



**HAL**  
open science

# L'image de Pékin dans la littérature française du XXe siècle (Pierre Loti, Victor Segalen, Pierre-Jean Remy, Suzanne Bernard)

Jing Zhou

► **To cite this version:**

Jing Zhou. L'image de Pékin dans la littérature française du XXe siècle (Pierre Loti, Victor Segalen, Pierre-Jean Remy, Suzanne Bernard). Littératures. Université Paul Valéry - Montpellier III, 2018. Français. NNT: 2018MON30037 . tel-02057647

**HAL Id: tel-02057647**

**<https://theses.hal.science/tel-02057647>**

Submitted on 5 Mar 2019

**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.

# THÈSE

Pour obtenir le grade de  
Docteur

Délivré par **UNIVERSITÉ PAUL-VALÉRY MONTPELLIER-3**

Préparée au sein de l'École Doctorale ED 58  
LANGUES, LITTÉRATURES, CULTURES, CIVILISATIONS  
et de l'équipe de recherche RIRRA 21  
REPRÉSENTER INVENTER LA RÉALITÉ,  
DU ROMANTISME AU XXI<sup>e</sup> SIÈCLE

Spécialité : Littérature comparée

Présentée par **Jing ZHOU**

***L'image de Pékin dans la littérature  
française du XX<sup>e</sup> siècle  
(Pierre Loti, Victor Segalen,  
Pierre-Jean Remy, Suzanne Bernard)***

Soutenue le 11 décembre 2018  
devant le jury composé de

- M. Jean-Christophe VALTAT, Professeur de littérature comparée,  
Université Paul-Valéry de Montpellier Directeur
- M. Yvan DANIEL, Professeur de littérature comparée,  
Université de La Rochelle Co-directeur
- Mme Martine BOYER-WEINMANN, Professeure de littérature  
française,  
Université Lumière Lyon 2
- Mme Crystel PINÇONNAT, Professeure de littérature comparée,  
Aix-Marseille Université
- M. Gérard SIARY, Professeur de littérature comparée,  
Université Paul-Valéry de Montpellier

## Remerciements

Au terme d'une thèse, il convient de remercier les principales personnes qui l'ont rendue possible. En premier lieu, je voudrais adresser un merci à Madame Marie-Ève Thérenty, directrice de l'Unité de recherche RIRRA 21 de l'Université de Montpellier. Elle m'a donné le goût de la recherche et m'a orienté vers Jean Christophe Valtat et Yvan Daniel.

Je tiens à remercier tout d'abord mon directeur de recherche, Monsieur Jean Christophe Valtat, pour son soutien et ses suggestions durant la préparation de cette thèse.

Je souhaiterais adresser mes sincères remerciements à mon co-directeur, Monsieur Yvan Daniel, Professeur à l'Université de la Rochelle, qui m'a encadré tout au long de cette thèse. Qu'il soit aussi remercié pour sa gentillesse, sa disponibilité permanente et pour les nombreux encouragements qu'il m'a prodigués. Ses précieux conseils ont été déterminants.

Je tiens également à exprimer toute ma reconnaissance aux membres du jury, Madame Crystel Pinçonat, Madame Martine Boyer-Weinmann, et Monsieur Gérard Siary pour avoir accepté d'évaluer mon travail.

Mes remerciements vont aussi à ma famille et mes amis qui, avec cette question récurrente, « quand est-ce que tu la soutiens cette thèse ? », bien qu'angoissante en période fréquente de doutes, m'ont permis de ne jamais dévier de mon objectif final.

## Abréviations utilisées

DJP : Pierre Loti, *Les Derniers jours de Pékin*, Paris, Magellan & Cie, 2008, 263 p.

RL : SEGALEN, Victor, LABATUT, Sophie (éd.), *René Leys*, Paris, Gallimard, coll. "Folio classique", 2000, 419 p.

FC : SEGALEN, Victor, *Le fils du Ciel*, Paris, Flammarion, 1985, 240 p.

SPE : REMY, Pierre-Jean, *Le sac du Palais d'Été*, Paris, Gallimard, coll. "Folio", 1971, 800 p.

Ch : REMY, Pierre-Jean, *Chine*, Paris, Albin Michel, 1990, 762 p.

CNP : REMY, Pierre-Jean, *Chambre noire à Pékin*, Paris, Albin Michel, 2004, 518 p.

CJP : REMY, Pierre-Jean, *La Chine : Journal de Pékin (1963-2008)*, Paris, Odile Jacob, 2008, 868 p.

EP : BERNARD, Suzanne, *Une Étrangère à Pékin*, Paris, Plon, 1986, 263 p.

AT : BERNARD, Suzanne, *Un Amour à Tian An Men*, Paris, Messidor, 1990, 191 p.

NVPA : BERNARD, Suzanne, *Nouveau voyage au pays d'autrefois : Lettres de Pékin*, Paris, Payot, 1999, 192 p.

# INTRODUCTION

Une ville peut se présenter sous différents aspects : un aspect politique, gravé par l'épée ; un aspect architectural, mis en valeur par ses constructions urbaines ; un aspect économique, déterminé par les fluctuations du commerce ; et enfin un aspect littéraire, façonné par des mots. Quand l'homme rencontre la ville, l'histoire apparaît. Pour le citadin, la ville est donnée à vivre ; pour l'historien, la ville est donnée à étudier ; pour le voyageur, la ville est donnée à raconter ; pour le dessinateur, la ville est donnée à voir... Pour l'écrivain, la ville est une entité à lire, parce que « la ville est une structure dont la représentation est en mouvement, dans la mesure où les modes de représentation littéraire se superposent à l'architecture urbaine et où, inversement, le contact avec l'architecture urbaine répond à l'imaginaire de ceux qui sont influencés par ces représentations.<sup>1</sup>».

La ville est alors une structure à déchiffrer, qui s'interprète comme un réseau de signes. Il y a, selon Stierle, « une expérience de la subjectivité »<sup>2</sup> qui n'a lieu que dans et par la ville. Elle se présente comme un espace dans lequel des histoires se déroulent et comme un texte que nous pouvons lire. La ville est ainsi considérée comme un thème qui revient souvent dans la littérature, soit en arrière-plan, soit en tant que sujet principal. En effet, comme l'explique Michel Butor dans son article « *La ville comme un texte* » : « le roman moderne depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle au moins est fondamentalement roman de la ville, description de la ville qui se diffuse et agit dans une autre ville, ou en relation avec elle »<sup>3</sup>.

En ce sens, nous pouvons dire que c'est bien l'atmosphère de la ville qui permet aux auteurs d'écrire sur elle. Si aucune œuvre ne prend en charge sa représentation, la ville ne peut avoir qu'une appellation géographique ou historique. Sans ces œuvres, elle ne peut se voir accorder ni une signification historique profonde, ni une valeur culturelle ; de même, elle ne peut pas non plus devenir une représentation classique ou symbolique sans ces vecteurs littéraires.

---

<sup>1</sup> Traduction personnelle de « ...the city as an evolving construct by superimposing urban upon literary modes and vice versa ». Richard Lehan, *The City in Literature: An Intellectual and Cultural History*, University of California Press, 1998, 356 p., p. 3.

<sup>2</sup> Karlheinz Stierle et Jean Starobinski, *La capitale des signes : Paris et son discours*, traduit de l'allemand par Marianne Rocher-Jacquín, Paris, Les Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2001, 664 p., p. 74.

<sup>3</sup> Butor Michel, « "La ville comme texte" », in *Œuvres complètes de Michel Butor III, Répertoire, 2*, Paris, Édition de la Différence, 2006, p. 568-574. p. 38.

C'est pour cette raison qu'une étude de la représentation de la ville nous semble intéressante. Lorsque les artistes la regardent, « leur œuvre s'édifie à partir de ce cadre de vie, à partir de ce paysage que chacun voit à travers ses propres rêves et son propre style. Mais si la ville est à l'origine du travail d'un artiste citadin, elle peut être l'objet de sa recherche esthétique ».<sup>4</sup>

Cependant, comment peut-on décrire une ville et de quelle manière peut-elle être « lue » ? Pour en faire une description, il faut passer par une réflexion sur la relation entre l'architecture urbaine, l'histoire, et l'expérience de la ville par le voyageur. Autrement dit, c'est à travers le texte que ces expériences sont mémorisées. La logique est exactement la même pour la littérature sur la vie urbaine, qui est aussi une remémoration et une réflexion sur l'histoire de la ville. Dans ce cas-là, nous devrions pouvoir redécouvrir l'histoire et la mémoire de la ville à travers l'expérience de l'auteur. C'est en effet l'idée que présente Malcolm Bradbury dans l'introduction de *The Atlas of literature* : « Il [ce livre] se penche sur la plupart des cartes révélées et cachées de la littérature, celles passées et présentes, réelles et imaginaires. Il considère que les écrivains et les œuvres sont intimement liés à un lieu ou à un paysage, saisissant l'image d'un village, d'une ville, d'une région, dans toute sa texture fictive ou dans son apogée littéraire ».<sup>5</sup>

En plus de la cartographie de la ville, nous pouvons saisir les moments vécus par un citadin dans une ville au travers des écritures. L'écrit exotique et l'écrit portant sur la figure de l'Autre sont également des axes importants de notre recherche. Sous la plume des voyageurs, des jésuites et de certaines personnalités officielles, nous pouvons découvrir des représentations très variées de l'Autre. Le texte littéraire représentant une ville étrangère naît au moment où l'idée de la ville et celle de l'Autre se rencontrent dans l'imaginaire de l'écrivain : c'est cette rencontre appliquée à la ville de Pékin dans la littérature française que nous voudrions étudier ici.

De plus, l'auteur et l'observateur peuvent porter deux regards très différents sur la ville selon leur position : « le regard lointain » et « le regard de près ». Dans un article intitulé *Le regard à la fois lointain et de près, – les narrations de Pékin de Lin yutang, princesse Deling, et*

---

<sup>4</sup> Marie-Claire Kerbrat, *Leçon littéraire sur la ville*, Paris, Presses universitaires de France, 1995, 119 p., p. 102.

<sup>5</sup> Traduction personnelle de la citation « It looks at many of the revealed and hidden maps of literature, past and present, real and imagined. It considers writers and works that are intimately connected with a place or landscape, capturing a town, a city, a region in its fictional texture or its literary heyday ». Malcolm Bradbury, *The Atlas of literature*, London, De Agostini, 1996, 352 p., p. 8.

de Segalen, de Song Weijie 宋伟杰, il indique que « quand ils (Lin yutang, princesse Deling et Segalen) regardent la ville de Pékin, le regard et la position peuvent être décrits comme à la fois lointains et proches : le regard “lointain” est une manière presque anthropologique d'explorer une terre étrangère, il consiste à savourer l'exotisme d'un lieu en tant que spectateur et à partir de l'observation et de l'imagination ; au contraire, le regard “de près” correspond, lui, à la lecture et à l'interprétation de Pékin par une personne qui a connu et vécu cette ville. »<sup>6</sup> Nous prévoyons donc d'étudier ce dernier regard, celui « de près », dans les études suivantes, c'est-à-dire, dans celles traitant des auteurs qui ont véritablement connu et vécu la ville de Pékin.

Pékin, à la fois ruine vénérable et cité bruyante, avec sa population bien diminuée, mais que l'on peut néanmoins évaluer à 500 000 âmes, ses foules bariolées et sordides, ses caravanes, ses cortèges de fête ou de deuil évoluant dans des avenues spacieuses mais trouvées de cloaques, avec son mélange d'architectures polychromes et de décombres poudreux, de falbalas et de haillons, est un sujet d'étude également séduisant pour l'archéologue, l'historien, l'artiste et le voyageur.<sup>7</sup>

Effectivement, tous ceux qui ont voyagé ou habité à Pékin ont un souvenir particulier de cette ville, un souvenir qui peut être parfois fugace ou profond. Mais tout le monde ne transforme pas cette impression flottante en texte littéraire. Quand on abandonne le sens du nom commun « souvenir » pour celui du verbe « se souvenir », on voit comment il est possible de créer une nouvelle histoire de la ville. Lorsque le mot « souvenir » est considéré comme un nom, il a la signification d'une impression gravée dans la mémoire. Quand ce mot devient un verbe, il devient une action : « y penser » ou « se rappeler » quelqu'un ou quelque chose.

Selon Maurice Halbwachs, il existe deux genres de mémoires : l'une intérieure, interne ou personnelle, mémoire autobiographique donc ; l'autre extérieure ou sociale, autrement dit mémoire historique. « La première s'aiderait de la seconde, puisqu'après tout, l'histoire de

---

<sup>6</sup> Traduction personnelle de «他们观看北京城的目光与主体位置可谓既远且近：“遥远”的目光是准人类学式探寻异邦、体味异域的方式，是局外人观察与想象，而“近切”的目光，则是北京城的亲身经历者或局内人对自己居住过的城市的阅读和诠释». 宋伟杰, « 既“远”且“近”的目光，— 林语堂、德玲公主、谢格兰的北京叙事 », 北京：都市想像与文化记忆, [陈平原、王德威] 编, 北京, 北京大学出版社, 《学术史丛书》, 2005, 561 p. Song Weijie, « Ji “Yuan” Qie “Jin” de Muguang, — Lin yutang, Deling Gongzhu, Xie gelan de Beijing Xushi », Beijing: Dushi Xiangxiang yu Wenhua Jiyi, [Chen Pingyuan, Wang Dewei] Bian, Beijing, Beijing Daxue Chubanshe, « Xueshushi congshu », 2005, 561 ye. Song Weijie, « Le regard à la fois lointain et de près, — les narrations de Pékin de Lin yutang, princesse Deling, et de Segalen », in *Pékin, Imagination de la ville et Mémoire culturelle*, [Chen Pingyuan, Wang Dewei], Pékin, Édition de l'Université de Pékin, col. Collection de l'Histoire de l'école, 2005, 561 p., p. 506.

<sup>7</sup> Alphonse Favier, *Pékin : histoire et description*, Pékin, Lazaristes au Pé-T'ang, 1897, 552 p., p. X.

notre vie fait partie de l'histoire en général. Mais la seconde serait, naturellement, bien plus étendue que la première. D'autre part, elle ne nous représenterait le passé que sous une forme résumée et schématique, tandis que la mémoire de notre vie nous en présenterait un tableau bien plus continu et plus dense. »<sup>8</sup> Grâce aux documents historiques, aux contes, à la littérature ou à la poésie, notre imagination de la ville de Pékin est plus ou moins enrichie. Le romancier stimule vivement notre intérêt, tandis que l'historien nous donne accès à des connaissances. Lorsque nous associons les textes écrits par le romancier à ceux de l'historien, nous avons accès à la représentation littéraire globale d'une ville, à son passé, à son présent, et à son évolution.

En effet, la représentation que l'écrivain se fait d'une ville est affective et individuelle – en particulier si l'écrivain est influencé par son imagination – parce qu'il n'a pas la capacité de faire un résumé de la ville ou de l'analyser dans tous ses détails. En outre, les auteurs ont parfois une forte personnalité et leur point de vue se fonde sur leur propre culture : chaque écrivain lit donc la ville à sa manière. Tous les textes méritent d'être étudiés, même s'ils semblent se contredire entre eux, car c'est à partir de cette pluralité de points de vue que nous pouvons former l'image multiple d'une ville.

## 1. Pékin telle que représentée dans certains textes pré-XX<sup>e</sup> siècle

Il ne fait aucun doute que la ville a été perçue et représentée par plus d'un écrivain. Dans le cas présent, un travail établi à partir de différents textes sur la ville nous permettra sans doute d'examiner la sensibilité propre de chaque écrivain. « La mise en regard (c'est le mot) de l'œuvre et d'un *corpus* articulés autour d'un même référent spatial permet de mieux situer les attentes, les réactions et les stratégies de chaque écrivain ».<sup>9</sup> Nous essayerons donc d'étudier l'évolution historique de la représentation de Pékin dans la littérature française du XX<sup>e</sup> siècle, en particulier chez ces quatre auteurs : Pierre Loti, Victor Segalen, Suzanne Bernard et Pierre-Jean Remy.

Nous proposerons d'abord un aperçu historique du tableau de Pékin, avant de présenter les textes que nous avons prévu d'étudier. À partir de la dynastie des Ming (1368-1644), la ville de Pékin en tant que capitale de la Chine attire et accueille des Européens.

---

<sup>8</sup> Maurice Halbwachs, Gérard Namer et Marie Jaisson, *La mémoire collective*, Paris, Albin Michel, 1997, 295 p., p. 99.

<sup>9</sup> Bertrand Westphal, *La géocritique : réel, fiction, espace*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2007, 278 p., p. 213.



Ensuite, selon les expériences vécues par ces derniers, une première image de la ville Pékin s'est frayé son chemin dans la littérature française à travers des récits de voyage, des textes épistolaires, ou encore des fictions. En effet, selon Daniel-Henri Pageaux :

Il faut décidément se pénétrer d'une évidence ; le texte imagotypique, l'image en général sert à quelque chose dans et pour la société dont ils sont une expression fugitive et parcellaire. L'image de l'Autre sert à écrire à penser, à rêver... autrement. En d'autres termes, l'image de l'Autre, jusque dans le choix de l'écriture de son scénario, entretient des rapports avec un certain état de la société et d'une certaine culture.<sup>10</sup>

De plus, les voyageurs peuvent manifester trois types d'attitudes fondamentales dans leur confrontation avec l'altérité : la *manie*, la *phobie* et la *philie*. En considérant l'histoire chinoise de la dynastie des Ming jusqu'à la fin de la dynastie des Qing, du XVI<sup>e</sup> siècle à la fin du XIX<sup>e</sup>, il existe un passage de la prospérité à la décadence. Par conséquent, émerge à partir de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle une dégradation accélérée de l'image de la Chine dans les récits de voyage. Par ailleurs, si les territoires de la Chine, les ressources naturelles, les monuments, et les mœurs sont de mieux en mieux connus des Occidentaux, le sentiment de supériorité et le mépris pour les Chinois ne fait que croître du XIX<sup>e</sup> au début du XX<sup>e</sup> siècle ; les textes suivants retracent cette évolution. Bien évidemment, nous devons également considérer les différents statuts des auteurs, ainsi que leur rapport à l'altérité.

Fernão Mendes Pinto (1509-1583) était un écrivain, aventurier et explorateur portugais. Il a fait un séjour en Chine dans les années 1537 et 1558, pendant la dynastie des Ming. Sous sa plume, Pékin est une ville prodigieuse et remarquable. Il estime que Pékin est une ville incomparable :

Il ne faut pas s'imaginer en effet qu'elle (Pékin) soit ni une ville comme Rome, ni Constantinople, ni Venise, ni Paris, ni Londres [...] ; ni qu'aucune autre des villes d'Europe lui soit comparable, quelque fameuse et bien peuplées qu'elles puissent être les unes comme les autres. Je dirais plus : il ne faut pas penser qu'elle ressemble même à des villes hors de l'Europe, comme Le Caire en Égypte [...]. Miocco au Japon, toutes villes capitales de grands royaumes. Car je ne crains pas d'assurer qu'en aucune d'elles rien n'est comparable à ce que l'on voit dans la grande ville de Pékin, et à plus forte raison à la grandeur et à la magnificence...<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> Daniel-Henri Pageaux, *La littérature générale et comparée*, Paris, A. Colin, 1994, 192 p., p. 70.

<sup>11</sup> Extrait de *La Pérégrination. La Chine et le Japon au XVI<sup>e</sup> siècle vus par un Portugais : Fernão Mendes Pinto* (1614, 1628 pour la traduction française) in BOOTHROYD, Ninette et DÉTRIE, Muriel, *Le voyage en Chine* :

Son discours donne l'impression qu'il a déjà visité de nombreuses villes et que ces expériences lui permettent d'aborder la ville de Pékin à l'aide de comparaisons et d'énumérations. Il décrit des éléments communs : des murailles, des portes, des canaux et des rues que nous allons également étudier. Il se borne donc sur un certain portrait architectural de ces cités pour établir sa description. L'auteur insiste aussi sur les personnes qu'il croise dans les rues, « une infinité de gens », de riches marchands, des boutiques, et surtout des boucheries. Ainsi, ce qui différencie ce texte des textes suivants, c'est qu'il peint la foule avec précision.

Nous pouvons aussi citer un texte de Jean-Denis Attiret (1702-1768), qui était un peintre et jésuite en Chine dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. Grâce à son métier, il a eu la possibilité d'entrer dans la ville impériale et de représenter Pékin sous un angle plus architectural :

De ce logement de l'empereur, le chemin conduit presque tout droit à une petite ville, bâtie au milieu de tout l'enclos. Son étendue est d'un quart de lieue en tout sens. Elle a ses quatre portes aux quatre points cardinaux ; ses tours, ses murailles, ses parapets, ses créneaux. Elle a ses rues, ses places, ses temples, ses halles, ses boutiques, ses tribunaux, ses palais, son port : enfin, tout ce qui se trouve en grand dans la capitale de l'empire s'y trouve en petit.<sup>12</sup>

Il nous donne à voir un panorama de la ville impériale, mais sans fournir de détails à son lecteur. Par comparaison avec le texte de Fernão Mendes Pinto, l'architecture de Pékin est plus accessible. Jean-Denis Attiret cherche également à comparer Pékin à ses propres références, c'est-à-dire à des bâtiments européens. Prenons l'exemple de la description de la « symétrie » : « chez nous, on veut l'uniformité partout et la symétrie. On veut qu'il n'y ait rien de dépareillé, de déplacé ; qu'un morceau réponde exactement à celui qui lui fait face ou qui lui est opposé : on aime aussi à la Chine cette symétrie, ce bel ordre, ce bel arrangement. Le palais de Pékin, dont je vous ai parlé au commencement de cette lettre, est dans ce goût ».<sup>13</sup> À partir de cette référence, nous voyons donc que l'un des caractères architecturaux de Pékin relevé par l'auteur est la symétrie. De plus, son point de vue est à la fois celui d'un peintre et

---

*anthologie des voyageurs occidentaux, du Moyen âge à la chute de l'Empire chinois*, Paris, R. Laffont, 1992, xxi+1509 p., p. 103.

<sup>12</sup> Extrait de la Lettre datant du 1<sup>er</sup> novembre 1743 dans *Lettres édifiantes et curieuses*, Paris, Société du Panthéon littéraire, 1843, *Ibid.*, p. 227.

<sup>13</sup>*Ibid.*, p. 230.

d'un Européen : il explique que le bâtiment n'est qu'un rez-de-chaussée, que toutes les formes, les matières et les ornements sont fins et délicats, etc.

Dans cette lettre, Jean-Denis Attiret remarque la vision des Chinois sur les bâtiments européens :

[...] Nos étages surtout, accumulés les uns sur les autres, leur paraissent insupportables ; ils ne comprennent pas comment on peut risquer de se casser le cou cent fois par jour en montant nos degrés pour se rendre au quatrième ou cinquième étage. « Il faut, disait l'empereur Cang-hi, en voyant les plans de nos maisons européennes, que l'Europe soit un pays bien petit et bien misérable, puisqu'il n'y a pas assez de terrain pour étendre les villes, et qu'on est obligé d'y habiter en l'air » : pour nous, nous concluons un peu différemment, et avec raison.<sup>14</sup>

L'architecture d'un pays reflète l'imaginaire architectural et le mode de vie de ses habitants. On retrouve également ces idées dans le texte de Pierre Loti et surtout dans celui de Victor Segalen, que l'on étudiera dans la première partie.

Cependant, avec le développement industriel de l'Occident, le goût pour les « chinoiseries » commence à disparaître à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Les Européens arrivent à Pékin avec une vision plus objective qu'avant. Par exemple, Chrétien-Louis de Guignes (1759-1845) vécut une dizaine d'années en Chine vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. En 1794-1795, il accompagna à l'ambassade hollandaise de Pékin Isaac Titsing, à qui il servit d'interprète. Il s'attacha aussi à corriger les erreurs que l'on trouve d'après lui dans beaucoup d'ouvrages relatifs à la Chine et à révéler « les grands défauts » que renferme ce pays à ses yeux.

Dans sa description de Pékin, il rapporte en détail la physionomie de la ville : la longueur du nord au sud de la ville Tartare est d'une lieue<sup>15</sup>, celle de la ville Chinoise une demi-lieue ; la ville Tartare a neuf portes, la ville Chinoise n'en a que sept. Par ailleurs, il conteste les points de vue d'autres spécialistes de la Chine : « M. Staunton dit que ce dernier faubourg est considérable, et qu'il a employé vingt minutes pour le traverser ; il y a erreur, nous n'avons mis que trois minutes, car ce faubourg est petit ».<sup>16</sup> Il estime en outre que les remparts de Pékin sont d'environ trente pieds<sup>17</sup>, et non de quarante pieds de hauteur comme l'avait affirmé M.

---

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> Une lieue : ancienne mesure de distance qui équivalait à environ quatre kilomètres.

<sup>16</sup> Extrait de Chrétien-Louis de Guignes, *Voyages à Péking, Manille et l'Île de France, faits dans l'intervalle des années 1784 à 1801*, Paris, 1808 in Ninette Boothroyd et Muriel Détrie, *op. cit.*, p. 371.

<sup>17</sup> Le pied : unité de longueur, un pied correspond à environ trente centimètres.

Staunton. De plus, selon lui : « le coup d'œil des rues de Pékin n'est pas beau ; les maisons basses et sans alignement... »<sup>18</sup>.

Si on considère que le Pékin de Jean-Denis Attiret est un peu abstrait et littéraire, celui de Chrétien-Louis de Guignes, au contraire, est plus concret et contient davantage d'indications chiffrées. Sous sa plume, l'image de Pékin commence à « se décolorer ». Si Pékin était auparavant un endroit prospère rayonnant de couleurs, il semble presque perçu en noir et blanc dans le texte de Chrétien-Louis de Guignes. Contrairement au peintre Jean-Denis Attiret, Chrétien-Louis de Guignes estime, lui, que « si l'extérieur du palais impérial plaît et séduit, l'intérieur est une surprise bien différente, le charme disparaît entièrement... en un mot, l'architecture du palais suit le caractère de la nation, tout est à l'extérieur et rien à l'intérieur ».<sup>19</sup> Nous nous demanderons plus tard si la même sensation d'*absence* et de *vide* est présente chez Victor Segalen.

En effet, avant la première guerre de l'opium en 1840, des missionnaires comme Matteo Ricci (1552-1610) et Jean-Baptiste Du Halde (1674-1743) avaient déjà mis en relation les cultures occidentales et orientale. Leurs textes (tels que leurs mémoires et leurs récits de voyage<sup>20</sup>), qui décrivent la Chine et la ville de Pékin selon ce qu'ils ont vu de leurs propres yeux, sont des sources directes et importantes pour l'imaginaire des occidentaux. Elles constituent même une source d'inspiration pour les œuvres qui leur sont postérieures.

Cependant, pendant la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, la guerre ouvre les portes de la Chine au monde extérieur. Des missionnaires sont confrontés à l'évolution historique du pays, qui a pour effet de changer leur point de vue. À la même époque, plusieurs œuvres sont également écrites par des généraux et par des personnes issues du monde des ambassades. Les œuvres portant sur le Pékin de cette période-là sont d'ailleurs rédigées à partir de nombreuses sources matérielles. Aux descriptions influencées par l'imaginaire exotique de Pékin s'ajoutent des éléments contemporains plus négatifs tels que la guerre et la souffrance.

---

<sup>18</sup> Extrait de Chrétien-Louis de Guignes, *Voyages à Péking, Manille et l'Ile de France, faits dans l'intervalle des années 1784 à 1801*, Paris, 1808 in Ninette Boothroyd et Muriel Détrie, *op. cit.*, p. 371.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 372.

<sup>20</sup> Matteo Ricci et Nicolas Trigault, *Histoire de l'expédition chrestienne au royaume de la Chine*, trad. D. Florice de Riquebourg-Trigault, Lyon, Horace Cardon, 1616, 1096 p.

Jean-Baptiste Du Halde, *Description géographique, historique, chronologique, politique, et physique de l'empire de la Chine et de la barbarie chinoise*, Paris, P.G. Lemercier, 1737. 4 vol.

C'est à cette époque que l'ambassadeur français Georges de Kéroulée arrive en Chine, où il va séjourner de 1860 à 1861. Lisons à présent sa représentation de Pékin et de la ville impériale dans le texte *Souvenir de l'expédition de Chine, un voyage à Pékin* (1861) :

En avant se trouve la porte monumentale qui donne accès dans la quatrième ville, dans le palais de l'Empereur [...] ; mais pour être justes, il faut avouer qu'ils ne nous paraissent nullement dignes d'être le séjour du souverain d'un empire de quatre cents millions d'hommes [...]. Nous quittons à regret cet édifice que, malgré sa vétusté et son peu d'élégance, nous aurions eu encore tant d'intérêt à visiter.<sup>21</sup>

L'avis est général sur la ville impériale : elle est fort laide et ne contient aucun édifice remarquable. Quant au palais d'hiver, il est condamné mais par défaut, à n'être qu'une ruine [...] Un d'entre nous hasarde timidement une comparaison avec le bois de Boulogne ; mais nos alliés, qui sont en majorité, ont bien vite décidé que le parc et ses ornements sont ce qu'il y a de plus coquet à Pékin : seulement, et à l'unanimité, tout cela est déclaré bien inférieur aux parcs de Saint-James et de Windsor.<sup>22</sup>

Dans ce texte, il nous semble que les personnages visitent la ville en tant que « juges » ; leur attitude de privilégiés, bâtie sur leur identité d'Européens et sur le mépris de l'Autre, est rapidement ostensiblement remarquable. Dans une certaine mesure, cette inégalité de dialogues pendant la rencontre de l'Autre est normale dans certains textes. En considérant son statut, surtout pendant la période de la colonisation occidentale, une telle attitude peut être explicable. Ici, bien qu'on ne puisse pas forcément admettre que « la réalité étrangère est tenue pour inférieure par rapport à la supériorité de la culture d'origine »<sup>23</sup>, ces attitudes de privilégiés sont bien présentes et réapparaissent aussi dans les textes de Loti et de Segalen.

Peut-on dire que la guerre détruit tout, ou encore qu'elle est la cause de la décadence de Pékin ? Pour tenter de trouver une réponse à cette question, prenons tout d'abord un exemple :

Quand nous lui demandons pourquoi tout ce que nous voyons ressemble tant à une nécropole [...] le rusé mandarin nous répond que notre arrivée et les circonstances de la guerre ait tout désorganisé [...] il ne nous était pas possible de nous plaindre de ruines dont nous étions les auteurs, les déserts dont nous étions les ravageurs. Mais nous ne nous payions pas de pareilles défaites : le retentissement du canon [...], il ne pouvait pas faire crouler les pans de mur [...]

---

<sup>21</sup> Ninette Boothroyd et Muriel Détrie, *op. cit.* p. 589.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 594.

<sup>23</sup> Daniel-Henri Pageaux, *op. cit.*, p. 71.

il ne pouvait pas détraquer les poutres [...].<sup>24</sup>

Georges de Kéroulée suggère lui-même cette question et prend la défense de la guerre. Par la suite, nous avons pu trouver la même position chez Pierre Loti, en sa qualité d'officier. Par exemple, Loti décrit dans *Les Derniers jours de Pékin* : « il est vrai, l'invasion ne les [les paysans chinois] a guère troublés, [...] nos troupes [françaises] n'ont jamais eu d'autre rôle que de défendre les villageois contre les bandes de Boxers pillards. » (DJP, p. 218) Loti défend ici l'invasion des troupes françaises. Quoi qu'il en soit, n'oublions pas qu'au tournant du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle, Pékin tombe dans la décadence et dans le trouble.

En dernier lieu, nous nous sommes penchés sur le texte du comte Ludovic de Beauvoir (1846-1929), qui propose, lui, une vision plus originale de la Chine, fondée sur une capitale à la fois splendide et misérable : « Splendide », de par ses admirables murailles et ses temples ; « misérable » selon Beauvoir, de par ses rivières sèches et surtout du fait de la poussière omniprésente ; Pékin devient ainsi comme une autre « Pompéi »<sup>25</sup>.

Sous la plume de Ludovic de Beauvoir, Pékin apparaît comme une ville « au cœur d'un empire fermé comme un sanctuaire aux étrangers, qui l'ont ouvert à la civilisation par la violence et souvent par la cruauté »<sup>26</sup>. C'est à cette époque que Pierre Loti puis Victor Segalen arrivent à Pékin. Ils sentent qu'ils sont des témoins privilégiés et malheureux d'un vieux Pékin en décadence à la fin de la dynastie des Qing. Par conséquent, toutes les représentations précédentes, sans distinctions, qu'elles soient des descriptions littéraires ou objectives, positives ou négatives, deviennent le motif et la référence pour les écrivains tels que Loti et Segalen, venus découvrir Pékin ainsi que la Cité interdite.

## 2. Problématique et justification du choix de texte

Notre étude aborde l'évolution historique de la représentation de Pékin chez les auteurs français. Nous avons fait le choix d'un *corpus* primaire en fonction de deux critères. Le premier est l'inscription des textes littéraires dans le contexte historique et politique du XX<sup>e</sup> siècle. En effet, la Chine au XX<sup>e</sup> siècle se caractérise principalement par des guerres, des révolutions, ainsi que d'autres événements importants, qui sont considérés comme des lignes

---

<sup>24</sup> Ninette Boothroyd et Muriel Détrie, *op. cit.*, p. 590.

<sup>25</sup> Extrait de Ludovic de Beauvoir, *Voyage autour du monde. Pékin, Yeddo, San Francisco*, Paris, Plon, 1872 in *Ibid.*, p. 1116-1117.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 1116.

de démarcation dans la société chinoise et influencent profondément la vie de la population chinoise et leur esprit. Parmi ces événements, on compte notamment la décadence de la dynastie des Qing et la Révolution *Xinhai* 辛亥(1911), la guerre sino-japonaise (1937-1945), la guerre civile (1945-1949), la proclamation de la République populaire de Chine (1949), la Révolution culturelle (1966-1976) et le lancement de la politique de réforme et d'ouverture (1978). Chaque mouvement social définit à nouveau la ville et sa représentation. Nous avons donc choisi des romans d'auteurs français ayant vécu au XX<sup>e</sup> siècle dont l'intrigue se passe également lors de cette période.

Après avoir choisi le *corpus* primaire, nous nous devons de diviser le XX<sup>e</sup> siècle en plusieurs périodes afin de resituer ces œuvres dans leur contexte. À partir des caractéristiques du XX<sup>e</sup> siècle et des œuvres sélectionnées, nous avons choisis de délimiter ce siècle en trois périodes principales : du début du XX<sup>e</sup> siècle aux années 1930, des années 1950 aux années 1980 et des années 1980 à la fin du XX<sup>e</sup> siècle. La période comprenant les années 1930 à 1950 est marquée par la guerre sino-japonaise ; cependant, notre *corpus* primaire ne concerne pas cet événement, et peu d'auteurs français mentionnent ou fictionnalisent cette période.

Pour la première période du début du XX<sup>e</sup> siècle aux années 1930, nous avons sélectionné trois ouvrages composant un *corpus* principal : *Les Derniers jours de Pékin* (1902) de Pierre Loti (1850-1923), *René Leys* (1922) (la version selon son manuscrit de 1916) et *Le Fils du Ciel* (posthume 1975) (1910, premier manuscrit) de Victor Segalen (1878-1919). Nous avons sélectionné comme *corpus* secondaire d'autres textes littéraires, des témoignages, des récits de voyage, ainsi que des articles issus de la littérature journalistique de l'époque : *Lettres de Chine* (1967) et *Stèles* (1912) de Victor Segalen, *Pékin : histoire et description* (1897) de Mgr Favier (1837-1905) et des articles du quotidien *Le Temps* en 1900.

Pierre Loti (1850-1923) était un écrivain français et un officier de la marine française. Il fut un grand voyageur et a commencé ses premiers voyages en 1869. Il commence sa carrière d'écrivain dix ans plus tard avec *Azyadé* puis *Le Mariage de Loti*. Ensuite, ses romans exotiques deviennent plus ou moins à caractère autobiographique. D'ailleurs, une grande partie de son œuvre d'inspiration autobiographique est nourrie de ses voyages autour du monde. Dans les années 1880, il découvre l'Indochine, la Chine et le Japon, qui lui inspirent *Madame Chrysanthème*. Il arrête ensuite la marine pour se consacrer entièrement à la littérature et entre à l'Académie en 1892. En 1900, il reprend momentanément du service au sein du corps expéditionnaire français envoyé en Chine au moment de la révolte des boxers. Il en rapporte

le récit dans *Les Derniers jours de Pékin* en 1902.

Victor Segalen (1878-1919) était un poète français dont l'œuvre a été particulièrement influencée par les cultures auxquelles il a été confronté dans l'exercice de son métier de médecin de la marine. Dès 1908, Segalen s'intéresse à la Chine ; il souhaite en effet y devenir interprète. En mai 1908, il suit des cours de chinois à l'école des langues orientales à Paris et au Collège de France. L'année suivante, il obtient son détachement en Chine. Il embarque à Marseille le 24 avril 1909, rejoint Pékin par le train en mai et entreprend en août une expédition de dix mois en Chine centrale en compagnie de l'écrivain Gilbert de Voisins (1877-1939). Après une courte excursion au Japon, il retourne à Pékin et s'y installe avec sa femme et son fils à partir de 1910. Il se consacre entièrement à l'étude du chinois et à la littérature, concevant ainsi ses plus grandes œuvres : *Stèles*, *Peintures*, *René Leys* et *Le Fils du Ciel*. Lorsque son stage d'élève-interprète prend fin, il enseigne au Collège impérial de médecine de Tianjin, puis, après la chute de l'empire, il devient le médecin personnel du fils du président de la République, Yuan Shikai (1859-1916). Il entreprend également une expédition archéologique en février 1914 en compagnie de Gilbert de Voisins et de Jean Lartigue (1886-1940). Cependant, celle-ci est interrompue au bout de quelques mois par l'annonce de la déclaration de la guerre. En 1917, Segalen retourne une dernière fois en Chine pour y continuer ses recherches archéologiques. De retour dans son pays d'origine, il se retrouve atteint d'un mal mystérieux et s'éteint en 1919 dans la forêt de Huelgoat, en Bretagne, sans avoir pu finir ses nombreux projets littéraires.

Pour les deux périodes suivantes, c'est-à-dire celles des années 1950-1980 et des années 1980 à la fin du XX<sup>e</sup> siècle, nous avons choisi *Le Sac du palais d'été* (1971) et *Chambre noire à Pékin* (2004), de Pierre-Jean Rémy (1937– 2010), ouvrages englobant ces deux périodes. Nous avons aussi décidé d'ajouter trois œuvres de Suzanne Bernard (1932-2007) qui correspondent à la troisième période (des années 1980 à la fin du XX<sup>e</sup> siècle) : *Une étrangère à Pékin*, Plon (1986), *Un amour à Tian An Men*, Messidor (1990) et *Nouveau voyage au pays d'autrefois, lettres de Pékin*, Payot (1999).

Jean-Pierre Angremy (1937–2010), connu principalement en littérature sous le nom de plume de Pierre-Jean Remy, était un diplomate, administrateur et écrivain français, qui fut élu à l'Académie française le 16 juin 1988. Il assume des fonctions diplomatiques à Hong-Kong (1963) et à Pékin, où il est deuxième secrétaire d'ambassade de 1964 à 1966, jusqu'au début de la Révolution culturelle donc. Trente ans après, en 2001, il revient vers ses premières



amours chinoises en devenant président des Années France-Chine 2003-2005. Cette riche expérience lui permet de devenir réellement familier de la vie et de la culture chinoises. Grâce à son expérience en Chine, il écrit plusieurs ouvrages, dont certains sont focalisés sur la ville de Pékin : *Le Sac du palais d'été* (1971), *Chine, un itinéraire* (1977), *Orient-Express I* (1979), *Orient-Express II* (1984), *Chine* (1990), *Chambre noire à Pékin* (2004), *La Chine : journal de Pékin* (1963-2008) (2008).

Suzanne Bernard (1932-2007) était une romancière qui vécut longtemps en Chine. La Chine est d'ailleurs l'un des deux sujets, avec le Moyen-Âge, qui reviennent souvent sous sa plume. Elle a en effet publié, outre des romans sur le Moyen Âge, plusieurs ouvrages sur la Chine, y compris plusieurs récits inspirés de son expérience de huit années (février 1978-juin 1986) passées en Chine. Parmi ces ouvrages, on compte notamment *Les enfants de Yanan* (1985), avec Shen Dali 沈大力 (1938-)<sup>27</sup>, *Une étrangère à Pékin* (1986), *Un amour à Tian An Men* (1990), *Automne chinois* (1994), *Nouveau voyage au pays d'autrefois, lettres de Pékin* (1997), *la Mythologie chinoise* (2002), avec Yan Hansheng, *Le Rêve chinois* (2004) et *Qiu Jin, féministe, poète et révolutionnaire* (2006). Pour elle, la Chine est « un troisième pays, mi-réel mi-rêvé, avec lequel ses aspirations profondes sont littéralement entrées en résonance ».<sup>28</sup>

Elle fut également conseillère littéraire et artistique pour la revue *Littérature chinoise*, et pour la Collection Panda<sup>29</sup>. Elle travailla sur des poètes chinois tels que Dai Wangshu 戴望舒 (1905-1950) et Ai Qing 艾青 (1910-1996). Ses articles et préfaces ont paru dans les principaux journaux et revues chinois, comme notamment : *Interview avec Maodun* (1979)<sup>30</sup>, *Rêve de la vie* (1982)<sup>31</sup>, et *Appeler des écrivains libres* (1985)<sup>32</sup>.

Le deuxième critère de choix pour notre *corpus* est la présence de Pékin dans les textes ; cela implique non seulement les intrigues se déroulant à Pékin, mais aussi les descriptions

---

<sup>27</sup> Shen Dali 沈大力 : écrivain, traducteur et professeur de l'Université des langues étrangères de Pékin.

<sup>28</sup> « Suzanne Bernard “ Sinalgie ” », *L'Humanité.fr*, 10 juin 2004.

<sup>29</sup> La revue *Littérature Chinoise* *Zhongguo wenxue* 中国文学 (1951-2001) a été créée dans l'intérêt premier de représenter la littérature chinoise, aussi bien moderne que contemporaine, ainsi que de diffuser la littérature chinoise à l'étranger. Sa première version anglaise, intitulée « Chinese Literature », est créée en 1951 par Ye Junjian, et celle française en 1964 ; la version chinoise, elle, voit le jour entre 1970 et 1972. C'est en 1981 que Yang Xianyi crée la collection Panda. En 1986, *Les Editions Littérature Chinoise-Collection Panda* est créé.

<sup>30</sup> 《走访矛盾》, 新文学史料, 1979, *Zou fang Maodun*, *Xin Wenxue Shiliao*, 1979, *Interview avec Maodun*, Documents historiques de la littérature nouvelle, 1979.

<sup>31</sup> 《生活的梦》, 读书, 1982, *Shenghuo de meng*, Dushu, 1982, *Rêve de la vie*, Lecture, 1982.

<sup>32</sup> 《呼唤自由的作家》, 外国文学, 1985, *Huhuan ziyou de zuojia*, *Waiguo wenxue*, 1985, *Appeler des écrivains libres*, La littérature étrangère, 1985.

d'éléments de la ville.

Pendant la première période historique, de la première guerre de l'opium (1840) à la fondation de la première République (1912), la Chine n'a jamais cessé d'être la proie des puissances occidentales et du Japon. Pendant cette période, les guerres d'opium, les rébellions des Taiping, et surtout la révolte des Boxers en 1900, ont fini par affaiblir la Chine. Les exemples démontrant l'ingérence ou l'influence des pays occidentaux sont nombreux, mais on retiendra ici le fait que le gouvernement des Qing contracta des emprunts pour ouvrir notamment des comptoirs et des espaces extraterritoriaux (celui des légations, c'est-à-dire des ambassades à Pékin).

Parmi les événements que nous avons mentionnés, c'est la révolte des Boxers qui fournit principalement l'arrière-plan historique des récits de Pierre Loti et de Victor Segalen. Les Boxers se sont soulevés contre la présence étrangère, et les Occidentaux ont aussitôt réagi, obligeant la Cour impériale des Qing à s'enfuir de Pékin. La Cité interdite, de nouveau désertée par l'Empereur et sa Cour, fut ainsi forcée d'ouvrir ses portes aux armées occidentales.

Loti arrive par la mer Jaune après les batailles ; il traverse les campagnes pour se rendre à Pékin où il fait deux séjours respectivement en 1900 et en 1901. Il découvre alors la ville de Pékin, et plus particulièrement la Cité interdite, jusque-là inconnue de l'Occident. Dans la dédicace de son récit *Les Derniers jours de Pékin* (1902), il écrit à monsieur le vice-amiral Pottier :

Je me suis borné à noter les choses qui se sont passées directement sous mes yeux au cours des missions que vous m'avez permis de faire dans une certaine Chine jusqu'ici à peu près inconnue.<sup>33</sup>

Dans son récit, Loti habite dans la ville impériale et nous raconte par exemple ses visites à la Cité interdite, au temple du Ciel, au temple des lamas et aux tombeaux des empereurs de Chine. Ses textes sont d'abord publiés dans la presse.

Quant à Segalen, il arrive en Chine en 1909, quelques années après Loti. La dynastie des Qing vit alors ses derniers jours, puisqu'en 1911, « la Révolution »<sup>34</sup> chinoise destitue le « dernier empereur ». Dans son roman, nous pouvons également retrouver les mouvements

---

<sup>33</sup> Pierre Loti, *Les Derniers jours de Pékin*, Calmann-Lévy, Paris, 1901, Édition en format texte par Pierre Palpant, 2011, p. 4.

<sup>34</sup> La Révolution chinoise de 1911 ou Révolution *Xinhai* est le mouvement politique qui aboutit à renverser la Dynastie des Qing après 268 ans de règne (1644-1912). Le système impérial qui gouvernait la Chine depuis des millénaires disparaît alors, pour laisser place à la République de Chine.

réformistes dans le sud de la Chine, la figure de Sun Yatsen, Sun Zhongshan 孙中山<sup>35</sup>(1866-1925), que l'Histoire a figée aujourd'hui dans l'image monumentale du fossoyeur principal de la Chine impériale, et surtout les paroles et événements relatifs à la figure de Yuan Shikai 袁世凱<sup>36</sup> (1859-1916).

Dans *René Leys*, le narrateur, en poste à Pékin, recrute un professeur de mandchou, René Leys, fils d'un épicier belge, qui semble être un curieux personnage : il prétend avoir ses entrées au cœur de la Cité interdite. À travers René, le narrateur semble avoir trouver le guide idéal pour découvrir peu à peu une Chine mythique, ou plutôt une Cité interdite mystérieuse, avec ses concubines, ses palais, ses eunuques, ses intrigues et ses attentats.

Toute l'énonciation du texte est fondée sur un perpétuel dialogue entre le narrateur et René Leys. Derrière le personnage du narrateur se cache Segalen lui-même. Selon Henry Bouillier : « le narrateur est donc un personnage ambigu, complexe, composite. Il emprunte les trois quarts de sa personnalité à Segalen, le dernier quart représente la patrie exigée du genre romanesque, celle qui empêche le livre d'être une pure et simple autobiographie, un journal de Segalen à Pékin ».<sup>37</sup>

Quant au *Fils du Ciel*, Segalen en évoque l'idée pour la première fois à sa femme dans une lettre datée du 8 août 1909 : « J'ai cette chance, un mois après mon arrivée dans un pays, de tenir *mon* livre Tahiti : arrivée 23 janvier. 1<sup>er</sup> mars : *Immémoriaux...* Chine. 12 juin-1<sup>er</sup> août : *Fils du Ciel* – ou équivalent<sup>38</sup> ». En effet, le monarque de l'Empire du Milieu exerce une forte fascination sur Segalen ; c'est bien ce « Personnage » qui donnera naissance à l'œuvre *Le Fils du Ciel - Chronique des jours souverains*. Cette œuvre est difficilement classable : comme tous les livres de Segalen, elle tient du roman historique et de l'épopée. Le héros du livre est Kouang-Siu, Guangxu 光绪 (1871-1908), empereur de la dynastie des Qing. Son règne dura officiellement dix-neuf ans, mais en réalité, ce fut sa tante, l'Impératrice Ts'eu-hi, Cixi 慈禧 (1835-1908), qui exerça le pouvoir dans l'ombre. *Le Fils du Ciel* partage de nombreux points communs avec ce premier roman : il s'agit d'une fiction sur la vie de Kouang-Siu, comprenant son histoire d'amour et son règne, les poèmes écrits par l'Empereur, et les décrets édictés par

---

<sup>35</sup> Sun Zhongshan 孙中山 (1866-1925), Révolutionnaire et homme d'État chinois. Il est considéré comme « le père de la Chine moderne ». Il est l'un des fondateurs du Guomindang et a été le premier président de la république de Chine en 1912, avant d'être reconduit entre 1917 et 1925.

<sup>36</sup> Yuan Shikai 袁世凱 (1859-1916), militaire et officiel sous la dynastie Qing, puis au début de la république de Chine. Il servit à la fois la cour impériale des Qing et la République et s'autoproclama empereur en 1915.

<sup>37</sup> Henry Bouillier, *Victor Segalen*, Paris, Mercure de France, 1996, 642 p., p. 450.

<sup>38</sup> Victor Segalen et Jean-Louis Bédouin, *Lettres de Chine*, Paris, Plon, 1967, 278 p., p. 128.

Kouang-Siu, ainsi que par Ts'eu-hi. Tout cela permet d'exposer la figure d'un Hamlet chinois, personnage prisonnier à l'intérieur de la Cité interdite.

Bien que Pierre Loti (1850-1923) et Victor Segalen (1878-1919) fussent tous deux des officiers dans la marine et des écrivains, des différences de point de vue considérables se démarquent dans leurs travaux. Cependant, les deux écrivains convergent d'une certaine manière dans leur intérêt commun pour la Chine et Pékin.

Les ouvrages de Pierre-Jean Remy représentent non seulement des documents historiques, mais aussi des romans qui combinent la réalité et l'imagination. Ces textes laissent donc de nombreuses pistes à étudier autour de l'image de Pékin aux yeux des Français et présentent une Chine nouvelle, bien différente de celle qu'ils connaissaient avant.

*Le sac du Palais d'Été* (prix Renaudot) est achevé en 1971. L'auteur y décrit non seulement la ville de Pékin, mais aussi la réflexion sur la vie professionnelle et personnelle des étrangers qui travaillent à Pékin. On compte plus de cent personnages dans ce roman. Ces personnages sont des diplomates, des philosophes, des économistes, des ingénieurs, des médecins, des poètes, des pasteurs, des meurtriers, des peintres, ou encore des espions. Parmi les protagonistes, nous avons : Simon, qui travaille pour les services économiques chinois pendant plusieurs années, avant d'abandonner son poste et d'obtenir un emploi de rédacteur aux Éditions en langues étrangères de Pékin ; Guillaume, un attaché de presse à l'ambassade de France à Pékin. C'est un ami très proche de Simon. Pendant son séjour à Pékin, il prépare une étude sur le poète Victor Segalen (un personnage clé dans ce roman) et un ouvrage sur la Chine. En résumé, Pierre-Jean Remy raconte dans ce roman des événements politiques et diplomatiques, ainsi que des histoires d'amour liant des personnes d'âges ou de pays différents.

Quant à *Chine* (1990), il s'agit de la suite de *Le sac du Palais d'Été* (1971). On y retrouve certains personnages de *Le sac du Palais d'Été*, rejoints par de nouveaux protagonistes. L'auteur y décrit en détail la Révolution culturelle et présente la Chine en 1988 et en 1989.

*Chambre noire à Pékin* (2004) décrit la Chine à travers le portrait d'un homme à la recherche du temps perdu. Le narrateur, Denis, nous raconte son expérience en Chine, trente ans après y avoir vécu, en mélangeant les souvenirs du passé avec la réalité actuelle : « balançant entre nostalgie du passé et découverte hallucinée d'une Chine qu'il ne reconnaît plus, ballotté entre trop de souvenirs de femmes et de jeunes filles d'aujourd'hui qu'il regarde de trop près, trop d'amis perdus et de passants indifférents, c'est avec un appareil de photo

au poing que le pitoyable héros de cette fuite en avant tente de sauver ce qui peut l'être, accumulant les images et les visages, les regards volés, les corps désirés ».(CNP, quatrième couverture)

Concernant les œuvres de Suzanne Bernard, *Une étrangère à Pékin* (1986) est un roman qui décrit une histoire d'amour impossible entre Julie, une française travaillant à Pékin dans une maison d'édition, et Lin, homme marié et intellectuel chinois. Cette histoire d'amour est interdite, et même « criminelle » à l'époque de la Chine des années quatre-vingt, en raison bien sûr de la morale traditionnelle chinoise. Julie est peu à peu attirée par la personnalité de Lin, probablement à cause de leurs différences culturelles. À travers cet homme, Julie découvre en effet les Chinois, la ville de Pékin, ainsi que la nouvelle Chine.

Dans *Un amour à Tian An Men* (1990), la suite du roman *Une étrangère à Pékin*, Julie rentre en France après un long séjour en Chine. Cependant, elle continue à s'intéresser jour après jour et heure par heure à ce qui se passe en Chine. Dans le roman, les événements de la place de Tian An Men et les scènes de la vie française se mêlent. La Chine de ses souvenirs, celle du présent et sa vie actuelle en France lui permettent de réfléchir sur la question de l'idéal et sur la signification de la vie, des mœurs, de la sexualité, etc.

*Nouveau voyage au pays d'autrefois, lettres de Pékin* (1999) est la suite d'*Une étrangère à Pékin*. Dans ce livre, l'héroïne écrit des lettres à sa jeune sœur. Après une longue absence, la narratrice est retournée en Chine mais le pays qu'elle retrouve ne ressemble plus à celui d'autrefois. « *Le choc est très fort* » (NVPA, p. 7) écrit-elle dans sa première lettre. La ville de Pékin a notamment beaucoup évolué et ce grand bouleversement engendre en elle une réflexion sur la Chine traditionnelle et la nouvelle Chine.

Enfin, en ce qui concerne la question du genre littéraire, notre *corpus* principal porte essentiellement sur des fictions et sur des textes semi-autobiographiques. *Les Derniers jours de Pékin* de Pierre Loti, écrit et publié selon son *Journal Intime*, est un récit exotique à caractère plus ou moins autobiographique, du fait notamment de la reprise de ses voyages autour du monde. Le texte *René Leys*, quant à lui, se présente sous une forme « hybride » : un roman autobiographique sous forme de journal daté de 1911. Pierre-Jean Remy a choisi de décrire Pékin à travers des romans longs. Son usage de données biographiques et l'engagement de soi dans le texte littéraire donne à ses œuvres certaines caractéristiques de l'autobiographie. De même, le récit de Suzanne Bernard se caractérise également par une écriture autobiographique, bien que ses œuvres soient publiées en tant que récits ou romans.

En comparaison avec d'autres genres littéraires comme le récit de voyage ou le mémoire, le roman dispose de plus de liberté au niveau de la création. Dans le roman, la personnalité de l'auteur a une grande influence sur la représentation qu'il se fait de Pékin. On comprend que chacun voit et raconte son propre Pékin ; c'est à partir de la dynamique de ces représentations entre elles que notre étude se développe.

### 3. État de l'Art

Le sujet de notre recherche est l'évolution historique de l'image littéraire de Pékin chez les auteurs français au cours de ces différentes périodes du XX<sup>e</sup> siècle. L'image de la Chine est un sujet souvent traité par des chercheurs mais dans cette thèse, nous délimitons notre étude à l'image de la ville de Pékin. Cependant, la question de son évolution historique dans la littérature a fait l'objet de peu d'études.

Dans le cadre de notre objet d'étude, nous avons naturellement effectué une recherche bibliographique assez exhaustive. Nous avons ainsi pu trouver de nombreuses études sur Pierre Loti et Victor Segalen ; cependant, seul un petit nombre d'entre elles traitaient du sujet de notre *corpus*. Parmi ces dernières, *Les Carnets de l'exotisme* (« Retour à Segalen »<sup>39</sup>, numéro 21, 1998) a particulièrement attiré notre attention. En effet, il comprend un article intitulé « Loti et Segalen, ou l'illusion de la différence » (p. 28-36), rédigé par Jacques Bardin et abordant la question de l'exotisme chez ces deux auteurs. Tous deux découvrent les pays exotiques dans des conditions historiques similaires. Vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le phénomène majeur le plus marquant est la colonisation. On retrouve ainsi ce thème dans les œuvres des deux auteurs, à travers l'anticolonialisme de Loti par exemple, si on se réfère à son « mythe du simple », et à travers l'esthétisme pour Segalen. Une interrogation semblable est posée dans leur œuvre : comment parler de ceux que nous avons détruits ? Tout cela porte à réflexion dans notre étude.

Un autre article intitulé « La Cité interdite de Pékin dans les œuvres de Pierre Loti et de Victor Segalen »<sup>40</sup> (p.37-50), écrit par Robert Stanley et traduit de l'américain par Dominique-Anne Villéger, se rapporte à notre recherche et nous donne plusieurs pistes de recherche. Dans

---

<sup>39</sup> Jacques Bardin, « Loti et Segalen, ou l'illusion de la différence » in Alain Quella-Villéger, « Retour à Segalen », *Les carnets de l'exotisme*, Poitiers, Le Torii éd, 1998, 80 p., p. 28-36.

<sup>40</sup> Robert Stanley, traduit de l'américain par Dominique-Anne Villéger, « La Cité interdite de Pékin dans les œuvres de Pierre Loti et de Victor Segalen », *Ibid.*, p. 37-50.

cet article, l'auteur fait d'abord la comparaison du statut et du point de vue entre Pierre Loti et Victor Segalen. Il présente ensuite une analyse de l'image de la Cité interdite à travers les deux œuvres *Les Derniers jours de Pékin* de Pierre Loti et *René Leys* de Victor Segalen. Nous essayerons de développer en profondeur la première partie de notre étude à partir de ces analyses.

Concernant notre réflexion sur l'image de Pékin dans *René Leys*, il existe un mémoire rédigé en chinois par Sun min 孙敏, *China: The incomprehensible other image of China in Segalen's René Leys*<sup>41</sup>. L'auteur étudie l'image de la Chine à travers les œuvres de Segalen, en particulier *René Leys*. Il analyse l'« incompréhensibilité » de la Chine à l'époque, en parallèle avec l'exotisme de Segalen. L'étude de l'image de la Cité interdite est également présente dans ce mémoire. Nous envisageons de compléter cette étude dans la thèse et d'aborder l'image de Pékin de la même manière.

Il existe très peu d'études sur Pierre-Jean Remy et Suzanne Bernard en France. Grâce à une recherche en chinois, nous avons pu trouver un mémoire en français rédigé par Liu Jingjing 刘晶晶, intitulé *L'image de la ville de Beijing sous la plume de Pierre-Jean Remy, – Analyse de son roman Le sac du Palais d'Été*<sup>42</sup>. Dans ce mémoire, l'auteur étudie l'image du paysage et celle de la population de la ville de Pékin, ainsi que les raisons de la production de l'image de Pékin et son évolution sous la plume de Pierre-Jean Remy. Elle n'utilise que le roman *Le sac du Palais d'Été* comme exemple. Dans notre étude, nous ajouterons d'autres romans de Pierre-Jean Remy afin de réaliser une recherche plus complète.

D'ailleurs, la thèse de Xu Li, *Pierre-Jean Remy et sa petite comédie humaine*<sup>43</sup> présente une vision globale sur l'ensemble des ouvrages de Pierre-Jean Remy. Son étude a pour objet d'analyser l'univers romanesque et le mécanisme de la création littéraire de l'auteur, à travers trois thèmes principalement : le système des personnages et la représentation du monde, l'incarnation de la musique et de l'art et l'éternel retour dans le temps, l'espace et l'écriture. Sa thèse a donné lieu à ses deux entretiens avec Pierre-Jean Remy, qui sont donc devenus une source importante pour notre étude.

---

<sup>41</sup> Sun min 孙敏, *China: The incomprehensible other image of China in Segalen's René Leys*, Zhongguo: Bukezhi de tazhe — Xie gelan « Lenei Laisi » “Zhongguo xingxiang” jiedu, 中国 :不可知的他者— 谢阁兰《勒内·莱斯》“中国形象”解读, Mémoire de Master, Université normale de Pékin, Chine, 2006.

<sup>42</sup> Liu Jingjing 刘晶晶, *L'image de la ville de Beijing sous la plume de Pierre-Jean Remy, – Analyse de son roman Le sac du Palais d'Été*, Mémoire de Master, Institut de Diplomatie, Chine, 2011.

<sup>43</sup> Li Xu, *Pierre-Jean Remy et sa petite comédie humaine*, Thèse de doctorat, Lyon, Université Lumière, 2000, 258 p. Disponible sur [http://theses.univ-lyon2.fr/documents/lyon2/2000/xu\\_l#p=0&a=top](http://theses.univ-lyon2.fr/documents/lyon2/2000/xu_l#p=0&a=top)

Ainsi, nous essayerons de développer et d'apporter un nouveau regard sur la recherche existante. Nous aborderons une recherche sur l'image de Pékin tout au long du XX<sup>e</sup> siècle à partir de plusieurs œuvres d'auteurs différents. Nous envisagerons une recherche sur l'image de Pékin à un moment donné d'une part et sur son évolution historique d'autre part.

#### **4. Approches méthodologiques et présentation du plan du développement**

Au cours de cette étude, nous aborderons en profondeur l'image de Pékin et surtout son évolution historique chez les auteurs des différentes périodes que nous avons présentées. Dans son ouvrage, *The City in Literature*, Richard Lehan indique ceci : « [...] la structure annulaire des villes elles-mêmes, impliquant une série de cercles concentriques. Le cercle intérieur retrace l'histoire de la ville, en particulier la ville moderne ; le cercle extérieur concerne la manière dont ces villes ont été représentées ; et le cercle de connexion implique des mouvements littéraires et urbains ». <sup>44</sup> À partir de cette idée, nous essayerons de travailler sur les trois dimensions suivantes.

La première dimension est celle de l'histoire d'une ville, ainsi que celle de sa présence dans le texte littéraire et de son influence sur la représentation. Il s'agit d'une approche plutôt géocritique qui examine les relations entre les espaces humains et la littérature.

La géocritique est une théorie littéraire et une méthode d'analyse qui accorde le plus grand intérêt à l'étude de l'espace géographique. Les premiers travaux présentés comme géocritiques sont issus du colloque intitulé « La Géocritique, mode d'emploi », organisé par Bertrand Westphal à l'université de Limoges au tournant des années 2000. Sa contribution, « Pour une approche géocritique des textes » <sup>45</sup>, constitue un manifeste de la géocritique. D'après Jean-Marie Grassin, la géocritique peut être considérée comme une « science des espaces littéraires », « une manière d'appréhender la littérature, de la concevoir comme un espace imaginaire <sup>46</sup> ».

---

<sup>44</sup> Traduction personnelle de la citation « the annular structure of cities themselves, involving a series of concentric circles. The inner circle traces the history of the city, especially the modern city; the outer circle concerns the way those cities have been represented; and the connecting circle involves literary and urban movements. » Richard Lehan, *op. cit.*, p. 4.

<sup>45</sup> Bertrand Westphal et Jean-Marie Grassin, *La géocritique mode d'emploi*, Limoges, Pulim, Presses universitaires de Limoges, 2000, 311 p., p. 9.

<sup>46</sup> Bertrand Westphal et Jean-Marie Grassin, *La géocritique : réel, fiction, espace*, p. II.



Dans son livre *La géocritique : Réel, fiction, espace* (2007)<sup>47</sup>, Bertrand Westphal explore plus en profondeur la question du référent et le rapport entre espace réel et espace fictif. Retenons pour l'instant qu'il s'agit d'une approche critique ayant pour particularité de proposer une méthode d'analyse des textes, centrée sur la question de l'espace humain.

La géocritique repose sur trois principes théoriques :

1. Une réflexion sur la spatio-temporalité. L'analyse ne se centre plus seulement sur des données temporelles, mais sur des données spatiales. La géocritique aborde une nouvelle lecture du temps et une nouvelle perception de l'espace : la sémantique des tempuscules ; les métaphores temporelles tendent à se spatialiser et l'espace est relégué au second plan par le temps qui « contre-attaque ». Ainsi, la géocritique devient une saisie interdisciplinaire de l'espace et du temps qui englobe à la fois la géographie, l'architecture, l'urbanisme et la littérature.

2. « Transgressivité » : les représentations de l'espace sont caractérisées par une transgression générale et croissante des normes établies.

3. « Référentialité » : la géocritique est confiante aussi dans la référentialité des œuvres littéraires : entre le monde et le texte, autrement dit entre le référent et sa représentation, il y a un lien. S'interroger sur le rapport entre le réel et sa représentation, entre le pavé et la page (entre réalité et texte).

La méthode élaborée par Westphal pour analyser la représentation de l'espace et les rapports entre le réel et la fiction comprend quatre éléments principaux : la multifocalisation, la polysensorialité, la stratigraphie et l'intertextualité.

La multifocalisation consiste à confronter les différents points de vue : le point de vue exogène, celui d'un écrivain-voyageur par exemple (celui que l'imagologie étudie), autrement dit, la vision de l'extérieur ; le point de vue endogène, celui issu de la vision autochtone ; et enfin, le point de vue allogène, c'est-à-dire à mi-chemin entre les deux.

La polysensorialité conduit à l'examen des perceptions représentées dans le texte, car tous les sens sont importants et présents dans la perception de l'espace.

La stratigraphie conduit à une enquête sur les différentes conceptions du temps élaborées par les communautés culturelles. On examine l'impact du temps et ses différentes couches superposées et réactivables dans l'élaboration d'un lieu.

---

<sup>47</sup> Bertrand Westphal, *op. cit.*

L'intertextualité : il s'agit de la question du stéréotype car dans une même étude de représentation spatiale, la perception de l'espace ne peut qu'être médiatisée par plusieurs formes d'art, telles que le texte, le cinéma, la photographie, la peinture et l'architecture.

De plus, selon Bertrand Westphal, la géocritique se distingue de l'imagologie. L'imagologie s'intéresse à l'analyse des espaces littéraires. La géocritique, par sa démarche géo-centrée, place le lieu au centre des débats. L'imagologie passe sous silence la question du référent, se concentre sur la manière dont l'écrivain transcrit le réel, alors que dans la géocritique, le lieu est analysé en relation avec son référent (extratextuel), car le référent et sa représentation sont interdépendants et interactifs.

Ensuite, l'intérêt de la géocritique est porté non pas sur les auteurs et leur rapport à tel ou tel lieu, mais sur le lieu lui-même tel qu'il apparaît, tel qu'il est représenté dans différents domaines artistiques comme la littérature, la photographie, la peinture, ou le cinéma. Cela permet à la géocritique de sortir du domaine purement littéraire et de se connecter à d'autres disciplines s'intéressant à la question de l'espace, comme la géographie ou la philosophie.

Ainsi, la géocritique affirme son double caractère géocentré et interdisciplinaire.

On étudie le référent/la ville et sa représentation/le texte littéraire, sachant que ces deux éléments sont indépendants et interactifs. D'ailleurs, c'est aussi à partir des points de vue géocritiques que nous pouvons étudier la ville de Pékin dans l'espace-temps. Tout d'abord, la ville existe en tant qu'espace. Cependant, dans la littérature, elle a une existence à la fois spatiale et temporelle. Par exemple, dans *René Leys*, l'existence de Pékin, et surtout celle de la Cité interdite, se traduisent par des Moments mystérieux, car d'après le narrateur, les histoires racontées par rapport à la Cité interdite sont mystérieuses, et les événements qui s'y sont produits inconnus et inconnaisables ; ainsi, la période où le narrateur demeure à Pékin en devient mystérieuse. Paul Ricœur décrit l'histoire par des « points », des « points-instants » pour être plus précis : ce n'est pas le temps qui est assigné à l'individu, mais l'instant. Au travers de l'imagination de l'auteur, la ville en tant qu'espace est donc transformée en un marqueur du temps historique. Notre étude se déploiera entre le pavé et la page (entre réalité et texte), entre le réel et sa représentation. C'est à partir de la temporalité de la ville que nous sommes conduits à repérer une évolution des thèmes la concernant.

La deuxième dimension est le Pékin des signes. Nous étudierons les textes dans une optique imagologique, en nous focalisant sur la manière dont l'écrivain transcrit le réel, ainsi que sur la représentation de l'objet d'étude.

L'époque actuelle se caractérise par le dialogue entre les cultures. Cela suffit à justifier largement l'importance attribuée aux recherches sur l'étude des images ou des représentations de l'étranger, ou imagologie. Son impulsion décisive sera donnée par Jean-Marie Carré (1887-1958), avant que son étude soit défendue et illustrée par Marius-François Guyard (1921-2011). Parfois, l'imagologie fait l'objet de débats méthodologiques. Certains, comme René Wellek (1903-1995) ou Étiemble (1909-2002)<sup>48</sup> par exemple, l'excluent du champ des études comparatistes car ils considèrent qu'elle est plus proche des disciplines historiques ou sociologiques. D'autres, dans le même temps, lui donnent ses assises avec une série de thèses<sup>49</sup>, dans laquelle sont exposées ses prolongements sociologiques et politiques dans le domaine de la littérature comparée. Ensuite, d'autres contributions importantes, et notamment européennes, achèvent la constitution d'un domaine bien circonscrit de la littérature comparée, notamment fondée sur la théorisation de Daniel-Henri Pageaux et Jean-Marc Moura.

L'imagologie est une réflexion interdisciplinaire. D'après Pageaux, « ce genre d'études recoupe des recherches faites par des ethnologues, des anthropologues, des sociologues, des historiens des mentalités et des sensibilités, lesquels abordent des questions portant sur des cultures "autres", sur l'altérité, l'identité, l'acculturation, la déculturation, l'aliénation culturelle, l'opinion publique ou l'imaginaire social ». <sup>50</sup> Néanmoins, nous parlons ici de l'imagologie dans le domaine de la littérature comparée, c'est-à-dire l'imagologie littéraire, l'étude des images de l'étranger dans une œuvre, dans une littérature. Elle aborde les relations entre les écrivains et les pays étrangers telles qu'elles se traduisent dans les œuvres littéraires. Pour élaborer une image de l'étranger, l'auteur ne copie pas le réel. Il sélectionne un certain nombre de traits jugés pertinents pour représenter au mieux l'altérité. Ces études portent sur l'imaginaire et les symboles. L'imagologie décrit donc ces éléments, les rapproche des cadres historiques, sociaux et culturels qui en forment le contexte, et détermine ce qui appartient en propre à la création de l'écrivain.

---

<sup>48</sup> « Peu de temps après, René Wellek, dans un article du *Yearbook of Comparative and General Literature* (1953), se montrait très dur à l'égard d'études qu'il considérait beaucoup plus proches de l'histoire ou de l'histoire des idées que de la littérature. Dix ans plus tard, Étiemble, dans *Comparaison n'est pas raison*, stigmatisait des travaux qui "regardent l'historien, le sociologue ou l'homme d'État" ; [...]. ». Pageaux Daniel-Henri, « "Image : L'écriture de l'altérité" », in *La littérature générale et comparée*, Édition Armand Colin, 1994, p. 65-67, p. 59.

<sup>49</sup> *Ibid.*

<sup>50</sup> *Ibid.*

L'image peut être formulée d'un Je par rapport à un Autre, d'un Ici par rapport à un Ailleurs. L'image est donc l'expression littéraire ou l'expression d'un écart significatif entre deux ordres de réalité culturelle. De plus, l'image est la représentation d'une réalité culturelle au travers de laquelle l'individu ou le groupe qui l'ont élaborée révèlent et traduisent l'espace culturel et idéologique dans lequel ils se situent.

Concernant la représentation de l'Autre dans une dimension littéraire, Daniel-Henri Pageaux développe d'abord, de manière théorique, trois éléments constitutifs de l'image, dans son œuvre *La littérature générale et comparée* (1994). Ces trois éléments sont respectivement le mot, la relation hiérarchisée et le scénario, selon un ordre de complexité croissante. Ensuite, il propose une systématisation des quatre attitudes fondamentales qui traduisent la perception de l'Autre :

Le premier cas est *la manie*. La réalité culturelle étrangère est tenue par l'écrivain ou le groupe comme absolument supérieure à la culture « nationale », d'origine.

Le deuxième cas est *la phobie*. La réalité culturelle étrangère est tenue pour inférieure et négative par rapport à la culture d'origine.

Le Troisième cas est *la philie*. La réalité culturelle étrangère est tenue pour positive et elle vient prendre sa place dans une culture regardante qui est une culture d'accueil, tenue également pour positive.

Alors que la « manie » suppose l'échange, le dialogue d'égal à égal avec l'Autre, et que la « phobie » suppose la mort symbolique de l'Autre, la « philie », elle, est plus équilibrée, car elle n'implique ni l'importation excessive de modèles étrangers, ni la complète négation de l'Autre. Ce dernier est seulement et simplement reconnu comme Autre. Dans un quatrième cas, le phénomène d'échanges et de dialogues s'abolit, pour faire place à un nouvel ensemble en voie d'unification : le cosmopolitisme ou l'internationalisme. Cette dernière attitude n'implique pas une opinion positive ou négative envers la réalité étrangère, puisque les rapports positifs entre différentes cultures ont tendance à conduire à une unité culturelle.<sup>51</sup>

L'imagologie a pour objet d'étude fondamentale l'altérité littéraire. D'après Jean Marc Moura<sup>52</sup>, et dans le contexte des études imagologiques, la représentation de l'étranger

---

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 71-72.

<sup>52</sup> Jean-Marc Moura, « “Imagologie littéraire et mythocritique : rencontres et divergences de deux recherches comparatistes” », in Pierre Brunel, (éd.). *Mythes et littérature [actes du 2e Congrès du Centre de recherche en littérature comparée de Paris IV, Paris, 23-25 mai 1991]*, éd. Pierre Brunel, Paris, France, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1994, p. 129-141.

possède une triple dimension, une image créée par la sensibilité particulière d'un écrivain, dont un exemple pourrait être la poésie du désir-imaginant dans l'œuvre de Victor Segalen : il s'agit d'une image qui provient d'une nation ou d'une culture où l'étranger est considéré comme figure de l'imaginaire social. L'étude de ces représentations peut être effectuée à partir du moment où l'imagologie littéraire rencontre l'histoire des idées. Moura prend ainsi comme exemple l'image du tiers monde dans le roman français contemporain : il s'agit d'une image d'un espace étranger, où l'étranger est aux frontières de la fable et du mythe.

Ainsi, l'imagologie se fonde essentiellement, d'une part, sur les documents que sont les récits de voyage, les essais, les discours critiques sur les œuvres étrangères et les manuels d'histoire, et d'autre part, sur des œuvres de fiction qui mettent en scène directement des étrangers ou qui se réfèrent à une vision d'ensemble, plus ou moins stéréotypée, d'un pays étranger. L'imagologie est axée sur l'étude des représentations de l'étranger en littérature. Ainsi, dans le cas d'une ville « étrangère », on ne peut pas évoquer cette dernière sans parler de l'exotisme, dont nous trouverons de nombreuses traces dans les textes.

Chaque auteur a sa vision propre de la ville de Pékin ; chacun choisit donc de saisir différents aspects de la ville pour la décrire. Il peut s'agir, par exemple, d'un aspect architectural où l'architecture est considérée comme le statut intermédiaire entre l'objet réel/historique et sa représentation ; de descriptions des habitants, où se démarque une évolution de description, la transition d'une image collective à une image de personnage ciblé. En réalité, il n'existe pas de représentation exhaustive de Pékin, notamment du fait des particularités de chaque auteur - statut, sexe, âge et niveau d'éducation ; chacun construit donc son propre imaginaire de Pékin.

Enfin, la troisième dimension porte sur l'évolution des formes et de l'écriture romanesques. Tout d'abord, le statut de l'auteur qui écrit la ville de Pékin change : on passe du point de vue d'un militaire à celui d'un écrivain-ambassadeur, de la perspective d'un voyageur-sinologue à celle d'une femme-écrivain... Il s'agit d'un changement de « point de vue », de « regard », de « vision ». Cela nous amène à ce discours sur le « regard » dans *La géocritique* : « L'histoire du regard est l'histoire d'une subjectivité qui exprime la relation de l'individu au monde qui fut la détermination objective ».<sup>53</sup> D'une part, ce « regard » est subjectif et temporel ; il introduit une activité imaginaire. D'autre part, il porte sur trois

---

<sup>53</sup> Bertrand Westphal, *op. cit.*, p. 200.

éléments : la ville, l'habitant-observé-personnage, et l'auteur-observateur. En utilisant ces trois éléments, nous chercherons à étudier le caractère d'une ville à travers ses habitants et l'écrivain, comme le propose Karlheinz Stierle dans *La capitale des signes, Paris et son discours* : « la formation et les transformations d'une conscience de la ville, inséparable de la conscience de soi des écrivains ». <sup>54</sup> Tout cela nous permet de comprendre que dans un premier temps, la présence d'une ville est vécue dans l'expérience du voyage ; l'écrivain construit ensuite les représentations qui lui permettent de restituer cette présence avec leur propre compréhension et imagination dans son œuvre littéraire.

Le style romanesque évolue lui aussi : Segalen essaie en effet d'inventer un nouveau style, qu'il met notamment en pratique dans *Fils du ciel* et dans son roman, *René Leys*. Ce dernier est d'ailleurs considéré comme un hybride entre essai et roman. Dans son roman *Le sac du palais d'été*, Pierre-Jean Rémy écrit :

« je vais faire autre chose. Une chose folle, un récit poétique qui partirait dans toutes les directions, tous les pays, et dans lequel, à la fin, tout le monde se retrouverait, conduit par un fil intérieur à l'histoire, une force qui fait que tout ce qui se connaît et tout ce qui s'aime doit bien, un jour, se retrouver ». (SPE, p. 417)

Notre plan de développement se compose de trois grandes parties, qui correspondent aux trois périodes en question, c'est-à-dire, à celles du début du XX<sup>e</sup> siècle aux années 1930, des années 1950 aux années 1980 et des années 1980 à la fin du XX<sup>e</sup> siècle. Dans la première partie, en ce qui concerne la période du début du XX<sup>e</sup> siècle aux années 1930, nous allons étudier trois ouvrages principaux : *Les Derniers jours de Pékin* de Pierre Loti, *René Leys* et *Le Fils du Ciel* de Victor Segalen. Dans la deuxième partie, des années 1950 aux années 1980, nous étudierons *Le Sac du palais d'été* et une partie de *Chambre noire à Pékin* de Pierre-Jean Rémy. La troisième partie, des années 1980 à la fin du XX<sup>e</sup> siècle, consistera en une étude sur *Chambre noire à Pékin* de Pierre-Jean Rémy, *Une étrangère à Pékin*, *Un amour à Tian An Men* et *Nouveau voyage au pays d'autrefois, lettres de Pékin* de Suzanne Bernard.

Parallèlement, selon les trois dimensions en question, chaque partie est composée de trois chapitres. Chaque chapitre traite d'une dimension en particulier, celle ancrée dans la période correspondante. Ainsi, chaque premier chapitre comprendra une partie sur la ville elle-même, une deuxième sur l'histoire de la ville de Pékin, et une troisième sur les rapports entre l'histoire et le roman. Chaque deuxième chapitre sera composé de trois aspects : tout

---

<sup>54</sup> Karlheinz Stierle et Jean Starobinski, *op. cit.*, p. IX.

d'abord, une étude sur l'image générale de Pékin (y compris une petite comparaison avec d'autres textes), ainsi que sur l'image de la ville se dégageant dans le *corpus* pour chaque période ; ensuite, une analyse sur l'image de Pékin à partir de ses architectures dans le *corpus* ; enfin, une étude sur les habitants de la ville de Pékin. Les troisièmes chapitres, quant à eux, seront développés autour de l'évolution des formes et de l'écriture romanesques du *corpus*, ainsi que des caractéristiques de l'écriture des romans dans le *corpus*.

## **PREMIÈRE PARTIE : LA REPRÉSENTATION DE PÉKIN AU DÉBUT DU XX<sup>e</sup> SIÈCLE**

Pierre Loti, *Les Derniers jours de Pékin* (1902)

Victor Segalen, *René Leys* (1922) et *Le Fils du Ciel* (1975)



# 1. Histoire de Pékin

## 1.1 Historique de Pékin et de la Cité interdite

Pékin reste le centre d'un parcours imaginaire que chacun expérimente différemment. Un thème rassemble cependant tous nos auteurs : la description de l'Autre, réalisée à partir de la vision que ces auteurs ont eu de la ville d'un point de vue architectural, autrement dit, une écriture de la ville. Afin de faire une lecture exhaustive de la ville de Pékin dans la littérature, il nous faut d'abord introduire l'histoire et la géographie de Pékin. Dans cette partie, notre source sur l'histoire de Pékin et sa construction se basent principalement sur *Histoire et géographie de Beiping*<sup>55</sup>, de Hou Renzhi 侯仁之 (1911-2013), géographe, historien et professeur à l'Université de Pékin. Ce livre consiste en une traduction en chinois de la thèse de doctorat de Hou Renzhi, menée à l'Université de Liverpool au Royaume-Uni. Il traite de l'origine de la ville de Pékin, ainsi que du développement de ses sources d'eau. Une autre de nos sources bibliographiques est *Liu Bowen et la ville de Nezha : le mythe de la fondation de Pékin*<sup>56</sup>, de Chen Xuelin. En effet, la première partie du livre analyse l'évolution de la ville de Pékin, de l'époque de Jicheng 蓟城 de Yanguo 燕国 (XI<sup>e</sup> siècle av. J.-C. à 222 av. J.-C.) à celle de la dynastie des Qing 清 (1644-1912).

### 1.1.1 Origine de la ville de Pékin

Dans l'histoire de la Chine, depuis près de trois mille ans, de la période des Royaumes combattants (V<sup>e</sup> s. av. J.-C. – 221 av. J.-C.) à la République de Chine (1912-1949), Pékin a été la capitale de douze régimes différents sur une période de plus de 1500 ans.<sup>57</sup>

Située dans une petite plaine au nord-ouest de la province du Hebei 河北, Pékin est une ville entourée de montagnes sur trois côtés, avec au nord les montagnes *Yanshan* 燕山 et

---

<sup>55</sup> 侯仁之, *北平历史地理*, 北京, 外语教学与研究出版社, 2013, 215页. Hou Renzhi, *Beiping lishi dili*, Beijing, Waiyu jiaoxue yu yanjiu chubanshe, 2013, 215 ye. Hou Renzhi, *Histoire et géographie de Beiping*, Pékin, Presse d'Enseignement et de recherche en langues étrangères, 2013, 215 p.

<sup>56</sup> 陈学霖, *刘伯温与哪吒城: 北京城建的传说*, 北京, 生活·读书·新知三联书店, 2008, 210页. Chen Xuelin, *Liu Bowen yu Nezha cheng : Beijing chengjian de chuanshuo*, Beijing, Shenghuo Dushu Xinzhi Sanlian shudian, 2008, 210 ye. Chen Xuelin, *Liu Bowen et la ville de Nezha : le mythe de la fondation de Pékin*, Pékin, éd. Vivre, Lire, Rechercher librairie conjointe, 2008, 210 p.

<sup>57</sup> Voir « Tableau de l'histoire de Beiping, *Beiping lishi yange biao* 北平历史沿革表», Hou Renzhi, *Histoire et géographie de Beiping*, p. 155-158.

à l'ouest les montagnes *Taihang* 太行. Seul le côté sud fait face à la plaine de *Huabei* 华北, formant une baie semi-fermée, connue sous le nom de « Baie de Pékin ». En 800 avant J.-C., la ville appelée Ji 蓟 était la capitale de Yanguo 燕国 (XI<sup>e</sup> siècle av. J.-C. à 222 av. J.-C.), royaume du nom de l'un des sept héros de la période des Royaumes combattants (V<sup>e</sup> s. av. J.-C. – 221 av. J.-C.). Bien que de petite taille au départ, elle gagne rapidement en importance du fait de sa situation géographique. Pendant les dynasties Liao 辽 (907-1125), Jin 金 (1115-1234) et Yuan 元 (1271-1368), la ville est promue capitale lorsque les nomades entrent dans la plaine centrale. La dynastie Liao la nomma Nanjing 南京, la dynastie Jin Zhongdu 中都 et la dynastie Yuan Dadu 大都. En 1368, la ville est occupée par l'armée de la dynastie Ming et est immédiatement intégrée dans le district administratif ordinaire ; son nom devient alors Beiping fu 北平府 (préfecture de Beiping). À l'époque de la dynastie Ming, Nanjing 南京 est érigée comme capitale, et Ming Taizu (le premier empereur de Ming) donne Beiping à son quatrième fils, Zhu Di 朱棣 (1360-1424), auquel est donné le titre de Prince de Yan, Yan Wang 燕王. En 1402, Zhu Di capture Nanjing et monte sur le trône, devenant ainsi l'empereur Yongle. En 1403, Zhu Di débaptise Beiping, qui devient Pékin. Cependant, la cour des Ming ne déménage officiellement à Pékin qu'en 1420, du fait de la menace des Mongols.

En 1403, sous le règne de Zhu Di, une reconstruction à grande échelle est lancée sur le site du palais Yuan, qui est démoli. La construction du nouveau Palais Royal est achevée en 1420 et on lui donne le nom de Cité Interdite. La disposition spatiale de la ville de Pékin est alors extrêmement stricte. Dans l'ensemble, la ville de Pékin se compose de deux zones rectangulaires : la ville extérieure, *Waicheng* 外城, au sud, et la ville intérieure, *Neicheng* 内城, au nord. La ville extérieure enveloppe le sud de la ville intérieure et cette dernière entoure la ville impériale *Huangcheng* 皇城, qui elle-même englobe la Cité Interdite. Entourée de douves, la résidence de l'empereur devient le centre de la ville. En outre, un axe central traversant la ville du nord et sud est utilisé comme ligne de référence pour organiser tous les bâtiments et les dispositions. Cette ligne traverse le centre de la Cité Interdite, au sud de la porte Yongding et au nord de la Tour de la Cloche, et mesure environ huit kilomètres de long, divisant effectivement la capitale en deux parties. Les édifices et les sites les plus magnifiques de la ville sont disposés sur cet axe, tandis que les autres bâtiments sont répartis tout autour.

En 1644, les Mandchous s'emparent de la ville de Pékin et l'établissent comme capitale de la dynastie Qing. La disposition générale de la ville correspond alors à celle adoptée pendant

la dynastie Ming ; les Mandchous réparent et reconstruisent en outre certaines des portes grillagées appartenant à l'ancienne fondation. En 1648, le gouvernement Qing publie un décret stipulant que tous les membres de l'ethnie Han, indépendamment de leur métier, seraient déplacés vers la ville extérieure, tandis que la ville intérieure serait exclusivement utilisée par les Mandchous, d'où l'appellation de « ville tartare », *Dada cheng* 鞑靼城, qu'on lui donna plus tard. Comme l'a écrit Loti dans *Les Derniers jours de Pékin* :

Il faut, pour aller là (le temple du Ciel), sortir d'abord de toutes ces ruines et de ces cendres ; sortir même de la "Ville tartare" où nous sommes, franchir ses terribles murs, ses gigantesques portes, et pénétrer dans la "Ville chinoise". (DJP, p. 71)

En effet, lors de son séjour en Chine, Loti s'installe dans la Ville tartare au nord de Pékin, où il ne reste plus que des ruines après « la bataille »<sup>58</sup> de 1900 et le départ des membres de la famille impériale. On retrouve ici aussi l'itinéraire qu'il a effectué du nord au sud, c'est-à-dire de la Ville tartare à la Ville chinoise, pour se rendre au temple du Ciel, situé au sud de la Ville chinoise.

Ce sont deux immenses quadrilatères juxtaposés, ces deux villes murées dont l'ensemble forme Pékin, et l'une, la tartare, contient en son milieu, dans une autre enceinte de forteresse, cette Ville jaune où j'irai demain habiter. (DJP, p. 71)

Cette « Ville jaune », également appelée « ville impériale », se situe alors au cœur de « la ville tartare », avec en son centre « la Cité interdite », le « palais impérial » donc<sup>59</sup>. Segalen présente « le plan »<sup>60</sup> de Pékin dans la lettre qu'il écrit à sa femme, Yvonne Segalen, le 12 Juin 1909. Nous empruntons ici justement la description de Victor Segalen dans *René Leys* pour présenter cette structure :

Puis enfermée dans le carré de la Ville Tartare, la Ville Impériale, qu'un mauvais

---

<sup>58</sup> La révolte des Boxers fournit l'arrière-plan historique des récits de Pierre Loti et de Victor Segalen. Lorsque les Boxers se soulevèrent contre la présence étrangère, les Occidentaux réagirent en obligeant la Cour impériale des Qing à s'enfuir de Pékin.

<sup>59</sup> Annexe I, le plan de Pékin.

<sup>60</sup> « Relie un peu partout les descriptions de Péking : les quatre villes : la ville Rouge est le palais de l'Empereur. Les autres sont accessibles, vastes, encombrées de charrettes à roues ferrées comme des sabots, de mules, de petits chevaux solides et fort séduisants, et d'admirables devantures de boutiques, sculptées, fouillées, on dirait à même un or qui était vieux déjà quand on le travaillait... En somme, ou je me trompe, ou bien un séjour à Péking pour nous trois serait fort séduisant... » Victor Segalen et Henry Bouillier, *Correspondance. I, 1893-1912*, éd. Annie Joly-Segalen, Dominique Lelong et Philippe Postel, Paris, Fayard, 2004, 1294 p., p. 886.

Voir aussi le plan dessiné par Segalen dans l'Annexe II : les schémas accompagnés des lettres, dessinés par Segalen, et les descriptions de Pékin.

jeu de mots, celui-là, intraduisible en Français, sur le caractère "Houang" laisse appeler souvent la "Ville Jaune"<sup>61</sup>. C'est un rempart de plus mais bossué vers l'ouest. Enfin le troisième rectangle inscrit, celui-là que l'on peut peindre d'une belle couleur violette, par convention - car tous ses toits sont du plus jaune, Le Palais. (RL, p. 142)

À la fin de la dynastie Qing, en raison des forces de coalition britanniques et françaises et des forces alliées des huit puissances qui envahirent successivement la capitale, la ville de Pékin subit de fréquents changements. Par exemple, des ambassades sont établies à Pékin, au sud-est de la ville impériale, formant le quartier des Légations. En raison de l'entrée des forces religieuses étrangères, de nombreuses églises de différentes sectes se construisent partout à Pékin. En outre, la construction des chemins de fer, qui avait commencé pendant les dernières années de Guangxu 光绪 (1871-1908), s'achève à Pékin.

### 1.1.2 Dénomination de la Cité interdite

Comme nous l'avons mentionné précédemment, la ville de Pékin est la capitale attitrée pendant la dynastie des Qing. Elle est donc le centre du pouvoir politique et culturel de l'empire à l'époque. Selon la tradition culturelle chinoise, le Fils du ciel habitant la Cité interdite possède le pouvoir absolu des autocrates ; la Cité interdite, noyau de Pékin, devient ainsi le symbole du pouvoir supérieur. Sous les dynasties des Ming et des Qing, c'est dans la Cité interdite que la Cour traitait des affaires politiques quotidiennes et que l'empereur et sa famille vivaient.

Parmi les différentes appellations que reçut la résidence impériale au cours des âges, la plus usuelle en chinois est la « Cité Pourpre Interdite ». La « Cité Interdite » est en réalité un nom courant en dehors de Chine à partir de l'époque coloniale :

« LA VILLE VIOLETTE RÉSERVÉE (*Tse-Kin-tch'eng*), ainsi nommée parce que jadis on ne devait employer que du mortier violet pour les constructions, de là *Tse* (violet). Cette ville est absolument interdite, et personne ne peut y pénétrer, d'où le mot *kin* (réservé), enfin, cette enceinte est fort étendue, d'où le mot *tch'eng* (ville). »<sup>62</sup>

---

<sup>61</sup> « La Ville impériale s'appelle *Ville jaune* en chinois par homophonie entre *huang* (empereur) et *huang* (jaune). Le jaune est, pour les mêmes raisons, une couleur réservée à l'empereur. » Note de l'œuvre. Victor Segalen et Sophie Labatut (éd.), *René Leys*, Paris, Gallimard, 2000, 419 p., p. 401.

<sup>62</sup> Alphonse Favier, *op. cit.*, p. 337.

En effet, la « Cité, *Cheng* 城 » semble être une définition poétique de l'étendue du palais. Il est vrai que le palais impérial a la taille d'une véritable ville, avec sa propre population et une architecture particulière, caractérisée par ses remparts. En chinois, le mot « Pourpre, *Zi* 紫 » est un idéogramme qui a de multiples significations<sup>63</sup>, mais qui n'est utilisé que pour une raison bien précise : en Chine, la pourpre est une couleur impériale, car elle est censée provenir du ciel. La couleur pourpre, symbole de joie et de bonheur, est aussi celle de l'étoile polaire, « l'Étoile pourpre », centre de l'Univers selon la cosmologie chinoise : « D'après l'astronomie chinoise ancienne, la constellation *ziweiyuan* 紫薇垣 (le mur du Subtil Pourpre) se situait au centre du Ciel, immobile. Le Souverain du Ciel y résidait, si bien que l'on appelait sa demeure le "Palais pourpre". Le commun des mortels ne pouvait s'en approcher ni *a fortiori* y pénétrer, de là l'origine du terme "Cité pourpre interdite (*Zijin*cheng 紫禁城)" »<sup>64</sup>. Enfin, le terme « Interdite, *Jin* 禁 » est lié à la notion de secret, un aspect que l'on va définir plus loin. « Dans ses principes, la conception du palais a peu varié au cours des millénaires. Inscrit dans une enceinte, il est composé d'un ensemble d'édifices orientés selon une trame orthogonale, communiquant par des galeries. L'élévation des bâtiments est régie par la triade *tian-di-ren* 天地人 (ciel-terre-homme), [...] Animaux ou personnages mythiques, ils sont censés protéger les bâtiments de esprits malfaisants. »<sup>65</sup>

Dans *René Leys*, le narrateur appelle la Cité interdite « la Ville violette interdite », ou encore « la grande Enceinte Interdite ». En revanche, notons que Loti utilise rarement le terme « Ville interdite », préférant la dénomination « Ville violette », sans doute parce que, contrairement à d'autres, il a pu y pénétrer. Bien que Loti ait déjà « pénétré » dans la Cité interdite, et que celle-ci ne soit plus un endroit interdit, il écrit que cette partie de Pékin demeure néanmoins « impénétrable ». Ainsi, les deux auteurs expriment un sentiment analogue : une idée d'interdit fortement associé à la Cité interdite.

---

<sup>63</sup> « Parmi les nombreux caractères en rapport avec les différentes nuances de rouge, il signifie une sorte de rouge sombre ou un violet tirant sur le brun ou encore une teinte intermédiaire entre bleu, rouge et noir. En chinois moderne, il peut désigner les rayons ultraviolets, ou bien le *vermeil*, l'or le plus fin. Il a depuis toujours au sens figuré des connotations d'élévation sociale, de noblesse et de solennité. C'est par exemple la couleur de la pâte avec laquelle sont toujours apposés les sceaux officialisant un document et, dans l'antiquité, il désignait les robes des nobles. » Cyrille Javary et Patrice Serres, *Dans la Cité Pourpre Interdite : Promenade Ying-Yang*, Arles, Philippe Picquier, 2001, 142 p., p. 16.

<sup>64</sup> Jean-Paul Desroches, Alexandra Bosc, Geneviève Bresc-Bautier [et al.], *La Cité interdite au Louvre : empereurs de Chine et rois de France [exposition, Musée du Louvre, Paris, 29 septembre 2011 - 9 janvier 2012]*, Paris, Louvre éd. Somogy, 2011, 319 p., p. 63.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 48.

Par ailleurs, chaque auteur ayant ses propres références culturelles et littéraires, Loti compare la Cité interdite à d'autres lieux :

Ils cherchaient, avec des ruses, à nous entraîner ailleurs, dans l'immense labyrinthe de ce palais d'Héliogabale, à nous intéresser aux grandes salles sombrement luxueuses qui sont plus loin, aux grandes cours, là-bas, et aux grandes rampes de marbre où nous irons plus tard, à tout un Versailles colossal et lointain, envahi par une herbe de cimetière et où l'on n'entend plus que les corbeaux chanter... (DJP, p. 102-103)

Ce passage décrit l'entrée de Loti dans la Cité interdite, alors qu'il était guidé par des eunuques. Une ambiance particulière s'installe au fil du texte : le narrateur ressasse les souvenirs de nombreux voyages au cours de ce pèlerinage, contrastant avec la scène lugubre à laquelle il est confronté, une scène marquée par de « grandes salles sombrement luxueuses » et le croassement des corbeaux. On retrouve ainsi la désillusion qu'inspire la Cité interdite à l'époque de Loti. Bien qu'il soit à Pékin, il rappelle de temps en temps sa propre culture, en prenant en considération sa mentalité propre aux écrivains de la « fin du siècle ». Tous ces éléments, que l'on retrouvera dans les analyses suivantes, engendrent une description pessimiste de la ville et une sensation mélancolique qui envahit le voyageur.

## 1.2 Du mythe de la fondation de Pékin au mystère de Pékin

Quand nous parlons d'une ville, nous parlons de son histoire, de sa position géographique, ainsi que de son architecture. S'il existe un mythe ou une histoire littéraire relatifs à cette ville, la ville devient plus dynamique et elle se laisse plus aisément découvrir.

Rappelons-nous cette partie de la longue histoire de Pékin et sa dénomination : pendant la dynastie des Yuan (1271-1368), la ville est reconstruite et devient capitale sous le nom de Dadu 大都 (Grande Capitale). Par la suite, la dynastie des Ming (1368-1644) déplacera sa capitale au sud, à Nanjing 南京 (Capitale du sud). Ce n'est qu'en 1420 que les Ming retournent à Beijing 北京 (Pékin). Le troisième empereur Ming Yongle (1403-1424) reconstruit la cité avec de grands édifices comme la Cité Interdite.

En ce qui concerne Dadu, elle fut en réalité conçue par Liu Bingzhong 刘秉忠 (1216-

1274)<sup>66</sup> d'après l'ouvrage *Zhou li · Kao gongji* 周礼 · 考工记<sup>67</sup>, où est décrite avec précision la théorie à suivre pour fonder une ville. D'ailleurs, comme Liu Bingzhong avait une bonne maîtrise des idées confucéennes, du bouddhisme et des notions du *Yin-yang* 阴阳, il s'en est également inspiré dans sa conception de la ville. Ainsi, bien que Dadu ait été fondé par les Mongols (les Yuan), son caractère architectural reflète la tradition culturelle de la nation Han.

### 1.2.1 Liu Bowen et La ville de Nezha

Le mythe de la fondation de Pékin est un sujet peu abordé dans les études sur la culture chinoise. Nos principales sources ont donc été les recherches de Chen Xuelin et son ouvrage *Liu Bowen et la ville de Nezha : le mythe de la fondation de Pékin*<sup>68</sup>.

Selon le récit chinois *Nezha naohai* 哪吒闹海, *Nezha Trouble la Mer*<sup>69</sup>, Nezha est un personnage taoïste capable de combattre les dragons et de contrôler les inondations. C'est l'un des personnages les plus populaires de la mythologie chinoise. Pendant la dynastie des Yuan et des Ming, le taoïsme est très répandu ; le mythe s'étoffe alors avec l'histoire de Nezha tuant le troisième prince dépendant du Roi Dragon et combattant ce dernier. De plus, à cette époque, la capitale est souvent frappée par des inondations : on dit que l'eau est contrôlée par le dragon, et certains habitants de la capitale ont la conviction que seul Nezha pourrait résoudre le problème. De ce fait, lors de la fondation de Dadu (capitale de la dynastie des Yuan), la population a intégré la légende de Nezha à l'expérience de Liu Bingzhong de la

---

<sup>66</sup> Liu Bingzhong (1216-1274), astronome, géographe et expert en sciences divinatoires, est un moine défroqué présenté par le maître bouddhiste Haiyun à Kubilai Khan. Très apprécié du conquérant mongol, il devient l'un de ses conseillers les plus proches et se voit conférer le prénom de Bingzhong, alors que son prénom d'origine est Kan. *L'Histoire de Yuan* lui attribue l'adoption du nom dynastique de Yuan, terme tiré du classique *Yijing*. En 1266, lorsque Liu Bingzhong part inspecter le site de la future capitale de l'empire Dadu, il a déjà conçu le plan de Shangdu (Kai-ping), la première capitale impériale des Yuan. Olivier Stéphanie et Bing Chiu Che, *Pékin : métamorphoses d'une ville impériale*, Paris, le Cherche Midi, 2009, 263 p., p. 258.

<sup>67</sup> *Zhou li · Kao gong ji* : Les premières normes nationales chinoises sur la technologie artisanale, écrites à la fin de la période des printemps et automnes (771 à 481/453 av. J.-C.) et au début des Royaumes Combattants (V<sup>e</sup> s. av. J.-C. – 221 av. J.-C.). 闻人军, *考工记译注*, 上海, 上海古籍出版社, 2008, 190页. Wen Renjun, *Kaogongji yizhu*, Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 2008, 190ye. Wen Renjun, *Annotations de Kaogongji*, Shanghai, Édition des livres anciens de Shanghai, 2008, 190 p.

<sup>68</sup> 陈学霖, *刘伯温与哪吒城: 北京城建的传说*, 北京, 生活·读书·新知三联书店, 2008, 210页. Chen Xuelin, *Liu Bowen yu Nezha cheng : Beijing chengjian de chuanshuo*, Beijing, Shenghuo Dushu Xinzhi Sanlian shudian, 2008, 210 ye. Chen Xuelin, *Liu Bowen et la ville de Nezha : le mythe de la fondation de Pékin*, Pékin, éd. Vivre, Lire, Rechercher librairie joint, 2008, 210 p.

<sup>69</sup> *Nezha Trouble la Mer*, ou *Nezha Triomphe du Roi-Dragon*. Nezha est le troisième fils et l'assistant de Li Jing (李靖, *Lijing*), un général de la dynastie des Tang qui a été déifié, devenant chef de l'armée céleste dans les mémoires. La légende raconte le combat de Nezha contre les Rois-Dragons qui opprimaient le peuple.

dynastie des Yuan. Nezha était supposé posséder des pouvoirs surhumains et être doté de trois têtes, six bras et deux pieds. Ainsi, Liu Bingzhong a fait construire onze portes en vue de rappeler le corps de Nezha<sup>70</sup>. Le contenu du mythe devient fixe vers la fin de la dynastie des Qing mais avec d'autres personnages principaux, comme Liu Bowen<sup>71</sup> de la dynastie des Ming et Nezha.

En réalité, le récit de la fondation de Pékin par Liu Bowen apparaît très tôt dans les écrits des étrangers. Par exemple, le missionnaire français Alphonse Favier le mentionne deux fois dans son ouvrage *Péking : Histoire et description* (1897) :

La vile chinoise située au sud de la précédente (la ville tartare) et appelée *Nan-tch'eng*, ville du sud, fut construite en 1524 par Léou-pè-ouen, grand ministre de l'Empire, et entourée de murs en 1564.<sup>72</sup>

Léou-pè-ouen fut fidèle à la nouvelle dynastie qu'il servit pendant plusieurs règnes avec autant d'intelligence que de dévouement. Il s'acquitta de plusieurs ambassades importantes, composa des livres encore fort appréciés ; enfin c'est à lui que l'on doit la construction de la ville *Chinoise (Nan-tch'eng)*, comme nous l'avons dit dans l'Introduction.<sup>73</sup>

D'après Alphonse Favier, Liu Bowen aurait commencé la construction de la ville chinoise en 1524, construction qui se serait achevée en 1564. Il s'agit là en réalité d'une erreur chronologique, car la ville chinoise fut en fait construite en 1553 ; Liu Bowen étant décédé en 1375, ces travaux n'ont donc aucun rapport avec lui. Cependant, l'hypothèse de Alphonse Favier permet de prouver indirectement qu'il existait déjà des rumeurs au sujet de la ville de Pékin à cet époque-là.

---

<sup>70</sup>Annexe III : Schéma de la ville intérieure de Pékin évoquant le corps de Nezha, Chen Xuelin, *Liu Bowen et la ville de Nezha : le mythe de la fondation de Pékin*, p. 36.

<sup>71</sup> Liu Bowen (1311-1375), personnage politique ayant vécu à la fin de la dynastie des Yuan et au début de celle des Ming. Il fut un conseiller important de l'empereur Zhu Yuanzhang (fondateur et premier empereur de la dynastie des Ming). Son image apparaît souvent dans les fictions, ainsi que dans les textes d'écrivains issus de la basse-cour. Selon les recherches de Chen Xuelin, l'image de Liu Bingzhong s'est peu à peu transformée en celle de Liu Bowen car, avec l'évolution des dynasties, le statut historique de Liu Bingzhong a fini par tomber en déchéance, impliquant ainsi la réinvention du personnage historique selon les époques. Si le nom et le personnage de Liu Bowen ont particulièrement marqué les annales, c'est d'abord car il est considéré comme le concepteur de la ville de Nanjing, et ensuite car, selon certaines rumeurs mongoles, il serait à l'origine de la construction de la ville de Pékin. Enfin, l'image de Liu Bowen a été associée à celle de Liu Bingzhong au cours du processus de mythification. C'est l'ensemble de ces facteurs qui ont permis à Liu Bowen de devenir le héros du mythe de la fondation de Pékin. Chen Xuelin, *Liu Bowen et la ville de Nezha : le mythe de la fondation de Pékin*, p.106-115.

<sup>72</sup> Alphonse Favier, *op. cit.*, p. 8.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 130-131.



L'ébauche du mythe de la ville de Nezha, fondée par Liu Bowen, apparaît tout d'abord dans l'ouvrage de E. T. C. Werner, *Myths and Legends of China* (1922)<sup>74</sup>, sous le titre de « Legend of the Building of Peking », dans le chapitre VII intitulé « Myths of the Waters ». En outre, on retrouve une description plus détaillée de la ville de Nezha dans *In Search of Old Peking* (1935)<sup>75</sup> de Arlington, L.C. et W. Lewisohn : « l'histoire de la cité de Nezha aux huit bras, transformée en une cité de Nezha aux trois têtes, six bras et deux pieds, un tableau montrant les trente-trois points de correspondance entre les différentes parties du corps de l'enfant-dieu [Nezha] et les sites de la ville de Pékin. »<sup>76</sup>

Ensuite, jusque dans les années 1950, le mythe de la ville de Nezha est transmis par Jin Shoushen dans son livre *Légende de Pékin*<sup>77</sup>, traduit plus tard par Gladys Yang<sup>78</sup>, où il explique que Liu Bowen a conçu la ville de Pékin selon l'image de Nezha. Cette section est aussi citée par Chen Xuelin dans l'introduction<sup>79</sup> de son livre *Liu Bowen et la ville de Nezha : le mythe de la fondation de Pékin*. Enfin, dans un ouvrage plus récent, *Pékin, Métamorphoses d'une ville impériale*<sup>80</sup>, on peut lire une présentation de l'histoire de Liu Bingzhong et de la légende de Nezha, introduite par l'auteur afin d'enrichir son explication sur la conception architecturale de la ville de Pékin.

Bien que le mythe de la fondation de Pékin soit absent des textes de la littérature étrangère contemporaine, il y existe néanmoins de nombreuses descriptions et fictions basées sur l'architecture de Pékin, architecture particulière de par la présence d'« une ville dans la ville » et de par la nature interdite de la Cité interdite en son cœur. On retrouve notamment cette architecture avec la ville souterraine de Segalen et à travers les nombreuses représentations des *hutong* chez Suzanne Bernard et Pierre-Jean Remy.

---

<sup>74</sup> Edward Theodore Chalmers Werner, *Myths and legends of China*, London, G. G. Harrap, 1922, 453 p., p. 227-230.

<sup>75</sup> Lewis Charles Arlington et William Lewisohn, *In search of old Peking*, Peking, Chine, H. Vetch, 1987, 382 p., [Première édition : 1935], p. 175-176, 338-339.

<sup>76</sup> Olivier Stéphanie et Bing Chiu Che, *op. cit.*, p. 258.

<sup>77</sup> 金受申, *北京的传说*, 北京, 通俗文艺出版社, 1957, p.23-26. Jin Shoushen, *Beijing de Chuanshuo*, Beijing, Tongsu wenyi chubanshe, 1957, p.23-26. Jin Shoushen, *Légende de Pékin*, Pékin, Édition Art et littérature populaire, 1957, p. 23-26.

<sup>78</sup> Gladys Yang, *Beijing Legends*, Peking, Panda Books, 1982, 141 p.

<sup>79</sup> Chen Xuelin, *op. cit.*, p.3-4.

<sup>80</sup> Olivier Stéphanie et Bing Chiu Che, *op. cit.*, p. 42.

### 1.2.2 Pékin en comparaison avec la ville européenne : l'interdit et le mystère

Pendant des siècles, Pékin est une ville idéale et abstraite, existant moins par ses murs que par son espace enfermé. Cet espace mythique fascine en même temps qu'il frustre les Européens. En réalité, pour les Occidentaux, rien n'a plus de pouvoir que ce qui est caché, car alors l'explorateur a la possibilité d'employer tous ses efforts pour découvrir et dévoiler ce qui est dissimulé.

Au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle, les villes européennes sont marquées par la Révolution industrielle d'une part, et par l'expansion coloniale d'autre part. Le fait est que la ville européenne commence à s'urbaniser, et elle se caractérise à ce moment-là par son ouverture et par son expansion. Par exemple, Paris est considérée comme une ville capitaliste depuis le XIX<sup>e</sup> siècle. La nécessité de posséder de l'argent, d'atteindre la gloire et de s'entourer de divertissements transparait ainsi sous la plume de Balzac : « Les rues, les quartiers, les appartements, les cages d'escaliers, les entrées sont empreintes d'une signification sociale. C'est précisément pour souligner ce phénomène que Balzac confère à ses rues un caractère humain. »<sup>81</sup>

Au contraire, aux yeux des Européens, la Chine est considérée et décrite comme une nation incompréhensible, close et mystérieuse. Ces qualificatifs stéréotypés, que l'on retrouve aussi bien dans des études sérieuses que dans des créations littéraires, semblent incontournables. Les auteurs racontant la Chine semblent attachés à l'image d'une Chine mythique et impénétrable, inaccessible pour l'Autre.

#### **L'interdit**

Depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, Paris est une ville de déambulation et de liberté. « Pour la première fois chez Baudelaire, Paris devient un objet de poésie lyrique. »<sup>82</sup> D'ailleurs, Paris est en quelque sorte devenue la ville du flâneur. « Le flâneur balzacien est davantage qu'un esthète ou qu'un observateur nomade, il possède un but et cherche à démêler les mystères des relations sociales dans la ville, à pénétrer le fétiche. »<sup>83</sup> Toutefois, Pékin est à l'opposé de la ville européenne à ce moment-là. Tout comme le nom de son palais « la Cité pourpre

---

<sup>81</sup> David Harvey, « Le Paris de Balzac », in *Paris, capitale de la modernité*, trad. Matthieu Giroud, Paris, Les Prairies ordinaires, 2012, p. 51-103, p. 99.

<sup>82</sup> Walter Benjamin, « Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle », in *Écrits français*, Paris, Gallimard, 2003, p. 374-400, p. 389.

<sup>83</sup> David Harvey, *op. cit.*, p. 101.

interdite », elle se pare d'une image d'« interdit ». Si on compare le palais de Pékin avec d'autres palais dans le monde, « la Cité Pourpre fut sans aucun doute plus interdite qu'aucun palais ne le fût jamais. Le château de Versailles était fermé d'une grille et le vieux Louvre d'une douve, mais on n'empêchait personne de baguenauder alentour. »<sup>84</sup> En effet, à Pékin, il était strictement défendu à quiconque de longer les remparts ou même de tourner la tête en direction de la Cité. La notion d'interdit pour l'extérieur s'est ainsi imposée, et en même temps :

À l'intérieur, ce n'était guère mieux ; la Cité était un véritable dédale de tabous et de réglementations variables à la fois sans l'espace – certains lieux étaient plus interdits que d'autres, et dans le temps – certains endroits n'étaient accessibles qu'à certaines personnes et à certains moments.<sup>85</sup>

Dans *Les Derniers jours de Pékin*, alors que Loti établit son bureau de travail dans un kiosque, il écrit : « [...] ma haute esplanade qu'entoure le faite crénelé des remparts ; esplanade artificielle, d'où l'on domine de partout des paysages artificiels, mais immenses et séculaires, et surtout interdits, interdits depuis qu'ils existent, et jamais vus jusqu'à ces jours par des yeux d'Européens. » (DJP, p. 160) En identifiant son statut d'Européen, il partage et supporte cette opinion que Pékin, ainsi que le palais, sont marqués par leur « interdit objectif » envers l'extérieur, un aspect clairement retranscrit, dans un premier temps, par les remparts de la Cité. Dans un second temps, l'auteur s'imagine que cet interdit est aussi subjectif, car les personnes vivant à l'intérieur de la ville semblent également vouloir s'enfermer. Ainsi écrit-il :

Tout est tellement chinois [...] Ces jardins suspendus étaient un lieu de choix pour les rêveries ultra-chinoises d'une intransigeante Impératrice, qui rêva peut-être de refermer, comme dans les vieux temps, son pays au reste du monde, et qui voit aujourd'hui crouler à ses pieds son empire, vermoulu de toutes parts autant que ses myriades de temples et ses myriades de dieux en bois doré... (DJP, p. 160)

En considérant le contexte historique, à la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, on constate que la dynastie des Qing ferme peu à peu le pays aux influences occidentales. La porte du pays est cependant rouverte de force avec la première guerre de l'opium en 1840. C'est une des raisons pour lesquelles Loti considère que l'empereur s'est enfermé dans une rêverie chinoise, avec une vision historique.

---

<sup>84</sup> Cyrille Javary et Patrice Serres, *op. cit.*, p. 19.

<sup>85</sup> *Ibid.*

De plus, on remarque que Loti met en avant à la fois Pékin et le palais en bois doré. Cette description à la fin du texte le montre particulièrement :

[...] Pékin une vieille chinoiserie tout en or, un si extraordinaire musée de bois sculpté, que les hommes d'aujourd'hui n'auront plus jamais le temps d'en reconstituer un pareil. (DJP, p. 252)

De fait, la Cité interdite est le plus grand ensemble de constructions en bois au monde. De plus, avec ses tuiles émaillées, elle donne à la ville un véritable aspect doré. Lorsqu'on se promenait dans le Pékin d'autrefois, on pouvait voir une ville « en bois doré », une ville « en or » à l'extraordinaire beauté, donnant à la « chinoiserie » la capacité de faire rêver les Européens. Cependant, cette idée de ville « en bois » semble aussi renvoyer à une beauté fragile : après la bataille, Pékin semblera un amas de ruines.

À son époque, Loti compare la ville à un musée parce qu'il considère Pékin comme une sorte de vestige artistique, de vestige du passé. En analysant à la fois les termes d'« interdit » et de « musée », nous sommes parvenus à l'idée d'un passé inaccessible dont la signification est scellée.

## **Le mystère**

En tant que roman, *René Leys* se caractérise plutôt par la notion de secret. Cette notion transparaît d'abord dans le choix des titres : il est possible en effet de s'apercevoir, à travers son « manuscrit »<sup>86</sup>, que Segalen hésite entre de nombreux titres dès la conception du texte, des titres soulignant chacun un des aspects de cette œuvre ambiguë. Parmi lesdits titres, nous allons nous intéresser aux trois titres suivants.

En premier lieu, celui de « Jardin mystérieux ». Il s'agit en fait de la traduction du nom chinois de « Maurice Roy »<sup>87</sup>, le personnage réel qui lui a inspiré son livre. Ce titre porte l'empreinte de la relation Segalen-Maurice Roy, dont l'écrivain consigne l'étrange récit de juin 1910 à octobre 1911. Le deuxième titre, « Le mystère de la Chambre violâtre », nous montre

---

<sup>86</sup> Annexe IV : Les manuscrits se rapportant au titre de *René Leys*.

<sup>87</sup> « Au mois de juin 1910, c'est-à-dire après son retour de l'expédition avec Gilbert de Voisins, Segalen fit la connaissance d'un étrange Européen de dix-neuf ans qui s'exprimait en pékinois à la perfection. Français, de parents français, il se nommait Maurice Roy. Son père, directeur des Postes à Pékin, l'avait présenté à Segalen alors en quête d'un professeur de chinois. Pendant de longs mois une étroite intimité va lier les deux hommes. [...] Maurice Roy, outre ses fonctions pédagogiques, se targuait d'occuper un poste important dans la police secrète de la ville et affirmait pénétrer tous les quinze jours dans le Palais Impérial [...] » Henry Bouillier, *Victor Segalen*, Mercure de France, 1996, 642 p., p. 445-446.

le jeu de référence avec le roman policier. Le troisième titre, « P.S », renvoie à « police secrète », l'un des thèmes les plus importants présentés dans *René Leys*. Les titres en question manifestent non seulement la réflexion de Segalen par rapport aux genres littéraires, tels que le journal, le roman policier, ou la fiction, mais ils révèlent aussi une idée particulièrement importante dans *René Leys* : celle de mystère.

Toute la magie enclose dans ces murs, ... où je n'entrerais pas.

On ne peut disconvenir que Péking ne soit un chef-d'œuvre de réalisation mystérieuse. (RL, p. 39)

Tout comme ce qu'il déclare au début du roman, la ville de Pékin, que Segalen définit par une description presque onirique mais entièrement vraie, est un lieu fécondé de mystères et de symboles. Tout cela provient de ses expériences chinoises, déjà mythiques d'une part, et de la stratification immémoriale des descriptions faites par les voyageurs occidentaux antérieurs à Segalen, d'autre part : « L'histoire et la légende se confondent dans l'hagiographie et dans l'art du conteur ». (RL, p. 350)

Ainsi, c'est cet aspect d'empire emmuré et inaccessible qui fascine Victor Segalen et lui inspire la rédaction de son ouvrage *René Leys*. Dans sa lettre du 24 octobre 1909, il déclare que « le Mystérieux, la sensation de Mystère, n'est donnée qu'au moment où le Réel va toucher l'Inconnu. Et elle est donnée d'autant plus forte que le point de départ du réel est plus complet, plus solide. »<sup>88</sup> À un moment donné, Pékin s'est affirmé en tant qu'espace clos, protégé par de hautes barrières, que sont ses murailles et les montagnes qui les entourent. C'est cet isolement qui engendre le mystère.

### 1.3 Le contexte historique des œuvres et la question des sources

#### 1.3.1 Le contexte historique des œuvres

Dans l'Histoire de la Chine, la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle représente dans l'ensemble une ère d'instabilité et de profond déclin. Après la première guerre de l'Opium en 1840, le pays subit une série de guerres : la deuxième guerre de l'Opium en 1860, la guerre

---

<sup>88</sup> Henry Bouillier, *Victor Segalen, Correspondance I, 1893-1912*, p. 1021.

franco-chinoise en 1884, la guerre sino-japonaise en 1894, la révolte des Boxers en 1899 et enfin, celle du débarquement du corps expéditionnaire des puissances étrangères à Pékin (1900-1901). Au tournant du siècle, la Chine, dirigée par la dynastie des Qing, est donc devenue la proie des puissances étrangères, au premier rang desquelles le Royaume-Uni, le Japon, la Russie, la France et l'Allemagne. En réalité, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la conquête coloniale arrive pratiquement à son dénouement, faute de territoires susceptibles d'être conquis. Les pays occidentaux cherchent alors à s'assurer des marchés :

« L'expédition internationale de 1900-1901 s'inscrit dans ce contexte général, où la force armée constitue l'outil coercitif indispensable pour faire triompher des ambitions avant tout financières ou marchandes.<sup>89</sup>

Après la guerre sino-japonaise, l'empereur Guangxu 光绪 (1871-1908) se lance en 1898 dans des réformes politiques, qui donnent lieu à « la réforme des Cent Jours »<sup>90</sup>. Cependant, ce mouvement des « Cent jours » prend fin avec la victoire des conservateurs, menés par l'impératrice douairière Cixi 慈禧 (1835-1908). Cette dernière pensait que les prérogatives visant les étrangers pourraient parvenir à dissimuler sa véritable politique ; indirectement, elle encourageait et utilisait donc l'une des nombreuses sociétés secrètes hostiles aux étrangers, la secte des Boxers, qui prêchaient depuis longtemps une haine xénophobe.

Les Boxers (*Yi hequan*, 义和拳, « les Poings de la Justice et de l'Harmonie », plus tard appelés *Yi hetuan* 义和团, « Union de la Justice et de l'Harmonie ») était le surnom d'une société secrète paysanne. Ce mouvement fut créé au nord de Chine à la fin des années 1890. Initialement, il était opposé à la fois aux réformes, aux étrangers et au pouvoir féodal de la dynastie mandchoue des Qing. Aussi fut-il utilisé par l'impératrice douairière Cixi et par les conservateurs pour affronter les étrangers entre 1899 et 1900. Le slogan des Boxers était d'ordre traditionnel : « À bas les Qing, vivent les Ming ! » (*Fan Qing fu Ming*, 反清复明), en référence au règne de la dynastie Ming (1368-1644), renversée par les Mandchous qui établirent la dynastie Qing (1644-1912), considérée depuis lors comme une dynastie étrangère. Cependant, au fur et à mesure que le conflit s'est prolongé entre les étrangers et

---

<sup>89</sup> Jean-François Brun, « Intervention armée en Chine : l'expédition internationale de 1900-1901 », *Revue historique des armées*, mars 2010, p. 14-45.

<sup>90</sup> La Réforme des Cent Jours : (*Wuxu bianfa* 戊戌变法 ou *Bairi weixin* 百日维新) était un mouvement de réforme (du 11 juin au 21 septembre 1898) qui touchait plusieurs domaines, comme ceux de la nation, de la culture, de l'éducation et de la politique. La Réforme est originellement initiée par le jeune empereur Guangxu et dirigée par Kang Youwei, Liang Qichao, ainsi que d'autres intellectuels réformistes.

les Chinois, vers la fin de 1899, le slogan s'est transformé en : « Soutenons les Qing, balayons les étrangers » (*Fu Qing mie yang*, 扶清灭洋).

En 1900, avec le soutien impérial (encore tenu secret), les Boxers détruisent les lignes télégraphiques et certaines voies ferrées, mettent à sac les églises et les missions, massacrent des missionnaires chrétiens. Début juin, les Puissances occidentales décident de renforcer la garde des légations à l'aide de contingents rassemblés à Tianjin. En juin, l'ordre est donné aux étrangers de quitter Pékin et le ministre allemand Von Ketteler est assassiné le 20 juin. Commence alors le siège des Légations étrangères. Les nombreux diplomates, missionnaires et journalistes présents alors dans la ville sont assiégés pendant huit semaines (du 20 juin au 14 août), soit 55 jours dans le quartier des légations à Pékin. « Il y avait là environ 475 civils étrangers, 450 soldats de huit nations, près de 3000 chrétiens chinois, ainsi que 150 chevaux de course qui les alimentaient en viande fraîche.<sup>91</sup> » Étant donné la situation en 1900, les Boxers apparaissent comme diaboliques aux yeux des Occidentaux. Dans le journal *Le Temps*, Gaston Donnet, le « correspondant » du *Temps* les décrit ainsi très négativement :

Le Boxeur : c'est un fou, c'est un produit d'extrême misère physiologique ; il appartient à la grande hystérie, comme au Moyen âge nos « ardents » et nos sorciers. Il est sous l'influence des lamas et des bonzes : il se croit invulnérable. On lui donne un étendard portant cette inscription : « Protéger les dynasties, anéantir les Occidentaux ! » Et la guerre est déclarée. Le 12 mai, les premiers Boxeur brûlent leur premier village de chrétiens. (Gaston Donnet, *Le Temps*, « En Chine », 23 décembre 1900)

Les événements de juin poussent les puissances étrangères à intervenir militairement. Une alliance de huit états (Japon, Royaume-Uni, États-Unis, Italie, France, Russie et Autriche-Hongrie), dite l'« Alliance des Huit Nations », est formée dans le but de constituer un corps expéditionnaire et de libérer les Légations de Pékin.

La cour impériale s'enfuit de Pékin et le corps expéditionnaire des puissances étrangères entame une marche vers la capitale en août, avant de poursuivre sa lutte contre les Boxers, pendant que les gouvernements entament des négociations avec Li Hongzhang 李鸿章 (1823-1901) et exigent le châtement des rebelles. Le protocole final est signé le 7 septembre 1901. Le 7 janvier 1902, la cour impériale rentre à Pékin.

---

<sup>91</sup> John King Fairbank et Sylvie Dreyfus-Asséo (trad.), *La grande révolution chinoise, 1800-1989*, Paris, Flammarion, 1989, 548 p., p. 202.

Le mouvement des Boxers est, à l'origine, le résultat de conflits entre les missions religieuses étrangères et la population chinoise. Il est considéré comme décisif dans l'histoire de la Chine du début du XX<sup>e</sup> siècle. Ce mouvement donne naissance en 1900 à une nouvelle dimension dans la lisibilité de la ville de Pékin : « La ville comme lieu d'un bouleversement qui touche l'histoire mondiale est tout à la fois scène et miroir. »<sup>92</sup> Ainsi, c'est bien évidemment le thème de la guerre des Boxers et le siège des Légations européennes qui se remarque dans la littérature de l'époque.

Un autre événement notoire pendant cette période est la Révolution de 1911, *Xinhai geming* 辛亥革命. Dans *René Leys*, cette dernière est aussi un élément référentiel réel jouant un rôle fondamental et structurel dans le roman. « Cet ancrage dans l'histoire est d'autant plus volontaire et appuyé qu'au moment de la Révolution de 1911, Segalen n'est pas à Pékin mais à Tianjin. Chose étonnante aussi, il cesse de voir Maurice Roy et de correspondre avec lui, au moment même de l'écroulement de la dynastie mandchoue. »<sup>93</sup> La Révolution de 1911 fait référence à la révolution nationale qui eut lieu entre 1911 et le début de 1912 et qui avait pour objectif de renverser la monarchie autocratique de la dynastie Qing et d'établir un régime républicain. Dans une certaine mesure, la Révolution de *Xinhai* fait référence aux événements révolutionnaires qui ont eu lieu en Chine entre le soulèvement de Wuchang le 10 octobre 1911 et l'inauguration du président provisoire de la République de Chine de Sun Zhongshan 孙中山<sup>94</sup> (1866-1925) en 1912. Dans un sens plus large, la Révolution de 1911 fait aussi référence à une série de mouvements révolutionnaires qui sont parvenus à renverser la domination de la dynastie Qing en Chine de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'en 1911.

Pendant cette période, l'une des personnalités historiques les plus marquantes est Yuan shikai 袁世凯<sup>95</sup> (1859-1916). On le retrouve non seulement dans *René Leys*, mais son lien

---

<sup>92</sup> Karlheinz Stierle et Jean Starobinski, *La capitale des signes : Paris et son discours*, Les Éditions de la MSH, 2001, 664 p., p. 28.

<sup>93</sup> Victor Segalen, *René Leys*, éd. Sophie Labatut, Éditions Chatelain-Julien, Paris, 1999, 1345 p., p. 74.

<sup>94</sup> Sun Zhongshan 孙中山(1866-1925). En novembre 1894, Sun Zhongshan établit l'Association Xingzhong à Honolulu. En juillet 1905, plus de 70 personnes, dont Sun Zhongshan, Huang Xing et Chen Tianhua, se rassemblent à Tokyo et décident de créer l'Alliance de Chine en tant que centre de direction de la révolution du pays. Après la révolution de 1911, Sun Zhongshan est élu président de la République de Chine (du 1<sup>er</sup> janvier 1912 au 1<sup>er</sup> avril 1912). Le 12 mars 1925, Sun Zhongshan s'éteint à Pékin.

<sup>95</sup> Yuan Shikai 袁世凯 (1859-1916), politicien célèbre et stratège militaire parmi les plus importants de l'histoire chinoise moderne ; chef des Seigneurs de la guerre. À la fin de la dynastie Qing, il a activement promu la réforme de la modernisation. Pendant la Révolution de 1911, il force l'empereur à se retirer et renverse la dynastie des Qing de manière pacifique, avant de devenir président par intérim de la République de Chine. Il réprime la deuxième révolution en 1913. La même année, il est élu premier président de la République de Chine, qu'il promulgue en 1914. En décembre 1915, il se présente comme empereur et donne à la Chine le statut d'empire. Le mouvement



avec Victor Segalen devient également évident. Segalen attendit longtemps le poste de médecin personnel, détaché par la Légation auprès de Yuan. « Il entreprit des démarches insistantes en pleine Révolution, fréquenta les amis et médecins qui étaient en contact avec Yuan, et devint finalement médecin personnel attaché au fils aîné du maître, Yuan Keting, en 1912. »<sup>96</sup> Victor Segalen écrira deux articles consacrés à la personnalité de Yuan Shikai : « Chez le Président de la République chinoise » et « Une conversation avec Yuan Che-K'ai »<sup>97</sup>.

### 1.3.2 Le motif derrière le séjour des auteurs

Il faut rappeler que pendant le séjour de Pierre Loti, la France et la Chine sont toujours en guerre et que le traité de paix définitif avec les « Huit nations » ne sera signé qu'en septembre 1901. Pendant sa mission sur place, plus de cent mille soldats occupent la Chine et huit nations occidentales se coalisent afin de mettre fin à la « Révolte des Boxers ». Dans son ouverture des *Derniers jours de Pékin*, dédiée au vice-amiral Édouard Pottier (1839-1903), commandant de l'escadre française en Chine, Pierre Loti évoque néanmoins cette période en utilisant la terminologie officielle, en employant des expressions comme « occupation pacifique ». En effet, le séjour de Loti à Pékin est considéré comme une visite officielle avec un réel intérêt politique. Étant donné qu'il séjourne dans la Ville Impériale, on peut dire qu'il habite « au milieu » d'un grand cercle concentrique : en effet, la cité interdite se trouvait au milieu de la Ville Impériale, qui elle-même se situait au milieu de la ville tartare, au nord de la ville de Pékin. De plus, comme nous l'avons dit précédemment, il a le droit de se rendre à l'intérieur de la Ville Impériale, c'est-à-dire dans la Cité interdite, tout comme le droit de sortir de la ville pour aller vers d'autres quartiers de la ville tartare ou de la ville chinoise. La Cité interdite ne constitue donc qu'une partie de la visite, elle n'en est pas le but.

Au contraire, Victor Segalen, lui, n'avait qu'une réception officielle à laquelle assister au Palais en juin 1910. Il part en janvier 1911 pour Shanhaiguan, avant de passer du temps en mars à Dagu et de s'installer à Tianjin en mai jusqu'au début de la Révolution. En réalité, Segalen n'est jamais véritablement entré dans la Cité Interdite. Il a donc ressenti un fort

---

rencontre une très forte opposition de toutes les parties. Yuan Shikai se voit alors obligé d'annoncer l'abolition du système impérial. Le 6 juin 1916, il meurt à Anyang, dans la province du Henan.

<sup>96</sup> Victor Segalen, *René Leys*, éd. Sophie Labatut, Éditions Chatelain-Julien, p. 1173-1174.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 1181-1198.

sentiment de nostalgie pour le palais. Dans *René Leys*, le narrateur habite dans un coin de la ville tartare et ne dispose d'aucun moyen d'accéder au « dedans ». Cela devient le point central de toute sa recherche, une quête à part entière. Il décrit plus clairement son trajet autour de la Cité interdite dans l'extrait suivant :

Et me voilà, tournant juste le dos à l'Observatoire et au "coin Sud-est", approchant au grand trot de mon but, la Ville Impériale, qui contient la Cité Violette Interdite, le "Dedans". Je vais, pour la dixième fois, l'assiéger, l'envelopper, tenter le contour exact - si possible au ras des murailles – circuler - comme le soleil au pied de ses remparts de l'est, du sud et de l'ouest, - achever - si possible - le périple rectangulaire en m'en revenant par le nord. (RL, p. 53-54)

À partir de la description, on peut même dessiner une partie du plan de Pékin et positionner les différentes portes, les rues et les temples. Il est possible que Segalen ait décidé de mettre un plan de Pékin dès les premières pages du livre. Dans son manuscrit, il note en marge : « si j'avais à faire de ceci un livre, quel plus beau sceau ? Quelle plus belle "justification" que le plan de Pékin. » (RL, p. 400)

### 1.3.3 La question des sources

À cette époque-là, les textes des missionnaires catholiques en Chine jouent un rôle important dans la représentation de la Chine en France. Il nous faut rappeler ici l'existence d'un ouvrage important, *Péking, histoire et description*<sup>98</sup>, d'Alphonse Favier, qui fut longtemps évêque de la Capitale du Nord. L'auteur résida en Chine de 1862 à 1905.

En résumant, dans ce volume, en même temps que nos impressions personnelles résultant d'un séjour de trente-cinq années, les remarquables travaux de nos devanciers, notre intention a été de décrire Péking, non point seulement tel qu'il fut, mais tel qu'il se montre à nous, majestueux encore dans sa décrépitude.<sup>99</sup>

La première partie de cet ouvrage couvre les différentes dynasties chinoises d'un point de vue historique. La deuxième partie, plus descriptive, s'intéresse à l'architecture de Pékin, aux mœurs de la cour impériale et aux arts chinois. Cet ouvrage fut à l'origine publié à Pékin en 1897 par l'Imprimerie des Lazaristes au Pé-tang, avant d'être publié dans deux éditions

---

<sup>98</sup> Alphonse Favier, *op. cit.*

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. X.

françaises (en 1900 et 1902 respectivement). Durant les événements de 1900, Alphonse Favier continue à communiquer avec la France, en particulier à travers les *Missions catholiques*. Dans *Les Derniers jours de Pékin*, Loti écrit aussi certains passages en rapport avec Alphonse Favier, notamment lorsqu'il raconte la défense du quartier du Pé-Tang (*Pei tang* 北堂) lors du siège remarquable du 13 juin au 16 août 1900.

Victor Segalen fait également référence à l'ouvrage d'Alphonse Favier. Dans une lettre adressée à sa femme (datant du 3 Juillet 1909), il écrit : « [j'ai] pris le livre de Mgr Favier sur Péking, dont j'ai eu la bonne fortune de trouver encore un exemplaire en grande édition. »<sup>100</sup>. En outre, les journaux publiés à cet époque-là fournissent aussi de nombreux matériaux d'écriture pour la littérature occidentale. Prenons par exemple le quotidien *Le Temps* de l'année 1900. Ce dernier s'est en effet beaucoup intéressé aux pays étrangers pendant cette période, et notamment au rôle de la France dans l'histoire de la Chine en 1900. Ainsi, de nombreux articles relatifs à la Chine et surtout à la ville de Pékin (où se sont déroulés des événements remarquables liés à la guerre des Boxers) sont publiés dans ce journal. *Le Temps* avait alors ses propres « correspondants<sup>101</sup> » en Chine pendant les événements de 1900. De plus, il comptait également sur un collaborateur en particulier, M. Marcel Monnier, qui envoyait des lettres au journal. En outre, des dépêches du diplomate représentant la France à Pékin, Stephen Pichon<sup>102</sup>, sont également publiées par le journal, ce qui constitue une autre

---

<sup>100</sup> Henry Bouillier, *Victor Segalen, Correspondance I, 1893-1912*, p. 909.

<sup>101</sup> Des journalistes occasionnels, à l'image d'Henri Cordier (1849-1925), linguiste, historien, ethnologue, auteur, éditeur, orientaliste français et président de la *Société de géographie* à Paris. Il travailla à Shanghai à partir de 1869. Lorsque la révolte des Boxers éclate, il publie une série de « Notes sur la Chine » dans *Le Temps* pendant dix jours. Il présente ainsi aux lecteurs français les acteurs étrangers présents à Pékin et les acteurs chinois qui ont eu un rôle particulier pendant les affaires de Pékin.

*Le Temps* envoie des journalistes professionnels suivre les événements, dont deux « correspondants » qui sont restés dans les annales, Marcel Monnier et Gaston Donnet. Marcel Monnier (1853-1918) était un voyageur et un journaliste. Quand le mouvement des Boxers éclate, il est justement en Chine, d'où il envoie deux lettres au directeur du *Temps*, en vue de témoigner de son expérience et de sa réflexion sur les événements se déroulant là-bas. Les deux correspondances qui en découlent sont « Le Silence de Pékin », datant du 27 juin 1900, et « En Chine », datant du 30 juin 1900.

Gaston Donnet (1867-1908) était un journaliste qui collabora au *Petit dauphinois* et au *Soir*. Il était notamment l'un des « correspondants » spéciaux chargés de couvrir les affaires chinoises en 1900. « En route pour la Chine » fut sa première correspondance, parue dans *Le Temps* le 29 septembre. Ensuite, une série de correspondances fut également publiée dans le même quotidien sous le titre « En Chine ».

<sup>102</sup> Stephen Jean Marie Pichon (1857-1933), quant à lui, était présent à Pékin pendant les événements. Diplomate et homme politique français, radical-socialiste, il fut également journaliste à ses heures. Il était ministre plénipotentiaire de la France à Pékin au moment de la Révolte des Boxers en 1900. Durant l'été 1900, après l'éclatement de la révolte en question, il se charge de communiquer avec le gouvernement français. *Le Temps* rédigea donc ses nouvelles à partir des nombreux télégrammes reçus de la part de Stephen Pichon. Retenons en particulier le numéro supplémentaire qu'il fait publier le 10 novembre 1900, intitulé *Siège des légations de Pékin, Du 19 juin au 15 août 1900, Rapport et journal de M. Pichon, ministre de France*. S. Pichon y livre le récit des faits qui se sont produits à Pékin du 19 juin au 15 août, collecté à partir des notes prises chaque jour dans le feu de l'action.

source directe, bien que non journalistique. Toutes ces sources d'information permettent aux français de découvrir les troubles qui secouent la ville de Pékin pendant l'année 1900 de manière plus proche et plus réelle qu'avec la littérature, malgré l'éloignement spatial et culturel. Concernant *René Leys* et *Le Fils du Ciel*, les références à la presse sont nombreuses tout au long du récit. D'après les recherches de Madeleine Micheau<sup>103</sup>, Segalen y reprend fréquemment des événements parus dans des journaux de l'époque, tels que *Le Temps* et *Écho de Chine*. « Les événements rapportés de la fin de l'Empire sont exacts, précisés à la seconde rédaction et nourris de la lecture des journaux, les récits de René Leys se révélant peu à peu fantaisistes. »<sup>104</sup> D'ailleurs, d'après l'édition de Sophie Labatut, Victor Segalen a suivi la Révolution de 1911 dans la presse, grâce à des articles du *Times* et du *Temps* notamment.<sup>105</sup> Dans cette édition, nous pouvons trouver la reproduction des cahiers préparatoires de Segalen, avec de nombreuses coupures de presse relatant les événements. Il est ainsi clair que Segalen se fondait beaucoup sur la presse pour s'informer des actualités en Chine. À un certain niveau, l'imaginaire de Pékin est aussi un imaginaire médiatique.

## 2. Le Pékin des signes

### 2.1 Image de la Chine et image générale de Pékin au sens de l'imagologie

Le temps s'écoule à tout vitesse et l'image d'une ville peut, elle aussi, évoluer rapidement. Quand nous étudions la représentation d'une ville étrangère dans la littérature, ce n'est pas pour restituer une ville réelle, mais pour dévoiler la ville littéraire qui en émane, quel que soit le degré de réalisme impliqué. Comme l'explique Jean-Marc Moura : « l'intérêt des analyses imagologiques n'est pas dans la restitution du "réel" (masque d'options métaphysiques), mais dans le dévoilement des figures qu'un imaginaire social et littéraire élabore à propos de l'étranger »<sup>106</sup>. Il se peut que les signes consistent en des détails d'une ville. Dans la mémoire collective, il ne reste souvent d'une ville que certains détails, comme

---

<sup>103</sup> Madeleine Micheau et Henry Bouillier (dir.), *Genèse de René Leys de Victor Segalen*, Lille, Atelier national de reproduction des thèses, 1997, 546 p., p. 54-66.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>105</sup> Voir « Révolution », Victor Segalen, *René Leys*, éd. Sophie Labatut, Éditions Chatelain-Julien, p. 935-1045.

<sup>106</sup> Jean-Marc Moura, *L'image du tiers-monde dans le roman français contemporain*, Paris, Presses universitaires de France, 1992, 317 p., p. 295.

certains endroits, ou un mur ou une porte par exemple. On revit parfois une expérience passée en en saisissant les détails, des signes dans notre mémoire qui sont ensuite éternellement repris et reformulés dans les textes littéraires.

### 2.1.1 L'image de la Chine au début du XX<sup>e</sup> siècle

Du point de vue du lien littéraire entre l'Occident et l'Extrême-Orient, on connaît bien aujourd'hui le rôle joué par les écrits des missionnaires jésuites dans la constitution en Europe d'une image idéalisée de la Chine aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. À partir du XIX<sup>e</sup> siècle, les témoignages des marchands, des ambassadeurs et des militaires sont venus peu à peu déconstruire cette image.

Dans le contexte du colonialisme, l'Europe se présente comme un « civilisateur », souhaitant convertir au christianisme non seulement la « Chine arriérée », mais aussi le monde entier, et cela afin de façonner ce dernier à son image. La Chine apparaît alors comme un lieu imaginaire. Dans les années 1900, deux tendances émergent dans la représentation de la Chine : l'une est positive et idéalise les aspects culturels de la Chine (c'est la Chine de Victor Segalen) ; l'autre est négative et tend à reproduire les stéréotypes issus pour la plupart du péril jaune (cette tendance se manifeste notamment chez des écrivains comme Pierre Loti et Paul d'Ivoi (1856-1915)). Ces formes de représentations apparaissent aussi bien chez ceux qui voyagent que chez ceux qui n'ont aucun contact avec la Chine.

À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup> siècle, moment où l'expansion coloniale bat son plein, une double vision de l'Autre fait son apparition dans le discours littéraire : comme nous venons de le mentionner, dans son aspect négatif, cette vision de l'Autre tend à reproduire les stéréotypes résultant du péril jaune ; dans son aspect positif, elle est un refuge pour les intellectuels qui, refusant la modernité, se tournent, pleins d'illusions, vers l'Extrême-Orient.<sup>107</sup>

Au début du XX<sup>e</sup> siècle, la description de la ville de Pékin se caractérise d'abord par son aspect mystérieux, né de sa différence de style architectural avec l'Europe. Cependant, ce « mystère », issu de l'altérité architecturale, disparaît au fur et à mesure que les Occidentaux en apprennent plus sur l'architecture de la ville de Pékin. Dans la littérature française, chaque auteur se reporte au même univers référentiel ; il faut donc savoir faire la part entre ce qui

---

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 61.

porte la trace nette de la représentation collective conventionnelle de l'époque et la singularité propre à chaque auteur. La description de Pékin dans la presse pendant l'année 1900 est à la fois une sorte de référence importante et une sorte de présentation représentative pour les Occidentaux.

### 2.1.2 La ville de Pékin découverte par les Français dans le quotidien *Le Temps* en 1900<sup>108</sup>

Dans cette partie, nous étudierons les écrits de Pékin telle qu'elle a été découverte par les Français dans *Le Temps* pendant l'année 1900. Puisque le Pékin de cette année-là se caractérise par des troubles, nous étudierons ses descriptions au fil du temps. Il existe deux périodes principales et distinctes : la période d'avant et d'après l'entrée de l'expédition étrangère dans la ville de Pékin. Chaque période est marquée par le conflit, évidemment.

À la veille de la « marche sur Pékin » de l'expédition occidentale, la communication entre Pékin et l'Occident était parfois coupée : dans les milieux médiatiques, Pékin est ainsi présentée comme une ville « isolée » par le « silence ». *Le Temps* indique :

L'isolement de Pékin, séparé du littoral et du monde entier par la rupture des lignes télégraphiques. (*Le Temps*, « Bulletin de l'étranger », 15 juin 1900)

Pékin est isolé du monde entier. C'est le moment le plus propice pour les fabricants de fausses nouvelles... les puissances... ont laissé se constituer à Pékin un état de choses tout à fait inquiétant. (*Le Temps*, « Bulletin de l'étranger », 18 juin 1900)

Pékin est toujours retranché du monde. (*Le Temps*, « Bulletin de l'étranger », 24 juin 1900)

L'énigmatique silence qui pèse sur Pékin dure toujours. On dirait que la capitale de l'empire du Milieu s'est effondrée tout entière dans le néant. (*Le Temps*, « Bulletin de l'étranger », 8 juillet 1900)

Toujours le même désespérant silence ou plutôt toujours le même jeu de cache-cache cruel et dangereux.... (*Le Temps*, « Bulletin de l'étranger », 15 juillet 1900)

Et puis, enfin, il y a ce silence mystérieux, immuable, effrayant, des ministres qui

---

<sup>108</sup> Ce passage a été publié sous forme d'article, voir l'article complet : Zhou Jing, « La ville de Pékin découverte par les Français dans le quotidien *Le Temps* en 1900 », Marie-Astrid Charlier et Yvan Daniel (dir.), *Journalisme et Mondialisation, Les Ailleurs de l'Europe dans la presse et le reportage littéraires (XIX<sup>e</sup> - XXI<sup>e</sup> siècles)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017, 357 p., p. 199-217.

persiste(nt), malgré.... (*Le Temps*, « Bulletin de l'étranger », 23 juillet 1900)

Pékin bloqué, silencieux comme une tombe.... (*Le Temps*, « Bulletin de l'étranger », 23 juillet 1900)

Si nous lisons le journal, il semble que la presse impose une sorte d'inquiétude : comme nous ne savons pas ce qui s'est passé dans la ville de Pékin, celle-ci devient plus mystérieuse, « le mystère persiste à planer et à s'épaissir sur le sort d'un trop grand nombre d'Européens et de civilisés en Chine. » (*Le Temps*, « Bulletin de l'étranger », 27 juin 1900). En même temps, on suppose que le sort de Pékin est tragique, « ...le grand drame... se joue entre les quatre murs d'une cité close... » (*Le Temps*, « Bulletin de l'étranger », 29 juillet 1900). Dans cette situation-là, les rumeurs qui courent favorisent un horizon imaginaire, et *Le Temps* confirme aussi ce point :

La rumeur publique grossit toujours les faits... l'imagination populaire rassemble ces deux données et l'on se transmet de bouche en bouche le récit du meurtre d'un ministre plénipotentiaire, frappé sur les ruines de son domicile officiel. (*Le Temps*, « Bulletin de l'étranger », 18 juin 1900)

La curiosité du lecteur est ainsi attisée. Ainsi, dans « Affaires de Chine » du 20 juin 1900, le journal *Le Temps* présente très précisément la ville de Pékin avec sa carte : « Pékin n'est une ville unique que dans l'imagination des Occidentaux. En réalité, il y a deux Pékins, celui des Chinois proprement dits et celui des Mandchous. ». Il montre la structure architecturale de Pékin, les deux villes parallèles, chaque ville avec des murailles. La carte de Pékin qui accompagne l'article du 27 juin le montre de manière plus précise. Avec cette carte, *Le Temps* précise qu'« [e]ntre les murailles sud de Pékin et les légations se trouve, en effet, comme le montre le plan ci-joint, un immense labyrinthe de la ville chinoise. » (*Le Temps*, « Affaires de Chine », 27 juin 1900).

Quand les troupes ont pénétré dans la ville, Pékin n'était que « ruines » de toutes parts : « Pékin est entièrement en ruines. ...la ville présente l'aspect d'une désolation absolue et effrayante.... Ce qui fut la rue des Légations n'est pas reconnaissable » (*Le Temps*, « Affaires de Chine », 30 août 1900). Aussi, dans « Lettres de Chine » du 26 octobre, le « correspondant » écrit-il :

Je me souviendrai toute ma vie de l'émotion qui s'est emparée de nous en pénétrant dans ce quartier [des légations].

A droite, à gauche, des ruines ; devant nous des barricades. ...la légation d'Italie...des ruines à droite...

Cependant, à cette occasion, tout le monde s'empresse de découvrir la ville de Pékin, qui n'existait auparavant que dans l'imagination occidentale, ainsi que dans les livres. Les généraux des troupes font des promenades militaires, du sud au nord, en traversant le pavillon central du palais impérial, ainsi que la cité interdite. Dans le rapport et le journal de Stephen Pichon (1857-1933), publié le 10 novembre 1900 dans *Le Temps*, il décrit précisément la marche de la colonne, jusqu'aux jardins du palais impérial. En même temps, les « correspondants » du journal livrent leurs impressions sur la ville, comme Marcel Monnier (1853-1918) :

Et Pékin devient un brasier... Les troupes gagnent la porte Sud-Ouest de la ville tartare, s'abritent derrière les ruines du Nan-Tang .... Au pas de charge, on gagne l'entrée de la ville impériale. ...Les troupes entrent dans le palais impérial par le pont qui sépare les deux lacs des Nénuphars...Et Pékin est définitivement aux mains des Européens. C'est la fin de la guerre. (*Le Temps*, Marcel Monnier, « En Chine », 7 novembre 1900)

Sous la plume de Gaston Donnet (1867-1908), après le conflit, Pékin est une ville vide, sale, sans monuments :

J'ai déjà vu bien des villes sales, mais sales comme Pékin, je ne voudrais décourager personne, je crois que cela n'est pas possible... Je sais, on vous parlera d'originalité, de pittoresque et d'autres choses de pur terroir dont l'ensemble doit vous payer des quelques heures passées à les regarder, le nez bouché sur la tinette des empereurs tartares. On vous dira que, des monuments, il n'y en a pas, c'est vrai que les temples sont en un tel état de basse décrépitude que le visiteur craint toujours la chute de leur toit sur sa tête, c'est encore vrai.

Et Pékin vide est plus que jamais un amas de décombres, d'immondices, de boue coagulée, de fondrières, de cloaques, de puanteurs, de guenilles et de fumier. (*Le Temps*, Gaston Donnet, « En Chine », 27 novembre 1900)

Il a parcouru ces « trois villes » (ville chinoise, ville tartare ou mandchoue, et ville impériale) dans tous les sens. Il est passé à travers la ville interdite et a franchi le pont de Marbre. Il considère alors que Pékin ressemble à un cimetière à cause de ses petites maisons basses, ces dernières correspondant à une sorte d'esthétique macabre, selon lui. En ce qui concerne les habitants de Pékin, d'après une dépêche du général Frey du 24 août, « le calme



renaît dans Pékin. Les habitants reviennent. La ville recommence à prendre son aspect habituel. » (*Le Temps*, « Affaires de Chine », 7 septembre 1900).

D'ailleurs, il existe toujours une sorte d'animalisation du pays de la part des Occidentaux. La Chine est souvent décrite comme un « dragon méchant ». D'après le journal *Le Temps*, la prise de Pékin est considérée comme une victoire contre ce « dragon méchant », et Pékin représente évidemment la gorge du dragon chinois.

Oui, sous la griffe du dragon chinois. Ils y sont tous les ministres étrangers comme les ministres de la cour, les fonctionnaires de l'empire unique et ceux des autres empires. La bête cruelle et incompréhensible dont les Chinois ont si justement fait leur symbole abattait, il y a un mois, ses ongles mortels sur les étrangers. Elle a relevé maintenant la patte et fait mine de laisser partir nos représentants. Mais, par compensation sans doute, voici tombé sous ses coups les Chinois suspects de ne pas haïr assez vigoureusement le reste des peuples. (*Le Temps*, « Bulletin de l'étranger », 7 août 1900)

Il est donc infiniment plus "vraisemblable de supposer que la route de Pékin est aujourd'hui ouverte, et même que les alliés sont sous les murs de la capitale. Mais, avec des troupes au pied du palais impérial... Le monde civilisé aura le pied sur la gorge du dragon chinois. Il faudra lui arracher sans doute quelques dents, quelques griffes, voire lui mettre un licol. (*Le Temps*, « Bulletin de l'étranger », 18 août 1900)

Comme il est dit que la route de Pékin est ouverte, « le voile qui couvrait à nos yeux la Chine presque entière se lève peu à peu et c'est un spectacle tragique qu'il nous est donné de contempler. » (*Le Temps*, « Bulletin de l'étranger », 29 juin 1900) Quand les alliés prennent pied dans la ville impériale, ou dans une des enceintes interdites, il n'y a plus de secret de Pékin, ni de qualification d'« interdite » autour de la ville de Pékin. Ne reste que « leur marche victorieuse et vengeresse » (*Le Temps*, « Lettres de Chine », 26 octobre 1900). Tout comme ce que dit un général dans la cour du palais impérial, aux sons de la Marseillaise : « dans cette ville mystérieuse, qui n'a plus de secrets pour nos armées... » (*Le Temps*, « Affaires de Chine », 20 octobre 1900)

Parmi les acteurs pendant les événements, on peut noter la présence de personnalités de journalistes occasionnels : le diplomate Stephen Pichon, et des « correspondants » de presse, alors entre « grand reporter » et « écrivain voyageur » : Marcel Monnier et Gaston Donnet. Considérons tous ces statuts, nous pouvons constater que les informations données sont fortement marquées par le point de vue occidental et colonial.

La ville de Pékin en 1900 est aussi marquée par le conflit. Au niveau de la politique occidentale, « la marche sur Pékin » signifie une sorte de vengeance et de victoire. Au fur et à mesure, le Pékin ancien disparaît avec son « mystère » et son exotisme extrême-oriental. On commence ainsi à voir comment, après l'année 1900 et la décadence de la dynastie des Qing, l'Occident se prépare à redéfinir la ville de Pékin.

### 2.1.3 Panorama de Pékin chez Pierre Loti et Victor Segalen

Quand on habite dans une ville, la vision qui est la nôtre provient naturellement d'une perspective horizontale. Si on l'envisage de manière verticale, ce regard à vol d'oiseau nous permet de découvrir un autre aspect de la ville. Voyons ce que Loti écrit lorsqu'il visite le Temple du ciel, qui se situe au sud dans la Ville Chinoise :

Vers le nord, une ville sans fin, mais qui est nuageuse, qui paraît presque inexistante ; on la devine plus qu'on ne la voit, elle se dissimule comme sous des envolées de cendre, ou sous de la brume, ou sous des voiles de gaze, on ne sait trop ; on croirait un mirage de ville, sans ces toitures monumentales de proportions exagérées, qui de distance en distance émergent du brouillard, bien nettes et bien réelles, le faite étincelant d'émail : les palais et les pagodes. Derrière tout cela, très loin, la crête des montagnes de Mongolie [...] ressemble à une découpe de papier bleu et rose, dans l'air. (DJP, p. 79)

Loti découvre ce panorama de Pékin en montant la haute esplanade du Temple de ciel. En suivant son regard allant du sud au nord, on découvre une ville entre mirage et réalité. Plus loin, il décrit le spectacle urbain qui s'offre à ses yeux pendant son séjour dans la Ville impériale, au moment du coucher du soleil, alors qu'il admire les toits de la Ville violette : « les pyramides de faïence jaune ». Il apprécie particulièrement ce moment-là de la journée, car le crépuscule expose alors au monde des aspects uniques, que l'on ne peut voir nulle part ailleurs : « on dirait une ville en or, et ensuite une ville de cuivre rouge, à mesure que le soleil s'en va... » (DJP, p. 161). Loti exprime ici son goût pour l'exotisme, et cette vision l'amène à concevoir une appréciation plus négative de son propre pays :

Comparée à ceci, quelle laideur barbare offre la vue à vol d'oiseau d'une de nos villes d'Europe : amas quelconque de pignons difformes, de tuiles grossières ; toits sales plantés de cheminées et de tuyaux de poêle, avec en plus l'horreur des fils électriques entrecroisés en réseau noir ! (DJP, p. 161)

Comme nous l'avons dit précédemment, l'Autre est le miroir de soi-même. Loti ne peut donc s'empêcher de comparer la ville de Pékin aux villes européennes de l'époque. Ce que Loti indique ici nous rappelle les « Tableau parisiens » de Baudelaire ; en effet, dans ses poèmes, il dit que « le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville change plus vite, hélas ! que le cœur d'un mortel) ; [...] Ces tas de chapiteaux ébauchés et de fûts »<sup>109</sup>. Pageaux l'analyse ainsi : « à l'aide d'images, de représentations, les modalités selon lesquelles une société se voit, se pense, en pensant, en rêvant l'Autre. Nul doute en effet que l'image de l'étranger peut dire aussi certaines choses sur la culture d'origine (la culture regardante) parfois difficile à concevoir, à exprimer, à imaginer. »<sup>110</sup>

En revanche, l'expérience de Segalen est à l'opposé de celle de Loti, son regard parcourant la ville du nord vers le sud :

Rien de mieux que m'en aller longuement contempler toute la ville de son point le plus haut. Je vais donc gagner le nord de la ville Tartare, et monter à l'ancestrale « tour de la cloche »<sup>111</sup>, le « Tchong-leou », du haut [...] je verrai, droit au sud, le volumineux Kou-leou, « Tour du Tambour », la Montagne de la Contemplation, le Palais disant et clos, les murailles de la cité Tartare, [...] plus loin que le Sud [...] la « Ville Chinoise » [...] (RL, p. 97)

De plus, quand le narrateur passe par la « Montagne de Charbon »<sup>112</sup> à cheval, son professeur (René) déclare que le vrai nom de cette montagne est « Montagne de la Contemplation » ; Segalen montre son envie de découvrir le palais qui la surmonte :

– Je dis avec regret : Evidemment. On doit pouvoir contempler de là-haut toute la ville Tartare, même la ville chinoise...et, quant au Palais, y plonger comme si...

– Non, coupe nettement mon Professeur. Le toit du Kien-tsin-tien est gênant. [...]

– Vous y êtes monté ? On peut y monter ?

– Non, reprend-il. [...]

– Restons au pas. Laissez-moi regarder au Sud vers le Palais, par-dessus les

---

<sup>109</sup> Charles Baudelaire, « Le Cygne », *Les Fleurs du Mal*, Livre de Poche, Classique, 2012, p. 136.

<sup>110</sup> Daniel-Henri Pageaux, *La littérature générale et comparée*, Paris, Edition Armand Colin, 1994, 192p., p. 60.

<sup>111</sup> Le « Tchong-leou » (« Tour de la cloche » Zhonglou 钟楼) et le Kou-leou (« Tour du Tambour » Gulou 鼓楼) se situent à l'extrême nord, dans la ville Tartare. On en retrouve une référence dans la lettre de Segalen à sa femme (21 Juillet 1909), Henry Bouillier, *Victor Segalen, Correspondance I, 1893-1912*, p. 924-925.

<sup>112</sup> « Montagne de Charbon » : Meishan 煤山, en chinois. On l'appelle aussi « Montagne du Paysage » (Jingshan 景山), d'où l'appellation « Montagne de la Contemplation ». Elle se situe au nord, dans la ville Impériale.

parapets.

Je me dresse haut en selle. (RL, p. 59-60)

À travers ce dialogue, l'auteur évite de présenter « un panorama de palais »<sup>113</sup>. Le panorama – que l'on peut avoir en regardant la ville d'une certaine hauteur – du haut de la Montagne de Charbon ou des remparts, est une vision impressionnante aux yeux des voyageurs. De ce fait, l'absence de panorama renforce évidemment un thème majeur de *René Leys*, celui de l'impossible pénétration, même par le regard, de la ville. Dans *René Leys*, l'objectif du narrateur est de trouver un moyen d'entrer dans la Cité interdite ; cependant, ses recherches n'aboutissent que sur un échec clair : le palais reste toujours aussi impénétrable. Le narrateur tente d'avoir une vue plongeante sur le palais, mais sa vision est obstruée par le toit. En ce sens, le fait que son regard soit bloqué conduit à une absence de panoramas du palais, suggérant encore une fois l'impossibilité de pénétrer dans la Cité interdite, même du regard. C'est l'une des caractéristiques du palais sur laquelle l'auteur insiste.

De ce point de vue, Segalen montre une expérience des limites, autrement dit, exprime une sensation de limite qui naît de l'espace. Ce qui se trouve derrière l'expression « l'expérience des limites », indique l'universitaire Michel Cusin, « c'est la question du possible et de l'impossible ». Il ajoute aussi qu'il « ne croi[t] pas que les poètes écrivent pour repousser les limites. C'est la science qui fonctionne comme cela. La science cherche à repousser les limites du réel et à en faire des réalités discursives. Mais la poétique ne fonctionne pas comme cela. L'écriture poétique se fait à partir de la limite [...]. »<sup>114</sup> Ainsi, c'est bien à partir de l'expérience des limites que Segalen conçoit son *René Leys*, ou annonce du moins son intention de faire une enquête sur la Cité interdite.

Notre conclusion par rapport à l'image de la Chine, telle que conçue par Victor Segalen, pourrait donc être la suivante :

Que cette image soit négative ou positive, elle se résume toujours aux mêmes clichés. Cette façon de voir les choses influence presque tous les écrivains. Certes, ils ne sont pas tout à fait aveugles à l'évolution contemporaine de la culture

---

<sup>113</sup> En effet, Segalen nous montre bien le panorama de Pékin dans sa lettre (21 Juillet 1909), en empruntant le regard de l'Empereur : « Si l'Empereur, [...] venait du Sud [...] marchant vers le Nord, [...] plus au Nord, [...] du Nord à l'Est, [...] de l'Est au Sud, [...] voici le cœur de la Ville, [...] ». Henry Bouillier, *Victor Segalen, Correspondance I, 1893-1912*, p. 925-926.

<sup>114</sup> Michel Cusin, « Le poétique est toujours sublime », in *La poésie, écriture de la limite, écriture à la limite*, Adolphe Haberer et Jean-Marie Fournier (éd.), Lyon, Presse Universitaire de Lyon, 1998, 207 p., p.198.

chinoise et observent avec appréhension la disparition de certains de ses plus nobles idéaux. *René Leys* et *Le Fils du Ciel* de Segalen en sont les plus parfaites illustrations. Il semble toutefois que ces idéaux sont interprétés à partir des écrits classiques et non pas à partir des événements historiques actuels.<sup>115</sup>

## 2.2 La représentation de Pékin à partir d'une vision architecturale

La ville est aussi bien un espace à écrire qu'un espace à déchiffrer, à un niveau métaphorique comme symbolique. Dans la culture chinoise, Pékin, ainsi que la Cité interdite, sont des architectures qui incarnent un esprit culturel. Elles sont ainsi considérées comme un ensemble de signes et la concrétisation des philosophies telles que le confucianisme et le taoïsme. De ce fait, « c'est à Pékin que l'on peut le mieux comprendre un des aspects du génie des Chinois », dit Claude Larre, qui indique aussi : « s'il existe un pays où l'urbanisme et l'architecture, l'architecture et la décoration ne sont qu'une seule et même démarche de l'esprit capable d'embrasser aussi bien de vastes perspectives que de minutieux entrelacs de détails, c'est bien la Chine. »<sup>116</sup>

Cependant, Loti et Segalen ont leur propre compréhension des architectures, pas forcément cohérente avec la lecture traditionnelle et classique que l'on en a, du fait notamment de leur situation à ce moment-là.

### 2.2.1 La signification architecturale de Pékin selon Pierre Loti et Victor Segalen

#### **Le premier aperçu de Pékin**

Pour Pierre Loti, la première impression de Pékin est étonnante, parce que « Pékin ne s'annonce pas, Pékin vous saisit ; quand on l'aperçoit, c'est qu'on y est... ». (DJP, p. 57)

« Pékin ! », me dit tout à coup l'un de ceux qui cheminent avec moi, désignant une terrible masse obscure, qui vient de se lever au-dessus des arbres, un donjon crénelé, des proportions surhumaines.

Une grande muraille couleur de deuil, d'une hauteur jamais vue, achève de se découvrir, se développe sans fin, dans une solitude dénudée et grisâtre, qui

---

<sup>115</sup> Jean-Marc Moura, « L'image de l'étranger : perspective des études d'imagologie littéraire », *L'Europe littéraire et l'ailleurs*, Paris, Presses universitaires de France, 1998, 200 p., p. 63.

<sup>116</sup> Cyrille Javary et Patrice Serres, *op. cit.*, p. 113.

semble une steppe maudite. (DJP, p. 58)

Lorsque Loti est au pied des bastions et des remparts, il dit qu'il est « dominé par tout cela » ; la sensation de cette première vue devient une tonalité principale qui perdurera tout au long de son séjour. À l'exception des *Derniers jours de Pékin* et de *La fille du Ciel* (en collaboration avec Judith Gautier), Loti n'écrit pas d'autres ouvrages avec la Chine comme sujet principal. Pékin n'est donc au final qu'une des étapes de son voyage exotique.

Loti décrit Pékin comme un lieu de cauchemar. Cependant, chez Segalen, le même Pékin devient un chef-d'œuvre d'ordre, d'harmonie, d'équilibre. Mystérieux certes, mais porteur d'un mystère fondamental, celui de l'être et du pouvoir. Cette contradiction entre Loti et Segalen est fondée sur le fait que Loti, avec un simple savoir superficiel, retient les impressions de l'instant, tandis que Segalen a un regard plus enrichi de par sa profonde compréhension de Pékin.

### « Échiquier »

Il est vrai que Segalen a une connaissance de la Chine plus riche que la majorité des hommes de son époque. Avec plus de passion et d'intérêt, il écrit de nombreux ouvrages relatifs à la Chine. On retiendra en particulier son recueil *Stèles*, construit autour d'une stèle nommée « Cité Violette interdite »<sup>117</sup>. Dans ce poème, il saisit les différents niveaux de réalité dont il a lui-même fait l'expérience en Chine. On peut dire que ce poème est la genèse du roman *René Leys*.

A l'entour, les maisons des marchands, l'hôtellerie ouverte à tout le monde avec ses lits de passage, ses mangeoires et ses fumiers.

En retrait, l'enceinte hautaine, la Conquérante aux âpres remparts, aux dedans, aux châteaux d'angles pour mes bons défenseurs.

Au milieu, cette muraille rouge, réservant au petit nombre son carré d'amitié parfaite. [...]

À travers cet extrait de poème, Segalen décrit une ville comme construite par niveaux, en partant de l'extérieur vers l'intérieur, c'est-à-dire de l'entour au milieu. La ville se compose en effet de différents niveaux de zones, à l'image d'un échiquier. Il remarque surtout les

---

<sup>117</sup> Victor Segalen et Simon Leys, *Stèles*, Paris, La Différence, 1989, 127 p., p. 115-116.

enceintes, les remparts et les murailles, que l'on va étudier plus tard. On retrouve la même idée au début de *René Leys* : « la capitale du plus grand Empire sous le Ciel a donc été voulue pour elle-même ; dessinée comme un échiquier. » (RL, p. 40) De plus, il développe la comparaison entre Pékin et un jeu d'échecs chinois. Bien que cette ébauche ait été supprimée dans le manuscrit final, l'idée de l'échiquier persiste néanmoins. Elle montre non seulement le caractère architectural de la ville, mais elle contribue également à exposer le symbolisme de l'Empire. Dans un régime de pouvoir absolu, les diverses composantes de l'administration et de l'État tournent en effet autour du point fixe qu'est la personne de l'empereur, le « Fils du Ciel ».

La comparaison du plan de la ville à un gigantesque échiquier revient à plusieurs reprises dans le récit, comme on peut le voir avec l'extrait suivant :

Je dessine maintenant de mémoire, la marche du cavalier – du cavalier un peu ivre de vin de roses – sur le quadrillé compliqué et souvent bien déformé qui n'obéit point, comme les belles avenues de la Ville Tartare, au grand échiquier cardinal, Nord, Sud et Est et Occident... (RL, p. 216)

### « Répétition »

Cependant, à travers le terme « même » ou des « répétitions », Loti exprime sa propre compréhension de l'architecture de Pékin. Par exemple, quand il visite le temple des Lamas, il écrit que les temples et les cours ne présentent qu'une répétition obsédante :

« Du reste, la répétition, la multiplication obstinée des mêmes choses, des mêmes attitudes et des mêmes visages est un des caractères de l'art immuable des pagodes. » (DJP, 129)

Il exprime aussi son dégoût de la répétition dans le style architectural. Il faut bien comprendre qu'à son époque, Paris se caractérise par la diversité, à l'opposé donc de la répétition. Benjamin indique ainsi que « Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle », est une « ville en passages », « un songe qui flattera le regard des Parisiens jusque bien avant dans la seconde moitié du siècle. »<sup>118</sup> Par ailleurs, sous la plume de Balzac, Paris est un « vaste atelier de jouissance ». Il écrit par exemple que : « Paris est toujours cette monstrueuse merveille, étonnant assemblage de mouvement, de machines et de pensées, la ville aux cent mille

---

<sup>118</sup> Walter Benjamin, « Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle », *Écrits français*, Paris, Gallimard, 2003, p. 380.

romans, la tête du monde, [...]. »<sup>119</sup> Il y a donc un contraste entre les deux villes. En ce sens, la sensation de monotonie conduit Loti à une humeur angoissée qui influence aussi sa vie à Pékin. Mais cela ne l'empêche pas, quand il entre dans la Cité interdite, de rendre compte de la répétition d'éléments par « trois », chiffre symbolique :

Pour nous, barbares non-initiés, l'incompréhensible de ce palais, c'est qu'il y a trois de ces salles, identiquement semblables, avec leur même trône, leur même tapis, leurs mêmes ornements aux mêmes places ; elles se succèdent à la file, toujours dans l'axe absolu des quatre villes murées dont l'ensemble forme Pékin. (DJP, p. 169)

Loti se demande pourquoi « trois », et il se répond d'abord à lui-même que « l'une doit masquer les deux autres ». Il admet ensuite qu'il existe d'autres raisons mystérieuses derrière ce nombre trois. En effet, ce chiffre trois, tout comme le neuf et le cinq, dérive de la cosmologie antique chinoise et du taoïsme, comme le *Yin-Yang* et les cinq éléments. L'ancienne architecture chinoise repose de manière importante sur les deux pensées traditionnelles dominantes, le confucianisme et le taoïsme, tandis que l'architecture des jardins chinois se réfère partiellement à certains aspects du bouddhisme chinois.

### « Milieu »

Le positionnement de la ville de Pékin, comme celui de la Cité interdite, ont tous deux étaient fixés par rapport à l'axe royal nord-sud. La construction incarne le caractère chinois *Zhong* 中, qui signifie « milieu, central ». Dans le dictionnaire chinois, la définition de cet idéogramme est un « endroit où les quatre directions s'harmonisent ». Dans le texte, Loti nous raconte son trajet tout au long de l'axe nord-sud. Il commence par la porte Sud de Pékin, franchit le rempart de la Ville chinoise puis le second mur d'enceinte (celui de la Ville tartare), avant d'arriver à une troisième porte, située dans le troisième rempart de la Ville impériale et menant vers la dernière enceinte de la Ville violette (la Cité interdite), donnant elle-même accès au palais où il souhaite entrer. Il représente tout ce qu'il voit et ressent tout au long de son périple. Même s'il ne conclut pas son parcours par un poème ou une idée précise, cela nous permet de voir la construction en strates de Pékin et d'entrevoir l'image de clôture qui la caractérise.

---

<sup>119</sup> David Harvey, « Le Paris de Balzac », *Paris, capitale de la modernité*, traduction coordonnée par Matthieu Giroud, Paris, les Prairies ordinaires, 2012, p. 64.



Pour finir, Loti arrive à la salle du trône, emmurée par « des rampes de proportions babyloniennes ». Le « sentier impérial » est la voie royale réservée au souverain, ici « le Fils du Ciel ». Enfin, il entre à l'intérieur du palais et en voit le point central absolu, celui marquant également le centre de Pékin et de toute la Chine à cette époque-là : le trône.

Comme les avenues que je viens de suivre, comme les séries de ponts et comme les triples portes, ce trône est dans l'axe même de Pékin, dont il représentait l'âme, [...] (DJP, p. 168)

Loti a raison : en élevant l'axe royal nord-sud, en le redressant à la verticale, l'empereur atteint le plus haut niveau de sa tâche d'harmonisation.

Comme on peut le constater, l'auteur s'est vu offrir la chance exceptionnelle d'entrer dans la Cité interdite et d'approcher de façon intime le pouvoir central de l'Empire, contrairement à Segalen, qui n'y pénétrera pas et qui s'intéressera finalement plus à la culture chinoise qu'au pouvoir. Lors du cours que lui donne un professeur chinois, Segalen mentionne le « fong-chouei »<sup>120</sup>, une des notions de base permettant de faire découvrir l'architecture chinoise. En effet, en Chine, les grands prêtres sont chargés d'étudier les influences fastes et néfastes des lieux et des moments, par exemple pour l'édification de monuments impériaux ; ainsi, le « fong-chouei » a bien évidemment été utilisé pour la construction de la Cité interdite. Comme l'a souligné Segalen<sup>121</sup>, le « fong-chouei » est « l'âme d'une ville » ; il traduit donc une notion de l'imaginaire religieux, cosmique et superstitieux chinois, et c'est l'objet d'une véritable fascination pour Segalen.

### **Un Pékin de « monstres » et de « mort »**

Segalen n'évoque pas souvent les ornements architecturaux de la ville tandis qu'au contraire, Loti, lui, remarque et décrit les « monstres en marbre blanc ». Quand Loti arrive à la Légation française, il mentionne effectivement « deux monstres en marbre blanc, comme

---

<sup>120</sup> « Le fong-chouei (*fengshui* 风水) signifie littéralement "vent et eau". Cette expression désigne, en chinois, la géomancie. Le fengshui est utilisé pour trouver les endroits les plus favorables à l'établissement des maisons, des constructions, après une étude des courants aériens (feng) et des courants aquatiques (shui), en fonction de l'emplacement du Yin et du Yang (de l'ombre et de la lumière, de l'ubac et de l'adret, etc. » Victor Segalen, Sophie Labatut (éd.), *René Leys*, 2000, p. 396-397.

<sup>121</sup> « Dans le projet "Orchestre des Palais Chinois" figure une note écrite à T'ien-tsin le 1<sup>er</sup> janvier 1912 : dans ma "description" de Péking, grande et véridique importance du Fong-chouei. Les occidentaux diraient : l'âme d'une ville. Et l'on imaginerait suivant la piété des esprits, un "souffle", un "génie", un Esprit. » (Manuscrit de Chine. *La Grande Statuaire*, Fonds Victor Segalen, BNF), Henry Bouillier, *Victor Segalen, Correspondance I, 1893-1912*, p. 1263.

devant tous les palais de la Chine, qui sont accroupis au seuil. » (DJP, p. 62) Bien qu'il ne l'indique pas, ces « monstres » sont des « lions en marbre ».

En effet, en Chine, sont systématiquement placés devant les entrées des temples des « lions en marbre » ou de bronze pour signaler aux fidèles qu'ils passent d'un espace profane à un domaine sacré. Comme dit le sinologue M.-L. Tournier : « même stéréotypées par une longue tradition, les représentations animalières chinoises restent aisément reconnaissables et vivantes. Tel n'est pas le cas du lion ou de ce que les Chinois baptisent ainsi »<sup>122</sup>. De fait, les lions en marbre jouent ici également un rôle d'emblème. Ils sont pareils à l'idée que l'on se faisait des totems pendant les débuts du bouddhisme, car « dans le bouddhisme indien, le lion est parfois appelé le "chien de Bouddha" et il porte alors un collier symbolisant son allégeance au rédempteur. »<sup>123</sup>

Comme Loti l'écrit, Pékin est la ville où tout est « griffu et cornu ». Le Pékin de Loti se caractérise donc par le « biscornu » et le monstrueux : « Énormité, morbidité, brigandage et relents de stupre constituent bien un mythe »<sup>124</sup>, mais sans points communs avec le mythe originel du Pékin de jadis. Faute de ces connaissances et influencé par l'atmosphère étouffée de Pékin, Loti ne semble voir autour de lui que d'horribles monstres, ainsi que des symboles inconnus. À cela s'ajoute le contexte de guerre, amenant son lot de ruines, de funérailles et de tombeaux :

Autour de nous, l'immense Pékin, qui achève de se repeupler comme aux anciens jours, est très occupé de funérailles.

Le tombeau, partout et sous toutes ses formes, on ne rencontre pas autre chose dans la plaine de Pékin. (DJP, p. 248)

Il emprunte même une phrase pour définir la Chine : la Chine est « un pays où quelques centaines de millions de Chinois vivants sont dominés et terrorisés par quelques milliards de Chinois morts » (DJP, p. 248). Ainsi, l'idée qu'il se fait de Pékin à cette époque-là est une idée de ruine et de « mort », comme il l'écrit :

De loin, elle (une vieille ville) est presque imposante, au milieu de la plaine, avec ses hauts remparts crénelés, de couleur si sombre. De près, sans doute, elle ne

---

<sup>122</sup> Cyrille Javary et Patrice Serres, *op. cit.*, p. 46.

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>124</sup> Anne-Marie Grand, *Victor Segalen : le moi et l'expérience du vide*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1990, 236 p., p. 48.

sera que ruines, décrépitude, comme la Chine tout entière. (DJP, p. 205)

D'après Marcel Granet<sup>125</sup>, la ville est en même temps un axe, un lieu de communication entre le ciel, la terre, et le monde souterrain des morts. En ce qui concerne Loti, toute son idée se retrouve dans l'esprit « fin de siècle » que l'on va étudier plus loin.

### 2.2.2 Symbolique des lieux

Les monuments sont considérés comme le souvenir collectif d'une ville. D'après Karlheinz Stierle, la ville est lisible « dans sa structure architecturale où se grave l'esprit de la ville, dans le langage des styles de construction qui se superposent, se succèdent et subsistent pourtant les uns à côté des autres, de même que dans les ornements, les emblèmes, les allégories dont sont dotées avant tout les constructions publiques, sacrées et profanes ». <sup>126</sup> En ce qui concerne plus particulièrement Pékin et la Cité interdite, on y retrouve des lieux qui sont non seulement perçus comme une partie matérielle de l'architecture, mais aussi comme des symboles culturels. Dans les textes, les deux auteurs décrivent à plusieurs reprises ces lieux si particuliers, que l'on va également traiter plus loin dans cette étude.

#### **Les murs et les remparts**

À travers les études précédentes, nous nous sommes déjà fait une idée générale de la structure de la ville, dont les murs imposants impressionnent particulièrement.

Ces murs sont en fait les remparts qui entourent le palais, le transformant en véritable cité. Dans l'esprit chinois, les remparts servent non seulement à protéger et à délimiter un périmètre, mais aussi à tracer une frontière entre deux mondes. Tout comme les Grandes murailles de l'empire ont protégé les Chinois des attaques des autres nations et tout comme les imposantes fortifications dans les faubourgs des villes ont séparé lettrés et paysans, les remparts pourpres autour du palais avaient pour objectif de séparer l'empereur de ses sujets. En France, la ville était définie comme « un assemblage de plusieurs maisons disposées par rues et fermées par une clôture commune... une enceinte fermée de murailles qui renferme

---

<sup>125</sup> Marcel Granet, *La civilisation chinoise : la vie publique et la vie privée*, Paris, Albin Michel, 1968, 505 p., p. 264-274.

<sup>126</sup> Karlheinz Stierle et Jean Starobinski, *La capitale des signes : Paris et son discours*, p. 29.

plusieurs quartiers, des rues, des places publiques et d'autres édifices »<sup>127</sup>. Mais, c'est en effet une « définition déjà anachronique alors que la démolition des enceintes de Paris a commencé sous Louis XIV, [...] »<sup>128</sup>. Les murs en Chine manifestent encore un idéal de culture et de civilisation à cette époque-là. C'est pourquoi le caractère idéographique *Cheng* 城 signifie aussi bien « mur, rempart » que « ville, cité ». Il se compose de « deux éléments : le signe de la terre (土), l'argile damée qui constitue l'âme des murs, et un signe verbal (成) dont le sens est "parfaire, achever, mener à son terme, couronner". »<sup>129</sup> Ce caractère chinois est employé à la fois dans le nom de la *Cité interdite* et dans celui de la *Grande Muraille*.

Dans *Les Derniers jours de Pékin*, lorsque Loti arrive pour la première fois au pied de la ville de Pékin, il voit « une grande muraille couleur de deuil, d'une hauteur jamais vue », qui « achève de se découvrir, se développer sans fin. [...] » (DJP, p. 58) Il sent que la muraille de Pékin l'écrase ; pour lui, elle ressemble à une « chose géante, d'aspect babylonien, chose intensément noire, sous la lumière morte d'un matin de neige et d'automne. » (DJP, p. 58)

À l'époque, on compte trois remparts principaux, importants et significatifs : tout d'abord, les remparts qui entourent la ville de Pékin. D'après Loti, c'est « la grande muraille noire, la muraille babylonienne, les remparts surhumains d'une ville de plus de dix lieues de tour, aujourd'hui en ruines et en décombres, à moitié vidée et semée de cadavres. » (DJP, p. 101) Sous la plume de Loti, cette grande muraille noire et surhumaine symbolise un passage vers la mort. N'oublions pas que lorsqu'il arrive à Pékin, cela coïncide tout juste avec la fin de la bataille entre les Boxers et les Européens ; ruines et cadavres sont donc à cette époque-là un spectacle hélas courant, qui lui donne une impression de descente aux enfers.

Ensuite, la seconde muraille est celle enfermée dans la première, « peinte en rouge sombre de sang » et formant une autre ville forte : la Ville impériale. Cette dernière sera considérée comme un mystère pendant des siècles, jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, lorsque les Occidentaux ont commencé à y vivre eux aussi.

Enfin, la troisième muraille est la plus magnifique, peinte de « la même couleur sanglante » selon Loti. Étant le « paravent » d'entrée de la Cité interdite, c'est la muraille qui semble protéger le plus grand mystère. De plus, ces remparts étaient auparavant considérés

---

<sup>127</sup> Paule Monique Vernes, *La ville, la fête, la démocratie : Rousseau et les illusions de la communauté*, Paris, Payot, 1978, 221 p., p. 30.

<sup>128</sup> *Ibid.*

<sup>129</sup> Cyrille Javary et Patrice Serres, *op. cit.*, p. 20.

comme absolument infranchissables. Loti l'évoquera comme la « muraille du grand mystère celle-ci et que jamais, avant ces jours de guerre et d'effondrement, jamais aucun Européen n'avait franchie. » (DJP, p. 101)

Dans *René Leys*, Segalen ne cesse de nous montrer sa curiosité vis-à-vis de l'inconnu. La troisième muraille étant justement la frontière de l'inconnu, c'est celle qui l'intéressera le plus. Il écrira ainsi : « je remets au pas, tourne à l'Est, et franchis la Porte. Me voici dans la Ville impériale, l'habitat maintenant ouvert à tous les premiers conquérants<sup>130</sup>... mais proche, sans autre chose qu'un dernier mur interposé, des Palais, du Dedans, du Milieu » (RL, p. 56). Pour Segalen, le troisième rempart est le symbole de la frontière, une frontière derrière laquelle le mystère et l'inconnu l'attendent.

Certes, l'idée de clôture nous semble également liée à une idée de dualité : d'une part, nous avons des personnes provenant de l'extérieur qui souhaite pénétrer dans la cité ; d'autre part, nous avons les personnes y vivant, celles de l'intérieur, qui ont, elles, envie d'en sortir. Loti raconte le sentiment oppressant qui l'a envahi lorsqu'il entra dans la cité, un sentiment empreint d'empathie : « les portes derrière nous se refermaient : c'était comme dans ces mauvais rêves où des séries de couloirs se suivent et se resserrent, pour ne vous laisser sortir jamais plus ». (DJP, p. 102) Il comprend finalement que les habitants vivent enfermés dans une prison et il s'interroge donc :

Qui donc habitait là, séquestré derrière tant de murs, tant de murs plus effroyables mille fois que ceux de toutes nos prisons d'Occident ? [...] C'était lui, l'invisible Empereur, fils du Ciel, un vague fantôme. (DJP, p. 103)

D'après Loti, le « fils du Ciel » est le plus grand prisonnier de la Cité interdite. Cette idée était tout d'abord apparue dans le texte *Une ville dans la ville*, de Jean-Denis Attiret (1702-1768), où l'auteur raconte qu'« un empereur chinois est trop esclave de sa grandeur pour se montrer au public quand il sort ; il ne voit rien ; les maisons, les boutiques, tout est fermé. » et de plus « quand il marche hors des villes, dans la campagne, deux haies de cavaliers s'avancent fort au loin de chaque côté, autant pour écarter ce qui s'y trouve d'hommes, que pour la sûreté de la personne du prince. Obligés ainsi de vivre dans cette espèce de solitude,

---

<sup>130</sup> « Au départ, l'accès de la Ville impériale était refusé à tous les étrangers. À la suite des conflits qui les opposèrent à la Chine durant le XIX<sup>e</sup> siècle, les Occidentaux purent pénétrer dans cet espace, d'abord en l'envahissant puis en obtenant d'y installer des bâtiments occidentaux, par exemple une cathédrale, le Beitang (située à l'endroit où passe le narrateur, justement). » Victor Segalen, Sophie Labatut (éd.), *René Leys*, Paris, Folio classique, 2000, p. 379.

[...] »<sup>131</sup> Pour respecter et protéger les empereurs, des règles fermes ont été établies et intégrées dans la culture chinoise, des règles qu'a aussi évoquées Jean-Denis Attiret. Les textes de Loti comme d'Attiret reprennent les mêmes thèmes, et notamment ceux de la solitude et de la non-liberté des gens vivant à l'intérieur de la Cité interdite selon les Européens. Par exemple, on sait que Victor Segalen connaît le détail de l'histoire de l'empereur *Guangxu* 光緒 (1871-1908)<sup>132</sup>. Ainsi, dans son livre *Fils du Ciel*, le drame de Guangxu se traduit par la métaphore du drame humain, de l'homme en tant qu'individu. Il est « prisonnier de ses hérédités (génétiques, sociales, culturelles) tentant de se réapproprier sa vérité particulière sans y parvenir. »<sup>133</sup> D'après lui, l'empereur est comme un fantôme qui est caché ou dit emprisonné derrière ces murs, solitaire.

Pour compléter l'impression de « l'enfer » de Loti, remarquons comment ce dernier dépeint la couleur des remparts et des portes. Il dit qu'en plus des remparts « couronnée, sur toute sa longueur infinie, par des ornements cornus et des monstres en faïence jaune d'or », se trouve aussi la grande porte ornée de faïence. C'est sur la couleur rouge que Loti insiste régulièrement, une couleur qui, d'après lui, renvoie à celle du sang séché, mais qui apparaît néanmoins de plus en plus somptueuse au fil de son parcours. Dans *Les Derniers jours de Pékin*, la couleur de Pékin n'est plus « rouge et pourpre », mais « noir et sang », comme les couleurs symboliques de l'enfer.

## Les portes

Sous la plume de Loti, les murailles semblent se multiplier, lui coupant la route ; il transforme aussi l'image des triples portes qui transpercent les remparts, les décrivant comme de plus en plus « inquiètes, basses, étroites souricières ». Il ajoute que « ses triples portes, toujours dans l'axe même de la monstrueuse ville, sont trop petites, trop basses pour la hauteur de la muraille, trop profondes, angoissantes comme des trous de tunnel. » (DJP, p. 165)

La porte de la Ville impériale devient pour lui la « porte de l'enchantement et du mystère ». Enfin, il raconte en détail son entrée dans la sépulcrale Ville violette. En réalité, les habitants de la Cité interdite, tels que les mandarins, les eunuques, et même les « femmes,

---

<sup>131</sup> Ninette Boothroyd, Muriel Détrie et Gilles Manceron, *op. cit.*, p. 227-228.

<sup>132</sup> Guangxu 光緒(1871-1908), empereur de la dynastie des Qing. Après l'échec qu'ont connu ses réformes, il est enfermé dans le palais par l'impératrice douairière Cixi. Il mourra ensuite dans des circonstances très douteuses.

<sup>133</sup> Anne-Marie Grand, *op. cit.*, p. 110.

des princesses cachées, des trésors », sont encore là, dans la cité. Ils ne souhaitent donc pas ouvrir la porte aux Européens. Alors, les Japonais qui gardent la porte de la Cité interdite à ce moment-là envoient l'un des leurs faire un tour par l'autre porte. Leur envoyé pénètre dans le palais et bouscule à coups de poing les eunuques qu'il a pris à revers. « Tout aussitôt, avec un grondement sourd, tombent les madriers, et s'ouvrent devant nous les deux battants terribles. » (DJP, p. 99) Cela nous donne l'impression que la porte est comme une frontière chargée de sceller les mystères du palais ; dès lors que cette frontière est brisée, le mystère de la Cité interdite n'existe plus pour les Européens.

En ce qui concerne la porte, Segalen signale d'ailleurs à Debussy que les « portes de Pékin, comme aussi ses murailles en sont vraiment les plus importantes bâtisses » (6 juin 1910)<sup>134</sup>. La porte possède en réalité plus de significations pour Segalen que pour Loti, d'autant plus qu'elle correspond à l'unique moyen d'entrer dans la Cité interdite. Loti ne précise pas dans son récit le nom de chaque porte monumentale, probablement parce qu'il ne s'y intéresse pas et qu'il dispose déjà d'un moyen pour pénétrer dans la cité. Au contraire, Segalen, lui, situe chaque porte et nous donne même leurs noms respectifs. Ainsi, il dira par rapport aux trois portes de la Ville Tartare :

Ses trois portes comme un formidable trépied sur le faubourg tributaire (la Ville chinoise) de l'autre, ses Trois Portes, ses trois pieds !

Celle de l'Ouest, je n'ai jamais raison de la prendre, celle de l'Est, Ha-ta-men, je la connais trop bien : c'est *ma* porte, mon échappée, l'observatoire du coin Sud-Est. L'autre, celle du milieu, est Ts'ien-men<sup>135</sup>. Rien de plus à dire... La légende est close. (RL, p. 141)

De plus, le narrateur raconte que la seule occasion qu'il ait eu d'entrer dans la cité a été « l'Audience à la Ville impériale »<sup>136</sup>. Cependant, quand il est à Tong-Houa-men (la porte de la Ville impériale à l'Est), il sait bien que c'est un « mauvais signe », car il entre par la « Porte

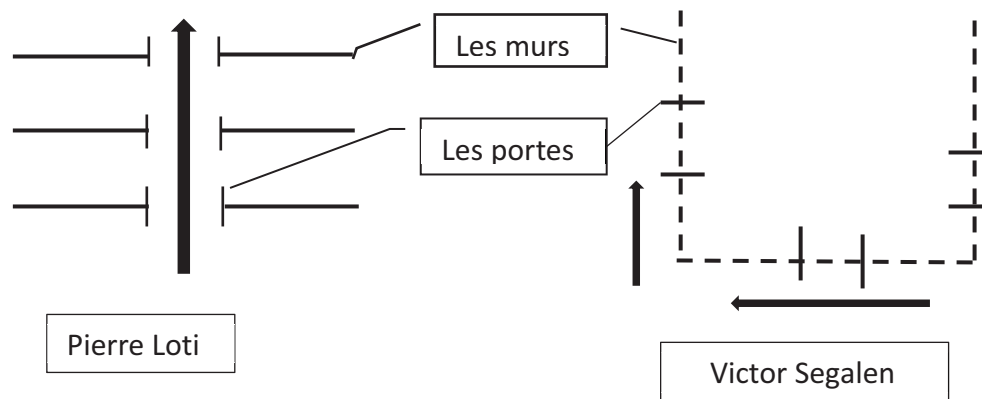
---

<sup>134</sup> Henry Bouillier, *Victor Segalen, Correspondance I, 1893-1912*, p. 1118.

<sup>135</sup> « *Ts'ien-men* (Qianmen) était la porte la plus importante de Pékin, située dans la muraille tartare. C'est là que se situe aujourd'hui la place T'ian-anmen. [...] Par ailleurs Qianmen séparait l'espace *intérieur* (la Ville tartare, au milieu de laquelle se situe la Ville interdite) de l'espace *extérieur*, Ville chinoise et pays dans son ensemble, désignés sous l'appellation polysémique de "Ts'ien-men-wai" (Qianmenwai), le *dehors* de la porte Ts'ien-men. [...] Qianmen était aussi imposante matériellement, physiquement, monumentalement que symboliquement. » Victor Segalen, Sophie Labatut (éd.), *René Leys*, Folio classique, 2000, p. 379.

<sup>136</sup> Dans la lettre que Segalen adresse à ses parents le 6 Juin 1910, il leur raconte cette expérience : « Nous avons été reçus en audience solennelle par le Régent, père de l'Empereur Pou-Yi, dans le palais impérial qui ne s'ouvre que pour ces occasions. Très belle réception. » Henry Bouillier, *Victor Segalen, Correspondance I, 1893-1912*, p. 1116.

Latérale ». Il ne découvre plus le palais à l'entrée de la porte principale, qui se situe sur l'axe royal ; autrement dit, il coudoie le mystère de l'intérieur.



Selon les représentations données par les deux auteurs, j'ai dessiné un schéma afin de bien illustrer l'idée générale de chacun d'eux ; les flèches représentent le trajet de chaque auteur/narrateur. Comme nous l'avons dit, chaque rempart et chaque porte a sa propre signification dans les deux textes. Les murs et les portes composent une frontière qui sépare l'intérieur et l'extérieur. Pour Loti, la frontière est distinguable, du fait qu'il mentionne à plusieurs reprises les remparts et les portes. Il les identifie en permanence à son idée de franchir la frontière.

Au contraire, la frontière pour Segalen est floue et indistincte, comme on peut le voir à travers le fait qu'il ne décrit que très peu les remparts dans le texte ; c'est la raison pour laquelle j'ai utilisé une ligne en pointillé pour définir la frontière chez Segalen. De plus, d'après son texte, on voit qu'il n'a pu que contourner la frontière, sans jamais atteindre son but donc. Ainsi, les remparts entourent un espace imaginaire pour Segalen. En réalité, si frontière il existe, la possibilité théorique et physique de franchir cette frontière existe elle aussi. La situation devient paradoxale cependant si la frontière est floue ou n'a jamais existé : elle en deviendrait donc infranchissable, ce qui explique en quelque sorte la situation de Segalen. De ce fait, cette idée va de pair avec celle de l'inconnaissable de l'Autre dans son esthétique exotique.

### Les hou-t'ong (*hutong*)

En effet, dans *René Leys*, Segalen présente un autre élément pour soutenir son idée de l'inconnaissable de l'Autre : les *hou-t'ong* (*hutong* 胡同) de Pékin. Ce sont des ruelles très étroites et sinueuses qui s'entremêlent dans les quartiers délimités par les grandes avenues



rectilignes du tracé urbain pékinois. Les *hou-t'ong* sont l'un des symboles phares de l'ancien Pékin.

Ce faubourg interlope de Ts'ien-men-wai avec tous ses carrefours ambigus, et ses venelles particulièrement Pékinoises, ces « hou-t'ong » à deux issues et ces autres en cul-de-sac, il faudrait dire : culs de Hou-t'ong, que plus décemment le chinois de Péking dénomme : venelles « mortes » ... Mortes ! C'est évident : elles doivent toutes aboutir à un puits. Mauvaise impression ! (RL, p. 217)

Segalen souligne l'emploi par les Pékinois du terme venelles « mortes » (une traduction littérale du mot chinois). L'impasse se dit *Silu* 死路 en chinois, de *Si* 死 : mourir, et *Lu* 路 : route, voie. Ces impasses renforcent l'aspect infranchissable de la Cité interdite d'une part et d'autre part, elles doivent toutes aboutir à un puits selon Segalen, ce qui rattache le puits à son imagination de Pékin.

### 2.2.3 La dysharmonie ou l'opposition spatiale et temporelle

En 1900, le défilé des troupes étrangères dans la ville de Pékin constitue un événement remarquable. Ce défilé est présenté et écrit comme une fête de la victoire :

Voici, d'après des nouvelles de source allemande, des détails rétrospectifs sur l'entrée des troupes internationales dans le palais impérial, le 28 août : La marche des troupes internationales a eu lieu le matin du 28 août, du sud au nord, drapeaux au vent, musique en tête. (*Le Temps*, « Affaires de Chine », 12 septembre 1900)

Le général Voyron vient d'arriver à Pékin... L'entrée du général a été saluée par 15 coups de canon... Les troupes ont défilé. Leur tenue est excellente. (*Le Temps*, « Affaires de Chine », 20 octobre 1900)

Le drapeau apparaît de nombreuses fois dans la presse pendant ces événements, puisqu'il est un des symboles d'une troupe et d'un pays : « ...les missionnaires et les chrétiens,... unies à celles des Russes, ont planté leurs drapeaux sur la porte occidentale de la cité Impériale... Il est donc bien vrai que l'occupation de Pékin est définitive. » (*Le Temps*, « Bulletin de l'étranger », 28 août 1900). À travers la symbolique des drapeaux, on voit que Pékin est aux mains des puissances coloniales. Pour l'expédition occidentale, le drapeau garde

une signification symbolique, en vue de montrer sa victoire ; pour Pékin, une ville ancienne et close à cette époque-là, il devient symbole d'étrangeté et de dysharmonie.

Sous la plume de Loti, Pékin devient une ville composée de deux mondes différents. Il existe tout d'abord une représentation de l'opposition à la fois spatiale et temporelle de Pékin. Cette disharmonie spatiale est décrite par une opposition entre l'intérieur du palais et l'extérieur du palais, autrement dit, entre le dedans et le dehors. Pour Loti, c'est la vie à la Ville impériale contre celle vécue dehors.

Et quand je me retrouve au milieu de la laideur des petites ruines grises dans les rues banales de la Ville tartare, dans le Pékin de tout le monde, dans le Pékin que tous les voyageurs connaissaient, j'apprécie mieux l'étrangeté unique de notre grand bois, de notre grand lac, et de nos splendeurs défendues. (DJP, p. 124)

Ensuite, au sortir de la Ville jaune, commence la vie et commence le bruit. Après cette magnifique solitude, où l'on s'est déjà habitué à demeurer, chaque fois que l'on rentre dans le Pékin de tout le monde, c'est presque une surprise de retrouver le grouillement de la Chine et ses humbles foules : on n'arrive pas à se figurer que ces bois, ces lacs, ces horizons qui jouent la vraie campagne, sont choses factices, englobées de toutes parts dans la plus fourmillante des villes. (DJP, p. 153)

Loti montre la vie réelle de Pékin sous une lumière négative. La scène de la foule est pour lui un dépaysement qu'il n'apprécie guère. Toujours selon lui, Pékin devrait être une ville endormie, car il préfère la solitude. À travers les textes, le penchant sentimental pour l'autre est bien prouvé : une appréciation du dedans opposée à un rejet du dehors, dont toute la vie est perçue comme désordre et saleté. Toutefois, il semble évident que ce qui intéresse Loti se limite à l'étrangeté exotique de la cité interdite, la vie réelle des Pékinois ne suscite aucun intérêt de sa part. Il apprécie avant tout la magnifique solitude dont il peut profiter à l'intérieur de la ville. Après tout, il a bien écrit que : « j'apprécie mieux l'étrangeté unique de notre grand bois, de notre grand lac, et de nos splendeurs défendues. » (DJP, p. 124) De ce point de vue, il accepte la beauté de l'inconnu exotique, au point même d'en devenir une partie intégrante. La façon dont Loti apprécie le monde intérieur est proche de celle de Segalen, mais il manifeste cette appréciation de manière différente. Tout d'abord, dans *René Leys*, le narrateur met en relief l'endroit précis où se distinguent les deux mondes différents, c'est-à-dire la porte Ts'ien-men que nous avons évoquée précédemment.

[...] Ts'ien-men et qui marque, sous son tunnel, l'échange entre les deux mondes :

extérieur, l'empire chinois « *Ts'ien-men-wai* », avec ses plaisirs, ses tributs, ses bombances, et l'autre restreint, cerclé, emmuré, *Ts'ien-men-nei*, la cité intime et, en son milieu, le Dedans. (RL, p. 54)

Ensuite, le penchant sentimental de l'auteur est prouvé par une « description négative du dehors »<sup>137</sup>. Il ajoute ainsi :

Et plus loin que le Sud le rectangle difforme de la « Ville Chinoise », couchée comme une vache de trait au pied de la Cité conquérante posant sur elle le trépied de ses trois grandes portes : *Ts'ien-men center*, et les deux Bouches latérales... (RL, p. 97)

L'auteur explique par la suite que des « parasites » habitent dans la Ville Chinoise et que le Fils du Ciel, symbole incarné et « médiateur entre le Ciel et le Peuple sur la terre », habite dans la Cité interdite. À partir de ce point de vue, on retrouve une image de Pékin divisée entre deux mondes à la fois spatiaux et spirituels : l'un, intérieur, est caractérisé par la « vertu » qui est censée y régner, et l'autre, extérieur, par la perversité qui le corrompt.

En ce qui concerne les architectures, Segalen insiste principalement sur l'esthétique purement chinoise. Notons d'ailleurs le mépris qu'il manifeste envers la Tour blanche dans le palais impérial :

Me voici dans la ville impériale, [...] la « Tour Blanche »<sup>138</sup> qui impose ici sa panse empruntée, son corps de « Stupa » bouddhique, sa personnalité hindoue... Assez jeune ! Auprès des quatre mille ans d'Âges chinois et de culte authentique « du Ciel », la piété qui la gonfle apparaît vraiment comme sa forme, un peu ... « art nouveau ».

Et puis, elle m'irrite. C'est une étrangère au Palais. Bien pis ! c'est une infidèle ! Et sa place n'est pas là ! (RL, p. 56)

Pour Segalen, l'architecture de ce monument est d'origine hindoue, et tout ce qui relève du bouddhisme en général constitue un facteur de rejet pour lui. Cette religion, cette philosophie et cette esthétique lui semblent importées, donc pas authentiquement chinoises.

---

<sup>137</sup> En réalité, on retrouve aussi ce genre de description dans sa lettre datant du 29 juin 1909 : « la ville chinoise, le soir, est indescriptible, jaune et rouge, illuminée, tumultueuse. La ville Tartare reste toujours beaucoup plus calme. » Henry Bouillier, *Victor Segalen, Correspondance I, 1893-1912*, p. 905.

<sup>138</sup> « La *Tour Blanche* est le dagoba [...]. Le *dagoba*, est d'une manière générale, une construction religieuse, dont la forme est en fait empruntée au Tibet, déjà imitateur de l'Inde. [...] un monument bouddhiste en forme de tumulus, [...] Stupa est un terme indien, qui, importé en Chine, [...] une sorte de tour composée de plusieurs étages. [...] Le dagoba blanc fut construit en 1652 sous le règne de Kangxi (1662-1723) lors de la première venue du dalaï-lama à Pékin. » Victor Segalen, *René Leys*, Édition Sophie Labatut, Folio classique, 2000, p. 379-380.

Rappelons-nous que l'un des objectifs de son voyage en Chine était de découvrir et de témoigner d'une Chine qui corresponde à son propre horizon d'attentes. Autrement dit, il va surtout à la rencontre de la Chine du passé, celle sculptée sur les stèles. Ce qui l'intéresse, c'est la Chine antique, pas la Chine moderne.

Trois autres événements contribuent à exposer la « dysharmonie » régnant à Pékin. Dans un premier temps, dans *René Leys*, le narrateur nous montre sa surprise et son sentiment de frustration en voyant des membres impériaux vêtus et coiffés à la mode européenne :

Je vais bien voir. C'est l'heure de la sortie du Grand Conseil, [...] son escorte [...] un extraordinaire cavalier [...] la tresse longue [...] Toute... jusqu'à la déplorable voiture de gala Européenne où j'aperçois le Prince Tch'ouen derrière ses vitres Européennes ! Lui, fils du Septième Prince et Régent de l'Empire, il a choisi la mode Européenne ! – Déjà – [...] (RL, p. 88-89)

Selon Loti et Segalen, l'exportation des valeurs européennes, telles que celles du travail et du « progrès », semble ravager et « souiller » le monde. Ainsi, en plus des acceptations du Pékin que nous citons avant, il faut aussi tenir compte des *refus* manifestés. Loti et Segalen, bien que fort différents, réagissent ainsi très tôt à ce que certains nomment la « dégradation du Divers ».

Deuxièmement, pour compléter ce concept de « dégradation du Divers », Segalen mentionne à plusieurs reprises dans *René Leys* son inquiétude par rapport à la Révolution chinoise se déroulant dans le Sud de la Chine. À ses yeux, la Révolution apparaît comme un événement d'une force inédite ayant la capacité de détruire toute la Chine antique, ainsi que le mystère construit autour du Fils du Ciel. En réalité, dans la lettre qu'il adresse à Charles Régismanset le 20 octobre 1911, Segalen explique sa compréhension personnelle. Pour lui, deux camps sont clairement distinguables : la tradition contre le moderne et la Chine antique contre la Chine nouvelle<sup>139</sup>. Le fait que ces deux camps gagnent en puissance marque pour

---

<sup>139</sup> Voici l'extrait concerné de la lettre adressée à Charles Régismanset, Tientsin, le 20 Octobre 1911 : « L'Exotisme, ici, ne fait pas que s'écrire. Il se vit. Nous sommes en pleine révolution chinoise. J'emploie ce terme parce qu'il est mesquinement exact. Il n'y a point deux parties : la dynastie et les massacreurs ou les forcenés. Il y a la dynastie et les raclures de nos révolutionnaires d'antan. D'un côté, à Péking, une tradition vermoulue mais solide de quatre mille années, et l'admirable fiction du pouvoir du Fils du Ciel. De l'autre, des écoliers de cinquante ans, quelques-uns docteurs en médecine ou en agriculture, des écoliers de quinze ans, la "Chine Nouvelle". [...] Les uns proclament : "une République progressiste et socialiste", les autres répètent : "Le haut et pur souverain Ciel". J'avoue que Forme et Puissance ne vont pas de pair. [...] ». Henry Bouillier, *Victor Segalen, Correspondance I, 1893-1912*, p. 1249.

Segalen la disparition progressive de la Chine antique. C'est à cause de ce sentiment qu'il a souhaité rétablir la dimension mystérieuse de Pékin à travers son écriture.

Mais à présent, revenons à l'époque de Loti. À cette période-là, le chemin de fer était un élément remarquable, notamment de par sa valeur européenne. Quand Loti revient à Pékin le printemps suivant, en prenant le train, il écrit ainsi :

Et, à ma grande surprise, par une brèche toute neuve dans cette muraille, le train passe, entre en pleine ville, me dépose devant la porte du temple du Ciel ! Il en va de même, paraît-il, pour la ligne de Pao-Ting-Fou : l'enceinte babylonienne a été percée, et le chemin de fer pénètre Pékin, vient mourir à l'entrée des quartiers impériaux. Que de bouleversements inouïs trouvera cet empereur céleste, s'il ne revient jamais : les locomotives courant et sifflant à travers la vieille capitale de l'immobilité et de la cendre ! ... (DJP, p. 187-188)

Maintenant, la gare, et c'est en pleine ville, au pied de la muraille de la deuxième enceinte, puisque les barbares d'Occident ont osé commettre ce sacrilège de crever les remparts pour faire passer leurs machines subversives. (DJP, p. 200-201)

Le train qui pénètre jusqu'à la porte du Temple du Ciel est source d'étonnement pour Loti. Ce train est justement l'un des symboles du bouleversement de Pékin et l'un des éléments représentant le mouvement européen contre l'immobilité de l'ancienne Chine, le moderne contre l'ancien. Dans *Les Derniers jours de Pékin*, on voit que les étrangers peuvent entrer directement à Pékin à travers l'enceinte percée par le chemin de fer, correspondant à l'ouverture de l'ancien Pékin ; cela montre bien que le côté préservé et mystérieux de ce dernier n'existe plus.

Quelques années plus tard, alors qu'il voyage à Pékin, Gaston Pageot, administrateur à la retraite, écrit dans son article « Pékin après le siège des légations »<sup>140</sup> : « au printemps 1908, la Chine est déjà lancée depuis plusieurs années dans la voie de la modernisation. Aussi, pour le touriste qui se contente de visiter ses grands ports et sa capitale où les Occidentaux sont partout présents, le dépaysement ne réside plus guère que dans le spectacle des foules chinoises. Même le chemin de fer, qui au tournant du siècle encore s'arrêtait à distance respectueuse de Pékin, pénètre à présent jusqu'au cœur de ce bastion de l'ancienne Chine » Ainsi, la ville de Pékin nous amène à une expérience à différents niveaux : elle est le résultat

---

<sup>140</sup> Ninette Boothroyd, Muriel Détrie et Gilles Manceron, *op. cit.*, p. 1184.

d'une harmonie entre l'être, l'espace et le temps d'une part, et l'union de conflits (tels que le dedans affrontant le dehors, le connu l'inconnu, et l'ancien le moderne) d'autre part.

## 2.3 Les Hommes dans la ville

### 2.3.1 La vie de l'Empereur Guangxu dans la Cité interdite, telle que dépeinte dans *René Leys* et *Le Fils du Ciel*

Guangxu 光绪 (1871-1908), empereur chinois pendant la dynastie des Qing, est né le 14 août 1871 à Pékin, où il décédera également le 14 novembre 1908. Il régnera dès 1875, alors âgé de seulement quatre ans, sous la régence de sa tante Cixi 慈禧 (1835-1908). Lorsqu'il atteint la majorité, Cixi a toujours une main mise absolue sur le pouvoir, ce qui influence significativement la politique de l'Empereur. En 1898, il décide de s'affirmer en tentant la Réforme des Cent Jours. Il écarte sa tante du pouvoir et prend conseil auprès de Kang Youwei 康有为 (1858-1927). Néanmoins, Cixi reprend le pouvoir politique avec l'aide de Yuan Shikai 袁世凯 (1859-1916). Elle enferme alors l'empereur dans un palais solitaire sur une île. Pendant le mouvement des Boxers, la rumeur courut que Cixi fit tuer sa concubine préférée. En 1908, après la mort de Cixi, Guangxu meurt à son tour à l'âge de trente-sept ans, empoisonné. Son règne aura ainsi officiellement duré dix-neuf ans, bien qu'en réalité sa redoutable tante, la véritable impératrice, n'ait jamais cessé d'exercer le pouvoir depuis les coulisses.

Dans la littérature européenne de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et du XX<sup>e</sup> siècle, en particulier pendant les révoltes de 1900, apparaît une forte volonté de ridiculiser la famille impériale. Cependant, le Fils du Ciel, l'empereur de Chine, considéré dans son pays comme l'héritier incarné sur terre de l'esprit de ses ancêtres divinisés et vivant au centre de la Cité Interdite, demeurait aux yeux de tous un personnage hors du commun. Il constituait pour son peuple le lien entre la Terre et le Ciel, le sommet de la pyramide de l'État impérial, et il concentrait tous les pouvoirs, exécutif, législatif et judiciaire. Il représentait donc une figure importante à l'origine de profondes fascinations. Le Fils du Ciel, du fait notamment de son isolement au sein de la Cité interdite, devient rapidement une source de mystère. En dehors de ces facteurs, l'histoire dramatique et la mort mystérieuse de Guangxu en font également une figure fascinante aux yeux de nombreux Occidentaux.

La symbolique que représente l'Empereur de Chine intéresse beaucoup Segalen. Il est séduit par le mythe, le rôle imaginaire du souverain. Lors d'une lettre à sa femme, le 2 août 1909, il exprime plus en détail cette fascination qu'il éprouve pour la figure de l'Empereur :

Je t'ai écrit cela tel quel, pour te marquer le point juste, entouré de rouge, où vient de naître, hier soir, l'immense et unique Personnage de tout mon premier livre, sur la Chine : l'Empereur. Tout sera pensé par lui, pour lui, à travers lui. Exotisme impérial, hautain, aristocratique, légendaire, ancestral et raffiné. Car tout, en Chine, redevient sa chose. Il est partout, il sait tout et peut tout. Sa capitale ? Jardin pour ses yeux. Sa province ? Petit parc. Les pays éloignés ? Vassaux lointains ; et les peuples d'occident ? Ses tributaires respectueux. Je tiens mon Personnage.

Ceci est venu à la suite d'une série de proses, que hantait obstinément le Fils du Ciel, sous ses formes diverses. Cela est né de l'œuvre même.<sup>141</sup>

Rappelons que Segalen arrive à Hong-Kong le 25 mai 1909, un an après la mort de l'Empereur et de Cixi. L'histoire dont il s'inspire est donc une histoire strictement contemporaine dont une bonne partie, la plus profonde et la plus souterraine, est à peu près inconnue. En effet, comme l'explique Henry Bouillier, « Kouang-Siu est débordé par les ancêtres, par l'Histoire, par l'Empire de Chine, en somme par le fait qu'il devient un symbole. Le livre et le personnage sont sortis d'une méditation sur l'Histoire de Chine et à travers l'Empereur, c'est le destin de l'Empire, de l'Histoire chinoise qui occupe la pensée de Segalen. Le Fils du Ciel est d'abord l'incarnation de ce qui le dépasse. » (FC, p. 11) Comme on peut le constater ici, ce personnage dramatique qu'est Guangxu donne naissance au texte de Segalen sur la Chine.

Dans l'ouverture de *René Leys*, Segalen montre sa curiosité vis-à-vis du fait que le Fils du Ciel constitue l'une des parties les plus importantes de la Cité interdite. Entrer dans la cité et découvrir le mystère qui règne « dedans » devient son principal objectif. En effet, les personnages dans *René Leys* nous permettent de pénétrer dans une ville *a priori* inaccessible et d'aborder son esthétique de l'« incompréhensibilité éternelle ». Ainsi, dans le roman, Segalen, pour décrire la ville de Pékin, décrit Guangxu, le « Fils du Ciel ». À ses yeux, c'est le personnage qui pourra lui permettre de résoudre le mystère du « dedans ». L'empereur

---

<sup>141</sup> Victor Segalen et Jean-Louis Bédouin, *Lettres de Chine*, Paris, Plon, 1967, 278 p., p. 122-123.

Guangxu n'est donc qu'un intermédiaire dans la voie de sa recherche. Par contre, dans *Le Fils du Ciel*, Guangxu est le personnage principal.

*Le Fils du Ciel* est en réalité un texte inachevé de Victor Segalen ; seul un court extrait fut publié en 1917 dans *l'Almanach littéraire de Crès*, sous le titre *Chronique des jours souverain*. Un premier manuscrit du *Fils du Ciel* fut écrit en 1910, un second en 1911 et 1912. Des études ont montré que ces textes consistaient en réalité en une « contamination de l'Empereur de Chine et de l'Empereur d'Annam<sup>142</sup> » :

Le Kouang-Siu du Fils du Ciel paraît bien né d'une contamination entre l'Empereur d'Annam et l'Empereur de Chine. Il est clair qu'à son héros chinois Segalen prête beaucoup de traits de l'Annamite. Qu'il ait aussi pensé à Hamlet ne serait pas étonnant. La formule de Mallarmé : "Le seigneur latent qui ne peut devenir", s'applique parfaitement à Kouang-Siu. (FC, p. 11)

Segalen fait remarquer à sa femme dans une lettre écrite à Pékin et datée du 8 août 1909 que l'idée du *Fils du Ciel* lui était venue aussi rapidement que celle des *Immémoriaux* à Tahiti : « J'ai cette chance, un mois après mon arrivée dans un pays de tenir *mon* livre : Tahiti : arrivée 23 janvier - 1<sup>er</sup> mars : Immémoriaux... Chine. 12 juin - 1<sup>er</sup> janvier : *Fils du Ciel* ou équivalent. »<sup>143</sup>

L'intrigue du *Fils du Ciel* se déroule sur trois plans : dans un premier temps, nous avons le récit de l'Annaliste, cet historien qui suivait pas à pas les Empereurs afin de retranscrire pour la postérité le moindre de leurs faits et gestes ; les poèmes écrits par l'Empereur, « tombés de son pinceau », offrent un autre commentaire de la réalité et montrent comment il vit l'histoire ; les décrets édictés par Guangxu comme par Cixi marquent les épisodes de la lutte pour le pouvoir dont la Cité Interdite fut le théâtre.

### **Une enquête autour de l'identité de l'Empereur**

Dans *Le Fils du Ciel*, le phénomène est source d'angoisse pour l'Empereur, qui est toujours en quête de son identité. Guangxu semble vouloir faire une reconnaissance, et il manifeste alors son désir de franchir les limites, d'aller plus loin que le réel. Il est clair que

---

<sup>142</sup> « Une longue citation dans les notes de Segalen tirée d'un livre de Jules Boissière, *Propos d'un intoxiqué*, cahier de route, concerne l'Empereur d'Annam Dong Khanh. C'est le portrait d'un souverain jeune, beau, triste, tourmenté du désir d'égaliser ses ancêtres. Artiste aussi, il tente parfois d'échapper au réel de la vie, tantôt en s'absorbant dans la lecture de livres austères, tantôt en se livrant à des débauches excessives. » Victor Segalen, Henry Bouillier (éd.), *Le Fils du Ciel : chronique des jours souverains*, Paris, Flammarion, 1985, 240 p., p. 11.

<sup>143</sup> Victor Segalen et Jean-Louis Bédouin, *Lettres de Chine*, p. 128.



Segalen le présente avec les mêmes caractéristiques que celles des poètes. Par le biais de son pinceau et de la poésie, le Fils du Ciel exprime son émotion et son point de vue. Guangxu apparaît comme un artiste à la recherche du secret de l'Être, ce qui constitue la clé de l'œuvre et de la pensée de Segalen.

Au cours de sa quête, le Fils du Ciel s'interroge : « [...] *Qui m'enseignera qui je suis ?* [...] *Ancêtres, Dix-mille Empereurs, dans le ciel ! Qui choisir pour modèle, ô ciel, qui choisir ?* » (FC, p. 60) L'Annaliste commente ensuite cette méditation du Fils du Ciel au sujet de son devoir admirable et premier de n'être plus humain, si ce n'est pour ressentir les douleurs des hommes. La méditation suivante de l'Empereur confirme cette idée ; il « ne donne attention à aucun autre ouvrage qu'aux œuvres du philosophe Tchou<sup>144</sup> de Song. Ces livres les premiers, l'ont rappelé à la vie du cœur. » (FC, p. 128) Comme l'affirme l'auteur, ces livres lui donnent en effet l'espoir d'une nouvelle vie. Afin d'être pleinement compris, ils demandent la plénitude dans l'attention et la liberté du sens intime. Le Fils du Ciel daigne ainsi les commenter : « Voici quatre mille années qu'un homme qui n'est plus un homme s'appelle le Fils du Ciel ». (FC, p. 129) En considérant le destin dramatique de l'Empereur, il est possible d'imaginer qu'il n'ait pas obtenu de réponse dans sa recherche d'identité. L'Empereur est censé être choisi par le Ciel, mais ce dernier ne lui donne aucune indication sur sa vie ou son destin. Guangxu écrira de son pinceau : « [...] *L'Empereur doute du Ciel, il doute de son Ciel, et veut le troquer pour une de ces écharpes roses...* » (FC, p. 212) Étant donné l'échec de la Réforme des Cent jours (qui se sera déroulée du 11 juin au 21 septembre 1898) et l'état d'occupation de la ville de Pékin pendant les divers événements que l'on sait, l'Empereur s'inquiète du destin de la dynastie des Qing, sans hélas pouvoir y prendre part du fait qu'il ne peut véritablement régner à cause de sa tante Cixi. C'est probablement pour cette raison qu'il doute du ciel et donc de lui-même.

### **L'Empereur esthète**

« Tout empereur du Milieu qui se respecte n'est pas seulement un homme d'État : c'est un mandarin au savoir encyclopédique mais surtout un lettré créateur, mêlant l'art plastique de la calligraphie à la poésie. Politique et esthétique se trouvent enfin réunies, et d'une manière inespérée pour Segalen. »<sup>145</sup> Sous la plume de Segalen, Guangxu est un empereur

---

<sup>144</sup> Tchou : Zhu Xi 朱熹 (1130-1200), philosophie célèbre pour son interprétation du confucianisme.

<sup>145</sup> Victor Segalen, *René Leys*, éd. Sophie Labatut, Éditions Chatelain-Julien, Paris, 1999, 1345 p., p. 39-40.

poétique ; pour lui, Empereur et poète ne font donc qu'un. Dans *René Leys*, René déclare que Guangxu est très intelligent, et qu'il « aimait la poésie. Il caressait élégamment "du bout du pinceau, le papier tendre" — (ceci prononcé dans un rythme de citation chinoise). Il aimait aussi la musique... — Ou plutôt... il aimait à écouter ce qu'on effleure : [...] » (RL, p. 82-83) Segalen considère l'Empereur comme un artiste composant souvent ses propres poèmes pour exprimer ses sentiments ou évoquer des événements réels.

Par exemple, dès le retour de la cour impériale après l'occupation des troupes étrangères, Guangxu imagine et écrit une prose sur le chemin du retour : « *Il faut maintenant que je voie. Je suis libre. Comme un victorieux, je rentre dans ma Capitale. [...] Je reviens et je règne à nouveau. Car maintenant personne sans doute n'oserait s'opposer à moi. Je reviens et je règne* ». (FC, p. 164) Malheureusement, la réalité est tout autre : dès son arrivée, Cixi le fait arrêter et enfermer dans un palais de l'Île solitaire du Sud. Pour en revenir à sa prose, Guangxu y décrit en détail son retour vers la ville impériale :

Je suivrai la voie d'Empire, longue de mille et de mille li, qui va mourir au cœur de mon Palais lui-même. Et Yong-ting men, parée de la Paix Sereine, avancée première du rempart des faubourgs.

Puis, marchant vers le Nord, je passerai le défilé plus étroit dont les gardes pieux, étendus à plat ventre sur d'immenses espaces sont le Temple du Ciel et celui de l'Agriculture...

Puis, marchant vers le Nord, j'atteindrai la Porte Tcheng-yang men, au faite triplement couronné. — De nouveau les quatre portes s'ouvriront avec triomphe devant moi.

Puis, marchant vers le Nord, je verrai les deux Temples gardiens, et ouverte la Porte de la Grande Pureté, se dérouler la suite immense des Palais ouverts à mon triomphe.

Puis, marchant vers le Nord, j'atteindrai la Montagne de la Contemplation ; j'écouterai tonner le Tambour du Kou Leou, battu de son grand maillet ; j'écouterai la cloche de la Tour de la Cloche, et, baigné dans leur son, je contemplerai de nouveau la ville reconquise. (FC, p. 165)

Cependant, en réalité, comme dans *Le Fils du Ciel*, l'entrée de la cour impériale ne se fera point par le Sud et de jour, mais par la porte Postérieure au nord, au milieu de la nuit, en

raison des convenances demandées par les troupes étrangères qui sont encore les hôtes de la ville de Pékin.

Ainsi, l'œuvre hybride qu'est *Le Fils du Ciel* se caractérise par de nombreuses proses sacrées et des poèmes. On peut y voir que l'Empereur complète souvent les lacunes de l'Histoire en usant de son propre imaginaire, tout en respectant cependant les événements historiques au sens large, tels que la révolte des Boxers, les « déplacements » de la cour impériale, ou encore le mouvement des réformes. Les thèmes du Réel et de l'Imaginaire permettent de souligner l'image aussi bien poétique que dramatique de l'Empereur.

### « Prisonnier » et victime impuissante d'une vie dramatique

D'après Monseigneur Favier, « l'empereur est peut-être l'homme qui jouit en Chine du moins de liberté. »<sup>146</sup> Nous retrouvons cette idée chez Segalen : il présente Guangxu comme un Hamlet chinois prisonnier d'un passé glorieux. Comme l'explique Henry Bouillier dans *Le Fils du Ciel*, « [...] *Le Fils du Ciel*, ce Hamlet chinois, intermédiaire entre la Terre et le Ciel, périssait victime de l'une et de l'autre, châtié pour avoir voulu forcer toutes les limites. » (FC, 28) Dans *René Leys*, Segalen représente Guangxu avec un ton de pitié :

Au milieu, — dans le profond du milieu du Palais, un visage : un enfant-homme, et Empereur, maître du Sol et Fils du Ciel (que tous les mondes et les journalistes du monde s'entêtent à nommer "Kouang-Siu", qui est la marque du temps où il régna [...]) Lui demeure la figure et le symbole incarné du plus pathétique et du plus mortel des vivants. — On lui réserve des actes impossibles... (RL, p. 40)

C'est-à-dire la victime désignée depuis quatre mille ans comme holocauste médiateur entre le Ciel et le Peuple sur la terre... (RL, p. 40-41)

Bien que le Fils du Ciel dispose du pouvoir absolu, un certain nombre de restrictions lui sont imposées, telle que l'interdiction de sortir librement de la Cité interdite. Sous la plume de Segalen, le Fils du Ciel, Guangxu, est victime de son statut imposé et « le prisonnier des Palais cardinaux ! » (RL, p. 75). À partir de ce point de vue, Segalen conçoit dans *René Leys* une image dramatique de Guangxu et de sa prison dorée : « cette Ville violette interdite, —dont les remparts m'arrêtent maintenant, —devenait le seul espace possible à ce drame, à cette Histoire, à ce livre qui sans Lui, n'a plus aucune raison d'être... » (RL, p. 41) De fait, la représentation du Fils de Ciel dans *René Leys* est le point de départ d'une description plus

---

<sup>146</sup> Alphonse Favier, *op. cit.*, p. 390.

vaste, celle de la ville interdite. C'est bien dans *Le Fils du Ciel* qu'on voit se dévoiler la vie dramatique du Fils du Ciel.

En réalité, Guangxu se retrouve enfermé dans un palais insulaire où il passera le restant de ses jours. Segalen imagine cela comme suit :

Ainsi, l'ordre a été donné de transporter rapidement la maison de l'Empereur dans ce Palais de l'Île du Sud où le rempart de l'eau circulaire que ne coupe aucun pont permanent le défendra contre les soucis même volontaires ; contre Lui-même.

Ce Palais de retraite est d'ailleurs un lieu plein de quiétude que la saison mesurée de l'automne entoure et baigne de son accomplissement. L'espace clos et agréable prête à la contemplation de soi. (FC, p. 123)

Dans ce palais solitaire et sur cette île, il n'y a « — ni portes ? — ni pont ? » (FC, p. 128) ; l'Empereur est submergé par la solitude et la mélancolie. Il est « tombé dans une tristesse que tous ont respectée en gardant autour de Lui distance et solitude » (FC, p. 123) et il écoute et respire le silence né de son abandon sous la plume de Segalen.

### **Mort mystérieuse**

Guangxu aurait été empoisonné par Cixi, mais la cause de sa mort reste l'un des plus grands mystères de cette époque. Dans la littérature, sa vie et sa mort font de lui un personnage imprégné de mystère. Ses démêlés avec l'Impératrice douairière Cixi, les soubresauts de son action contre la décadence et son assassinat présumé donnent un bon exemple romanesque de l'exotisme chinois. Dans *René Leys*, le narrateur s'intéresse à la mort de Guangxu et en parle avec René Leys :

René Leys achève :

— Enfin, il est mort.

— Oui. (Et j'y reviens malgré moi.) Enfin, comment est-il mort ? ...

Un temps. René Leys va-t-il me...

— Peu importe. Il est mort sans un ami auprès de Lui...

C'est vrai. Dans ma curiosité... historique, — passionnée cependant ! — j'omettais ce seul point qui m'est rappelé : cet enfant doux et douloureux est mort, de poison ou de rêve, il importe peu, en effet. Il est mort au milieu d'eunuques et de femmes, sous les yeux terriblement maternels de l'Impériale Vieillardie veillant son dernier geste ! — et, j'oubliais ! — sans un ami auprès de Lui ! (RL, p. 83)

Il est clair ici que la mort de Guangxu est une source d'inspiration pour Segalen. « Sa mort plus que mystérieuse renouait avec les intrigues les plus élisabéthaines et les plus raffinées de la cruauté chinoise. »<sup>147</sup> Le mystère entourant le décès du Fils de Ciel semble être évoqué afin de renforcer celui de la ville, comme un écho. De plus, Segalen souligne que l'Empereur est mort sans un ami autour de lui, comme le « prisonnier » solitaire des « Palais cardinaux » qu'il était censé être.

### 2.3.2 La ville et l'écrivain : l'espace, le temps et le Moi

Au début du XX<sup>e</sup> siècle, les deux auteurs, Pierre Loti et Victor Segalen, habitent dans la ville de Pékin, tour à tour dans la Ville impériale ou dans la Ville Tartare. Chacun possède d'ailleurs sa propre « maison » à Pékin. On retrouve leurs expériences vécues dans leurs textes. Nous pouvons donc situer le Moi (l'auteur ou le narrateur) dans le texte au sein de la représentation des espaces comme Pékin et la Cité interdite.

« Le temps apparaît comme une éternité renouvelée par l'instant. Le temps chinois est donc à l'image de l'espace »<sup>148</sup>, un espace pouvant être un temple ou un palais. Le temps, tout en étant marqué par la discontinuité, reste cependant éternel. Cette fragmentation temporelle comme spatiale trouve une occasion de s'exprimer à travers l'acte littéraire, ici symbolisé par « la maison » de l'auteur à Pékin (car la maison contribue à allier de manière intime Pékin et l'auteur/le narrateur). Elle devient donc un endroit permettant de spiritualiser l'espace et le temps dans un premier temps, un lieu où la conscience de soi mène à une conscience de Pékin ; dans un second temps, elle est aussi un support permettant de spatialiser l'image et le mystère de Pékin lui-même.

#### **La maison de l'auteur/du narrateur à Pékin**

Gaston Bachelard explique dans *La poétique de l'espace* que « la maison est, de toute évidence, un être privilégié, à condition, bien entendu, de prendre la maison à la fois dans son unité et sa complexité, en essayant d'en intégrer toutes les valeurs particulières dans une valeur fondamentale. La maison nous fournira à la fois des images dispersées et un corps d'images. Dans l'un et l'autre cas, nous prouvons que l'imagination augmente les valeurs de la

---

<sup>147</sup> Victor Segalen, *René Leys*, éd. Sophie Labatut, Éditions Chatelain-Julien, p. 39.

<sup>148</sup> Caroline Fourgeaud-Laville, *Segalen ou l'expérience des limites*, Paris, L'Harmattan, 2002, 271 p., p. 102.

réalité. »<sup>149</sup> Concernant l'espace de « la maison », on peut dire que Loti dispose de deux maisons en même temps dans la Ville impériale : l'une est « le palais du Nord », où il réside ; l'autre « le palais de la Rotonde », où il travaille. Chacun de ces deux palais est considéré comme étant aussi bien une partie des palais de la Ville impériale que l'espace intime de Loti à Pékin.

Le palais du Nord où sera ma résidence. Je n'aperçois d'abord que des enceintes s'enfermant les unes les autres, de grands portiques brisés, des ruines, encore des ruines et des décombres. Et sur ces choses, une lumière morte tombe d'un ciel d'hiver, à travers l'opacité des nuages pleins de neige.

Une première apparition de magnificence. Il y a une longue galerie vitrée, élégante, légère, [...] étinceler des ors, des porcelaines, des soies impériales traversées de dragons et de nuages... Et c'est bien un coin de palais, très caché, que rien ne décelait aux alentours. (DJP, p. 85-86)

Loti souhaite distinguer sa maison de l'environnement extérieur, autrement dit l'espace « maison » et l'espace « non-maison ». Il garde son espace intime et insiste sur le fait qu'il lui appartienne. Tout comme pour son bureau de travail, situé dans un autre palais de la Ville impériale, il devient le possesseur d'une partie de Pékin.

Un second palais de l'Impératrice qui nous appartient aussi, je suis autorisé à faire, pendant ces quelques jours, mon cabinet de travail, au milieu du recueillement et du silence, et je vais en prendre possession ce matin. Cela s'appelle le palais de la Rotonde [...]. (DJP, p. 93)

La situation de Segalen est semblable : sa maison à Pékin lui permet d'avoir la sensation d'être un véritable habitant. Il déclare dans sa lettre à sa femme Yvonne Segalen, le 12 Juin 1909 : « enfin Pékin. Ma ville. »<sup>150</sup> Il apprécie d'ailleurs beaucoup sa maison dans la Ville Tartare de Pékin. Dans ses lettres, il la décrit à plusieurs reprises, ainsi que sa position, et va même en dessiner un petit plan.<sup>151</sup> Dans *René Leys*, le narrateur décrit également sa maison :

J'habite et pour longtemps, la plus grande de mes cours intérieures. J'ai dîné dans cette cour, sous le carré du Ciel crépusculaire. (RL, p. 74)

Je regarde, par-dessus mes toits élégamment courbes des angles, je regarde l'été

---

<sup>149</sup> Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, 2009, 214 p., p. 23.

<sup>150</sup> Henry Bouillier, *Victor Segalen, Correspondance I, 1893-1912*, p. 883.

<sup>151</sup> Annexe II : les schémas accompagnant les lettres, dessinés par Segalen, représentant sa maison et l'emplacement de cette dernière à Pékin.

approfondissant le rectangle bleu qui m'appartient dans le Ciel, par droit de locataire, à Pei-King. Je regarde mon lotus [...], je mesure, je jauge [...] l'axe des bâtiments majeurs [...] et quand l'ombre de mon corps se confond exactement en cet axe, je sens à travers moi qu'il est midi vrai au méridien du lieu que j'habite, [...] dans la cuve quadrangulaire de la cour qui est mon Palais à moi ! (RL, p. 94)

À travers ces descriptions, on voit que le narrateur habite dans une cour carrée, une résidence à l'ancienne typiquement pékinoise. Cette cour devient son propre palais, à la fois matériel et spirituel. Comme le dira Bachelard : « la maison est notre coin du monde. Elle est – on l'a souvent dit – notre premier univers. Elle est vraiment un cosmos. »<sup>152</sup> Quand le narrateur éprouve le temps du midi en confondant l'ombre de son corps avec l'axe de sa maison, c'est bien à ce moment que l'être s'harmonise avec le temps et l'espace. La maison devient ainsi un lieu fécondé de métaphores.

### **Métaphore de la maison : entre l'espace et le Moi**

Michel Collot écrit : « aussi l'espace est-il divisé en deux aires, l'une subjective et l'autre objective, une ligne imaginaire s'étire entre l'individu et son environnement, sorte d'horizon au-delà duquel surgit l'extériorité, à savoir l'altérité et par conséquent l'exotisme. »<sup>153</sup> Cependant, dans *Les Derniers jours de Pékin* et *René Leys*, la ligne devient verticale et les auteurs décrivent plutôt comme une transition vers un au-delà, anticipant une autre réalité. Ce narrateur qui se confond avec l'auteur concrétise cette ligne verticale à travers la notion de mur, non seulement avec les murs du Palais, mais aussi avec les murs de la maison.

Grâce aux murs, « la maison est imaginée comme un être concentré. Elle nous appelle à une conscience de centralité. Les centres de condensation d'intimité où s'accumule la rêverie. »<sup>154</sup> L'auteur ou le narrateur donne ainsi un sens allégorique à la maison. Dans *Les Derniers jours de Pékin*, Loti nous offre une vision de sa maison :

Alors je pousserai une porte de verre, peinturlurée de lotus roses, et retrouverai la féerie de chaque soir : sous des arceaux d'ébène prodigieusement sculptés et sur des tapis jaunes, l'éclat des inappréciables porcelaines, des cloisonnés, de laques, et des soies impériales traversées de chimères d'or... (DJP, p. 140-141)

---

<sup>152</sup> Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 24.

<sup>153</sup> Caroline Fourgeaud-Laville, *op. cit.*, p. 109.

<sup>154</sup> Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 34.

Une autre fois, il pénètre avec les membres de la légation française dans la sépulcrale Ville violette « qui est le centre, le cœur et le mystère de la Chine, le véritable repaire des fils du Ciel, la citadelle énorme et sardanapalesque » (DJP, p. 97-98). En comparaison avec la Cité interdite, il a l'impression que tous ces petits palais modernes qu'ils habitent en pleine Ville impériale ne semblent être que des « jouets d'enfant ».

D'après ce que Loti nous dit, sa maison devient une imitation spirituelle de la Cité interdite. Grâce aux ornements de sa maison, il conçoit et joue son propre « théâtre » au « dedans », autrement dit, dans cet espace féérique de condensation d'intimité, il accumule sa propre rêverie chinoise. La maison devient un support chargé des pensées de l'auteur et du narrateur et on retrouve cette sensation dans *René Leys* :

C'est elle (la Ville Tartare) que j'habite, en conquérant, mais discrètement, dans son coin de droite, et en bas. Carrée, ou presque [...], elle hausse ses murailles à trente pieds au-dessus de la plaine... C'est mon vrai domaine. C'est mon bien : je possède un carré minuscule juste au coin de droite et d'en bas, [...]. (RL, p. 141)

Le narrateur souligne le fait que sa maison a la forme d'un carré, entouré par des murailles. Cette représentation est également présente dans la lettre de Segalen à sa femme, le 17 Juin 1909 : « voici la mienne, d'abord, sur la rue, une porte rouge [...] première cour, seconde porte plus grande, [...] ouvre sur une cour-jardin intérieure, [...] le tout est composé, comme toute demeure chinoise, d'un rez-de-chaussée élevé de quelques marches au-dessus du sol. [...] bref, une forte délicate demeure, si plaisante à première vue que je forme déjà le projet suivant, [...] »<sup>155</sup>. Son intention d'assimiler sa maison à la Cité interdite apparaît clairement ici.

Puisqu'il ne peut pas entrer dans la Cité interdite, ni connaître le secret de son palais, Segalen imagine peut-être sa maison carrée emmurée comme un palais en guise de compensation. En effet, de manière générale, sa maison et la Cité interdite ont des points communs, comme le fait d'être un espace emmuré par exemple. Cette maison devient donc le monde de l'auteur, tout comme la Cité interdite est le monde de l'empereur. Métaphoriquement, la « non-maison », autrement dit le monde extérieur, est la réalité ; le Moi se concrétise à travers la maison car celle-ci est un espace censé défendre l'intimité. Dans *René*

---

<sup>155</sup> Henry Bouillier, *Victor Segalen, Correspondance I, 1893-1912*, p. 894.



*Leys*, cette intimité constitue l'un des mystères de la Cité interdite. De ce fait, « la maison, plus encore que le paysage, est un état d'âme ».<sup>156</sup>

En effet, dans leurs textes, Segalen comme Loti ont leurs propres rêveries concernant la notion de maison. Là où cela diffère, c'est que la maison rappelle à Loti les scènes passées s'étant déroulées dans la cité interdite, comme celle de « l'Impératrice, paraît-il, aimant venir s'asseoir et contempler de haut son lac tout rose de fleurs. [...] comme dans les paysages peints sur éventail chinois. [...] » (DJP, p. 110). Au contraire, le narrateur dans *René Leys* construit, lui, l'histoire actuelle, c'est-à-dire qu'il songe à ce qui est en train de se passer dans la Cité interdite. Quoi qu'il en soit, derrière la ligne verticale, retranscrite par les murs, la maison est aussi bien un espace d'intimité où le Moi peut réfléchir à son univers qu'un être à part entière capable de voir sa propre âme.

### **La nature dans la ville : entre le temps et le Moi**

Dans les textes, on retrouve beaucoup de représentations de la nature dans la ville, avec des descriptions sur le soleil, la neige et la nuit. On remarque bien chez Loti les scènes décrivant le soleil couchant et le soleil d'hiver, son choix descriptif s'articulant autour d'une idée de « fin de siècle » que l'on va étudier dans la troisième partie. Nous allons à présent traiter le thème de la nuit dans la ville en prenant *René Leys* comme exemple.

La nuit est à la fois l'expression de tous les interdits et un temps inondé de rêverie. La nuit, telle que représentée dans *René Leys*, est un temps essentiel qui se décide, un temps où s'accomplissent tous les événements importants. La nuit est le temps pour « jouer », le moment de la journée permettant à René Leys de construire son palais de mots, d'écouter les confidences de son ami, de pénétrer dans la Cité interdite pour y rejoindre son impériale maîtresse... Analysons cet extrait dans lequel le narrateur passe la nuit dans la maison :

Comme je l'attendais, j'ai fait disposer ce soir, la grande chaise et mon fauteuil, dans ma cour, tiède du chaud soleil de tout ce jour... comme pour des confidences encore... (RL, p. 152)

Autour de moi, dans le ciel, du tonnerre. [...] je l'attends. Que peut-il perpétrer cette nuit ? [...] il ne vient pas. La nuit est veuve. A des gouttes qui flaquent sur mes dalles, je sens enfin que toute la nue se détend, et qu'il pleut. – Il pleut enfin ! (RL, p. 154-155)

---

<sup>156</sup> Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 77.

Le narrateur raconte son attente de ce qui va probablement arriver dans la nuit, soit René, soit l'orage. Ici, le changement de la nature se confond avec celui de l'humeur du narrateur. La nature devient, dans une certaine mesure, l'indicateur d'un événement. Le narrateur donne son sentiment à la nature.

Enfin, dans la ville, il existe une série d'oppositions. Par rapport à la maison, on dit que celle de Loti est « une maison dedans », parce qu'il habite dans la Ville impériale ; celle de Segalen, par contre, est « une maison dehors », car elle se situe à l'extérieur de la Ville impériale, confirmant ainsi une opposition spatiale. Ensuite, le mur qui sépare les deux maisons, cette ligne verticale, distingue aussi bien l'espace intérieur et l'espace extérieur que le réel et l'imaginaire, car le mystère de la cité est dévoilé par Loti lorsqu'il a l'opportunité d'habiter dans le palais de l'empereur. En revanche, Segalen, qui habite dans une maison à l'extérieur de la cité, doit recourir à son imagination pour se figurer ce qui se passe à l'intérieur. De ce fait, la ville de Pékin devient l'espace spiritualisé par l'auteur et inversement, l'auteur, en décrivant Pékin, a la possibilité de spatialiser l'esprit de la ville.

### **3. Pékin dans l'écriture : le dévoilement, la reconstruction et l'imagination**

Pour décrire la Chine au début du XX<sup>e</sup> siècle, il est important de mentionner le phénomène de distinction qui existe entre ce qui porte la trace nette de la représentation collective de l'époque et ce qui reprend la représentation personnelle qu'en fait l'auteur. Cette partie vise donc à étudier les différentes manières dont ces auteurs ont représenté Pékin et la Cité interdite. On peut imaginer que la représentation que se fait Pierre Loti de Pékin tienne du processus de « déconstruction ou dévoilement », car sous sa plume, le masque de mystère dont se parait Pékin finit par tomber. Au contraire, celle de Victor Segalen s'apparente à un processus de « reconstruction », puisqu'il refuse d'admettre que le mythe du vieux Pékin n'existe plus et s'emploie même à le reconstruire de manière personnelle à travers son texte ; en outre, il s'attache à montrer Pékin sous forme de carte et de sceau. On tentera d'élucider cette hypothèse à l'aide d'une étude comparative des processus utilisés et des différentes manières adoptées par ces auteurs pour représenter Pékin, tout en considérant l'esthétique propre à chacun d'entre eux.

Loti et Segalen découvrent les pays exotiques mentionnés précédemment dans des conditions historiques proches. La période de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et du début du XX<sup>e</sup> siècle est marquée par la politique coloniale : « cette première et essentielle convergence entre Loti et Segalen explique que leurs œuvres offrent une semblable interrogation : comment parler de ceux que nous avons détruits ? La question de l'autre est entachée, dès l'origine, d'une culpabilité »<sup>157</sup>. Dans *Les Derniers jours de Pékin* et *René Leys*, les deux narrateurs ne cessent de rappeler qu'ils sont des « témoins privilégiés et malheureux ». Ils se considèrent en effet comme les dernières personnes à avoir vu certains aspects de Pékin en cette période charnière entre les XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles.

Cette idée de l'importance du témoignage est également reprise par Paule-Monique Vernes au sujet de Rousseau dans sa théorie de la ville : « il participe à la vie de la ville qu'il décrit »<sup>158</sup>. Pour la première et unique fois, un Européen, Loti, est autorisé à entrer au cœur de la Cité Interdite « ou du Sérail de Stamboul, ou de la ville de Golconde. Il découvre des choses que personne avant lui n'avait pu contempler et, dans un tragique raccourci, il sera le dernier à en parler, avant leur disparition ».<sup>159</sup>

Dans ce contexte colonial d'après-guerre, l'un des sentiments les plus présents chez les colonisateurs est le regret de voir l'histoire se dérouler ainsi et d'en être le témoin. Quand il revient à Pékin au printemps suivant, Loti écrit ainsi :

Vraiment, je trouve que Pékin a vieilli encore depuis mon voyage d'automne, mais vieilli d'un siècle ou deux ; cet ensoleillement d'avril l'accable davantage, le rejette d'une façon plus définitive parmi les irrémédiables ruines ; on le sent fini, sans résurrection possible. (DJP, p. 189)

Le regret de Loti est l'expression d'une émotion liée à son expérience de l'exotisme. Ce sentiment est aussi présent dans *René Leys*, où le narrateur dit que « [s]on grand regret reste d'être arrivé trop tard en Chine »<sup>160</sup>. Cela manifeste principalement un regret de la disparition de l'inconnu – rappelons que le narrateur arrive en Chine après la mort de Guangxu et que ce dernier constituait l'objet de l'une de ses enquêtes dans le récit. Ce regret apparaît dès son arrivée en Chine dans la lettre de Segalen datant du 16 Juin 1909, dans laquelle il mentionne

---

<sup>157</sup> Jacques Bardin, « Loti et Segalen, ou l'illusion de la différence », Alain Quella-Villéger (dir.), « Retour à Segalen », *Les Carnets de l'exotisme*, n° 21, Le Torii Éditions, 1998, p. 33.

<sup>158</sup> Paule-Monique Vernes, *La ville, la fête, la démocratie, – Rousseau et les illusions de la communauté*, p. 29.

<sup>159</sup> Jacques Bardin, « Loti et Segalen, ou l'illusion de la différence », p. 33.

<sup>160</sup> Victor Segalen, *René Leys*, Édition de Sophie Labatut, Folio classique, 2000, p. 61.

que « [Paul Claudel] croit à la disparition rapide de l’Ancienne Chine, et qu’il faut la voir vite et bien. »<sup>161</sup>

Tous deux se considèrent comme les témoins d'un même événement, mais ils ont l’intention de protéger Pékin de manières bien différentes. Dans les récits de voyage de Loti, de *l’île de Pâques* en 1872 jusqu’à *Suprêmes visions d’Orient* en 1913, bien que son attitude soit parfois celle d'un « touriste », il exprime tout de même « l’aveu d’une culpabilité : percer le mystère, c’est le détruire »<sup>162</sup>. Dans *Les Derniers jours de Pékin*, il raconte le moment où les soldats français rangent et protègent les affaires de la Ville impériale, ainsi que celles de la Cité interdite. Même si Loti défend la guerre, il semble qu'il éprouve quand même l’envie de protéger les choses exotiques (bien qu’en écrivant son expérience de témoin à Pékin, le mystère de la ville et de la Cité interdite disparaît presque, tout comme l’exotisme qu’on pouvait leur associer). Au contraire, Segalen choisit, lui, de protéger la ville de manière plutôt spirituelle : sous sa plume, l'impénétrabilité de la Cité interdite traduit l’enfermement d’un véritable espace imaginaire.

### 3.1 Pékin telle que dévoilée par Loti

Les ouvrages exotiques de Loti traduisent une véritable mentalité lotienne, que l’on retrouve aussi dans *Les Derniers jours de Pékin*. Dans cette partie, nous allons tenter d’analyser la manière et les aspects à travers lesquels Loti découvre la ville et dévoile la Cité interdite.

#### 3.1.1 Le Pékin lotien : une image partagée avec des voyageurs antérieurs et empreinte de l’esprit « Fin de siècle »

Dans *L’Art de la mesure ou l’invention de l’espace dans les récits d’Orient* (XIX<sup>e</sup> siècle), Isabelle Daunais parle d’une « répétition » qui apparaît au XIX<sup>e</sup> siècle dans l’écriture du récit de voyage : « Les voyageurs deviennent ainsi de moins en moins des voyageurs de découverte et de plus en plus ce qu’on pourrait appeler des voyages de "retour". À partir du moment où tous les pays sont connus et détaillés, le voyage ne sert plus à prouver que le monde existe,

---

<sup>161</sup> Henry Bouillier, *Victor Segalen, Correspondance I, 1893-1912*, p. 889.

<sup>162</sup> Jacques Bardin, « Loti et Segalen, ou l’illusion de la différence », p. 33.

mais à vérifier qu'il existe bien tel qu'il a été décrit »<sup>163</sup>. De plus, sous la plume de Edward Saïd, le voyage en Orient devient un « pèlerinage » :

[...] dans leurs esprits ; ils inventaient des partitions pour un concert français, peut-être même européen, en Orient, dont, naturellement, ils supposaient qu'ils l'orchestreraient. Leur Orient était l'Orient de souvenirs, de ruines suggestives, de secrets oubliés, de correspondances cachées et d'un style de vie presque virtuose, [...] <sup>164</sup>

Ainsi, bien que *Les Derniers jours de Pékin* ne soit pas un récit ou un journal organisé en « système de citations d'ouvrages et d'auteurs », nous pouvons tout de même y déceler un écho des textes antérieurs. Au tournant du siècle, les voyageurs qui découvrent Pékin parlent tous de la grandeur impressionnante de la capitale, mais aussi de sa décadence bien visible. Citons un passage écrit par le Comte de Beauvoir :

Pékin se ronge lui-même, c'est un cadavre qui tombe chaque jour en poussière. [...] cette ville immense, [...] se transforme chaque jour en poussière. C'est un spectacle affligeant que celui de cette décomposition lente qui accuse la mort bien plus sûrement que les convulsions les plus violentes. Dans un siècle Pékin n'existera plus ; il aura fallu l'abandonner ; dans deux, on le découvrira comme une autre "Pompéï", mais enseveli sous sa propre poussière. <sup>165</sup>

Le Comte de Beauvoir brosse un tableau fidèle de la décadence de la ville. D'une part, cette description peut être perçue comme un intertexte des récits de Loti, et d'autre part, on peut considérer que la mentalité lotienne symbolise l'esprit de « fin de siècle » qui émerge dans la littérature à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

Dans *L'œuvre de Pierre Loti et l'esprit « fin de siècle »* de K.G. Millward, l'esprit « fin de siècle » est d'abord expliqué à travers le synonyme de déliquescent. Tous les cent ans environ, il se produit « un sentiment de lassitude et un désir de renouvellement ». À partir de l'année 1890, cela devient une expression à la mode qui se caractérise par « le sentiment d'une fin, d'un monde en train de se défaire »<sup>166</sup> Il est intéressant ici de relever les termes principaux employés par Millward au sujet de Loti et qui ont trait à sa réaction psychologique : la

---

<sup>163</sup> Isabelle Daunais, *L'art de la mesure ou L'invention de l'espace dans les récits d'Orient (XIXe siècle)*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1996, 218 p., p. 17.

<sup>164</sup> Edward Wadie Saïd, *L'Occidentalisme : l'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, 1980, p. 195.

<sup>165</sup> Ninette Boothroyd, Muriel Détrie, avec la collaboration de Gilles Manceron, *Le voyage en Chine : anthologie des voyageurs occidentaux, du Moyen âge à la chute de l'Empire chinois*, p. 1117.

<sup>166</sup> Keith G. Millward et Pierre Moreau, *L'œuvre de Pierre Loti et l'esprit « fin de siècle »*, Paris, Nizet, 1955, 371 p., p. 22.

« douleur du monde », une « philosophie désespérante », et même un « abandon dans la décadence ». Va transparaître chez Loti un sentiment d'évasion dans le temps et dans l'espace : « À cette époque, le climat de pensée était dominé par un besoin de faire la connaissance des civilisations étrangères et un critique littéraire a récemment écrit à propos des pages de Loti, qu'elles alimentèrent notre faim de rêves et d'évasion »<sup>167</sup>. Dans l'article *Vingt-cinq ans après la Mort de Loti*, l'auteur estime que l'« on cherche en vain chez Loti, qui fut un des derniers représentants de l'évasion romantique, une interprétation de la vie ; car, à vrai dire, dans cette évasion, Loti ne voyait que le dépaysement. »<sup>168</sup>

Dans *Les Derniers jours de Pékin*, les premiers mots du titre « les derniers jours » renvoient au terme « à la fin », qui nous rappelle le thème partagé avec l'esprit de fin de siècle. Les thèmes de la mort et de l'enfer dans le récit manifestent ainsi cet esprit dans la représentation de Pékin. Une des manifestations incontestables de la crise de la « fin du siècle » est l'angoisse de la mort. Dans *Les Derniers jours de Pékin*, où la Chine se transforme en une immense morgue, Pékin apparaît à l'auteur comme une nécropole emmurée par « une grande muraille couleur de deuil » et située dans « une steppe maudite ». À son arrivée à Pékin, il écrit que « c'est [leur] tour à présent de franchir, pour entrer dans la ville ténébreuse, les portes par où ces Mongols viennent de la quitter » (DJP, p. 60). En effet, Loti est toujours très sensible aux « morts » de villes et de civilisations qui prennent place dans cette obsédante hantise de la mort. Le fait que Pékin soit représentée comme un cimetière devient l'un des thèmes principaux dans le livre : « tous les itinéraires lotiens sont ainsi sinistrement jalonnés d'une abominable multitude de cadavres et de charognes »<sup>169</sup>. En effet, la mention des charognes, des cadavres rongés de vers, des enfants décédés, etc. est omniprésente dans le récit de Loti :

La muraille de Pékin nous écrase, chose géante, d'aspect babylonien, chose intensément noire, sous la lumière morte d'un matin de neige et d'automne. [...] un sol raviné, poussiéreux, sinistre comme des cendres, avec des lambeaux de vêtements qui traînent, des ossements, un crâne. Et, du haut de chacun des créneaux noirs, un corbeau, qui s'est posté, nous salue au passage en croassant à la mort. (DJP, p. 58-59)

---

<sup>167</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>169</sup> Alain Buisine, *Tombeau de Loti*, Paris, Aux Amateurs de livres, 1988, 430 p., p. 318.

Dans un premier temps, il semblerait que pour Loti, tout élément peut devenir symbole de mort et prendre une signification funeste, même les chants « funèbres » des corbeaux, qui lui rappellent les cornes d'appels avant la descente en l'enfer ; ici, c'est la ville de Pékin qui devient un symbole de mort.

Dans un deuxième temps, l'autre vecteur de cet aspect funèbre est la nature, comme on peut le voir dans le texte avec le vent qui hurle, la lumière blafarde d'automne et le froid, particulièrement mortel pendant l'hiver pékinois. Dans l'esprit de Loti, le froid ne peut pas être séparé du froid mortuaire. Avant d'arriver à Pékin, il entre dans une maison à Tong-Tchéou (une « ville fantôme » d'après lui) et il se rend compte que « tout n'est que ruines et décombres » (DJP, p. 47). L'impression est frappante, tout comme son récit, qui exprime son angoisse au contact du froid mortuaire :

[...] avec ses têtes de mort à longue natte traînant partout sur les pavés. Il y a des tournants, baignés d'ombre glacée, que l'on aborde avec un serrement de cœur... Et c'est fini, pour rien au monde nous n'entrerions plus, à l'heure qu'il est, entre chien et loup, dans ces maisons épouvantablement muettes, où l'on fait trop de macabres rencontres... (DJP, p. 53)

Cette angoisse de mort, on la retrouve aussi dans la Ville impériale. Sous la plume de Loti, cette dernière devient un lieu où la mort et le soir sont inextricablement liés, comme les ténèbres et la fin.

[...] et cette frêle muraille de verre nous sépare seule du grand noir sinistre, plein de ruines et de cadavres, qui nous environne : on a le sentiment que les formes errantes du dehors, les fantômes qu'intéresse notre petite lumière, peuvent de loin nous voir attablés, et cela inquiète... (DJP, p. 87)

Nous commençons à comprendre qu'avec de telles dispositions à voir la mort partout et avec une imagination aussi vive que celle de Loti : « il ne lui est pas difficile de transformer n'importe quel phénomène de la nature, n'importe quel son, en métaphore de mort, pour augmenter son angoisse personnelle et la faire partager à ses lecteurs »<sup>170</sup>. Dans *Les Derniers jours de Pékin*, la description de la mort dans la ville est plus directe, plus frappante que celle dans ses autres ouvrages. Il n'a pas besoin d'utiliser de métaphores pour peindre l'enfer de la ville puisqu'il dispose d'images vivantes et directes suffisamment parlantes. L'image de la mort

---

<sup>170</sup> Keith G. Millward et Pierre Moreau, *op. cit.*, p. 196.

qui hante Loti est rarement une image chrétienne et douce ; en effet, l'image qui l'obsède le plus est celle de l'aspect de la chair décomposée qu'il semble voir partout : « deux cuisses décharnées » et un paquet noir avec « une bouche et des dents, parmi de longs cheveux »... C'est donc le phénomène de la putréfaction et de la perte d'individualité qui font naître un sentiment de terreur chez lui. D'après Yvan Daniel, Loti est à la fois un romantique et un décadent qui « crée moins du nouveau qu'il ne cultive le goût des ruines à travers le monde ! »<sup>171</sup>

### 3.1.2 Lever le voile sur Pékin grâce à une « répétition » thématique : caravane et poussière

L'écriture de Loti se caractérise essentiellement par son incontrôlable propension à la répétition. La répétition révèle aussi une préoccupation de l'époque parmi des écrivains naturalistes tels que Zola et Maupassant. La rhétorique lotienne « en chambre d'écho se satisfait d'une seule figure ordinairement dénoncée comme un grave défaut, la "mémification" généralisée »<sup>172</sup>.

Dans la représentation de Pékin, cette répétition est omniprésente : dans un même chapitre, les mêmes mots et expressions (comme « cadavre », « mort » et « ruines ») peuvent être répétés un nombre infini de fois ; certaines thématiques peuvent également revenir fréquemment dans une même œuvre. Parmi ces répétitions, la répétition des termes et expressions en rapport avec la mort est à la fois rhétorique et thématique. *Les Derniers jours de Pékin* est un des livres de Loti où la mort, l'un de ses thèmes favoris, est la plus présente, comme on peut le voir avec l'emploi des termes et phrases suivants : « les cadavres jonchent les rues et les lacs », « pays mortuaire », « élégance de corbillard », « parc de la Mort », « rues mortes de vieillesse », etc.

D'après Alain Buisine, l'écriture de Loti exprime une certaine stabilité ; en effet, « Loti toujours recommence principalement parce que sa rhétorique systématiquement pauvre et sa thématique volontairement restreinte ne visent aucune diversification : leur retenue se complaît dans le retour du même »<sup>173</sup>. Une écriture de la « répétition » peut ainsi être un réflexe possible.

---

<sup>171</sup> Yvan Daniel (dir.), *Pierre Loti, l'œuvre monde ?*, Paris, les Indes savantes, 2015, 201 p., p. 15.

<sup>172</sup> Alain Buisine, *op. cit.*, p. 144.

<sup>173</sup> *Ibid.*, p. 146.



## Caravane

Tout comme la répétition de la mort, la description de la caravane apparaît à plusieurs reprises dans le texte. Le premier portrait de caravane est dépeint par l'auteur lorsqu'il voit Pékin pour la première fois. En effet, quand il arrive au pied de la muraille de la ville, une caravane se démarque particulièrement au sein de ce tableau gris :

Alors, d'une porte, là-bas en avant, d'une percée dans l'enceinte colossale, sort une énorme et lente bête brune, fourrée de laine comme un mouton géant, puis deux, puis trois, puis dix : une caravane mongole, qui commence de couler vers nous, dans ce même silence, [...] ils ne portent ni cloches ni grelots, comme en ont ces bêtes maigres, [...] leurs pieds s'enfoncent profondément dans la poussière qui assourdit leurs pas, le silence n'est pas rompu par leur marche. (DJP, p. 59)

Cette apparition de la caravane nous rappelle le désert, l'un des thèmes favoris de Loti. Il faut remarquer ici une volonté d'associer la caravane et la ville, particulièrement du fait que la caravane n'est pas représentée ici comme quelque chose de dynamique. Lors de son séjour suivant, d'autres caravanes se manifestent :

Aperçu à travers un voile de neige fine et de poussière noire, la caravane nous a croisés et s'est éloignée, sans un bruit, ainsi qu'une caravane fantôme. (DJP, p. 60)

[...] de petites bêtes brunes aplaties sur le sol, quelque chose qui rappelle la migration des fourmis : ces caravanes toujours, qui s'en vont, s'en vont lentes et tranquilles, se disperser aux quatre coins de la Chine immense. (DJP, p. 177)

La caravane est décrite comme « une caravane fantôme » qui ne porte « ni cloches ni grelots ». Après la bataille, la ville pourrait être décrite comme un être mort. Cependant, Loti gomme le décalage qui sépare la ville morte de la caravane animée. La caravane devient un fantôme qui ne produit aucun son dans le silence de ville. La caravane silencieuse renforce l'aura de la ville morte. Vers la fin de son séjour, Loti décrit pour la dernière fois des caravanes :

Les caravanes cependant, les énormes chameaux de Mongolie qui tout l'hiver encombraient les rues de leurs défilés sans fin, ont disparu vers les solitudes du Nord, avec leurs conducteurs au visage plat, fuyant le soleil qui sera bientôt torride, [...] (DJP, p. 250-251)

Avec la disparition de la caravane, la piste de cette dernière se termine et se clôt sur elle-même. Parallèlement à cela, aux yeux de Loti, l'image de Pékin devient de plus en plus inerte au fur et à mesure de la description répétitive de cette caravane.

## **Poussière**

Chez Loti, les objets manquent de substance ; ils sont comme ternis par une fine couche de sable, de terre ou de poussière. La poussière constitue justement l'un des thèmes répétitifs dans *Les Derniers jours de Pékin*. Ainsi, il écrit que « sans bruit, comme si nous marchions parmi des ouates ou des feutres, passant sous les énormes voûtes, nous entrons dans les pays des décombres et de la cendre. » Il répète que la Chine est un pays de décombres et de cendres, couvert d'une poussière couleur de charbon. Observons sa répétition :

La poussière, l'éternelle et souveraine poussière, confond les objets, les gens, la foule d'où s'échappe un bruit d'imprécations, de gongs et de clochettes, dans un même effacement d'image estompée. (DJP, p. 73)

Au-dessus de l'in vraisemblable poussière, rayonne une clarté blanche et dure, resplendit cette froide et pénétrante lumière de Chine, qui détaille les choses avec une rigueur incisive. (DJP, p. 74)

Ce n'est cependant que de la poussière, accumulée depuis des siècles, l'épaisse et la continuelle poussière que souffle sur Pékin le vent de Mongolie. (DJP, p. 133)

Le Pékin impérial, dans son éternelle poussière, se chauffe à ces rayons d'avril, mais sans s'éveiller, sans reprendre vie après son long hiver glacé. (DJP, p. 188)

Sous la plume de Loti, la poussière est l'un des termes qui revient le plus souvent lorsqu'il décrit Pékin. D'une part, la répétition du mot « poussière » renvoie à une sorte de rapport au passé : elle fait un lien avec certains textes antérieurs, comme celui du comte de Beauvoir, qui met en scène la décadence de Pékin à travers sa description de la poussière<sup>174</sup> ; d'autre part, cette expression devient comme un *leitmotiv* utilisé par Loti pour dévoiler la ville : cette répétition thématique met en effet en relief l'une des caractéristiques les plus

---

<sup>174</sup> « Pékin se ronge lui-même, c'est un cadavre qui tombe chaque jour en poussière. [...] cette ville immense, [...] se transforme chaque jour en poussière. C'est un spectacle affligeant que celui de cette décomposition lente qui accuse la mort bien plus sûrement que les convulsions les plus violentes. Dans un siècle Pékin n'existera plus ; il aura fallu l'abandonner ; dans deux, on le découvrira comme une autre "Pompéi", mais enseveli sous sa propre poussière. » Ninette Boothroyd, Muriel Détrie, avec la collaboration de Gilles Manceron, *Le voyage en Chine : anthologie des voyageurs occidentaux, du Moyen âge à la chute de l'Empire chinois*, p. 1117.

marquantes de la ville. (Chez Segalen, les thèmes du « puits » et du « poison » sont également des thèmes qui réapparaissent fréquemment.) Cette répétition permet surtout à Loti de mettre un accent sur ce qu'est une ville selon les impressions qu'il en a.

Pour décrire une ville étrangère, la répétition peut traduire une généralisation, c'est-à-dire une répétition rhétorique dans un livre par un auteur ou une répétition thématique sur une ville par plusieurs écrivains. Quoiqu'il en soit, la représentation de Pékin dans *Les Derniers jours de Pékin* pourrait confirmer ces deux théories. Pékin devient plus que jamais une ville de décombres et de poussières.

### 3.1.3 Du « décolorisme » à la mélancolie

Depuis des siècles, les orientaux emploient souvent des images multicolores dans leurs descriptions, tant dans la peinture que dans la littérature. La description de la Chine en est un bon exemple. Cependant, à partir de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, l'image de la Chine, et en particulier celle de Pékin, commence à « se décolorer ». Tout comme nous l'avons dit dans l'introduction, si Pékin était auparavant un lieu dont la prospérité se caractérisait par la multitude de ses couleurs, il devient noir et blanc sous la plume de nombre d'auteurs, comme Chrétien-Louis de Guignes par exemple.

*Dans Les Derniers jours de Pékin*, Pékin se transforme en un tableau de gris et de noir, avec ses murs de « petites briques grises, des petites briques pareilles » (DJP, p. 61). Dans *Tombeau de Loti*, Alain Buisine affirme que « l'orient au XX<sup>e</sup> siècle, l'exotisme anémié de Pierre Loti — comme languide et atone, peut-être épuisé d'arriver si tard dans le siècle — ne guérira jamais, en dépit de quelques sursauts vite éteints, de sa chlorose chronique, cette maladie communément appelée les pâles couleurs. »<sup>175</sup>

De longues voies droites sont encore tracées dans ce labyrinthe infini de petites ruines, et devant nous tout est gris et noir ; aux grisailles sombres de briques éboulées s'ajoute la teinte monotone des lendemains d'incendie, la tristesse des cendres et la tristesse des charbons. (DJP, p. 61)

L'expression « pâles couleurs » exprime la décoloration et l'ennui. Si l'auteur devient « décoloriste », c'est parce que cette ville multicolore devient invisible, autrement dit, on ne

---

<sup>175</sup> Alain Buisine, *op. cit.*, p. 94.

distingue désormais plus que le gris et le noir à Pékin, des couleurs qu'il associe à un sentiment de décadence. François Moureau indique dans la préface de *Pierre Loti, Le voyage, entre la féerie et le néant*, que « l'obsession de mort dans une perspective à la fois singulièrement mystique et agnostique serait la vraie couleur apportée par ce "décoloriste" que l'on découvre là plus proche d'un Joris Carl Huysmans que d'autres auteurs de la décadence Fin de Siècle. »<sup>176</sup> Quand Loti entre dans la Ville impériale, il dépeint nuances après nuances un tableau qui n'est rempli que de couleurs sombres.

Nous entrons, et ma surprise est grande, car ce n'est pas une ville, mais un bois. C'est un bois sombre, infesté de corbeaux qui croassent partout dans les ramures grises. [...] et l'inévitable poussière noire s'engouffre dans les allées, avec le vent. [...] Tout ce lieu cependant est d'une incontestable beauté ; mais combien en même temps il est funèbre, hostile, inquiétant sous le ciel sombre ! (DJP, p. 82-83)

Il faut remarquer que Loti arrive à Pékin à un moment particulier : après la guerre. Bien que tout ce qu'il écrit et ressent doit être contextualisé, il représente cependant certains aspects bien réels de Pékin. À partir de ce point, Segalen dit dans sa lettre à Auguste Gilbert de Voisins, le 16 Mai 1911 : « il [Loti] est moins excusable. Lui, est venu ici, et dans quel moment ! [Loti relate son séjour à Pékin lors du siège des Légations en 1900] ! Il a habité, vécu dans ce Palais qu'il dissout maintenant et décolore sous la cassonade marquée de son estampille. Est-il irresponsable tout-à-coup ? Lui a-t-on forcé la main ; ou bien est-il mûr pour les œuvres de bienfaisance ? »<sup>177</sup> Pour Segalen, la pâleur omniprésente dans le texte de Loti s'explique par une certaine sensibilité mélancolique et nostalgique de l'auteur ; à ses yeux, ce spleen de Loti ne se caractérise pas par le noir mais par l'absence de couleur. Segalen reviendra d'ailleurs sur cette notion de nostalgie : « nostalgie de n'avoir rien vu ni rien entendu de cela ! – Nostalgie, d'ailleurs, d'un milieu respirable, puisqu'ici le commerce règne. Fuites hebdomadaires sur Pékin réconfortant. Nausées fades à en relire *Les derniers jours* dans les notes d'un journaliste qui signa P. Loti. »<sup>178</sup>

En effet, c'est bien une mélancolie nostalgique qui marquera la vie de Loti : « À Brest, en 1868, il se plaint d'avoir "le spleen, la nostalgie de la famille... presque le dégoût de la

---

<sup>176</sup> Dolores Toma, *Pierre Loti : le voyage, entre la féerie et le néant*, Paris, Harmattan, 2008, 256 p., p. 9.

<sup>177</sup> Henry Bouillier, *Victor Segalen, Correspondance I, 1893-1912*, p. 1220.

<sup>178</sup> *Ibid.*, p. 1233.

vie." »<sup>179</sup>. Dans ce cadre, le périple exotique est l'un des moyens d'échapper à ce mal. Mais le sentiment de dépaysement, évidemment, est encore plus marqué lorsque Loti est à l'étranger. Son métier l'amène en effet à visiter des pays lointains, colonisés ou non. Quand il voyage au Cambodge, il note dans son journal, le 28 novembre 1901, qu'il a visité « les ruines de la ville, Angkor-Thom, cachée dans la profonde forêt. [...] Palais d'un roi dont on ne sait rien, dont l'histoire n'a pas été écrite, qui devait être prodigieusement fastueux, et qui a passé sans laisser de nom, qui s'est évanoui dans le mystère. [...] Oh ! La mélancolie de ces grandes portes, [...] »<sup>180</sup>

Jean-Marc Moura commente dans *Lire l'Exotisme* : « cependant, pour les voyageurs de la fin de siècle, l'espace exotique est celui du désenchantement : terre de la misère, rendue plus triste encore de la saveur des brillants souvenirs qui lui sont associée. »<sup>181</sup> Loti tire des événements de Pékin une conclusion mélancolique, mais aussi un amusement mélancolique. Il lui arrive d'ailleurs d'utiliser le terme « mélancolie » en vue d'exprimer son impression de la ville. Cette « mélancolie » urbaine est aussi très présente dans ses descriptions de la nature, telle que celles des saisons, du coucher du soleil, du déclin du jour et du crépuscule, etc. :

Tout l'hiver, grand froid. Je gravis le plan incliné qui mène à l'esplanade, et me voici seul, largement seul, dans le silence de mon jardin suspendu et de mon palais étrange. [...] ensuite, c'est le kiosque inondé de lumière ; le beau soleil tombe sur ma table, [...] le beau soleil mélancolique d'octobre illumine et chauffe ce réduit d'élection, où l'Impératrice, paraît-il, aimant venir s'asseoir et contempler de haut son lac tout rose de fleurs. [...] comme dans les paysages peints sur éventail chinois. [...] (DJP, p. 109-110)

Dans *Les Derniers jours de Pékin*, on ne peut pas parler de mélancolie sans parler de l'exotisme. En ce qui concerne les œuvres de Loti, il faut toujours partir de l'idée de l'exotisme pour aborder le sujet d'une ville étrangère : « De Charles Baudelaire à Pierre Loti, l'exotisme se fait plus intérieur, de plus en plus désenchanté, comme si les évasions qu'il promettait naguère devenaient plus malaisées voire impossibles »<sup>182</sup>. Le sentiment de l'exil est aussi très présent chez Loti : quand la nuit tombe, il se sent perdu « et comme exilé à jamais ». En Chine, quand il voit la Grande Muraille, il s'exclame : « nous sommes loin, effroyablement loin, dans

---

<sup>179</sup> Keith G. Millward et Pierre Moreau, *op. cit.*, p. 119.

<sup>180</sup> Pierre Loti, *Cette éternelle nostalgie : journal intime, 1878-1911*, éd. Bruno Verrier, Alain Quella-Villéger et Guy Dugas, Paris, la Table ronde, 1997, 585 p., p. 444.

<sup>181</sup> Jean-Marc Moura, *Lire l'exotisme*, Paris, Dunod, 1992, 238 p., p. 82.

<sup>182</sup> Jean-Marc Moura, *Lire l'Exotisme*, p. 79.

l'exil extrême ». Cependant, il jouit du sentiment d'évasion dans la Ville impériale lorsqu'il pénètre dans une solitude exquise :

Je suis seul, largement et délicieusement seul, et très haut perché, parmi des splendeurs dévastées et muettes, dans un lieu inaccessible dont les abords sont gardés par des sentinelles. (DJP, p. 110)

Voici quatre jours je n'avais franchi les murailles rouges de la Ville impériale, que je n'étais sorti de notre solitude superbe. (DJP, p. 123-124)

Bien que la Ville impériale soit décrite par des expressions superlatives telles que « solitude superbe », Loti exprimera plus tard un sentiment d'ennui, l'émerveillement engendré par la découverte de choses exotiques s'estompant au fil du temps :

Et nous en avons tant vu, de ces choses magnifiques, tant vu que ça devient satiété et lassitude. Les plus étonnantes découvertes, faites au fond des plus vieilles casses, ont cessé de nous étonner ; rien ne nous plaît plus pour la décoration de nos appartements ; rien n'est assez beau pour les fantaisies d'Héliogabale [...] (DJP, p. 123)

La Ville impériale ne semble plus présenter de mystère pour Loti. Après avoir été découvert, le palais n'est plus si attirant et devient sans intérêt pour l'auteur. Cela conduit à une mélancolie qui se caractérise par une sensation de fatigue et de vide et qui se manifeste lorsque l'inconnu disparaît. Tout comme nous l'avions dit dans l'étude précédente, percer le mystère, c'est le détruire.

#### 3.1.4 Une ville entre fiction fantastique et vide réel

Dans *Les Derniers jours de Pékin*, Loti habite dans un palais de la Ville impériale, un palais féérique aux décors dont la beauté dépasse l'entendement et rempli d'objets fantastiques. Il raconte qu'en poussant « une porte de verre, peinturlurée de lotus roses, et retrouverai la féerie de chaque soir : sous des arceaux d'ébène prodigieusement sculptés et sur des tapis jaunes, l'éclat des inappréciables porcelaines, des cloisonnés, des laques, et des soies impériales traversées de chimères d'or... » (DJP, p. 140-141)

Il posera également pour une photo, déguisé en mandarin, devant le kiosque de l'Impératrice<sup>183</sup>. Concernant sa stratégie vestimentaire, ce que veut Pierre Loti, c'est jouer le rôle de l'objet observé, se laisser envelopper et absorber par son environnement, ici par l'atmosphère du palais du Fils du Ciel. Si la vie quotidienne lui paraît monotone et incolore, grâce à son métier, il peut replonger dans le passé des pays orientaux qu'il visite : ainsi, il parcourt les siècles passés, en apprend plus sur les mœurs anciennes et les costumes d'antan, et peut donc profiter de tout le charme pittoresque qu'il ne retrouve pas dans sa vie quotidienne. Comme le souligne Roland Barthes, le costume pose le problème de l'identité, car en milieu lotien, l'habit fait effectivement le moine : « je suis (comme) mon vêtement. Mon costume me constitue plus que je ne le porte, ma tenue décide de mon essence. »<sup>184</sup> De par son séjour dans le palais et les vêtements mandarins qu'il a portés, Loti découvre vraiment le présent du palais impérial. Avec l'intention de retrouver le palais de jadis, il imagine les scènes du passé, des scènes que nous étudierons plus tard. Le mystère du palais est dévoilé dès lors que Loti fait l'expérience de Pékin, ou plutôt l'expérience de la Ville impériale. C'est le contraire qui se produit avec Segalen : lorsque ce dernier tente d'élucider le mystère du palais, celui-ci semble s'épaissir, ses secrets restant hors de sa portée.

Yvan Daniel indique dans *Paul Claudel et l'Empire du Milieu* que l'exotisme nostalgique traduit la rupture désirée avec le lieu d'origine de l'auteur ; le lointain se découvre alors dans « l'approfondissement d'une intimité qui enchante le rêveur »<sup>185</sup>. Concernant la Cité interdite, il existe un décalage entre le souvenir féérique associé aux temps antérieurs et le néant qui règne réellement en 1900. Ce décalage frappera justement Loti lors de son entrée dans la Cité interdite, qui lui apparaîtra alors comme une cité abandonnée. Cette idée d'abandon revient avec la découverte de « la chambre abandonnée », qu'il trouve lorsqu'il pénètre dans les appartements du Fils du Ciel ; cette chambre fera d'ailleurs l'objet de l'un de ses chapitres.

Dans une description antérieure, Chrétien-Louis de Guignes (1759-1845) écrit que « si l'extérieur du palais impérial plaît et séduit, l'intérieur est une surprise bien différente, le charme disparaît entièrement... En un mot, l'architecture du palais suit le caractère de la

---

<sup>183</sup> Annexe V : photo de Loti en costume de mandarin à Pékin. Source : Vercier, Bruno, *Pierre Loti portraits : les fantaisies changeantes*, Paris, Plume : Flammarion, 2002, p. 83.

<sup>184</sup> Roland Barthes, « Pierre Loti : Aziyadé », in *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 164-179, p. 173.

<sup>185</sup> Yvan Daniel, *Paul Claudel et l'Empire du milieu*, Paris, les Indes savantes, 2003, 433 p., p. 61.

nation, tout est à l'extérieur et rien à l'intérieur »<sup>186</sup>. À l'époque de Loti, la plupart des récits lotiens ne sont que l'écho d'une absence. Dans *Les Derniers jours de Pékin*, il mentionne à plusieurs reprises une nostalgie du pays natal, ainsi qu'un regret de l'éloignement de l'autre dans l'espace ou dans le passé ; il décrira d'ailleurs la cité interdite comme une cité de vide, sans aucune animation.

Dans son livre, on trouve un monde de noms, les noms revenant le plus souvent étant Pékin, la Ville impériale et la Cité interdite. Ce monde est « celui des guillemets, des majuscules, des évocations poétiques, des murailles où se projette l'écran des rêves. [...] À mesure que la renommée de la ville a franchi les murs, le charme qui s'y attachait est tombé, ce qui est un topos lotien. Le lac des Lotus ne mérite plus sa majuscule, c'est un marais boueux, le Pont de Marbre est jonché de cadavres. D'autres murs surgissent sans cesse au cours du récit pour encercler de plus en plus le vide. »<sup>187</sup> Le palais où repose Confucius, un grand nom du passé, est complètement vide :

C'est ici le temple du détachement, le temple de la pensée abstraite et de la spéculation glacée. On est saisi dès d'abord par sa simplicité absolue, [...] Très vaste, très haut de plafond, [...] il est magnifiquement vide et supérieurement calme. [...] cette absence de toute figure cause un soulagement et un repos. (DJP, p. 133-134)

Le livre est tout entier construit autour du vide central qu'il renferme, reflétant soit le vide de la Ville impériale, soit celui des temples. Loti aime les cités d'envergure renvoyant une certaine vacuité : on peut en effet entrevoir chez lui une attirance du vide que ses textes ne cessent de décrire de manière répétitive. Selon Barthes, le Japon est lié à une forme de vacuité qui n'est nullement à comprendre. Il dit que « toute la ville tourne autour d'un lieu à la fois interdit et indifférent. »<sup>188</sup> Il se demande donc : « à chaque culture, à chaque système de pensée, correspond une structure urbaine qui la reflète. Penser, pour un Occidental, c'est partir du sujet (central) ; pour un Oriental, serait-ce tourner autour du vide »<sup>189</sup> ? En réalité, le vide chez Loti est un signe – celui d'un manque, d'une absence ou d'une perte – mais ce n'est quand même pas « rien ». D'ailleurs, il constitue un espace contraire à celui exprimé dans les

---

<sup>186</sup> Ninette Boothroyd, Muriel Détrie, avec la collaboration de Gilles Manceron, *Le voyage en Chine : anthologie des voyageurs occidentaux, du Moyen âge à la chute de l'Empire chinois*, p. 372.

<sup>187</sup> Suzanne Lafont, *Suprêmes clichés de Loti*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1994, 192 p., p. 113.

<sup>188</sup> Barthes Roland, « Centre-ville, centre vide » in *l'Empire des signes*, Paris, Seuil, 2005, p. 47-50.

<sup>189</sup> Marie-Claire Kerbrat, *Leçon littéraire sur la ville*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995, 119 p., p. 115.



œuvres antérieures, un lieu vide qui est à la fois exprimable et expressif, mais pas un lieu dans lequel on ne peut « rien [...] voir »<sup>190</sup>, car ce vide offre un horizon entier à une imagination spatiale et temporelle du passé. Cette idée est très différente chez Segalen, comme nous le verrons un peu plus tard.

Cependant, Loti va de « désillusion en désillusion ». Un autre décalage apparaît entre la réalité découverte et la qualité du rêve, en particulier lorsqu'il entre dans la Ville impériale ; en effet, tout semble laid et commun comparé aux évocations et descriptions des poètes chinois lus en France. Comme Yvan Daniel le déclare : « la découverte de la Chine se déploie dans des visions de dégoût, parfois même de cauchemar, et la guerre ne fait qu'ajouter à la répulsion. Le voyage de Loti est celui d'un militaire qui arrive après le combat, alors que tout est joué et qu'il n'en reste plus que les marques déplaisantes, cadavre sur les routes, hostilité dissimulée des vaincus. »<sup>191</sup>

Lorsque Loti loge au sein du palais, le mythe est présent mais il a perdu tous les attributs de la fascination, qu'importe qu'ils soient d'ordre féerique ou dus au néant. Lorsque la Cité interdite a été violée et pillée, d'une part l'imaginaire mythique chinois s'est effacé et d'autre part, le mythe du Fils du Ciel a perdu de sa puissance, faisant perdre tout son aspect sacré à son palais emblématique.

### 3.1.5 Voiler ou dévoiler : une analyse à partir du genre littéraire et du dénouement du récit

*Les Derniers jours de Pékin* a d'abord été publié comme reportage de presse avant de l'être en tant que récit de voyage sous forme de journal (avec la date précise de chaque jour devant chaque chapitre). *René Leys* ressemble aussi à un journal, mais avec seulement une date précise au tout début du récit, les autres dates sont remplacées par des grands « X ». Il faut remarquer que presque à chaque chapitre des *Derniers jours de Pékin*, il y a une précision chronologique et météorologique : le jour, l'heure, le temps qu'il fait, tout est spécifié. « L'écriture lotienne est littéralement météorologique, ne construisant peut-être des intrigues que pour avoir l'occasion d'indiquer le temps qu'il faisait alors. »<sup>192</sup>

---

<sup>190</sup> Alain Buisine, *op. cit.*, p. 102.

<sup>191</sup> Yvan Daniel, *Paul Claudel et l'Empire du Milieu*, p. 64.

<sup>192</sup> Alain Buisine, *op. cit.*, p. 174.

À cause de son appartenance à un genre littéraire à part, le journal laisse intervenir la fiction d'une manière bien particulière. Mais selon Loti, à travers son journal précisant la date et le temps de chaque scène décrite, on est plus proche du réel que du fictif : en effet, à travers son récit, on a l'impression de voir de nos propres yeux la réalité pékinoise. De ce fait, l'image de Pékin devient de plus en plus claire au fur et à mesure des chapitres.

Tout au contraire, Segalen joue avec le genre littéraire. Il estompe les limites entre le journal réel et la fiction pour fondre le réel et l'imagination de Pékin. Par l'utilisation des « X » correspondant à des dates inconnues, il sous-entend que certaines intrigues peuvent être fictives. Segalen établit donc un changement d'horizon d'attente en jouant avec les limites du réel et de la fiction. En effaçant les dates, il joue aussi avec le temps. Dans une lettre écrite à sa femme le 27 septembre 1909, il « parle du journal comme d'une espèce d'enfermé précis, le journal semble être le cadre, l'enclos du temps, et par conséquent son seul refuge tangible »<sup>193</sup>. La disparition du temps amène ce genre entre le biographique et le fictif, sur cette marge infime qui sépare réel et imaginaire.

Les deux dénouements des deux textes sont aussi importants pour parler des intentions contraires des deux auteurs. Avant de découvrir le dénouement des *Derniers jours de Pékin*, revenons à un passage au début du livre qui nous donne une idée du point de vue lotien par rapport à la Chine :

Sans doute elle ne reverra plus flotter le pavillon jaune et le dragon vert des célestes empereurs, cette muraille légendaire qui avait arrêté pendant des siècles les invasions du Nord ; sa période est révolue, passée, finie à tout jamais. (DJP, p. 21)

Comme chacun le sait, la Grande Muraille est un lieu emblématique de la Chine. Sous la plume de Loti, la seule possibilité de franchir cette muraille correspond à la fin d'une période. Cette signification devient d'autant plus marquée à la fin du livre. Loti participe alors à une fête organisée par les Européens dans la Ville impériale. Cependant, cette dernière lui semble être « une trop bizarre salle de bal ». Quand le colonel Marchand lui demande quelle est son impression de la soirée, il pense en effet que c'est « magnifiquement étrange, dans un cadre comme il n'en existe pas. » Cette nuit-là, Loti ressentira une certaine forme de

---

<sup>193</sup> Caroline Fourgeaud-Laville, *Segalen ou l'expérience des limites*, p. 140.

mélancolie, une « mélancolie des fins de fête, qui peu à peu nous enveloppe, en même temps que l'obscurité revenue... » (DJP, p. 264), et un autre sentiment, encore plus remarquable :

Il nous semble que cette soirée vient de consacrer d'une manière irrémédiable l'effondrement de Pékin, autant dire l'effondrement d'un monde. [...] ce qui est bien improbable, Pékin est fini, son prestige tombé, son mystère percé à jour.

Cette Ville impériale, pourtant, c'était un des derniers refuges de l'inconnu et du merveilleux sur terre, un des derniers boulevards des très vieilles humanités, incompréhensibles pour nous et presque un peu fabuleuses. (DJP, p. 264)

Loti affirme clairement à la fin des *Derniers jours de Pékin* que le mystère de Pékin est percé. C'est un dénouement définitif, aussi bien pour le livre que pour la ville de Pékin. Segalen tentera, lui, de renverser la situation à travers son écriture. À la fin de *René Leys*, lorsque le narrateur renonce à trouver la cause de la mort du protagoniste éponyme, une énigme demeure pour les lecteurs :

[...] dans la crainte de le tuer, ou de la tuer une seconde fois... ou ce serait plus ingrat encore, d'être mis brusquement en demeure d'avoir à répondre moi-même à mon tour à mon doute, et de prononcer enfin : *oui* ou *non* ? (RL, p. 280)

Lors du dénouement de son livre, Segalen tente de ne pas céder aux mystères de l'inconnu et de résister à la tentation-même de se poser des questions dessus. Le récit de *René Leys* se termine sur un retour à la phrase de départ. « La rétrogression est souvent liée au refus de s'intégrer à un monde dont on ne veut partager les valeurs, dont on ne veut finalement percer le secret, ce qui rejoint l'idée d'une limite à la connaissance. »<sup>194</sup>

*Les Derniers jours de Pékin* s'achève sur un dénouement « fermé » car il dévoile tous les mystères sans permettre le moindre doute sur la ville. Au contraire, celui de *René Leys* est « ouvert », car le narrateur laisse certaines questions en suspens. Les lecteurs se retrouvent donc confrontés à un horizon d'interrogations. Si on considère que le mystère de Pékin est dévoilé à travers le récit de Loti, le but atteint par celui de Segalen est contraire. En effet, ce dernier souhaite plutôt épaissir le mystère que l'éclaircir : « Le monde voilé tel que nous le représente l'écrivain possède un fabuleux pouvoir d'enveloppement »<sup>195</sup>. Nous aborderons la reconstruction de Segalen dans la partie suivante.

---

<sup>194</sup> Caroline Fourgeaud-Laville, *op. cit.*, p. 201.

<sup>195</sup> Alain Buisine, *op. cit.*, p. 128.

### 3.2 Une reconstruction de Pékin chez Segalen

Dans son essai *La philosophie dans la vie*, Segalen se demande « pourquoi ne pas accepter la démolition lente ou rapide des Palais ; – mais ceci, sans forfanterie ni attitude. Pourquoi ne pas reconnaître une âpre jouissance au délitement des plus belles terres émaillées ; non pas un regret douloureux et perpétuellement exhibé (Loti) mais la juste acception de la formule ? »<sup>196</sup> Toutefois, dans *René Leys*, il nous montre une réaction paradoxale quant à sa philosophie de la vie : il ne veut pas admettre la disparition qui se fait peu à peu du mystère de Pékin. Face aux événements historiques, tels que la révolution et la décadence de la dynastie des Qing, il souhaite dissimuler à travers son écriture, de manière peut-être précipitée, le secret de Pékin.

Dans son texte, il cherche à laisser l'Autre parler seul. À la différence de Loti, pour « sentir vivement la Chine, [il n'a] jamais éprouvé le désir d'être chinois. À sentir violemment l'aurore védique, [il n'a] jamais regretté réellement de n'être pas né 3000 ans plus tôt, et conducteur de troupeau. Départ d'un bon réel, celui qui est, celui que l'on est. Patrie. Époque »<sup>197</sup>. En effet, si on analyse ses discours sur l'esthétique, on arrive à comprendre que son intention manifestée dans *René Leys* n'est pas fortuite. Il associe intimement son esthétique exotique à son écriture de *René Leys*. H. Bouillier confirme qu'en Chine, « Segalen a découvert (...) la figure de son histoire et l'allégorie de son énigme. »<sup>198</sup> De ce fait, Pékin se présente comme une ville reconstituée à partir de l'esthétique « segalénienne ». La représentation de Pékin dans *René Leys* se caractérise essentiellement par une « incompréhensibilité éternelle ». On va à présent nous pencher sur la manière dont il reconstruit la ville de Pékin à travers son écriture.

#### 3.2.1 L'« incompréhensibilité éternelle » de Segalen : l'inaccessibilité de la Cité interdite

Dans son *Essai sur l'exotisme, une esthétique du divers*, Segalen commence par évoquer les quatre noms des maîtres de l'exotisme : Loti, Marco Polo, Bernardin de Saint-Pierre et

---

<sup>196</sup> Victor Segalen, Henry Bouillier (éd.), *Œuvres complètes. Tome 2*, Paris, R. Laffont, 1995, 1120 p., p. 827.

<sup>197</sup> *Ibid.*, p. 766-767.

<sup>198</sup> Caroline Fourgeaud-Laville, *op. cit.*, p. 146.

Chateaubriand. Pour se différencier de Loti, Segalen lui reproche d'avoir affaibli l'exotisme de par son côté touriste :

Donc, ni Loti, ni Saint-Pol-Roux, ni Claudel. Autre chose ! Autre que ceux-là ! Mais une vraie trouvaille *doit* être simple... et d'abord, pourquoi tout *simplement*, [...] <sup>199</sup>

Il s'agit alors de refuser le banal exotique et les productions « loti-formes » (adjectif inventé par Segalen, signifiant « à la manière de Pierre Loti »). D'après H. Bouillier, Segalen semble bien avoir été obsédé par le dégoût de l'uniformité. L'exotisme devient la charte du refus du semblable et du continu. La sensation exotique n'est autre que « la notion du différent ; la perception du Divers ; la connaissance d'une chose qui n'est pas soi-même ; et le pouvoir d'exotisme, qui n'est que le pouvoir de concevoir autre » <sup>200</sup> :

Les sensations d'Exotisme et d'Individualisme sont *complémentaires*. L'Exotisme n'est donc pas une adaptation ; n'est donc pas la compréhension parfaite d'un hors soi-même qu'on étreindrait en soi, mais la perception aiguë et immédiate d'une incompréhensibilité éternelle. <sup>201</sup>

Pour Segalen, l'Autre se caractérise par un aspect inscrutable. En effet, la Chine s'est présentée à lui sous la forme d'un monde, comme il l'écrit dans *Feuilles de Route*, « à l'opposé du nôtre, et lunaire proprement. [...] La Chine est à l'extrême des pays civilisés. Non point le contraire. Simplement "autre". » <sup>202</sup> Pour le théâtre chinois, y compris la musique, du jeu des personnages au contenu, tout donne lieu à une savoureuse incompréhension.

Segalen est à la fois « scribe de l'étranger et passeur de fables » <sup>203</sup>. Avec la passion de l'étranger qui l'anime et le désir de se rendre vers l'inconnu, il parcourt des terrains inconnus de l'écriture et se consacre à d'autres langues, d'autres modes de pensée et d'autres visions du monde. Son exotisme est comme l'expression d'une esthétique du Divers. Il convient de préciser que le "Divers" est « tout ce qui jusqu'aujourd'hui fut appelé étranger, insolite, inattendu, surprenant, mystérieux, amoureux, surhumain, héroïque et divin même, tout ce qui est *Autre* » <sup>204</sup>. Ces termes sont tous définis de manière à être aux antipodes du « normal » et

---

<sup>199</sup> Victor Segalen, Henry Bouillier (éd.), *Œuvres complètes. Tome 2*, p. 746.

<sup>200</sup> *Ibid.*, p. 749.

<sup>201</sup> *Ibid.*, p. 751.

<sup>202</sup> *Ibid.*, p. 967.

<sup>203</sup> Keling Wei, *Victor Segalen et Claude Ollier : récits de l'étranger*, Paris, l'Harmattan, 2007, 221 p., p. 8.

<sup>204</sup> Victor Segalen, Henry Bouillier (éd.), *Œuvres complètes. Tome 2*, p. 778.

du « connu ». Autrement dit, "Divers" ou "Autre" n'existent que comme des termes abstraits destinés à définir une différence. Parce que la passion de Segalen est de chercher l'inconnu, le connu perd son mystère et n'attire plus l'attention de Segalen. L'Autre de Segalen n'existe donc que dans l'inconnu. C'est pourquoi H. Bouillier estime que *René Leys* est aussi bien un « roman de la Connaissance impossible » qu'un essai sur l'impossibilité de connaître, comme en écho au principe de Zhuangzi (370 av. J.-C. - 287 av. J.-C.).<sup>205</sup>

En somme, *René Leys* se présente comme « un espace herméneutique » : la ville de Pékin, la Cité Interdite, le fantôme de l'empereur, la personne ainsi que les contes de René Leys, tout cela constitue un lieu de secret, caché – « une *crypte* qui tisse une *cryptographie*, un *texte*, un *signe*, un *rébus*. Tout le récit, d'une manière subtile, tente un décryptage infini en explorant les impossibilités interprétatives. »<sup>206</sup>

Segalen déclare au début du récit que « toute la magie enclose dans ces murs, ... où je n'entrerai pas. On ne peut disconvenir que Pékin ne soit un chef-d'œuvre de réalisation mystérieuse » (RL, p. 39). Il y implique la présence-absence d'une réalité et d'un inaccessible Absolu. Concernant l'esthétique exotique de Segalen, Jean-Marc Moura indique, dans *Lire l'Exotisme*, qu'il y existe :

Un paradoxe de cette inspiration exotique : elle consiste en une écriture heureuse de l'inscrutable. L'exotisme ne prétend plus re-figurer l'autre, ce serait l'assurance de le perdre. Il est reconnaissance fascinée de sa distance et de son impénétrabilité. Le Palais impérial de René Leys image-même de ce que l'Occidental ne peut pénétrer, ne peut connaître, est le claire symbole de cette altérité.<sup>207</sup>

En ce sens, Pékin, dans *René Leys*, n'existe pas en tant que ville réelle, autrement dit en tant qu'entité géographique, mais en tant que ville étrangère et irréaliste illustrant le concept esthétique de Segalen.

L'idée de plaisir à la perception de ce qui est différent chez Segalen est très importante dans son œuvre. En effet, cela constitue l'un des thèmes principaux dans son écriture de l'exotisme : il existe une tentation de la beauté exotique d'une part, et une forme de beauté née de l'inaccessible d'autre part. D'après H. Bouillier, « la Cité interdite représente cette réalité suprême dont nous savons qu'elle est la tentation perpétuelle de Segalen, la tentation

---

<sup>205</sup> Zhuangzi (370 av. J.-C. - 287 av. J.-C.) : de son vrai nom Zhuangzhou 庄周, philosophe.

<sup>206</sup> Keling Wei, *op. cit.*, p. 90.

<sup>207</sup> Jean-Marc Moura, *Lire l'Exotisme*, Paris, p. 134.

qu'il s'efforce perpétuellement, sans y parvenir, d'exorciser »<sup>208</sup>. De ce point de vue, dans *René Leys*, le narrateur désire entrer dans la Cité interdite mystérieuse, et en même temps, il trouve que cette aspiration est impossible à satisfaire. D'après Moura, « l'impénétrabilité de l'Autre n'est pour lui (Segalen) nullement objet de frustration mais la source d'une jouissance et d'un enrichissement »<sup>209</sup>. La représentation de Pékin est fondée esthétiquement sur le plaisir oscillant entre un désir de dévoiler le mystère et un échec de ce désir.

### 3.2.2 Stratégies de reconstruction

Si l'expérience racontée dans les *Derniers jours de Pékin* permet d'ouvrir les portes du palais et de dévoiler l'inconnu, voire de détruire l'image mystérieuse de Pékin telle qu'ancrée dans l'impression européenne, celle de *René Leys* est tout le contraire : la porte du mystère du palais est refermée peu à peu à travers l'écriture de Segalen. C'est pourquoi l'on suppose que la représentation de Pékin dans l'œuvre a subi une procédure de reconstruction de la part de l'auteur. Dans *René Leys*, il faut remarquer qu'il existe plusieurs niveaux de reconstruction. Il s'agit tout d'abord d'une mise en pratique littéraire de la théorie de l'exotisme de Segalen, une mise en pratique en particulier de l'incompréhensibilité éternelle. Simultanément, il s'agit de la mise en œuvre de son intention de s'essayer à une forme nouvelle du roman ou à un nouveau contenu de l'essai. Enfin, le visionnaire, autrement dit, le narrateur, se définit comme le constructeur de son propre Pékin, un Pékin s'accordant avec son imaginaire et s'intégrant à un "mythe personnel". *René Leys* est donc écrit non pas pour le dévoiler ou rendre visible l'invisible mystère niché au cœur du réel, mais pour en exprimer la sensation.

#### **Une pratique d'un genre nouveau**

*René Leys* se présente d'emblée comme le « livre qui ne sera pas, [...] ». Il semble être un roman, mais au regard des critiques de Segalen, il s'agit probablement plus d'un « essai ». « Sur une forme nouvelle du roman ou un nouveau contenu de l'essai » est un texte qui

---

<sup>208</sup> Henry Bouillier, *Victor Segalen*, Mercure de France, 1996, 642 p., p. 468.

<sup>209</sup> Jean-Marc Moura, « Imagologie littéraire et mythocritique : rencontres et divergences de deux recherches comparatistes » in Pierre Brunel (éd.), *Mythes et littérature [actes du 2e Congrès du Centre de recherche en littérature comparée de Paris IV, Paris, 23-25 mai 1991]*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1994, 129-141p., p. 132.

rassemble un certain nombre de notes prises en 1910, au moment où Segalen réfléchit à son projet du *Fils du Ciel*. Dans ce texte, il indique :

Quelle est la Forme nourrie de sa substance et de ses acquêts, et réenveloppée sur elle-même, qui grossira, sans s'étaler en racontars et commérages ; qui exclura cet apocalyptique personnage de l'auteur qui voit tout, sait tout, commente tout et se traîne si longtemps vers un dénouement qu'il ignore avec une feinte hypocrisie... Cette forme, c'est l'Essai.<sup>210</sup>

On peut y voir les prémices de tous les principes qui vont présider à la composition de la plupart de ses œuvres en prose, y compris *René Leys*. Segalen réfléchit beaucoup au genre romanesque, comme aux autres formes littéraires. Au gré de ses œuvres narratives et romanesques, il propose, en acte, une nouvelle poétique du roman. Dans *René Leys*, il offre un récit mené par un seul narrateur qui nous amène, par la forme choisie du journal intime, à un monologue intérieur et sans fin. De plus, ce monologue se donne à lui-même une conscience et une subjectivité. Il arrive finalement à une cohérence narrative à toute épreuve. L'image de Pékin, ainsi que celle de la Cité interdite, semblent établies à partir du monologue du narrateur. C'est par conséquent une image construite en cours de lecture. Par égard au genre littéraire, l'essai présente l'avantage de pouvoir exprimer l'interprétation de l'auteur, sans même avoir besoin d'une intrigue complète. À partir de ce point, l'essai rend instables certains éléments de la représentation de la ville, comme les intrigues irraisonnables, les phrases incomplètes et les significations moins distinguables. Tout cela conduit à une représentation incertaine de Pékin.

Au cours de la description d'une ville, se dégage une réflexion sur le genre et l'écriture littéraires. En ce sens, on se demande, dans le domaine de la littérature en rapport avec la ville, quel rôle joue le genre littéraire pour représenter justement une ville : une description sous la forme d'essai diffère-t-elle d'un roman ou d'un poème ?

### **Une structure de l'interrogation : Interrogateur/Interrogé**

*René Leys* raconte l'histoire sous la forme d'un journal. Le narrateur est ainsi au centre du récit car il est l'auteur du journal. De plus, il y établit clairement une série de questions pour essayer de comprendre ce qui est à l'intérieur de la Cité interdite.

---

<sup>210</sup> Victor Segalen, « Sur une forme nouvelle du roman ou un nouveau contenu de l'essai », in *René Leys*, Édition de Sophie Labatut, Folio classique, 2000, p. 314.



Dans *René Leys*, le narrateur est un Français qui désire plus que tout accéder à tous les recoins de la Cité interdite. Il espère arriver à ses fins grâce à l'entremise d'un jeune Belge (René Leys), qui lui apprend le chinois et qui, on peut le supposer, entretient d'étroites relations avec le Régent et d'autres membres de la famille impériale. En effet, les intentions du narrateur ne sont ni le partage ni l'appropriation du pouvoir. Son désir est fondé simplement sur la curiosité de l'inconnu : « curiosité de voir le lieu de vie de la famille impériale, curiosité de les connaître en tant qu'individus, un désir de se sentir lui-même supérieur aux simples mortels qui n'auront jamais accès à la Cité interdite »<sup>211</sup>.

Il existe un modèle de Question-Réponse dans *René Leys*. Au cours de la recherche, le sujet (le narrateur) montre clairement le changement de sentiment concernant la Cité interdite :

- « Je ne saurai donc rien de plus. Je n'insiste pas : je le retire ... » (RL, p.39)
- « Je me reprends à espérer. Si je trouvais par lui mon vrai chemin vers le « Dedans » ! » (RL, p. 46)
- « Je ne sais plus. Je ne veux plus savoir... » (RL, p. 78)
- « Je sais, d'avance, tout ce qui se fera, tout ce qui est... Tout ce qui demeure impossible. Pourquoi fatiguer de redites ce manuscrit... --- Mieux vaut sortir librement [...] » (RL, p. 98)
- « J'essaie de repérer exactement mon chemin. Difficile, [...] je cherche à noter le moment exact où je la franchirai... [...] Comment m'y retrouver ensuite ? » (RL, p. 137)
- « Je déplie un plan à grande échelle de la Ville interdite, un plan Européen, [...] » (RL, p. 140)
- « Je doute de quelque chose... c'est-à-dire, d'un seul coup, --- de tout. » (RL, p. 254)
- « Je souligne [...] j'ajoute, d'une tout autre écriture : --- et ne veux savoir rien de plus. » (RL, p. 268)

Pour le narrateur/auteur, la mise en scène de Pékin dans ce récit l'incite à se demander si cette ville et la passion qu'elle nourrit chez l'auteur, ne fournissent pas des éléments de réponse. L'œuvre nous met en présence d'une quête : une quête de Pékin, mais aussi une quête de soi. À chaque fois qu'il pose des questions à autrui ou qu'il s'interroge, il aperçoit un aspect de Pékin, réel ou non. Prenons un exemple : quand le narrateur demande à René Leys comment il peut pénétrer dans la Cité interdite, René lui raconte, quelques jours plus tard, sa première nuit dans la Cité interdite, en évoquant également le tarif d'entrée. D'ailleurs, on

---

<sup>211</sup>Alain Quella-Villéger (dir.), *Retour à Segalen*, Poitiers, Le Torii éd, 1998, 80 p., p. 47.

aperçoit une continuité fluide des sentiments à travers cette trame : de la frustration à l'espoir, de l'espoir au doute, jusqu'à la désillusion. C'est bien à partir de cette rupture de la recherche que germe une sorte de plaisir de l'auteur : un plaisir qui vient de l'inconnu, surtout de « ne pas y parvenir ». La présentation de la ville se complète ainsi au fur et à mesure de cette interrogation.

### **Un changement de l'objet interrogé**

Si, en effet, la représentation de Pékin se construit à travers une série d'interrogations lancées par le sujet (le narrateur/auteur), alors l'incompréhensibilité éternelle de la Cité interdite s'est construite grâce au changement de l'objet de l'interrogation. Au début du récit, le narrateur sous-entend que le véritable objet de son interrogation est l'Empereur :

[...] suis sûr qu'il (Kouang-Siu) est mort, [...] ... et le lieu de son sacrifice, l'enclos où l'on avait muré sa personne, cette Ville violette interdite, --- dont les remparts m'arrêtent maintenant, --- devenait le seul espace possible à ce drame, à cette Histoire, à ce livre qui sans Lui, n'a plus aucune raison d'être... (RL, p. 40-41)

Dans son roman *Le Fils du Ciel*, Segalen se concentre sur l'éclaircissement de l'identité du Fils du Ciel, constituant effectivement un mystère à part entière. Dans *René Leys*, le narrateur arrive à Pékin alors que l'empereur est déjà mort. Son intérêt se tourne alors vers Pékin et la Cité interdite, le foyer du fils du ciel :

D'où vient le nom de Pei-king ? Où est-il écrit ? [...] je me demande si le nom de la ville que j'habite (plus et mieux que nul de ses habitants, que j'essaie de posséder, de dominer autant et plus que l'Empereur lui-même), si cette ville et son nom détiennent une existence solide, foncière, autant que légendaire et historique ! (RL, 220)

En effet, Pei-King signifie littéralement « Capitale du Nord », par opposition à Nankin, la « capitale du Sud ». Pékin s'appelle officiellement Chouen-te-fou (*Shundefu*) depuis le XV<sup>e</sup> siècle ; *Shundefu* signifie préfecture (*fu*) de la province de Shunde. À l'époque, lorsque les habitants des provinces parlaient de se rendre à Pékin, ils disaient simplement qu'ils allaient à la « Capitale », sans préciser « du Nord ». C'est pour cette raison que Segalen doute sur le nom de Pékin : il semble n'exister ni dans l'écriture ni dans la vie quotidienne. Ce doute contamine même sa certitude quant à l'existence de la ville, à la fois « légendaire et historique ». À travers son désir de se rapprocher de cette ville, l'auteur souhaite également la rendre plus réelle.

Le narrateur fait ses recherches sur Pékin et la Cité interdite à travers son professeur de chinois, René Leys. Il est saisi autant par le problème de l'identité de Pékin que par celui de l'identité de René Leys. Ce dernier lui raconte les histoires du 'Dedans' (les complots et autres intrigues amoureuses), dont la véracité lui paraît douteuse : cela le pousse encore plus à vouloir franchir les murs de l'enceinte secrète. Ici, le doute exerce une fonction capitale. Le narrateur consacre désormais tous ses efforts à savoir si René Leys ment ou s'il dit la vérité. Il s'interroge même sur l'identité véritable de René Leys. Le narrateur se demande aussi comment René connaît l'Empereur :

Dites-moi, voulez-vous, comment l'avez-vous connu, votre ami... Comment êtes-vous entré pour la première fois au Palais ? Qui vous a introduit au Palais ? (RL, p. 84)

Mais, il n'apprend rien de René, car celui-ci clôt directement le sujet : « Comment j'y suis entré ? Ah ! c'est mon affaire ! » (RL, p. 85). Vers la fin du récit, le narrateur attend l'arrivée de l'Impératrice dans sa maison. Ils l'attendent quatre soirées d'affilée, mais personne ne vient. Le narrateur commence à désespérer : « pour la première fois aucun désir de noter ni même de retenir ce qu'il (René) me dit » (RL, p. 262). L'auteur considère que cet événement est sa dernière occasion d'affirmer ou d'infirmer les dires de René. Mais « rien ne s'est passé durant la nuit » :

Rien ne s'est fait. Pei-king, pour la première fois, m'a déçu : Pék-king [et pas même les portes extérieures], Pék-king n'a pas brûlé cette nuit ! (RL, p. 267)

En même temps que le doute sur l'identité de René, un événement historique interrompt le cours de son enquête sur Pékin : « la Révolution »<sup>212</sup>. En outre, René meurt brutalement. Son enquête sur la Cité interdite n'est absolument et définitivement plus envisageable. Du fait de la disparition de l'objet interrogé, il est désormais impossible pour le narrateur de continuer à chercher à comprendre le secret interne de la Cité interdite. Enfin, le narrateur relit son manuscrit. Il se rend compte que c'est probablement lui-même qui dirige toute l'histoire. Il s'interroge et se répète :

---

<sup>212</sup> La Révolution chinoise de 1911, Xinhai Geming 辛亥革命 est le mouvement politique qui aboutit à renverser la Dynastie des Qing après 268 ans de règne (1644-1912). Le système impérial qui gouvernait la Chine depuis des millénaires disparaît, pour laisser place à la République de Chine. On en a parlé dans la deuxième partie avec l'idée de Désharmonie ou d'opposition spatiale et temporelle.

Il [René] est resté fidèle à ses paroles et peut-être toujours obéissant à mes paroles... Tout ce que j'ai dit ; il l'a fait, à la chinoise... Tout ce que j'ai dit, il l'a fait, même *un enfant*. (RL, p. 279)

C'est plutôt le lecteur qui provoque l'enchaînement des récits : « Segalen interrogeant René Leys invente en même temps ce dernier qui, à son tour, invente les histoires pour Segalen. Dans la circularité de ce mouvement, chacun tient le double rôle du sujet d'énonciation et de l'interprète, toujours à l'écoute de l'autre qui n'est pas tout à fait séparable du soi »<sup>213</sup>. En effet, on retrouve une circularité fermée dans ce récit, en particulier lorsque l'auteur confond intentionnellement l'identité de René Leys avec celle de l'Empereur :

Dans ce cas, il aurait fait usage de "feuilles d'or", mort impériale... et tout à fait de la couleur de ses récits... La feuille d'or, image et symbole, [...] (RL, p. 276)

Je devais d'abord le souvenir de sa parole : l'autre, l'Empereur, est mort sans un ami auprès de lui... ---- J'étais son ami--- m'a dit avec un profond accent René Leys... (RL, p. 280)

Ainsi, l'auteur met en corrélation la mort de René et celle de l'Empereur. L'objet interrogé passe de l'identité de René à celle de l'Empereur. D'une manière générale, l'objet interrogé change : il est d'abord l'Empereur, puis Pékin, la Cité interdite, avant d'être René Leys et de redevenir l'Empereur. Avec la mort de René, l'enquête retourne à son point de départ, autrement dit, la porte de la Cité interdite se referme. À travers cette circularité fermée, le secret du palais est préservé. Cette idée correspond aussi à la théorie exotique de Segalen, celle fondée sur une incompréhensibilité éternelle, à la fois point de départ et point final : point de départ car il conçoit le récit de la ville de Pékin à partir de cette idée ; point de final car il le démontre à travers sa pratique littéraire.

### 3.2.3 Les intermédiaires au cours de la description de la ville

L'auteur se consacre entièrement à la recherche d'un accès pour pénétrer dans la Cité interdite. Trois personnages principaux apparaissent au cours de cette recherche : René Leys, Maître Wang et Jarignoux. Ils deviendront des intermédiaires qui contribueront à faire découvrir la ville au protagoniste. Chaque personnage joue un rôle dans la reconstruction de

---

<sup>213</sup> Keling Wei, *Victor Segalen et Claude Ollier, Récits de l'étranger*, p. 91.

l'image de la ville. Les discours sur la ville proviennent donc de différents énonciateurs – tour à tour le narrateur, René Leys et maître Wang – tandis que chez Loti, l'image de la ville ne nous parvient qu'à travers la seule voix du narrateur.

Dans *René Leys*, la ville devient elle-même protagoniste. Toutes les intrigues se déroulent autour d'elle. À la place des personnages, c'est la ville qui occupe le devant de la scène. Tadié écrit : « l'effacement des personnages laisse à l'espace, au décor, urbains ou naturels, une place privilégiée ; peut-on imaginer un récit poétique d'où ils soient absents ? »<sup>214</sup> Loin d'être un simple décor, c'est l'espace qui est au centre du récit et qui joue le rôle d'acteur dans l'intrigue. Puisque la Cité interdite de Segalen a un poids imposant dans l'histoire et ne cesse de charmer le lecteur, tous les autres éléments du récit deviennent donc secondaires et n'ont plus pour rôle que ceux de figurants et de transmetteurs.

Dans *René Leys*, la narration est faite à la première personne. Dans un récit à la première personne comme *René Leys*, la ville exotique est perçue à travers le prisme de la vision fantastique et subjective du narrateur. Dans un ouvrage collectif sur *Le moi et ses espaces*, David Gascoigne écrit :

Parler des espaces représentés, c'est plus souvent aussi parler du jeu de la mémoire, puisque la signification des lieux pour un moi narrateur ou personnage tend à surgir d'une prise de conscience du passé. Temps et espace doivent se conjuguer pour sécuriser le moi se rappelant dans le présent.<sup>215</sup>

De ce fait, la ville racontée ne peut pas être séparée du moi qui raconte. Dans *René Leys*, le narrateur se présente à la fois comme un intermédiaire, un transmetteur et un médium, puisque son journal ne fait que relater des conversations, c'est-à-dire des paroles énoncées par d'autres, qu'il assortit parfois d'un commentaire ou d'un monologue.

Bien que l'auteur ne souligne pas l'existence du narrateur, le narrateur intervient de temps en temps dans l'histoire, en devenant même l'un des moteurs. Tadié écrit que « absorbés par la narration, les personnages sont parfois dévorés par le narrateur, lorsqu'il est aussi protagoniste »<sup>216</sup>. Comme nous l'avons dit, le narrateur est ici Segalen lui-même. Dans son article « Sur une forme nouvelle du roman », il condamne également le narrateur omniscient en le qualifiant de « personnage haïssable » :

---

<sup>214</sup> Jean-Yves Tadié, *Le récit poétique*, Paris, Éditions Gallimard, 1994, 206p., p. 9.

<sup>215</sup> David Gascoigne, « Voyage autour du moi », *Le moi et ses espaces : quelques repères identitaires dans la littérature française contemporaine*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 1997, p. 12.

<sup>216</sup> Jean-Yves Tadié, *Le récit poétique*, Éditions Gallimard, 1994, p. 9.

Le Personnage haïssable de tout roman : l'Auteur. Celui-là qui sait invraisemblablement tant de choses, [...] qui prévoit que « le » chapitre va finir ; celui-là qui, ayant cru changer de sujet, aura donné son effort pour être neuf, et reste obstinément lui-même... L'auteur impersonnel est un être à tuer.<sup>217</sup>

Segalen fait en sorte que le narrateur n'entre pas dans le palais et ne prononce même pas le nom du palais. Il choisit donc une façon plus modeste et indirecte de nommer ce parcours en revenant à plusieurs reprises dans ses lettres sur son voyage à cheval<sup>218</sup>. « Victor Segalen et son palefrenier chinois, qu'il nommait le "grand Mafu". Le jeune médecin breton visite Pékin et la Chine à cheval, d'où une perspective dont Paul Claudel a exprimé – de façon réductrice – la singularité : "On est tout le temps à cheval autour d'un mystère central impénétrable. N'est-ce pas la vie de votre mari ?" (Lettre du 7 janvier 1922 adressée à Yvonne Segalen à propos de *René Leys*). »<sup>219</sup> Segalen parcourt la ville à cheval, moyen de transport lent et « à taille humaine », mais qui permet aussi de voir à distance, par élévation. En même temps, la proximité est rendue par la sensation des secousses de la route tendant « à une appréhension musculaire du monde tout à fait nietzschéenne (cette démarche équestre qui fut celle du poète en Chine fut longuement commentée par Elianne Formentelli lors du colloque consacré à l'auteur au Musée Guimet) »<sup>220</sup>. Le cheval est donc un intermédiaire « musculaire » entre Segalen et la ville de Pékin, ce qui montre bien là la volonté de l'auteur de ressentir charnellement les choses, sans pour autant toutefois recourir au contact physique direct. La ville est ainsi perçue par le narrateur de façon indirecte du fait de l'absence de contact (contrairement à un voyageur qui se déplacerait à pieds), ce qui a pour conséquence d'altérer un tant soit peu sa vision de la ville.

Avant de parler de René Leys, il faut évoquer Maître Wang, un autre professeur de chinois dans *René Leys*. Le personnage de Maître Wang est d'abord utilisé pour servir la couleur locale ; il représente en effet l'élément autochtone. Toutefois, comme l'indique H. Bouillier, le tableau que *René Leys* nous présente se compose de deux parties : une part exotérique et une part ésotérique. Maître Wang est donc un représentant de la part exotérique, car il parle du Pékin que tout le monde connaît, ce qui n'intéresse pas le narrateur.

---

<sup>217</sup> Victor Segalen, « Sur une forme nouvelle du roman ou un nouveau contenu de l'essai », in *René Leys*, Édition de Sophie Labatut, Folio classique, 2000, p. 316.

<sup>218</sup> Annexe XI : Victor Segalen visite Pékin à cheval.

<sup>219</sup> Olivier Stéphanie et Bing Chiu Che, *Pékin : métamorphoses d'une ville impériale*, Paris, le Cherche Midi, 2009, 263 p., p. 96.

<sup>220</sup> Caroline Fourgeaud-Laville, *Segalen ou l'expérience des limites*, p. 101.

Maître Wang n'en prend aucun. Sur le ton qu'il énumère les "Dix-huit provinces de l'Empire", les "Cinq relations", ou les "Trente-six vertus obligatoires". (RL, p. 64)

Lorsque le narrateur continue à l'interroger sur le « Dedans », il récite :

Dans le Dedans, habite l'Empereur, dont le nom de respect est "Fils du Cils", et le nom pour obtenir une grâce, [...] Ensuite, il y a l'Impératrice. [...] Il y a les Concubines Impériales [...] De troisième rang, [...] (RL, p. 64-65)

Le narrateur écoute ainsi l'histoire du « Dedans » et de ses personnages. Certes, tout cela lui apparaît sous un jour très officiel et direct. Il pense que « toutes ces réponses sont immédiates et claires. Un peu trop claires : « il [le maître Wang] ne se dérobe pas. Il ne semble rien me cacher. Il parle comme un fonctionnaire, [...] » (RL, p. 65). Comprenons que le narrateur ne s'intéresse pas au réel officiel ; l'objet de ses recherches a plus trait au côté secret et inconnu du palais. Il se peut que le vrai réel dont parle Maître Wang désespère le narrateur car tout ce qu'il relate semble trop réel, trop sec ; aucune part de mystère n'est épargnée. Pourtant, le narrateur refuse d'accepter cette version de l'histoire de la Chine parce qu'elle ne s'accorde pas avec son imaginaire. C'est la raison pour laquelle l'auteur se tourne vers son autre professeur de chinois, René Leys, qui représente totalement, aux yeux du narrateur, la part ésotérique de la Chine, de par sa parole ambiguë et son comportement mystérieux. René Leys devient alors un transmetteur essentiel dans la quête du Pékin et de la mystérieuse Cité interdite, tels qu'imaginés par Segalen.

En réalité, « Maurice Roy »<sup>221</sup> est aussi une source d'inspiration importante dans l'écriture de *René Leys*. Segalen sous-entend même, dans son article « Jardin mystérieux, mon ami jardin mystérieux » (page évidemment inspirée de Maurice Roy), que le jeune Français lui servit de modèle pour le personnage de René Leys, parce qu' « il ne vivait que par un certain décor, dans certains palais, au milieu d'espaces mi-fictifs, mi-réels [...] ».<sup>222</sup> Il semble, comme Maurice Roy, posséder de grandes qualités de médium. Puisque l'ombre d'incertitude qui

---

<sup>221</sup> « Au mois de juin 1910, c'est-à-dire après son retour de l'expédition avec Gilbert de Voisins, Segalen fit la connaissance d'un étrange Européen de dix-neuf ans qui s'exprimait en pékinois à la perfection. Français, de parents français, il se nommait Maurice Roy. Son père, directeur des Postes à Pékin, l'avait présenté à Segalen alors en quête d'un professeur de chinois. Pendant de longs mois une étroite intimité va lier les deux hommes. [...] Maurice Roy, outre ses fonctions pédagogiques, se targuait d'occuper un poste important dans la police secrète de la ville et affirmait pénétrer tous les quinze jours dans le Palais Impérial [...] » Henry Bouillier, *Victor Segalen*, Mercure de France, 1996, p. 445-446.

<sup>222</sup> *Victor Segalen*, Henry Bouillier (éd.), *Œuvres complètes*, p. 825.

entoure ce personnage renforce le mystère de René Leys, la nature mystérieuse de ce dernier amène à une représentation floue de la ville. C'est bien cet effet que Segalen tentait d'atteindre. « Pour composer ce qui sert d'intrigue, il se contente de suivre très fidèlement la découverte progressive des révélations de Maurice Roy. Le personnage de René Leys est en somme le moteur du livre. »<sup>223</sup>

À travers son œuvre, l'auteur cherchait à parcourir le labyrinthe de la connaissance d'une réalité qui lui échappe et pour laquelle il doit passer par un intermédiaire, c'est-à-dire un professeur de chinois. René Leys devient ainsi le vecteur de la connaissance portant sur le mystère du « Dedans ». À vrai dire, René Leys n'est pas un personnage à l'opposé de Maître Wang, au contraire, il le complète. Cependant, l'aspect de la Cité interdite que René montre est plus proche de ce que l'auteur attend. La ville est ainsi décrite de manière complémentaire par les deux transmetteurs, à partir à la fois d'une image réelle et d'une incertitude.

Dans *René Leys*, les comparses ont aussi leur intérêt. Ils ne jouent pas un simple rôle, mais renforcent certains aspects complémentaires de l'histoire dramatique. Jarignoux est l'un d'entre eux. Le narrateur apprend par René Leys que Jarignoux est naturalisé chinois. Époux d'une chinoise, il est fonctionnaire au ministère des Communications. Dès la première rencontre de René Leys et Jarignoux, l'auteur les met dans une situation contradictoire. Il sous-entend des différences à la fois dans l'apparence et dans les idées des deux personnages, annonçant ainsi le prolongement des oppositions entre les protagonistes dans les intrigues suivantes :

Et je saisis deux personnages bien différents ! Malgré ses origines, le jeune Belge (René) est mince et brun, d'une étrange peau mate et il daigne à peine ouvrir des yeux qu'il a fort beaux sur le fonctionnaire, court et blond, gras et vif et rose, malgré les quarante-cinq années que portent ses bajoues et ses rides. (RL, p. 50-51)

Jarignoux est en tous points l'opposé de René Leys. Au près du narrateur, « il joue le rôle d'un Sancho Pança, toujours attentif à dissiper les chimères, à réduire les élans considérables de René Leys, car il a pour fonction de semer le doute dans l'esprit du narrateur, de détruire patiemment l'effet des révélations de René Leys »<sup>224</sup>. Pour le narrateur, Jarignoux représente un aspect rationnel, et René une perception sensible.

---

<sup>223</sup> Henry Bouillier, *Victor Segalen*, p. 449.

<sup>224</sup> Henry Bouillier, *Victor Segalen*, p. 451.



Jarignoux met en doute et détruit toutes les certitudes constructives du narrateur par rapport à la personnalité et à l'histoire de René, alors que pour l'auteur, René est essentiel de par sa représentation d'une ville romanesque et fécondée de mystères. Par ailleurs, une fois l'identité de René mise en doute, le palais que René évoque est également remis en question ; le mystère de la cité lui-même est percé parce que nous avons prouvé que René représente l'esprit de l'auteur. À la fin, Jarignoux annonce personnellement la mort de René à l'auteur. Peut-on dire que l'aspect rationnel l'emporte finalement sur l'aspect sensible ? On pourrait ne pas être de cet avis, car l'auteur exprime son doute sur la mort de René (bien qu'il n'en cherche plus jamais la cause par la suite). Il partage donc avec le lecteur un mystère concernant à la fois René et la fin de son histoire.

Ce narrateur, oscillant constamment entre l'un et l'autre, ne réussit pas à se faire une conviction absolue. D'après Henry. Bouillier, « Jarignoux représente donc dans le roman la tentation du bon sens et la pesanteur du Réel. Il forme les contrepoints nécessaires au monde de la fiction forgé par les confidences de René Leys »<sup>225</sup>. Dans la représentation de la Cité interdite et au cours de la découverte du palais, l'auteur oscille entre l'aspect rationnel et réel et l'aspect sensible et fictif de la Chine.

#### 3.2.4 Expérience du Vide et utilisation du pronom

Loti nous montre un vide exprimable et expressif du palais dans *Les Derniers jours de Pékin*, à l'opposé du vide relaté dans *René Leys*.

L'inconnaissable, le vide et l'absence se trouvent au cœur du récit de Segalen. Par ailleurs, une autre pensée influence certainement sa réflexion, celle du Taoïsme, dont la théorie du vide est reprise dans *René Leys*. Le Taoïsme est l'une des plus anciennes versions chinoises de la genèse de l'homme et de son insertion dans le vital universel :

Le Tao lui apporte, en outre, une vision de l'Absolu, non plus sous la forme traditionnelle et occidentale du plein, qu'il rejette, mais sous la forme du vide que tentent d'appréhender certaines maximes du Livre : "Le regardant, on ne le voit pas, on le nomme l'invisible. L'écoutant, on ne l'entend pas, on le nomme l'impalpable." (*Tao-Tö-King*, XIV, traduit du Chinois par Liou Kia-Hway, Paris,

---

<sup>225</sup> *Ibid.*, p. 452.

Gallimard, 1967, Coll. « Idées », p. 75) <sup>226</sup>

Le Tao est traduit par *Dao* 道 en chinois, qui signifie « la voie » : « la voie vivante, entre visible et invisible, est un mystère indicible et sans Nom. [...] La voie est là, présente ; elle s'écoule en vide. »<sup>227</sup> Selon le *Tao de Jing* : « la Voie donne vie en Un, Un donne vie en Deux, Deux donne vie en Trois, Trois donne vie aux Dix mille êtres »<sup>228</sup>. Dans cette philosophie, l'approfondissement du vide intime est nécessaire au progrès de la vie, puisque le vide peut produire le multiple. C'est probablement pour cette raison que le taoïsme représente pour Segalen une aide précieuse dans l'élaboration de sa théorie de l'exotisme : selon cette dernière, le vide absolu peut signifier le tout. Ainsi, une fois que le Fils du Ciel, son objet interrogé, est mort, Segalen se tourne vers la description du vide du palais impérial, car le vide en question peut dériver tout ce que l'auteur suggère. Dans une lettre à son ami Claude Debussy, le 30 Janvier 1912, Segalen confesse ressentir un vide en Chine :

La Chine a eu des rébellions formidables, mais jamais cette peste des idées qui va tuer avant peu l'une des plus admirables fictions du monde : l'Empereur : Fils du Ciel. Loti en dira le roman rose ; j'essaie d'en écrire les Annales. Quand cela sera mort, il y aura vraiment un grand vide.<sup>229</sup>

Dans *René Leys*, le Souverain demeure inactif. Suivant cette théorie, l'empereur le plus parfait serait donc le plus absent. Grâce à une Audience, l'auteur a l'opportunité d'entrer dans la Ville impériale. À première vue, la proximité de l'objet interrogé devrait signifier la dégradation de son mystère ; cependant, parce que l'Autre est incompréhensible pour Segalen, il décide de le caractériser par son absence. Le mystère reste donc entier. Lorsque Segalen décrit le monde intérieur du palais, il insiste sur le vide et l'absence ambiante :

Et surtout, comment repérer ceci où l'on s'arrête, où l'on pénètre...– "Ceci" est une sorte d'ancre civilisé, mystérieux, caverneux et absorbant comme la bouche à peine entrouverte du Dragon intelligent : un Palais chinois, surbaissé, un intérieur de bleus sombres et de verts, meublé seulement d'une estrade basse, – et qui serait vide, vide à s'en inquiéter, – si les murs, laqués de rouge, les colonnes de bois laquées rouge, et sur tout le plafond lourd et riche, caissonné, ouvragé, niellé, minutieusement compartimenté et menuisé, ne meublaient ce vide et

---

<sup>226</sup> Marc Gontard, *Victor Segalen, une esthétique de la différence*, Paris, L'Harmattan, 1990, 327 p., p. 27.

<sup>227</sup> Laozi, *Dao De Jing, Le livre de la voie et de la vertu*, traduction et présentation de Claude Larre, Paris, Desclée de Brouwer, 2002, pp. 18-19.

<sup>228</sup> *Ibid.*, p. 136-137.

<sup>229</sup> Henry Bouillier, *Victor Segalen, Correspondance I, 1893-1912*, p. 1258.

cette absence à l'égal d'un trésor royal attendant le Souverain... (RL, p. 137-138)

D'après H. Bouillier, le roman *René Leys* a été élaboré à partir des motifs de l'absence et de l'impossible audience de l'Absolu : « tant de choses, entr'aperçues, ne pourront jamais être vues »<sup>230</sup>, écrit Segalen à la fin de *Peintures*. Dans cet extrait, le vide est souvent exprimé : l'antre, la bouche et le vide, etc. De plus, un pronom démonstratif bien particulier est souvent employé : « Ceci ». « Ceci » signifie ici la Cité interdite. L'auteur évite ainsi de la nommer directement, en l'évoquant uniquement de manière générale. En effet, chaque fois que l'auteur parle de la Cité interdite avec René, tous les deux remplacent systématiquement son nom par un pronom. Simultanément, le nom du Fils du Ciel, Kouang-Siu, est également fréquemment remplacé par les pronoms personnels « Lui » et « le » :

Oui, ils en viennent. [...] Ils viennent du Palais, du Ta-Nei, du Dedans. (RL, p. 63)

Comment il (René) a pu réussir à "Le" voir, autrefois, Lui, le prisonnier des Palais cardinaux ! (RL, p. 75)

On me (René) demande... là où vous (le narrateur) savez. (RL, 87)

Par ailleurs, dans *René Leys*, les « points de suspension », les phrases incomplètes et les interrogations sans réponse foisonnent. L'auteur aborde le mystère de la Cité interdite dans l'espoir de l'éclaircir, mais il ne sait comment percevoir et représenter la ville, entre présence et absence, entre toucher et retrait. Par conséquent, les adjectifs qui expriment « le vide » et les pronoms abstraits construisent ensemble une existence paradoxale de la Cité interdite, lui donnant cette apparence de ville insaisissable, ni visible ni invisible.

Le monde certain de Segalen et celui, incertain et mystérieux, de la Cité interdite, sont toujours séparés par une porte. On s'interroge toujours sur ce qui se cache derrière cette porte, comme l'explique Bachelard :

La porte schématise deux possibilités fortes, qui classent nettement deux types de rêveries. Parfois, la voici bien fermée, verrouillée, cadencée. Parfois, la voici ouverte, c'est-à-dire grande ouverte. Et tant de portes qui furent les portes de l'hésitation !<sup>231</sup>

---

<sup>230</sup> Henry Bouillier, *Victor Segalen*, p. 468.

<sup>231</sup> Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, p. 200.

Dans la Ville impériale, la porte se matérialise en « une tenture bleue ». Elle est comme une porte « fermée, verrouillée, cadénassée », derrière laquelle le mystère du palais est dissimulé :

Mais d'abord, d'où est-il sorti, ou entré en scène ? Au fond de la muraille nord, il y a bien cette porte basse, voilée d'une tenture bleue qui vient de retomber sans bruit... (RL, p. 138)

Quand on se relève, en respirant plus fort, et osant un dernier regard au fond de l'ancre, il n'est plus là : la même trappe qui le fit apparaître, l'absorba : la tenture bleue est retombée sans un bruit. (RL, p. 139)

La tenture bleue est retombée, la porte est donc à nouveau close. C'est une porte « de la simple curiosité », qui a « tenté l'être pour rien, pour le vide, pour un inconnu qui n'est pas même imaginé ! »<sup>232</sup> Derrière cette porte peut exister l'inconnu ou simplement le vide. C'est bien cette interrogation que l'auteur fait partager au lecteur.

*René Leys* partage avec nous une enquête autour de Pékin et de la Cité interdite, mais à cause de la mort de René et du caractère inconnu de sa cause, la vérité qui devait naître de cette enquête devient impossible à atteindre. Segalen crée ainsi dans son récit une Cité interdite inaccessible et éternelle. Ici, la Cité interdite n'existe plus d'un point de vue matériel, mais elle connaît une existence absolue de manière conceptuelle. Elle se retrouve sublimée en tant qu'objet d'une quête impossible, une inconnue au cœur de l'esthétique exotique de Segalen.

### 3.3 La restructuration de l'espace par l'imaginaire

Le voyage est toujours associé à l'invention. Chez les voyageurs de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, la description de l'espace et du paysage prend souvent la forme d'une représentation entre le réel et l'invention :

Et sans doute le voyage et son récit procèdent-ils toujours d'attentes et de connaissances préalables, d'un imaginaire et d'une esthétique d'époque qui en font des objets très précisément datés. Pourtant, à l'intérieur comme au-delà de cette esthétique, le récit de voyage se construit aussi dans une invention du réel

---

<sup>232</sup> *Ibid.*, p. 201.

à partir de l'écriture.<sup>233</sup>

L'écriture du voyage est ainsi un travail sur l'image, avec chacun des motifs saturés de signification. L'imagination occupe aussi une place importante dans *Les Derniers jours de Pékin* et *René Leys*. Il s'agit d'une invention construite à partir de la ville étrangère qu'est Pékin. Mais ce qui différencie ces récits des autres livres relatifs à la Chine qui leurs sont contemporains, c'est que leur imagination ne se fonde pas sur les habitants, mais plutôt sur l'architecture propre de la ville, autrement dit, sur la Cité interdite.

### 3.3.1 Loti : « voir dans le passé » et l'opium

La Ville impériale que Loti habite pendant son séjour à Pékin est toujours représentée comme un palais abandonné. La ville qu'il décrit est donc reconstruite *a posteriori*, dans son imaginaire et son travail d'écriture, à partir des décorations et des objets restés à l'intérieur du palais. Prenons le « sentier impérial » comme exemple : Loti songe à une scène du cortège du Fils de Ciel, qui commence par l'expression : « en leurs temps ». On retrouve parfois ce thème du glissement dans le temps passé dans *Les Derniers jours de Pékin*. En effet, Loti avoue que « le temps passé obsède son imagination et qu'il éprouve un désir de se retourner »<sup>234</sup>.

Il possède la faculté de « voir dans le passé ». Cette capacité apparaît d'ailleurs dans d'autres de ses autres œuvres, formant comme une tradition de l'écriture. Il rapporte dans son texte la réminiscence d'une impression très poignante en lien avec la maison où naquit Napoléon I<sup>er</sup> en Corse :

La maison où naquit Napoléon I<sup>er</sup>, [...], le passé commença de sortir pour moi des ténèbres d'en-dessous, [...] le passé commença de s'agiter d'une vie spectrale, dans ma tête attentive...[...] les appartements, où je pénétrais au crépuscule, ne s'éclairaient qu'à travers des jalouses partout fermées, comme plus de mystère [...] l'odeur de poussière, le délabrement extrême de ces meubles Louis XV ou Louis XVI, mangés par les mites et la vermoulure, donnaient si facilement l'illusion d'un abandon absolu, comme si personne n'eût pénétré là, depuis tantôt cent ans que les hôtes historiques en étaient sortis. [...].<sup>235</sup>

---

<sup>233</sup> Isabelle Daunais, *L'Art de la mesure ou l'invention de l'espace dans les récits d'Orient (XIX<sup>e</sup> siècle)*, p. 10.

<sup>234</sup> K.G. Millward, *L'œuvre de Pierre Loti et l'esprit « fin de siècle »*, p. 134.

<sup>235</sup> Pierre Loti, *Le livre de la pitié et de la mort*, Paris, Calmann-Lévy, 1891, 320 p., p. 190.

Loti a l'habitude de voir dans le passé. Dans la Ville impériale, il retrouve la même sensation mélancolique. Devant cette ville abandonnée, il se souvient de scènes écrites par d'anciens voyageurs et par des poètes chinois. À travers son imagination, l'auteur réalise un partage avec les anciens. L'image de la Ville impériale en tant que palais féerique se concrétise à travers l'imagination. Observons la présentation du lac des Lotus et du pont de Marbre :

Le lac des Lotus et le pont de Marbre ! Ces deux noms m'étaient connus depuis longtemps, noms de féerie, désignant des choses qui ne pouvaient pas être vues, [...] Le lac des Lotus ! ... Je me représentais, comme les poètes chinois l'avaient chanté, une limpidité exquise, avec de grands calices ouverts à profusion sur l'eau, [...] Et c'est ça ! C'est cette vase et ce triste marais, [...] (DJP, p. 84)

L'image réelle de ce Lac et celle représentée dans l'écriture antérieure constituent un contraste violent. L'auteur trouve même deux cadavres près du pont de Marbre. Le lac réel lui apparaît donc comme un lieu terrible : les seules images qui s'associent au palais de son époque renvoient soit à la mort, soit à la misère, à mille lieux des scènes féeriques évoquées dans la littérature. La comparaison entre le réel et l'imaginaire apparaît à plusieurs reprises dans le texte. L'auteur tente d'imaginer et de réécrire une scène féerique en saisissant des traces du palais de jadis. Mais tout le reste est totalement contraire à ce qu'il avait imaginé, ce qui lui semble décevant. Pendant le voyage, les voyageurs considèrent volontairement l'objet de leur attention à partir de l'impression générale qu'ils s'en sont fait et de leurs préjugés personnels. Autrement dit, ils s'attendent à trouver une correspondance entre la réalité et l'imaginaire social qu'ils ont en tête et si ce n'est pas le cas, ils subissent alors une forme de choc ou de désillusion. Chez Loti, le choc se manifeste à travers une puissante expérience mêlant nostalgie et mélancolie.

Pour Loti, sa mélancolie et ses sombres pensées deviennent presque une drogue, un stimulant lui procurant des hallucinations et lui permettant de rêver. Nous avons déjà évoqué sa recherche des paradis artificiels et il s'adonnera d'ailleurs à l'opium en Chine. Il souhaite ainsi s'échapper dans un monde irréel, pour voir le passé.

Ayant eu pour une fois l'enfantillage de revêtir les somptueuses robes asiatiques, nous nous étendons sur des coussins dorés, appelant à notre aide l'opium, très favorable aux imaginations un peu lasses et blasées, [...] Hélas ! Combien notre solitude dans ce palais nous eût semblé magique, [...] il nous apportera l'extase chinoise, l'oubli, l'allègement, l'impondérabilité, la jeunesse. (DJP, p. 142)

Loti représente le moment présent de la Ville impériale à travers le prisme de son imagination. Simultanément, à l'aide de l'opium, il est persuadé de voir le passé de la Ville impériale. Il a l'impression de se trouver dans le palais d'antan et de fumer « à la chinoise ». Toutefois, cette représentation est faussée, déformée par l'opium :

Très tard la fumée de l'opium nous tient en éveil, dans un état lucide et confus à la fois. Et nous n'avions jamais à ce point compris l'art chinois [...] se libérer l'esprit, [...] habiter la Ville jaune, à un instant unique de l'Histoire de la Chine, à un instant où tout est ouvert et où nous sommes encore presque seuls, libres dans nos fantaisies et nos curiosités. (DJP, p. 144-145)

Il réalise sa découverte de la ville à travers les hallucinations causées par l'opium. L'auteur se sent libre dans sa propre fantaisie. Dans *Les Derniers jours de Pékin*, l'imagination de l'auteur permet de voir apparaître la ville telle qu'elle était dans le passé. À travers l'invention de la ville, l'auteur accomplit sa recherche et accède au véritable Pékin. Par sa qualité de témoin, Loti découvre le présent de Pékin et invente parallèlement le passé du palais impérial sur la base de sa propre compréhension.

### 3.3.2 « La cité souterraine » et le puits chez Segalen : une invention influencée par deux pensées occidentales et orientales

Si on considère que l'imagination de Loti a été stimulée seulement par certaines parties de la ville, comme le lac et le palais abandonné, l'invention de Segalen concerne, elle, la totalité de la ville. L'écriture de la scène imaginaire dans *Les Derniers jours de Pékin* produit une représentation idéalisée de cette ville. Au contraire, l'invention dans *René Leys* est un thème très important : Segalen invente, crée et imagine en permanence. Lorsque Loti fait revenir finalement la Cité interdite au réel, Segalen fait éternellement rester la Cité interdite dans un horizon imaginaire, à l'aide d'une narration double entre le réel et l'imagination. Voyons à présent comment celui-ci construit la ville avec son imagination. En effet, c'est une invention influencée à la fois par sa pensée originale, autrement dit occidentale, et par la pensée orientale. En ce sens, *René Leys* illustre non seulement la connaissance de la Chine telle qu'acquise par Segalen mais aussi, semble-t-il, sa proximité avec la « pensée chinoise ».

Tout d'abord, avant de partir en Chine, Segalen confirme déjà lui-même que « le Réel n'a de pleine valeur que doublé par l'Imaginaire »<sup>236</sup>. À travers son discours en rapport avec Rimbaud, datant d'avant son départ pour la Chine, « Segalen y fait allusion, nul doute qu'il se rangeait déjà, non sans raisons, parmi les aventuriers du double champ du Réel et de l'Imaginaire. [...] Désormais, la tâche, sa tâche est fixée, celle d'exploiter conjointement le Réel et l'Imaginaire, de nourrir la poésie de l'aventure et l'aventure de la poésie »<sup>237</sup>. La découverte de la Chine est ainsi une exploration de l'invisible et de l'inouï.

Pékin est un espace propice à l'imagination de Segalen ; il se sent exilé lorsque qu'il est hors de Pékin. Dans une lettre à Jeanne Perdriel-Vaissière (datant du 12 Avril 1911), à Takou (une ville chinoise), Segalen dit que « pendant que vous dégustez Paris, je travaille un peu mélancoliquement dans un air si loin de la vraie Chine et de tout. Imaginez Rochefort ou... Rochefort encore. Pékin n'est qu'à 3h. Entendu, et c'est notre terre promise. Mais comme on en sent bien l'exil »<sup>238</sup>. Par ailleurs, dans son « Prologue pour le voyage au pays du réel », il insiste fortement : « Me voici, dans mon Palais Imaginaire... J'habite mon Palais Imaginaire. [...] Ceci n'est pas un symbole. Je le tiens pour la plus ferme des réalités. [...] C'est donc en Chine, seulement, que l'on peut voir et habiter ceci : un monde fait entièrement de matière plus élégante et plus vive que le monde des vivants »<sup>239</sup>. En ce sens, son invention est d'abord issue de l'architecture chinoise, celle des palais et des stèles par exemple. Son Réel s'établit, lui aussi, sur l'architecture, comme tout ce qu'il imagine.

Ainsi, Segalen accepte l'imagination dans l'écriture. Lorsque qu'il arrive en Chine, un pays fécondé de mystères et d'éléments imaginés, il l'intègre immédiatement dans son imaginaire. La ville de Pékin devient pour lui une source d'inspiration.

Ensuite, concernant la pensée orientale, la composante taoïste de cette pensée d'Extrême-Orient est parfois mentionnée comme voie d'accès à une lecture. La première traduction en français du *Daodejing* est l'œuvre de Stanislas Julien en 1842 : « Le père Léon Wieger en éditera une, en Chine, en 1913, des trois recueils dans *Les pères du système taoïste*, peut-être faut-il rattacher à cette publication le fait que l'influence taoïste se montre plus

---

<sup>236</sup> Victor Segalen, Henry Bouillier (éd.), « Le double Rimbaud » in *Victor Segalen, Œuvres complètes Tome 2*, p. 482.

<sup>237</sup> *Ibid.*, p. 483.

<sup>238</sup> Henry Bouillier, *Victor Segalen, Correspondance I, 1893-1912*, p. 1198.

<sup>239</sup> Victor Segalen, Henry Bouillier (éd.), *Victor Segalen, Œuvres complètes, Tome 2*, p. 972-973.



sensible dans *Peintures* et dans *René Leys*, postérieurs à cette date »<sup>240</sup>. Segalen montre son intérêt pour le taoïsme, ainsi que pour la culture chinoise, dans une lettre à sa femme en 1909, lors de son séjour en Chine : « et hier, dans la rue des Libraires où j'ai acheté à bon compte un joli exemplaire de *Tao-te-King*, livre philosophique de mes amours intellectuelles, et un recueil des poésies de la dynastie des T'ang, parmi lesquelles les œuvres de Li T'ai-po, dont le *Livre de Jade* donnait quelques pièces »<sup>241</sup>.

Le taoïsme présente le voyage réel comme une initiation au voyage intérieur. D'ailleurs, une réflexion de type taoïste se démarque dans l'écriture de Segalen relative à la Chine. Dans *René Leys*, le statut de Pékin est celui d'un lieu insaisissable, « sujet à transformation au gré de l'imaginaire de celui qui veut la connaître parce qu'il y a discerné, comme René Leys ou/et le narrateur/auteur, la projection même du réel, d'un réel qui serait le reflet de la relation entre « l'il-n'y-a-pas » et « l'il-y-a » des taoïstes »<sup>242</sup>. Le taoïsme est la pensée autochtone de la Chine. Segalen traite le sujet de l'Autre à la façon de l'Autre : il écrit ainsi la Chine avec le mode de pensée taoïste. De ce fait, la pensée abstraite apparaît concrète dans l'écriture. La représentation de la cité souterraine en est un bon exemple. Pékin, traduit littéralement par « capitale du Nord », devient le motif et le point de départ de la rêverie et de l'imagination de Victor Segalen. À travers sa discussion avec René sur l'origine du nom de Pékin, il révèle l'existence d'une Cité souterraine.

Dans *Stèles* de Segalen, celui-ci compose un poème pour la Cité interdite, dans lequel il conçoit déjà qu'un des aspects de la Cité interdite est souterrain : « Mais, centrale, souterraine et supérieure, pleine de palais, de lotus, mes eaux mortes, d'eunuques et de porcelaines, – est ma Cité Violette interdite. [...] Pour, – la nuit où elle comprendra, – être doucement poussée dans un puits »<sup>243</sup>. Dans *René Leys*, il illustre cette invention d'une manière complète et expressive :

Il existe une Cité souterraine, avec ses redans, ses châteaux d'angles, ses détours, ses aboutissants, ses menaces, ses « puits horizontaux » plus redoutables que les puits d'eau, potables ou non, qui baillent en plein Ciel... Le tout, si bien décrit, qu'il parvient, enfin, à me faire frissonner moi-même... [...] C'est aussi mystérieux que la Cité Interdite ; c'est la nouvelle Capitale au creux de la terre ; et tout

---

<sup>240</sup> Anne-Marie Grand, *Victor Segalen, Le moi et l'expérience du vide*, Paris, Méridien Klincksieck, 1990, 236 p., p. 49.

<sup>241</sup> Henry Bouillier, *Victor Segalen, Correspondance I, 1893-1912*, p. 897.

<sup>242</sup> Détrie Muriel, *Littérature et Extrême-Orient : le paysage extrême-oriental, le taoïsme dans la littérature européenne*, Paris, Honoré Champion, 1999, 227 p., p. 202.

<sup>243</sup> Victor Segalen, *Stèles*, présenté par Simon Leys, Orphée/ La Différence, 1989, 127 p., p. 115-116.

l'inconnu maçonné quadruplement derrière des murs de vingt pieds de haut de décuple, en s'affouillent à leur base de tout un mystérieux règne vertical : toute la Cité Profonde en ses cavitations de la terre ! (RL, p. 222)

Avec le point de vue de la pensée taoïste, l'auteur décrit des images floues du lieu oriental ; l'imagination de la cité souterraine peut être considérée comme le miroir de la conscience. Le motif de l'inversion, représenté dans le taoïsme à travers notamment le dialogue entre masculin (*yang*) et féminin (*yin*), est aussi très présent dans *René Leys*. Par exemple, l'habitant du « Dedans » n'est plus Empereur mais Impératrice ; le rôle féminin est joué par le masculin dans le théâtre chinois. Ici, la cité souterraine peut symboliser un aspect inversé de la Cité interdite. Ainsi toute la ville devient à la fois l'arrière-plan et l'objet imaginé, une ville dans laquelle le temps, les causes, et les conséquences s'inversent. Dans *René Leys*, l'auteur commente aussi un principe taoïste : « tout peut se tourner bout pour bout, rien ne sera changé »<sup>244</sup>. Bien souvent, le narrateur parle en premier du résultat imaginé. René agit probablement selon ce que dit le narrateur et lui montre la cause. L'auteur crée donc non seulement un espace inversé, mais aussi une inversion du temps : les résultats sont mentionnés avant les causes.

Segalen divise l'espace-temps de son œuvre en trois extensions : l'Exotisme, le Mystérieux et l'Arrière-monde. Parmi eux, l'Arrière-monde existe dans un espace intermédiaire entre le monde sensible et l'espace de l'absolu :

L'Arrière-monde pose une fois encore la dialectique de la clôture et de l'ouverture comme centrale à la stylistique segalénienne, il est la conscience du monde mais aussi celle de l'individu-spectateur.<sup>245</sup>

L'Arrière-monde est donc un espace né de la confrontation entre le Réel et l'Imaginaire, inscrit également dans la marge qui éloigne l'Ici de l'Ailleurs. Dans *René Leys*, l'Arrière-monde se traduit par une image symétrique qui engendre des angoisses chez René. Il a peur dans « ces moments » où il ne sait pas qui il est, ni dans quel endroit il se trouve : « Il a tout d'un coup la certitude de *voir*, devant lui, mais comme dans un miroir aux images symétriques, le

---

<sup>244</sup> Victor Segalen, *René Leys*, Édition de Sophie Labatut, Folio classique, 2000, p. 218. Voir aussi l'explication de cette phrase dans la note : « il n'est pas une phrase du Daodejing (Tao-tō king), doctrine de Laozi. [...] Il s'agit peut-être de la formulation d'une traduction contemporaine de Segalen, ou d'un commentaire du Tao, [...] cette formule [...] apparaît mimétiquement comme un des principes dynamiques du roman, par un procédé de mise en abyme : le retournement bout pour bout, l'inversion et le reflet spéculaire sont parmi les moteurs principaux du récit. » *Ibid.*, p. 411.

<sup>245</sup> Caroline Fourgeaud-Laville, *Segalen ou l'expérience des limites*, p. 146.

point correspondant, mais en diagonale exacte » (RL, p. 251). Cette vision « double » est à la fois horizontale et verticale. D'une part horizontale, car l'image symétrique se présente dans des descriptions spatiales de Pékin ; d'autre part verticale, de par la description du puits. Le puits existe comme une inversion verticale de la tour qui apparaît à plusieurs reprises dans la bouche du narrateur et de René :

Celle du puits, [...] la corde qui file dans la terre jusqu'à la nappe où l'on voit un pan de ciel... Et quand on relève la tête, on perce également à travers le toit du Kiosque, percé d'un trou de même diamètre que la bague, et l'on s'attend, par réflexion inverse à voir le puits se tourner bout pour bout et de forcer dans le ciel qui refléterait l'eau du puits... (RL, p. 121)

René a peur de monter sur les murailles ou dans les tours, parce qu'il a le sentiment d'être comme noyé au fond d'un puits. Il lui semble que le puits existe comme une inversion verticale de la tour :

Le puits est un œil qui s'ouvre dans la terre. Unissant vie et mort, le puits recèle des vérités. Le puits est une unité troublante par la verticalité. Il relie activement les notions de bas et de haut, de souterrain et d'aérien, en faisant perdre l'équilibre.<sup>246</sup>

Dans *René Leys*, certains « moments particuliers » apparaissent lorsque René voit des images symétriques et qu'il parle des puits. C'est un moment mystérieux que Segalen explique dans son « Essai sur le Mystérieux » :

On a choisi comme première sorte d'exemple la genèse du Moment Mystérieux par le conflit du monde irréel au réel [...] le moment Mystérieux existe partout où il y a conflit de deux mondes différents, donc partout où il y a sensation d'Exotisme dont il n'est qu'un cas très particulier et d'une intensité poussée à la limite.

Point de départ : le Mystérieux ne réside pas tant dans « un monde essentiellement mystérieux » que dans le Moment où ce monde vient confronter le réel.<sup>247</sup>

D'après lui, Pékin, et surtout la Cité interdite, sont des espaces qui n'existent qu'entre le réel et l'imagination ; à ses yeux, un véritable moment mystérieux naît du conflit du monde

---

<sup>246</sup> Anne-Marie Grand, *Victor Segalen, Le moi et l'expérience du vide*, p. 186.

<sup>247</sup> Victor Segalen, Henry Bouillier (éd.), *Victor Segalen, Œuvres complètes Tome 2*, p. 785.

irréel avec celui réel, d'où l'importance de ces moments particuliers. Ainsi, l'existence de Pékin prend une dimension nouvelle : la ville n'est plus un espace, elle est « un instant » ou « un moment ». Du fait de son traitement dans le texte de Segalen, elle devient un « moment mystérieux ».

Par ailleurs, dans de tels moments particuliers, la peur est une sensation qui se distingue des autres par son importance : « Il existe dans un espace inversé bout pour bout, avec d'horribles angoisses des pénétrations dans la matière ou de pesanteur à l'envers... » (RL, p. 252) La peur des puits que ressent René est tout d'abord mentionnée dans « Jardin mystérieux, mon ami jardin mystérieux »<sup>248</sup>. On y apprend que la peur de René vient de son angoisse de l'eau. L'eau des puits est souvent perçue comme mauvaise et dangereuse. En plus de sa peur des puits, René admet à la fin du récit qu'il s'inquiète aussi du danger venant du « Dedans ». En effet, toutes les peurs mentionnées dans le récit reprennent la peur de l'inconnu, celle venant de l'intérieur. C'est ce qu'explique Bachelard au sujet du poème « L'espace aux ombres » d'Henri Michaux :

La peur ne vient pas de l'extérieur. Elle n'est pas faite non plus de vieux souvenirs. Elle n'a pas de passé. Elle n'a pas non plus de physiologie. Rien de commun avec la philosophie des souffles coupés. La peur est ici l'être même. [...] l'espace n'est qu'un "horrible en dehors-en dedans".<sup>249</sup>

Pour conclure, l'inversion imaginée et l'image symétrique fictive sont toutes deux considérées comme des miroirs accédant à l'imagination et permettant l'association du connu et de l'inconnu. Dans *René Leys*, la description de Pékin se construit par une union du réel et de l'imagination, mais la frontière devient floue entre le réel et l'imaginaire, le vrai et le faux, le vécu et le rêve. Empruntons l'idée de H. Bouillier : selon lui, le conflit entre le Réel et l'Imaginaire ne couvre pas la totalité du monde. L'enjeu capital du combat demeure en dehors de ce monde : « l'objet que ces deux bêtes se disputent – l'être en un mot – reste fièrement inconnu »<sup>250</sup>. L'angoisse est née de l'inconnu, et à cause de cette angoisse, Segalen reste toujours dans un état paradoxal : il aborde la ville dans son interrogation sur Pékin, tour à tour perçu comme un lieu accessible et inaccessible. Il exprime une certaine hésitation dans sa

---

<sup>248</sup> « Tout cela par des chemins directs et diagonaux, – chose étrange dans cette ville dont tout se coupe à angle droit – des chemins qui coupaient des champs, des rails, des fumiers, des cours particulières, mais évitaient consciencieusement les puits. [Il avait peur des puits.] » « Jardin mystérieux, mon ami jardin mystérieux » in Victor Segalen, Henry Bouillier (éd.), *Victor Segalen, Œuvres complètes Tome 2*, p. 825.

<sup>249</sup> Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, p. 195.

<sup>250</sup> Victor Segalen, Henry Bouillier (éd.), *Victor Segalen, Œuvres complètes Tome 2*, p. 484.

route vers l'inconnu et s'arrête à la frontière entre le Réel et l'Imaginaire. C'est une frontière identifiable dans le temps, que l'on nomme « le Moment Mystérieux ». Grâce à l'imagination, l'existence spatiale de la ville est transformée en une existence temporelle. Enfin, la Cité interdite reste définitivement dans le moment mystérieux, entre le réel et l'imaginaire.

## Conclusion

En général, la description de la ville est fondée sur la curiosité de l'auteur vis-à-vis de l'architecture. Dans *Les Derniers jours de Pékin* et *René Leys*, des intrigues se développent autour de la ville de Pékin, et particulièrement autour de la Cité interdite. Loti dévoile la ville de manière géographique et matérielle. En revanche, Segalen, lui, perçoit et reconstruit la ville dans un sens spirituel ; son Réel s'établit à partir d'une imagination de l'architecture. Il reconstruit ainsi une illusion de la ville, bâtie sur la perception européenne de cette dernière, en vue d'affirmer une incompréhensibilité de l'Autre.

En comparant les deux textes, nous nous sommes retrouvés confrontés à deux expériences contraires au cours de l'interprétation de la représentation qui y est faite de Pékin. Le mystère du palais est dévoilé lorsque Loti fait l'expérience de Pékin, ou plutôt l'expérience de la Ville impériale. Le processus est contraire chez Segalen : le mystère de Pékin semble s'épaissir lorsque Segalen tente de le percer à jour. Par ailleurs, dans *Les Derniers jours de Pékin*, comme dans *René Leys*, les représentations de la ville de Pékin sont multiples. La capitale chinoise nous amène à une expérience multi-niveaux dans laquelle se démarque une dualité omniprésente : caché/découvert, visible/invisible, réel/imaginaire, connu/inconnu, vrai/faux etc. Concernant la délimitation entre les deux aspects contradictoires, Loti exprime clairement son intention de la franchir, la concrétisant ainsi, tandis que la frontière dans *René Leys* devient, elle, floue. Afin de pouvoir écrire sur Pékin et ses palais, Loti se sert de son expérience directe, née du fait que sa maison soit située à l'intérieur du palais. La description du palais dans *Les Derniers jours de Pékin* se construit donc à partir d'un contact rapproché. Au contraire, Segalen, qui habite dans une maison à l'extérieur de la cité, ne peut qu'imaginer ce qui se passe à l'intérieur du palais. Avec une observation à distance, il cherche d'autres supports pour construire le palais dans l'écriture, recourant aux médiateurs par exemple. Ainsi, la ville de Pékin est un espace spiritualisé par l'auteur et inversement, l'auteur tente, dans sa représentation de Pékin, de matérialiser et de spatialiser l'esprit de la ville.

En conclusion, lorsque nous lisons *Les Derniers jours de Pékin*, bien que l'on n'y voie que la misère et la désolation, le visage de la ville devient de plus en plus clair. Toutefois, bien que le but de René Leys soit de partir en quête des mystères de la Cité interdite, le lecteur n'accède pas à l'objet de cette quête et se retrouve coincé. Segalen tente de reconstruire le mystère de la Cité interdite percé par Loti, mais il doit admettre que ce mystère a disparu avec l'évolution historique. Quand le lieu de mystère est converti en un endroit public comme un musée, on se demande s'il reste encore de la place pour l'écriture. Cependant, l'homme est toujours curieux lorsque confronté à la Nature inconnue et à l'Autre inconnu. L'inconnu se révèle être une véritable source d'imagination et d'inspiration littéraire. Mais, avec l'avancement de la connaissance, il existe de moins en moins d'éléments inconnus pouvant faire l'objet d'une quête. De ce fait, la description de la ville change, passant du contenu à la forme ; nous allons donc aborder la ville de Pékin dans la littérature lors d'une nouvelle période, avec de nouveaux thèmes.

## **DEUXIÈME PARTIE : LA REPRÉSENTATION DE PÉKIN ENTRE LES ANNÉES 1950 ET 1980**

Pierre Jean-Remy, *Le Sac du Palais d'Été* (1971)

*Chambre noire à Pékin* (2004)

# 1. Évolution historique de la ville de Pékin

## 1.1 Contexte général entre les années 1950 et 1980

Comme le titre ci-avant l'indique, la période étudiée dans cette partie est comprise entre les années 1950 et 1980, c'est-à-dire de la proclamation de la République populaire de Chine en 1949 jusqu'au lancement de la politique de réforme et d'ouverture en 1978. Avant d'aborder cette période, il nous faut tout d'abord parcourir les événements précédents pour comprendre les enjeux de cette dernière dans l'histoire chinoise.

Après la décadence de la dynastie des Qing et la Révolution *Xinhai* 辛亥<sup>251</sup>(1911), Sun Zhongshan 孙中山<sup>252</sup>( 1866-1925) inaugure la République chinoise à Nankin le 1<sup>er</sup> janvier 1912 et en prend la présidence. Il cèdera ensuite le pouvoir à Yuan Shikai 袁世凱<sup>253</sup> (1859-1916), qui transfèrera le gouvernement républicain à Pékin. Après la mort de Yuan Shikai en 1916, la période des Seigneurs de la guerre<sup>254</sup> commence. Dix ans plus tard, en 1926, c'est le départ de l'expédition vers le nord, *Beifa* 北伐<sup>255</sup> ; l'année suivante, Jiang Jieshi 蔣介石<sup>256</sup> (1887-1975) écrase la révolution à Shanghai et crée son propre gouvernement à Nanjing 南京. La période de 1937 à 1945, quant à elle, se caractérise par la guerre sino-japonaise. Après la capitulation du Japon le 14 août 1945, la guerre civile entre nationalistes et communistes explose, jusqu'à ce qu'en 1949 les communistes occupent toute la Chine du Nord. Finalement,

---

<sup>251</sup> La Révolution chinoise de 1911 ou Révolution *Xinhai* désigne le mouvement politique qui a abouti au renversement de la Dynastie des Qing après 268 ans de règne (1644-1912). Le système impérial qui gouvernait la Chine depuis des millénaires disparaît alors pour laisser place à la République de Chine.

<sup>252</sup> Sun Yatsen (Sun Zhongshan) : Le « père de la Révolution chinoise » (1866-1925) fonde en 1911 le Guomindang et est proclamé le 1<sup>er</sup> janvier 1912 premier président de la République de Chine, avant de démissionner au profit de Yuan Shikai. Après sa mort, il fait l'objet d'un véritable culte et son épouse, Song Qingling (1892-1981), devient en 1949 la vice-présidente honorifique de la République populaire de Chine. Olivier Stéphanie et Bing Chiu Che, *Pékin : métamorphoses d'une ville impériale*, p. 259.

<sup>253</sup> Yuan Shikai (1859-1916) : Homme d'État chinois (Xiangcheng, Henan, 1859 - Pékin 1916). Lieutenant de Li Hongzhang. [...] Il organise la première armée chinoise entraînée à l'européenne. En 1898, il assure le succès du coup d'État conservateur fomenté par l'impératrice Cixi contre l'empereur réformateur Guangxu et met fin aux tentatives réformistes. Lors du soulèvement des Boxeurs, il protège les étrangers (1900), puis succède en 1901 à Li Hongzhang comme vice-roi du Zhili (Hebei), où il promulgue des réformes administratives et scolaires. [...] Rappelé pour combattre l'insurrection républicaine d'octobre 1911 et nommé Premier ministre, il cherche à s'assurer le pouvoir en négociant à Shanghai avec les chefs républicains et en obligeant le jeune empereur à abdiquer (février 1912). Sun Yat-sen s'étant retiré, Yuan Shikai est élu président de la République (octobre 1913).[...] [http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Yuan\\_Shikai/150388#vUtW4MKWLGfRHbLR.99](http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Yuan_Shikai/150388#vUtW4MKWLGfRHbLR.99)

<sup>254</sup> La période des Seigneurs de la guerre : période dans l'histoire chinoise (de 1916 à 1928) marquée par les conflits entre les différentes factions de seigneurs de la guerre.

<sup>255</sup> L'expédition vers le nord, ou *Beifa* 北伐 : expédition militaire conduite par le Parti nationaliste chinois entre 1926 et 1928.

<sup>256</sup> Jiang Jieshi (1887-1975), homme d'État chinois (1887-1975).



la République populaire de Chine est proclamée à Pékin le 1<sup>er</sup> octobre 1949, et le gouvernement nationaliste se réfugie à Taiwan. Enfin, soulignons l'importance de la date du 27 janvier 1964, le jour où la France et la Chine ont officiellement annoncé l'établissement de relations diplomatiques ; Pékin est alors considérée par la France comme unique gouvernement chinois légal.

Le quart de siècle qui commencera avec la proclamation à Pékin, le 1<sup>er</sup> octobre 1949, de la République populaire de Chine et qui se terminera en 1976 avec la mort de son fondateur Mao Zedong 毛泽东<sup>257</sup> (1893-1976), est considéré dans l'histoire comme une période exceptionnelle particulièrement marquée par des bouleversements dramatiques et des crises profondes. Parmi ces derniers, la Révolution culturelle est l'un des événements les plus remarquables entre les années 1950 et 1980. Elle est aussi l'arrière-plan historique de cette partie.

La Révolution culturelle commence par des attaques contre certains écrivains en novembre 1965. Il s'agit alors d'une « période où dominent débats idéologiques et attaques contre les intellectuels et les lettrés (novembre 1965 - mai 1966) »<sup>258</sup>, qui débute véritablement à partir de l'été 1966. Selon la chronologie officielle, la Révolution culturelle se termine en octobre 1976, avec la chute de la bande des Quatre, formée autour de la veuve de Mao, Jiang Qing 江青 (1914-1991), peu après la mort de Mao. Nous avons coutume en Chine de décrire la décennie 1966-1967 comme les « dix années perdues » ou les « dix années de calamités ». Définir ou porter un jugement sur cette décennie de la Révolution culturelle est un défi difficile ; Marie-Claire Bergère en proposera une conception étroite, basant sa définition de la révolution à partir de la notion d'événement : « même réduite à ses dimension d'"événement", la Révolution culturelle demeure un phénomène si complexe, si divers et géographiquement si discontinu qu'il est encore bien difficile d'en retracer l'histoire »<sup>259</sup>. La Révolution culturelle est effectivement un phénomène très complexe. Par souci de clarté, nous ne présenterons ici que certains éléments emblématiques faisant partie du contexte historique de notre *corpus*.

---

<sup>257</sup> Mao Zedong 毛泽东 (1893-1976) : Fondateur de la République populaire de Chine. Il proclame cette dernière le 1<sup>er</sup> octobre 1949 du haut de la porte de la Paix céleste. Homme du sud né dans le Hunan, il fut l'un des membres historiques du Parti communiste chinois.

<sup>258</sup> Lucien Bianco, Jürgen Domes et Marie-Claire Bergère, *La Chine au XX<sup>e</sup> siècle. 2. De 1949 à aujourd'hui*, Paris, Fayard, 1990, 448 p., p. 63.

<sup>259</sup> Marie-Claire Bergère, *La Chine de 1949 à nos jours*, 3<sup>e</sup> édition revue et augmentée, Paris, A. Colin, 2000, 382 p., p. 119.

La Révolution culturelle est marquée par une attaque contre l'ordre établi dans le domaine de l'enseignement. Les enseignants des collèges et des universités, considérés comme des symboles d'un ordre répressif et d'une science bourgeoise, sont physiquement brutalisés et humiliés par des adolescents fanatiques : « dans le domaine de l'enseignement, des arts et des lettres, l'épuration a été si radicale que tout ce qui sortait du cadre de la propagande officielle a été supprimé. Écoles et universités ont été fermées pendant de longues années »<sup>260</sup>. Les effets de la Révolution culturelle ne tardent pas à se faire sentir dans tous les domaines. À l'appel de Mao Zedong, des collégiens et étudiants se réunissent dans toute la Chine pour constituer le mouvement des gardes rouges, ou *Hongweibing* 红卫兵 ; « les étudiants de Pékin sont les premiers à entendre l'appel de Mao Zedong à la révolte »<sup>261</sup>. Les gardes rouges organisent alors des manifestations et des défilés sur les campus et dans les rues de Pékin. Ils affichent des *Dazibao* 大字报<sup>262</sup> et étudient les *Citations* du Président Mao, dont le recueil est publié sous le nom de *Petit livre rouge*<sup>263</sup> après la Révolution culturelle. Ils pillent les maisons pour s'emparer et détruire des « articles de luxe bourgeois ». Ils détruisent également des temples, des églises chrétiennes et des bâtiments anciens considérés comme des reliques anticomunistes. Enfin, ils humilient publiquement, torturent et souvent même tuent les opposants, réels ou supposés, à leur mouvement ou à leurs revendications. Les scènes de violence se multiplient : les gardes rouges prennent possession des villes et s'acharnent sur les vieilles personnes et les vieilles choses témoignant de temps révolus. « La Révolution culturelle tire toute sa force et sa violence des aspirations de la jeunesse chinoise : de ses désirs de pureté et d'émancipation, de son besoin de dévouement et de dévotion à un personnage prestigieux. Elle est, au cours de l'été et de l'automne 1966, sa grande fête, sa grande occasion de défoulement »<sup>264</sup>.

L'été 1966 est connu comme l'été des gardes rouges dans l'histoire chinoise. La majorité de ces derniers sont des collégiens et des étudiants. « Le factionnalisme des gardes

---

<sup>260</sup> Jacques Gernet, *Le monde chinois 3. L'époque contemporaine XX<sup>e</sup> siècle*, Tome 3, Paris, Pocket, 2006, 192 p., p. 100.

<sup>261</sup> Marie-Claire Bergère, *La Chine de 1949 à nos jours*, p. 122.

<sup>262</sup> *Dazibao* : affiche murale peinte à grands caractères de manière manuscrite pendant la Révolution culturelle.

<sup>263</sup> Les Citations du Président Mao Zedong, *Mao zhuxi Yulu*, 毛主席语录 : parfois aussi appelé *Les Plus Hautes Instructions* *Zuigao zhishi* 最高指示, il s'agit d'un recueil de citations extraites des discours de Mao Zedong, publié à partir de 1964 par le gouvernement de la République populaire de Chine. Ce livre devient rapidement l'un des symboles de la Révolution culturelle. Il est obligatoire de l'étudier dans les écoles et sur le lieu de travail.

<sup>264</sup> Jacques Gernet, *Le monde chinois 3. L'époque contemporaine XX<sup>e</sup> siècle*, Tome 3, p. 97.

rouges reflète souvent celui des institutions qui ont favorisé leur naissance. Mais il est également alimenté par les querelles idéologiques et politiques propres aux étudiants : le traitement à réserver aux enseignants et aux cadres dans les écoles, l'attitude à adopter à l'égard des équipes de travail, le recours aux critères des Cinq Espèces rouges<sup>265</sup> servent de pierre de touche au radicalisme et au conservatisme des factions. La volonté de puissance des individus, la défense des intérêts de groupes jouent aussi leur rôle »<sup>266</sup>.

Par la suite, le mouvement d'« échange des expériences révolutionnaires » *Chuanlian* 串联<sup>267</sup> amènera des millions de gardes rouges provinciaux à Pékin, où certains d'entre eux aperçoivent le président Mao Zedong. Du 18 août au 25 novembre, un grand nombre de gardes rouges se rassemblent sur la place Tian'anmen en chantant des slogans et l'hymne *L'Orient est rouge, Dongfanghong* 东方红<sup>268</sup>, pour exalter leur foi. « À la fin de 1966, on peut considérer que les gardes rouges ont bien rempli la tâche que Mao Zedong leur a confiée : renverser l'ordre établi, mettre le vieux monde à l'envers. Mais emporté par son propre élan, déchiré par ses divisions internes, manipulé par les autorités locales, le mouvement a perdu son utilité politique pour Mao Zedong, et, à partir de 1967, diverses mesures sont prises pour freiner et contrôler les activités des gardes rouges »<sup>269</sup>.

La Révolution culturelle influencera profondément l'histoire chinoise, à la fois politiquement et économiquement, et au niveau des pensées de la jeune génération. La désolation des monuments architecturaux anciens par les gardes rouges marque également de manière indélébile l'histoire de Pékin.

---

<sup>265</sup> « Cinq Espèces rouges » : origine des paysans pauvres, des ouvriers, des martyrs, des soldats et des cadres révolutionnaires après l'année 1949.

<sup>266</sup> *Ibid.*, p. 124-125.

<sup>267</sup> Transport gratuit pour les gardes rouges.

<sup>268</sup> *L'Orient est rouge, Dongfanghong* 东方红, est un chant écrit en 1942 qui devient l'hymne de la République populaire de Chine durant la Révolution culturelle. Les paroles en français sont comme suit :

*L'Orient est rouge, le soleil se lève,  
La Chine a vu naître Mao Zedong,  
Il œuvre pour le bonheur du peuple,  
Hourra, il est la grande étoile sauvant le peuple !  
Le Président Mao aime le peuple,  
Il est notre guide,  
Pour créer une Chine nouvelle,  
Hourra, il nous montre la voie de l'avenir !  
Le Parti communiste est comme le soleil,  
Son éclat apporte partout la lumière,  
Là où il y a le Parti communiste,  
Hourra, le peuple obtient la libération !*

<sup>269</sup> *Ibid.*, p. 125.

## 1.2 Contexte historique de la ville de Pékin

L'un des trois principes théoriques de la géocritique repose sur la question de la « spatio-temporalité ». Ainsi, notre analyse ne s'axe plus seulement sur des données temporelles, les données spatiales ont aussi leur importance. Dans notre étude ci-dessus, nous avons présenté le contexte historique de la période, correspondant donc à la partie « données temporelles ». Dans cette partie-ci, nous allons plutôt nous concentrer sur des données spatiales, c'est-à-dire, par exemple, sur l'évolution historique de la ville de Pékin après la décadence de la dynastie de Qing, particulièrement à l'époque de Mao. Afin de bien étudier l'évolution de la ville de Pékin, nous aborderons cette dernière à travers trois périodes : Pékin sous la République chinoise ; Beiping entre 1928 et 1949, durant l'ère du *Guomindang* et durant la période de la guerre civile ; et enfin Pékin, la capitale de la République populaire de Chine.

Nos sources concernant l'évolution de la ville de Pékin proviennent essentiellement des ouvrages suivants : *Pékin, Métamorphoses d'une ville impériale*<sup>270</sup> et *Chengji*<sup>271</sup> de Wang Jun. Journaliste et auteur chinois, ce dernier est diplômé de journalisme à l'Université du peuple de Chine, la *Zhongguo Renmin Daxue* 中国人民大学, en 1991. Il intègre ensuite l'agence officielle *Chine Nouvelle* comme reporter économique. À partir de 1993, il entame des recherches sur l'histoire de la planification urbaine à Pékin et sur la pensée de Liang Sicheng 梁思成 (1901-1972)<sup>272</sup>. Dix ans plus tard, son travail aboutit à la publication d'un ouvrage intitulé *Journal de la ville, Chengji*, 城记. Durant les dix années qu'a duré la rédaction de ce livre, l'auteur a interrogé plus de cinquante témoins et recueilli, revu et organisé une grande quantité de données historiques, visité des vestiges architecturaux importants à Pékin et Tianjin et dans les provinces du Hebei et du Shanxi, et suivi de près le modèle de développement urbain de Pékin. Il mena une recherche intensive sur divers sujets tels que la

---

<sup>270</sup> Olivier Stéphanie et Bing Chiu Che, *op. cit.*

<sup>271</sup> 王军, *城记*, 生活·读书·新知三联书店, 北京, 2003, 358 p. Wang Jun, *Chengji*, Shenghuo Dushu Xinzhi Sanlian shudian, Beijing, 2003, 358 ye. Wang Jun, *Journal de la Ville*, éd. Vivre, Lire, Rechercher, librairie conjointe, Pékin, 2003, 358 p.

<sup>272</sup> Liang Sicheng 梁思成 (1901-1972) : Architecte, fils du célèbre réformateur Liang Qichao. Après des études à l'école Qinghua, Liang Sicheng part étudier l'architecture auprès de Paul Cret aux États-Unis, à la faculté d'Architecture de l'université de Pennsylvanie. En septembre 1931, il rejoint la Society for Research on Chinese Architecture, où il prend en charge le département des Réglementations. Liang Sicheng occupe différents postes, notamment celui de vice-directeur du comité de Construction de la municipalité de Pékin, et va défendre pour la cité une conception visionnaire de l'urbanisme, combinant la préservation de son caractère historique et la construction à l'extérieur du futur centre administratif et des quartiers d'affaires à naître. *Ibid.*, p. 125.

conservation du patrimoine. À partir de la réalité de Pékin, il rédigea un récit avec pour clé de voûte la controverse touchant l'histoire de la construction de la capitale chinoise depuis plus de cinquante ans, et notamment les années 1950 et 1960. « L'auteur a tenté de clarifier l'évolution spatiale de la ville de Pékin depuis plus d'un demi-siècle, ainsi que les joies et les peines méconnues derrière l'architecture bien connue. Les déclarations des témoins historiques ont revitalisé les souvenirs du décès : les documents poussiéreux et plus de 300 images font que le temps passé n'est plus une légende. »<sup>273</sup> « Il [Wang Jun] sympathise avec le petit milieu d'intellectuels, de journalistes et de riverains opposés à la destruction du vieux Pékin. »<sup>274</sup> Grâce à son ouvrage riche de documents historiques, nous pouvons « voir » l'évolution historique de la ville de Pékin.

### 1.2.1 Pékin sous la République

Passons d'abord rapidement sur la ville de Pékin au moment de la République : « quand la dynastie mandchoue des Qing s'effondre en 1911 avec la proclamation de la République, la disparition d'un empire laisse derrière elle une cité extraordinaire, miracle d'harmonie préservée »<sup>275</sup>. Cependant, le visage de la ville de Pékin change progressivement sous la République. Quand Yuan Shikai se proclame empereur en 1915, il établit la présidence de la République dans l'ancien *Zhongnan hai* 中南海<sup>276</sup> du jardin Impérial de l'Ouest. De nouveaux axes urbains et quartiers neufs apparaissent. Les anciennes maisons impériales se transforment peu à peu en parcs ou en musées accessibles à tous. La ville entame une mue rapide, comme l'écrit Victor Segalen à Andrée Lartigue dans une lettre datant du 4 mars 1917 : « "J'ai trouvé Peiking bien changé" est une formule déjà faite ; mais nous savons restaurer et revivre dans le passé. Après tout, les changements ne sont pas plus graves que ceux d'autrefois, déjà faits à notre arrivée... Mais ils présagent la réfection totale, rapide. »<sup>277</sup> En 1924, Puyi 溥仪 (1906-1967), le dernier empereur, quitte le palais impérial ; l'année

---

<sup>273</sup> Wang Jun, *Journal de la Ville*, quatrième couverture.

<sup>274</sup> Frédéric Bobin, Zhe Wang, Françoise Ged [et al.], *Pékin en mouvement*, Paris, Éd. Autrement, 2005, 202 p., p. 196.

<sup>275</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>276</sup> *Zhongnan hai* 中南海 : Les mers du Centre et du Sud faisaient partie de l'ancienne Xiyuan. En 1912, la présidence de la République de Chine s'y installe. D'important travaux de réaménagement y ont été effectués pour accueillir le siège du gouvernement de la République populaire de Chine à partir de 1949. Mao Zedong y avait sa résidence, dans un ancien pavillon de l'empereur Qianlong. *Ibid.*, p. 260.

<sup>277</sup> Victor Segalen et Henry Bouillier, *Correspondance II 1912-1919*, Paris, France, Fayard, 2004, 1270 p., p. 805.

suivante, la Cité Interdite devient le *Gugong bowuyuan* 故宫博物院, le musée de l'Ancien Palais.

### 1.2.2 Beiping

Beiping 北平, la paix du Nord, est le nom donné à Pékin au tout début de la dynastie Ming de 1368 à 1403, puis entre 1928 et 1949, durant l'ère du *Guomindang* et durant la période de la guerre civile ; le nom « Pékin » (Beijing 北京) est repris entre 1937 à 1945, sous l'occupation japonaise.

En 1928, le gouvernement du Guomindang s'installe à Nanjing 南京 de la province de Jiangsu 江苏 et proclame cette dernière comme la capitale de la République de Chine. La même année, le gouvernement change le nom de Pékin en Beiping. Après six cent cinquante ans en tant que capitale de l'empire (depuis la dynastie de Yuan pour être plus précis), Pékin redevient une ville provinciale.

Beiping tombe ensuite dans la zone d'influence des conflits entre les différentes factions de seigneurs de guerre pendant la période des Seigneurs de la guerre. Au même moment, l'armée japonaise s'approche de Beiping. La ville semble être abandonnée à cause du déménagement des objets d'art et des archives de la Cité Interdite vers le sud, une initiative du gouvernement qui accroît le sentiment d'insécurité des habitants de Beiping. « En juin 1933, Yuan Liang est nommé maire de Beiping. Il souhaite transformer la ville en métropole moderne, en mettant notamment en œuvre un document élaboré en 1929, le "Plan de Beiping comme ville touristique" »<sup>278</sup>. En 1937, l'armée japonaise occupe Beiping et en fait la capitale du gouvernement provisoire qu'elle contrôle. Pendant cette occupation japonaise, selon *Chengji*, les Japonais décident à la fin de l'année 1938 de réserver la ville de Beiping comme ville culturelle et touristique, et de construire un nouveau quartier réservé aux habitants japonais à l'ouest de *Jiucheng* 旧城 (la ville historique)<sup>279</sup>.

Enfin, au début de l'année 1949, avec la libération de Beiping, l'Armée populaire de libération de la Chine<sup>280</sup> entre dans la ville de Beiping : « la ville impériale déchue devient le

---

<sup>278</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>279</sup> Wang Jun 王军, p. 44-45.

<sup>280</sup> L'Armée populaire de libération (APL), la Zhongguo renmin jiefangjun 中国人民解放军, est fondée sous le nom d'Armée rouge chinoise (Hongjun 红军) par le Parti communiste chinois le 1<sup>er</sup> août 1927, au tout début

but ultime et le symbole de la victoire finale de Mao Zedong et de ses compagnons. Une "nouvelle Chine", un nouveau Pékin vont naître »<sup>281</sup>.

Pour conclure, depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, la ville de Pékin a connu plusieurs de guerres. Cependant, la ville historique ne subira pas de nombreuses destructions, échappant parfois miraculeusement aux ravages de la guerre. Dans *Chengji*, Wang Jun nous fait le récit d'un certain nombre d'événements s'étant déroulés pendant les différentes périodes de guerre en question :

En 1860, pendant la violente intervention de l'alliance anglo-française à Pékin, le parc Yuanming, (Yuanmingyuan, 圆明园), le parc Changchun (Changchun yuan, 畅春园), le parc Qingyi (Qingyi yuan, 清漪园), le parc Jingming (Jingming yuan, 静明园), et le parc Jingyi (Jingyi yuan, 静宜园), situés au nord-ouest de Pékin, ont été mis à sac ; cependant les troupes n'ont pas touché la ville historique.

En 1900, l'alliance des huit nations attaqua Tianjing, puis occupa la ville de Pékin : elle dressa ses canons vers le Temple du Ciel, et attaqua la Porte Zhengyang<sup>282</sup> (Zhengyang men 正阳门) à coups de canon, démolissant Jianlou 箭楼. Les troupes d'Indochine allumèrent un feu à l'intérieur de Chenglou<sup>283</sup> de la Porte Zhengyang qui détruisit Chenglou. L'alliance des huit nations détruisirent les Jianlou de la porte de Chongwen<sup>284</sup> (Chongwen men, 崇文门) et de la porte de Chaoyang<sup>285</sup> (Chaoyang men, 朝阳门) à coups de canon ; ils démolirent la partie est de la porte Yongding<sup>286</sup> (Yongding men, 永定门) et les remparts de la porte

---

de la guerre civile. Après la guerre sino-japonaise, les troupes communistes l'ont renommé « Armée populaire de libération ». Celle-ci devient le nom officiel de l'Armée nationale de la République populaire de Chine.

<sup>281</sup> Olivier Stéphanie et Bing Chiu Che, *op. cit.*, p. 113.

<sup>282</sup> Zhengyang men 正阳门 : La porte Face au Midi était située au milieu du rempart sud du mur d'enceinte de la ville Intérieure sous les Ming et les Qing. *Ibid.*, p. 260.

Chengmen 城门: Chaque « porte de ville » de Beijing était constituée d'un dispositif militaire et civil comprenant un *wengcheng*, un *jianlou* et un *chenglou*. *Ibid.*, p. 255.

Wengcheng 瓮城: Avant-corps en maçonnerie de forme carrée, rectangulaire, circulaire ou oblongue, aussi appelé *yuecheng* (« cité [en forme de] lune »), le *wengcheng* fait partie du dispositif militaire protégeant les portes des villes fortifiées. L'ouverture est rarement dans l'axe de l'ouvrage, dans l'alignement de la porte principale (sous le *chenglou*), mais sur le côté latéral (ou plus rarement sur les deux côtés) ; elle est parfois surmontée d'un *zhalou* (« pavillon de la herse »). *Ibid.*

<sup>283</sup> Chenglou 城楼: Le « pavillon de porte » est le terme qui désigne l'édifice à étage construit sur la ligne intérieure de défense des enceintes fortifiées d'une ville. Le *chenglou* est protégé par *wengcheng* et précédé du *jianlou*. *Ibid.*, p. 255.

<sup>284</sup> Chongwen men 崇文门: La porte de la Vénération des Lettres était située au sud-est sur le rempart sud du mur d'enceinte de la ville Intérieure sous les Ming et les Qing. *Ibid.*, p. 257.

<sup>285</sup> Chaoyang men 朝阳门 : La porte face au Levant est située au milieu du rempart est du mur d'enceinte de la ville Intérieure sous les Ming et les Qing. *Ibid.*

<sup>286</sup> Yongding men 永定门 : La porte de la Stabilité éternelle était située au milieu du rempart sud du mur d'enceinte de la ville Extérieure sous la dynastie des Ming et les Qing. La terminaison sud du grand axe de Pékin a fait l'objet d'une campagne de réaménagement et la porte a été reconstruite en 2004, sur un emplacement légèrement décalé par rapport à sa localisation originelle. *Ibid.*, p. 260.

Dongbian<sup>287</sup> (Dongbian men, 东便门), pour placer le chemin de fer jusqu'à la porte Zhengyang. [...] La troupe américaine déconstruisit une partie de rempart pour faciliter l'accès au train.

En février 1912, Caokun 曹錕<sup>288</sup> [1862-1938] mit à sac la porte Dong'an<sup>289</sup> (Dong'an men, 东安门) de la ville impériale.

En juillet 1917, Zhangxun 张勋<sup>290</sup> [1854-1923] restaura la monarchie. Duan qirui 段祺瑞<sup>291</sup> [1865-1936] réprima une rébellion par les armes à Tianjin, avant de déclencher une attaque aérienne sur Pékin, encore aujourd'hui considérée comme la première attaque aérienne dans l'histoire militaire chinoise. Des bombes furent larguées sur le palais Qianqing (Qianqing dian, 乾清殿) et le palais Zhongzheng (Zhongzheng dian, 中正殿). Heureusement, les bâtiments anciens ne subirent pas de dommages excessifs. Au même moment, la troupe de rébellion cherchait une solution afin de résoudre cet événement de manière diplomatique ; elle refusait d'attaquer la ville en raison de sa valeur historique.

En 1924, [...] le général Feng yuxiang 冯玉祥<sup>292</sup> [1882-1948], de la clique du Zhili, retourna les armes contre les siens, avant de déclencher un coup d'État à Pékin, [...] la ville historique de Pékin ne subit pas de guerre.

En 1926, les troupes Feng-lu entrèrent à Pékin. La guerre ne fit pas subir de dégâts à la ville historique.

Aux printemps et été 1928, la troupe révolutionnaire lança de nouveau une expédition vers le nord. [...] le 20 juin, le gouvernement du Parti national s'installa à Nanjing et renomma Pékin « Beiping ».

En 1930, la guerre de Zhongyuan 中原大战<sup>293</sup> fut déclarée. En septembre, Zhang Xueliang 张学良<sup>294</sup> [1901-2001] envoya des troupes dans le Nord de la Chine en

---

<sup>287</sup> Dongbian men 东便门: La porte Commode de l'est était située au nord-est, sur le rempart nord du mur d'enceinte de la ville Extérieure sous les Ming et les Qing. *Ibid.*, p. 257.

<sup>288</sup> Caokun 曹錕: Président de la République de Chine du 10 octobre 1923 au 30 octobre 1924 et chef militaire de la clique du Zhili dans l'armée de Beiyang.

<sup>289</sup> Dongan men 东安门: La porte de la Paix de l'est était située sur le rempart est du mur d'enceinte de la ville Impériale sous les Ming et les Qing. *Ibid.*

<sup>290</sup> Zhangxun 张勋: général chinois de la dynastie des Qing et principal soutien de la restauration mandchoue temporaire de l'empereur déposé Puyi en juillet 1917.

<sup>291</sup> Duan Qirui 段祺瑞 (1865-1936) : commandant de l'Armée de Beiyang (Gouvernement de Pékin) et Chef exécutif provisoire de la République de Chine (à Pékin) du 24 novembre 1924 au 20 avril 1926.

<sup>292</sup> Feng Yuxiang 冯玉祥 (1882-1948) : seigneur de la guerre pendant les premières années de la République de Chine.

<sup>293</sup> La guerre Zhongyuan 中原大战: La guerre des plaines centrales est une guerre civile qui se déroula en 1930 sur le territoire de la République de Chine et qui opposa la faction du Parti national, dirigée par Jiang Jieshi, à la faction adverse, également alliée des seigneurs de la guerre. Elle se déroula parallèlement à la guerre civile entre le Parti national et le Parti communiste, qui avait débuté en 1927.

<sup>294</sup> Zhang Xueliang 张学良 (1901-2001) : militaire et seigneur de la guerre chinois.



s'appuyant sur le financement du gouvernement de Nanjing. [...] Les puissances anti-Jiang Jieshi présentes à Pékin s'enfuirent, et Zhang Xueliang entra à Beiping sans obstacle.

Le 7 juillet 1937, « l'incident du pont Marco Polo (ou l'incident du pont de Lugou) ». [...] la ville de Beiping tomba entre les mains de l'ennemi [japonais]. Ensuite, le gouvernement japonais à Beiping fractura les remparts de l'est et de l'ouest de la ville intérieure.

Pendant les guerres sus-citées, la démolition la plus grave de la ville historique de Pékin fut due à l'assaut de l'alliance des huit nations, qui porta un grand coup à Chenglou et Jianlou.

En décembre 1948, Beiping fut à nouveau encerclée par les troupes. Fu Zuoyi 傅作义<sup>295</sup> [1895-1974] vida un terrain d'une longueur de deux cents mètres à l'extérieur des remparts pour renforcer la défense de la ville.

[...]

La demande de la « Libération de Beiping sans guerre », afin de protéger les monuments historiques de la ville historique, venait de tous les secteurs de la société. [...]

Le 31 janvier 1949, Beiping fut libérée en paix.<sup>296</sup>

### 1.2.3 Pékin : la capitale de la République populaire de Chine

Le 31 janvier 1949, l'Armée populaire de libération de la Chine entre dans la ville de Beiping : « après huit ans d'occupation japonaise et quatre de guerre civile, la ville est grise et délabrée, les rues ont piètre allure, l'épaisse muraille enserrant la cité s'écroule en plusieurs endroits, les enseignes de couleurs des boutiques ont disparu, les habitants sont pauvrement vêtus »<sup>297</sup>.

Mao Zedong proclame le nouveau régime le 1<sup>er</sup> octobre 1949, sur la place de Tian'anmen. Beiping reprend alors son nom de Pékin et devient le siège du nouveau régime. Ce dernier installe ainsi les emblèmes de son pouvoir au cœur de l'ancienne ville impériale.

---

<sup>295</sup> Fu Zuoyi 傅作义 (1895-1974) : chef militaire chinois qui se chargea de la garnison de Pékin pendant les dernières années de la guerre civile chinoise.

<sup>296</sup> Wang jun 王军, *op. cit.*, p. 59-61.

<sup>297</sup> Olivier Stéphanie et Bing Chiu Che, *op. cit.*, p. 126.

De ce fait, Pékin est depuis cette date la capitale de la République populaire de Chine, et donc la capitale de la nouvelle Chine.

Il est à présent important de revenir sur la situation du centre administratif. En ce qui concerne ce dernier, deux options semblent s'opposer : la première est représentée par l'ingénieur Zhu Zhaoxue 朱兆雪<sup>298</sup> (1900-1965) et l'architecte Zhao Dongri 赵冬日<sup>299</sup> (1916-2005) ; selon leur « avis concernant le projet d'édification de la capitale », ils préconisaient d'installer le centre administratif dans le Pékin historique au cœur de la ville, « dans un quadrilatère d'une superficie de 6 kilomètres carrés au sud de la place Tianan men. Le lieu où Mao Zedong a proclamé la naissance de la République populaire de Chine forme le cœur de l'État nouvellement créé et matérialise le pivot de la constitution du nouveau centre administratif »<sup>300</sup>. L'origine de cette décision est historique : le Pékin historique fut originellement la capitale de l'ancien empire chinois, il était donc plutôt logique de construire le centre administratif au cœur d'un lieu aussi emblématique. L'autre option est représentée par Liang Sicheng (1901-1972) et Chen Zhanxiang 陈占祥<sup>301</sup> (1916-2001) ; tous deux préconisaient la protection de la ville historique et la construction du centre administratif à l'ouest de Pékin, suivant l'idée de Liang Sicheng : « l'ensemble de la ville de Beiping » est « le mieux préservé et le plus imposant de toutes les cités historiques subsistantes du monde. L'ensemble procède d'un concept global, la distribution symétrique et régulière et la majesté qui en émane en font une œuvre unique »<sup>302</sup>. Cependant, la ville historique était considérée comme un vestige de la société féodale, d'où la nécessité de la « renverser » et de la «

---

<sup>298</sup> Zhu Zhaoxue 朱兆雪 (1900-1965) : architecte formé en Belgique, à l'École de l'ingénierie des constructions civiles de l'université de Gand. À son retour en Chine, il enseigne le béton armé et la géométrie descriptive à l'École des Beaux-Arts de l'université de Pékin. Après 1949, il devient professeur et recteur de l'université des Industries de Pékin. Zhu Zhaoxue a été député au premier et au second Congrès national des représentants du peuple. *Ibid.*, p. 259.

<sup>299</sup> Zhao Dongri 赵冬日 (1916-2005) : architecte formé au Japon qui, à son retour en Chine, a enseigné au département d'Architecture de l'université de Pékin, avant d'occuper le poste de directeur de l'École d'architecture de l'université du Nord-Est. En 1957, il devient l'architecte en chef de l'institut de Projets de l'administration de la planification urbaine de la municipalité de Pékin. *Ibid.*

<sup>300</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>301</sup> Chen Zhanxiang 陈占祥 (1916-2001) : après des études brillantes à l'université de Liverpool où il obtient son diplôme, cet urbaniste étudie à l'École doctorale de l'University College de Londres et travaille aux côtés de Sir Patrick Abercrombie. Il rentre en Chine en 1946 à l'invitation du directeur du bureau de Construction de la municipalité de Beiping et rencontre Liang Sicheng à Pékin en octobre 1949. Chen Zhanxiang est nommé responsable du département des Projets au comité de Planification urbaine de la capitale, et professeur à la faculté d'Architecture de l'université de Qinghua, chargé de l'enseignement de l'urbanisme. Il est l'auteur, avec Liang Sicheng, de la *Proposition portant sur l'emplacement du centre administratif du gouvernement central du Peuple*, hélas non retenue. *Ibid.*, p. 257.

<sup>302</sup> *Ibid.*, p. 126.

transformer ». Les idées de Liang et Chen sont battues en brèche par les responsables du régime, « Mao Zedong en tête, désireux de gommer le visage jugé féodal de la cité et de faire de celle-ci l’emblème politique et économique du régime »<sup>303</sup>. Finalement, le nouveau centre administratif est donc construit au cœur du Pékin historique.

Après ce débat sur la situation du centre administratif, un autre émergea à propos des remparts : en effet, faut-il « démolir ou préserver les remparts (*Chengqiang* 城墙<sup>304</sup>) » ? Liang Sicheng préconise une préservation des murailles et leur transformation en parc public ; son opposant, naturellement, conseille au contraire leur démolition, du fait qu’ils symbolisent les vestiges de la société féodale. Enfin, dès 1952, l’enceinte de la ville Extérieure est démolie tronçon après tronçon et en 1954, la destruction grande échelle de Pailou 牌楼<sup>305</sup> est lancée. En 1965, l’enceinte de la ville Intérieure est abattue pour la construction du métro. N’oublions pas non plus que pendant la Révolution culturelle, les gardes rouges détruisirent également de nombreux monuments historiques, considérés à leurs yeux comme faisant partie des « quatre vieilleries », *Sijiu* 四旧<sup>306</sup>. Aujourd'hui, les murailles et les portes du vieux Pékin n'existent plus que sur les photographies. *The Walls and gates of Peking*<sup>307</sup>, publié à Londres en 1924, est l’un des documents les plus complets portant sur cette destruction systématique. Au moment où débute la démolition du mur d’enceinte, de nouveaux bâtiments sortent de terre et envahissent la ville historique.

Finalement, « détruisez l’ancien et construisez le nouveau »<sup>308</sup> devient le leitmotiv de cette période de l’histoire de Pékin : « Temples, portiques, portes et murailles, vestiges en tout genre tombent sous la pioche des démolisseurs et des gardes Rouges, tandis que maisons et quartiers anciens, *siheyuan* et *hutong*, balafés par des avenues modernes, croulent sous le

---

<sup>303</sup> *Ibid.*, p. 125-126.

<sup>304</sup> *Chengqiang* 城墙 : remparts. La ville de Pékin possédait quatre enceintes successives entourant le *gongcheng*, le *huangcheng*, le *neicheng* et le *waicheng*. Les trois premières étaient concentriques, tandis que la dernière n’enfermait le *neicheng* que sur son pourtour sud. La quasi-totalité des remparts, avec leurs portes, a été rasée dans les années 1950 et 1960. *Ibid.*, p. 255.

<sup>305</sup> Pailou 牌楼 : portique en bois ou en maçonnerie (pierre, brique ou marbre) qui marquait à l’origine l’entrée des quartiers murés (*fang*). À Pékin, les portiques étaient érigés devant les ensembles remarquables afin de signaler certaines voies ou certains carrefours, ou servaient d’éléments décoratifs devant des boutiques. Il n’existe plus maintenant que les quatre portiques qui ponctuent Guozi jianjie, la rue menant au temple de Confucius et au collège Impérial. Voir aussi *paifang*.

Paifang 牌坊 : le *paifang* se distingue du *pailou* par l’absence de toiture couvrant les travées du portique. *Ibid.*, p. 258.

<sup>306</sup> *Sijiu* 四旧, « les quatre vieilleries » : concept désignant ce qu’on considérait comme les vieilles idées, la vieille culture, les vieilles coutumes et les vieilles habitudes.

<sup>307</sup> Osvald Sirén, *The Walls and Gates of Peking*, John Lane the Bodley Head Limited, 1924, 374 p.

<sup>308</sup> Olivier Stéphanie et Bing Chiu Che, *op. cit.*, p. 117.

pois d'une occupation humaine anarchique. Hormis quelques quartiers et monuments pétrifiés dans un passé révolu, la disparition du Pékin historique est en marche »<sup>309</sup>. Dès la proclamation de la République populaire de Chine par Mao Zedong du haut de la porte de la Paix céleste (Tian'anmen) en 1949, la nouvelle identité de Pékin reste à fixer. Avec le nouveau régime, « la capitale du Nord vit dans l'attente de l'arrivée d'une nouvelle splendeur impériale, qui sera aussi synonyme de destruction et de transformation »<sup>310</sup>.

### 1.3 Source des œuvres et rapports à l'Histoire

Dans cette deuxième partie, nous allons étudier l'ensemble du texte du *Sac du Palais d'Été*, puisque l'histoire de ce dernier se déroule intégralement dans les années 1960. Concernant la *Chambre noire à Pékin*, nous n'étudierons dans cette deuxième partie que l'histoire se déroulant dans les années 1960, celle des années 1990 sera étudiée dans notre troisième partie – en effet, dans le roman *Chambre noire à Pékin*, le héros principal se rend en Chine à deux reprises, la première dans les années soixante et la seconde dans les années quatre-vingt-dix, après la « politique de réformes et d'ouverture ».

Pierre-Jean Remy mène une double carrière d'écrivain et de diplomate. Comme il l'explique dans *La Chine, Journal de Pékin (1963-2008)*, il était très préoccupé par la diplomatie :

À quatorze ans, je voulais être archéologue. À quinze ans, architecte comme l'un de mes oncles [...]. Mais, depuis toujours, je pensais à la diplomatie, avec toutes les majuscules dont on pouvait en parer le mot. Écrire et voyager, voir le monde : la grande figure de Paul Claudel était toujours présente à mon esprit. Celle de Giraudoux, aussi... Je pensais à Saint-John Perse. Curieux d'ailleurs comment, évoquant Londres devant Jacques Vimont, c'étaient des écrivains pour qui l'Asie avait été une patrie, Saint-John Perse ou Claudel, qui me venaient à l'esprit. (CJP, p.45)

La plupart de ses livres ont été écrits d'après les expériences de ses séjours de diplomate à l'étranger, notamment en Chine, en Italie et en Angleterre. Pierre-Jean Remy a été désigné comme l'un des premiers diplomates français de la période contemporaine à être venu en Chine ; il a tout d'abord travaillé à Hongkong avant de gagner Pékin dans les années

---

<sup>309</sup> *Ibid.*

<sup>310</sup> *Ibid.*, p. 24.

soixante. Pendant son premier séjour à Pékin, il passe beaucoup de temps à se promener et à découvrir la ville. Cette expérience est non seulement représentée dans son roman, mais elle est aussi notée dans le journal qu'il tient à Pékin :

Mais j'ai continué à arpenter Pékin au fil de longues promenades, parfois nostalgique, avec en mémoire la Chine que j'avais connue quarante ans plus tôt. De la même façon, dans beaucoup de grandes villes chinoises comme dans des campagnes lointaines, c'est à la fois la Chine d'hier que je tentais de retrouver en même temps que celle d'aujourd'hui que je voulais découvrir et redécouvrir. De cette Chine-là, ce sont aussi des milliers de photos que j'ai rapportées. (CJP, p.41)

Il souhaitait ainsi, en se fondant sur sa propre expérience, écrire des romans sur la Chine, et « seulement des romans sur la Chine » (CJP, p.124). En dehors de son expérience vécue à Pékin, Pierre-Jean Remy mentionne aussi des expériences indirectes relatives à cette ville, autrement dit des sources indirectes. On retrouve l'une de ces sources en la personne de Victor Segalen, qui joue un rôle important dans l'écriture de Pierre-Jean Remy ; ce dernier dira même que « le gros volume du Club français du livre avec *Stèles* et d'autres poèmes de Segalen. Depuis qu'il a paru, je le traîne avec moi. » (CJP, p.47)

Quand j'ai écrit ce livre [*Le sac du palais d'été*] pour la première fois, je ne voulais pas établir une sorte de « connexion » avec la civilisation moderne chinoise. Cependant, j'ai une forte volonté – je veux voir, comprendre et confirmer. Mais ce qui est le plus important à souligner, c'est qu'aucune évaluation ne sera faite. Mais il est également évident que ce que je veux redécouvrir, c'est la « vieille Chine » que les écrivains français ont décrit, ainsi que la poésie chinoise ancienne.<sup>311</sup>

D'après lui, la Chine de Segalen est synonyme de mystère et d'initiation. À l'aide des aventures et recherches menées par Segalen et de *René Leys* et son aventure poétique, Pierre-Jean Remy part en quête d'une Chine littéraire avec, pour reprendre l'expression de Segalen, une « admiration mystique. Elle [la Chine] demeure l'exil le plus total, le plus absolu qui se puisse concevoir. La rupture la moins possible à imaginer. Le lieu le plus extrême, hors du temps, hors de notre monde, dont nous puissions rêver » (CJP, p.204). Pierre-Jean Remy perçoit la Chine comme une métaphore : elle incarne ce qui est hors du temps, un lieu de l'exil

---

<sup>311</sup> Pierre-Jean Remy et Qian Linsen, « Obsession du “complexe chinois” », 钱林森, 和而不同—中法文化对话集, 南京, 南京大学出版社, 2009, 486页, 第115页. Qian Linsen, *Heer butong—Zhongfa wenhua duihua ji*, Nanjing, Nanjing daxue chubanshe, 2009, 486 ye, di 115 ye. Qian Linsen, *Conciliant mais non conformiste – Dialogue entre la culture chinoise et la culture française*, Nanjing, Édition de l'Université de Nanjing, 2009, 486 p., p. 115.

interdit. « La métaphore se poursuit lorsqu'on regarde Pékin, ville rébus, échiquier clos. [...] Hors du temps. Exil, donc, total. L'Occidental en mal d'exotisme, fût-ce au sens le plus noble du mot, celui que lui donnait Segalen, ne pourra jamais la pénétrer » (CJP, p.204). Il veut essayer de faire un livre, surtout un roman, « dur et pur, sur l'exil, sur la solitude et sur la Chine. Ou plutôt sur l'incommunicabilité (quel mot affreux) des choses et des esprits qu'à Pékin plus que n'importe où dans le monde je devine omniprésente » (CJP, p.124). L'« incommunicabilité » évoquée par Pierre-Jean Remy est une sorte de métamorphose de l'« incompréhensibilité » de Pékin chez Segalen. Ainsi, aller en Chine, regarder vers la Chine et vers Pékin, est devenu une manière, en quelque sorte, de mener un pèlerinage spirituel. Pendant son séjour à Pékin, Pierre-Jean Remy découvre la ville de Pékin, ses palais et ses temples, ses quartiers de *hutong*, comme l'avait fait Segalen avant lui. Il prend également au gré de ses promenades des milliers de photographies ; en 1969, il rédige avec son épouse Odile Cail le premier guide de Pékin publié depuis la révolution de 1949.

À la fin du *Sac du Palais d'Été*, les « Sources bibliographiques » citées comprennent bon nombre d'ouvrages de Victor Segalen :

Outre les passages de René Leys de Victor Segalen (Gallimard) qui figurent en italique, un certain nombre d'extraits des ouvrages suivants sont directement cités dans le texte :

SEGALEN, Victor : *Stèles-Peintures-Équipée* (Plon, 1970). *Stèles* aux pages 149, 453, 535-536. *Peintures* à la page 700. *Équipée* à la page 481-482.

SEGALEN, Victor : *Lettres de Chine* (Plon), aux pages 95, 98, 101, 105, 113.

SEGALEN, Victor : *Briques et Tuiles* (Fata Morgana, Montpellier), aux pages 287, 355.

SEGALEN, Victor : *La Grande Statuaire* (inédit), p.600.

Le livre de Henry Bouillier sur Victor Segalen (Mercure de France) a été d'autre part abondamment utilisé pour des détails biographiques concernant le poète.

Les lettres de Segalen au docteur Belmont, enfin, sont bien entendu apocryphes. (SPE, p.797)

Paul Claudel (1868-1955) est également un auteur dont Pierre-Jean Remy s'inspire. D'après lui, « la Chine de Claudel est purement sensuelle. Les termes mêmes dont il use à son

propos sont évocateurs : il parle de grouillements, d'odeurs, de saletés épiques, de tripes à l'air. C'est un monde où, mal à l'aise, balourd peut-être, il se plonge néanmoins dans une sorte de délectation. Il dit qu'il s'y sent comme un poisson dans l'eau. Il en aime la spontanéité, ce qu'il appelle l'ébullition sans contrainte. Rien de philosophique dans tout cela, ou presque. Rien d'initiatique : on a l'impression de la recherche rugueuse de sentiments presque physiques » (CJP, p.203). La Chine de Claudel occupe donc également une part importante dans ses romans.

Concernant *Le Sac du Palais d'Été*, d'autres ouvrages se retrouvent cités dans le texte ; en voici la liste :

GILBERT DE VOISINS, Augusto : *Écrit en Chine* (Crès), à la page 269.

ARLAND, Marcel : *L'Ordre* (Gallimard), aux pages 464, 493.

LE FÉVRE, Georges : *La Croisière jaune* (Plon), aux pages 488, 513, 562, 582.

VIGÉE, Claude : *La Lune d'hiver* (Flammarion), aux pages 701, 714, 739.

RÉMY, Pierre-Jean : *Midi ou l'attentat* (Julliard), aux pages 196, 361, 379. (SPE, p.797)

À la lecture de la partie « Rouge Chine » de 1963 à 1966 dans *La Chine, Journal de Pékin (1963-2008)* de Pierre-Jean Remy, il nous apparaît que d'autres écrivains et ouvrages sont mentionnés comme sources. Il s'agit, tout d'abord, d'ouvrages traitant de la Chine au XIX<sup>e</sup> et au XX<sup>e</sup> siècle, tels que : *Chine deux fois perdue* de Travers (Marc Taveilly), « sur une certaine vie d'esthète sinisé » (CJP, p.124) ; *La Chine dans trente ans* de Robert Guillain (1908-1998) (CJP, p.172) ; *Le Bijou-de-Ceinture* de Soulié de Morant (1878-1955), précédé de Claude Farrère (1876-1957), œuvre que Pierre-Jean Remy définira comme l'« un des plus curieux livres sur le Pékin d'entre la guerre des Boxers et celle de 1914 » et comme « la peinture d'un monde qui a si violemment disparu qu'on le découvre avec une espèce de jubilation presque honteuse » (CJP, p.184) ; *Tribulations d'un Chinois en Chine*, de Jules Verne (1828-1905) ; et enfin, *La Chine qui change*, écrit en 1910 par Edward Alsworth Ross (1866-1951) (CJP, p.207). Il nous faut également mentionner les ouvrages considérés comme incontournables par Pierre-Jean Remy, ouvrages qu'il évoque notamment dans la préface intitulée « Pékin est un langage » de *Pékin, Métamorphoses d'une ville impériale* :

[De] vieux livres sur Pékin en français et en anglais publiés tout au long du début du XX<sup>e</sup> siècle : le grand *Pékin* de Monseigneur Favier, le classique de L.C. Arlington et William Lewisohn, *In Search of Old Peking* à la couverture de soie jaune un peu déchirée, ou cet incroyable volume consacré à la cuisine chinoise que publia, avec sa couverture aux couleurs très vives, un Nachbaur, humoriste et journaliste qui dirigeait alors un journal satirique qui osait s'appeler *Le Rire jaune*.<sup>312</sup>

Il s'agit ensuite de grands écrivains qui influencèrent l'auteur :

Volume après volume, j'y lis tout Zola ; puis tout Maupassant ; Tolstoï même, que j'avais si peu lu. [...] J'ai l'impression que c'est un peu sur les traces de Segalen que je m'avance, oui, fut-ce en lisant *L'Idiot* et en retrouvant ce prince Muychkine qui fut l'un des héros de mes quinze ans. Explorant des massifs entiers d'une littérature que j'avais jusqu'ici superbement ignorée — Zola, Maupassant donc —, j'en suis déjà arrivé à relire. Proust bien sûr, Dostoïevski. Je traîne toujours avec moi le volume de la Pléiade consacré aux « Écrits intimes » de Stendhal. Ou l'un des volumes des *Mémoires d'Outre-tombe* que, depuis ma première lecture dans le train qui m'amenait de Hong Kong [...]. Lire Chateaubriand ou Proust à l'ombre du père Teilhard, de Claudel ou de Segalen : merveilleuse jouissance ! [...] (CJP, p.184)

Enfin, nous avons les ouvrages qui nourrissent l'inspiration de l'auteur pendant l'élaboration de son roman sur la Chine :

Et puis tout un lot de Simenon, que j'ai rapporté d'Auvergne. La bibliothèque de papa. Je lis depuis quelques mois les romans de Simenon comme une espèce de drogue, l'un après l'autre, très vite. (CJP, p.47)

Je pense que le livre de Paul Tillard [(1914-1966)], *Le Montreur de marionnettes*, m'a appris sur Pékin davantage que cent descriptions laborieuses.

[...]

Je pense utiliser des techniques « nouveau roman », dont *La Description de San Marco* de Butor est probablement le modèle. Mais aussi un livre qui aille plus loin dans ce que je ressens de la vérité du départ, de la rupture. Les lignes de Claude Vigée sur l'exil dans ce livre paru jadis chez Gallimard, *L'Été indien*, ou plutôt dans le *Journal de l'été indien*, n'ont pas fini de me hanter.

[...]

Je viens de finir le troisième volume de *Vingt-cinq années de liberté* de Fabre-Luce. Une aisance, une élégance — j'allais dire une noblesse pour employer le

---

<sup>312</sup> Olivier Stéphanie et Bing Chiu Che, *op. cit.*, p. 14.



vocabulaire fabre-lucien — étonnantes. (CJP, p.124)

Comme nous l'avons déjà évoqué, Pierre-Jean Remy raconte la Chine en partie grâce aux notes qu'il prend sur place. Certains des textes présents dans *La Chine, Journal de Pékin (1963-2008)* ont déjà été utilisés de manière fragmentaire dans plusieurs ouvrages : *Le Sac du palais d'Été* (1971) ; *Une mort sale* (1973) ; *Chine, un itinéraire* (1977) ; *Chine* (1900) ; *Chambre noire à Pékin* (2004). Il précise dans son journal que son texte provient en partie de dépêches de l'Agence Chine nouvelle *Xinhua she* 新华社<sup>313</sup> qu'il découpe, « parce qu'elles sont intéressantes, qu'elles me font sourire ou qu'elles sont la Chine tout simplement » (CJP, p.207). Il procède de la même manière avec le *South China Morning Post*<sup>314</sup>, quotidien hong-kongais, et le *Guangming Ribao* 光明日报<sup>315</sup>, journal culturel. Enfin, il explique qu'il a lu *L'Histoire du Parti communiste chinois* de Jacques Guillermez (1911-1998). Toutes ces sources sont donc non seulement des textes littéraires, mais aussi des documents informatifs ou historiques.

Pierre-Jean Remy a fait son premier séjour à Pékin entre 1963 et 1966. Cette expérience en Chine l'a beaucoup influencé, l'amenant à se constituer un savoir de plus en plus profond sur la Chine, ainsi que sur la ville de Pékin :

[D]epuis la révolution de 1949. Ce sont également des milliers de photographies, de la vie de tous les jours à Pékin et d'une grande partie de la Chine d'alors jusqu'à la révolution culturelle, que nous avons pu prendre. Cette Chine qui fut pour moi celle de temps héroïques m'a permis d'écrire plusieurs livres, deux gros romans, un récit de voyage. D'autres ouvrages ont paru depuis, mais c'est à partir de 1963 que j'ai commencé à tenir un journal de manière régulière. (CJP, p.40)

Ses expériences de la vie réelle sont sans cesse réinventées dans ses ouvrages relatifs à Pékin grâce à son imagination débordante. Ses intrigues sont donc mêlées de réalité et de fiction. Rappelons-le, à cette période-là, le contexte historique de la capitale chinoise est marqué par deux grands événements. Tout d'abord, la Révolution culturelle, qui, sous la plume de Pierre-Jean Remy, est retranscrite à travers l'image d'« une Chine bien rouge » (CJP, p. 43). Il vit ensuite la démolition des remparts de la ville. Ces événements touchent la vie de l'auteur, qui contemple pour la dernière fois le vieux Pékin condamné à disparaître.

---

<sup>313</sup> L'Agence Chine nouvelle, *Xinhua she* 新华社 : fondée en 1931 par le Parti communiste chinois.

<sup>314</sup> Le *South China Morning Post* : journal quotidien de langue anglaise publié à Hong Kong depuis 1903.

<sup>315</sup> Le *Guangming Ribao* 光明日报 : fondé en 1949, il dépend du département de la propagande du Parti communiste et s'adresse plutôt aux intellectuels.

On a vu tour à tour tomber les remparts de Pékin, ses portes, ses anciens quartiers. Déjà, en 1964, nos amis qui avaient connu la Chine d'avant se lamentaient sur celle que nous avons commencé à observer alors. Pas loin d'un demi-siècle a passé. On continuera à pleurer l'écrasement des hutong au cœur desquels nous aimions nous promener. (CJP, p.17)

L'Histoire de la Chine à ce moment-là n'est pas qu'un arrière-plan historique dans les romans de Pierre-Jean Remy, elle est aussi présente dans la vie du narrateur de manière concrète, à travers notamment les *Dazibao* et les gardes rouges, que nous étudierons plus en détails dans la partie suivante.

## 2. Pékin : la ville rouge en mutation

2.1 Panorama de la ville de Pékin dans la littérature française pendant la Révolution culturelle chinoise

2.1.1 L'image générale de Pékin chez Roland Barthes, de *Tel quel* et de Simon Leys

En 1974, alors que la Révolution culturelle touche à sa fin, un petit groupe d'intellectuels français est invité par le gouvernement chinois à faire un voyage en Chine aux mois d'avril et de mai 1974. Le groupe en question était composé de Roland Barthes (1915-1980) et de ses amis de la revue *Tel Quel*, Philippe Sollers (1936- ), Julia Kristeva (1941- ) et Marcelin Pleynet (1933- ). Cette visite s'effectue en pleine époque maoïste et coïncide avec l'avènement du mouvement de *Pi Lin Pi Kong* 批林批孔 (soit la « Critique de Lin Piao et de Confucius »). De fait, ces derniers soutenaient « la Chine » telle qu'elle était représentée dans l'imaginaire collectif des intellectuels français. Cette « Chine imaginée », autrement dit, la « Chine révolutionnaire », était aussi l'idéal que le mouvement des étudiants de « Mai 68 » en France souhaitait réaliser.

Après le voyage organisé officiel, la revue *Tel Quel* publie deux numéros sur la Chine : le numéro 59, intitulé « En Chine », pendant l'automne 1974, et le numéro 60, pendant l'hiver 1974. Le premier comprend principalement une série d'articles sur Confucius, Mao, et sur la bonne intégration des Chinois dans le contexte du mouvement *Pi Lin Pi Kong* 批林批孔

(« Critique de Lin Piao et de Confucius »). L'article « À propos de "La Chine sans utopie" » (*Le Monde*, 15-19 juin 1974)<sup>316</sup>, fait mention de la ville de Pékin :

Mais où Whal [François Whal] voit-il la continuation du « modèle soviétique » ? Dans l'urbanisme. « Dès qu'on arrive à Pékin, écrit-il, on a le sentiment étrange et inquiétant de se trouver en Europe de l'Est. » Vraiment, le voyageur de bonne foi qui est arrivé un jour à Pékin sera surpris : non, il n'était pas en Chine, mais à Berlin-Est. C'est à partir de cet instant que les articles de François Whal ne peuvent plus être tout à fait pris au sérieux. Il nous paraît inutile, en ce point, de faire une description de Pékin. Qu'il y ait, en Chine, des traces de l'urbanisme soviétique, c'est évident. Qu'il y ait aussi des habitations « à l'européenne », c'est sûr. Mais en quoi est-ce probant de quoi que ce soit ? Les Chinois devraient-ils continuer à loger dans des maisons de paille ou de torchis pour faire « exotiques » ?

La ville de Pékin est décrite comme ayant une apparence similaire à l'« Europe de l'Est » et « Berlin-Est ». Cela pourrait se justifier par le changement urbain qui a touché la Chine à cette époque-là : en effet, une partie de la ville historique avait été détruite et de nouvelles architectures modernes avaient été érigées en l'espace de très peu de temps ; d'autre part, le projet de réédification de la ville de Pékin, tout comme la Chine dans son intégralité, sont entièrement sous l'influence soviétique. En prenant cet état de fait en considération, il apparaît inutile et superflu de faire une description de Pékin en insistant sur les « traces de l'urbanisme soviétique ». Selon Pageaux, « L'image est donc l'expression, littéraire ou non, d'un écart significatif entre deux ordres de réalité culturelle. On retrouve, avec la notion d'écart, la dimension étrangère qui fonde toute réflexion comparatiste. »<sup>317</sup> En visitant Pékin, les voyageurs, influencés par leurs préconceptions, pensent qu'ils vont pouvoir admirer une ville « différente » de celles de l'Occident, autrement dit, la ville « orientale » issue de leur imaginaire. Sous leurs yeux, le Pékin des années 1970 ne montre pas le contraste auquel ils s'attendaient, avec ses « traces [d]'urbanisme soviétique ». Bien que l'auteur ne trouve rien à décrire sur la ville elle-même, il ne peut s'empêcher de superposer ses attentes d'exotisme à l'image de la ville qu'il présente, ignorant le fait que la Chine soit à cette époque-là un pays en voie de développement.

---

<sup>316</sup> « À propos de "La Chine sans utopie" (*Le Monde*, 15-19 juin 1974) », *Tel Quel* « En Chine », Automne 1974, p. 5-9, p. 5.

<sup>317</sup> Daniel-Henri Pageaux, *La littérature générale et comparée*, Paris, A. Colin, 1994, 192 p., p. 60.

À partir de ce voyage balisé et préétabli en Chine, Roland Barthes rédige un journal relatant son séjour entre le 11 avril et le 4 mai 1974 : *Carnets du voyage en Chine* (2009)<sup>318</sup>. Selon Simon Leys (1935-2014), Barthes décrit la Chine avec « “le commentaire sur le ton no comment” qui soit une façon de "suspendre son énonciation sans pour autant l'abolir" »<sup>319</sup>. Dans ces carnets, Barthes note les événements et les discours jour après jour en détail, « à la queue-leu-leu, très scrupuleusement, tous les interminables laïus de propagande qu'on lui sert lors de ses visites de communes agricoles, d'usines, d'écoles, de jardins zoologiques, d'hôpitaux, etc. »<sup>320</sup> Contrairement aux textes publiés par d'autres voyageurs auparavant, les carnets de Roland Barthes « présentent une attention phénoménologique à la Chine de 1974, davantage intéressée par les gens et les choses, que par les musées et les sites archéologiques »<sup>321</sup>.

Concernant son séjour à Pékin, Roland Barthes met d'abord souvent l'accent sur les détails dans son récit :

Samedi 14 avril [Lapsus de Roland Barthes pour le samedi 13 avril] (Pékin), Beige vernissé des tuiles de la Cité. Que restera-t-il de Pékin ? Une brise, une lumière voilée, une tiédeur, ciel bleu léger, quelques flocons.<sup>322</sup>

Dimanche 28 avril, Pékin, Très beau temps. Chaud.<sup>323</sup>

Lundi 29 avril (Pékin), 7h30. Sous ma fenêtre à balcon, l'avenue et une bonne partie de Pékin, toits de tuile poussiéreuse, brun rose. Le ciel est gris mais le soleil essaye de percer.<sup>324</sup>

Dans ses « notes », Barthes n'a par contre pas présenté les sites archéologiques, du fait qu'il ne s'intéresse pas à la ville. Sous sa plume, il ne reste que les tuiles de la Cité interdite et le beau temps de Pékin à noter. Même pour « La Grande Révolution Culturelle Proletarienne », il ne fait référence qu'aux « *Dazibao* = collages des ouvriers pour apprendre aux cadres à connaître les problèmes, à avoir confiance dans les masses. »<sup>325</sup> et aux « gardes

---

<sup>318</sup> Roland Barthes et Anne Herschberg-Pierrot, *Carnets du voyage en Chine*, Paris, C. Bourgeois IMEC, 2009, 248 p.

<sup>319</sup> « Barthes et la Chine, par Simon Leys », *La Croix*, 4 février 2009.

<sup>320</sup> *Ibid.*

<sup>321</sup> Roland Barthes et Anne Herschberg-Pierrot, *op. cit.*, p. 9.

<sup>322</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>323</sup> *Ibid.*, p. 169.

<sup>324</sup> *Ibid.*, p. 172.

<sup>325</sup> *Ibid.*, p. 33.

rouges en bleu et blanc »<sup>326</sup>. Hormis les tuiles anciennes et les affiches rouges, la Chine ne montre pas de couleurs à ses yeux. Il essaye alors de chercher des couleurs dans les rues de Pékin :

Samedi 14 avril Pékin, Cortèges d'écoliers avec Drapeaux rouges. Brecht.

Chercher la Couleur. Gris bleus. Taches rouges. Fer. Kaki. Vert.

Place Tian An Men : Groupes. Au pas, au pas. Sifflets.<sup>327</sup>

Mercredi 1<sup>er</sup> mai (Pékin), Au Parc Sun Yat-Sen, Vêtement : forêt de bleus et de kakis.<sup>328</sup>

Samedi 4 mai (Pékin), 7 h. Nous partons en microbus. Avenues pleines de travailleurs bleus à bicyclette.<sup>329</sup>

L'image qui demeure est claire : Pékin est devenue une ville inanimée drapée de couleurs froides comme le bleu, le kaki et le vert. Barthes l'a également comparée avec le Japon, qui est, d'après lui, considéré comme « l'empire des signes » : « Nous avons vu très peu de fleurs pendant notre voyage, très peu d'arbres fruitiers en fleurs (contrairement au Japon), peut-être à cause du printemps trop avancé : mais les fleurs ? »<sup>330</sup>. Ainsi, Pékin, sous la plume de Barthes, devient une ville avec peu de choses à décrire : ni les architectures, ni le paysage ne sont dignes d'intérêt à ses yeux. Ses emplettes aux magasins (effectuées dans une « petite vraie rue avec échoppes. Charmant. »<sup>331</sup>) l'amènent finalement à considérer Pékin comme une ville vivante. « Le shopping me fait revivre. Nous découvrons Pékin. Enfin une *Ville*. »<sup>332</sup>

En réalité, ce voyage ne lui fait éprouver que désespoir, notamment du fait du manque de couleurs dans la capitale. Lorsque Barthes arrive à Pékin le 12 avril, il dit : « Alors, la Chine ? ... »<sup>333</sup>, la curiosité et l'attente teintant ses propos. Il a alors beaucoup de questions

---

<sup>326</sup> *Ibid.*, p. 213.

<sup>327</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>328</sup> *Ibid.*, p. 185.

<sup>329</sup> *Ibid.*, p. 213.

<sup>330</sup> *Ibid.*, p. 174.

<sup>331</sup> *Ibid.*, p. 183.

<sup>332</sup> *Ibid.*, p. 170.

<sup>333</sup> *Ibid.*, p. 21.

sur le pays mais n'en connaît naturellement pas les réponses ou ne sait pas où les chercher.

Dans son article « Alors, la Chine ? »<sup>334</sup>, il conclut ainsi :

On part pour la Chine munie de mille questions pressantes et, semble-t-il, naturelles : qu'en est-il, là-bas, de la sexualité, de la femme, de la famille, de la moralité ? Qu'en est-il des sciences humaines, de la linguistique, de la psychiatrie ? Nous agitions l'arbre du savoir pour que la réponse tombe et que nous puissions revenir pourvus de ce qui est notre principale nourriture intellectuelle : un secret déchiffré. Mais rien ne tombe. En un sens, nous revenons (hors la réponse politique) avec : *rien*.

Quand nous abordons une écriture de ou sur l'altérité, « il importe d'être attentif à tout ce qui permet la différenciation (l'Autre opposé à Je) ou l'assimilation (l'Autre semblable, peu différent de Je) »<sup>335</sup>. Au niveau du « regard » sur la représentation de la ville, cet « Autre » est la « ville regardée » et le « Je » devient « regardant ». En considérant la position différente de « Je », ce « regard » peut être distingué en deux types : le regard de l'intérieur et le regard de l'extérieur. Barthes ne distingue pas les deux types de regard, comme il l'explique d'ailleurs dans ses carnets :

Vendredi 3 mai Pékin

Luccioni, discours au déjeuner : il fait un effort tendu et constant pour parler de la Chine du point de vue de la Chine ; regard qui viendrait de l'intérieur – tous ses efforts pour parler de l'intérieur : costume, refus du restaurant étranger, autobus et non taxi, « camarades » chinois, etc. À l'autre bout, Tual et les étudiants continuent à voir la Chine du point de vue de l'Occident. Ces deux regards me sont faux. Le regard est un regard qui louche.<sup>336</sup>

Cependant, quel que soit le regard que Barthes a lui-même adopté, son récit montre à maintes reprises que la Chine n'est pas un pays spécialement marquant pour lui. On peut le voir notamment lorsqu'il décrit la Chine comme un lieu où il n'y a « Aucune hystérie, mais aussi pas d'érotisme, et pas de "joie". Aucun farfelu, aucune surprise, aucun romanesque. Écriture difficile, sinon sur certains points, ironique.<sup>337</sup> » Lorsqu'il décolle le 4 mai pour la

---

<sup>334</sup> Roland Barthes, « Alors la Chine ? », *Le Monde*, le 24 mai 1974. Repris sous forme de plaquette avec postface inédite, Christian Bourgois, 1975, in Roland Barthes, *Œuvres Complètes*, tome IV (Livres, textes, entretiens 1972-1976), édition par Eric Marty, Seuil, 2002, p. 516-520.

<sup>335</sup> Daniel-Henri Pageaux, *La littérature générale et comparée*, p. 65.

<sup>336</sup> Roland Barthes et Anne Herschberg-Pierrot, *op. cit.*, p. 196.

<sup>337</sup> *Ibid.*, p. 185-186.

France, il soupire en prononçant un grand « **OUF !** »<sup>338</sup> à l'idée de voir un voyage fatiguant s'achever enfin ; son soulagement est d'autant plus accentué par le cadre qu'il a apposé autour du mot.

Simon Leys est le nom de plume de Pierre Ryckmans (1935-2014), sinologue spécialiste de la Chine contemporaine. Il adopte le nom de plume « Leys » en hommage au personnage éponyme de *René Leys* (1922) de Victor Segalen, dans lequel un jeune Belge, comme Pierre Ryckmans, se présente à Pékin à la fin de la dynastie des Qing. C'est en 1955 que Pierre Ryckmans effectue son premier séjour en Chine. Ce voyage le transformera en grand admirateur de la Chine classique. En 1971, sous le pseudonyme de Simon Leys, il publie *Les Habits neufs du président Mao, Chronique de la « Révolution culturelle »*. Dans cet ouvrage, Simon Leys fait une chronique de la Révolution culturelle chinoise de février 1967 à octobre 1969 où il définit la Révolution comme une « *lutte pour le pouvoir* »<sup>339</sup> de la part de Mao Zedong. Cette opinion a suscité de nombreux débats et critiques dès sa publication dans les années soixante-dix. C'est suite à cela que Simon Leys devient « le grand démystificateur du maoïsme »<sup>340</sup> En 1972, il est nommé attaché culturel à l'ambassade belge de Pékin, où il va passer six mois. Deux ans plus tard, il publie un nouveau livre, *Ombres chinoises*, relatant de sa mission en Chine. Dans cette œuvre, Simon Leys parle de la ville de Pékin et plus particulièrement de la destruction de la ville historique, en replaçant ce changement urbain dans le contexte historique de la Révolution culturelle chinoise :

En fin de compte, c'est sans doute la chronologie qui peut nous apporter la clef de cette énigme : il semble que la destruction des Portes commença en 1967 ou 1968 ; autrement dit, l'opération s'inscrit dans le contexte du grand mot d'ordre de la « Révolution culturelle » : « Détruire ce qui est ancien pour établir le nouveau. »<sup>341</sup>

De ce point de vue, Simon Leys regrette que le régime maoïste détruise la ville de Pékin, ainsi que, par extension, la Chine traditionnelle.

Il est difficile de prévoir comment les siècles futurs jugeront le règne maoïste : une chose est dès à présent certaine : en dépit de tous ses accomplissements, le nom du présent régime restera à jamais associé à un mémorable outrage infligé au patrimoine culturel de l'humanité entière : la destruction de la ville de

---

<sup>338</sup> *Ibid.*, p. 213.

<sup>339</sup> Simon Leys et Jean-François Revel, *Essais sur la Chine*, Paris, R. Laffont, 1998, 825 p., p. 13.

<sup>340</sup> Sebastian Veg, « Simon Leys et la Chine : dedans et dehors », *Textyles*, octobre 2008, p. 24-36.

<sup>341</sup> Simon Leys et Jean-François Revel, *op. cit.*, p. 283.

Pékin.<sup>342</sup>

Simon Leys qualifie en outre ce regret de « nostalgie archéologique »<sup>343</sup>. D'après lui, si la destruction de tout l'héritage de la culture traditionnelle est le prix à payer pour assurer le succès de la Révolution, il pardonnerait tous les iconoclasmes, et il y souscrirait avec enthousiasme. Cependant, le vandalisme maoïste, pour Simon Leys, est une sorte d'« *alibi qui le dispense de s'attaquer aux vrais tâches révolutionnaires* »<sup>344</sup>. Il pense en effet que la destruction de la ville historique ne permettra en rien de se libérer du passé ; pour lui, le passé existe toujours en nous comme une sorte de tradition intrinsèque.

[...] ils [maoïstes] croient se libérer du passé en l'attaquant dans ses incarnations matérielles, mais en réalité ils en demeurent d'autant plus étroitement les esclaves, qu'ils refusent de prendre conscience de l'emprise que continue à exercer la tradition à l'intérieur même de leur révolution.<sup>345</sup>

En réalité, chaque sinologue a sa propre vision de la Chine. À cause de l'attitude « *la manie* », « la représentation de l'étranger relève plus d'un "mirage" que d'une image »<sup>346</sup>. Simon Leys critique le régime politique chinois en adoptant une perspective de lettré. En tant qu'admirateur de la Chine traditionnelle, Simon Leys ne peut qu'éprouver des regrets face aux actes du régime car pour lui, c'est une Chine « parfaite » et traditionnelle qui est alors détruite par Mao Zedong et le Parti communiste chinois. D'après Sebastian Veg, « les réflexions de Simon Leys sur la Chine sont à l'image des objets qu'elles se donnent. Qu'il s'agisse de la séduction qu'exerce son altérité vue du dehors, des particularités de sa culture traditionnelle, ou des difficultés de sa modernisation »<sup>347</sup>.

Lorsque Simon Leys évoque la Chine, il confirme que « pour l'Occident, le problème de la Chine est d'abord le problème de la connaissance de la Chine. La Chine est un de ces singuliers révélateurs que, semble-t-il, nul n'aborde impunément : rares sont les auteurs qui savent en traiter sans exhiber leurs fantasmes intimes ; dans ce sens, qui parle de la Chine parle de soi. Bien sûr, la part fantasmagorique est toujours en proportion inverse du savoir

---

<sup>342</sup> *Ibid.*, p. 279.

<sup>343</sup> *Ibid.*, p. 283.

<sup>344</sup> *Ibid.*, p. 284.

<sup>345</sup> *Ibid.*

<sup>346</sup> Daniel-Henri Pageaux, *op. cit.*, p. 71.

<sup>347</sup> Sebastian Veg, « Simon Leys et la Chine : dedans et dehors », *Textyles*, octobre 2008, p. 24-36.



réel. »<sup>348</sup> Ainsi, quand nous parlons de l'Autre, nous parlons finalement également de nous-même. L'Autre existe comme une sorte de miroir à travers lequel nous pouvons réfléchir sur nous-même.

C'est-à-dire à l'aide d'images, de représentations, les modalités selon lesquelles une société se voit, se pense, en pensant, en rêvant l'Autre. Nul doute en effet que l'image de l'étranger peut dire aussi certaines choses sur la culture d'origine (la culture regardante) parfois difficiles à concevoir, à exprimer, à imaginer.<sup>349</sup>

En tout cas, dans *Ombres chinoises*, bien qu'il reste encore un certain nombre de monuments à visiter dans la ville de Pékin de cette époque-là, sous la plume de Simon Leys elle devient une véritable « ville morte »<sup>350</sup>, dépourvue d'âme dans ce contexte de Révolution culturelle chinoise et de destruction urbaine. La vie pékinoise, qui s'apparentait à un théâtre auparavant, ne se caractérise à présent que par son silence, rompu parfois par le tintement des grelots des bicyclettes.

Pour ceux qui l'ont connue autrefois, Pékin apparaît aujourd'hui comme une ville assassinée : le corps est toujours là, l'âme a disparu. La vie pékinoise, cette vie qui faisait des rues et des marchés de la ville un perpétuel théâtre, bruyant et savoureux, s'est retirée, ne laissant que la présence physique d'une foule monochrome et muette, sur laquelle pèse un silence rompu seulement par le tintement des grelots de bicyclettes.<sup>351</sup>

Ainsi, à travers des textes ci-dessus, nous trouvons une représentation « négative » sur la ville de Pékin dans les années 1960 et 1970. Nous allons découvrir dans la partie suivante l'évolution de l'image de Pékin dans notre *corpus*.

### 2.1.2 Pékin : la « ville rouge » dans *Le Sac du Palais d'Été* et *Chambre noire à Pékin*

D'après Pierre-Jean Remy, le roman se compose sous la forme d'un « grand ensemble » qui « couvre un espace où se rencontrent à la fois fiction et réalité, personnages et paysages, références culturelles et intertextes, pour la plus grande richesse de l'Aventure ou des aventures qui le forment. »<sup>352</sup> Dans le roman, la réalité historique s'insère dans cet

---

<sup>348</sup> Simon Leys et Jean-François Revel, *op. cit.*, p. 598.

<sup>349</sup> Daniel-Henri Pageaux, *op. cit.*, p. 60.

<sup>350</sup> *Ibid.*, p. 285.

<sup>351</sup> *Ibid.*

<sup>352</sup> Pierre-Jean Remy, « L'histoire dans le roman », *La Nouvelle Revue Française*, octobre 1972, p. 156-160.

ensemble comme un arrière-plan global entourant les personnages et les éléments faisant évoluer les événements du roman.

Qui a osé prétendre que la réalité dépassait la fiction ? C'est la fiction qui tisse la trame de la réalité. (Ch, p. 361)

Dans son ouvrage, comme dans un certain nombre de ses œuvres, Pierre-Jean Remy mêle le réel à la fiction, la réalité historique et la création littéraire, prenant appui sur une série d'événements historiques. Par exemple, il évoque l'expédition militaire franco-anglaise de 1860 en Chine, le sac du Palais d'Été à Pékin, la recherche archéologique de Victor Segalen, la Révolution culturelle chinoise et les événements de Tian'anmen... Tous ces épisodes historiques lui ont fourni la trame de ses romans inspirés par la Chine et sont devenus des éléments importants de l'arrière-plan de ses récits.

L'histoire constitue, en effet, l'un des éléments de base à partir desquels s'organise la fiction, [...] Tout d'abord et au départ, l'histoire nous entoure. [...] Dans la mesure, d'autre part, où le roman est aventure, l'histoire est le pivot même de l'Aventure – et de toutes les aventures.<sup>353</sup>

*Le Sac du Palais d'Été* et *Chambre noire à Pékin* sont largement marqués par la Révolution culturelle chinoise dans les années 1960. Les deux romans évoquent une Chine bien rouge et un groupe d'Européens propulsés dans le grand chambardement de la Révolution culturelle chinoise. Pierre-Jean Remy, en poste à Pékin sous le régime de Mao, a pu voir de ses propres yeux à quoi ressemblait la Chine des Gardes Rouges. Du point de vue moraliste classique, « cette Chine, qui agite ses millions de drapeaux rouges, placarde ses journaux sur les murs, coupe la tête de ses bouddhas de pierre, détruit ses portes millénaires pour construire des boulevards périphériques, bat ses vieillards, mais parvient à nourrir ceux qui ont faim »<sup>354</sup>, est considérée comme une réalité négative et discutable. C'est l'idée qu'on retrouve dans *Le Sac du Palais d'Été* à travers le personnage de Clawdia :

Clawdia : – John [Chessman] n'était jamais venu en Chine. Je ne sais pas si c'est le meilleur moment – ou la meilleure saison – pour faire connaissance avec ce pays. (SPE, p. 140)

---

<sup>353</sup> *Ibid.*, p. 157.

<sup>354</sup> Jacqueline Piatier, « “Le Sac du palais d'Été” de Pierre-Jean Remy », *Le Monde*, 5 novembre 1971, p. 12.

Selon Pierre-Jean Remy, « les structures culturelles, morales et politiques chinoises continueront toujours à graviter, en dehors de toute orbite occidentale. »<sup>355</sup> En braquant son objectif sur le pays de Mao, Pierre-Jean Remy a vu la Chine de ses propres yeux et l'a décrite selon ses expériences personnelles.

Mais je rends mal compte du tohu-bohu, de la formidable euphorie qui semble régner dans ce parc de la Culture où la première Chine de Mao que je découvre est presque une Chine de guinguette et de chevaux de bois, tout juste marquée, de place en place, par les nécessaires affiches de propagande. (CJP, p. 108)

Sous la plume de Pierre-Jean Remy, la Chine apparaît non seulement comme un pays imaginaire à l'instar de celle décrite par Victor Segalen, mais aussi comme une nouvelle Chine, autre, « rouge » et réelle. À travers son récit, il tente de relater ce qu'il a vécu et de « montrer » ce qu'il ne connaissait pas.

[Pierre-Jean Remy] : J'ai été balancé entre deux tentations, celle à la fois de tout raconter, la Chine bien sûr, mais aussi la montée du nazisme, l'Histoire que je n'ai pas vécue et l'autre tentation qui résulte de ma non-participation et de mon ignorance véritable des événements dont je parle dans mon livre, qu'il s'agisse [...] ou bien des ressorts profonds de la Révolution culturelle [...].<sup>356</sup>

Dans les romans de Pierre-Jean Remy relatifs à la Chine, la ville de Pékin émerge comme sa source d'inspiration principale. Elle est dépeinte comme un lieu de rencontre et d'aventure. Sous sa plume, l'image de Pékin change dans les années soixante. La capitale n'est plus la ville mystérieuse et méconnue de Victor Segalen, mais est devenue « une ville qu'on dirait sublunaire »<sup>357</sup>. Parce qu'il y a non seulement des myriades de bicyclettes faisant retentir le son de leurs sonnettes argentées, l'animation des passants dans les rues, le marché, le magasin du théâtre et la grande librairie, mais aussi « la fête » (CJP, p. 277), rejointe par des centaines de milliers de jeunes gens venant des quatre coins de la Chine et ayant d'abord convergé vers Pékin, puis vers la place Tian'anmen pendant la Révolution culturelle chinoise. Ainsi, la grande manifestation à Pékin est décrite ironiquement comme « un spectacle » ou « une kermesse » (CJP, p. 284).

Dans les rues de Pékin, la fête est à son comble, [...] C'est une grande foire : on

---

<sup>355</sup> Alain Clerval, « Entretien avec Pierre-Jean Remy », *La Quinzaine littéraire*, Paris, N°130, 1<sup>er</sup> décembre 1971, p. 7-8, p. 7.

<sup>356</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>357</sup> Olivier Stéphanie et Bing Chiu Che, *Pékin : métamorphoses d'une ville impériale*, p. 14.

déchire, on brise, on abat. A coups de pinceau blanc on recouvre le nom des rues et celui des carrefours de formules nouvelles : « Rue de la Pensée du Président », « Avenue de la Révolution culturelle », « Passage du 1<sup>er</sup> octobre ». Et le Vent d'Est, ou l'Orient Rouge fleurissent sur tous les boulevards. (SPE, p. 327)

Il semblerait que ce soit pendant la Révolution culturelle que Pékin est vraiment devenue une « ville rouge ». Cependant, dans son roman, l'auteur ne juge pas la Révolution culturelle chinoise en soi, bien que « le rouge » symbolisait, à cette époque-là comme aujourd'hui, le communisme (raison pour laquelle il est devenu la couleur de la « révolution culturelle prolétarienne »). Dans *Le Sac du Palais d'Été*, concernant l'atmosphère à Pékin, le narrateur sent que « les foules rouges déferlaient » (SPE, p. 497) sur leurs vies. En réalité, Pierre-Jean Remy ne décrit que certaines scènes à travers une répétition de mots pour représenter le Pékin « rouge » selon une perspective visuelle. Par exemple :

[...] des grandes affiches et des slogans aux caractères rouges sur fond blanc qui se développent chaque jour davantage le long de toutes les rues et sur toutes les façades. (SPE, p. 14)

Sur sa [La tour de la Cloche] façade apparente on a peint de grands slogans révolutionnaires en lettres rouges et la poussière monte des cours, des ruelles, avec l'écho assourdi des cris scandés par la foule. (SPE, p. 36)

La ville tremble comme de colère ; les enfants aux brassards rouges apparaissent déjà aux carrefours. (SPE, p. 250)

On retrouve particulièrement la description des « drapeaux rouges » à plusieurs reprises dans le texte. Cette description contribue notamment à souligner le côté « rouge » de la ville.

Le train emporte Guillaume à travers la Chine, [...] des gares inconnues tendues de drapeaux rouges et d'écriteaux triomphants. (SPE, p. 97-98)

Ils viennent du fond de l'horizon, du bout de l'avenue longue de dix kilomètres, en groupes d'abord irréguliers, disséminés. Des hommes portent des drapeaux rouges, roses, vert pâle, jaunes. D'autres, des pancartes aux slogans de joie ou de honte. (SPE, p. 104)

Le bruit des chants qui monte de la rue, le cortège gigantesque des enfants qui remplit la ville, les drapeaux rouges qui sont des étendards et qui flottent, des bannières, dans le vent. (SPE, p. 657-658)

Ces différents paragraphes donnent une impression que la ville de Pékin est tombée dans « un rythme coloré de rouge » (SPE, p. 104), et ce rythme de rouge peu à peu s'ébranle et emplit la ville toute entière. Par ailleurs, l'autre élément remarquable est le « petit livre rouge », qui renvoie à une sorte de culte du président Mao. Il apparaît également à plusieurs reprises dans la fiction en tant qu'élément réel et historique.

On organise les défilés dans la ville : « passent des défilés géants dans Chang An et devant Tian'anmen : vingt mille personnes aujourd'hui descendent Wan Fu Ch'ing, sous les platanes. » (SPE, p. 22) En dehors de l'impact visuel produit, l'impact sonore des défilés dans la rue de Pékin est lui aussi important, ainsi que l'auteur le souligne de temps en temps. Comme pour une scène de cinéma, nous regardons et en même temps, nous écoutons. Dans un premier temps, ce sont les tambours qui font de la ville une véritable « fête » :

Ils [un cortège de jeunes gens] sont arrivés de nulle part dans une cacophonie de tambours et de gongs et repartent de même. (SPE, p. 59)

Des convois à nouveau se forment et convergent dans l'éternel (toujours ici, toujours) fracas des tambours battus, des gongs, des bruits sourds et réguliers, comme une armée en marche dans quelque image, cliché sonore. (SPE, p. 104)

De surcroît, en cet été de la révolution culturelle, les manifestations se succèdent presque chaque jour. Des haut-parleurs ont été installés dans les rues et ils débitent des chants révolutionnaires à longueur de journée.

[...] on avait installé des haut-parleurs aux carrefours, au-dessus des vitrines de magasins, on les a parfois suspendus au milieu de la rue, au-dessus de la circulation. [...] C'était un tonnerre, une musique entraînante, joyeuse, vaillante, terrible : l'un des quatre ou cinq airs qui allaient ponctuer, désormais pendant des mois, des années, toutes les étapes de la Révolution culturelle. (CNP, p. 388)

Là aussi on a installé des haut-parleurs qui diffusaient nuit et jour les mêmes hymnes héroïques qu'on entendait jusque dans les dortoirs de l'Institut, jusque sous les fenêtres des résidences des diplomates étrangers. (CNP, p. 392)

Denis, lui, n'écoutait que les chansons révolutionnaires diffusées à plein régime par les haut-parleurs du campus de l'Institut. (CNP, p. 426)

La description des haut-parleurs, revenant plusieurs fois, nous permet de nous plonger dans cette ambiance pleine de vie, frénétique. Dans l'Histoire de la révolution culturelle chinoise, l'autre aspect important que l'on ne peut ignorer est le culte de Mao Zedong ; « ce

culte a pris un élan prodigieux, se développant et parvenant, en quelques années, à une sorte de paroxysme. »<sup>358</sup> En effet, lors des manifestations, on peut observer « une mer à l'infini de portraits et de petits livres rouges, pensées choisies du Président. » (CNP, p. 394) Pierre-Jean Remy décrit donc ce culte dans le roman à travers deux éléments représentatifs, *le Petit Livre rouge* et le portrait du président Mao.

Ils [Simon et Clawdia] burent du thé au jasmin dans une pièce où un portrait de Mao dominait quelques statuette de lohan en terre. (SPE, p. 154-155)

Simon, boitillant, poussa la porte du Café de Tung Tan. La salle est déserte et sombre. Seul un portrait de Mao, gigantesque. Écrasé, Simon fait demi-tour et regagne la fournaise de la rue. (SPE, p. 683)

Bien que l'auteur tente de ne pas exprimer de jugements, en employant les termes « dominer », « gigantesque » et « écrasé », la représentation qu'il fait de la scène devient négative. Après tout, l'auteur décrit effectivement Pékin, du panorama aux scènes de la vie de tous les jours, en passant par les défilés aux portraits omniprésents de Mao. Comme le déclare Pierre-Jean Remy dans son journal de Pékin : « Pékin, cet été à Pékin, m'apporte tant de choses. » (CJP, p. 270) Grâce, entre autres, à la présence répétée du « rouge » et des « haut-parleurs » dans son récit, Pékin devient l'incarnation-même d'une ville « rouge » et « révolutionnaire », une cité totalement différente de celle évoquée par Segalen.

## 2.2 Évolution des éléments architecturaux : d'une ville impériale à une ville révolutionnaire

Chez Pierre-Jean Remy, le lieu détermine le livre : en effet, les sujets qu'il aborde dans ses œuvres sont très souvent inspirés par un lieu. Dans un entretien en 1996, il déclare que : « C'est un lieu qui détermine le livre, l'histoire vient ensuite et les personnages viennent après. Mais c'est d'abord le lieu. »<sup>359</sup> Ainsi, pour ses livres sur la Chine, la ville chinoise, et en particulier celle de Pékin, est un élément incontournable. En tant que ville représentative de la nation chinoise et objet de fascination pour bon nombre de personnes, la ville de Pékin est

---

<sup>358</sup> Jacques Gernet, *Le monde chinois 3. L'époque contemporaine XX<sup>e</sup> siècle*, Tome 3, Paris, Pocket, 2006, 192 p, p. 99.

<sup>359</sup> Entretien avec Pierre-Jean Remy le 11 janvier 1996 à l'Académie de France à Rome, Xu, Li, *Pierre-Jean Remy et sa petite comédie humaine*, [En ligne], Thèse de doctorat, Lyon, Université Lumière, 2000, 258 p, Disponible sur [http://theses.univ-lyon2.fr/documents/lyon2/2000/xu\\_l#p=0&a=top](http://theses.univ-lyon2.fr/documents/lyon2/2000/xu_l#p=0&a=top).

« un carré presque parfait qui délimitait un espace mythique où tant d'hommes et de femmes étaient venus de si loin pour se retrouver. » (Ch. p. 32) En réalité, « en dehors des gravures et des livres, dans la société d'aujourd'hui, le passé a laissé bien des traces, visibles quelquefois, et qu'on perçoit aussi dans l'expression des figures, dans l'aspect des lieux et même dans les façons de penser et de sentir, inconsciemment conservées et reproduites par telles personnes et dans tels milieux. »<sup>360</sup> De l'époque de Loti et de Segalen à celle de Pierre-Jean Remy, du temps s'est écoulé et l'image de Pékin a évolué, passant d'une ville impériale à une ville révolutionnaire. Cependant, le passé de Pékin a laissé de nombreuses traces dans son architecture, marquée par les souvenirs.

### 2.2.1 Impact sur la ville impériale : le monument architectural sur le point de disparaître

#### **Un monde clos : la référence à un « échiquier »**

En réalité, la ville chinoise s'inscrit dans un espace carré ou rectangulaire, caractérisé par son orientation et son axialité, comme le montre Pékin. Sous la plume de Pierre-Jean Remy, comme sous celle de Segalen, la capitale fait souvent référence à un échiquier :

[1966] Au plan que je fais sans cesse de Pékin, cette espèce d'échiquier sur lequel je joue avec mes personnages – ne pas oublier que Pékin est un véritable échiquier ! (CJP, p. 225)

Ainsi, univers de signes, la ville elle-même ressemblait à quelque gigantesque échiquier dont chaque case en aurait reproduit l'image tout entière. (Ch. p. 12)

La ville de Pékin, comme la plupart des villes du nord de la Chine, est entourée d'une muraille complète ou partielle et son intérieur « est découpé en îlots rectangulaires, orientés en général d'est ou ouest, pouvant à leur tour être subdivisés par des ruelles dans le sens longitudinal. Ce compartimentage fait penser au champ "en damiers" de l'aménagement rural, et il semble bien que l'espace urbain repose sur le même principe de division. »<sup>361</sup> Simon, personnage dans *Le Sac du Palais d'Été*, se dit qu'il faut pouvoir voir Pékin d'avion :

[L]e quadrillage régulier de ses rues plus ou moins larges, de ses maisons fermées

---

<sup>360</sup> Maurice Halbwachs, Gérard Namer et Marie Jaisson, *La mémoire collective*, Nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Albin Michel, 1997, 295 p., p. 115.

<sup>361</sup> Flora Blanchon (dir.), *Asies II, Aménager l'espace*, éd. Centre de Recherches sur l'Extrême Orient de Paris-Sorbonne, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1994, 381 p., p. 12.

sur les cours, elles-mêmes fermées sur d'autres cours, et au centre le quadrillage aussi régulier de ses palais, masses ordonnées par ensembles parfaits, harmonie aussi de cours et de temples, de salles, univers clos dont la mesure n'apparaît pleinement que saisie d'un seul coup d'œil.

Donc voir Pékin d'avion, pour en démêler les lacis mais aussi l'évidente clarté, et prendre le recul nécessaire pour que la ville bascule dans le monde réel qui est le sien. (SPE, p. 144-145)

L'échiquier et l'emboîtement de l'espace renvoient bien à l'idée d'un accès difficile et à l'image d'un univers clos. Cette description de l'échiquier et d'un espace difficile à pénétrer existe déjà chez Segalen. Bien que surmontant les vicissitudes de l'histoire, Pékin semble rester ce monde clos, enfermée dans son propre espace, si ce n'est pas dans sa propre tradition. « Qui découvre les remparts de Pékin perçoit immédiatement qu'ils enferment bien autre chose qu'un passé mort, que leur fonction est bien plus la délimitation d'un espace que sa protection, plutôt matrice que carapace. »<sup>362</sup> Non seulement les murs de Pékin remplissent la fonction de protection contre l'extérieur, mais ils sont aussi considérés comme une frontière inaccessible, corporelle comme spirituelle.

### **La destruction des murs : l'incarnation de l'échec du franchissement**

L'espace pékinois est connu pour son « univers à la fois clos et largement ouvert sur le Ciel »<sup>363</sup>. Ses murs sont notamment l'un des éléments fondamentaux du vieux Pékin, autrement dit l'ancienne ville impériale. Bien que les signes architecturaux qui ordonnaient la ville aient disparu petit à petit depuis les années cinquante, ils continuent à laisser leur empreinte dans les textes littéraires. Chez Pierre-Jean Remy, le mur d'enceinte qui entoure la ville de Pékin est omniprésent, comme on peut le voir dans l'extrait suivant :

Au-dessus de Pékin, donc, chercher les chemins abstraits de ma liberté, se disait Simon. Mes promenades de tous les jours, les murailles qui ferment les deux villes, les portes monumentales au-delà desquelles : rien. Une certaine forme d'absence, peut-être, ou d'éternité : rien. (SPE, p. 144-145)

---

<sup>362</sup> Jean-Michel Coblence, « Pékin et Shanghai : clichés littéraires de l'entre-deux-guerres », *Revue d'esthétique*, nouvelle série, numéro 1983, « Autour de la Chine », p. 97-109, p. 100.

<sup>363</sup> Paul Bady et Philippe Jonathan, « Pékin : notes de lecture », *Revue d'esthétique*, coll. "Autour de la Chine", 1983, p. 79-90, p. 83.



Ce qui distingue la description de Pierre-Jean Remy de celle de Segalen ou de Loti, c'est la couleur du mur. Les regards de Segalen et de Loti se concentraient sur les murs de la ville impériale et de la cité interdite, qui sont décrits comme « rouge impérial » ou « rouge sang ». Par contre, le regard de Pierre-Jean Remy se tourne, lui, vers les murs extérieurs et les murs des maisons des habitants, qui sont « gris ». Sous sa plume, la ville de Pékin se caractérise par les murs gris de ses rues et ruelles.

Un moment, un toit plus jaune, presque doré encore, se découpe sur le ciel au-dessus des briques grises - ce gris de Pékin qu'il porte en lui depuis des années maintenant - [...] sur les murs pâles et gris ce sont des petites boutiques aux volets de bois, aux fenêtres en papier déchiré, des vitres quelquefois brisées. (SPE, p. 14)

Simon enfin atteint la Tour de la Cloche. [...] Simon entend un verrou que l'on pousse et la ville est plus jaune encore, plus grise, plus sèche. (SPE, p. 59)

Murs bas et gris des maisons de Pékin : une dernière fois. Murs gris pâle[s] de ce gris de Pékin - pulvérulent. Les bords à peine courbés des toits portent parfois des génies cavalier - ou un seul et sur l'arête ultime - pour préserver le foyer des mauvais esprits. (SPE, p. 768)

En abandonnant le « rouge impérial » qui lui était caractéristique pour adopter ce « gris », la ville de Pékin montre qu'elle n'est plus le Pékin de l'empereur, mais qu'elle est devenue le Pékin du peuple. Sa transformation apparaît non seulement à travers l'Histoire de la ville mais aussi dans les textes littéraires. « Les mur[s] sont gris. De ce gris lumineux de Pékin qu'on n'a jamais vu ailleurs. Gris pâle, gris opalescent des murs [...] »<sup>364</sup>. La description du gris de Pékin, qui apparaît de temps en temps chez Pierre-Jean Remy, nous permet de percevoir que le regard de l'auteur se tourne vers la vie quotidienne des pékinois. D'ailleurs, « Le mur, élément omniprésent, est la cloison qui participe à l'organisation et à la hiérarchisation de l'espace. Il est l'élément indispensable de la mise en scène d'espaces définis. »<sup>365</sup> Les murs de Pékin, qui séparaient jadis la ville tartare et la ville chinoise, faisaient également office de séparation entre l'espace du pouvoir impérial en haut et celui du peuple en bas. Pierre-Jean Remy décrit aussi dans *Le Sac du Palais d'Été* :

Les murs d'abord, les murailles de la Cité qui dominant ce double carré, absolu, comme commandé par une loi topographique et sacrée dominant de très haut la

---

<sup>364</sup> Olivier Stéphanie et Bing Chiu Che, *op. cit.*, p. 13.

<sup>365</sup> Flora Blanchon, *op. cit.*, p. 59.

volonté des architectes qui l'ont conçu. Une double enceinte faite de deux espaces accolés ; l'un, celui des hommes, en bas ; l'autre, en haut, jadis celui des rois et des dieux, aujourd'hui celui simplement d'une bureaucratie paperassière mais efficace. Des murs gris, des portes, une cosmogonie où le ciel est une sorte de jardin chinois autour d'un lac, aux pavillons rouge et doré, inconnus, interdits. (SPE, p. 19-20)

Cependant, à l'époque de Mao, la destruction des murs de Pékin, événement marquant datant des années 1950, contribue à démolir cette hiérarchisation de l'espace, considérée comme l'un des héritages du système féodal. La destruction en question fait également écho dans le domaine littéraire. Simon Leys mentionne d'ailleurs à plusieurs reprises cet événement dans ses *Essais sur la Chine* :

La destruction de Pékin a commencé dès les années 50, avec l'élimination de tous les pailou<sup>366</sup> [...] <sup>367</sup>

Dans l'entreprise d'oblitération de Pékin, un pas nouveau et décisif fut accompli avec la destruction des murs d'enceinte de la ville. [...]

Avant de revenir à Pékin, je savais déjà que je ne reverrais plus cette enceinte : le gouvernement de République populaire l'avait fait entièrement raser. Cette besogne gigantesque, commencée dès 1950, avait été parachevée en 1962. <sup>368</sup>

D'après Simon Leys, la destruction des murs de Pékin est un événement négatif. Pour lui, les années maoïstes ont redessiné de nouvelles catégories sociales en gommant les mémoires des lieux. Il explique cependant que « *La civilisation chinoise n'a pas logé son histoire dans des bâtiments* »<sup>369</sup> et « leur passé était un passé de mots, non de pierres »<sup>370</sup>. Il critique néanmoins la destruction des murs monumentaux du vieux Pékin, toujours en adoptant le point de vue d'un lettré. « Ce paradoxe d'une civilisation à la fois obsédée par la

---

<sup>366</sup> Pailou 牌楼 : portique en bois ou en maçonnerie (pierre, brique ou marbre) qui marquait à l'origine l'entrée des quartiers murés (*fang*). À Pékin, les portiques étaient érigés devant les ensembles remarquables afin de signaler certaines voies ou certains carrefours, ou servaient d'éléments décoratifs devant des boutiques. Il n'existe plus maintenant que les quatre portiques qui ponctuent Guozǐ jianjie, la rue menant au temple de Confucius et au collège Impérial.

<sup>367</sup> Simon Leys et Jean-François Revel, *op. cit.*, p. 280.

<sup>368</sup> *Ibid.*, p. 281.

<sup>369</sup> *Ibid.*, p. 755.

<sup>370</sup> *Ibid.*

mémoire de son passé et si indifférente à ses héritages matériels a déjà été magistralement décrypté par Simon Leys. »<sup>371</sup>

Chez Pierre-Jean Remy, le mur signifie plutôt un échec de franchissement. Il présente le plan<sup>372</sup> de Pékin dans *Le Sac du Palais d'Été* et explique que d'après lui, la ville de Pékin était construite en fonction d'une architecture géomantique tenant à la fois de la production du vent, et du souci des empereurs qui restaient enfermés dans leur domaine, protégés par une succession d'enceintes. Il estime dans un entretien que :

Mon livre [*Le Sac du Palais d'Été*] représente la tentative et l'échec de franchissement ces différentes enceintes, c'est pour ça que je crois en ce plan parfaitement carré du Pékin, du Pékin d'aujourd'hui comme du Pékin d'hier. On présente une espèce d'idéal vers lequel tendent tous mes personnages ; lorsqu'ils veulent essayer de pénétrer cette Chine, ils peuvent faire autrement que de passer par cette enceinte, ils peuvent faire autrement que de se trouve acculer dans ce coin, ce carré.<sup>373</sup>

En fait, il existe déjà cette idée d'échec de franchissement chez Segalen, où le mur incarne la frontière infranchissable entre le narrateur et le « dedans », physiquement. En même temps coexiste l'incompréhensibilité, spirituellement. Dans les années 1950, au fur et à mesure de la destruction des murs, la frontière corporelle disparaît. Cependant, pendant la Révolution culturelle, au lieu de profiter d'un statut de privilégié, les étrangers se voient confrontés à de nombreuses limites, touchant non seulement leurs droits d'entrer dans certains lieux, mais aussi ceux de communiquer avec les Chinois. De ce fait, bien que le mur soit démoli, une frontière subsiste entre l'Occident et la Chine. C'est cela qui constitue l'échec de franchissement qu'évoque Pierre-Jean Remy.

« Il y a douze ans que ces murs et ces portes l'enferment et depuis tant d'années pourtant elles s'écroulent. Déjà au sud de la ville Tartare les murailles ont en partie disparu. Combien de temps encore ? » (SPE, p. 31-32) s'interroge Simon Leys. La destruction des murs de la capitale produit un sentiment nostalgique dans le livre, principalement parce que le mur est considéré comme une partie inséparable du vieux Pékin. Démolir les murs symbolise, dans une certaine mesure, la tentation de détruire le vieux Pékin.

---

<sup>371</sup> Frédéric Bobin, Zhe Wang, Françoise Ged [et al.], *Pékin en mouvement*, Paris, Éd. Autrement, 2005, 202 p., p. 20.

<sup>372</sup> Annexe VII Le plan de Pékin dans *Le Sac du Palais d'Été*

<sup>373</sup> Institut National de l'Audiovisuel-Ina.fr, « Pierre Jean Remy “ Le Sac du Palais d'Été” ».

Démolir ou préserver les « murailles surhumaines » (Loti) qui entourent depuis des siècles la capitale du pays du Milieu. Une ville en Chine ne se conçoit pas sans murs d'enceinte. Les deux éléments sont si intimement liés qu'un même caractère est utilisé dans la composition des vocables ville (chengshi) et enceinte (chengqiang).<sup>374</sup>

Les pékinois aussi éprouvent ce sentiment nostalgique à la vue de la disparition du vieux Pékin. En effet, le mur fait partie de leur environnement quotidien et constitue un support à leurs souvenirs et à leur imagination sur la ville.

C'est sur l'espace, sur notre espace, – celui que nous occupons, où nous repassons souvent, où nous avons toujours accès, et qu'en tout cas notre imagination ou notre pensée est à chaque moment capable de reconstruire – qu'il faut tourner notre attention ; c'est là que notre pensée doit se fixer, pour que reparaisse telle ou telle catégorie de souvenir.<sup>375</sup>

Pour les Occidentaux, il existe évidemment d'autres raisons en dehors de celle mentionnée ci-dessus. Lorsque les murs étaient chargés de sens, ils étaient interdits aux étrangers ; à présent ils ont perdu toute leur valeur et ne sont plus qu'un assemblage de pierres muettes. On retrouve un point de vue intéressant relatif au sujet en question :

Faisons le monde à notre image, mais de grâce, amis chinois, ne nous singez pas... Faites comme si nous n'étions pas là, ou plutôt conservez donc *pour nous* ce que vos nobles traditions avaient de meilleur.

Impuissance caractéristique : derrière l'incompréhension de ce que devient Pékin se cache la méconnaissance absolue de ce qu'est la Chine. Jamais l'Occident ne colonisera véritablement ce pays, incapable qu'il est de d'abord le comprendre.<sup>376</sup>

Dans une certaine mesure, les Occidentaux cherchent à trouver une ville exotique en arrivant à Pékin et ils souhaitent que cet exotisme soit préservé. En détruisant les murs, une certaine frontière avec l'inconnu s'effondre aussi. L'incompréhensibilité de l'Autre, concept que l'on retrouve notamment chez Segalen, semble s'effacer avec la disparition de la frontière corporelle. Cela amène donc à l'apparition d'un sentiment d'échec dans le domaine littéraire vis-à-vis de la volonté des auteurs de découvrir, sentiment traduit par une nostalgie chronique.

---

<sup>374</sup> Olivier Stéphanie et Bing Chiu Che, *op. cit.*, p. 132.

<sup>375</sup> Maurice Halbwachs, Gérard Namer et Marie Jaisson, *op. cit.*, p. 209.

<sup>376</sup> Jean-Michel Coblence, « Pékin et Shanghai : clichés littéraires de l'entre-deux-guerres », p. 99.

## La porte Hata

Dominant les douves et les remparts, les portes étaient, jusqu'à la Révolution culturelle, un des symboles les plus imposants du vieux Pékin, de par leur taille élevée notamment. « [...] Aucune ville du monde n'a des portes aussi massives, aussi belles, aussi apaisantes que Pékin »<sup>377</sup>, déclare Henri Michaux dans *Un barbare en Asie*. Pendant les années 1950 et 1960, une partie de portes monumentales est encore présente. Simon Leys estime,

Mais si les remparts ont disparu, pensais-je, au moins l'essentiel subsiste : la glorieuse série de leurs Portes monumentales qui continuent à délimiter et organiser l'espace idéal de la cité ; même si le contour physique de celle-ci s'est trouvé gauchi et effacé, du moins les Portes demeurent, perpétuant sur la terre chinoise, à la façon d'un caractère d'écriture sur une pièce de soie ou sur la face d'une stèle, le *signe* de Pékin.<sup>378</sup>

Cependant, une certaine de portes est démolie. Les portes et les fameux portiques (*pailou* 牌楼) d'autrefois sont à présent supplantés par de larges avenues et de vastes carrefours. Pourtant, les portes constituaient une partie importante de la vie quotidienne des pékinois. « Par leur dimension, les portes constituaient d'indispensables points de repère pour la population du quartier correspondant. L'habitant, qui autrefois pouvait toujours se situer par rapport à l'une d'entre elles, se trouve à présent tout désorienté et comme orphelin dans un espace qu'il ne reconnaît plus. »<sup>379</sup>

Dans la littérature, la porte, un des signes représentatifs du vieux Pékin, devient plutôt un arrière-plan dans le roman. Dans *Le Sac du Palais d'Été*, la porte Hata<sup>380</sup> (*Hata men* 哈达门) est mentionnée à plusieurs reprises tout au long du roman :

André Verviers, de son côté, pleurerait sur Pékin qui s'en allait. Un jour il découvre qu'on abattait Ha Ta Men, la grande porte noire à l'est des murailles qui séparaient la ville Tartare de la ville Chinoise. Les démolisseurs avaient commencé par arracher les tuiles vernissées qu'ils jetaient à terre une à une, de toute la hauteur de la porte. Les tuiles se fracassaient en tombant, et avec elles les dragons de terre cuite, les génies qui gardaient l'arête des toits. (SPE, p. 646)

Au sixième étage [de l'Hôtel Hsin Chiao], ils [Simon et Andrea] dominaient la ville

---

<sup>377</sup> Henri Michaux, *Un barbare en Asie*, Paris, Gallimard, 1967, 233 p., p. 191.

<sup>378</sup> Simon Leys et Jean-François Revel, *op. cit.*, p. 281-282.

<sup>379</sup> Paul Bady et Philippe Jonathan, *op. cit.*, p. 83.

<sup>380</sup> *Hata men* 哈达门 : La porte [du prince] Hata, nom usuel donné par les habitants de Pékin à Chongwen men du fait de l'existence, sous la dynastie des Yuan, de la résidence du prince mongol Hata à proximité. Olivier Stéphanie et Bing Chiu Che, *op. cit.*, p. 258.

et le chantier de Ha Ta Men, la porte en démolition. (SPE, p. 665)

Trois kilomètres plus au sud, les travaux de destruction d'Ha Ta Men s'achèvent. Simon, témoin silencieux de ce Pékin qui meurt. Ils sont venus avec des pelles et des pioches et ils ont tout rasé : les murailles, les portes. Simon erre dans ce désert de poussière brûlante et vide. (SPE, p. 678)

À quelques mètres de là, on achevait donc de détruire Ha Ta Men. Plus loin, la France. (SPE, p. 782)

La porte Hata figure même dans le plan de Pékin au début du livre<sup>381</sup>. Dans le roman, la porte est en démolition pendant les années 1960. Si le mur symbolise une frontière, la porte, elle, représente un accès. Jadis, lorsqu'on se retrouvait devant la « porte », on restait en dehors pour contempler le mystérieux « dedans » de Pékin, en rêvant de découvrir l'inconnu. À présent, la porte est démolie, il n'y a plus d'« accès » ; on demeure à l'endroit où elle se tenait en tant que « témoin silencieux », regrettant le passé du vieux Pékin en contemplant le désert qui a succédé aux fastes du passé.

### **La cité interdite condamnée à « disparaître » dans la littérature**

Nous ne pouvons pas parler du vieux Pékin sans parler de la cité interdite, qui est également une partie importante du passé de Pékin. Selon Pierre Brunel, « Pékin pourrait n'être alors qu'une manière d'extension de la Cité Interdite. »<sup>382</sup> D'ailleurs, d'après Simon Leys, « ce vaste ensemble de palais et de cours demeure sans doute l'une des plus sublimes créations architecturales qui soient au monde »<sup>383</sup> dans l'histoire de l'architecture. Cependant, la cité interdite n'est plus l'objet d'interrogations et d'enquêtes que l'on pouvait retrouver dans les livres de Pierre-Jean Remy ; elle est devenue un musée ouvert au public et n'est plus « interdite ». En ce qui concerne la découverte de la ville de Pékin, si ce que Segalen recherchait, c'était le Pékin de l'intérieur de la cité interdite, ce que ses successeurs recherchent, eux, c'est le Pékin de l'extérieur de la cité. Autrement dit, pendant les années 1950 et 1960, ce que les Occidentaux souhaitaient découvrir à Pékin, ce n'était pas les vestiges d'une dynastie défunte, symbolisée par l'intérieur de la cité interdite, mais les Chinois et leur vie en dehors de la cité interdite.

---

<sup>381</sup> Annexe VII Le plan de Pékin dans *Le Sac du Palais d'Été*.

<sup>382</sup> Pierre Brunel, « De Segalen à Pierre-Jean Remy, en passant par Claudel », dans *Paul Claudel en Chine*, Rennes, France, Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 133-154, p. 144.

<sup>383</sup> Simon Leys et Jean-François Revel, *op. cit.*, p. 285.

En réalité, la cité interdite est fermée pendant la Révolution culturelle sous l'ordre du premier ministre Zhou Enlai 周恩来 (1898-1976), afin d'éviter les ravages des gardes rouges. Dans *Le Sac du Palais d'Été*, l'auteur décrit une visite de Guillaume dans la cité interdite avant sa fermeture :

Guillaume sans le savoir s'y promène pour la dernière fois. Demain, les gardes enfantins investiront la ville de pourpre, faisant de ses palais leurs dortoirs, et nul étranger n'aura plus le droit - de longtemps - d'y pénétrer. En ce début d'après-midi d'été, il parcourt les cours désertes, les alignements sacrés et sur les terrasses de marbre blanc, son regard cherche au loin la forme étrangère, saugrenue, du dagoba blanc.

Les vasques de bronze, les escaliers, les pierres sculptées. Une colonne de bois noir qui porte un phœnix.

Guillaume arpentait les pavés gris où l'herbe pousse encore. (SPE, p. 250)

Bien que l'on ne représente plus la cité interdite, son mur d'enceinte rouge reste dans les mémoires. Au lieu de représenter les palais impériaux d'antan, il devient un nouveau signe de la cité interdite dans la littérature. Pierre-Jean Remy le décrit d'ailleurs répétitivement dans ses livres sur Pékin :

Des amoureux discrets, timides, se tenaient par la main dans des bateaux à fond plat qui déviaient doucement sous les murs rouges avec, très loin au-dessus d'eux, la frise infinie des toits dorés, des dragons, des chimères, d'autres monstres inconnus de pierre et de stuc.

Remontant vers le nord, Simon commence par laisser à gauche les portes fermées de la Cité Interdite. [...] Simon longe les murs de la ville interdite dont les créneaux se découpent avec le soleil, qui déjà bascule à l'ouest, sur l'eau immobile des douves. (SPE, p. 26)

Devant lui c'est enfin le quadrilatère rigoureux de la Cité Interdite qu'il voit de haut comme un plan déployé en relief. Couleurs. Les couleurs ici s'annulent et se confondent : bleu du ciel qui ne sait qu'être bleu, rouge sombre des murs de la Cité, l'or des toits et les arbres très verts qui éclatent dans les cours et les jardins. (SPE, p. 33)

Le ciel est clair encore : pâle, après que le soleil a basculé derrière les murs lie-de-vin ou rouge sang de la Ville Interdite. (SPE, p. 734)

Si nous disons que le mur rouge fait auparavant partie de la vie impériale, le mur rouge fait actuellement partie intégrante de la vie des pékinois. Comme nous l'avons mentionné précédemment, la couleur rouge est devenue l'une des couleurs principales de la ville de Pékin pendant la Révolution culturelle. Le mur rouge fait naturellement lui aussi partie de la « ville rouge » :

Simon ne peut plus avancer. A gauche, à droite, la foule l'entoure. [...] Simon sent une violente douleur à la nuque, il se voit tournoyer, tomber, engloutir et, d'un énorme effort il se reprend, [...] il s'extirpe de cette marée humaine et gagne enfin le trottoir.

Face à lui, les murailles rouge sang de la Cité. (SPE, p. 733)

Dans une même scène, le mur rouge et le drapeau rouge apparaissent tous les deux, ce qui signifie que le rouge impérial et le rouge révolutionnaire fusionnent pour ne former qu'une même ville. L'image de la ville de Pékin dispose ainsi pendant une période donnée d'un double visage, déterminé par l'aspect impérial et l'aspect révolutionnaire qu'on lui attribue.

## 2.2.2 La ville révolutionnaire : le monument architectural en transformation

Pékin était le siège d'un pouvoir impérial très centralisé. Après l'année 1949, la ville de Pékin demeure le centre du pouvoir politique et il existe des points communs entre l'antique cité et le projet politique des révolutionnaires communistes. L'architecture sera par ailleurs l'un des points-clés de ce projet :

Quoi de plus adapté au projet communiste que cette ville plate où tous les édifices sont de plain-pied, dominés par la résidence de l'empereur ? Cette structure s'harmonise parfaitement avec le projet des nouveaux dirigeants d'un nivellement total de la société sous la houlette du Parti.<sup>384</sup>

Quoi qu'il en soit, la ville se retrouve toujours dominée par les représentants du pouvoir, que ce pouvoir soit impérial ou révolutionnaire. L'architecture d'une ville est évidemment toujours influencée par le pouvoir politique qui l'occupe. Après la fondation de la nouvelle Chine, la période maoïste va tourner une page dans l'histoire urbaine de Pékin. Si

---

<sup>384</sup> Louis Aguirre, Henri Leuwen et Jean-Philippe Béja, *Pékin, immense et calme*, Paris, Autrement, 1986, 195 p., (Numéro 17, hors-série), p. 8.



la capitale connaît tour à tour la destruction puis la construction, c'est dans le but de passer d'une « ville impériale » à une « ville du peuple », d'une « ville de consommation » à une « ville de production ». « La stratégie urbaine de l'époque veut que les villes féodales, considérées comme lieux de consommation, soient transformées en métropoles modernes, lieux avant tout de production. »<sup>385</sup> La ville de Pékin subit ainsi une formidable transformation architecturale, placée sous le signe de la « modernité soviétique. »<sup>386</sup> Dans les années 1960, deux styles architecturaux prédominent à Pékin : l'architecture traditionnelle chinoise, représentée notamment par la Cité interdite, et l'architecture de style sino-soviétique. À cette époque-là, de nombreuses nouvelles architectures contemporaines sont érigées dans le vieux Pékin. Par exemple, est construit à la place Tian'anmen le monument aux Héros du Peuple, qui sera d'ailleurs plus tard critiqué par Simon Leys<sup>387</sup>. Les boulevards sont élargis et l'avenue Chang'an, *Changan jie* 长安街<sup>388</sup> devient le nouvel axe est-ouest de la ville.

Le nouvel axe est-ouest (la célèbre avenue Chang'an) date de cette période. Il inscrit dans l'espace de la ville « la nouvelle dimension ouverte par le socialisme ». Par son immensité, le nouvel axe diminue singulièrement l'importance de l'axe impérial nord-sud. Les constructions bouleversent les tissus anciens et annoncent que la transformation de Pékin sera violente.<sup>389</sup>

Plus subtilement, en créant la grande avenue est-ouest, Chang'an, au sud de la Cité interdite, Mao transgressa l'axe traditionnel nord-sud. (Axe virtuel sur lequel s'établit la hiérarchie symbolique des successions d'espaces chinois, et représentation du « milieu ») Il affichait la fin de références anciennes à la voie du juste milieu et l'avènement d'une nouvelle société. En architecture, il appliqua

---

<sup>385</sup> Marie-Josée Dos Santos, « Pékin : de la métropole impériale à la métropole internationale, une grande réforme urbaine », *Métropolisation et politique : [colloque, 10-13 septembre 1994, Paris]*, Paris Montréal, L'Harmattan, 1997, p. 153-163, p. 153.

<sup>386</sup> Louis Aguirre, Henri Leuwen et Jean-Philippe Béja, *op. cit.*, p. 16.

<sup>387</sup> « Il est à Pékin un monument contemporain qui, entre tous, symbolise dramatiquement le viol maoïste de l'antique capital : il s'agit du monument aux Héros du Peuple. Cet obélisque, haut d'une quarantaine de mètres, [...] En plaçant ce monument au centre de l'axe sublime qui monte de Qianmen à Tian'anmen, l'idée de l'urbaniste était évidemment de détourner à son profit l'antique aménagement impérial de cet espace, de capter à son avantage le courant mystique qui, suivant le relais rythmé des portes successives, s'achemine du monde extérieur vers la Cité interdite, centre idéal de l'univers. L'urbaniste a seulement perdu de vue qu'en déposant son étron révolutionnaire-prolétarien au milieu de cette avenue sacré, il détruisait très précisément la perspective dont il voulait le faire bénéficier.

La brutale bêtise du mouvement aux Héros du Peuple [...] résume hélas la manière dont le régime maoïste a utilisé Pékin : pour donner un socle plus prestigieux à son pouvoir, il a jeté son dévolu sur l'antique capitale ; en se l'annexant, il l'a détruite. » Simon Leys et Jean-François Revel, *op. cit.*, p. 280.

<sup>388</sup> Changan jie 长安街 : La rue de la Paix éternelle se situe au sud de Tian'anmen, s'étendant de part et d'autre de la place éponyme. La section Est s'achève à Dongdan, sur une longueur de 1 750 mètres, et se prolonge sur Jianguomen dajie, puis sur Jianguo lu. La section Ouest s'achève à Xidan, sur une longueur de 1 800 mètres, et se prolonge sur Fuxingmen dajie puis sur Fuxing lu.

<sup>389</sup> Louis Aguirre, Henri Leuwen et Jean-Philippe Béja, *op. cit.*, p. 43.

un pragmatisme efficace, conservant les édifices et transformant les usages, si besoin.<sup>390</sup>

Sur ce nouvel axe est-ouest, la transformation de la place Tian'anmen est remarquable. Sous la plume de Pierre-Jean Remy, la place est un lieu important incarnant un grand nombre d'événements historiques.

### La place Tian'anmen

D'après Pierre-Jean Remy, « Le gros dagoba blanc, symbole de Beihai et, presque autant que Tian'anmen, symbole de Pékin tout entier. » (CNP, p. 311) En réalité, après la fondation de la nouvelle Chine en 1949 à Pékin, la cité interdite reste encore le centre de la ville ; la place Tian'anmen, cœur de la Chine nouvelle, se voit attribuer une nouvelle signification politique. Généralement, l'espace urbain est considéré comme un vestige des dynamiques historiques. Presque toutes les places sont des architectures politiques et leurs transformations des signes de changements politiques, comme on peut le constater avec la place Tian'anmen et son évolution. En prenant appui sur l'ouvrage *Pékin, Métamorphoses d'une ville impériale* et sur l'article « L'évolution de la place Tian'anmen »<sup>391</sup>, tâchons de nous rappeler dans un premier temps de l'évolution historique de la place Tian'anmen.

Tian'anmen (la porte Tianan 天安门), construite en 1417 sous le nom de *Chengtian men* (la porte Chengtian 承天门), était un lieu important où étaient organisées des cérémonies et promulgués des décrets pendant les dynasties Ming (1368-1644) et Qing (1644-1912). La place faisant face à Tian'anmen était une place fermée impériale en forme de T.

Elle formait depuis l'époque des Ming une esplanade en forme de T allongé reliant la porte de la Grande Clarté (Daming men) à celle du Manat céleste (Chengtian men). Cette allée triomphale créée au début de la dynastie Ming porte le nom de Tianjie, Voie céleste. De chaque côté s'élevait Qianbu lang, galerie des Mille Pas, [...] Elle est l'« antichambre » avant d'atteindre la ville Impériale et la cité Interdite.<sup>392</sup>

En mai 1914, la place Tian'anmen devient une place moderne, notamment à cause du programme de transformation du vieux Pékin élaboré par Zhu Qiqian 朱

---

<sup>390</sup> Frédéric Bobin[et al.], *op. cit.*, p. 12.

<sup>391</sup> 卜昌炯, 高诗朦, 王梦瑶, « 天安门广场进化史 », 腾讯新闻, 03/12/2014. Bu Changjiong, Gao Shimeng, Wang Mengyao, *Tianan men guangchang jinhua shi*, Tengxun Xinwen, 03/12/2014. Bu Changjiong, Gao Shimeng, Wang Mengyao, *L'évolution de la place Tianan men*, Les nouvelles de Tengxun, 03/12/2014. [En ligne : <http://xw.qq.com/iphone/m/tuhua/e9fb2eda3d9c55a0d89c98d6c54b5b3e.html>]. Consulté le 19 mai 2017.

<sup>392</sup> Olivier Stéphanie et Bing Chiu Che, *op. cit.*, p. 161.

启钐 (1871-1964)<sup>393</sup> pendant le gouvernement Beiyang (*Beiyang zhengfu* 北洋政府)<sup>394</sup>. La galerie des Mille Pas et Wengcheng 瓮城 ont ainsi été démolis pour faire place à une route goudronnée. La place, auparavant fermée, devient alors une place ouverte. Grâce à cette première transformation, le mouvement du Quatre-Mai de 1919 se voit offrir la possibilité de se dérouler à la place Tian'anmen. Les manifestations se normalisent à Pékin et la place Tian'anmen devient par conséquent un lieu incontournable.

En 1949, la place Tian'anmen accueille la cérémonie de proclamation de la République populaire de Chine. À partir de l'année 1949, la place gagne en importance. Elle devient le lieu important de la Chine nouvelle, celui où se déroulent notamment les cérémonies et les activités diplomatiques. Pour beaucoup, la place symbolise alors la « glorieuse réalisation de l'édification du socialisme »<sup>395</sup> du pays.

Pendant les années 1950, la place Tian'anmen connaît une série d'agrandissements :

Durant les années 1950, le réaménagement de la place Tianan men est un problème de fond... une large discussion s'engage sur la nature, l'envergure, l'attitude à adopter à l'égard des édifices anciens et les dimensions de la place.<sup>396</sup>

En août 1952, Changan zuomen et Changan youmen, les deux portes gauche et droite de la Paix éternelle, sont démolies. En 1955, des travaux importants sont réalisés. Les murs contre lesquels s'adossait la galerie des Mille Pas sont démolis...<sup>397</sup>

À l'été 1958, dans le but de célébrer dignement, [on a] décidé la construction de dix grands édifices ou dix grands travaux : l'Assemblée du Peuple, le musée de la Révolution et le musée de l'Histoire, le musée de l'Armée de la Libération du Peuple, le palais d'Exposition de l'agriculture, celui de la Culture du peuple, l'hôtel du Peuple, le stade des Ouvriers, la gare de Pékin, l'hôtel des Hôtes d'État à Diaoyu tai et celui des Chinois d'outre-mer.

Parmi les dix bâtiments projetés, six sont situés dans le Pékin historique ; les deux plus importants, l'Assemblée du Peuple et les musées de la Révolution et de l'Histoire se trouvent de part et d'autre de la place Tianan men. Les travaux des dix grands édifices sont lancés en octobre 1958 et achevés dix mois plus tard. Le 1<sup>er</sup> octobre 1959, dix ans après sa proclamation solennelle par Mao Zedong, le régime célèbre avec fierté cet anniversaire sur une place Tianan men ayant complètement changé de visage et perdu la physionomie que lui avaient donnée

---

<sup>393</sup> Zhu Qiqian 朱启钐 (1871-1964) : homme politique et architecte.

<sup>394</sup> Le gouvernement Beiyang (*Beiyang zhengfu* 北洋政府), 1913-1928.

<sup>395</sup> Olivier Stéphanie et Bing Chiu Che, *op. cit.*, p. 160.

<sup>396</sup> *Ibid.*, p. 161.

<sup>397</sup> *Ibid.*

les empereurs Ming et Qing.<sup>398</sup>

La place, auparavant étroite, est devenue une place carrée et large. Après des transformations successives obéissant à des intentions politiques, la place Tian'anmen devient définitivement le centre politique. En 1951, elle intègre même le dessin de l'emblème du pays : en effet, elle est placée sous le drapeau rouge aux cinq étoiles (le drapeau de la République populaire de Chine). Désormais, cette ancienne porte de la ville impériale, datant de l'époque féodale, se voit attribuer une signification nouvelle.

Au début de la Révolution culturelle, Mao Zedong reçoit huit fois les gardes rouges à la place Tian'anmen ; ces derniers sont à l'époque chargés de diffuser la pensée de Mao. En 1976, Mao meurt des suites d'une longue maladie. La place Tian'anmen se transforme alors pour la dernière fois : on y construit une salle commémorative en l'honneur du Président Mao Zedong.

Pour la plupart des Chinois, la place Tian'anmen représente le lieu le plus significatif de la capitale. Au fur et à mesure que la politique de réforme et d'ouverture se met en place, la place Tian'anmen devient de plus en plus ouverte.

Avant l'année 1976, la plupart des touristes venaient en groupes sur la place Tian'anmen. Cependant, après les années 1980, de plus en plus de touristes viennent visiter le lieu seuls ou en famille. En 1988, la porte Tianan est officiellement ouverte au public.

En fin de compte, la place Tian'anmen est un des piliers de la mémoire collective. Depuis les dernières décennies, bien que sa transformation se soit ralentie et se soit faite plus discrète, sa signification politique n'a jamais perdu en importance. Pour Pierre-Jean Remy, la ville de Pékin est principalement marquée par deux lieux : la Cité interdite et la place Tian'anmen, et c'est cette dernière qui établit un lien entre la Chine millénaire et la Chine nouvelle aux yeux de l'auteur. La place Tian'anmen est un « symbole de la Chine » (Ch. p.712), puisque les événements marquant l'histoire de la Chine lui donnent une dimension à la fois politique et significative. Parallèlement, étant donné que « toute mémoire collective a pour support un groupe limité dans l'espace et dans le temps. »<sup>399</sup>, la mémoire collective chinoise pendant la période de la Révolution culturelle est étroitement liée à la place Tian'anmen. Par exemple, dans *Le Sac du Palais d'Été*, la place Tian'anmen est omniprésente au cours de la

---

<sup>398</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>399</sup> Maurice Halbwachs, Gérard Namer et Marie Jaisson, *op. cit.*, p. 137.

description de la Révolution culturelle. La première de couverture est une illustration d'Antoine Angremy : sur cette image, la place Tian'anmen constitue l'arrière-plan sur lequel on distingue les personnages. Le lecteur peut même y identifier des rouleaux de calligraphie portant des inscriptions comme « la Chine » (*Zhongguo*, 中国), « Ami du peuple » (*Renmin pengyou*, 人民朋友), « La porte Tianan est l'endroit de Mao » (*Tianan men shi Mao de difang*, 天安门是毛的地方), « La population chinoise » (*Zhongguo Renmin*, 中国人民), « Les paroles de Mao !! » (*Mao de haohua !!*, 毛的好话 !!). Tous ces messages et slogans renforcent l'idée dans le livre que la place Tian'anmen est un lieu important, riche en signification politique. En outre, toujours dans l'ouvrage, la place Tian'anmen constitue la destination finale des manifestations.

Les cortèges vont. Massifs dans la grande avenue Chang An, sur place de Tian An Men, en filigranes, étirés sur des kilomètres dans les rues plus étroites, les avenues adjacentes. Couleur, donc, rythme. (SPE, p. 104)

Sur Tien An Men, cent mille hommes écoutent une harangue. Ils se tiennent debout, tête nue sous le soleil, masse confuse et ondoyante au mouvement régulier des applaudissements et des cris : « Mao Tsé-toung wan wan hsui ! » : Qu'il vive dix mille années, le président Mao ! - et le président impassible leur fait présent - c'est un 18 août de chaleur blanche - d'un brassard rouge.

Les clameurs montent : on a fermé la place au sud - à Ch'ien Men - à l'est et à l'ouest. Au nord c'est la barrière naturelle et sacrée - symbolique et toujours présente - de la Cité Interdite, dont Tien An Men est le fronton colossal. Au pied de ce périmètre en forme de croix tronquée, il y a les hommes, ceux qui marchent et ceux qui sont là pour être armés.

Les mains s'élèvent en signe d'accord total, et dans la foule circulent maintenant, de main à main, les brassards rouges. (SPE, p. 107)

Les manifestations se déroulant à la place Tian'anmen sont plutôt considérées comme « un spectacle, une kermesse mi- farce mi sérieuse » (CNP, p. 394) aux yeux des étrangers visitant ou vivant à Pékin, comme Denis. En réalité, depuis 1949, l'année où Mao proclama la fondation de la Nouvelle république populaire de Chine du haut de la porte Tianan, le pouvoir politique s'est vu transféré de l'intérieur de la Cité interdite à l'extérieur. La place Tian'anmen devient alors le « centre politique vers lequel se porte le regard de tout le peuple chinois »<sup>400</sup>.

---

<sup>400</sup> Olivier Stéphanie et Bing Chiu Che, *op. cit.*, p. 130.

Selon Chen Pingyuan, l'un des auteurs de *Pékin, Imagination de la ville et Mémoire culturelle*<sup>401</sup>, une architecture monumentale à l'image de la place Tian'anmen est le symbole de la Chine classique. Cependant, la Chine moderne a transformé ce symbole classique en « caractérisation » d'un pays moderne, dont la place Tian'anmen est effectivement devenu un signe représentatif. La porte Tianan représente évidemment une sorte d'héritage historique, mais elle ne rappelle plus le Palais Impérial, symbole suprême de la Chine classique d'antan ; elle renvoie à présent au musée. Sa signification classique devient ainsi l'un des symboles de la Chine moderne.

Au cours de l'histoire, la signification de la porte Tianan s'est transformée. Dans la littérature, le regard des Occidentaux a également progressivement changé, se concentrant dorénavant plus sur la place Tian'anmen que sur la Cité interdite. Autrement dit, lorsqu'ils décrivent la ville de Pékin, les écrivains occidentaux ne se focalisent plus sur l'intérieur de la Cité interdite, mais sur l'extérieur.

Pour conclure, au fur et à mesure de son évolution historique, la ville de Pékin a connu plusieurs mutations, de la chute de l'empereur à la Révolution culturelle, en passant par la fondation de la nouvelle Chine. La ville se transforme au gré des événements historiques qui la bousculent : ses murs d'enceinte sont détruits, tandis que certains de ses monuments historiques sont conservés. Malgré cela, la ville attire toujours autant le regard et l'intérêt des Occidentaux et reste un sujet dans la littérature française.

### 2.3 La ville de Pékin et les étrangers

Pour bien saisir les caractéristiques d'une ville, il faut faire des recherches non seulement sur les architectures, mais aussi sur la population locale, car ils représentent tous deux la ville en question. Chaque groupe faisant partie du peuple offre une vision différente de la ville, une manière différente de la comprendre. Les étrangers vivant à Pékin forment un groupe populaire particulier, étroitement lié à l'évolution de Pékin. En effet, ils sont soit des acteurs, soit des témoins des changements touchant la ville. « Nul ne s'étonnera qu'au fil des

---

<sup>401</sup>陈平原、王德威, *北京: 都市想像与文化记忆*, 北京, 北京大学出版社, 《学术史丛书》, 2005, 561 p., p.452. Chen Pingyuan, Wang Dewei, *Beijing: Dushi Xiangxiang yu Wenhua Jiyi*, Beijing, Beijing Daxue Chubanshe, « Xueshushi congshu », 2005, 561 p., p.452. Chen Pingyuan, WANG Dewei, *Pékin, Imagination de la ville et Mémoire culturelle*, Pékin, Édition de l'Université de Pékin, coll. Collection de l'Histoire de l'école, 2005, 561 p., p.452.

siècles, le voyage en Chine ait été une source littéraire intarissable et que, pour ce pays, chacun, qu'il soit marchand ou missionnaire, soldat ou ministre, médecin ou diplomate, sache soudain prendre la plume et, avec des fortunes diverses, décrire l'indescriptible et narrer l'inénarrable. »<sup>402</sup> Parmi les témoins européens à Pékin, les écrivains-diplomates sont particulièrement dignes d'intérêt du fait de leur « double » point de vue, politique et littéraire.

### 2.3.1 Les écrivains-diplomates

Lorsque nous évoquons les écrivains diplomates qui ont vécu à Pékin, un des premiers noms qui nous vient à l'esprit est celui de Paul Claudel, qui a résidé en Chine entre juillet 1895 et août 1909. Une mission l'avait amené à faire un séjour à Pékin en mai 1906 en tant que Premier Secrétaire à la Légation de Pékin. En ce tournant marquant la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et le début du XX<sup>e</sup>, Paul Claudel, en tant qu'écrivain et diplomate, représente l'un des passeurs des cultures française et chinoise. Il nourrit son activité littéraire de son expérience diplomatique. « Ce besoin de transmettre son expérience, de prolonger son métier par l'écriture se traduit aussi, sous une forme beaucoup plus classique, par l'engouement des diplomates pour les mémoires »<sup>403</sup>. Pierre-Jean Remy le mentionne par ailleurs dans l'un de ses discours de réception à l'Académie française :

On en a souri ; j'ai seulement essayé, à travers trop de livres et peut-être pas encore assez d'emplois, de retrouver les traces non pas de Bergson, que je connais peu, et de Dekobra, que je ne connais pas, mais de quelques-uns de mes illustres prédécesseurs dans cette Compagnie, écrivains et diplomates, graves ou désinvoltes : Paul Claudel.<sup>404</sup>

Jean-Pierre Angremy, principalement connu sous le nom de plume de Pierre-Jean Remy, assume des fonctions diplomatiques à Hong-kong entre 1961 et 1964, en tant que vice-consul archiviste. Il devient ensuite deuxième secrétaire à l'ambassade française de Pékin de 1964 à 1966, année marquant le début de la Révolution culturelle. Il se souvient dans son article « Obsession du "complexe chinois" » que, « c'est vraiment une bonne mission – en tant

---

<sup>402</sup> Jean-Michel Coblence, « Pékin et Shanghai : clichés littéraires de l'entre-deux-guerres » in *Revue d'esthétique*, nouvelle série, numéro 5, 1983, p. 97.

<sup>403</sup> Laurence Badel, Gilles Ferragu, Stanislas Jeannesson [et al.], *Écrivains et diplomates : L'invention d'une tradition. XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles*, Armand Colin, 2012, 316 p., p. 25.

<sup>404</sup> « Discours de réception de Pierre-Jean Rémy | Académie française », [En ligne : <http://www.academie-francaise.fr/discours-de-reception-de-pierre-jean-remy>]. Consulté le 4 avril 2017.

que diplomate en poste à Pékin, nous pouvons nous plonger dans la “Chine d’aujourd’hui” que nous sommes prêts à connaître et nous pouvons par inadvertance trouver “la Chine d’hier” dans les *hutong*, dans quelques vieux lieux ouverts aux étrangers autour de Pékin. »<sup>405</sup> Trente ans après, en 2001, Pierre-Jean Remy revient en devenant président des Années France-Chine 2003-2005.

En effet, quelles que soient les époques, les connivences entre les deux métiers, entre la littérature et la diplomatie, ont toujours été profondes. En mettant en relation la langue et le réel, les écrivains diplomates sont parvenus à créer un monde à part entière à travers l’écriture. Cependant, il existe évidemment des différences entre les deux métiers : entre la raison et la sensibilité, entre l’activité sérieuse et la création libre.

La diplomatie incline à la modération et au compromis, non seulement par « souci de politesse », mais parce que c’est l’essence de sa fonction et souvent le seul résultat qu’elle puisse espérer atteindre. Sa vision des enjeux de puissances et des rapports de force entre les acteurs de l’ordre international est par conséquent aussi pragmatique et rationnelle que possible.

L’écriture en revanche est – ou devrait être – une libre activité de l’esprit, qui se suffit à elle-même, bien qu’elle vise à atteindre une audience... la plus vaste possible, car l’écrivain diplomate cultive souvent des vanités qui rivalisent avec celles de ses confrères non diplomates.<sup>406</sup>

Toutefois, il se peut que diplomates et écrivains puissent coexister, car ils peuvent tous jouer le rôle de témoin de l’Histoire et de la vie, à l’instar de Pierre-Jean Remy lorsqu’il était à Pékin au début de la Révolution culturelle. Du fait de sa double qualité de témoin et d’observateur, il a pu représenter cet événement comme arrière-plan dans ses livres. En outre, la Chine étant l’un de ses pays de prédilection, son œuvre littéraire est très marquée par la culture chinoise. En réalité, la plupart des diplomates qui écrivent aussi à leurs heures perdues sont plutôt moyens ou médiocres ; cependant, certains sont parvenus à avoir des « carrières d’un égal éclat dans les deux métiers »<sup>407</sup>. On retient particulièrement : « un Saint-John Perse, prix Nobel de littérature et secrétaire général du Quai d’Orsay, un Claudel, grand ambassadeur

---

<sup>405</sup> Pierre-Jean Remy et Qian Linsen, « Obsession du “complexe chinois” », 钱林森, *和而不同-中法文化对话集*, 南京, 南京大学出版社, 2009, 486页, 第114页. Qian Linsen, *Heer butong-Zhongfa wenhua duihua ji*, Nanjing, Nanjing daxue chubanshe, 2009, 486ye, di 114 ye. Qian Linsen, *Conciliant mais non conformiste – Dialogue entre la culture chinoise et la culture française*, Nanjing, Édition de l’Université de Nanjing, 2009, 486 p, p. 114.

<sup>406</sup> Laurence Badel [et al.], *op. cit.*, p. 15.

<sup>407</sup> *Ibid.*, p. 17.



et immense écrivain, plus près de nous un Jean-Pierre Angremy, directeur général de la coopération culturelle et romancier couvert de prix »<sup>408</sup>.

Mais pourquoi les diplomates se mettent-ils donc à l'écriture ? Les mots de Patrick Imhaus, prononcés à la table ronde d'un colloque, peuvent peut-être nous donner la réponse : « Je crois qu'une des raisons qui poussent certains d'entre nous à écrire, c'est une sorte d'indignation face à la disparition dans la mémoire collective d'événements que nous avons vécus de près, de plus près en tout cas que d'autres. »<sup>409</sup> Pour Pierre-Jean Remy, le souvenir des années passées en Chine, surtout à Pékin dans le milieu diplomatique, apparaît souvent dans ses romans sur la Chine. Sous sa plume, le diplomate est déjà une image. Ses livres constituent en premier lieu une description d'un milieu bien connu des romanciers et des essayistes : le milieu diplomatique « que Pierre-Jean Remy connaît sûrement très bien, avec ses petites mers intérieures aux risibles tempêtes, ses liens mystérieux et souvent poétiques, ses secrets ridicules et tout à coup tragiques »<sup>410</sup>.

Dans *Le Sac du Palais d'Été*, Pierre-Jean Remy crée plusieurs personnages appartenant au monde diplomatique, comme David Allen, diplomate britannique qui a occupé plusieurs fois un poste à Pékin et qui quitte la Chine au moment de la révolution culturelle. Verviers André, autre personnage, est un diplomate français qui a plusieurs fois été en poste en Chine avant et après l'arrivée au pouvoir des communistes. Enfin, nous avons Guillaume, attaché de presse à l'ambassade de France à Pékin, qui devient ambassadeur dans le roman suivant. En outre, Pierre-Jean Remy leur donne des caractéristiques calquées sur les siennes, c'est-à-dire qu'ils sont eux aussi des écrivains diplomates. Par exemple, Jacques Benoist est un étudiant qui apprend le chinois aux Langues Orientales avant d'aller à la Sorbonne. Il devient ensuite un attaché culturel à l'ambassade de France à Pékin. Après son retour en France, il publie des articles de vulgarisation sur la Chine dans un hebdomadaire féminin, puis un ouvrage sans grand intérêt sur son séjour à Pékin. Ensuite, nous avons Jan van Otrick, nommé un an ambassadeur à Pékin, qui publie un livre sous un pseudonyme et obtient un grand succès. Il connaît alors une gloire littéraire posthume. Ainsi, Pierre-Jean Remy décrit le monde

---

<sup>408</sup> *Ibid.*

<sup>409</sup> Laurence Badel, Gilles Ferragu, Stanislas Jeannesson et Renaud Meltz (éds.), *Écrivains et diplomates: l'invention d'une tradition, XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles: colloque historique international des 12, 13 et 14 mai 2011*, Paris, A. Colin, 2012, 416 p., p. 389.

<sup>410</sup> Jean d'Ormesson, « Vers un renouveau », *Les Nouvelles Littéraires*, Larousse, Paris, 8 octobre 1971, p. 8.

diplomatique de Pékin, et en particulier le destin des diplomates pendant la période de mutation de Pékin.

« Si le roman prétend écrire “l’histoire du présent”, selon la jolie formule de Bérard, le diplomate conservait des atouts particuliers pour jouer le rôle d’enquêteur. »<sup>411</sup> Sous la plume de Pierre-Jean Remy, les diplomates dans le roman jouent également le rôle d’enquêteurs. Ils sont à la fois des témoins et des observateurs pendant la Révolution culturelle à Pékin ; pendant la grande mutation de la capitale, ils tentent de retrouver les traces du vieux Pékin « littéraire », celui qui avait été évoqué de maintes fois dans la littérature occidentale. En effet, Pierre-Jean Remy crée des personnages diplomatiques qui lui ressemblent beaucoup. Ces personnages lui permettent ainsi d’exprimer ses idées et points de vue sur la ville de Pékin. L’écrivain souligne d’ailleurs, lors d’un entretien en juillet 1993 à l’UNESCO (Paris) :

Ça m’a intéressé d’avoir cette multitude de points de vue. Alors, ça m’intéressait aussi de le voir, comme vous dites, comme un spectacle, c’est-à-dire qu’il y a des gens qui sont des acteurs directs, qui participent à cette aventure chinoise, que ce soit les diplomates, que ce soit les journalistes, etc. et puis il y a des gens qui la mettent en scène presque, soit des écrivains douteux [...].<sup>412</sup>

De ce fait, la ville de Pékin qu’il décrit est représentée avec cette multitude de points de vue, parcourue par des personnages divers mais proches de l’image de l’auteur, des diplomates, des journalistes et des écrivains. Nous développerons dans le chapitre suivant cette représentation plus vivante et complète de la ville de Pékin à travers une multitude de points de vue.

### 2.3.2 « L’exil » des Occidentaux à Pékin

#### **L’exil physique**

*Le Sac du Palais d’Été* est la transcription de la vie du cercle des étrangers – fonctionnaires, journalistes, photographes, exilés politiques – présents en Chine pendant la Révolution culturelle. Pierre-Jean Remy décrit ses personnages et organise son livre autour

---

<sup>411</sup> Laurence Badel [et al.], *op. cit.*, p. 93.

<sup>412</sup> Li Xu, *op. cit.*, p. 231.

d'un fil conducteur qui serait « une méditation sur l'exil et sur la mort »<sup>413</sup>. « Pour qu'il y ait exil, il faut qu'il y ait déplacement, transfert dans un autre groupe social, et par conséquent échange, confrontation. »<sup>414</sup> Ce déplacement dans un autre groupe social, ou dans un autre pays, peut probablement s'apparenter à un « exil physique ». En ce qui concerne Pierre-Jean Remy, cet « exil physique » est issu de son déplacement en Chine, de son installation dans la ville de Pékin. Il se rappelle : « Quand je suis arrivé en Chine, j'ai effectivement suivi les traces de Segalen et de Claudel, puis il y a eu une expérience d'exil que je ne m'attendais jamais vraiment. »<sup>415</sup> En effet, deux aspects renforcent cette sensation d'« exil physique » à cette époque-là : la politique et l'attitude du peuple envers les étrangers.

Pierre-Jean Remy occupe le poste de diplomate à Pékin de 1964 à 1966, soit une quinzaine d'années avant la mise en place de la politique de réforme et d'ouverture. Dans ses œuvres, les Pékinois sont prudents mais montrent tout de même un certain degré de curiosité envers les étrangers. Cependant, jusqu'à 1976, les Chinois maintiennent toujours une distance avec les étrangers :

En 1976, lorsqu'un Européen marchait dans les rues de Pékin, tout le monde le regardait. [...] Les étrangers étaient alors des *waibin* (des hôtes étrangers), bref des monstres intouchables.

Entre le *waibin* et les Chinois, se dressait alors un mur de politesse xénophobe, engendrée par la terreur bureaucratique. Un mur que les Chinois n'avaient pas intérêt à tenter de franchir.<sup>416</sup>

Pendant les années 1960, les faits et gestes des étrangers sont très surveillés et ces derniers sont confrontés à de nombreuses limites, comme le décrit Pierre-Jean Remy dans son *Journal de Pékin* :

[1964] Enfin pour nous, étrangers, il y a ce cercle rigoureux de vingt miles de diamètre qui part du cœur de la ville et trace dans les campagnes une limite arbitraire, infranchissable, au-delà de laquelle et sous aucun prétexte vous

---

<sup>413</sup> André GASCHT, « Pierre-Jean Remy : un puzzle sur la Chine à l'ombre d'un grand oublié : Segalen », *Le Soir*, 23 novembre 1971, p. 9.

<sup>414</sup> Jacques Mounier et Équipe de recherche sur le voyage, *Exil et littérature*, Grenoble, ELLUG, 1986, 302 p., p. 293.

<sup>415</sup> Pierre-Jean Remy et Qian Linsen, « Obsession du “complexe chinois” », 钱林森, *和而不同-中法文化对话集*, 南京, 南京大学出版社, 2009, 486页, 第117页. Qian Linsen, *Heer butong-Zhongfa wenhua duihua ji*, Nanjing, Nanjing daxue chubanshe, 2009, 486ye, di 117 ye. Qian Linsen, *Conciliant mais non conformiste – Dialogue entre la culture chinoise et la culture française*, Nanjing, Édition de l'Université de Nanjing, 2009, 486 p, p. 117.

<sup>416</sup> Louis Aguirre, Henri Leuwen et Jean-Philippe Béja, *op. cit.*, p. 152.

n'aurez le droit d'aller. Des écriteaux sur la route, jusqu'aux petits sentiers, vous le rappellent en chinois, en russe et en anglais : « Il est interdit aux étrangers d'aller au-delà de ce point. » (CJP, p. 128)

L'auteur évoque également cette situation dans *Le Sac du Palais d'Été* (l'action se passait alors pendant la révolution culturelle) : « Et ceux des étrangers qui veulent s'approcher de la place [Tian An Men] s'en voient interdire l'accès par des policiers mais aussi par des garçons et des filles, presque des enfants, aux brassards rouges. » (SPE, p. 121) D'ailleurs, à cette époque-là, lorsqu'un étranger souhaitait prendre le train, il lui fallait obligatoirement être détenteur de divers visas, permis et autorisations. Pour les obtenir, il fallait attendre pendant des heures au ministère chinois des Affaires étrangères, où des fonctionnaires polis émettaient des refus fréquents. Pierre-Jean Remy mentionne qu'en 1966, il avait demandé à effectuer un voyage en Chine du Sud, mais on ne l'y avait pas autorisé. « Sans commentaire. Presque toutes ces villes sont considérées comme fermées aux étrangers. » (CJP, p. 225) Ces limites réelles visant les étrangers sont une des raisons pour lesquelles l'auteur a le sentiment d'être en quelque sorte en exil en Chine. Pierre-Jean Remy explique : « J'apprécie vraiment tout ce que j'ai vu en Chine à cette époque-là. Bien sûr, dans la vie quotidienne, il est très frustrant de ne pas pouvoir interagir librement avec les intellectuels chinois ou même de parler librement. En outre, il est très ennuyeux de succomber à une série d'interdictions. »<sup>417</sup>

Certains étrangers se renferment alors sur eux-mêmes, ne fréquentant que leurs propres cercles. Pierre-Jean Remy note, dans son journal de Pékin, la situation des étrangers en 1965 :

Là, les étrangers sont comme des naufragés, arrimés à une barque dont ils tentent de maintenir le cap au centre d'un océan sans commune mesure avec tout ce qu'ils ont connu jusqu'à présent. Alors, ignorant souvent ce qui les entoure – certains d'entre nous ne sortent jamais de leur ambassade, ou plutôt : du cercle des ambassades, cercle magique pour eux, maudit peut-être : qui sait ? –, ils ne savent de la Chine que ce que les autres leur en disent. [...] Et pourtant, chacun de ces personnages égarés sur cette autre planète a quelque chose de fascinant. (CJP, p. 181)

Ainsi, les deux communautés, chinoise et occidentale, semblent alors avoir un

---

<sup>417</sup> Pierre-Jean Remy et Qian Linsen, « Obsession du “complexe chinois” », 钱林森, *和而不同-中法文化对话集*, 南京, 南京大学出版社, 2009, 486页, 第114页. Qian Linsen, *Heer butong-Zhongfa wenhua duihua ji*, Nanjing, Nanjing daxue chubanshe, 2009, 486ye, di 114 ye. Qian Linsen, *Conciliant mais non conformiste – Dialogue entre la culture chinoise et la culture française*, Nanjing, Édition de l'Université de Nanjing, 2009, 486 p, p. 114.

problème de communication, même s'ils vivent dans la même ville. Chacune vit dans son propre cercle, ne pouvant faire partie de l'autre. Il existe ainsi une impasse entre les deux cercles. Aux yeux des Occidentaux, la Chine est interdite et considérée souvent comme un monde clos. La ville de Pékin est une ville fermée pour la plupart d'entre eux. « Comprendre une ville. Il importe d'abord de comprendre que nous sommes ici [à Pékin] dans une ville fermée de toute part. Une ville qui, parce qu'elle est le centre du monde (l'Empire du Milieu), ne peut être qu'un univers clos. » (CJP, p. 127) Ce cloisonnement et cette séparation avec le peuple chinois constituent peut-être un facteur de ce sentiment d'exil qui mine les esprits étrangers.

### **L'exil spirituel**

L'exil spirituel, autrement dit le sentiment d'être exilé est un sujet phare du *Sac du Palais d'Été*, représenté à travers de nombreux personnages. La Chine apparaît comme un véritable lieu d'exil. Pourquoi Pierre-Jean Remy a-t-il choisi la Chine pour illustrer ce thème, et pourquoi Pékin en particulier ? Il a lui-même répondu à cette question lors de son entretien avec Alain Clerval :

Le cadre du livre [*Le Sac du Palais d'Été*] est la Chine, plus précisément Pékin. Le vrai sujet du livre, c'est l'exil. Si j'ai choisi la Chine, c'est parce que la Chine figure bien le lieu d'un exil absolu, ou plutôt Pékin, parce que Pékin est une cité qui correspond à des données géomantiques, presque symboliques, dont le tracé est magique.<sup>418</sup>

Pour l'auteur, la Chine est en somme une métaphore : à la fois « hors du temps » et « le lieu de l'exil interdit ». Elle demeure « l'exil le plus total, le plus absolu qui se puisse concevoir. La rupture la moins possible à imaginer. Le lieu le plus extrême, hors du temps, hors de notre monde, dont nous puissions rêver. » (CJP, p. 204) Pierre-Jean Remy souligne, dans la préface de *Stèles* de Segalen, que la Chine est le lieu de « l'exil le plus absolu » et « n'est finalement ici qu'un alibi, qu'un prête-nom : l'exil le plus total, donc, qui se puisse concevoir. »<sup>419</sup> La métaphore se poursuit lorsqu'il regarde Pékin, l'« échiquier clos ».

[1965] Dans quelques semaines, ça fera un an que je suis à Pékin. C'est d'abord

---

<sup>418</sup> Alain Clerval, *op. cit.*

<sup>419</sup> Victor Segalen, Pierre-Jean Rémy et Annie Joly-Segalen, *Stèles*, Paris, Gallimard, 1973, 154 p., p. 13.

l'exil que représente la Chine, et surtout Pékin, qui m'a frappé de plein fouet. Je l'ai dit à plusieurs reprises : l'exil le plus absolu qui se puisse imaginer. (CJP, p. 181)

Chez Pierre-Jean Remy, la ville de Pékin est toujours présentée en toile de fond ou comme support à idée ou au sentiment. Ici, l'exil dans la ville incarne une sorte de sentiment nostalgique. « L'exil métaphorique : toute expérience de la solitude imposée tend à se vivre comme un exil. »<sup>420</sup> Sous la plume de l'auteur, les héros ont l'impression d'être exilés dans la ville car ils se sentent perdus pendant la Révolution culturelle, révolution qu'ils ne comprennent pas.

Nostalgique, aussi, puisque la Chine qui s'enfonçait alors, un peu plus profondément chaque jour dans la Révolution culturelle avait pour lui [Denis] des couleurs, des odeurs, des fièvres de paradis perdu. (CNP, p. 426)

Dans *Le Sac du Palais d'Été*, la Chine est, pour un certain nombre d'Occidentaux, l'exil le plus total imaginable, en particulier dans les années soixante. Pour eux, « l'expérience chinoise de cet exil était tellement forte, tellement profonde qu'ils vivent dans la nostalgie de la Chine qu'ils ont connue »<sup>421</sup>, explique Pierre-Jean Remy dans son entretien avec Li Xu, le 7 juillet 1993 à Paris. L'exil devient pour les héros occidentaux une source de mélancolie et de réflexion sur soi-même. « L'expérience de l'exil est en cela dynamique et contradictoire ; elle entretient un va-et-vient entre l'ici et l'ailleurs, entre le passé et le futur, entre la nostalgie et l'espérance, entre l'exclusion et l'inclusion, entre le moi et les autres. »<sup>422</sup> Chez Pierre-Jean Remy, l'expérience de l'exil est une sorte d'exil de l'esprit, provenant de la réflexion sur la relation entre l'ici et l'ailleurs, entre le moi et les autres.

Dans la ville de Pékin, cet exil spirituel se caractérise tout d'abord par un sentiment d'être éloigné du pays d'origine, ce qui fait naître divers sentiments chez les protagonistes : la joie de découvrir l'ailleurs, la dépression, ou encore l'angoisse face à ce nouvel environnement en plein bouleversement. Quoi qu'il en soit, un élément reste constant, c'est celui de l'adaptation à un mode de vie différent à Pékin.

Donc, après avoir été exilé en Chine, exilé loin de leur pays, loin de leur société, dans *Le Sac du Palais d'Été*, ils sont ensuite exilés loin de la Chine, loin de ce qui a été l'expérience la plus importante de leur vie, qui était leur séjour chinois. Donc,

---

<sup>420</sup> Jacques Mounier et Équipe de recherche sur le voyage, *op. cit.*, p. 292.

<sup>421</sup> Li Xu, *op. cit.*, p. 231.

<sup>422</sup> Jacques Mounier et Équipe de recherche sur le voyage, *op. cit.*, p. 293.

c'est une sorte de pendant, de revers, de deuxième aspect de l'idée d'exil et de Chine.<sup>423</sup>

Deux fois « l'éloignement » est dépeint, non seulement en rapport avec les protagonistes occidentaux, mais aussi avec l'auteur lui-même. Les héros sont d'abord éloignés de leur pays d'origine et arrivent à Pékin, pour des raisons diverses. Par exemple, Simon, dans *Le Sac du Palais d'Été*, quitte la France pour la Chine en 1951 et travaille pour les services économiques chinois pendant plusieurs années, avant de trouver un emploi de rédacteur aux Éditions en langues étrangères de Pékin. Il est finalement expulsé de Chine en 1966. Les deux formes d'éloignement qu'il a ainsi vécu sont assimilables à deux exils de l'esprit. La première fois, il a dû s'éloigner de la France pour travailler dans un environnement qui lui était entièrement inconnu, ce qui a engendré en lui un sentiment de mélancolie. La seconde fois, il a été forcé de quitter la Chine, de quitter un lieu qu'il connaissait déjà bien, ce qui lui a donné à nouveau un sentiment d'exil.

Ensuite, l'exil spirituel est déterminé par une incompréhension entre les deux cercles. À l'instar de l'exil physique que nous avons évoqué précédemment, il existe dans cet exil une impasse entre la société chinoise et le groupe composé par les diplomates et les intellectuels étrangers. Pour les Occidentaux, cette impasse, autrement dit l'échec de communication, renvoie à un exil de l'esprit par rapport à la culture de l'Autre. Pierre-Jean Remy mentionne dans l'entretien avec Alain Clerval que :

La connaissance de l'Est apparaît vraiment comme une quête impossible. Chez tous les Occidentaux qui s'attachent à la Chine, il y a cette volonté désespérée de pénétrer un secret, mais en sens contraire, c'est une volonté ou plutôt une force de passivité et d'indifférence qui s'oppose à tous leurs efforts. D'où l'impression que Pékin est vraiment le cœur d'un exil absolu, ce qui explique la désolation, l'épouvantable frustration ressentie par les Européens qui peut aller jusqu'au désespoir.<sup>424</sup>

Cette quête impossible est tour à tour évoquée par le personnage de René Leys, dans le roman de Segalen, et par ceux de Simon et Guillaume chez Pierre-Jean Remy. Bien qu'ils aient déjà pénétré dans la Cité interdite, les héros de Pierre-Jean Remy ne parviennent pas non plus à réellement connaître cette Chine qui les entoure, ni à y pénétrer. En ce qui concerne

---

<sup>423</sup> Li Xu, *op. cit.*, p. 231.

<sup>424</sup> Alain Clerval, *op. cit.*

leurs expériences à Pékin, c'est l'incompréhension et les refus auxquels ils sont confrontés qui blessent leurs sentiments et causent leurs souffrances. « À Pékin, ce que chaque Occidental découvre, ce n'est pas un reflet de la Chine, mais son incapacité à concevoir un autre soi-même, à se quitter. [...] chaque Occidental se retrouve encore plus misérable, enlisé dans son héritage de bourgeois et d'Occidental. »<sup>425</sup> De ce fait, l'exil chez Pierre-Jean Remy est plutôt un sentiment.

### 3. Évolution de l'écriture de Pékin

#### 3.1 La représentation de Pékin dans les romans à partir d'une vision photographique

L'œuvre de Pierre-Jean Remy se caractérise par deux thèmes principaux : la ville et la photographie. On retrouve souvent ces deux thèmes dans les romans dont l'histoire se déroule au XXe siècle. « La ville et la chambre photographique ont une histoire si liée qu'on peut aussi bien dire "la ville a enfanté la photographie" que "la photographie a enfanté la ville". Toutes deux ont à voir avec la contingence (mot qui apparaît au XIVe siècle), et cela doublement. »<sup>426</sup> La photographie, l'image instantanée, devient l'un des supports d'expression de Pierre-Jean Remy. Elle est d'ailleurs abordée dans plusieurs de ses romans sur la Chine, comme notamment *Le Sac du Palais d'Été* et *Chambre noire à Pékin*. De fait, lors de ses séjours en Chine, Pierre-Jean Remy « photographie sans fin » (CJP, p.109) :

Mais j'ai continué à arpenter Pékin au fil de longues promenades, parfois nostalgique, avec en mémoire la Chine que j'avais connue quarante ans plus tôt. De la même façon, dans beaucoup de grandes villes chinoises comme dans des campagnes lointaines, c'est à la fois la Chine d'hier que je tentais de retrouver en même temps que celle d'aujourd'hui que je voulais découvrir et redécouvrir. De cette Chine-là, ce sont aussi des milliers de photos que j'ai rapportées. (CJP, P.41)

Pierre-Jean Remy dit : « Nous [Pierre-Jean Remy et sa femme Mme Odile] avons pris des centaines de photos de Pékin à cette époque-là et nous nous imprimons. Tout cela fait partie du rêve de poursuivre. Essayez de relier la réalité que nous voyons avec notre

---

<sup>425</sup> *Ibid.*

<sup>426</sup> Patrick Baudry et Thierry Paquot (éds.), *L'urbain et ses imaginaires*, Pessac, Maison des sciences de l'Homme d'Aquitaine, 2003, 121 p., p. 90.



imagination, comme Victor Segalen. »<sup>427</sup> C'est effectivement à travers la technique photographique que Pierre-Jean Remy tente de retrouver la Chine d'hier et de découvrir la Chine d'aujourd'hui dans ses romans.

### 3.4.1 Photographies : un témoignage du Pékin d'antan

Chez Pierre-Jean Remy, les photographies sont chargées de redonner vie au souvenir. En effet, la ville de jadis existe toujours dans les anciennes photos. Dans *Le Sac du Palais d'Été*, soit on regarde de vieilles photos afin de pouvoir revivre le passé, comme Guillaume, soit on prend des photos de la ville pour garder des traces du passé, comme Otrick. Dans le roman, le fait que Guillaume ait trouvé et feuilleté ses vieux albums est évoqué dans plusieurs passages :

[Victor Segalen] Il avait soigneusement rangé les photographies [...] Il reprit les photographies, en déploya le jeu. (SPL, p. 167)

Et Guillaume feuilleta un album de vieilles photographies qu'il avait découvert dans un paquet d'archives oubliées. [...] Ces photos étaient peut-être vieilles de cinquante ans. Ce n'étaient que colonnes de temples ornées de dragons, pavillons de bois, toits ouvragés, longues enfilades de terrasses, de bronzes et de marbres. Isolées de l'explication de ce qu'elles avaient été, monuments détruits peut-être, aujourd'hui disparus, elles redevenaient vivantes et prenaient enfin vraiment leur dimension réelle à l'échelle de l'imaginaire. (SPL, p. 168)

C'est en feuilletant ce vieil album de photos...

Après les photos de monuments sans légendes qui l'avaient mis sur la voie, Guillaume avait trouvé un autre album vert relié d'une cordelette de soie. Il l'avait entrouvert au hasard ; des hommes cette fois, l'image de ces vieux coloniaux [...] dans les collines de l'Ouest.

[...] Passé. Suspendu et fragile : Guillaume, à la lumière de ce passé terni, accumule maintenant les idées, des mots, qu'il s'agit de préserver de l'oubli des mémoires ingrates. (SPL, p. 694-695)

Guillaume feuillette encore l'album vert.

---

<sup>427</sup> Pierre-Jean Remy et Qian Linsen, « Obsession du “complexe chinois” », 钱林森, *和而不同-中法文化对话集*, 南京, 南京大学出版社, 2009, 486页, 第116页. Qian Linsen, *Heer butong-Zhongfa wenhua duihua ji*, Nanjing, Nanjing daxue chubanshe, 2009, 486ye, di 116 ye. Qian Linsen, *Conciliant mais non conformiste – Dialogue entre la culture chinoise et la culture française*, Nanjing, Édition de l'Université de Nanjing, 2009, 486 p, p. 116.

Une photo – sépia, à peine passée – représente trois cavaliers mongols montés sur trois petits chevaux [...] Une autre photographie, immédiatement à côté de la précédente, représente l'un de ces mêmes cavaliers très droit[s] sur son cheval dans la steppe. [...] Aussi, sur la page opposée, un village-temple, muré, fermé, s'adosse, au bout de la plaine qui l'entoure, à des collines nues. Quelques chevaux passent [...] (SPL, p. 699)

En effet, les vieux albums que Guillaume a trouvés sont probablement ceux de Segalen, car l'auteur décrit parallèlement des passages sur Segalen et ses photographies sur la Chine. Sous la plume de Pierre-Jean Remy, l'histoire d'un personnage peut être découpée en de nombreux passages qui peuvent être montrés séparément aux lecteurs et mêlés à d'autres extraits relatant d'autres personnages. Il s'agit de l'une des caractéristiques du style d'écriture de cet auteur, une caractéristique que nous analyserons plus loin.

Ainsi, avec les photographies de Victor Segalen, Guillaume a retrouvé la Chine du passé, ainsi que le vieux Pékin, symbolisé notamment par les temples et les cavaliers mongols. En regardant ces photos, il « comprit enfin ce qu'il était venu chercher à Pékin et qui depuis des mois lui échappait. » (SPL, p. 168) Il souhaite suivre les traces de Segalen, autrement dit les traces du vieux Pékin. Ces anciennes photos de la capitale chinoise semblent prouver que le vieux Pékin de Segalen existait vraiment. Selon Roland Barthes, « Le nom du noème de la Photographie sera donc : " Ça-a-été ", ou encore : l'Intraitable. »<sup>428</sup> De ce fait, les photographies sur Pékin remémorent le passé d'une part, et d'autre part, elles attestent de ce que le photographe a pu voir et vivre, de ce qui a été. Elles ne sont donc pas une simple restitution de ce qui a été détruit par le temps. Dans *Le Sac du Palais d'Été*, les traces du vieux Pékin sont effectivement représentées par des photos. Ces dernières constituent donc un témoignage du vieux Pékin.

La Photographie ne dit pas (forcément) ce qui n'est plus, mais seulement et à coup sûr, ce qui a été.

Devant une photo, la conscience ne prend pas nécessairement la voie nostalgique du souvenir (combien de photographies sont hors du temps individuel), mais pour toute photo existant au monde, la voie de la certitude : l'essence de la Photographie est de ratifier ce qu'elle représente.<sup>429</sup>

---

<sup>428</sup> Roland Barthes, *La chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Ed. de l'Etoile : Gallimard : Seuil, 1980, 192 p., p. 120.

<sup>429</sup> *Ibid.*, p. 133.

Le souvenir d'une ville est donc souvent intimement lié à la photographie. Dans le roman, les héros recherchent la ville du passé non seulement à travers d'anciennes photos, mais aussi à travers les traces présentes dans la ville du présent. En prenant des photos, ils essaient d'enregistrer et de garder le vieux Pékin qui est alors en voie de disparition. Prenons pour exemple Simon et Otrick, qui faisaient souvent de petites promenades dans la ville de Pékin. Un jour, ils laissèrent leur voiture au sud du quartier des légations et s'aventurèrent dans un labyrinthe de ruelles étroites et boueuses. Il avait plu et l'odeur des ordures déversées à même le sol battu des chaussées était presque insoutenable.

[Otrick] – Il faut venir ici pour trouver encore des signes du vieux Pékin, celui qu'on rasera si vite, le Pékin des odeurs. Bientôt, tout Pékin sentira le ciment frais ou le goudron et ce sera fini.

Otrick portait un appareil photo autour du cou. (SPE, p. 129)

À leur [Simon et Otrick] droite s'élevait l'énorme masse de la Tour du Renard.

[Otrick] – Voilà ce que je voulais vous montrer. C'est une chose peu connue : le plus vieux pont de Pékin. Tous ceux de la Cité Interdite sont Ming, celui-là est Yuan. Les pierres taillées à l'intérieur de l'arche portent des marques très intéressantes que je vais essayer de photographier.

Le pont était en pierre surmonté d'une double balustrade de marbre blanc, usé, poli par le temps mais rugueux maintenant et sale.

– Ce sont des photos qui manquent à ma collection.

Simon avait aidé Otrick à s'installer dans le lit du canard, à l'extrême bord de la berge pourrie, et le Hollandais, méticuleusement, avait photographié toutes les pierres marquées.

– Il reste si peu de chose de ce Pékin-là ! dit à nouveau Otrick lorsqu'ils remontèrent. (SPL, p. 130)

Ce que Otrick recherche, c'est évidemment son Pékin, le Pékin des temps jadis. De même que Segalen cherchait à retrouver le passé de l'Empire du Milieu, les héros, à travers leurs photographies, tentent de retrouver les traces du passé pour pouvoir en témoigner. Les images photographiques deviennent ainsi des témoignages à part entière, des reflets uniques de l'Histoire.

### 3.1.2 Photographies : clichés de Pékin « à présent »

Sous la plume de Pierre-Jean Remy, des personnages-photographes surgissent, tels que Iris dans *Le Sac du Palais d'Été*, ou encore Pascaline dans *Chambre noire à Pékin*. Ils photographient tous le Pékin du « présent », soit la ville de Pékin dans les années soixante, au début de la Révolution culturelle chinoise, leurs photographies devenant des clichés de la réalité.

Dans *Le Sac du Palais d'Été*, Iris est photographe, journaliste, l'amie de tout le monde et vit en Chine depuis dix ans. Avec le début de la Révolution culturelle, elle est priée de quitter la Chine car le journal qui l'emploie juge la situation trop grave et dangereuse pour une femme seule. Lorsque Simon et Guillaume se rendent pour la dernière fois chez Iris, ils la trouvent en train de trier ses photos sur la Chine.

[Iris] – Je suis peut-être la seule femme à quitter Pékin et à en avoir envie de pleurer. [...]

Elle classait des photographies tirées sur de grandes feuilles de papier brillant, des visages d'enfants, des visages de femmes. Un pont [...].

[Iris] – Je me prostitue, j'ai vendu celle-là à « Life » ... [...] Penchée en avant, elle regardait ses photos. Guillaume et Simon tentèrent de l'aider dans ses classements, mais sans succès. (SPL, p. 87)

[Iris] – C'est notre Chine à nous aujourd'hui, n'est-ce pas...

Iris eut un haussement des épaules.

[Iris] – Mais il n'y a qu'une seule Chine, celle que je quitte. (SPE, p. 88)

Iris prend des photos de la Chine, y compris des photos de la révolution.

[Iris] elle attrape la feuille de papier révélée et elle la retire du premier bain pour la plonger dans le fixateur, après quelques instants enfin, elle fait de la lumière.

La photo est là, entière, crue. Plus dure et plus parlante que tous les mots, tous les discours ; le prisonnier ficelé à une enseigne [...] Et, à côté du bourgeois exposé, une sorte de feu qui brûle, fait des livres entassés [...] Un feu de joie.

La photo est admirable, d'une netteté incroyable pour une photographie prise au téléobjectif à travers la vitre d'une voiture en marche.

« Cette Chine, donc, que j'aime », pense Iris. (SPL, p. 571)

Iris aime la Chine, malgré les violences perpétrées pendant la révolution culturelle. Elle reçoit même une lettre d'une agence américaine qui lui demande des photos de la révolution, « des photos marquantes, vraies » (SPL, p. 572).

« Il y a des choses que je ne peux pas faire. Simplement », pense Iris.

Elle déchire soigneusement la photographie et en jette les débris menus dans sa corbeille à papiers déjà pleine. Elle a déchiré aussi le négatif. (SPL, p. 572)

Si Iris déchire la photographie qu'elle avait faite de la révolution, c'est parce qu'elle ne veut pas montrer la Chine qu'elle aime sous un aspect négatif. La photographie devient « subjective » : elle représente ici un des aspects de la ville que le photographe veut présenter aux spectateurs. D'après Pierre-Jean Remy, « la photographie, c'est la vérité instantanée qui est peut-être un mensonge absolu. [...] On fait ce qu'on veut avec une photographie. »<sup>430</sup> Cependant, les photos sont très probablement le meilleur témoignage de ce à quoi ressemblait la Chine de cette époque-là, notamment parce qu'elles constituent des images directes et attrayantes des événements et des personnes, et qu'elles sont à un certain degré plus révélatrices que les mots. Enfin, Iris en vient même dans le roman à publier l'album de ses plus belles photos : « À coups de visages d'enfants et de foules saisies dans le geste même qui les crée, elle avait construit une Chine qu'aucune littérature ne pouvait égaler. » (SPL, p. 746)

Dans *Chambre noire à Pékin*, qui se déroule également dans les années 1960, Pascaline, l'épouse d'un diplomate à Pékin, a également pour passe-temps la photographie. Elle photographie principalement les paysages à Pékin, ainsi que les passants qu'elle croise lors de ses promenades.

Et, sans relâche, elle parcourait les rues de Pékin, photographiant et photographiant ce qu'il restait de temples, de palais, de portes anciennes et de toits vernissés. (CNP, p. 109)

Classées ensuite dans des boîtes de carton, c'était tout le Pékin de ce temps-là que, peu à peu, les photos de Pascaline commençaient à raconter. (CNP, p. 110)

Mais d'autres photos encore d'un Pékin qu'on aurait dit immuable naissaient sous les doigts de Pascaline : les images qui montaient des bacs rougeoyants de sa chambre noire. Ici, un hutong étroit et clair, dans la grande lumière d'un matin encore froid de printemps, la fumée pâle d'un brasero. Ou deux vieux en calottes, de part et d'autre d'une porte au linteau sculpté de lions de pierre. (CNP, p. 137)

---

<sup>430</sup> Li Xu, Entretien avec Pierre-Jean Remy le 2 juillet 1993 à l'UNESCO, *Pierre-Jean Remy et sa petite comédie humaine*, Thèse de doctorat, Lyon, Université Lumière, 258 p., p. 233-234. [En ligne], Disponible sur [http://theses.univ-lyon2.fr/documents/lyon2/2000/xu\\_l#p=0&a=top](http://theses.univ-lyon2.fr/documents/lyon2/2000/xu_l#p=0&a=top)

Pascaline passait ensuite ses week-ends à développer elle-même ses photographies dans la chambre noire. Elle expliquait à Denis que « c'était un étrange bonheur de voir apparaître, lentement, sur le papier plongé dans le liquide, le détail d'une architecture ou le visage d'un enfant. » (CNP, p. 109) Pour elle, la ville de Pékin voit littéralement le jour dans sa chambre noire, ses photos, images instantanées, enregistrant à la perfection la ville telle qu'elle était en ces temps-là. Petit à petit, les images commencent à raconter leur propre version de l'histoire de Pékin.

Parallèlement, Denis, le personnage principal dans *Chambre noire à Pékin* (toujours pendant la période des années soixante), fait aussi des photographies. Dans le roman, Denis photographie souvent des passants à Pékin, notamment dans le grand parc populaire où il y côtoie la foule habituelle de promeneurs, et surtout les enfants.

Son appareil photo à la main, Denis mitrailla tout ce qui passait à sa portée. Ayant quelque peu laissé les photos de femmes à cette époque, il s'intéressait aux enfants, à ces gros bambins [...] Lui qui ne faisait jamais que de la photo en noir et blanc, il avait commencé à prendre des photographies en couleur, [...]. (CNP, p. 311)

Trente ans après, on retrouve dans le roman une situation et un protagoniste semblables, mais cette fois-ci dans les années quatre-vingt-dix ; « Je », le narrateur, prend également de nombreuses photos des passants lors de ses longues marches dans la capitale chinoise.

Nous déambulons encore un moment. Puis nous voilà de retour au petit pont qui sépare les deux parties du lac. De là, j'observe à nouveau le va-et-vient des passants. Je photographie à tour de bras. Au téléobjectif. Des visages, des cyclistes, des jeunes femmes, un vieillard. Des ballons rouges, un petit garçon, d'autres cyclistes. [...] Des jeunes filles passent, deux par deux : essayer de garder un visage... Les milliers de photos prises jadis : qu'en reste-t-il vraiment ? (CNP, p. 74-75)

Ainsi, dans le roman, lorsque les photographies sont évoquées comme des formes de témoignages du Pékin de jadis, elles retranscrivent souvent des paysages ou des architectures. Parallèlement, lorsque les personnages photographient la ville du présent dans le roman, les images montrent plus souvent des habitants, surtout des femmes et des enfants. Lorsqu'ils se promènent dans la ville de Pékin, les Occidentaux voient leur regard changer et évoluer. À

travers la photographie, il semble que les architectures de Pékin appartiennent au Pékin du passé, tandis que la foule de Pékin à celui du présent.

### 3.1.3 Photographies : un moyen d'imaginer

Pour Pierre-Jean Remy, la photographie de la ville de Pékin fait partie de ses sources d'imagination. Grâce à elle, son écriture ne cesse de s'enrichir au fil de ses œuvres. Il explique que *Le Sac du Palais d'Été* a été justement inspiré « d'anciennes photographies chinoises d'un album jauni découvert chez un brocanteur derrière Ch'ien Men. Images donc ? Mais images qui, au fil des jours qui passeront vont devenir des mots. »<sup>431</sup> Cette idée est très présente dans ses romans à travers ses personnages. Par exemple,

Denis prenait des photographies de tout ce qu'il découvrait. Ainsi deux collections d'images de la Chine se mettaient-elles en place avec lui. Il y avait les temples retrouvés qu'il photographiait, le petit peuple des rues ou le calme des hutong, les murs clairs, un arbre à un carrefour. Et ces photos de femmes, toutes les femmes. Il feuilletait parfois ces images comme une source d'inspiration aussi puissante que si celles qu'il avait saisies en l'espace d'un centième de seconde dans la rue ou dans sa chambre étaient à nouveau devant lui. Vivantes... (CNP, p. 248)

Trente ans après, le narrateur recherche souvent des photographies anciennes. Il en achète d'ailleurs au marché de Panjiayuan, immense espace au sud-est des anciennes murailles de la ville où se tient chaque samedi et dimanche un marché aux puces. Le narrateur retrouve la Chine de toujours dans ces images jaunies, des images qui deviendront un jour des mots. Il explique alors qu'il a « découvert une autre source d'approvisionnement en photos anciennes. » (CNP, p. 139)

Roland Barthes affirme que « la Photographie était une image sans code »<sup>432</sup>. Mais, dans le domaine littéraire, les photographies sont au contraire des images codées. La clé pour les décoder est dans la main de chaque écrivain, et chacun possède sa propre clé, car chacun a son propre langage. Cela s'applique également aux villes, que nous pouvons décoder par le biais des photographies. Grâce à ces dernières, nous sommes en mesure de retrouver le passé d'une ville, d'en admirer le présent, et même d'en imaginer le futur.

---

<sup>431</sup> Jean-Paul Caracalla et Pierre-Jean Rémy, *Voyages*, Paris, O. Orban, 1981, 251 p., p. 12-13.

<sup>432</sup> Roland Barthes, *La chambre claire : note sur la photographie*, p. 138.

### 3.2 La représentation de Pékin à travers une multitude de points de vue

Pierre-Jean Rémy explique la raison pour laquelle il introduit autant de personnages dans *Le Sac du Palais d'Été* dans un entretien avec Alain Clerval :

Je reviens toujours à cette impression première : il est impossible de cerner une réalité évanescence, évasive, à partir d'un point de vue isolé. Il est dérisoire de penser qu'un personnage, à lui tout seul, puisse avoir une vue totalisante du monde où il est plongé, autant d'éclairages, autant de personnages. Par ailleurs, chaque personnage est le reflet d'un alter ego, chacun est pour l'autre une figure complémentaire dont l'apparition, à un moment précis manifeste le changement ou la crise d'une vie parallèle, l'éclatement d'un autre personnage. Si bien que dans la suite du récit, les deux vies confluent ensemble vers un destin commun.<sup>433</sup>

Ainsi, si l'auteur crée un nombre si important de personnages, c'est afin de pouvoir avoir recours à une multitude de points de vue pour représenter de manière aussi réaliste que possible cette Chine si évasive. Par ailleurs, certains personnages ressemblent à l'auteur. Ce dernier explique en outre que concernant Simon Anglade, il partage « ses inquiétudes », et a « éprouvé le même désir de comprendre la Chine, les mêmes angoisses. »<sup>434</sup> Cette proximité lui permet également d'exprimer ses idées et points de vue sur la Chine, et notamment sur la ville de Pékin à l'époque de la Révolution culturelle. Le roman montre donc différents points de vue. « Ceux de l'intérieur, donnés par M. Liu qui parle de sa vie et de son pays ; ceux de l'extérieur, exprimés par les exilés occidentaux qui racontent leurs expériences chinoises ; ceux de la multitude, montrés par plusieurs générations qui contiennent des diplomates, des aventuriers, des écrivains, des poètes, des journalistes, des comédiens, des artistes... Le récit s'organise autour de ces personnages et avec une technique béhavioriste. »<sup>435</sup> D'après l'auteur, il est intéressant d'avoir cette multitude de points de vue pour évoquer « la Chine d'aujourd'hui » dans *Le Sac du Palais d'Été*.

C'est qu'il m'a paru intéressant de parler de la Chine d'aujourd'hui, Chine à l'époque où j'ai écrit le livre, c'est-à-dire il y a trois ou quatre ans, avec une multitude de points de vue, qui sont, soit des points de vue de gens qui ont été en Chine, soit des points de vue de gens dont le métier est de réfléchir sur la Chine, soit des points de vue de gens qui sont complètement à l'extérieur de la Chine, et qui brusquement se trouvent confrontés avec des éléments précis qui

---

<sup>433</sup> Alain Clerval, « Entretien avec Pierre-Jean Remy », *La Quinzaine littéraire*, Paris, N°130, 1<sup>er</sup> décembre 1971, p. 7-8.

<sup>434</sup> *Ibid.*

<sup>435</sup> Li Xu, *op. cit.*, p. 20-21.



sont des événements qui se sont déroulés en Chine, à la place Tian An Men, etc., et qui étaient complètement à l'extérieur, qui ont une réaction complètement extérieure aussi. Ça m'a intéressé d'avoir cette multitude de points de vue.<sup>436</sup>

De fait, dans le roman, chaque personnage apporte sa propre réflexion quant à la conception que l'on peut donner à la Chine ou à la ville de Pékin. C'est du fait que l'auteur laisse de nombreuses personnes en parler que l'on peut retrouver dans le roman cette multitude de petits fragments de pensée, qui forment ensemble la ville de Pékin. Nous allons ici prendre pour exemple les points de vue de Simon, d'Otrick et de Guillaume.

D'après Simon, Pékin est une ville fermée car ses murs, percés de portes hermétiquement fermées, entourent à la fois la ville Tartare, la ville Impériale et la cité interdite. En outre, pour les étrangers, il existe aussi une limite infranchissable dans la ville de Pékin et en dehors de la ville. En regardant une carte de Pékin, Simon dit,

Mais il importe d'abord de comprendre que vous êtes ici dans une ville fermée de toute part. Une ville qui, parce qu'elle est le centre du monde (l'Empire du Milieu), ne peut être qu'un univers clos. La légende mystique l'a voulu aussi, les siècles et les hommes en ont perfectionné les formes, le régime nouveau, enfin, a donné une consistance légale à tout ce qu'il y avait jusqu'à présent de seulement Sacré dans cette clôture. (SPE, p. 66-67)

La ville de Pékin est donc un univers clos et « le bout du monde » (SPE, p. 645) pour Simon. Concernant les Chinois, Simon a une opinion plutôt négative, comme on peut le voir lorsqu'il évoque de manière méprisante le Tai Chi et les Chinois « inanimés » qui le pratiquent, une « génération morte debout » selon lui.

[Simon] – Allez vous promener tôt le matin dans les parcs, dit Simon à Guillaume. Vous verrez ce qu'il reste d'une génération morte debout. Tout un peuple de petits vieillards aux vieilles toques de cuir qui fait, mécaniquement, si doucement, ses petits exercices physiques du matin. L'antique Tai Chi, [...] Ils sont si vieux, si hors de ce temps. [...] Ce sont des mort-vivants. Des petits cadavres animés, un peu rigides déjà, et bien sages. Dans ces parcs aux arbres si rouges, aux murailles glorieuses, sous un ciel qui ne peut s'arrêter d'être bleu. Eux, ils sont des fantômes.

[Guillaume] – Ils sont vivants.

---

<sup>436</sup> Li Xu, Entretien avec Pierre-Jean Remy le 2 juillet 1993 à l'UNESCO, *Pierre-Jean Remy et sa petite comédie humaine*, Thèse de doctorat, Lyon, Université Lumière, 258 p., p. 231. [En ligne], Disponible sur [http://theses.univ-lyon2.fr/documents/lyon2/2000/xu\\_l#p=0&a=top](http://theses.univ-lyon2.fr/documents/lyon2/2000/xu_l#p=0&a=top)

C'est une protestation déjà timide.

[Simon] – Si vous voulez, oui. Ils sont vivants. (SPE, p. 71)

Otrick, dans le roman, fait ses recherches sur l'histoire de la Chine et montre à Simon des manuscrits chinois du XVI<sup>e</sup> siècle qu'il a achetés pour seulement quelques sous. Il estime constituer « un moment de ce qui se passe », et affirme que Pékin lui fait « sentir cela avec désinvolture. » (SPE, p. 108) En effet, ce qui intéresse le plus Otrick est la Chine et le Pékin du passé. C'est l'idée qu'on retrouve d'ailleurs dans la partie précédente, lorsqu'Otrick et Simon cherchent des signes du vieux Pékin, et qu'Otrick les photographie. À travers les pas d'Otrick, nous pouvons retrouver les traces du vieux Pékin. Otrick nous apporte ainsi un point de vue sur le Pékin du passé. Cependant, à la fin, incapable de résister à la pression de la Révolution culturelle chinoise, l'ambassadeur Otrick met fin à ses jours à Pékin, laissant ses recherches à Simon.

Sous la plume de l'auteur, l'expérience de Guillaume à Pékin, ou du moins son état d'esprit sur la ville, semblent plus sinueux. Guillaume est attaché de presse à la nouvelle ambassade de France à Pékin et il s'agit de son premier poste de fonctionnaire à l'étranger. « Être en Chine... Il le souhaitait depuis longtemps, il y est maintenant. » (SPE, p. 42) Si Guillaume a choisi Pékin, c'est parce qu'il croit « qu'il y a des choses qui se passent, qui se font, là-bas, auxquelles nous n'avons pas le droit de rester indifférents, que nous devons connaître... » L'un de ses amis lui avait d'ailleurs conseillé d'essayer de rattraper l'ombre de Segalen dans la capitale. « Dès son arrivée à Pékin, il s'était donc mis au travail. À la recherche du Pékin de Victor Segalen. » (SPE, p. 72) Il se peut en effet que ce soit le Pékin de Victor Segalen que Guillaume ait eu envie de connaître au début de son séjour à Pékin.

La personnalité multiple de Victor Segalen, poète, médecin, sinologue et musicien, poète bien sûr mais archéologue aussi et philosophe, l'avait depuis longtemps fasciné. Et puis Victor Segalen avait vécu à Pékin la partie la plus mystérieuse de sa brève existence.

La rencontre de Guillaume avec la ville Sacré de Segalen était une étonnante retrouvaille qui lui permettait de toucher de très près non seulement les lieux où avait vécu René Leys, le héros du seul roman écrit par le poète, mais aussi toute une coloration, une odeur, une sécheresse tendue et drue qui étaient la matière même des plus belles "Stèles" ou des rêves d'"Équipée". (SPE, p. 73)

Guillaume flâne de temps en temps dans la ville. « C'est pourtant au sud de Pékin que venait se perdre Guillaume. Se perdre : il s'y perdait vraiment, vainement cependant, la rage au cœur de trop savoir se retrouver. » (SPE, p. 75) Cependant, au fur et à mesure de ses promenades, il lui semble que le Pékin de Segalen n'existe plus dans la ville. Il se tourne alors vers l'extérieur de la ville.

Hier, il [Guillaume] franchit la limite arbitraire qui marque la fin de la ville Chinoise et le commencement des campagnes. [...] Ensuite, c'est le monde désert du rêve : la Chine vraie, l'espace ouvert qu'il ne connaît pas. [...] dans les gravats et les ordures, [...] une tortue de marbre porte une pierre levée. Guillaume s'approche. [...] Il marche dans ce terrain vague [...]. Une autre stèle plus loin, plus petite, à demi fendue, porte en son sommet une décoration de fleurs stylisées. (SPE, p. 75-76)

C'est hors de la ville que Guillaume retrouve quelques rares traces de Segalen, en la présence des stèles. Néanmoins, sa recherche ne semble pas avancer. Le discours qu'il tient avec son ami André Verviers montre que Guillaume commence à se perdre dans sa recherche.

– Déjà fatigué de la Chine, Guillaume ?

Évasif, Guillaume se tait. André Verviers tourne le bouton d'un vieil électrophone.

Du Schubert.

– Vous ne devriez pas abandonner si tôt.

– Je n'abandonne rien !

– Si, vous vous laissez aller.

– Mais mon travail...

– Je ne parle pas de votre travail.

– Alors ?

C'est à Verviers de ne rien dire. Puis :

– Qu'est-ce que vous êtes venu chercher ici ?

Ces grandes foules brûlantes qui déferlent sur la ville. Les après-midis d'été, immobiles, longs jusqu'au soir, de longs moments perdus. Guillaume ne lit plus.

Ne joue plus.

– Allons, Guillaume. Un peu de courage. (SPE, p. 111)

Pendant la période de mutation que connaît la capitale chinoise, Guillaume ne cherche plus le Pékin de Segalen. Il se met à jouer au bridge car il ne sait que faire d'autre. Il y joue presque tous les soirs mais sans joie, par habitude. Cependant, il joue bien.

[...] Un an est passé. Guillaume à la lumière de Chine se brûle et se dessèche. Il avait jadis encore, voilà si peu de temps pourtant, l'envie de partir à l'aventure dans les rues de Pékin – de découvrir – aller de l'avant, et puis maintenant il joue au bridge et le temps passe. (SPE, p. 113)

Guillaume devient désespéré face à la situation de Pékin. L'échec de ses recherches traduit également son incompréhension vis-à-vis de la Chine.

- Au début je croyais, dit Guillaume qui a cessé de croire. Il parle à un Finlandais [...]
- Je croyais que tout serait simple : il suffisait d'arriver et de vouloir comprendre...
- Et maintenant ?
- Oh ! Maintenant, j'ai compris au moins que je ne comprenais rien. (SPE, p. 115)

À l'instar de Guillaume, presque tous les personnages dans le roman ressentent que Pékin n'est ni compréhensible, ni accessible. Cette incompréhension devient donc l'un des points de vue commun à la majorité des personnages. Ces derniers, en arrivant à Pékin, sont tous attirés par l'Histoire et la culture chinoises, mais ils sont rapidement rattrapés par un sentiment de choc profond, provoqué par la Révolution culturelle dont la réalité est à la fois cruelle et incompréhensible pour les Occidentaux. Un jour, cependant, en lisant les *Stèles* de Segalen, Guillaume retrouve sa sérénité et commence à accepter sa situation à Pékin. Il se dit « laissez vivre là... » (SPE, p. 150)

Puis il [Guillaume] repoussa les dossiers qu'il avait accumulés sur Segalen et décida de renoncer à son étude. Ce n'était plus le Pékin de Segalen qui comptait, mais le Pékin d'aujourd'hui et celui de Segalen, le sien et celui de toujours, inextricablement mêlés. Lorsqu'il annonça à Simon qu'il abandonnait le projet qui avait été le sien depuis son arrivée en Chine, Simon le félicita presque. (SPE, p. 534)

Guillaume peut probablement représenter la plupart des Occidentaux qui vivaient à Pékin à cette époque-là. En effet, une bonne partie d'entre eux étaient venus avec l'intention de retrouver le Pékin d'un de leurs précurseurs, comme Segalen par exemple. Ils tentent, souvent en vain, de retrouver le Pékin du passé tel que présent dans leur imagination. Cependant, la réalité se pose vite en obstacle face à leur volonté, surtout lors de la période de

mutation de Pékin. Au fur et à mesure de leurs recherches, ils éprouvent progressivement une certaine fatigue, car ces premières n'aboutissent à rien. Bien qu'ils souhaitent ardemment persister, ils finissent par abandonner leur projet, celui de retrouver le Pékin de Segalen. Cependant, Pékin est toujours là, dans sa splendeur et sa décadence, et c'est ce qui les amène à rechercher le Pékin du présent, l'espoir se réveillant en eux à nouveau. Dans le roman, Pékin devient un sujet pesant pour Guillaume. C'est pourquoi il est si soulagé lorsqu'on lui notifie son départ.

Lorsque Guillaume était sorti du bureau de l'ambassadeur, il s'était senti brusquement heureux. Ou sinon vraiment heureux, du moins soulagé. On venait de lui notifier son départ et il en éprouvait une manière de joie. Voilà, c'est fini, je m'en vais, tirons un trait, tout est fini. Une manière de joie : rien ne le rattachait plus à rien, Pékin déjà était un moment du passé, qu'il avait aimé, où il avait aimé, mais qui vacillait vers le souvenir. (SPE, p. 641)

Pékin était devenu un moment du passé pour Guillaume, mais comme pour bien d'autres personnages, il quitte la ville en gardant tout de même l'espoir de retrouver le Pékin de son imaginaire, malgré son échec initial. Il confirme que « cela peut te paraître dément, mais je quitte la Chine avec, quand même, un fragment d'espoir. Et c'est quelque chose, l'espoir, que j'avais oublié avant d'arriver ici. » (SPE, p. 736) C'est peut-être pourquoi il revient à Pékin vingt ans après dans *Chine*. « Peu à peu, nous verrons les personnages européens du *Sac du Palais d'Été* quitter Pékin lassés, ou chassés, après avoir tenté de voir, de comprendre, une Chine différente de tout ce qu'ils imaginaient, de ce qu'ils aimaient autrefois mais aussi de ce que certains d'entre eux espéraient. »<sup>437</sup> De surcroît, en ce qui concerne la ville de Pékin, l'auteur ne juge pas, mais il laisse ses personnages présenter leur expérience et leurs points de vue. À travers leur expérience et leur discours, la ville de Pékin dévoile peu à peu son aspect « fermé », ainsi que son aspect du passé et celui du présent.

### 3.3 Aventure dans la texture du roman

Pierre-Jean Remy joue souvent sur la forme romanesque. « Selon lui, l'écriture nécessitant divers modes de récit, le jeu sur la forme permet toutes les possibilités de la

---

<sup>437</sup> Claude-Michel Cluny, « Les tiroirs de Pékin », *Magazine littéraire*, novembre 1971, p. 43-44.

création littéraire. »<sup>438</sup> Sa technique dans *Le Sac du Palais d'Été* s'appuie sur deux dimensions : l'espace-temps et les personnages. Dans *La Chine, Journal de Pékin (1963-2008)*, l'auteur exprime sa tentation de se servir du *Nouveau Roman* à plusieurs reprises :

[24 septembre 1964] Je veux faire un livre qui décrive. Décrire : en ce sens, je pense utiliser des techniques « nouveau roman », dont *La Description de San Marco* de Butor est probablement le modèle. Mais aussi un livre qui aille plus loin dans ce que je ressens de la vérité du départ, de la rupture. (CJP, p. 124)

[1966] J'ai voulu jouer du Nouveau Roman, du structuralisme, de la critique psychanalytique : c'était absurde. (CJP, p. 206-207)

De fait, selon Alain Robbe-Grillet, le terme de *Nouveau Roman* est « une appellation commode englobant tous ceux qui cherchent de nouvelles formes romanesques, capable d'exprimer (ou de créer) de nouvelles relations entre l'homme et le monde, tous ceux qui sont décidés à inventer le roman, c'est-à-dire à inventer l'homme. »<sup>439</sup> Ce que Pierre-Jean Remy recherche, c'est de « poursuivre une évolution constante du genre romanesque. »<sup>440</sup>

Dans un premier temps, en ce qui concerne l'espace-temps, l'auteur fait revivre toute une société, toute une époque et tout un monde, non pas par une narration linéaire, mais à travers une série d'instantanés. En effet, *Le Sac du Palais d'Été* est marqué par une discontinuité dans son déroulement du récit. Comme l'explique Alain Robbe-Grillet, « le temps était le "personnage" principal du roman contemporain. Depuis Proust, depuis Faulkner, les retours dans le passé, les ruptures de chronologie, semblent en effet à la base de l'organisation même du récit, de son architecture. »<sup>441</sup> Par ailleurs, la technique cinématique est introduite dans la littérature, à travers notamment la maîtrise du temps et le montage. Cette technique permet ainsi à l'écrivain d'utiliser une nouvelle méthode dans la représentation de la ville. Le traitement syncopé de l'espace et du temps est omniprésent dans *Le Sac du Palais d'Été*.

Dans un deuxième temps, l'auteur joue sur les personnages pour exprimer sa réflexion vis-à-vis de l'écriture. Le lecteur peut donc saisir les caractéristiques de son écriture d'une part, à travers la structure du roman lui-même, et d'autre part, à travers ses personnages. En effet,

---

<sup>438</sup> Li Xu, *op. cit.*, p. 190.

<sup>439</sup> Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, Éditions de Minuit, 1996, 144 p., p. 9.

<sup>440</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>441</sup> *Ibid.*, p. 130.

plusieurs personnages du roman écrivent à leur tour un roman, comme notamment Guillaume, Otrick, Jean Claude et John Chessman. Ils écrivent ou définissent tous le roman que Pierre-Jean Remy souhaite nous faire lire. L'auteur confirme que :

Ce qui est important pour moi, c'est d'écrire. En cherchant le sujet d'un livre, mes personnages cherchent en fait à écrire, cherchent à continuer à écrire. Parce que chercher le sujet du livre est peut-être la première démarche.<sup>442</sup>

Je dirais que pour moi, ma seule raison d'être, c'est d'écrire, la seule raison de me sauver, c'est d'écrire.<sup>443</sup>

*Le Sac du Palais d'Été* est constitué comme un « grand ensemble ». En effet, ce roman volumineux, souvent considéré comme une « mosaïque compliquée »<sup>444</sup>, est composé d'une juxtaposition de brefs flashes dont les plus longs n'ont pas trois pages et dont le plus court tient en une ligne. L'auteur y poursuit plusieurs intrigues parallèles au mépris de toute continuité temporelle. D'ailleurs, tous ces petits paragraphes sont séparés par un espace blanc qui « jette comme une brève traînée de lumière sur un personnage parmi les autres, sur un temps et sur un lieu. Nul ordre apparent, ni chronologique, ni spatial, ni thématique, ni logique : une succession de flashes, presque d'instantanés, d'où seul la succession fait naître le mouvement. »<sup>445</sup> La description ne donne pas en premier lieu une vue d'ensemble ; elle paraît naître d'une série de fragments sans importance, des fragments qui, petit à petit, laissent apparaître des lignes, des plans, une architecture. Le lecteur est invité à reconstituer par fragments les aventures vécues par l'ensemble des personnages, comme il le ferait des pièces d'un puzzle.

Nous devons rassembler l'œuvre à partir de ces matériaux fournis, et trouver l'unité romanesque. Claudel a indiqué : « Le désordre est le délice de l'imagination » [Paul Claudel, « Avertissement au *Soulier de Satin* », *Théâtre* II, p. 663] Par-là, on peut expliquer pourquoi notre auteur expose ce « désordre » apparent, et projette ces mille facettes.<sup>446</sup>

---

<sup>442</sup> Li Xu, Entretien avec Pierre-Jean Remy le 11 janvier 1996 à l'Académie de France à Rome, *Pierre-Jean Remy et sa petite comédie humaine*, Thèse de doctorat, Lyon, Université Lumière, 258 p., p. 241. [En ligne], Disponible sur [http://theses.univ-lyon2.fr/documents/lyon2/2000/xu\\_l#p=0&a=top](http://theses.univ-lyon2.fr/documents/lyon2/2000/xu_l#p=0&a=top)

<sup>443</sup> *Ibid.*, p. 242.

<sup>444</sup> André Gascht, « Pierre-Jean Remy : un puzzle sur la Chine à l'ombre d'un grand oublié : Segalen », *Le Soir*, 23 novembre 1971, p. 9.

<sup>445</sup> Jean d'Ormesson, « Vers un renouveau », *Les Nouvelles Littéraires*, Larousse, Paris, 8 octobre 1971, p. 8.

<sup>446</sup> Li Xu, *op. cit.*, p. 193.

Pierre-Jean Remy semble ainsi avoir élaboré un véritable puzzle dessinant la Chine, un album de photographies constitué par des mots. À son époque, Henry Bonnier estime que,

[...] multipliant les histoires, changeant sans cesse les perspectives, allant d'un personnage à l'autre, M. Pierre-Jean Remy est conduit à traiter son roman par petites touches légères, dix mots là, une description ici, trois répliques plus loin, et que ces instants, saisis, bousculés, entremêlés, reviennent peu à peu des instantanés qui trouvent lentement leur place dans un immense et fabuleux album.<sup>447</sup>

Le sujet de cet « album de photographies » est, comme nous l'avons évoqué à bien des reprises, la Chine, et plus précisément, la ville de Pékin. « La Chine qu'il veut montrer est faite d'instantanés, de courtes séquences [...], enchaînées, montées en somme comme on monte un film de cinéma » (Ch, p. 511). Dans *La Chine, Journal de Pékin (1963-2008)*, Pierre-Jean Remy relate :

[24 septembre 1964] « Peut-être qu'on peut seulement écrire des romans sur la Chine. » Je pense que le livre de Paul Tillard, *Le Montreur de marionnettes*, m'a appris sur Pékin davantage que cent descriptions laborieuses.

« Seulement des romans sur la Chine. » Le livre que je veux écrire sur la Chine est bien un roman. Je veux essayer de faire un livre dur et pur, sur l'exil, sur la solitude et sur la Chine. Ou plutôt sur l'incommunicabilité (quel mot affreux) des choses et des esprits qu'à Pékin plus que n'importe où dans le monde je devine omniprésente. (CJP, p. 124)

L'auteur va aller jusqu'à faire des fiches pour son roman, dont la trame a pour décor Pékin pendant la Révolution culturelle. La ville de Pékin est le fil de conducteur des aventures de ses personnages, le lieu d'importance où se passent toutes les rencontres clés. D'après l'auteur,

Tenter d'écrire la Chine, mais de deux manières. Sur un plan romanesque et sur un autre, qui pourrait être à la fois poétique, politique aussi. Le roman, ça serait la réunion de tous ces personnages que je croise tous les jours, mais éclatés à travers le temps, l'espace aussi, pour finir par se retrouver à Pékin même. (CJP, p. 206-207)

---

<sup>447</sup> Henry Bonnier, « A l'ombre de SEGALEN : “ LE SAC DU PALAIS D'ÉTÉ ” par Pierre-Jean REMY », *le Méridional, La France*, 21 novembre 1971.



Les personnages se lancent tour à tour dans l'aventure qu'est la découverte de Pékin et finissent par se croiser dans la ville. Claude-Michel Cluny décrit, dans son article *Les tiroirs de Pékin*, que le roman ressemble à un « kaléidoscope géant », à un « extraordinaire espace romanesque dont les détours, les fragments, nous ramènent toujours à Pékin, comme au centre même d'un univers en mouvement. »<sup>448</sup> Dans *Le Sac du Palais d'Été*, les personnages se prêtant à l'écriture évoquent également à leur tour les caractéristiques du roman. Par exemple, Jean Claude, un ami de Guillaume dont l'ambition est d'être écrivain, dit dans le roman que,

[Jean Claude] Je vais faire autre chose. Une chose folle, un récit poétique qui partirait dans toutes les directions, tous les pays, et dans lequel, à la fin, tout le monde se retrouverait, conduit par un fil intérieur à l'histoire, une force qui fait que tout ce qui se connaît et tout ce qui s'aime doit bien, un jour, se retrouver. (SPE, p. 417)

Nous avons également John Chessman, écrivain anglais et ami de Jan van Otrick. Il rédige un très gros volume censé rassembler les aventures de tous ceux qui l'entourent.

[John Chessman] Il écrivait sans relâche. Il avait entrepris une sorte de roman, gigantesque, aux centaines de personnages, qui se passait à la fois dans tous les temps et dans tous les pays. Pour chaque personnage, chaque second rôle, il avait établi un fichier extrêmement précis, détaillant sa biographie, sa complexion, son caractère, sa vie et ses rencontres. Chacun de ses cent héros – ou plus – rencontrait tous les autres, au hasard du temps et de l'espace [...] (SPE, p. 611)

Le livre de Chessman prenait forme. [...] s'organisaient autour d'un fil conducteur qui était une méditation sur l'exil et sur la mort. John Chessman avait imaginé de mêler aux personnages de son roman les amis de sa vie réelle. [...] ainsi le fossé entre le réel et l'imaginaire se trouvait-il en partie comblé. (SPE, p. 612)

Et le livre de John Chessman s'ordonnait maintenant. Chaque scène se mettait en place. Les personnages se rencontraient, se quittaient, partaient et finissaient toujours par revenir. (SPE, p. 782)

En fin de compte, l'auteur parvient à expliciter sa conception de l'écriture à travers les expériences d'écriture de ses personnages. Concernant la création des personnages, l'auteur mentionne qu'il s'inspire des personnes qu'il rencontre pour les inventer. « Presque tous sont inspirés [...] de notre actuel ambassadeur à Pékin, Claude Martin, qui est en ce moment à Pékin,

---

<sup>448</sup> Claude-Michel Cluny, *op. cit.*

et qui apparaît sous le nom de Jacques Benoist dans le livre. Voilà, je m'inspire de tas de personnages. »<sup>449</sup> Selon Pierre-Jean Remy, il élabore des personnages qui n'existent que dans l'instant, des personnages sans réelle épaisseur psychologique. Les protagonistes ne sont décrits que dans les scènes où ils font la rencontre d'autres personnages. « Il n'en resterait que la carapace extérieure et chacun d'eux ne vivrait que par ses rencontres avec les autres. » (CJP, p. 207) En outre, la création des personnages est marquée par des thèmes tels que la ressemblance et la dualité. L'auteur invente en effet des personnages qui lui ressemblent, des personnages écrivains ou diplomates. S'il crée cette proximité avec ses personnages, c'est probablement pour montrer qu'il éprouve les mêmes sentiments, qu'il a vécu les mêmes expériences. Concernant l'aspect duel, l'auteur explique lors d'un entretien que :

Chaque personnage est un peu un double de l'autre. Simon et Guillaume sont des doubles. Chaque fois je fais apparaître un double. Le premier chapitre a un seul personnage, Simon, après, il y en a deux, c'est Simon et Guillaume, après, il y en a quatre, après il y en a huit, et après il y en a seize. Voyez, chaque fois je fais apparaître un personnage qui est un double. C'est une manière complètement artificielle, mais qui me permet de maîtriser mes personnages.<sup>450</sup>

Mais surtout, Pierre-Jean Remy ne veut pas que ses personnages réfléchissent. Il les montre en train d'effectuer une action ou en pleine conversation. Il décrit l'action du personnage, ou encore la rencontre ou la conversation de deux ou plusieurs protagonistes. Ces scènes ne constituent à chaque fois que des instantanés, des images ou des dialogues qu'il souhaite montrer aux lecteurs. Ainsi, il nous dévoile tout sans porter de jugement. Il explore cette méthode d'écriture à travers également les expériences de ses personnages. Par exemple, Guillaume raconte à Verviers qu'il souhaite rédiger un livre qui ne présenterait pas de jugement de sa part.

Guillaume faisait donc ses adieux à Verviers :

– Voilà. Il ne me reste plus qu'à vous dire au revoir. Oui, je veux écrire quelque chose sur la Chine. Je commence à entrevoir ce que je ferai. Seul un livre énorme où l'on se perde... Un livre à facettes, à images multiples. Mais surtout, ne pas juger. Montrer une Chine que j'ai vue et celle que j'aurais voulu voir. Utiliser mon témoignage et celui de ceux qui sont venus avant moi ; ceux des Chinois eux-

---

<sup>449</sup> Li Xu, Entretien avec Pierre-Jean Remy le 2 juillet 1993 à l'UNESCO à Paris, *Pierre-Jean Remy et sa petite comédie humaine*, Thèse de doctorat, Lyon, Université Lumière, 258 p., p. 238. [En ligne], Disponible sur [http://theses.univ-lyon2.fr/documents/lyon2/2000/xu\\_l#p=0&a=top](http://theses.univ-lyon2.fr/documents/lyon2/2000/xu_l#p=0&a=top)

<sup>450</sup> *Ibid.*, p. 233.

mêmes afin d'en tirer une vérité qui soit au-dessus de tous les témoignages... (SPE p. 738)

Otrick, lui aussi, tente d'élaborer un récit qui ne soit qu'images, un récit dépourvu de jugement.

Otrick : Ce que je voudrais faire [...] Un récit qui en soit qu'images, que juxtaposition d'images. Pas d'idées, jamais d'idées : qui de nous pense, sauf s'il est payé pour cela ? Donc des images. Des images seulement. Ce que je raconte importe peu. (SPE, p. 324-325)

Ainsi Otrick, le premier, avait eu l'idée de ce livre qui répandrait des images, des instantanés, des visions multicolores et diverses de ce pays et qui, sans juger ni démontrer, montrerait seulement. Une manière de somme, de collage, où les foules et les paysages s'ordonneraient selon son itinéraire qui serait celui de la découverte. (SPE, p. 698)

*Le Sac du Palais d'Été* s'appuie sur trois aspects : les événements historiques, les éléments autobiographiques et les intrigues imaginaires. L'auteur construit, à l'aide d'une technique bien définie, un monde où vie réelle et imaginaire peuvent se mêler. Cette technique consiste à progresser d'un personnage à un autre, d'une image à une autre. Un itinéraire sous forme de schéma se dessine alors et l'auteur remplit les cases de ce schéma, puis gomme la structure et fait disparaître la construction qu'il a mis sur pied pour tout unifier. Lors d'un entretien, il explicite :

Après, je fais des fiches, de grandes feuilles sur les personnages, et j'essaie de faire de la matière, de créer de la matière, d'accumuler les choses, de rajouter des tableaux, des tas d'idées. Ensuite, je clarifie ces idées. [...] Je recopie ces fiches sur des tableaux avec des colonnes par personnages. Et je les fais apparaître en laissant chaque fois un peu d'espace. [...] Et une fois que toute la construction est faite, un peu parcellaire, je revois tout ça pour donner une unité, une dynamique. Et je reproduis mon tableau. Après, j'écris le livre, soit suivant l'ordre du tableau, de la première à la dernière fiche, soit en faisant par moments toutes les fiches concernant Meilin, toutes les fiches concernant Jacques. Ensuite, je fais un montage comme au cinéma.<sup>451</sup>

En fin de compte, la forme romanesque du *Sac du Palais d'Été* se caractérise par le terme de « grand ensemble », un ensemble mêlant espace-temps et discontinuité du déroulement du récit, l'auteur traduisant par cette technique sa volonté de présenter le destin

---

<sup>451</sup> *Ibid.*, p. 238.

des personnages et de tout montrer sans offrir de jugement. Cette forme romanesque correspond probablement à la réalité du Pékin de l'époque. La ville est alors en pleine mutation et le destin de ses habitants semble incertain. Cela permet à l'auteur de tenter de tout montrer mais sans forcément suivre un ordre ou une logique définis. Ou vice versa, la cohésion entre espace-temps et discontinuité du récit donne une impression de grand désordre qui retranscrit à merveille la réalité de la ville que l'auteur souhaite présenter aux lecteurs. L'incompréhension que fait naître la ville et la Révolution culturelle permettent à l'auteur de représenter sans juger, de laisser aux lecteurs la possibilité de former leur propre réflexion. Comme l'affirme Alain Robbe-Grillet :

Il en va de même pour une symphonie, une peinture, un roman : c'est dans leur forme que réside leur réalité. [...] Et, une fois l'œuvre terminée, ce qui frappera le lecteur, c'est encore cette forme qu'on affecte de mépriser, forme dont il ne pourra souvent pas dire le sens de façon précise, mais qui constituera pour lui le monde particulier de l'écrivain.<sup>452</sup>

### 3.4 À l'ombre de Victor Segalen

#### 3.4.1 Pierre-Jean Remy : sur les traces de Segalen

Pierre-Jean Remy arrive en Chine avec la volonté de suivre les traces de ses prédécesseurs, Paul Claudel et Victor Segalen. Il dit alors même que « C'est peut-être parce que j'ai connu sur les bancs de Sciences Po Renaud, petit-fils de Victor Segalen, dont j'avais lu quelques livres, que je me suis forgé une passion pour Segalen et pour la Chine. »<sup>453</sup> Il tente à l'époque lui aussi d'explorer et de retrouver la Chine de Segalen. C'est la raison pour laquelle Pierre-Jean Remy s'emploie à se promener autant que possible dans la ville de Pékin, pour imiter jusqu'au bout Segalen. D'ailleurs, il effectue son premier voyage en Chine par la mer, tout comme Segalen l'avait fait auparavant.

[1963] Mon futur patron, André Saint-Mleux, consul général de France à Hong Kong. Il me proposait de gagner mes fonctions en bateau. Si je choisissais le voyage en mer, je serais probablement l'un des derniers diplomates à rejoindre

---

<sup>452</sup> Alain Robbe-Grillet, *op. cit.*, p. 41.

<sup>453</sup> « Discours de réception de Pierre-Jean Remy | Académie française », [En ligne : <http://www.academie-francaise.fr/discours-de-reception-de-pierre-jean-remy>]. Consulté le 4 avril 2017.

un poste à travers Méditerranée, océan Indien, Pacifique ! (CJP, p. 46)

Pierre-Jean Remy explique : « Je ne parle pas chinois, à l'époque-là, ce que je savais de la Chine, c'était la Chine de Segalen et de Claudel. Dans mon cœur, il y a un mythe chinois purement littéraire, et ce mythe est ce que j'avais hâte d'explorer. Après quatre semaines de jours et de nuits à bord, on peut dire qu'il s'agit d'un voyage de « transition » – quittant peu à peu l'Europe, le Moyen-Orient, l'Inde, Colombo et Indo (la ville de Saïgon était totalement à la française à cette époque-là) – Je suis lentement plongé dans un monde complètement différent. »<sup>454</sup> D'ailleurs, lorsque Pierre-Jean Remy écrit la préface d'une nouvelle édition de *Stèles*, publiée en 1973, les noms des deux écrivains se retrouvent associés. Pierre-Jean Remy y relate que :

Segalen part ainsi vers la Chine tout en même temps pour exercer son métier – eh oui ! –, pour apprendre le chinois, pour entreprendre des recherches archéologiques sur lesquelles on reviendra, pour trouver aussi une sorte d'exotisme qu'il a déjà appris à rechercher. Et pour se trouver lui-même : cette fameuse quête du centre, dans le sillage vertigineux de quel mystère fabuleux ?<sup>455</sup>

D'après Pierre-Jean Remy, à l'exception des *Immémoriaux*, l'essentiel de l'œuvre de Segalen est orienté vers la Chine. Si l'on excepte les sinologues, « Segalen s'enfonce dans la réalité chinoise plus qu'aucun écrivain occidental [...] La réalité chinoise, ce sera pour lui Pékin, et ce sera la Chine intérieure. »<sup>456</sup> Il explique en outre que s'il admire tant Segalen, c'est parce que Segalen « avait compris qu'il ne pouvait pas comprendre : il regardait seulement, il sentait, il devinait. » (CJP, p. 183)

En réalité, Pierre-Jean Remy, alors en poste à Pékin sous le régime de Mao, n'a pu voir que la Chine des Gardes rouges, et non celle des Manchous dans laquelle a séjourné Segalen. Quand Pierre-Jean Remy mentionne « l'esthétique du divers » de Segalen par rapport à la Chine, il explique que,

[Aout 1965] Il y a deux exotismes en Chine : celui de la Chine elle-même au sens segalenien du mot, à laquelle j'essaie moi, de m'arrimer. J'essaie d'y jeter l'ancre.

---

<sup>454</sup> Pierre-Jean Remy et Qian Linsen, « Obsession du “complexe chinois” », 钱林森, *和而不同-中法文化对话集*, 南京, 南京大学出版社, 2009, 486页, 第113-114页. Qian Linsen, *Heer butong-Zhongfa wenhua duihua ji*, Nanjing, Nanjing daxue chubanshe, 2009, 486ye, di 113-114 ye. Qian Linsen, *Conciliant mais non conformiste – Dialogue entre la culture chinoise et la culture française*, Nanjing, Édition de l'Université de Nanjing, 2009, 486 p, p. 113-114.

<sup>455</sup> Victor Segalen, Pierre-Jean Rémy et Annie Joly-Segalen, *Stèles*, Paris, Gallimard, 1973, 154 p., p. 8.

<sup>456</sup> *Ibid.*

Et puis, il y a celui de cette société cosmopolite, parfaitement artificielle, qui regarde avec un tel mépris, il faut bien le dire, une Chine communiste à laquelle elle ne comprend rien. (CJP, p. 182)

Cependant, la Chine de Pierre-Jean Remy, comme celle de Segalen, a une dimension symbolique. Elle est pour lui une terre d'exil et une réserve d'espoir, comme elle était un monde incompréhensible pour d'autres. Par le biais de son roman, Pierre-Jean Remy rêve de regarder la Chine à travers le regard des autres, et en premier lieu à travers celui de Segalen. « C'est un peu une autre Chine, celle en somme de Segalen et de ses amis, qu'on a l'impression d'y retrouver [Mai 1965] » (CJP, p. 166), raconte-t-il dans son journal de Pékin. Lorsqu'il arrive à Pékin, il essaye de retrouver les traces de Segalen et ceux de *René Leys* en se basant sur leurs écrits :

[Avril 1964] Je viens de relire *René Leys*. Arrivé, gagner Pékin. Les murs pourpres d'un côté, la maison du narrateur de l'autre, et entre les deux, le petit interprète belge qui s'invente une autre Chine, qui est précisément celle de Segalen. La Chine qu'il connaissait intimement, presque avant d'y avoir mis les pieds. Cette forme d'exotisme qui n'a rien de vulgaire, qui est la rencontre de l'autre en même temps que les retrouvailles avec soi-même. (CJP, p. 97)

Les deux auteurs ont pour impression que Pékin est une ville fermée. Pierre-Jean Remy trouve notamment que la capitale a beaucoup changé.

[Avril 1964] Les questions : quand la verrai-je enfin, cette ville ? Toute mon activité ici, tout ce que j'attends et tout ce à quoi je pense, tourne autour de Pékin. Il faut dire que, depuis à peine un an au département, ce genre de changement, d'inattendu sans l'être tout à fait, vous a aussi une allure merveilleuse d'incertitude. (CJP, p. 98)

Comme nous l'avons évoqué, il est fort probable que Pierre-Jean Remy soit arrivé en Chine avec en tête l'idée de suivre les pas de Segalen, dont la quête était de trouver l'esthétisme du divers qui caractérisait tant la Chine. À travers l'enquête interne menée dans le roman *René Leys*, la ville de Pékin devient un univers inconnu. L'incompréhensibilité devient ainsi l'un des caractéristiques de la description de la capitale chez Segalen. Des années plus tard, Pierre-Jean Remy dira que « Ou plutôt sur l'incommunicabilité (quel mot affreux) des choses et des esprits qu'à Pékin plus que n'importe où dans le monde je devine omniprésente. » (CJP, p. 124). Bien que l'époque change, la ville de Pékin reste toujours incompréhensible, la différence étant que chez Segalen, l'incompréhensibilité provient du

« dedans », autrement dit de l'intérieur de la Cité interdite, tandis que chez Pierre-Jean Remy, c'est toute la ville en mutation qui donne ce sentiment d'incompréhensibilité. Malgré tout, Pierre-Jean Remy est profondément influencé par l'expérience de Segalen, ainsi que par ses livres sur la Chine. De ce fait, son roman, *Le Sac du Palais d'Été*, est à l'ombre à la fois de Segalen et de *René Leys*.

### 3.4.2 Segalen et René Leys dans *Le Sac du Palais d'Été*

Dans *Le Sac du Palais d'Été*, Pierre-Jean Remy cite beaucoup d'écrivains et un grand nombre de leurs ouvrages. Victor Segalen devient même l'un de ses personnages. Dans la réponse au discours de réception de Pierre-Jean Remy<sup>457</sup>, Jacques de Bourbon Busset estime que dans *Le Sac du Palais d'Été*, Pierre-Jean Remy cite de fait de nombreux passages de *René Leys*, et il souligne que Victor Segalen lui-même est adopté comme personnage, comme l'est également son petit-fils. Honorer ainsi Segalen, un de nos plus grands poètes, lui semble être une action noble. Pierre-Jean Remy décrit aussi dans le roman les expériences vécues par Victor Segalen et les sentiments qu'il a pu éprouver en Chine. Cette description occupe d'ailleurs une place importante dans ce roman.<sup>458</sup> À la fin de ce dernier, parmi les biographies, on retrouve celle de Victor Segalen, rédigée comme suit :

SEGALEN Victor : Né à Brest en 1878. Médecin de marine, sinologue, archéologue et poète. Voyage en Océanie et surtout en Chine. Séjourne à Pékin et fait plusieurs expéditions en Chine centrale en compagnie d'Augusto Gilbert de Voisins puis de Jean Lartigue. Ami du docteur Belmont, de Maurice Rey et de Victor van Otrick. Écrit surtout *Stèles*, *Équipée*, *Thibet* et un roman, *René Leys*. Meurt en 1919 à Huelgoat, en Bretagne. (SPE, p. 795)

Victor Segalen, doté d'une biographie à la fois réelle et fictive dans le roman, devient un personnage ambivalent, lui aussi à la fois réel et imaginaire. « Pierre-Jean Remy fait dire à ce personnage de sa fresque qui se nomme Victor Segalen, et qui est un Segalen passé, dans le roman. »<sup>459</sup> S'il apprécie de mélanger le réel et l'imaginaire dans ses livres, c'est parce que

---

<sup>457</sup> Pierre-Jean Rémy et Jacques de Bourbon Busset, *Réception de M. Pierre-Jean Rémy : discours prononcés dans la séance publique le jeudi 16 mars 1989, Académie française*, Paris, Palais de l'Institut, 1989, 39 p.

<sup>458</sup> Contenu concernant Victor Segalen dans *Le Sac du Palais d'Été* : p. 67, 82-83, 90, 95, 99, 104-105, 114, 119, 122, 131, 133, 139, 143-145, 157, 167, 171, 179-180, 187, 192, 194, 211, 229, 232, 241, 246, 252, 261, 265, 269, 280, 286, 290, 313, 354, 383, 406, 449, 461, 480, 494, 519, 521, 534-535, 545, 548, 550, 567, 600, 618, 627, 635, 637, 648, 650, 660, 670, 678, 695, 700, 713, 765, 786.

<sup>459</sup> Hubert JUIN, « Le dedans du labyrinthe », *Les Lettres françaises*, Paris, 10 novembre 1971.

c'est sa manière de « passer d'un sujet à l'autre, de passer du vrai au faux, du réel à l'imaginaire. »<sup>460</sup>

Victor Segalen avait embarqué à Marseille. Pierre-Jean Remy décrit la veille de ce départ dans le roman, le 24 avril 1909. Segalen sera plus tard retrouvé mort dans la forêt de Huelgoat. L'auteur narre la fin l'histoire de Segalen, sa mort si surprenante, au début du roman.

Dans la forêt de Huelgoat, étendu à l'ombre d'une pierre, Victor Segalen était étendu, mort à quarante-deux ans. On l'avait cherché une partie de la nuit et tout le matin, et il tenait encore un livre à la main ouvert à la page qu'il avait lue. À sa jambe gauche un garrot de fortune montrait qu'il s'était blessé et qu'il avait perdu du sang. (SPE, p. 90)

Selon Pierre-Jean Remy, il s'agit d'une « mort assez mystérieuse, maladie mystérieuse qui l'a miné, dont il a parlé, et qui l'a fait s'éteindre en 1919 – après un dernier voyage en Chine – au milieu de la forêt de Huelgoat, un volume de Shakespeare à la main. »<sup>461</sup> Par le biais de cette description imaginée de la mort de Segalen, l'histoire de ce dernier se voit peu à peu relancée, son histoire avec la Chine se développant ainsi elle aussi progressivement. À la fin du roman, l'auteur mentionne que « Le livre que Victor Segalen lisait le 21 mai 1919, seul au milieu de la forêt de Huelgoat, était un volume [*Hamlet*] de Shakespeare » (SPE, p. 786) Ce petit passage fait écho à la mort de Segalen au début de l'œuvre. La boucle est donc bouclée et l'histoire de Segalen s'achève avec le dénouement du roman.

Dans *Le Sac du Palais d'Été*, la Chine pour Segalen reste un terrain à conquérir. Il n'est venu à Pékin que pour en repartir. L'auteur évoque que Victor Segalen « n'avait d'autre désir que de repartir : la Chine tout entière, déployée comme un étendard inconnu, le défiait. Il s'agissait d'aller de l'avant : conquérir. Chercher l'indéchiffrable. » (SPE, p. 494) L'histoire de Segalen avec la Chine semble constituer un autre fil conducteur dans le roman. Ce nouveau protagoniste semble être présenté par l'auteur comme un pionnier. Tous les autres personnages venus en Chine n'en sont ensuite que les successeurs, dont l'objectif est de retrouver la Chine telle que décrite par la plume de Segalen, de reconstruire la « Chine littéraire ». Simon, Guillaume et Otrick en sont d'ailleurs les exemples parfaits, bien que leur volonté de retrouver les traces de Segalen se soit plutôt soldée par un échec.

---

<sup>460</sup> Li Xu, *op. cit.*, p. 245.

<sup>461</sup> Victor Segalen, Pierre-Jean Remy et Annie Joly-Segalen, *op. cit.*, p. 10-11.



D'après Pierre-Jean Remy, l'insertion de personnages réels ou historiques au milieu de personnages de fiction a une triple fonction :

En premier lieu, sur l'échiquier que constituent les rapports des personnages entre eux, ils remplissent une case qui, sans eux, aurait été comblée par un personnage de fiction. [...] En second lieu, leur apparition représente précisément une de ces références culturelles qui constituent la matière vive dont nous voulons enrichir une narration aussi globale que possible. [...] En troisième lieu, ces personnages réels contribuent à accentuer le caractère global de l'aventure racontée [...].<sup>462</sup>

De ce fait, l'insertion du rôle de Segalen peut être analysée à partir de trois points. Tout d'abord, ce personnage fait partie de l'amont de tous les autres personnages, autrement dit, il est un personnage issu de la génération précédente. Ensuite, son histoire avec la Chine est motivée d'autres personnages. La Chine, et en particulier la ville de Pékin, deviennent la toile de fond de toutes les histoires. Enfin, puisque l'expérience de Victor Segalen est étroitement liée à la Chine, l'introduction du rôle de Victor Segalen accentue l'atmosphère d'aventures qui semble aller de pair avec la Chine. Finalement, comme l'explique Pierre-Jean Remy dans son entretien à Rome,

La plupart du temps, c'est pour montrer que ces gens-là font partie de mon univers, que de la même façon je regarde Rome de ma fenêtre. Il s'agit de la fenêtre de son bureau dans la Villa Médicis, et que de la même façon j'ouvre Stendhal.<sup>463</sup>

Dans *Le Sac du Palais d'Été*, Segalen revient une deuxième fois à la Cité Interdite. Après la grande tourmente de 1911, « la ville Interdite, pour la première fois, s'ouvrait aux étrangers : les mythes devenaient une réalité tangible » (SPE, p. 252). L'auteur laisse Segalen percer les mystères prisonniers de la Cité en lui faisant visiter l'intérieur du monument. La ville de Pékin, pour Segalen, semble constituer « une fin », « mais aussi le début d'une aventure tout intérieure qu'il lui appartiendrait de vivre en même temps que de créer. » (SPE, p. 253)

Plusieurs des personnages de Pierre-Jean Remy sont des contemporains de Segalen, comme notamment le docteur Belmont et Otrick ; d'autres, tels que son petit-fils Gérard

---

<sup>462</sup> Pierre-Jean Remy, « L'histoire dans le roman », *La Nouvelle Revue Française*, octobre 1972, p. 156-160, p. 158.

<sup>463</sup> Li Xu, Entretien avec Pierre-Jean Remy le 11 janvier 1996 à l'Académie de France à Rome, *Pierre-Jean Remy et sa petite comédie humaine*, Thèse de doctorat, Lyon, Université Lumière, 258 p., p. 245. [En ligne], Disponible sur [http://theses.univ-lyon2.fr/documents/lyon2/2000/xu\\_l#p=0&a=top](http://theses.univ-lyon2.fr/documents/lyon2/2000/xu_l#p=0&a=top)

Segalen, sont plutôt des contemporains de Guillaume et Simon. Gérard Segalen, petit-fils, comme nous l'avons dit, de Victor Segalen, marié à Christine, effectue un voyage à Pékin en 1966. Il y retrouve Guillaume, son ami. S'il est venu en Chine, c'est également pour retrouver les traces de Segalen et du « Pékin de légende » né sous la plume de son grand-père :

– J'aurais au moins aimé retrouver une trace, un signe, mais il ne reste rien, n'est-ce pas ?

Gérard Segalen assis devant Guillaume.

– J'avais tout relu : « Stèles », « René Leys » et je suis au milieu d'une ville qui ressemble à un énorme monstre, agonisant, dévoré de chancres...

Il parle de Pékin.

– Il faut rester plus longtemps. Tout voir.

Par moments quelque chose passe. Un signe. Rien. Un toit recourbé, un simple mur de briques. Et tout cela à nouveau disparaît.

– Peut-être..., dit Gérard.

Il pense à ce Pékin de légende dont son enfance avait été bercée et qui avait voulu voir avec des yeux d'homme. (SPE, p. 709)

Mais de ce Pékin, il ne reste rien à ses yeux, et malgré l'espoir qu'il ressent encore, sa quête pour retrouver le Pékin de Segalen semble s'être définitivement soldée par un échec. À la fin, le personnage de Gérard Segalen envoie à Guillaume des copies des lettres de son grand-père, en espérant que cela puisse lui servir.

Abordons à présent le personnage de Maurice Rey dans *Le Sac du Palais d'Été*, inspiré d'une personne réelle, Maurice Roy, que Victor Segalen avait connu à Pékin et qui lui avait inspiré l'écriture de *René Leys*. Maurice Rey, né en 1894, est le fils de la postière française du quartier des légations à Pékin et l'ami commun de Otrick et du docteur Belmont. Comme il parle parfaitement le chinois et aime se faire passer pour un Chinois, il devient le professeur de Victor Segalen. Il suivra ensuite sa mère à Shanghai et finira par tout oublier de sa jeunesse. À la fin, il devient « gros et gras » (SPE, p. 795), et meurt accidentellement à l'âge de trente-deux ans.

Lors de la première rencontre de Maurice Rey et Segalen, Maurice est maquillé comme un mandarin. « Le garçon qui se tenait devant lui ressemblait à une poupée trop maquillée » (SPE, p. 480) puisqu'il porte alors une vieille robe de mandarin, un chapeau rond serti d'une fausse natte, et d'énormes boucles de ceinture en jade. Son visage est poudré et ses sourcils accentués au crayon. « C'est vraiment un enfant, pensa Segalen, un enfant qui veut jouer la comédie. » (SPE, p. 481) Néanmoins, Maurice Rey changera ensuite drastiquement, au point

que Victor Segalen ne le reconnaîtra même pas.

Et pourtant Maurice Rey, ce gros jeune homme gras qu'on ne reconnaît plus, qui parle d'argent, de comptes, d'économies [...] – J'ai rencontré Maurice Rey, devait dire Segalen plus tard au docteur Belmont, il s'est endormi à dix-neuf ans ; il est peut-être mort. Le garçon avec qui j'ai parlé hier n'avait qu'une obsession, profiter de la crise et spéculer au petit pied sur le coton. (SPE, p. 678-679)

Sous la plume de Pierre-Jean Remy, Maurice Rey ne représente plus le mystère que représente la Chine d'alors, étant devenu un jeune homme tout ce qu'il y a de plus « normal ». Cependant, Segalen tentera dans de préserver son aura de mystère, allant jusqu'à avancer que le vrai Maurice Rey devait probablement être décédé et que le garçon avec lequel il s'était entretenu n'était qu'un jeune homme avide d'argent. Il se peut que l'auteur se montre ici contradictoire : en effet, d'un côté, il souhaite montrer que Maurice Rey possède des caractéristiques que Segalen recherche, mais d'un autre côté, il semble vouloir prouver que le mystère dont Segalen est en quête n'existe plus. Enfin, l'auteur laisse ce fameux mystère disparaître définitivement lorsqu'il décrit de manière très sommaire et sans ambiguïté la mort accidentelle de Maurice Rey.

#### Mort de Maurice Rey

Maurice Rey mourut à l'âge de trente-deux ans d'un accident stupide. Il tomba en avant dans l'escalier du Club des Marins de Shanghai. Dans sa chute il s'ouvrit le crâne et il devait décéder quelques heures après, sans avoir repris connaissance : la mort sans mystère du faux héros d'une vraie Histoire. (SPE, p. 770)

Dans le roman, c'est après la citation en italique de la fin de *René Leys* que l'auteur raconte le dénouement de l'histoire de Maurice Rey. La mort mystérieuse de René Leys et la mort accidentelle de Maurice Rey sont alors toutes deux présentées aux lecteurs, le contraste entre leurs deux morts ayant pour effet un impact violent. Leurs morts reflètent donc finalement leurs caractéristiques dans le roman, car en effet, dans l'histoire, Maurice Rey symbolise le « réel » et René Leys la « fiction » inventée par Segalen. Ainsi, pour l'auteur, le « réel » est finalement dénué de mystère.

Dans *Le Sac du Palais d'Été*, nous trouvons souvent des citations directement tirées des œuvres de Segalen. Les citations en italique de *René Leys* y occupent d'ailleurs une place

importante.<sup>464</sup> La juxtaposition de textes de *René Leys* permet notamment de voir comment les autres personnages vivent finalement dans le même univers que le héros éponyme René Leys. Guillaume, par exemple, vit très près des lieux où avait vécu René Leys. « On peut vivre très près d'un héros de roman. » (SPE, p. 463) Lorsqu'Iris pose la question à Guillaume, ce dernier s'interroge sur la possibilité d'écrire son propre « René Leys ».

[Iris] – Et toi, Guillaume, tu n'as pas envie d'écrire aussi un roman sur Pékin ?

[...] – Tu devrais raconter ça : cette vie inutile. Ces recherches en rond. Toi, moi, les autres.

[Guillaume] – Faire mon petit *René Leys* à moi ? (SPE p. 425-426)

À ce point-là du récit, René Leys n'est plus simplement le héros du roman de Segalen : il a été intégré dans la vie de ces personnages vivant à Pékin et dirige inconsciemment leur aventure dans la capitale.

En fin de compte, Pierre-Jean Remy dévoile le mystère laissé par Segalen dans *René Leys*, en révélant le « dedans » inconnu de la Cité Interdite et en présentant un Maurice Rey dénué de mystère. Cependant, il préserve la dimension mythique du personnage de Segalen et garde intactes ses expériences en Chine et sa mort mystérieuse. Pierre-Jean Remy tente ainsi de poursuivre l'aventure pékinoise à travers ses propres personnages, tout en restant à l'ombre de Victor Segalen.

## Conclusion

La représentation de Pékin dans cette partie correspond à la période s'étendant de la proclamation de la République populaire de Chine en 1949 au lancement de la politique de réforme et d'ouverture en 1978. La Révolution culturelle est bien entendu l'un des événements majeurs marquant cette période. Elle devient également l'arrière-plan historique de cette partie. L'histoire de Pékin, à cette époque-là, se caractérise par le leitmotiv « détruisez l'ancien et construisez le nouveau ». La capitale devient donc synonyme de destruction et de transformation pendant cette période.

---

<sup>464</sup> Les passages cités de *René Leys* dans *Le Sac du Palais d'Été* : p. 203, 210, 227, 232, 243, 247, 262, 263, 291, 298, 312, 328, 338, 385, 407, 431, 463, 506, 512, 521, 566, 583, 614, 650, 679, 695, 726, 756, 769.

*Le Sac du Palais d'Été* et *Chambre noire à Pékin* sont largement marqués par la Révolution culturelle chinoise. Sous la plume de Pierre-Jean Remy, la Chine apparaît non seulement comme un pays mystérieux et imaginaire à l'instar de celle décrite par Victor Segalen, mais aussi comme une nouvelle Chine, autre, « rouge » et réelle. Dans les romans, la ville de Pékin émerge rapidement comme l'une des sources principales d'inspiration. Au départ dépeint comme un lieu de rencontre et d'aventure, on voit progressivement son image changer dans les années soixante. Pékin devient l'incarnation-même d'une ville « rouge » et « révolutionnaire », une cité totalement différente de celle évoquée par Segalen.

La ville de Pékin se transforme naturellement au gré des événements historiques qui la bousculent : ses murs d'enceinte sont détruits, tandis que certains de ses monuments historiques sont conservés. Cette transformation laisse aussi des traces dans le roman. Par exemple, parallèlement à la disparition physique des monuments architecturaux dans la capitale, la destruction des murs dans le roman incarne, elle, l'échec du franchissement chez Pierre-Jean Remy.

Concernant la forme romanesque, chez Pierre-Jean Remy, la représentation de Pékin est tout d'abord établie à partir d'un point de vue photographique de la ville. Ensuite, l'auteur crée de nombreux personnages afin de représenter d'une manière aussi exhaustive que possible la Chine « fuyante » de l'époque. Dans *Le Sac du Palais d'Été*, chaque personnage apporte sa propre réflexion quant à comment peut être définie, perçue, la Chine ainsi que la ville de Pékin. L'auteur donne ainsi la parole à un grand nombre de personnages, créant alors un kaléidoscope de visions qui, rassemblées, représentent toutes ensemble la ville de Pékin. D'ailleurs, *Le Sac du Palais d'Été* constitue lui-même un « grand ensemble ». En effet, en le rédigeant ainsi, Pierre-Jean Remy cherchait en fait à présenter au lecteur une forme de puzzle sur la Chine, un album de photographies à part entière où la ville de Pékin est le sujet principal et le lieu où se déroulent l'ensemble des aventures de ses personnages. La forme romanesque du *Sac du Palais d'Été* se caractérise par une cohésion de l'espace et du temps et par une discontinuité du déroulement du récit qui met judicieusement en valeur le destin des différents personnages.

En fin de compte, au fur et à mesure de l'évolution de la ville de Pékin, l'image de Pékin change aussi dans les romans. Pierre-Jean Remy montre ainsi progressivement une ville différente de celle de ses prédécesseurs, une capitale certainement différente de celle décrite par Victor Segalen.



## **TROISIÈME PARTIE : LA REPRÉSENTATION DE PÉKIN ENTRE LES ANNÉES 1980 JUSQU'À LA FIN DU XX<sup>e</sup> SIÈCLE**

Pierre Jean-Remy, *Chambre noire à Pékin* (2004)

Suzanne Bernard, *Une étrangère à Pékin* (1986)

*Un amour à Tian An Men* (1990)

*Nouveau voyage au pays d'autrefois, lettres de Pékin* (1997)

# 1. Transformation historique de la ville de Pékin

## 1.1 Contexte général des années 1980 à la fin du XX<sup>e</sup> siècle

En décembre 1978, le III<sup>e</sup> plenum du XI<sup>e</sup> Comité central, tournant fondamental dans l'évolution de la République populaire de Chine, marque le début de l'ère de Deng Xiaoping 邓小平 (1904-1997). C'est lors de cette réunion de décembre 1978 que Deng Xiaoping impose sa politique de démaoïsation et de modernisation.

À travers les oscillations de cette politique et la permanence de ses objectifs, on peut déchiffrer une double ambition de Deng Xiaoping : d'une part ressusciter certaines forces autonomes propres à accélérer la modernisation, d'autre part préserver un cadre idéologique et politique suffisamment solide pour que cette modernisation puisse être contrôlée dans son développement et dans ses conséquences. Cette double ambition fixe les limites de la démaoïsation, en même temps qu'elle en garantit les acquis.<sup>465</sup>

Cette période se caractérise ainsi par la réforme, une réforme beaucoup plus radicale et difficilement réversible, « une réforme qui, au-delà du système économique, risque de remettre en cause le fonctionnement du régime et peut-être même sa nature. »<sup>466</sup> Malgré tout, le processus de réforme et d'ouverture a continué de se poursuivre après 1978, avec le lancement par Deng Xiaoping de la politique des Quatre Modernisations (la modernisation de l'agriculture, celle de l'industrie, celle des sciences et technologies et celle de la défense nationale). En effet, la mise en œuvre de cette politique apporte des modifications importantes au niveau du fonctionnement de la société et de la hiérarchie des valeurs. Elle a « transformé la vie de millions de citoyens, la rendant plus libre, plus confortable, plus variée, [...] »<sup>467</sup> En fin de compte, elle contribue à l'installation d'une société en liberté surveillée. Parce que comme tous les régimes réformateurs, les réformes de Deng Xiaoping se heurtent à la difficulté qu'il y a à accorder davantage de liberté tout en refusant une liberté intégrale aux citoyens.

Cependant, l'épanouissement des réformes n'a cessé d'être ponctué de haltes temporaires, de retours en arrière, et même de crises.

---

<sup>465</sup> Marie-Claire Bergère, *La Chine de 1949 à nos jours*, 3<sup>e</sup> édition revue et augmentée, Paris, A. Colin, 2000, 382 p., p. 166.

<sup>466</sup> *Ibid.*, p. 160.

<sup>467</sup> *Ibid.*, p. 192.



Au lendemain du désormais fameux troisième plénum de décembre 1978 commence donc une période nouvelle, caractérisée par un fait paradoxal : bien que la ligne de modernisation soit désormais majoritaire, cette période est heurtée et incertaine.<sup>468</sup>

La crise de mai 1989, ainsi que les manifestations de la place Tian'anmen, deviennent des événements marquants dans l'Histoire de la Chine et dans celle de la ville de Pékin. Ces dernières deviennent également l'arrière-plan de l'une des œuvres de Suzanne Bernard. D'après Marie-Claire Bergère, la combinaison entre progrès économique et blocage politique est un phénomène fréquent dans les pays d'Asie orientale. L'explosion du printemps 1989, comme beaucoup de grands événements, peut être le fruit de la nécessité, mais aussi du hasard. Cependant, comme l'a montré Marie-Claire Bergère, « il faut chercher ailleurs que dans une contradiction explosive entre liberté économique et absence de liberté politique la cause de la crise de mai 1989 »<sup>469</sup> ; plus simplement, « la crise s'explique aussi par le mécontentement d'une large fraction de la société face à une réforme dont elle a pourtant beaucoup bénéficié. »<sup>470</sup> Autrement dit, elle pourrait s'expliquer par le mécontentement du peuple concernant l'inflation des prix et la corruption du gouvernement.

Si bien des raisons expliquent l'explosion de mai 1989, rien cependant ne la laisse prévoir. Plus qu'une explosion, c'est une lente mise à feu, un passage progressif de la crise ordinaire à la tragédie, un processus hésitant dont on a l'impression qu'à chaque étape il pourrait s'interrompre, jusqu'à ce que finalement s'abatte la sanglante répression.<sup>471</sup>

L'explosion à Tian'anmen de 1989 est donc précédée d'une longue crise qui est à la fois celle de l'économie, celle de l'État et celle de la société. Selon Marie-Claire Bergère, cette crise se déroule sur sept semaines, du 15 avril au 4 juin, et en cinq étapes : « le deuil, le défi, la trêve, la confrontation, le massacre. Bien que les troubles s'étendent à de nombreuses villes, c'est à Pékin, sur la place Tian'anmen, haut lieu symbolique du régime, qu'elle se noue et se dénoue. »<sup>472</sup> La première étape est celle désignant le deuil de Hu Yaobang, l'ancien secrétaire général du Parti et celui que l'on surnommait le réformateur. La suivante fait référence à la

---

<sup>468</sup> Jean-Luc Domenach et Philippe Richer, *La Chine, Tome 2 - De 1979 à nos jours*, Paris, Seuil, 1995, 727 p., p. 419.

<sup>469</sup> Marie-Claire Bergère, *op. cit.*, p. 211.

<sup>470</sup> *Ibid.*.

<sup>471</sup> *Ibid.*, p. 217.

<sup>472</sup> *Ibid.*, p. 218.

manifestation illégale du 27 avril (qui aura rassemblé 50 000 étudiants), mais là encore, le défi n'est pas relevé. La trêve, quant à elle, correspond au dialogue public entre les représentants de l'Association autonome des étudiants et les plus hauts dirigeants. Cependant, les étudiants les plus radicaux refusent de faire cesser la manifestation et décident même de commencer une grève de la faim. Ainsi, à la veille de la visite officielle de Mikhaïl Gorbatchev, 2 000 grévistes sont installés sur la place Tian'anmen. De surcroît, la mobilisation populaire encourage des centaines de milliers d'hommes et de femmes à se réunir dans les rues de Pékin et sur la place Tian'anmen. « Pékin est paralysé par l'arrêt général du travail : les cadres et les ouvriers ont rejoint les étudiants. Les médias sympathisent avec les grévistes de la faim et avec le mouvement de solidarité qui les entoure. »<sup>473</sup> Les manifestations s'étendent à de nombreuses villes et les jeunes provinciaux montent à Pékin pour prendre part au mouvement. Finalement, le Parti est poussé à accepter la confrontation. Dans les jours suivants, de multiples rumeurs se répandent dans la ville, retournant brusquement la situation. Les étudiants sur la place Tian'anmen tentent de renforcer leur organisation. La population de Pékin se joint à eux pour empêcher l'armée d'entrer dans la ville. Les soldats et manifestants se confrontent les uns aux autres. En juin, l'armée fait son entrée à Pékin et le massacre qui s'en suivra à la place Tian'anmen choquera le monde entier.

En réalité, entre avril et juin 1989, à l'occasion de la réunion des délégués de la Banque asiatique de développement et de la visite officielle de Mikhaïl Gorbatchev à Pékin, de nombreux journalistes et médias étrangers sont rassemblés dans la capitale. C'est eux qui retransmettent l'évènement au monde entier. Des millions de téléspectateurs vivent alors en direct la liesse populaire des premières semaines, puis l'horreur du massacre final. Le choc est donc profond non seulement en Chine, mais aussi, et surtout, à l'étranger.

Si la tragédie de Tian'anmen attend encore le verdict de l'histoire, il est un domaine où ses répercussions ont été immédiates : c'est celui des relations de la Chine avec le monde extérieur. Quelle que soit sa nature profonde, le mouvement a été perçu par le monde occidental comme une tentative d'émancipation et de libération.<sup>474</sup>

En fin de compte, après la fondation de la République populaire de Chine, « la Chine a successivement emprunté trois stratégies différentes d'accès à la modernité : l'une qui faisait

---

<sup>473</sup> *Ibid.*, p. 220.

<sup>474</sup> *Ibid.*, p. 223.

fond sur l'industrialisation et l'alliance avec l'URSS, une deuxième qui pariait sur un élan révolutionnaire autonome et une troisième qui se résignait au compromis intérieur et extérieur avec le capitalisme. »<sup>475</sup> Par ailleurs, il est certain que les valeurs sociales ont été profondément modifiées pendant la modernisation.

Le retour des traditions est tantôt contredit, tantôt nuancé et tantôt accompagné par l'occidentalisation des mœurs. Dans les villes, en particulier, c'est l'occidentalisation qui l'emporte. Il ne faut pas non plus exagérer les effets de ces phénomènes sur les comportements à l'égard de l'autorité. À la campagne, le retour des traditions villageoises peut conduire à une sorte de compromis avec les organes locaux du pouvoir [...] <sup>476</sup>

En 1997, Deng Xiaoping s'éteint et Jiang Zemin 江泽民 (1926-) devient le président de la République de 1993 à 2003. Marie-Claire Bergère qualifie les années 1990 en Chine de « décennie glorieuse », expression justifiée sur le plan économique. C'est une période de passage du communisme à « la Grande consommation », que Tania Angeloff désigne comme « une révolution urbaine silencieuse »<sup>477</sup>. La population urbaine gagne en autonomie dans sa vie quotidienne avec la libre consommation et le libéralisme économique apporte de nouvelles conséquences et valeurs sociales.

Une société de loisirs voit le jour, plus indépendante dans la détermination de son réseau de sociabilité. La consommation se diversifie et touche tous les secteurs de la vie : l'alimentation, le logement, la mode vestimentaire, les biens de consommations durables et superflus (le secteur du luxe rencontre un succès croissant dès cette période). Au milieu des années 1990, les fast-foods (McDonald et Kentucky Fried Chicken) fleurissent dans les grandes villes. Les discothèques, clubs de bowling, karaokés sont également en forte expansion.<sup>478</sup>

Exceptionnellement, entre les années 1980 et 1990, les bouleversements politiques, économiques et sociaux conduisent à des changements dans les normes et les valeurs parmi la jeunesse chinoise. Prenons par exemple, à la fin des années 1980, le débat social qui s'engage dans le *Quotidien du peuple* (*Renmin ribao*, 人民日报, 17 août 1988) pour critiquer l'émergence de l'individualisme et le rejet de la pensée collective parmi la jeune génération.

Ces débats se répètent durant toute la décennie 1990, tandis que s'accroissent les

---

<sup>475</sup> Jean-Luc Domenach et Philippe Richer, *op. cit.*, p. 630.

<sup>476</sup> *Ibid.*, p. 639.

<sup>477</sup> Tania Angeloff, *Histoire de la société chinoise : 1949-2009*, Paris, la Découverte, 2010, 126 p., p. 79.

<sup>478</sup> *Ibid.*, p. 80.

changements sociaux parmi la jeunesse, qui s'expliquent par plusieurs facteurs. D'une part, l'ouverture à l'Occident, à ses biens et ses valeurs, a modifié les comportements. [...] La jeunesse chinoise est démobilisée par rapport à l'idéologie collective comme source de progrès. D'autre part, l'individualisme érigé en modèle et les désillusions politico-idéologiques renforcent encore le sentiment de désenchantement parmi les jeunes.<sup>479</sup>

La jeunesse chinoise est critiquée pour son manque de mobilisation idéologique, sa démotivation socialiste et sa fascination pour l'étranger, en particulier pour les États-Unis. Le phénomène des années 1990 devient l'arrière-plan du deuxième séjour en Chine du narrateur dans *Chambre noire à Pékin*.

## 1.2 La ville de Pékin en grande transformation : entre l'ancien et le moderne

Dès sa fondation, Pékin est le siège d'un pouvoir impérial très centralisé et joue un rôle administratif. À partir de la fondation de la République populaire de Chine en 1949, l'ère maoïste amène de profondes transformations dans l'histoire urbaine de Pékin. En accompagnant l'envolée mondiale de l'urbanisation, Pékin s'engage également dans une importante croissance urbaine. Après la Révolution culturelle, la Chine se retrouve pleinement impliquée dans un vaste processus de développement économique. La politique de réforme et d'ouverture économique lancée par Deng Xiaoping à partir de 1978 enclenche un nouveau processus de modernisation. « Sa mise en œuvre, bien progressive, va conduire à la décentralisation du pouvoir économique et financier de la capitale au profit des autorités locales. Cette redistribution économique se traduit spatialement par une restructuration du système urbain chinois. »<sup>480</sup> Ainsi, cette politique a déclenché non seulement la modernisation de la ville de Pékin, mais aussi le bouleversement du vieux Pékin et de son fonctionnement. Pékin va de nouveau montrer de profondes transformations urbaines, tant spatiales qu'économiques.

En effet, comme nous l'expliquerons dans notre deuxième sous-partie, les spécialistes soviétiques apportent les principes d'urbanisme staliniens, qui seront intégrés à l'urbanisme de Pékin. L'un de ces principes consiste à transformer la ville de consommation en ville de

---

<sup>479</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>480</sup> Marie-Josée DOS SANTOS, « Pékin : de la métropole impériale à la métropole internationale, une grande réforme urbaine », *Métropolisation et politique : [colloque, 10-13 septembre 1994, Paris]*, Paris Montréal, L'Harmattan, 1997, p. 153-163, p. 154.

production, et l'autre à faire en sorte que Pékin, en tant que capitale de pays socialiste, devienne la base de l'industrie de tout le pays. De ce fait, à cette époque-là, pour établir le statut dirigeant de la classe ouvrière, il faut d'abord assurer le nombre de personnes constituant cette classe. Développer l'industrie devient alors une priorité, comme le devient l'établissement de Pékin comme centre économique de la Chine.

La stratégie urbaine de l'époque veut que les villes féodales, considérées comme lieux de consommation, soient transformées en métropoles modernes, lieux avant tout de production. C'est ainsi que Pékin devient le deuxième centre industriel de la Chine, juste derrière celui de Shanghai. En 1980, 64,5 % de la production totale industrielle de Pékin est issue de l'industrie lourde, fait rarement rencontré parmi d'autres capitales dans le monde.<sup>481</sup>

Avec la modernisation, la ville de Pékin conserve un découpage fonctionnel, commence à s'étendre et développe ses périphériques radioconcentriques.

Il n'empêche : au début des années 1980 encore, le Pékin historique, délimité par ce qui est devenu le deuxième périphérique et composé des districts de Dongcheng [东城] et Xicheng [西城] au nord (l'ancienne ville Tartare), Xuanwu [宣武] et Chongwen [崇文] au sud (la ville Chinoise), étalait un dédale intouché de ruelles semblant tricotées main.

Las, la mise en œuvre des réformes économiques de Deng Xiaoping au milieu de la décennie va bientôt sonner le réveil de cet univers assoupi.<sup>482</sup>

En avril 1980, le Secrétariat général du Parti communiste chinois indique, dans les principes de la construction de la capitale, que la transformation de Pékin en centre économique n'est pas nécessaire. Le 14 juin 1983, le plan général de l'urbanisme de Pékin confirme que la ville de Pékin en tant que centre politique et culturel ne développera plus d'industrie lourde. Concernant le vieux Pékin, le plan général évoque une reconstruction progressive, notamment de sa périphérie, et une expansion autour de ce centre.

Dans le même temps, la population de la municipalité pékinoise double au fil des années 1980. En vue de répondre au besoin permanent de logement, il faut détruire les anciens logements de plein pied comme les *siheyuan* et construire des logements modernes

---

<sup>481</sup> *Ibid.*

<sup>482</sup> Olivier Stéphanie et Bing Chiu Che, *Pékin : métamorphoses d'une ville impériale*, Paris, le Cherche Midi, 2009, 263 p., p. 187.

et des installations de service public. Dorénavant, la destruction de l'habitat traditionnel et la construction de nouveaux logements se poursuit à un rythme de plus en plus rapide.

D'ailleurs, selon *Chengji*<sup>483</sup> de Wang Jun, la municipalité de Pékin encourage les institutions à résoudre le problème de logement de leurs employés en 1974. Elle les autorise à construire les logements sur ses propres terres. Jusqu'à l'interdiction de ces constructions en 1986, pendant les douze ans qu'aura duré ce développement urbain, la destruction atteint une surface de trente mille mètres carrés à cinquante mille mètres carrés par an, et la construction une surface de sept cent mille mètres carrés à huit cent mille mètres carrés par an. Étant donné que les anciens logements répandus au centre du vieux Pékin sont des palais princiers hérités des dynasties Ming et Qing disposant souvent de grands espaces, la densité des palais est faible. La construction de nouveaux logements occupant l'intégralité des espaces non seulement détruit le vieux Pékin, mais aussi décompose le tracé de la ville.

Les années 1980 auront si fortement marqué le paysage urbain, avec son armature de périphériques et de radiales, ses zones infinies de barres de logements collectifs, ses hôtels internationaux plantés le long des larges avenues, qu'on les rendra coupables de tous les maux.

Les années 1990 auront installé le découpage fonctionnel de l'agglomération, selon une structure concentrique où, du centre vers la périphérie, s'étagèrent par ordre hiérarchique les appareils d'État, puis les unités de production ou de reproduction.<sup>484</sup>

Ainsi, la fin des années quatre-vingt est caractérisée par la construction frénétique de grands hôtels de luxe. Avec la fin des années 1990, forts d'une décennie de croissance économique, Pékin connaît une véritable fièvre immobilière. De vastes travaux d'infrastructure et d'ambitieux projets immobiliers démarrent un peu partout à travers le vieux Pékin. Des immeubles de grande hauteur et d'importantes infrastructures routières modifient le paysage de Pékin : « à l'instar du World Trade Centre, de multiples constructions délivrent la mesure de ce crescendo de la construction immobilière. [...] Depuis le début de

---

<sup>483</sup> 王军, 城记, 生活·读书·新知三联书店, 北京, 2003, 358 p., p. 333. Wang Jun, *Chengji*, Shenghuo Dushu Xinzhi Sanlian shudian, Beijing, 2003, 358 p., p. 333. Wang Jun, *Journal de la Ville*, éd. Vivre, Lire, Rechercher, librairie conjointe, Pékin, 2003, 358 p., p. 333.

<sup>484</sup> Louis Aguirre, Henri Leuwen et Jean-Philippe Béja, *Pékin, immense et calme*, Paris, Autrement, 1986, 195 p., (Numéro 17, hors-série), p. 53.

1996, d'importants travaux d'extension et de modernisation de l'aéroport de Pékin ont été mis en chantier. »<sup>485</sup>

Après plus d'un demi-siècle de transformations radicales, le visage de Pékin a complètement changé. Le paysage traditionnel de Pékin reste un univers d'horizontalité, symbole du concept chinois de l'espace, et le vieux Pékin est toujours caractérisé par le palais impérial en son centre, ainsi que par les *hutong* et les *siheyuan*, qui sont les deux éléments architecturaux caractéristiques et constitutifs du tissu urbain traditionnel de Pékin. Cependant, « à ce paysage vient s'incorporer une infinité de découpage créant une extrême complexité. »<sup>486</sup> Le nouveau paysage de Pékin offre à ses habitants un monde de verticalité, considéré comme le concept moderne de l'espace. Pékin se caractérise désormais par de nouveaux repères et symboles, comme par exemple ses tours et ses périphériques.

Le cachet impérial de la cité a disparu, remplacé par le visage administratif et symbolique de la capitale de la République populaire de Chine autour de l'emblématique place Tianan men, dotée désormais du grand mausolée du président Mao. Les *sihe yuan* et tout ce qui faisait le charme du Pékin d'autrefois, si bien évoqué par Lao She, disparaissent à grands pas devant la poussée urbaine, les empiètements en tout genre, les démolitions, la construction d'immeubles modernes. Que reste-t-il de cet esprit de Pékin...<sup>487</sup>

Ainsi, la ville de Pékin présente dans la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle une singularité assez paradoxale : le mélange de deux phénomènes urbains apparemment contraire. L'un ancien, une matrice urbaine horizontale qui demeure et s'étend, l'autre moderne, un paysage urbain vertical hybride où les formes des architectures se démarquent par leur complexité. « Pourtant, du fait même de cette superposition de trames, Pékin conserve sa structure ancienne si particulière. Cela donne un espace quadrillé et compartimenté, ordonné par un ensemble de voies très hiérarchisées et qui sont orientées suivant les points cardinaux. »<sup>488</sup>

---

<sup>485</sup> Marie-Josée Dos Santos, *op. cit.*, p. 158.

<sup>486</sup> *Ibid.*

<sup>487</sup> Olivier Stéphanie et Bing Chiu Che, *op. cit.*, p. 182.

<sup>488</sup> Marie-Josée Dos Santos, *op. cit.*, p. 159.

### 1.3 Pékin dans l'histoire politique : une réflexion sur le passé et le présent, le « traditionnel » et le moderne

Quand nous parlons de la ville de Pékin, nous la décrivons souvent par les deux couples d'antonymes suivants : le Pékin du passé et le Pékin du présent, le Pékin « traditionnel » et le Pékin moderne. Normalement, lorsqu'on évoque quelque chose d'antan, conservée et héritée du passé, on l'estime souvent comme étant « traditionnelle », voire « traditionnelle chinoise », comme le vieux Pékin. Ici, nous avons ainsi deux problèmes à élucider.

Premièrement, le Pékin du passé était probablement moderne à son époque, et le Pékin moderne deviendra peut-être « traditionnel » dans le futur. Par conséquent, la qualification de « traditionnel » ou de moderne est très relative. Autrement dit, cet aspect « traditionnel » n'existe pas. Comme l'explique Jean-Pierre Sylvestre dans *La Tradition*, la « tradition » n'est pas le trajet qui va du passé vers le présent, mais le trajet qui va du présent au passé, [...] La tradition est finalement une « rétroprojection » »<sup>489</sup>.

Simplement dit, la tradition et son invention constituent un procédé tout à fait subjectif. Puisqu'elles sont subjectives, c'est qui domine et invente la tradition qui distingue la tradition et le moderne. Voici donc notre deuxième problème. Actuellement, quand nous parlons de la ville de Pékin en tant que capitale de la Chine, on pense à l'incarnation politique que la ville moderne représente. En même temps, la Cité Interdite, ainsi que les *hutong*, symbolisent la culture pékinoise. Deux notions peuvent ainsi être traitées ici, l'aspect politique et l'aspect culturel, car en effet, il n'existe pas de « cultures comme modes de comportement ou pratiques des régimes »<sup>490</sup> sans politique. La culture dépend et se sert de l'ordre social de son époque. Autrement dit, la constitution d'une société est un établissement de l'ordre.<sup>491</sup> Cet ordre correspond à l'idéologie de la classe gouvernante. D'ailleurs, cette constitution n'est pas une invention nouvelle : « Cette constitution n'est pas "libre". Elle doit aussi prendre sa matière dans "ce qui se trouve déjà là". »<sup>492</sup> De ce fait, la relation entre le « traditionnel » et

---

<sup>489</sup> Jean-Pierre Sylvestre, *La Tradition*, Paris, Hermann, 2012, 302 p., p. 34.

<sup>490</sup> « In their place, let us conceive of cultures as modes of behavior or regimes of practices », Brett de Bary Nee, Toshio Iyotani et Sakai Naoki, *Deconstructing nationality*, Ithaca, N.Y, East Asia Program, Cornell University, 2005, p. 5.

<sup>491</sup> Voir Michel Foucault, *L'ordre du discours: Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*, Paris, Gallimard, 1971, 81 p., p. 10-11.

<sup>492</sup> Cornelius Castoriadis, *L'institution imaginaire de la société*, Paris, Seuil, 1999, 540 p., p. 181.



le moderne est une succession entre la « position-création »<sup>493</sup> et la « position-stabilité »<sup>494</sup>, ainsi qu'une « réaction en chaîne »<sup>495</sup>.

Après avoir explicité les deux problèmes sur lesquels nous allons nous pencher, nous allons à présent traiter l'évolution de la comparaison entre « traditionnel » et « moderne » dans l'histoire politique. C'est en effet cette évolution qui a profondément influencé et transformé la ville de Pékin. Nous l'analyserons à partir de la Première guerre de l'Opium (1839-1842). Effectivement, ce contraste n'existe pas naturellement, il commence d'abord par une altérité radicale, née après la guerre de l'Opium. Autrement dit, il commence par l'entrée de la Chine dans la mondialisation, bien que ce soit d'abord une entrée forcée. Dans l'Histoire chinoise, c'est l'invasion des puissances occidentales qui produit cette altérité. La défaite lors de la Première guerre de l'Opium fait réaliser aux élites lettr es de l'Empire du Milieu la grande différence séparant la Chine de l'Occident. C'est cette différence qui va pousser l'Empire du Milieu à changer et   s'intégrer dans le processus de modernisation touchant le monde entier.

Les comparaisons entre l'Orient et l'Occident deviennent un sujet crucial, un sujet toujours important et présent de nos jours par ailleurs. Parmi ces comparaisons, celle entre « traditionnel » et moderne est celle qui attire le plus notre attention. Concernant son évolution, elle se caractérise par quatre grandes périodes : de la Première guerre de l'Opium (1839)   la guerre sino-japonaise (1894), de 1894 à la fondation de la République populaire de Chine (1949), de 1949 à la réforme de Deng Xiaoping (1978) et de 1978 à nos jours.

### **« La tradition » durant les années 1839-1894 : de la résistance au soupçon**

Avant la Première guerre de l'Opium, l'Empire du Milieu devient de plus en plus fermé. Dans l'imaginaire des classes dirigeantes de l'Empire, ce dernier représente une culture supérieure, tandis que les autres seraient des « barbares » (*Manyi* 蛮夷). Autrement dit, ils pensent que l'Empire est le centre du monde.<sup>496</sup> Ce complexe de supériorité disparaît après la défaite de la Première guerre de l'Opium. Les élites lettr es de l'Empire commencent alors à reconnaître que l'Empire du milieu n'est pas le centre du monde, mais qu'il coexiste bel et bien avec les autres pays, à l'instar des puissances occidentales de cette époque-là.<sup>497</sup> En outre,

---

<sup>493</sup> *Ibid.*, p. 536-537.

<sup>494</sup> *Ibid.*

<sup>495</sup> Billeter Jean-François, *Chine trois fois muette : essai sur l'histoire contemporaine et la Chine*,  ditions Allia, Paris, 2016, 140 p., p. 42-45.

<sup>496</sup> Voir Anne Cheng, *Histoire de la pensée chinoise*, Seuil, Points, 2014, 704 p., p. 619.

<sup>497</sup> Voir *Ibid.*, p. 626.

étant donné les élites lettrées reconnaissent l'avancement technologique de l'occident, ils déclenchent le mouvement d'auto-renforcement<sup>498</sup> qui préconise *Zhongxue wei ti, xixue wei yong*, 中学为体, 西学为用, « les enseignements de la Chine comme fondement constitutif, ceux de l'Occident comme pratique fonctionnelle »<sup>499</sup>. Ce mouvement a pour fondements l'apprentissage de la science technique occidentale et l'intégration du pays dans le monde moderne, grâce à l'envoi de diplomates et d'étudiants en Europe. En apparence, il obtient de bons résultats. Cependant, ce mouvement soi-disant « moderne » ne parvient pas à moderniser l'Empire du Milieu. En effet, il n'entame pas la base de l'Empire. Comme l'explique Marie-Claire Bergère : la constitution est « encore perçue comme inaltérable et intrinsèquement supérieure »<sup>500</sup>. Ainsi, nous pouvons dire que l'Empire est toujours égal à lui-même, il n'a pas réellement subi de changements.

Ce que l'on appelle *ti*, 体, la « constitution », c'est une entité au caractère bien spécifique qui peut représenter l'Empire, à l'image de la « tradition » héritée du passé. Concernant cette dernière, qui persiste à exister, prenons comme exemples les textes des mandarins qui sont allés en Europe, comme ceux de Liu Xihong 刘锡洪 (? – 1891), diplomate en Allemagne, et ceux de Chen Jitong 陈季同 (1851 – 1907), diplomate en France. Si leurs témoignages nous intéressent, c'est parce que ces deux personnages ont résidé en Europe et ont ainsi pu directement dialoguer avec les Occidentaux. Cependant, notons qu'il existe un conflit culturel immuable entre la tradition occidentale et la « tradition chinoise » dans leurs écrits. Face aux attaques occidentales envers la « tradition » de l'Empire, Liu Xihong et Chen Jitong gardent une confiance totale en leur « tradition », sans prétention, et se défendent. Par exemple, Chen Jitong décrit dans la préface de *Les Chinois peints par eux-mêmes* :

[...] de tous les pays de la terre, la Chine est le plus imparfaitement connu... Rien n'est plus imparfait qu'un carnet de voyage ; le premier imbécile venu représente à lui seul toute la nation dont on prétend retracer les mœurs... Je me suis proposé, dans ce livre, de représenter la Chine telle qu'elle est, de décrire les mœurs chinoises, avec la connaissance que j'en aie, mais avec l'esprit et le goût européens.<sup>501</sup>

---

<sup>498</sup> *Yangwu yundong* 洋务运动: le mouvement d'auto-renforcement est une période de réformes institutionnelles. Il se déroula entre 1861 et 1895, à la fin de la dynastie Qing.

<sup>499</sup> Anne Cheng, *op. cit.*, p. 618.

<sup>500</sup> Marie-Claire Bergère, Lucien Bianco et Jürgen Domes, *La Chine au XX<sup>e</sup> siècle, d'une révolution à l'autre (1895-1949)*, Paris, Fayard, 1989, p. 68.

<sup>501</sup> Tcheng Ki Tong, *Les Chinois peints par eux-mêmes*, Calmann Levy, 1884, 292 p., p. 1.

D'après Chen Jitong, l'Empire du Milieu est un lieu plein de gens heureux. Chacune des cibles des attaques de l'Occident deviennent des symboles de la culture. Son objectif est de confirmer que « le fond est le même »<sup>502</sup> entre les deux civilisations. Puisqu'elle est identique ou similaire, notre « tradition » n'a pas besoin de changer, elle reste simplement à découvrir et à connaître. De ce fait, à cette époque-là, c'est une attitude fondamentale et importante que les « Chinois » acquièrent à l'égard de leur propre « tradition ». De ce point de vue, dans la « tradition » des « Chinois », la ville de Pékin reste toujours la capitale de l'Empire, mystérieuse et chargée de la signification du pouvoir impérial.

La défaite de la guerre sino-japonaise marque l'échec de la réforme de l'occidentalisation. On se rend compte que la science technique occidentale ne peut changer la situation sous-développée de l'Empire. Ce dernier a plutôt besoin d'un changement fondamental et d'une réforme radicale. Dans cette situation, la « tradition » devient l'objet de doutes pour la première fois.<sup>503</sup> Le confucianisme, considéré comme le signe de la « tradition », est défini comme responsable de la condition sous-développée de l'Empire. Ainsi, la dynastie Qing, fondée sur le confucianisme, devient naturellement cible de critiques. C'est dans ce contexte de bouleversements et de controverses qu'apparaissent des personnages importants comme les réformistes représentés par Kang Youwei 康有为(1858-1927) et Liang Qichao 梁启超 (1873-1929) et les révolutionnaires issus du développement du nationalisme chinois comme Sun Zhongshan (Sun Yat-sen) 孙中山 (1866-1925). Les deux courants représentent les deux voies pouvant parvenir à « sauver le pays ». Par exemple, Liang Qichao estime qu'il est nécessaire de se couper de la tradition. Il finit par « se rendre à l'évidence que la Chine ne pourra survivre qu'au prix d'une rupture définitive avec la tradition, déclarant en 1902 qu'il a, dans sa trentième année, renoncé à toute discussion sur les "faux Classiques" ». <sup>504</sup> Sun Zhongshan (Sun Yat-sen), lui, propose l'avènement d'un système antimandchou et anti-impérialiste.<sup>505</sup> La différence entre les deux courants réside ainsi dans le fait que le premier rappelle davantage l'école de l'occidentalisation, avec une volonté de réformer l'empire dans le cadre de sa propre tradition, tandis que ce dernier critique et

---

<sup>502</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>503</sup> Chen Feng Schrader, *Lettres chinoises : Les diplomates chinois découvrent l'Europe*, Paris, Hachette Littérature, 2004, 231 p., p. 16.

<sup>504</sup> Anne Cheng, *Histoire de la pensée chinoise*, p. 628.

<sup>505</sup> Voir Marie-Claire Bergère, Lucien Bianco et Jürgen Domes, *La Chine au XX<sup>e</sup> siècle, d'une révolution à l'autre (1895-1949)*, p. 110.

s'oppose de manière plus profonde à l'ordre de la vieille tradition. Avec le développement du nationalisme chinois, la révolution est devenue progressivement un choix inévitable.

### **1894-1949 : la controverse entre l'ancien et le nouveau**

*Xinhai Geming*, 辛亥革命, la révolution Xinhai de 1911 met fin à la monarchie en Chine. La société chinoise semble inaugurer un changement radical, une idéologie se fondant sur l'apprentissage de l'Occident et la rupture avec le passé. Peut-être pouvons-nous dire que la fin de l'histoire de la monarchie marque la fin de l'ancien ordre politique. Cependant, en réalité, la révolution n'a rien changé. Bien qu'il y ait de nouvelles introductions telles que l'ordre occidental, l'ancien système et le nouveau coexistent. On constate qu'après la fondation de la République de Chine (1912-1949), Pékin est toujours là et la Cité interdite et l'Empereur des Qing le sont aussi. De ce fait, la Révolution de 1911 ne constitue qu'un épisode<sup>506</sup> et de plus, elle « n'a rien d'un phénomène isolé ». <sup>507</sup> Quelques années après, la restauration de Yuan Shikai 袁世凯 (1859-1916) commémore à nouveau Confucius et fait ré-émerger la tradition. C'est un autre aspect prouvant que la Révolution de 1911 a échoué dans une certaine mesure.

Mais bien que la révolution ait échoué, la critique de l'ancien et de la tradition n'a pas pour autant cessé. La controverse entourant l'ancien et le nouveau se fait au contraire encore plus intense. Si la révolution de 1911 a été une révolution politique avec pour objectif de renverser l'impérialisme, le mouvement du Quatre-Mai peut, lui, être considéré comme une révolution culturelle. D'après Lucien Bianco, la révolution de 1919 a été plus importante que celle de 1911, la première s'apparentant plutôt à une sorte de mouvement des Lumières.<sup>508</sup>

Ce mouvement est l'approfondissement de la révolution de 1911. Nous pensons que les intellectuels en ont profité pour critiquer non seulement la monarchie, mais aussi, et cela de manière violente, les fondements-mêmes de la société chinoise, autrement dit le Confucianisme. En résumé, le but de cette campagne est de détruire l'ancien et de créer le nouveau, c'est-à-dire de briser la tradition confucéenne et d'établir une nouvelle tradition représentée par la Science et la Démocratie telles que prônées par l'Occident.

---

<sup>506</sup> Voir Jacques Gernet, *Le monde chinois 3. L'époque contemporaine XX<sup>e</sup> siècle*, Tome 3, Paris, Pocket, 2006, 192 p., p. 44.

<sup>507</sup> Marie-Claire Bergère, Lucien Bianco et Jürgen Domes, *op. cit.*, p. 118.

<sup>508</sup> Voir Lucien Bianco, *Les origines de la révolution chinoise*, Édition revue et augmentée, Paris, Folio, 2007, 528 p., p. 73.

Cependant, le Mouvement du Quatre-Mai possède aussi ses ambiguïtés. Il est avant tout nationaliste et reflète le contexte historique de la Chine de l'époque. Il doit, d'une part, se différencier et se distinguer des nations et des pays du monde. Autrement dit, il doit conserver certains éléments du passé (les « vieilles choses ») pour définir les particularités de sa propre nation. D'autre part, les faits rétrogrades qui caractérisent la Chine à l'époque ont fait que le mouvement doit abandonner la « vieille tradition » et absorber la civilisation occidentale, dite « avancée ». Dans une certaine mesure, ces deux aspects sont contradictoires. Entre la réserve et l'abandon, les prétendues « vieilles choses » doivent être choisies. Ce choix est alors entre les mains des intellectuels qui ont réalisé le Mouvement du Quatre-Mai, ce qui rend ledit choix aussi subjectif que la « tradition » elle-même. Prenons l'exemple de la Cité Interdite : pendant le déroulement de la manifestation du Mouvement du Quatre-Mai à la place Tian'anmen, la Cité Interdite et son dernier empereur existent parallèlement derrière la porte Tian'an. Au sein de cette contradiction, la Cité Interdite est choisie comme symbole du passé. Si jadis, la Cité Interdite portait l'histoire de l'empereur, alors la fondation du "Musée du Palais Impérial" en 1925 semble vraiment proclamer que son palais commençait à devenir le palais du monde. La date de la fondation du "musée du Palais Impérial" est fixée à l'anniversaire de la Révolution Xinhai, le 10 Octobre donc. À cette époque-là, la pensée fermée fait face au baptême du "Nouveau Mouvement Culturel" dirigé par le Mouvement du Quatre-Mai. Le "Musée du Palais Impérial" est alors une nouveauté représentant une nouvelle identité culturelle. Il devient un symbole du Pékin du présent, un porteur de la « tradition » chinoise, ainsi que du passé de la capitale.

Au cours de cette deuxième étape de 1894 à 1949, la controverse entre l'ancien et le nouveau perdure : l'ancien est constamment critiqué mais continue à exister. L'histoire du développement de Pékin s'effectue avec cette constante en arrière-plan.

### **De 1949 à la réforme de Deng : de la rupture à la recréation de la tradition**

Le conflit entre l'ancien et le nouveau prend fin lorsque le Parti communiste chinois établit la République populaire de Chine le 1<sup>er</sup> octobre 1949. Ce dernier hérite de la critique de l'ancien et la développe, marquant une rupture plus nette que jamais avec le passé.<sup>509</sup>

---

<sup>509</sup> Étienne Balazs, *La Bureaucratie céleste. Recherches sur l'économie et la société de la Chine traditionnelle*, Paris, Gallimard, 1988, 350 p., p. 314.

D'une part, on a donc cette rupture. La fondation de la nouvelle Chine met complètement fin à la faiblesse de la Chine qui avait grandi avec la guerre de l'Opium. La Chine remporte la victoire de la guerre et proclame l'indépendance, ce qui est sans précédent depuis plus de cent ans et cela à travers diverses périodes historiques. D'un autre côté, c'est une rupture avec les vieilles idées, avec la prétendue superstition féodale et le confucianisme notamment. De façon générale, cette rupture est une rupture avec l'ancien ordre. La raison pour laquelle elle est plus profonde vient du fait qu'elle n'est plus seulement la proposition d'une partie de l'élitisme et l'expression de leurs aspirations, ni même un vœu pieux du gouvernement, mais qu'elle est une rupture qui a déjà été réalisée, du moins superficiellement. De surcroît, une idéologie à part entière est élaborée par le Parti communiste chinois pour soutenir le phénomène. Cependant, il est rapidement apparu comme évident que la rupture n'a pas été complète et qu'un lien avec le passé a subsisté, les choses héritées du passé faisant également partie de la « Nouvelle Chine ». Cette liaison ou héritage ne sont pas une simple transition temporelle du passé au présent, mais plutôt un lien d'appropriation concernant les choses du passé qui correspondent à l'idéologie et à la reconstruction voulues par le Parti. Au cours de cette période, le Parti communiste chinois supprime ce qui est inutile et ce qui entre en conflit avec sa propre idéologie, laissant les choses lui paraissant utiles dans l'intérêt de sa propre politique.

Pour résumer, avec ce point de vue fondé sur la rupture et l'héritage, lorsque nous considérons l'histoire après la fondation de la nouvelle Chine et l'histoire de Pékin, ce qui nous frappe est le fait que la capitale demeure le centre politique, culturel et économique du pays, comme elle l'était à l'époque de l'impérialisme. Cependant, nous remarquons aussi que les prétendus symboles « féodaux » sont effectivement remplacés par un nouveau système politique et culturel, établi à partir de la pensée de Mao Zedong. En se fondant sur le processus mêlant rupture et héritage, le Parti communiste chinois utilise le passé selon son bon gré et l'introduit dans son propre système pour servir ses intérêts. Par conséquent, le Parti communiste chinois garde Pékin, l'ancienne capitale de l'empire, comme centre névralgique, et annonce la fondation de la République populaire de Chine à la porte de Tian'an. Le centre des droits politiques est toujours situé autour de la Cité Interdite, mais la différence avec l'ère impériale est la transformation de la ville de Pékin par le Parti Communiste Chinois. Par exemple, à la place Tian'anmen, lieu stratégique où sont situés le Monument aux Héros du

Peuple et le Palais de l'Assemblée Populaire Nationale, les deux caractères constituant le terme *Renmin*, 人民, « le peuple » reflètent la philosophie du PCC.

Après 1949, il n'est plus tellement question de rupture avec l'ancienne voie, mais plutôt de pouvoirs d'interprétation et de décision de la part des anciens et des nouveaux, pouvoirs naturellement entièrement contrôlés par le Parti communiste chinois. Dans ce contexte, le contraste entre ancien et nouveau n'est plus un sujet essentiel, ce qui semble importer le plus est comment l'ancien sert la domination du Parti et comment il évolue selon la ligne politique.

Après la fondation de la nouvelle Chine, le Parti communiste chinois adopte officiellement le modèle soviétique comme modèle pour la construction de la nouvelle nation chinoise. Que ce soit dans l'économie politique, la culture sociale, ou encore la construction urbaine, les marques du système d'apprentissage de l'Union soviétique sont omniprésentes. En d'autres termes, le modèle soviétique est le modèle de l'industrialisation, encourageant toute la société à avoir pour objectif principal l'industrialisation. Dans les années 1950, l'industrialisation est constamment mentionnée, soulignée et répétée. Ainsi, comme le dit si justement Jean François Billeter, « L'imaginaire révolutionnaire est un imaginaire industriel. »<sup>510</sup>

Dans ce contexte d'imagination gouvernant les différentes activités de la communauté, la ville de Pékin inaugure la transformation de sa vieille ville, démolissant ainsi ses murs extérieurs considérés comme des vestiges féodaux et ses murs intérieurs pour les transports en commun. Cependant, au-delà de ces chantiers, ce qu'il faut surtout retenir c'est l'idéologie directrice de la transformation de Pékin : pour aller vers l'industrialisation, Pékin doit naturellement être une ville industrialisée ou une ville d'industrie lourde, donc sa transformation répond aux besoins du développement industriel.

Après la Révolution culturelle chinoise, Deng Xiaoping obtient le pouvoir. La première chose qu'il fait est de reconstruire le Parti communiste chinois et la légitimité du parti dans la gestion de l'État. Le maoïsme étant devenu impraticable, le Parti communiste chinois sous Deng Xiaoping commence à chercher d'autres voies exploitables dans le passé et l'histoire. De nouveaux changements ont eu lieu dans la relation entre le passé et le présent depuis l'époque féodale de l'Empire où la « tradition » dominait tout et la controverse qui a entouré

---

<sup>510</sup> Billeter Jean-François, *op. cit.*, p. 47.

cette dernière sous la république de Mao. Comme l'affirme Jean-Luc Domenach, on assiste sous Deng Xiaoping au « retour des traditions »<sup>511</sup> et au « retour du social »<sup>512</sup>.

Le retour à la société désigne le fait de ne plus se fonder sur l'idéologie de Mao, la lutte des classes et la mobilisation politique, mais de travailler ensemble vers la reconstruction économique. Par rapport à la reconstruction de la légitimité du Parti communiste chinois et à l'avenir du pays, Deng pense que « c'est avant tout les réalités socio-économiques chinoises qui étaient responsables de l'apparition et du maintien du despotisme. La conclusion logique était que pour échapper au retour de celui-ci, il fallait impérativement sortir le pays de son arriération matérielle, autrement dit, le moderniser. On voit comment cette interprétation historique venait à point nommé justifier la politique des réformes. »<sup>513</sup>

Le retour aux traditions, quant à lui, peut être décrit comme un remède pour le Parti communiste chinois dirigé par Deng, toujours sous l'emprise de la désillusion du communisme, du socialisme et de l'idéologie Mao. Plus qu'un remède même, c'est une création qui élabore un nouveau mode de liaison entre le parti et l'État et entre l'État et le peuple. Au lieu d'utiliser le langage du marxisme-léninisme et de la pensée de Mao et de réaffirmer une rupture décisive avec le passé, le poids du passé a au contraire été placé dans une position importante. Suite à cela, le passé dans son intégralité (cultures et architectures incluses) subit alors une transfiguration instantanée ; il n'est plus considéré comme un obstacle ou un défaut, mais comme un atout précieux<sup>514</sup>.

Dans un tel contexte de double retour, le nationalisme, considéré comme « le seul vrai fil conducteur de la révolution chinoise »<sup>515</sup>, franchit également une nouvelle étape : il n'est plus le régime anti-impérialiste que l'on a connu à la fin de la dynastie Qing, ni le courant antiféodal prôné par la République de Chine. Il se transforme en patriotisme fondé sur le soi-disant socialisme aux caractéristiques chinoises. Cette version patriotique est censée non seulement rendre le pays prospère mais aussi redorer le blason de la nation. En conjonction avec le retour aux traditions, le « nationalisme culturel » émerge lui aussi, fusionnant le Parti

---

<sup>511</sup> Jean-Luc Domenach et Philippe Richer, *op. cit.*, p. 639.

<sup>512</sup> Claude Aubert et Yves Chevrier, *La société chinoise après Mao. Entre autorité et modernité*, Paris, Fayard, 1986, 339 p., p. 234.

<sup>513</sup> TERENCE BILLETER, *L'empereur jaune : Une tradition politique chinoise*, Paris, Les Indes savantes, 2007, 549 p., p. 182.

<sup>514</sup> Kuhn Philip A., *Les origines de l'État chinois moderne*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1999, 205 p., p. 23.

<sup>515</sup> Jean-Luc Domenach et Philippe Richer, *op. cit.*, p. 631.



communiste chinois avec le concept de pays. Dans ce nationalisme culturel, le principe moral le plus important est la possession commune d'un riche patrimoine des mémoires.<sup>516</sup>

Le patrimoine de la mémoire d'une nation a le pouvoir de ranimer un pays dans des circonstances comme celles de cette époque-là. En considérant l'histoire générale de Pékin après la réforme et l'ouverture, on peut constater que les vestiges prétendus féodaux ne sont plus mentionnés et que les gens sont plus disposés à trouver des choses significatives dans le passé de Pékin et à redéfinir la ville en fonction de ces choses. Ces éléments qui existaient dans le passé, et notamment dans celui de la capitale, deviennent progressivement partie intégrante de ce qu'on a ensuite appelé le « vieux Pékin ». L'appellation du vieux Pékin est devenue un symbole culturel et une identité propre à Pékin. Pour ces raisons-là, à la fin du XX<sup>e</sup> siècle, on commence à « sauver ce qui reste du vieux Pékin avant qu'il ne soit trop tard. »<sup>517</sup> Par exemple, « De 2002 à 2005, des plans de protection des villes historiques et culturelles chinoises, ainsi que celui de la ville Impériale, voient enfin le jour, et des mesures de protection sont intégrées dans le plan général d'aménagement de la capitale. »<sup>518</sup>

Tout cela prouve que l'histoire de Pékin est bel et bien entrée dans une nouvelle phase. Notons cependant que ce phénomène de retour vers la tradition ne signifie pas de simplement ré-adopter certains éléments du passé et de tout refaire à l'identique. Il ne s'agit pas non plus de réutiliser de manière intégrale les symboles du passé et leurs significations. Il s'agit plutôt d'une forme de revalorisation, c'est-à-dire que, dans le cadre du socialisme aux caractéristiques chinoises, les traditions du passé subissent tout de même un processus de criblage et de recréation conduit par le nationalisme culturel. Ainsi, en remodelant la culture du vieux Pékin, nous assistons souvent à des créations similaires. Par exemple, les *hutong* et les murs sont recréés à l'identique, tout comme les architectures de style ancien.

Depuis quelques années, la tendance à Pékin est donc tout bonnement de refaire ce qui a été détruit dans la précipitation des deux dernières décennies. Le premier exemple a été la reconstruction d'une centaine de mètres des remparts encadrant la tour de garde de Dongbian men, [...] <sup>519</sup>

En résumé, le sort de Pékin a toujours été lié à l'histoire politique. Dans le passé et le présent de la ville, la démolition et la reconstruction sont étroitement liées à l'idéologie

---

<sup>516</sup> Voir Yingjie Guo, *Cultural Nationalism in Contemporary China*, Routledge Curzon, 2004, 192 p., p. 65.

<sup>517</sup> Olivier Stéphanie et Bing Chiu Che, *op. cit.*, p. 196.

<sup>518</sup> *Ibid.*, p. 182.

<sup>519</sup> *Ibid.*, p. 204.

politique de l'époque. Une ville est un vecteur de « tranches » de l'Histoire. La définition symbolique des aspects « traditionnels » ou « modernes » de la ville est le résultat des choix historiques de l'époque. L'image de la ville de Pékin évolue ainsi continuellement selon ce processus de « choix passif ».

## 2. Pékin : métamorphose d'une ville impériale

### 2.1 Vue d'ensemble de l'image de Pékin après les réformes de Deng Xiaoping

#### 2.1.1 La représentation de Pékin dans le journal *Le Monde* de 1978 à la fin du XX<sup>e</sup> siècle

Après la mise en place de la politique et des réformes de Deng Xiaoping, la Chine entre dans une nouvelle ère, et la ville de Pékin connaît une transformation radicale. Son image évolue en parallèle dans les médias français. Dans cette partie, nous allons aborder l'image de la capitale chinoise diffusée par le journal quotidien *Le Monde*<sup>520</sup> de 1978 à la fin du XX<sup>e</sup> siècle, et la corroborerons de quelques articles tirés de *L'Express*<sup>521</sup>. Durant cette période, la ville est observée sous deux aspects principaux dans le quotidien *Le Monde* : son mouvement de 1989, et sa transformation et modernisation.

#### **Le Pékin du mouvement 1989**

C'est par les écrits de Francis Deron (1953-2009), correspondant du *Monde*, que nous découvrons la cité du mouvement 1989. Le reporter est né le 3 mai 1953 à Neuilly-sur-Seine et mort le 31 juillet 2009 à Paris, des suites d'un cancer. Il était journaliste et écrivain français, spécialiste de la Chine et de l'Asie du Sud-Est. Il a pris le rôle d'assistant-réalisateur dans le tournage du film *Chinois, encore un effort pour être révolutionnaires !* (1977), puis celui de correspondant à Pékin pour l'Agence France-Presse de 1977 à 1980. Il a ensuite travaillé en France pour le quotidien *Le Monde* à partir de 1985 et est reparti à Pékin en 1988. En 1989, pour le compte du journal *Le Monde*, Francis Deron était le témoin, jour après jour, des événements de Pékin, des premiers rassemblements étudiants sur la place Tiananmen au

---

<sup>520</sup> *Le Monde* est un journal quotidien français créé par Hubert Beuve-Méry en 1944.

<sup>521</sup> *L'Express* est un magazine hebdomadaire français, fondé par Jean-Jacques Servan-Schreiber et Françoise Giroud en 1953.

massacre du 3 juin. Suite à cela, l'écrivain a publié *Cinquante jours à Pékin : chronique d'une révolution assassinée. 15 avril-3 juin 1989*<sup>522</sup>.

Francis Deron y décrit en détail le déroulement du mouvement depuis son commencement. Sous sa plume, la ville de Pékin traverse une situation d'incertitude. Rien qu'avec ses titres d'articles, nous constatons que de nombreuses manifestations submergent la ville.

Passant outre l'interdiction des autorités, des centaines de milliers de manifestants ont envahi le centre de Pékin (*Le Monde*, 28 avril 1989)

La Chine à l'heure des bouleversements – Une marée humaine a envahi le centre de Pékin (*Le Monde*, 18 mai 1989)

Chine : les manifestations monstres et la visite de M. Gorbatchev – Le chaos est complet à Pékin (*Le Monde*, 19 mai 1989)

L'instauration de la loi martiale et le recours à l'armée — Épreuve de force à Pékin entre le pouvoir et les manifestants — Les rumeurs de la place Tiananmen (*Le Monde*, 22 mai 1989)

Dans ses textes, le centre de Pékin est envahi par « plusieurs centaines de milliers de manifestants » (*Le Monde*, 28 avril 1989), « une véritable marée humaine » (*Le Monde*, 18 mai 1989). La capitale chinoise est paralysée par une manifestation populaire, toute entière en proie au chaos. Le mardi 6 juin 1989, Francis Deron publie « le récit d'une nuit de massacre » (*Le Monde*, 6 juin 1989), où il décrit « l'horreur complète » et « le bain de sang du centre-ville ». Après le massacre, il décrit la cité plongée dans une atmosphère de fin du monde.

Ce comportement de Far West est en tout cas révélateur de l'atmosphère qui prévalait mercredi dans cette ville, qui n'a plus de capitale que le titre, de ville éternelle que le souvenir. Entre les salves d'armes légères et, très rarement, l'écho sourd d'explosions lointaines qui pourraient être des tirs d'artillerie, jamais la Khanbalik (l'ancien nom de Pékin au treizième siècle) de Marco Polo n'a été si silencieuse. On a l'impression que même les vélos roulent sur la pointe des pneus. (*Le Monde*, 8 juin 1989)

Pékin, six jours après l'intervention sanglante de l'armée contre l'insurrection populaire, se trouvait encore sous le choc, et la foule qui recommence à circuler

---

<sup>522</sup> Francis Deron, *Les Cinquante Jours de Pékin. Chronique d'une révolution assassinée*, Édition Bourgois coll. "Bibliothèque asiatique", 1989, 304 p.

affiche un air de deuil. (*Le Monde*, 10 juin 1989)

Le reporter montre que, pendant cinquante-cinq jours, la ville a commencé à « plonger dans l'anarchie, pacifiquement et dans la bonne humeur tout d'abord, violemment et dans la douleur ensuite » (*Le Monde*, 8 juin 1989). À travers une série de reportages, il a fait connaître la situation chinoise en France ; la capitale est mentionnée à maintes reprises pendant cet événement. Elle redevient la ville qui captive le regard des Occidentaux.

On est ici au cœur des ténèbres asiatiques de la fin du XX<sup>e</sup> siècle, et au cœur du travail de Francis Deron : le décryptage de cette chaîne qui va de l'idéologie (la prétention à l'explication globale) au régime totalitaire (la prétention à gérer tous les aspects de la vie des hommes) et au massacre (le meurtre collectif au nom du bonheur collectif). Il a réalisé une œuvre de démystification et de subversion de quelques vérités officielles pour faire connaître la Chine en France, dit son ami le sinologue René Viénet. (*Le Monde*, « Francis Deron, ancien correspondant du "Monde" à Pékin et à Bangkok », 4 août 2009)

### **Pékin en grande transformation**

Après la politique de réformes économiques et d'ouverture de 1978, « les voies de la Chine, même si elle veille à protéger son mystère, sont ouvertes » (*Le Monde*, 22 août 1987). Durant ce processus de modernisation, la capitale est devenue une ville commerciale atteinte d'une fièvre constructrice d'une part, destructrice, d'autre part, avec l'oblitération de l'architecture du passé, connue des Occidentaux.

Tout d'abord, la ville de Pékin était en proie au commerce. Elle est devenue « l'une des villes les plus chères du monde » (*Le Monde*, 13 février 1985), selon *Le Monde* dans les années 1980. Dans l'ère de Mao, le fait de « faire des affaires » et le commerçant chinois véhiculaient une image négative, souvent jugée « contre-révolutionnaire ». Les choses ont considérablement changé à cet égard depuis la mort de Mao et les réformes économiques qui ont suivi ; les commerçants prospèrent à nouveau dans les rues de Pékin.

Il n'aura pas fallu longtemps non plus, après le lancement des réformes en milieu urbain, en 1982, pour que renaisse à grande échelle le petit commerce prolifique des rues qui faisait de Pékin, avant l'avènement du communisme, une ville méridionale malgré son climat continental. Le capital regorge à présent de petits marchés privés.

Pékin donne ainsi l'impression de reconstituer patiemment tous ses attributs d'antan, de la petite boutique à l'entreprise audacieuse, en passant par le cirque

de rue — des forains effectuent leur numéro sur le trottoir avant de passer la sébile — que le Parti communiste s'était appliqué à faire disparaître dans les années 50. (*Le Monde*, 7 janvier 1988)

À cette époque, l'explosion des petits commerces est devenue l'un des attributs de l'image de la ville. « Pékin s'est en fait découvert un "goût des affaires" qui se fait sentir chaque semaine un peu plus dans la vie quotidienne et dans le spectacle de la rue » (*Le Monde*, 15 octobre 1979). Cependant, ce Pékin au « goût des affaires » conservait une image négative dans les reportages. Selon Francis Deron, « l'Orient est, en réalité, de moins en moins "rouge". Pékin — jadis Pékin la Pure, Pékin la Fièrè — a renâclé longtemps avant de se mettre à l'heure d'un relâchement complet de l'austérité économique socialiste » (*Le Monde*, 7 janvier 1988). Par ailleurs, le développement des petits commerces a entraîné une explosion de l'individualisme et l'argent est devenu le critère premier de toute activité.

« Les jeunes ne pensent qu'à l'argent »

La jeune génération, qui se rue sur tout ce qui brille aux couleurs du capitalisme, a mauvaise réputation. « Nous ne les comprenons pas. Ils ne pensent qu'à l'argent », disent les aînés. (*Le Monde*, 7 janvier 1988)

Le quartier *Xidan* abrite désormais un gigantesque supermarché. C'est là que, voilà quinze ans, fleurirent les premiers *dazibaos*. Adieu au Mur de la démocratie. Pékin se prosterne au pied d'un autre mur : celui de l'argent. (*L'Express*, 22 juillet 1993)

Par ailleurs, « le capital de chantier » devient un autre caractère de l'image de Pékin, qui n'en finit pas de bâtir. Des hôtels, des centres commerciaux, des échangeurs, des périphériques et des logements. Le tout en fait une cité en chantier.

Les gratte-ciels, promis par le régime à cette ville dont l'habitat traditionnel était limité au rez-de-chaussée, ont poussé comme des champignons — plus laids les uns que les autres. On a ouvert des avenues immenses au travers de quartiers anciens. Elles sont encore bordées des ruines des maisonnettes aux flancs crevés, comme des plaies mal cicatrisées dans le paysage urbain. (*Le Monde*, 4 février 1987)

C'est la critique qu'en fait Francis Deron dans son article intitulé « Modernisation et tensions à Pékin – En grattant le vernis chinois... » Alain Jacob (1932-2004), journaliste,

correspondant du journal *Le Monde* à Pékin de 1976 à 1982, critique également les gratte-ciels de Pékin dans son article intitulé « Pékin en mal de gratte-ciel » :

Pékin est-elle encore Pékin ? Bouleversée par une fièvre de construction verticale, la ville bourgeoise en ce printemps. Elle offre aux hommes d'affaires « capitalistes », qu'elle entend attirer, les moquettes et la robinetterie du palace international.

Est-ce dire que Pékin a renoncé à être chinois ? On pourrait le croire à la vue des nouveaux hôtels ou restaurants, tous ouverts depuis moins de trois ans, à l'intérieur desquels, entend-on dire volontiers, « on ne se croirait pas en Chine ». (*Le Monde*, 23 avril 1984)

Depuis plusieurs années, les chantiers jonchaient la ville. Face à cette transformation importante du paysage urbain, la plupart des Occidentaux qui la visitaient ne manquaient pas de citer la fièvre constructrice et affichaient leur inquiétude concernant la destruction des architectures d'antan. « Capitale-chantier, cité des mille grues, Pékin en tous lieux monte à l'assaut du ciel, plus haut que le Temple du ciel » (*Le Monde*, 22 août 1987). L'apparition de nouvelles architectures a inévitablement influencé le paysage urbain précédent et mené à la disparition de l'aménagement architectural ancien.

Les maisons traditionnelles de Pékin sont grises comme le ciel d'hiver. [...] On parle, du moins, de celles qui subsistent et n'ont pas encore subi la fureur de la modernisation, qui, là-bas comme ici, consiste à détruire des logements à taille humaine, façonnés par les générations désordonnées, et à les remplacer par des immeubles gigantesques, identiques et tristes. (*Le Monde*, 18 janvier 1988)

Alain Jacob mentionne également la disparition des traditionnelles maisons pékinoises. D'après lui, « il s'agit là d'un mode d'habitation menacé par une politique de modernisation à grande vitesse » (*Le Monde*, 23 avril 1984). Francis Deron écrivait dans son article « PATRIMOINE — Les destructions se poursuivent — Pékin défigurée... » (*Le Monde*, 28 janvier 1989) qu'en moins d'un mois, « la capitale de l'ancien empire du Milieu, chef-d'œuvre déjà défiguré de l'architecture chinoise », vient de perdre deux monuments historiques de plus : un temple entier, construit vers la fin de la dynastie des Ming, et une porte du temple du Pic de l'Est. Il note que « le crime de ces deux vestiges du passé », était de se trouver sur le tracé d'une avenue. Les deux auteurs comptaient révéler la raison insidieuse de cette destruction. De fait, au début des années 1980, Anita Rind (1929 — ), journaliste au *Monde* de 1962 à 1988,

a publié un article intitulé « Sauver Pékin » (*Le Monde*, 23 juillet 1981), visant à montrer la démarche de protection des anciennes architectures dans la ville. Dans cet article, elle écrivait que les plans d'urbanisme doivent définir la qualité du paysage urbain, et que ces projets portent sur la restructuration du centre historique du Pékin. Bien que ce programme, établi par le bureau d'urbanisme, n'a pas encore été rendu public pour le commun des Chinois, « l'important est qu'il existe » (*Le Monde*, 23 juillet 1981).

L'important, surtout, est que tout en portant ce blâme, M. Deng Xiaoping demande simultanément aux architectes d'émettre eux aussi leur point de vue et leurs critiques. Ce sera la première fois depuis longtemps qu'au niveau politique le plus élevé du pays quelqu'un s'adresse directement à eux en tant que professionnel et leur demande de prendre leurs responsabilités. (*Le Monde*, 23 juillet 1981)

Anita Rind a exposé la discussion ayant eu lieu entre les spécialistes sur le plan d'urbanisme pékinois, le changement d'attitude de la part du gouvernement, et de la part de bon nombre de Pékinois.

Cette désaffection compréhensible de la grande masse des Pékinois pour leur cité historique risque de ne pas faciliter la tâche de ceux qui souhaitent voir se développer la culture urbaine de Pékin. Leur mission sera donc aussi de réapprendre à la population (et à ses dirigeants) à aimer leur capitale pour elle-même et non plus simplement pour ses commodités. Car il serait désolant de voir disparaître, les uns après les autres, tous les témoignages de la culture ancienne. (*Le Monde*, 23 juillet 1981)

Anita Rind contemplait d'un œil bienveillant la transformation de la ville. Cependant, les reportages du *Monde* montrent probablement que la plupart des Occidentaux de cette époque n'arrivaient pas à se faire à ce changement, avec une vision et une attitude critiques. Sans doute est-ce dû au fait que Pékin était différent de ce qu'ils avaient imaginé, étant devenu une ville commerciale, constamment en chantier et florissante de gratte-ciels, rasant de vieux bâtiments pour en rebâtir d'autres à la chaîne.

L'Orient s'est mis à ressembler à l'Occident, à tel point que l'on peut se demander à quoi bon voyager. On trouve les mêmes McDo, les mêmes bluejeans, les mêmes tours de verre. La civilisation de l'automobile a rattrapé le pays. (*Le Monde*, « Marc Riboud : "Mon Orient est mort" », 16 mai 1996)

La disparition du contraste entre les villes d'Orient et celles d'Occident a poussé les Occidentaux à s'interroger sur la ville de Pékin. Selon Marc Riboud, « c'est avec douleur qu'il voit la plus vieille culture du monde perdre son identité » (*Le Monde*, « Marc Riboud : "Mon Orient est mort" », 16 mai 1996). C'est probablement ce à quoi la plupart des Occidentaux étaient confrontés en se rendant à Pékin. En réalité, le processus de modernisation urbaine s'accompagne inévitablement de controverses, et c'est particulièrement le cas pour cette capitale, une des plus anciennes villes du monde.

On ne peut pas porter un jugement sur un peuple qui sort de quarante années de privations. Mais il est terriblement déprimant de voir la plus vieille culture du monde perdre son identité, un pays briser ses liens avec son histoire, se mettre à ressembler à ce qu'il y a de pire chez nous, l'argent devenant le seul étalon de toute activité humaine. Les valeurs morales et familiales s'effondrent. L'Orient que nous aimions pour la permanence des choses se mue brusquement en un Occident extrême, dans une course qui est comme le film en raccourci de la nôtre. (*Le Monde*, « Marc Riboud : "Mon Orient est mort" », 16 mai 1996)

Par ailleurs, avec l'évolution de la ville, de nouveaux symboles y sont apparus, comme « le vélo ». Devenu le moyen de locomotion quasi fondamental de ses habitants, Pékin s'est vu décerner le titre de capitale du vélo des années 1980 à la fin du XX<sup>e</sup> siècle.

Pékin. – Cinq heures du matin. Le silence est encore de règle dans le Grand Hôtel des minorités, occupé, il est vrai, pour l'essentiel, par des étrangers. Pourtant, dehors, Pékin fourmille déjà. Sur l'immense avenue Chang-An-Jie (avenue de la longue paix) qui traverse la ville d'est en ouest sur 40 kilomètres, le rallye incessant des deux millions huit cent mille bicyclettes de la capitale a commencé, rythmé par le crissement des coups de timbres avertisseurs à l'intention des quelques athlètes en tenue qui leur disputent le macadam. (*Le Monde*, 11 octobre 1979)

De très loin, c'est donc encore le bleu qui prédomine dans la foule qui se presse sur les trottoirs de la rue Wang-Fu-Jing où dans la vague des cyclistes qui, sur quinze ou vingt rangs de front, attendent aux feux rouges de l'avenue Chang-An. (*Le Monde*, 23 avril 1984)

Pour des étrangers, il est impressionnant de voir cette vague de cycles sur l'avenue Changan. Pékin étant une ville étendue et plate, aux avenues majoritairement droites et larges, il y est plus aisé de pratiquer le vélo que dans d'autres villes. D'après Alain Faujas (1945 —), journaliste au *Monde* depuis 1971, « faire du vélo à Pékin, c'est devenir un peu chinois, tant il est vrai que ce milliard d'hommes a fondé une véritable civilisation du cycle » (*Le Monde*,



« Vélo buissonnier – En bécane à Pékin », 7 mai 1983). Lui-même a découvert la ville de Pékin à vélo. En selle, il parcourait la ville en toute liberté, traversant de vieux quartiers, des ruelles où il « goûte Pékin, ses petites maisons grises aux portes écarlates et aux toits qui se creusent comme une houle. On y rencontre les petits métiers de la rue, le cordonnier, le charbonnier, le boucher, le vendeur de pommes d’amour, le réparateur de vélos chez lequel on fait la queue pour gonfler un pneu » (*Le Monde*, « Vélo buissonnier – En bécane à Pékin », 7 mai 1983). Ainsi, le vélo est devenu un des objets incontournables de la vie des Pékinois et le nouveau symbole la capitale de cette époque.

Pour conclure, du Pékin des manifestations à celui des « chantiers » et du « vélo », l’image de la ville a évolué dans l’imaginaire médiatique en France. Malgré tout, c’est le changement qui insuffle la vie dans une ville.

#### 2.1.2 L’image générale de Pékin après les réformes du président Deng chez Pierre-Jean Remy et Suzanne Bernard

L’image de Pékin évolue au fur et à mesure du développement de la société chinoise. En lien avec la représentation fournie par *Le Monde*, celle offerte par les romans de Pierre-Jean Remy et Suzanne Bernard se concentre également sur la modernisation urbaine et le mouvement de 1989.

##### **Le Pékin du mouvement de 1989 chez Suzanne Bernard**

Le mouvement de 1989 n’apparaît que dans *Un amour à Tian An Men* de Suzanne Bernard. Il devient non seulement l’arrière-plan, mais aussi la trame principale de ce roman. Après un long séjour en Chine, Julie, la narratrice, était rentrée en France, où elle séjournait sur une île avec son ami Mich’ lorsque la manifestation chinoise s’est déclarée. À distance, elle a vécu, par procuration, ce printemps chinois de 1989 comme un nouveau printemps révolutionnaire. Elle suivait ces événements à partir du 15 avril, jours après jour, avec passion. « Elle a vibré à chaque image, chaque déclaration. Elle a espéré, elle a eu peur. Dans son cœur, elle a crié, chanté avec eux » (AT, p. 68-71). Dans le même temps, elle écrivait dans son cahier ses réflexions sur les manifestations de Pékin.

Julie a alors écrit dans son cahier :

*... Aucune liberté individuelle. [...] Obéir aux parents. Aux maîtres. Aux dirigeants. Ce sont eux qui savent, décident : « On ne doit pas s'opposer aux supérieurs. » [...] Sous les mots de « liberté » et de « démocratie » il y a tout ça dans les manifestations de la place Tian An Men. (AT, p. 68-71)*

L'auteure a usé de deux modes narratifs pour l'écriture de ce roman. D'abord, une narration à la troisième personne : le narrateur, Julie, suit les événements chinois à travers la radio et la télévision.

Rivés à la radio, Mich' et Julie ne quittent la maison que pour se précipiter au *Bar des Amis*. (AT, p. 96)

Elle [Julie] s'accroche à la radio pour capter les informations « Spécial Chine ». (AT p. 122)

D'heure en heure, Mich' et Julie continuent de suivre l'évolution de la situation. Ils ont demandé de repousser l'heure des repas pour pouvoir aller au *Bar des Amis* regarder la télévision. « Si je ne pouvais pas suivre les nouvelles, je rentrerais chez moi », pense Julie. (AT p. 123)

Julie n'est plus une spectatrice : intérieurement, elle fait l'expérience des événements se déroulant à l'autre bout du monde. Par-dessus tout, par son contact téléphonique continu avec Xiao Li, son amie de Chine, son humeur change de temps en temps.

L'auteure développe également une narration à la première personne, en parallèle du premier mode, les deux s'entrelaçant. Par exemple :

Julie regarde, en pleurant, les images.  
*« Tous les jours, deux fois par jour, je regarde les reportages de la télévision. »  
« De jeunes soldats, désemparés, prisonniers de la foule... Impuissants. Hagards. »  
« Les barrages : autobus, camion, barrières métalliques. »  
« Pékin en délire. »  
« Sur la place de Tian An Men, j'ai cru te reconnaître, avançant paisiblement —  
quoi qu'il arrive, tu restes calme — la main sur le guidon de ta bicyclette... » (AT  
p. 97)*

La narration à la première personne est indiquée directement en italique et entre guillemets dans le roman. Le narrateur semble écrire à son amour de Chine les événements et ses émotions. Dans ce contexte troublé, elle imagine rencontrer sa silhouette. Pour Julie, Pékin n'est plus seulement une ville parsemée d'agitation, elle est également la source d'une inquiétude se propageant dans son cœur. Ainsi, l'image de la ville et une figure concrète

fusionnent dans le roman de Suzanne Bernard. Nous l'étudierons dans le troisième chapitre.

### **Nouveau paysage urbain : Pékin moderne contre ancien Pékin**

Le paysage de Pékin change radicalement dans les années 1990. Dans *La Chambre noire à Pékin*, le narrateur effectue un nouveau périple en Chine trente ans plus tard. Dès son arrivée, il se heurte à un paysage tout à fait métamorphosé.

L'aéroport de Pékin d'aujourd'hui, ce sont des galeries marchandes [...] Je regardais ce qui m'entourait, les immeubles qui défilaient devant moi, parfaitement effaré. [...] Les immeubles succédaient aux immeubles, pyramides absurdes, grandes barres hétéroclites, parfois harmonieuses, mais toujours plantées dans le plus parfait désordre. Je regardais, oui, effaré... (CNP, p. 21-22)

Il s'étonne en voyant le nouveau paysage. Il en va de même pour le narrateur dans *Nouveau voyage au pays d'autrefois* de Suzanne Bernard : le « choc » devient son premier mot concernant son retour à Pékin.

Pékin, 5 janvier 1997, Chère petite sœur, je suis bien arrivée à Pékin. Je suis incapable, pour le moment, de t'écrire une « vraie » lettre. *Le choc est très fort.* (NVPA, p. 7)

Effectivement, le changement radical dans la capitale surprenait tout le monde, non seulement les étrangers, mais aussi ses propres habitants. D'après ce qu'écrit Pierre-Jean Remy, ce retour en Chine le bouleverse. Il observe les changements, principalement le contraste absolu entre la Chine qu'il avait quittée, celle de la révolution culturelle, et celle que Deng Xiaoping est en train de reconstruire.

À Pékin, l'ambassade est restée la même, avec presque les mêmes personnages, mais qui ont changé de rôles. [...] L'ambassade n'a guère changé, mais Pékin est au bord d'un bouleversement qui va se poursuivre et se poursuit encore. (CJP, p. 295)

La Chine entre dans l'ère d'une nouvelle modernité. Pour Remy, c'est l'image d'un « Pékin-chantier absolu » qu'il perçoit avant toute autre chose, en 1988. La ville est parsemée de « grues, immeubles en construction, nouveaux immeubles achevés, périphériques, nombreux boulevards. On y perd toute la topographie qui était l'essentiel de la vie à Pékin. Désorienté » (CJP, p. 305). Les immeubles de grande hauteur, les autoroutes autour de la ville, les rails urbains, les zones résidentielles, le flot ininterrompu de véhicules et les foules toujours

plus nombreuses ont été re-segmentés, de façon à former la topographie et l'orientation de Pékin, qui étaient admirées par Segalen. Dans les romans de Suzanne Bernard, la Chine et son paysage quotidien ont changé. Davantage d'autos sur les avenues, plus de nouveaux chantiers de construction ; plus que tout, elle évolue à une vitesse vertigineuse. « En Chine, on démolit et on reconstruit très vite. D'un mois à l'autre, un paysage peut changer » (EP p. 251).

Pékin, aujourd'hui, ressemble à une quelconque métropole moderne, pleine de l'activité fébrile, de l'intense excitation d'un immense chantier. Maussades, des gratte-ciels se dressent, une tornade semble avoir balayé les vieilles maisons basses, beaucoup de quartiers anciens ont été démolis, ou vont l'être. (NVPA p. 9-10)

Cette modernisation de la ville, parce qu'elle survient en contrepartie de la démolition de quartiers anciens, produit un sentiment de nostalgie chez les narrateurs. « Le passé mourait, le temps, l'espace se télescopaient. Vraiment, le choc était dur » (NVPA p. 9-10). Le narrateur de *Chambre noire à Pékin* se promène dans un champ de ruines, photographie le sol jonché de débris, à ses pieds, contemple « une ville anéantie » (CNP p. 153). D'ailleurs, dans un immeuble au cœur de ce qui fut longtemps le deuxième quartier diplomatique, devant les fenêtres grillagées de moustiquaires d'où l'on apercevait, au loin, un nœud autoroutier, le narrateur soupire en contemplant « Pékin qui n'est déjà plus Pékin, à perte de vue » (CNP p. 361). Le narrateur n'admire pas cette modernité ; il a envie de garder, de conserver chacun des anciens bâtiments. Cependant, les images qui le frappent restent celles de ces « immeubles horribles, de ces grandes constructions modernes et déjà délabrées qui bordent l'emplacement des anciens remparts » (CJP, p. 345).

Ainsi la ville de Pékin présente une singularité assez paradoxale : « l'amalgame de deux phénomènes urbains apparemment antagonistes. L'un moderne : un paysage urbain vertical déchiqueté et hétérogène. [...] L'autre ancien : une matrice urbaine horizontale, fidèle transcription spatiale du *Feng Shui*, qui demeure et s'étend. »<sup>523</sup> Pourtant, la cité conserve toujours sa structure ancienne : un espace quadrillé et compartimenté.

La voiture s'engageait sur l'un de ces périphériques qui font maintenant de Pékin ce qu'il est aujourd'hui : quelques morceaux épars d'une cité ancienne, éparpillés

---

<sup>523</sup> Marie-Josée Dos Santos, « Pékin : de la métropole impériale à la métropole internationale, une grande réforme urbaine », *Métropolisation et politique : [colloque, 10-13 septembre 1994, Paris]*, Paris Montréal, L'Harmattan, 1997, p. 153-163, p. 159.

au cœur d'un imbroglio de voies express et d'autoroutes surélevées. (CNP p. 52)

Ce n'est pas une ville, Pékin, mais un espace, un espace qui par endroits se fait ville, avec des avenues larges comme des bras de mer. Pékin, capitale de la Chine depuis le XII<sup>e</sup> siècle, et l'une des plus anciennes cités du monde... Maintenant on construit, on bâtit en hauteur. Un peu partout se dressent d'immenses buildings, des grues, des échafaudages. Tout près du ciel, des hommes s'affairent, minuscules. La Chine moderne s'active à côté de la vieille Chine, celle-là assoupie depuis toujours derrière ses murs. (EP p. 27)

En fin de compte, les deux auteurs écrivent la cohabitation du vieux et du nouveau Pékin dans les années 1980 et 1990. Tous deux contemplent d'une part les traces de l'ancien, découvrent d'autre part le moderne ; leurs personnages s'aventurent dans cette ville.

## 2.2 Pékin et la nostalgie architecturale

### 2.2.1 « À détruire »

L'identité culturelle de Pékin a fait l'objet d'une défense explicite sans précédent dans les années 1980 et 1990. Le concept de « Ville célèbre d'histoire et de culture » (*Lishi wenhua mingcheng*, 历史文化名城), lié au patrimoine urbain, est apparu au moment de la Réforme de Deng Xiaoping. La première liste des villes recevant ce statut en comptait 24, dont Pékin, Xi'an et Suzhou.

L'instauration de ce statut de ville a démontré la volonté du pouvoir central chinois de préserver le patrimoine culturel. Mais le fait de désigner des villes particulières comme un patrimoine résulte aussi de la pression des intellectuels. Le réveil de l'opinion, chez les historiens d'architecture particulièrement, a permis la mise en place d'une politique de protection. Chez ceux qui se souvenaient des débats sur la démolition ou la sauvegarde des remparts de Pékin au cours de la première phase de l'industrialisation socialiste, l'inquiétude quant au destin de la ville historique demeurait pourtant.<sup>524</sup>

Or, dans le même temps, il s'agit d'une époque où Pékin, la ville antique, est visiblement confrontée à la perte de son identité historique et culturelle. Le processus de modernisation signifie — pour tous les pays et villes qui ont eu leurs propres souvenirs et

---

<sup>524</sup> Liang Zhang, *La naissance du concept de patrimoine en Chine, XIXe-XXe siècles*, Éd. Recherches IPRAUS, 2003, 287 p., p. 144.

traditions culturels — un processus d’effacement des souvenirs et de reconstruction de leur image. Ce processus est particulièrement impressionnant dans le cas de Pékin, tout spécialement pendant les années 1980 et 1990, décennies durant lesquelles il a été considérablement accéléré. « Cela conduit à s’interroger sur ces processus et, par exemple, sur la manière dont l’identité culturelle d’une ville comme Pékin s’est construite, s’est maintenue ou s’est transformée, sur ce qui fait qu’elle ne sera jamais plus ce qu’elle a été »<sup>525</sup>. Dans *Chambre noire à Pékin*, le narrateur, au moment de son retour à Pékin, est confit de regrets : « c’est vrai, Pékin qui s’en va. Ou, plus précisément, Pékin qu’on abat, qui s’effrite et qui disparaît » (CNP, p.157).

Dans ce contexte, la modification architecturale de la ville est radicale. En pratique, son paysage traditionnel se caractérise par des *hutong* 胡同 et des *siheyuan* 四合院, les deux éléments architecturaux constitutifs du tissu urbain traditionnel de la ville ancienne.

L’abattement des quartiers anciens et dédales de ruelles ainsi que le remplacement des petites maisons carrées par de grandes tours modifient radicalement le paysage urbain de la capitale. « Une ville entièrement nouvelle, radicalement inédite, est en train d’émerger. Là est le paradoxe de Pékin : un berceau historique mué en “nouvelle frontière”. »<sup>526</sup>

Les grands travaux de Pékin, les *hutong* qui disparaissent, les rues, une à une, effacées. À détruire ! Ce signe que l’on trace en un gros caractère blanc sur le mur des maisons, l’une après l’autre : idéogramme parfait, qui s’écroulera en poussière avec la maison qu’il a désignée. (CNP, p. 268)

« À détruire »<sup>527</sup> : l’expression rencontrée dans le roman provient du caractère chinois *chai* : 拆. Lorsque cet idéogramme est tracé à la peinture, cerclé de blanc, sur la façade d’un bâtiment pékinois, il annonce une destruction imminente. Le nouveau symbole, apparu et répandu dans les anciens quartiers, signale des édifices à effacer, tout en installant une certaine nostalgie dans la ville. « Hier encore, ce matin, on vivait là heureux. [...] Et puis, “détruire” : un seul caractère pour dire qu’il ne reste plus rien » (CNP, p. 478). Du point de vue du narrateur de *Chambre noire à Pékin*, le fameux caractère symbolise la disparition du mode de vie pékinois.

---

<sup>525</sup> Sylvie Ragueneau, « Peut-on réinventer Pékin ? », *Géographie et cultures*, novembre 2008, p. 111 - 132.

<sup>526</sup> Frédéric Bobin, Zhe Wang, Françoise Ged [et al.], *Pékin en mouvement*, Paris, Éd. Autrement, 2005, 202 p., p. 21.

<sup>527</sup> Annexe VIII L’idéogramme *chai*.

## 2.2.2 Hutong : mémoire d'une ville

### Histoire des Hutong

Les *hutong* 胡同 sont des venelles de la ville de Pékin, de quelques mètres de larges, toujours orientées est-ouest et peu distantes les unes des autres (moins de 100 mètres).

En 1978, d'après le linguiste Zhang Qingchang 张清常, (1915-1998), le terme de *hutong* est la transcription phonétique du mongol *huddug*, ou encore *hottog*, se référant à un point d'eau ou à un puits.<sup>528</sup> Le mot, qui signifie aujourd'hui voie et — par extension — quartier, est de nos jours uniquement employé à Pékin et dans les régions de la Chine du Nord.

En 2009, Wang Yue 王越, (1942-), secrétaire général de l'Association de géographie de Pékin, a dit que les *hutong* n'avaient rien à voir avec les puits. *Hutong* est un terme générique pour désigner autrement les *xiaoxiang* 小巷, les boyaux étroits du nord du pays. Le *hutong* est un dialecte pratique dans la région de Xuannan 宣南 à Pékin avant les dynasties Liao (916-1125) et Jin (1115-1234). « *Hu* » 胡 est apparu comme désignation populaire des rues du nord du pays avant la dynastie Liao. Le fait est qu'à la dynastie Liao apparaissait déjà le nom propre *Hu* 衢 dans le mot *hutong* 衢衢, qui provenait du nom vulgaire *hu* 胡. Le caractère *Hu* 胡 signifie la gorge, et la venelle en gorge signifie la venelle étroite. L'idéogramme *hu* 衢 apparaît dans le dictionnaire de la dynastie Liao, prouvant qu'avant cette dernière, les ruelles de la capitale et de sa région étaient nommées *hu* 胡 ou *hutong* 胡同. La dynastie Ming a officiellement désigné le *hutong* 衢衢 comme voie de circulation dans la rue, et à la fin de la dynastie Qing, le terme fut simplifié en *hutong* 胡同, dont l'usage a perduré.<sup>529</sup>

Malgré les deux origines du terme *hutong*, celui-ci est resté le nom spécifique désignant les ruelles de Pékin. Par ailleurs, portant les noms les plus divers — souvent pittoresques, parfois mystérieux — ces ruelles gardent aujourd'hui encore un charme étrange.

---

<sup>528</sup> Voir 张清常, 胡同及其他: 社会语言学的探索, 北京, 北京语言大学出版社, 1990, 250 页. Zhang Qingchang, *Hutong ji qita : shehui yuyanxue de tansuo*, Beijing, Beijing Yuyan daxue chubanshe, 1990, 250 ye. Zhang Qingchang, *Hutong et les autres: une recherche de linguistique sociale*, Pékin, Édition de l'Université de linguistique de Pékin, 1990, 250 p.

<sup>529</sup> Voir 王越, 源远流长话胡同: 北京胡同的起源及胡同文化研究, 北京, 中国环境科学出版社, 2009, 241 页. Wang Yue, *Yuanyuan liuchang hua Hutong : Beijing hutong de qiyuan ji hutong wenhua yanjiu*, Beijing, Zhongguo huanjing kexue chubanshe, 2009, 241 ye. Wang Yue, *Longue histoire de hutong : origine de hutong de Pékin et l'étude de la culture de hutong*, Pékin, Édition de la Science environnementale de Chine, 2009, 241 p.

Les statistiques montrent qu'il y avait plus de 7 000 *hutong* de petite et grande taille à Pékin en 1949 et seulement 3 900 environ dans les années 1980. Avec l'accélération de la transformation des vieilles zones urbaines, d'après l'article « La disparition de 600 ruelles chaque année. La carte de Pékin change son édition tous les deux mois » (*Le Soir de Pékin*, le 19 octobre 2001), les *hutong* y disparaissent à hauteur de 600 chaque année. Il n'en resterait aujourd'hui plus que mille cinq cents, dont moins de la moitié se trouve dans des zones protégées. Face à cette situation, le monde culturel affiche deux orientations très différentes. D'une part, certaines cours carrées et certains *hutong* pékinois disposent d'une infrastructure médiocre et doivent être améliorés. L'écrivain Li Guowen 李国文, (1930-) a déclaré que cette forme architecturale qu'est la cour carrée a une influence négative sur la mentalité culturelle des habitants, car elle présente une configuration fermée. Au contraire, l'écrivain Feng Jikai 冯骥才, (1942-) a proposé que la préservation des *hutong* et *siheyuan* vise à protéger une culture. En mars 2000, il défend l'idée devant Comité national de la Conférence consultative politique du peuple chinois que les caractéristiques culturelles de la capitale ne résident pas dans le Temple du Ciel ni le Palais impérial, mais plutôt dans les *hutong* et les *siheyuan*.<sup>530</sup>

### **Le labyrinthe des *hutong***

Rappelons-nous que Victor Segalen a comparé à plusieurs reprises le plan de la ville à un gigantesque échiquier. Concernant les *hutong*, il se concentre plutôt sur les *si hutong* 死胡同, (venelles « mortes »), c'est-à-dire les impasses. Ce terme représente l'inconnaissable de l'Autre chez Segalen. Chez Pierre-Jean Remy et Bernard Suzanne, les *hutong* de Pékin dessinent un gigantesque labyrinthe, où les narrateurs aiment plonger.

Le labyrinthe des *hutong* chez Suzanne Bernard représente une aventure amoureuse. Julie, la narratrice, abandonne la voiture et s'avance dans « le labyrinthe inextricable » pour rejoindre Lin, son camarade chinois dans la salle de concert. Une fois seule, elle perçoit ces ruelles « sans fin se répéter » et pense qu'elles représentent un assemblage « trop embrouillé, confus », la scène est même « comme un songe, un cauchemar, un rêve fou... » (EP p. 256).

---

<sup>530</sup> Voir 王军, *城记*, 生活·读书·新知三联书店, 北京, 2003, 358页. Wang Jun, *Chengji*, Shenghuo Dushu Xinzhi Sanlian shudian, Beijing, 2003, 358 ye. Wang Jun, *Journal de la Ville*, éd. Vivre, Lire, Rechercher, librairie joint, Pékin, 2003, 358 p.



Après le concert, les deux personnages y reviennent ensemble de nuit. Ils marchent dans les petites ruelles, tournent, tournent encore, mais ensemble.

Maintenant, je n'ai plus peur du Labyrinthe. Je souhaite au contraire que nous nous y perdions, sans fin. (EP, p. 260)

Les *hutong* de Pékin restent un espace intime pour l'idylle de Julie. Lorsqu'elle se retrouve seule dans les ruelles et dans son sentiment d'amour, elle ressent confusion et inquiétude ; mais une fois avec Lin, elle devient courageuse et aventureuse, face à ses sentiments comme dans le labyrinthe des *hutong*. Dans le roman, l'histoire d'amour est impossible et interdite pour la société chinoise, car Lin est marié et père de famille. Le labyrinthe est probablement érigé au rang de refuge amoureux, où elle veut se perdre sans cesse.

Ensemble, les deux garçons [Jacques et Denis] continuaient à explorer, quartier après quartier, le dédale des ruelles et des *hutong*, des culs-de-sac et des minuscules placettes que vingt-cinq ans plus tard, on allait peu à peu anéantir. Ils avaient ainsi imaginé d'entreprendre à travers la ville tartare et la ville chinoise de véritables chasses aux temples. (CNP, p.245)

À la tombée de la nuit, Denis aimait déjà s'avancer au hasard dans des lacs de *hutong*, n'importe où, au-delà du Linlichang ou du côté de la tour du Tambour ou de celle de la Cloche. Il aimait se perdre et se retrouver ; ça et là, un repère le mettait sur le bon chemin. (CNP, p. 330)

Le labyrinthe des *hutong* devient un lieu où Denis s'aventure ; il suffit de plonger à droite ou à gauche, dans le dédale de ruelles tortueuses. Au moment de l'aventure, Denis explore autour de lui une Chine inconnue : « on aurait dit qu'elle s'élevait doucement de la poussière du sol avec les fumées, les odeurs, une Chine inconnue qui était celle de toujours » (CNP, p. 330). Le *hutong* devient chez Pierre-Jean Remy un des derniers espaces pour retrouver une Chine inconnue, ainsi que le vieux Pékin existant dans son imaginaire.

### **Pékin existe dans les *hutong* d'autrefois**

Dans les *hutong* de la ville, il existe « des boutiques anciennes encore, un coiffeur. Des marchands de légumes aux étals débordants de fruits de couleur »<sup>531</sup>. Selon Pierre-Jean Remy,

---

<sup>531</sup> Olivier Stéphanie et Bing Chiu Che, *Pékin : métamorphoses d'une ville impériale*, Paris, le Cherche Midi, 2009, 263 p., p. 15.

« des signes encore s'entrecroisent »<sup>532</sup>. Les fumées qui montent, les odeurs de cuisine et la joie de vivre donnent toute son épaisseur aux *hutong* de Pékin.

Dans *Chambre noire à Pékin*, Jacques, l'ami du narrateur, l'entraîne dans un dédale de *hutong*, quelque part au nord de la ville.

Une enfilade de ruelles qui se succèdent avec, ici ou là, comme un déhanchement. Des rangées de façades nues de simples maisons d'habitation alternent avec d'étroites enfilades de commerces, des boutiques déversant dans la rue leurs étals de légumes, de fruits, de pousses de champignons. [...] Nous nous sommes arrêtés devant un étal de petits pains cuits à la vapeur, purée de haricots presque sucrée. [...] Jacques m'a offert un pain *mantou* brûlant [...] Puis, peu à peu, les ruelles se sont faites plus vides. Le caractère fatidique, *chai*, a commencé à faire son apparition. (CNP, p. 496-497)

On plonge dans des *hutong*, pour s'imprégner des petits métiers et des odeurs exotiques : « c'est dans la ville et la population d'aujourd'hui qu'un observateur remarque bien de traits d'autrefois, surtout dans ces zones désaffectées où se réfugient des petits métiers et, encore, certains jours ou certains soirs de fêtes populaires [...] »<sup>533</sup>. Il semble que dans les *hutong* nous puissions plus facilement retrouver les traits de la capitale d'antan. Dans la mémoire collective de la ville, si la Cité interdite et la place Tian'anmen restent le souvenir à grande échelle de la cité — au vu de leur dimension architecturale — le *hutong* et le *siheyuan* sont, au contraire, une mémoire microscopique, une sorte de support à la mémoire plus ancrée dans la vie quotidienne. Pour des hommes ordinaires, le *hutong* se mélange la mémoire collective de la ville. Par contraste avec la Cité interdite, il est plus convivial, plus facile à capturer et plus facile à toucher.

[Otrick] — Il faut venir ici pour trouver encore des signes du vieux Pékin, celui qu'on rasera si vite, le Pékin des odeurs. Bientôt, tout Pékin sentira le ciment frais ou le goudron et ce sera fini. (SPE, p. 129)

En avançant dans un labyrinthe de ruelles étroites et boueuses, Otrick essaie de trouver ici des signes du vieux Pékin. Lorsque les *hutong* défilent devant leurs yeux, la nostalgie de la disparition de l'architecture et du signe remonte chez des habitants, ainsi que chez les écrivains.

---

<sup>532</sup> *Ibid.*

<sup>533</sup> Maurice Halbwachs, Gérard Namer et Marie Jaisson, *La mémoire collective*, Nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Albin Michel, 1997, 295 p, p. 116.

### 2.2.3 *Siheyuan* : une expérience dans l'espace-temps

La représentation de Pékin est souvent placée dans un espace architectural urbain particulier. Par exemple, chez Victor Segalen, elle émerge de son exploration de la Cité interdite. Dans *Chambre noire à Pékin* de Pierre-Jean Remy, les *siheyuan* 四合院, (cour carrée) et les citoyens ordinaires vivant dans les *hutong* sont essentiellement choisis comme objets de représentation, au lieu des scènes de l'aristocratie et de la famille impériale dans la Cité interdite. Non seulement les personnes qui vivent dans ces espaces architecturaux sont prises pour objets de représentation, mais l'espace architectural lui-même en est une cible importante. « Lorsqu'un groupe humain vit longtemps en un emplacement adapté à ses habitudes, non seulement des mouvements, mais ses pensées aussi se règlent sur la succession des images matérielles qui lui représentent les objets extérieurs »<sup>534</sup>. Ainsi, l'auteur s'intéresse à la fois au *siheyuan* pékinois et à l'esprit de vie et de culture révélé par cette disposition spatiale.

#### ***Siheyuan* : un mode de vie de Pékin**

D'après *Pékin, Métamorphoses d'une ville impériale*, le mot *siheyuan* 四合院 se compose de trois caractères : *si* 四 signifie « quatre », soit les quatre directions du tracé de la capitale : sud, nord, est, ouest ; *he* 合 veut dire « rassembler », « fermer » les quatre corps de bâtiment édifiés aux quatre points cardinaux ; et *yuan* 院 désigne la « cour », l'espace central laissé vacant par les corps de bâtiment et donnant tout son sens à l'ensemble<sup>535</sup>. Le *siheyuan* est une sorte de cour traditionnelle. La cour a des maisons construites sur les quatre côtés et la cour est entourée de tous les côtés. Normalement habité par de grandes familles, le *siheyuan* offre un espace de cour isolé du monde extérieur, dont l'architecture et le motif incarnent la hiérarchie traditionnelle chinoise et la théorie *Yin-yang* et des cinq éléments.

Il [le mur] enclôt la cellule de base de la société chinoise, la famille, dans son *siheyuan*, tout comme il protégeait le palais de l'empereur dans la Cité interdite, ainsi que la Ville impériale. La hiérarchie sociale se reflétait ainsi, parfaitement organisée dans l'espace de la capitale, et la ville se découpait en une multitude de carrés (*fang*) juxtaposés, s'imbriquant et se combinant les uns les autres,

---

<sup>534</sup> *Ibid.*, p. 200.

<sup>535</sup> Voir Olivier Stéphanie et Bing Chiu Che, *op. cit.*, p. 138.

depuis le *siheyuan* organisé autour de la « margelle du ciel » [Le *tianjing* : cour intérieure] jusqu'au parcellaire parfaitement défini dans la trame urbaine tracée par les grandes artères orthogonales sud-nord et est-ouest.<sup>536</sup>

En réalité, sous le règne impérial, il existait des règlements très précis sur la construction chinoise. Dans la ville de Pékin, il était interdit de bâtir des maisons d'une hauteur supérieure à celle du mur d'enceinte de la Cité interdite. Étant donné ce règlement, la plupart de l'habitat traditionnel ne comportait qu'un étage. D'ailleurs, il existe différents types de cours carrées à Pékin ; mais indépendamment de leur taille, elles sont composées de cours entourées de quatre maisonnettes. La cour carrée ordinaire<sup>537</sup> est une cour rectangulaire, orientée sud, longueur inscrite dans l'axe nord-sud, largeur dans l'axe est-ouest. La cour carrée simple ne compte qu'une cour, alors que celles plus élaborées en ont deux ou trois. Si elle arbore la forme du caractère *kou* 口, elle s'appelle une cour ; avec la forme de *ri* 日, elle s'appelle deux cours ; et avec la forme de *mu* 目, est se nomme trois cours.<sup>538</sup> « Trois cours distribuées le long d'un axe sud-nord composent le *sihe yuan* "classique" »<sup>539</sup>.

La cour carrée se caractérise par son apparence régulière et la symétrie de la ligne centrale. De fait, la splendide Cité interdite et la maison ordinaire sont tous des *siheyuan*. D'ailleurs, la composition du *siheyuan* a ses caractéristiques uniques. La cour est spacieuse et clairsemée, avec quatre maisons séparées les unes des autres, et des vérandas communicantes. Le fait que la cour est fermée fait du *siheyuan* une propriété très privée. À l'intérieur de la cour, des portes à quatre battants donnent toutes sur la cour qui, spacieuse, peut être plantée de fleurs, ou encore abriter des poissons et des oiseaux.

Le *sihe yuan* pékinois résumait au fond l'ordre profond de la ville : c'était un monde familial fermé, doté d'une forme carrée — représentant la terre sous un ciel rond, façon dont les Chinois symbolisent le cosmos — et disposé le long d'un axe sud-nord, la ligne reliant les hommes au ciel et les sujets à leur empereur.<sup>540</sup>

---

<sup>536</sup> Bing Chiu Che, « Pékin : espace sous influences », in Flora Blanchon. *Asies II, Aménager l'espace*, Presses Paris Sorbonne, 1993, p. 51-73, p. 59.

<sup>537</sup> Annexe VIX : Le plan de *siheyuan*.

<sup>538</sup> Voir 顾军. 北京四合院的基本类型和文化象征. 《文史知识》. 2007年, (第8期), Gu Jun, *Beijing siheyuan de jiben leixing he wenhua xiangzheng*, Wenshi zhishi, 2007, dibaqi, Gu Jun. « Les types de base et les symboles culturels de la cour carrée de Pékin », *Connaissance de la Littérature et de l'Histoire* 2007, numéro 8.

<sup>539</sup> Olivier Stéphanie et Bing Chiu Che, *op. cit.*, p. 138.

<sup>540</sup> *Ibid.*

Dans les années 1980, les *siheyuan* de Pékin sont petit à petit remplacés par des immeubles gigantesques et identiques. Selon Alain Jacob, « les traditionnelles maisons pékinoises sans étages, fermées sur leur petite cour et alignées au carré le long d'étroites ruelles, couvrent encore de larges quartiers. Mais l'on sent bien qu'il s'agit là d'un mode d'habitation menacée par une politique de modernisation à grande vitesse »<sup>541</sup>.

Le changement a toujours contribué à la découverte ou à la confirmation du sens originel. Indépendamment de ce que cela signifie ou prédit, le changement de culture architecturale de la capitale est irréversible : la démolition d'un grand nombre de *siheyuan* et l'émergence de grands bâtiments standardisés en sont les faits les plus parlants. Le changement de l'habitat et de son environnement modifiera finalement la mode de vie des Pékinois. L'aspect clos du *siheyuan* et celui renfermé des appartements dans un grand immeuble reflètent une culture complètement différente. Pour une ville ancienne comme Pékin, il ne s'agit que d'un ajustement à grande échelle de ce type de conditions de vie, pour changer de manière forcée sa forme culturelle. Ceci est un exemple de la forme spatiale de la vie qui influence grandement la personnalité culturelle des individus et les aspects culturels de la ville.

Normalement, le *siheyuan* est qualifié de « traditionnel » et, par conséquent, « le gratte-ciel » devint l'incarnation du « moderne ». Dans le processus de modernisation de la capitale, la démolition des *siheyuan* symbolise la perte du style de vie familial, de la logique comportementale et de la spiritualité intrinsèque, provoquant ainsi un attachement et une reconnaissance émotionnels. Parce que « la maison, plus encore que le paysage, est "un état d'âme" »<sup>542</sup>. Par conséquent, dans les romans, ce qui est utilisé pour construire l'image de la ville, c'est la représentation du vieux Pékin et de celui ancien, liée aux riches souvenirs de la culture populaire et du mode de vie traditionnel de Pékin. Dans le même temps, cette image est sur le point de disparaître de la perspective historique. Les légendes du passé, les personnes qui ont vieilli et les modes de vie passés sont devenus une sorte d'expression d'« élégie culturelle ».

---

<sup>541</sup> Alain Jacob, « Pékin en mal de gratte-ciel », *Le Monde*, Lundi 23 avril 1984.

<sup>542</sup> Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, 2009, 214 p., p. 77.

## À la recherche de Lao She : une proximité infinie dans l'espace

La ville de Pékin se compose d'un labyrinthe des *hutong* et de nombreux *siheyuan*. Dans le vieux Pékin, selon Suzanne Bernard, cette structure produit une impression « d'aller du plus vaste au plus serré, du plus ouvert au plus fermé, de l'espace libre à l'espace intérieur. Mouvement de flux et de reflux » (EP, p. 27). De plus, la narratrice Julie sent confusément qu'en Chine il faut « franchir des portes pour dépasser le seuil des apparences » (EP, p. 27). En franchissant une porte de *siheyuan*, nous pouvons probablement rencontrer le vieux Pékin, ou plutôt la personne du vieux Pékin, par exemple Lao She. Le grand écrivain Lao She 老舍<sup>543</sup>, (1899-1966) est certainement l'auteur qui écrit le mieux la vie du Pékin traditionnel au milieu du XX<sup>e</sup> siècle. Dans ses nombreux romans et nouvelles, notamment *Quatre générations sous un même toit*<sup>544</sup>, il restitue avec génie la vie quotidienne de la capitale déchue et du petit peuple de Beiping au cœur du XX<sup>e</sup> siècle. Dans *Chambre noire à Pékin*, c'est précisément sa trace que poursuit le narrateur.

Le narrateur et son ami dépassent d'abord deux *hutong* miraculeusement préservés au milieu d'une friche d'immeubles en construction. Ils arrivent ensuite à « une sorte de courte impasse terminée par une belle porte rouge » (CNP, p. 499). C'est justement derrière cette porte rouge que le narrateur commence à vivre une expérience en lien avec le Pékin du passé.

Une jeune femme est venue nous ouvrir, vêtue à l'ancienne mode, une veste de soie matelassée fermée de galons et une longue jupe. [...] La jeune femme nous a conduits jusqu'au pavillon au fond de la deuxième cour où l'on avait disposé sur une table un plateau, des tasses, des gâteaux. Bientôt, un vieux monsieur est arrivé. Jacques m'a présenté à lui. J'étais « un écrivain français qui avait beaucoup écrit sur la Chine ». [...] Puis nous avons commencé à parler du Pékin que j'avais connu, de celui d'avant, que je n'avais pas connu. (CNP, p. 499)

---

<sup>543</sup> Lao She (1899-1966), pseudonyme littéraire de Shu Qingchun 舒庆春. Il est romancier moderne chinois, remporte le titre d'« artiste du peuple ». On a prétendu qu'il s'est suicidé pendant la Révolution culturelle. Les œuvres de Lao She sont principalement basées sur la vie des citoyens et illustrent bien la vie et le destin des citoyens pauvres. Dans l'histoire de la littérature chinoise moderne, le nom de Lao She est toujours étroitement lié au thème de Pékin.

<sup>544</sup> 老舍, *四世同堂*, (全集), 天津人民出版社, 2017, 1288 页. Lao She, *Sishi tongtang*, (Quanji), Tianjin renmin chubanshe, 2017, 1288 ye. Lao She, *Quatre générations sous un même toit*, (œuvre complet), Édition de la Population de Tianjin, 2017, 1288 p.

Lao She, Jing-Yi-Xiao (trad.), *Quatre générations sous un même toit. I*, Mercure de France, 1996, rééd. Gallimard, coll. "Folio", 1998. Lao She, Chantal Andro (trad.), *Quatre générations sous un même toit. II. Survivre à tout prix*, Mercure de France, 1998, rééd. Gallimard, coll. "Folio", 2000. Lao She, Chantal Chen-Andro (trad.), *Quatre générations sous un même toit. III. La famine*, Mercure de France, 2000, rééd. Gallimard, coll. "Folio", 2001.

La rencontre avec la jeune femme vêtue à la mode ancienne et le vieux monsieur suggère que ce que le narrateur cherche, c'est le passé de la ville. Dans la demeure de ce vieil homme, M Li Lioming, le narrateur, trouve la trace de Lao She.

Après un moment, le vieux monsieur est allé ouvrir un coffre de bois dont il a sorti quatre photographies qu'il a déposées devant nous avec d'infinies précautions. C'était les dernières photos prises de Lao She, le grand écrivain assassiné ou suicidé le premier automne de la Révolution. Lao She avait été son ami [...]. (CNP, p. 499)

En fait, Lao She est l'écrivain qui incarne le Pékin traditionnel ; les étrangers relient souvent les deux. Quand le narrateur relit le roman de Lao She, il effleure la complexité du vieux Pékin.

Mes cours à Beida ne doivent commencer que dans une dizaine de jours, je me suis dit que j'avais encore du temps devant moi... Du coup, j'ai entrepris de relire le gros roman de Lao She, *Quatre générations sous un même toit*, dont l'action, précisément, se déroule dans ce que j'appelle maintenant mon quartier, près du temple de la Sauvegarde de l'Est. Je me sens presque heureux. (CNP p. 161)

En recherchant des traces de la ville ancienne, le narrateur cherche son propre lien avec elle, en s'imprégnant par exemple de ce que Lao She écrit dessus. Cependant, sur l'échelle verticale du temps, il ne peut pas approcher Lao She ni son histoire avec Pékin, parce que tout est passé. Le narrateur cherche alors le lien dans le plan transversal de l'espace, par exemple en rencontrant l'ami de Lao She et en louant un *siheyuan* dans le même quartier. Ainsi, le narrateur s'approche au maximum de la vieille ville à travers l'imaginaire et l'espace. Installé dans son *siheyuan*, le narrateur vit une expérience personnelle avec la ville au niveau temporel.

### **Ma « cour carrée » : une expérience personnelle dans le temps**

Dans *Chambre noire à Pékin*, le narrateur insiste pour louer un *siheyuan*. C'est finalement grâce à son amie Suzanne Vernant qu'il a fini par la trouver, la maison dont il rêvait. En fait, son ami Jacques avait justement découvert autre chose qui lui avait plu, « une petite maison, ce qu'on appelle une "cour carrée", une maison à la chinoise » (CNP, p. 152). Or, trois jours avant qu'il s'y installe, on avait officiellement informé l'ambassade que tout le quartier au sud du Temple des Lamas allait être détruit.

Et voilà que Suzanne Vernant m'a téléphoné : « Vous cherchez toujours une maison ? » [...] Elle m'a entraîné ensuite à quelques pas de là, jusqu'à une porte close, au milieu d'un mur gris. De chaque côté de la porte, des petits lions de pierre maintenaient un cadre de bois rougi. Elle a frappé à la porte et, et d'un coup, j'ai découvert la maison où j'avais envie de vivre. C'était une cour carrée, comme tant d'autres, qui disparaissent une à une. En son milieu, un sophora dont l'ombre serait sûrement la bienvenue au plus fort des chaleurs de l'été. Un minuscule puits, ou plutôt un bassin de poissons rouges. Et quelques plantes rabougries, d'où surgissent des fleurs blanches, colorées... [...] C'était toute la première cour qui était à louer, et ses quatre pavillons sur les quatre côtés [...] (CNP, p.158)

Ce que le narrateur a trouvé, c'est un *siheyuan* typique de Pékin, avec deux cours. Pour lui, « tout espace vraiment habité porte l'essence de la notion de maison »<sup>545</sup>. Le *siheyuan* que le narrateur loue devient sa maison à Pékin et constitue son propre univers dans la ville. « Car la maison est notre coin du monde. Elle est — on l'a souvent dit — notre premier univers. »<sup>546</sup>

J'ai à peu près fini mon installation dans ma « cour carrée », une *siheyuan* comme on dit ici pour parler de ces maisons traditionnelles avec une cour ouverte sous le ciel. Combien de temps pourrais-je y vivre avant que le pic des démolisseurs ne m'en chasse ? Je n'y pense pas. [...] Subitement, ma cour carrée m'a donné ce même sentiment de jouissance et de possession. Même si ne n'en suis que le locataire, et que je quitterai Pékin au printemps. J'ai fait livrer tout ce que j'avais acheté depuis quelques jours et qu'on avait entreposé dans un garage de l'ambassade. (CNP, p. 159)

Le narrateur appelle ce *siheyuan* sa « cour carrée ». Celle-ci lui offre une sorte de sentiment de possession. Sa cour carrée lui permet d'avoir la sensation d'être un véritable habitant de Pékin. D'ailleurs, il montre son envie de saisir ou de posséder une fraction de la ville de Pékin. De même pour Segalen, qui déclare « enfin Pékin. Ma ville »<sup>547</sup>. Dans *René Leys*, le narrateur appelle sa maison dans cette ville « mon palais à moi » (RL, p.94). Les deux narrateurs se ressemblent à un certain niveau. La différence est que chez Segalen, le narrateur compare sa maison à la forme d'un carré et entourée de murs avec la Cité interdite. Puisqu'il ne peut pas entrer dans le palais ni connaître son secret, sa maison carrée devient la métaphore de celui-ci. Pierre-Jean Remy le rejoint sur le fait que « la maison de Segalen, la cour carrée typique, qu'on retrouve dans les romans chinois, est l'écho, dans la ville elle-même,

---

<sup>545</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>546</sup> *Ibid.*

<sup>547</sup> Victor Segalen et Henry Bouillier (dir.), *Correspondance. I, 1893-1912*, éd. Annie Joly-Segalen, Dominique Lelong et Philippe Postel, Paris, Fayard, 2004, 1294 p., p. 883.



des vastes cours des grands palais de la Cité interdite » (CJP, p. 98). Chez Pierre-Jean Remy, le *siheyuan* réfère au Pékin du passé ou au vieux Pékin, car riche en symboles architecturaux et culturels du vieux Pékin. D'après lui, dans les derniers jours du vieux Pékin, où celui-ci disparaît un peu plus à chaque instant, pouvoir posséder un *siheyuan* est comme pouvoir saisir le vieux Pékin, ne serait-ce que l'espace d'un instant.

Dans cet « univers à la fois clos et largement ouvert sur le Ciel »<sup>548</sup>, la cour carrée est un microcosme qui permet à l'auteur/au narrateur d'imaginer librement la ville de Pékin. Gaston Bachelard dit que « la maison est une des plus grandes puissances d'intégration pour les pensées, les souvenirs et les rêves de l'homme »<sup>549</sup>. Dans sa cour carrée, le narrateur commence à réfléchir et à inventer son histoire avec la ville.

Mais depuis que je suis installé dans ma cour carrée, tout près de la maison où a vécu l'auteur de *Quatre générations sous un même toit*, voilà ce à quoi je commence peu à peu à réfléchir. Réfléchir, c'est d'ailleurs un bien grand mot : jamais de ma vie, je n'ai su réfléchir. Au mieux, j'ai brossé des images, inventé des bribes de dialogues. Quand les mots se taisent, que les images s'effacent, il ne me reste rien. (CNP, p. 443)

L'intérieur de la cour du *siheyuan*, qui entoure le narrateur, c'est un environnement typique du vieux Pékin : le sophora, des chiens dans le *hutong* et les dialogues assourdis d'un téléfilm chinois. Le narrateur s'exclame : « de retour dans cette Chine qui, voilà trente ans et plus, m'avait fait découvrir ce que Victor Segalen appelait l'esthétique du divers, le mélange des genres, le monde du dedans [...] » (CNP, p. 443) Cependant, un soir, au milieu de cette cour carrée, il se sent « irrémédiablement étranger. Ou plutôt dépossédé » (CNP, p. 444). Dépossédé d'une Chine qu'il croyait être le seul à garder en lui, « comme une sorte de trésor » (CNP, p. 444). Le fait est que le narrateur trouve qu'à son époque, tant d'autres étrangers, surtout des Français, parlent mieux chinois que lui. De plus, « ce sont des hordes de touristes qui s'abattent sur la Chine... Surtout, ce sont des hordes d'étrangers [...] et surtout des Français : ce sont ces Français-là qui m'irritent le plus — des hordes de Français qui ont investi la Chine. Ils sont si nombreux à parler chinois [...] Ils sont ici chez eux [...] Du jour au lendemain, s'ils le désirent, ils pourront reprendre l'avion pour Paris » (CNP, p. 444). L'auteur/narrateur pense que la Chine ne lui appartient plus, parce que d'autres étrangers peuvent la découvrir

---

<sup>548</sup> Paul Bady et Philippe Jonathan, « Pékin : notes de lecture », *Revue d'esthétique*, coll. "Autour de la Chine", 1983, p. 79-90, p. 83.

<sup>549</sup> Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 26.

aussi. Qui plus est, ils ne la traitent pas comme une sorte de trésor et entendent de la quitter facilement. Pour cette raison, le narrateur pense qu'il est dépossédé de son trésor. D'autre part, le narrateur est « chassé » par la ville elle-même.

Rien d'autre ne peut m'arriver maintenant ? Bel optimisme. Le gros caractère *chai* peint en noir d'une couche bien épaisse marque depuis ce matin le mur de ma maison. *Chai* : à détruire ! Rien ne peut m'arriver d'autre, non. (CNP, p. 492)

D'ailleurs, *chai* ! On allait raser la maison. (CNP, p. 493)

Sa cour carrée va être détruite. Cela signifie que sa demeure à Pékin va disparaître, son point de contact avec le vieux Pékin va être éradiqué. « Il est inévitable que les transformations d'une ville et la simple démolition d'une maison gênent quelques individus dans leurs habitudes, les troublent et les déconcertent »<sup>550</sup>. La démolition de la cour carrée trouble l'univers du narrateur.

Je me suis réveillé tard ce mardi matin. [...] Lorsque j'ai enfin ouvert un œil, j'ai entendu mes oiseaux qui chantaient dans la cour. [...] Puis, je me suis étonné. Tout s'était tu, oui. Pas un bruit dans la rue ni dans les maisons alentour. [...] Ma cour était vide, nue, silencieuse elle aussi. [...] je suis sorti dans la rue. À gauche, à droite, le hutong était désert. J'ai fait quelques pas. Les portes de mes voisins étaient ouvertes. Par l'entrebâillement de celle de M. Guo, j'ai vu sa cour vide, comme la mienne. Mais j'ai eu beau appeler, personne n'a répondu. De l'autre côté de la ruelle, la maison de M. Wei [...] avait également été désertée. (CNP, p. 515)

Bachelard écrit que « la maison abrite la rêverie, la maison protège le rêveur, la maison nous permet de rêver en paix »<sup>551</sup>. Le narrateur rêve dans sa maison, puis, d'un coup, il se réveille, trouve sa cour vide et ses alentours déserts. C'est comme s'il avait fait un rêve sur la vieille ville qui finit brutalement dans le présent.

Je suis revenu trois jours plus tard sur l'emplacement de ce qui avait été ma ruelle. [...] mon déménagement. [...] Le troisième jour, j'ai tenu à revenir du côté du temple de la Sauvegarde de l'État. De ma ruelle et de ses alentours, il ne restait rien. Un champ de débris encore hérissé de poutres éclatées, de fragments entiers de murs. Mais ma maison, seule, était toujours là. Au milieu de ce champ de ruines. Seule. Debout. Intacte. [...] Je n'ai pas voulu entrer dans la maison.

---

<sup>550</sup> *Ibid.*, p. 201.

<sup>551</sup> *Ibid.*, p. 26.

Deux jours encore : j'ai tenu à revenir. Quelle curiosité malsaine ? Il ne restait rien, cette fois, plus rien. Les bulldozers avaient détruit la dernière maison encore debout dans cet univers de ruines. Pas très loin, des immeubles neufs se dressaient à gauche, à droite, devant moi, un peu partout. (CNP, p. 516-517)

En réalité, en quatre mois, le narrateur avait accumulé des choses et des souvenirs. Il revient plusieurs fois pour son *siheyuan*. Il répète de temps en temps « ma ruelle » et « ma maison », jusqu'à ce qu'elle ait disparu. « Il faut plutôt considérer que les habitants se trouvent porter une attention très inégale à ce que nous appelons l'aspect matériel de la cité, mais que le plus grand nombre sans doute serait bien plus sensible à la disparition d'une telle rue, de tel bâtiment, de telle maison, qu'aux événements nationaux, religieux, politiques les plus graves »<sup>552</sup>. Le fait qu'il a vécu la disparition du siheyuan qu'il a loué procure au narrateur une expérience personnelle différente de la ville de Pékin. En général, la cité est transposée dans les œuvres littéraires étrangères par la métaphore du passé. Ils se figurent pouvoir préserver la ville complète et faire perdurer la mémoire du passé de Pékin. Dans le roman, le *siheyuan* devient le point de connexion du narrateur avec Pékin dans l'espace. En louant ce bâtiment et en assistant à l'histoire de la démolition de sa cour carrée, l'auteur/narrateur non seulement chérit le passé de Pékin, mais participe également au présent de la capitale. Sur l'axe vertical du temps, l'auteur a complété son expérience personnelle de Pékin à travers ce point : il se remémore le passé de la ville, prend part à son présent et exprime ses sentiments sur ses changements et son avenir.

### 2.3 La ville de Pékin et les Chinois

Seules deux choses intéressent Pierre-Jean Remy : les femmes et l'écriture. Il explique dans son entretien avec Xu Li que « la femme peut être une source de création dans mon esprit au moins et pour mes personnages et dans le même temps aussi, la femme permet la création, parce qu'elle est là, parce qu'elle apporte quelque chose en plus »<sup>553</sup>. Quand l'auteur décrit la Chine, plus particulièrement la ville de Pékin, il s'intéresse à la fois aux architectures

---

<sup>552</sup> *Ibid.*, p. 197.

<sup>553</sup> Li Xu, Entretien avec Pierre-Jean Remy Le 2 juillet 1993 à l'UNESCO, Paris, *Pierre-Jean Remy et sa petite comédie humaine*, [En ligne], Thèse de doctorat, Lyon, Université Lumière, 2000, 258 p, Disponible sur [http://theses.univ-lyon2.fr/documents/lyon2/2000/xu\\_l#p=0&a=top](http://theses.univ-lyon2.fr/documents/lyon2/2000/xu_l#p=0&a=top), p. 237.

urbaines et aux femmes. Dans le roman *Chambre noire à Pékin*, le narrateur Denis prend des photographies de tout ce qu'il découvre, y compris des femmes.

Ainsi deux collections d'images de la Chine se mettaient-elles en place avec lui. Il y avait les temples retrouvés qu'il photographiait, le petit peuple des rues ou le calme des hutong, les murs clairs, un arbre à un carrefour. Et ces photos de femmes, toutes les femmes. Il feuilletait parfois ces images comme une source d'inspiration aussi puissante que si celles qu'il avait saisies en l'espace d'un centième de seconde dans la rue ou dans sa chambre étaient à nouveau devant lui. Vivantes... (CNP, p. 248)

Par la suite, trente ans après la Révolution culturelle chinoise, le narrateur « Je » raconte son histoire avec une jeune fille, qui s'appelle Wang Haimei. « Elle a les cheveux longs jusqu'au milieu du dos. Une bouche toute petite, de celles qu'on appelait autrefois des bouches en forme de cerise. Le nez un peu plat, des yeux presque ronds, qui s'étirent à peine vers les tempes, des mains minuscules » (CNP, p. 220). Ils se rencontrent dans un buffet franco-chinois, Haimei travaille sur Proust. En fait, la jeune fille lui rappelle Meilin, avec qui a une histoire d'amour trente ans plus tôt.

C'est à ce moment-là que je m'en rends compte : dès la première fois que j'ai aperçu Haimei, à Beida, je me suis moi aussi souvenu de Meilin. (CNP, p. 352)

L'histoire avec Meilin n'est pas une simple histoire d'amour : elle est liée à la ville de Pékin. Selon l'auteur, « elle apporte quelque chose en plus »<sup>554</sup>. Cette aventure amoureuse n'est pas moins une histoire avec les femmes chinoises qu'un amour lui permettant d'accéder à la vieille ville ; de fait, chaque scène de l'histoire en est lieu typique. Meilin est une guide qui connaît le passé de Pékin et guide le narrateur dans son exploration des lieux. L'auteur emploie une histoire d'amour avec une Chinoise pour relater la mémoire de la ville.

Le narrateur rencontre Meilin par hasard dans un *hutong* de Pékin. « Meilin paraissait avoir vingt ans. Vêtue de bleu, son masque blanc sur le visage » (CNP, p. 335). Ils se donnent ensuite rendez-vous sur le petit pont du lac des Dix Monastères. « Le cœur de Denis battait. Il était six heures cinq lorsque Meilin arriva. Et soudain elle était là devant lui, vêtue de la veste bleue la plus anonyme qui se pût imaginer » (CNP, p. 341).

---

<sup>554</sup> *Ibid.*

D'ailleurs, l'auteur établit un pont entre la jeune fille et *Yuanmingyuan* 圆明园 l'ancien Palais d'été. Dans le roman, le narrateur Denis avait lu des descriptions de l'ancien Palais d'été construit par des jésuites occidentaux pour un Empereur chinois, puis détruit en 1860 par les Français et les Anglais. Il avait vu des images de ces vasques qui s'écoulaient aujourd'hui dans des coquilles, de ces colonnes aux chapiteaux corinthiens. Selon lui, *Yuanmingyuan* constitue une « architecture monumentale de Pékin, mais qui avait peu à peu disparu dans la végétation qui les avait envahies de toutes parts. On y avait dérobé des pierres, les fûts des colonnes s'étaient écroulés, il ne resterait plus que cela [...] » (CNP, p. 272). Un jour, Denis avance donc sa proposition : Meilin connaît-elle *Yuanmingyuan* ?

Peu d'étudiants en avaient entendu parler : Meilin, elle, connaissait l'ancien Palais d'été. Un jour son père l'y avait emmenée. Elle était encore toute petite. [...] Denis demanda : c'était donc un lieu de promenade courant à Pékin, que ces ruines baroques envahies par les herbes et les ronces ? La jeune fille se mit à rire. Non, très peu de Pékinois soupçonnaient l'existence de ces ruines. On avait bien affirmé, quelques années auparavant, qu'on allait les restaurer, mais pour l'heure le gouvernement comme la ville de Pékin avaient d'autres préoccupations. (CNP, p. 353)

Dans ce contexte, ils passent un moment au *Yuanmingyuan*. Selon Jacques de Bourbon Busset, « la femme est plus proche que l'homme du mystère du monde »<sup>555</sup>. Meilin devient dans le roman un personnage qui connaît la Chine inconnue. « L'ancien Palais d'été pouvait en effet être le cadre idéal d'un roman qui se déroulerait en Chine. Plein d'une assurance qu'il ne se connaissait pas » (CNP, p. 354). En outre, Meilin guide le narrateur, Denis, dans la visite d'un temple très ancien fondé sous la dynastie Ming par l'un des eunuques de l'empereur Yongle. Un jeune homme dans le temple insiste sur « la chance de Denis d'avoir une amie comme Meilin pour lui faire visiter certaines parties de la Chine auxquelles si peu d'étrangers, hélas, avaient accès » (CNP, p. 371). Tout cela démontre que c'est avec une Chinoise que le narrateur découvre la Chine inconnue des étrangers, ainsi que le vieux Pékin.

Ils avaient appuyé leurs bicyclettes contre un mur et s'avançaient maintenant vers la muraille nord de la ville. À leur gauche, le soleil allait disparaître derrière un haut toit de tuiles chevauché de dragons qui se découpaient à contre-jour sur le ciel rougeoyant. L'ombre de Meilin, elle, se détachait sur le fond rose d'un mur gris éclairé de la même lumière. Denis l'écoutait, la regardait, regardait son

---

<sup>555</sup> Pierre-Jean Rémy et Jacques de BOURBON BUSSET, *Réception de M. Pierre-Jean Rémy : discours prononcés dans la séance publique le jeudi 16 mars 1989, Académie française.*, Paris, Palais de l'Institut, 1989, 39 p.

ombre : il se disait que tout ce qui se passait depuis quelques jours appartenait à un monde qui n'était pas de ce monde. C'était une manière de miracle, il ne pensait pas que l'on pût, à aucun moment d'une vie, vivre des instants pareils... (CNP, p. 367)

Les deux jeunes se promènent à vélo dans la capitale. Le temps passé avec la jeune femme était comme un rêve. Le vieux mur de la ville et la demoiselle forment un tableau exotique, qui donne au narrateur une impression d'irréel. De plus, Meilin invite le narrateur chez elle, une maison composée de deux cours carrées. Enfin, la grande Révolution culturelle survient ; après un voyage et de de retour à Pékin, le narrateur « s'entendit répondre par la standardiste de l'agence de voyages chinoise où travaillait Meilin que celle-ci n'était plus employée de Luxingshe » (CNP, p. 388). La maison de la demoiselle était vide. L'histoire de Meilin s'arrête ainsi, brutalement.

Trente ans après, quand le narrateur retourne à Pékin, il trouve la ville et ses habitants changés.

Au fond, si je reconnais tant Pékin tout en n'y retrouvant que si peu de choses, c'est surtout l'impression d'y revenir en étranger parmi les pseudo-Pékinois d'à présent qui me frappe le plus. Ils sont tous si bien installés dans leur confort d'aujourd'hui, leurs circuits d'amitiés et de complicités [...] Et lorsque je dis, l'air entendu, que j'ai vécu ici voilà un quart de siècle, on me considère comme un dinosaure venu d'une autre planète [...] Et personne ne s'avise de me demander ce qu'était mon Pékin alors. Au mieux, on prend l'air apitoyé qu'on a devant un grand malade : « Alors ? Vous devez trouver tout ça bien changé... » Tout ça, oui. (CNP, p. 87)

Sous la plume de l'auteur, les jeunes gens ne s'intéressent pas au passé d'une ville. Les citadines ont changé. Nous parlons ici des filles de Pékin, car la plupart des images féminines chez Pierre-Jean Remy sont des jeunes filles. Plusieurs de ses livres incluent un vieux monsieur et une jeune fille. L'auteur répond dans son entretien :

Oui, je crois que ça correspond à une chose très précise, c'est que j'aime les femmes bien sûr. Je crois que j'aime les femmes assez jeunes. J'ai toujours été en admiration devant des jeunes filles ou devant des jeunes femmes. Plus le temps s'en va, plus je vieillis. Et tous les ans je gagne un an, ou plutôt je perds un an tous les ans. Et c'est peut-être une sorte de représentation de ma crainte, de ma peur, de me trouver un jour un vieil homme, seul. Alors, dans tous mes livres il y a

effectivement un homme âgé avec une jeune femme.<sup>556</sup>

En effet, le narrateur parle de son histoire avec Haimei dans les années 1990, histoire qui lui rappelle souvent celle qu'il a vécue avec Meilin. Par exemple, Haimei conduit le narrateur au temple *Fahaisi*, que Meilin lui a fait visiter trente ans auparavant.

J'ai tout reconnu, c'était au Fahaisi que m'avait conduit Meilin, lors de la seule promenade que nous ayons faite hors des murailles de Pékin.

Rien n'avait changé, en vérité. (CNP, p. 508)

Comme nous revenions vers Pékin, Haimei m'a expliqué que seuls les vrais amoureux de la vraie Chine connaissent les fresques du Fahaisi. (CNP, p. 509)

C'est bien dans ce temple que le narrateur retrouve son Pékin d'autrefois, ainsi que sa mémoire de la ville. À l'exception de ce court moment, les images d'autres filles chinoises revêtent plutôt une silhouette fragmentaire et sont rarement associées à la ville. Par exemple, Haimei parle de tout avec le narrateur et souhaite qu'il sache tout d'elle, sur sa vie, ses envies d'aller en France. Un jour, son ami l'emmène au loft, une énorme boîte de nuit. Il décrit des jeunes femmes dans la boîte de nuit.

Des jeunes femmes paraissent belles, on les devine d'avance soumises, jolies putes faites pour ça, dorées sur tranche aux maquillages de cinéma. La peau recouverte d'un enduit blanc, épais. Les lèvres dessinées en carmin foncé, ou violet. Des faux cils, les cheveux droits et raides qui leur descendent jusqu'au milieu du dos. (CNP, p. 121)

Et c'est cette Chine-là que je dois maintenant aimer ? (CNP, p.122)

En réalité, sous la présidence Deng, des transformations macrosociales et macroéconomiques de la société urbaine et rurale ont eu un impact significatif sur la condition et le statut des femmes, donc sur les rôles de genre et sur les relations intimes et sexuelles. D'ailleurs, en tant que professeur à l'université, le narrateur photographie sa classe, surtout les filles.

Les filles, c'est différent. [...] Tout de suite, l'une d'entre elles m'a paru se détacher du groupe. Elle était plus hâlée que les autres, les lèvres charnues. Très faisable, la gamine ! Pour le reste, il y avait au moins cinq ou six jolies filles, réunies en un

---

<sup>556</sup> Li Xu, Entretien avec Pierre-Jean Remy Le 11 janvier 1996 à l'Académie de France à Rome, *op. cit.*

groupe presque compact, en haut et à droite de la classe. Elles étaient très maquillées. (CNP, p. 212)

L'image de la fille de Pékin des années 1990 présentée dans l'œuvre, bien que fragmentaire, peut être saisie dans son contexte par les lecteurs. Les filles ont été profondément influencées par la société chinoise après la réforme et l'ouverture, sont devenues plus libérales et ouvertes, à la fois au niveau du corps et de l'esprit. Cependant, par l'usage de mots négatifs, le narrateur exprime qu'il n'aime pas ce changement ; il vénère encore l'image de la fille chinoise simple et espère que cette image sera associée à sa représentation du vieux Pékin.

### **3. D'un Pékin à l'autre : le Pékin d'aujourd'hui et le Pékin d'autrefois, le Pékin des hommes et le Pékin des femmes**

#### 3.1 Voyage et retour dans le temps et l'espace

##### 3.1.1 Simultanéité : le Pékin du passé et le Pékin du présent

Dans le roman *Chambre noire à Pékin*, Pierre-Jean Remy met l'accent sur la collision entre le Pékin du Passé et le Pékin d'aujourd'hui. Le narrateur, porte-parole et avatar de l'auteur, flâne entre les vieux *hutong* de Pékin et les nouvelles rues de la ville, en tentant de retrouver les endroits que l'auteur avait connus quarante ans auparavant. Pierre-Jean Remy reviendra par ailleurs sur cette quête dans *La Chine : Journal de Pékin (1963-2008)* :

Mais j'ai continué à arpenter Pékin au fil de longues promenades, parfois nostalgique, avec en mémoire la Chine que j'avais connue quarante ans plus tôt. De la même façon, dans beaucoup de grandes villes chinoises comme dans des campagnes lointaines, c'est à la fois la Chine d'hier que je tentais de retrouver en même temps que celle d'aujourd'hui que je voulais découvrir et redécouvrir. De cette Chine-là, ce sont aussi des milliers de photos que j'ai rapportées. (CJP, p. 41)

Dans *Chambre noire à Pékin*, l'auteur utilise l'image de Pékin comme objet de comparaison, une comparaison verticale dans le temps entre le Pékin du passé et le Pékin du présent. « On a beaucoup répété, ces dernières années, que le temps était le "personnage" principal du roman contemporain. Depuis Proust, depuis Faulkner, les retours dans le passé,



les ruptures de chronologie, semblent en effet à la base de l'organisation même du récit, de son architecture. »<sup>557</sup> Dans le roman, l'auteur traite la comparaison entre le passé et le présent en employant deux procédés.

Premièrement, il représente simultanément deux tranches temporelles, correspondant respectivement à l'époque du Pékin des années 1960 et à celle du Pékin des années 1990, c'est-à-dire au Pékin de trente ans avant et à celui de trente ans après dans le roman. Les histoires des deux espace-temps sont présentées au lecteur en même temps, alternant sous la forme de passages, sans la moindre transition. « La mémoire détruit le temps linéaire pour reconstruire un autre temps : la simultanéité des instants vécus et l'intemporel. On se déplace en avant, en arrière, même sans transition. »<sup>558</sup> Pour distinguer les deux temps, c'est le narrateur, Denis, qui raconte l'histoire des années 1960, et le « Je-narrateur » qui raconte celle des années 1990. Le « Je-narrateur » raconte son retour à Pékin et le déroulement de son travail et de sa vie dans la capitale chinoise. En parallèle, Denis, lui, raconte son premier séjour à Pékin, son travail et son histoire d'amour, et comment il quitte Pékin pour Paris juste avant la Révolution culturelle. Il se plonge alors dans l'écriture, jusqu'à ce qu'il reçoive un jour le coup de téléphone de Jacques Benoist :

Il a la certitude d'écrire enfin le livre qu'il attend.

Puis il rentrera à Paris. Le livre sortira à la rentrée suivante, personne ne le lira, ou presque. [...] Denis, lui, fait ce que d'aucuns appellent des « ménages » à gauche et à droite : une préface, une conférence, un article de commande. Mais on lui en commande de moins en moins et dix ans encore s'écoulent ; quinze, vingt livres qu'on ne lit toujours pas. [...] La question qu'il se pose à présent : a-t-il jamais été un écrivain ? Il ne tente même plus de se jouer la comédie à lui-même. C'est alors qu'il a rencontré Sarah. [...] Puis Sarah était partie : elle venait de trop loin, ne pouvait que passer... Ah ! il était venu à point, le coup de téléphone de Jacques Benoist qui l'invitait en Chine. (CNP, p. 440)

Jusqu'à cette invitation téléphonique, les histoires des deux époques sont réunies. Après, l'histoire relatée par le « Je-narrateur » continue linéairement dans le Pékin du présent. En effet, *Chambre noire à Pékin* évoque « un retour à Pékin, plus de trente ans avoir quitté la Chine. "Je" y alterne avec "il", mais pour l'essentiel c'est le voyage et le retour d'un nommé

---

<sup>557</sup> Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, Éditions de Minuit, 1996, 144 p., p. 130.

<sup>558</sup> Li Xu, *Pierre-Jean Remy et sa petite comédie humaine*, Thèse de doctorat, Université Lumière, 2000, 466 p., p. 162.

Denis »<sup>559</sup>. Selon Roland Barthes, la première personne, « Je », est considérée comme un « témoin », rendant la narration moins romanesque, tandis que la troisième personne, « Il », désigne un « acteur » qui signale et accomplit le fait romanesque.<sup>560</sup> Au cours de cette alternance de narrations, nous pouvons tantôt découvrir le Pékin du passé avec « Denis », l'acteur, tantôt vivre dans le Pékin du présent grâce à « Je », le témoin. À travers les passages descriptifs, l'auteur nous présente l'image de Pékin à travers la comparaison qu'il établit, point que nous avons étudié dans notre partie précédente.

Deuxièmement, le « Je-narrateur » se remémore parfois le Pékin du passé lorsqu'il est confronté à certaines scènes du présent. De ce fait, la narration est souvent interrompue par des souvenirs et des rappels. « Le souvenir est dans une très large mesure une reconstruction du passé à l'aide de données empruntées au présent, et préparée d'ailleurs par d'autres reconstructions faites à des époques antérieures et d'où l'image d'autrefois est sortie déjà bien altérée. »<sup>561</sup> Dans le roman, du fait que le « Je-narrateur » soit retourné en Chine trente ans après son premier séjour, de nombreux changements marquent les deux expériences. Par exemple, la deuxième fois que le « Je-narrateur » séjourne en Chine, le pays a déjà connu un grand essor de développement économique. Lorsqu'il arrive à l'aéroport de Pékin, il trouve que « l'aéroport de Pékin d'aujourd'hui, ce sont des galeries marchandes, des cafétérias aux cafés américains, c'est-à-dire imbuables ; des salons VIP ; des trottoirs roulants, encore... » (CNP, p. 21) Cela lui fait contempler le fait que « jadis, l'herbe était jaune sur le bord de la route de l'aéroport. Jaune, sèche, usée par le soleil. Les pluies de l'été la verdissaient à peine. Jadis, l'herbe était courte et drue, et des chariots tirés par des bœufs faméliques succédaient à des chariots tirés par des hommes. » (CNP, p. 21) Son émoi face au changement flagrant qui a touché le paysage chinois se manifeste une fois de plus sur la route du centre-ville :

Nous sommes lancés dans un nœud de routes et d'autoroutes surélevées. [...] Je regardais ce qui m'entourait, les immeubles qui défilaient devant moi, parfaitement effaré. Aux chariot de jadis, ces lourds convois qui sentaient la peau de bique et la sueur de leurs conducteurs, ont succédé des camions tout aussi brinquebalants, mais aussi des voitures américaines, des Mercedes, des cars de touristes, étincelants... Les immeubles succédaient aux immeubles, pyramides

---

<sup>559</sup> Pierre Brunel et Yvan Daniel, « De Segalen à Pierre-Jean Remy, en passant par Claudel », *Paul Claudel en Chine*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 133-154, p. 138.

<sup>560</sup> Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, 187 p., p. 31.

<sup>561</sup> Maurice Halbwachs, Gérard Namer et Marie Jaisson, *La mémoire collective*, Nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Albin Michel, 1997, 295 p., p. 119.

absurdes, grandes barres hétéroclites, parfois harmonieuses mais toujours plantées dans le plus parfait désordre. Je regardais, oui, effaré... (CNP, p. 22)

À travers les souvenirs et les rappels évoqués, il n'est pas difficile de constater à quel point le « Je-narrateur » est choqué par toutes les évolutions qu'a connues la ville de Pékin. C'est par l'intermédiaire de ses émotions et de ses observations qu'il nous montre le changement d'image de Pékin, une capitale en perpétuelle mutation.

Suzanne Bernard effectue, elle aussi, une comparaison entre le Pékin du présent et celui du passé dans deux de ses romans, *Une étrangère à Pékin* et *Nouveau voyage au pays d'autrefois*. Elle décrit d'ailleurs dans ce dernier :

« Tu vis, m'a-t-il dit, ce qu'on appelle en chinois un « nouveau voyage au pays d'autrefois » (*jiu di chong you*)<sup>562</sup>. Ce n'est pas facile, d'autant que la Chine n'a jamais connu de tels bouleversement ! » (NVPA, p. 75)

Lors de son nouveau séjour à Pékin, environ dix ans après son premier, elle se remémore de temps en temps le passé. Outre la comparaison descriptive qu'elle dresse de la ville qu'elle découvre et de celle qu'elle a connue, la narratrice réfléchit également à la relation entre le passé et le présent. Elle se rend alors compte que le passé de la capitale est finalement étroitement mêlé à son présent. Bien que la ville de Pékin qu'elle explore ne ressemble plus guère à celle du passé, elle y retrouve tout de même ses amis et l'homme qu'elle a aimé auparavant.

Le passé se mélange continûment au présent, gonflant la durée, épaississant le vécu. C'est cela, l'épreuve du « nouveau voyage au pays d'autrefois », une expérience déstabilisante, quelle que soit l'actualité, positive ou négative. Tu cherches des valeurs, des repères, des références, le passé te glisse entre les doigts, et le présent s'estompe, si bien que tu n'es nulle part – non pas ailleurs, nulle part ! Le présent oblitère le passé, mais le fait qu'il y ait eu ce passé donne au présent un caractère également éphémère, un curieux goût d'inexistence. (NVPA, p. 166)

### 3.1.2 Récurrence des personnages

Chez Pierre-Jean Remy, le thème de la récurrence est notamment marqué par le retour de certains de ses personnages, célèbre procédé balzacien. Étant donné qu'il a écrit plusieurs

---

<sup>562</sup> *Jiu di chong you*, 旧地重游 ou *Gu di chongyou* 故地重游 : revisiter un lieu où l'on a été autrefois.

romans sur la Chine, nous assistons fréquemment à la réapparition de personnages qu'il a déjà mentionnés lors de précédents récits. L'histoire et les aventures de ces personnages fictifs se poursuivent ainsi dans l'espace circulaire de l'écriture. Étant donné qu'il y a chez l'auteur de nombreux personnages récurrents, nous n'en choisirons seulement que quelques-uns pour analyser leur rôle. Revenons tout d'abord sur le *Sac du Palais d'Été* et plus particulièrement sur l'histoire d'Iris et de ses photographies. Ce personnage réapparaît dans *Chambre noire à Pékin* et son histoire par rapport aux photographies se développe.

Dans *La Chambre noire à Pékin*, trois ou quatre jours après le coup de téléphone de Jacques Benoist (qui était, rappelons-le, un étudiant de chinois dans le *Sac du Palais d'Été*), un ami marchand de photos, dénommé Jérôme Monnier, appelle le « Je-narrateur » pour lui rendre visite et lui parler d'un sujet important.

Alors, il [Jérôme Monnier] voulait me montrer quelque chose. Ce quelque chose, c'était la photographie contenue dans le carton à dessin. Je l'ai tout de suite reconnue, c'était une photo d'Iris. [...] Iris : j'étais plongé d'un coup dans les années lumineuses puis si sombres de mon premier séjour en Chine. Certes, je n'ai pas connu Iris, qui avait alors déjà quitté Pékin depuis longtemps. Mais d'autres – Bernier, le conseiller culturel, Verviers, qui travaillait aussi à l'ambassade et puis Simon, bien sûr, avaient souvent évoqué devant moi le nom de cette photographe, à moitié française, à moitié britannique, qui avait vécu à Pékin au lendemain de la guerre. Tous ceux qui l'avaient côtoyée avaient fait d'elle un personnage de légende. Et ses photographies, comme elle, étaient devenues légendaires. [...] La belle Iris des années cinquante à Pékin était aussi, dans la mémoire de tous, un personnage ambigu, aux mains carrées, athlétique, androgyne... (CNP, p. 127)

La réapparition de cette photographie d'Iris évoque au « Je-narrateur » son premier séjour en Chine, et les événements qui s'étaient déroulés à Pékin. Cela nous amène à nous souvenir de certaines des intrigues du *Sac du Palais d'Été*. En effet, la photographie d'Iris nous oriente sur la piste d'autres personnages très intéressants. Par exemple, nous avons Denise Ma (que le « Je-narrateur » avait croisé jadis à Pékin), la fille du docteur Ma, qui avait été très liée à Iris ; Emile Pendergast, « un sinologue belge né tout à fait à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Il s'était établi en Chine entre les deux guerres, très lié à un docteur Belmont » (CNP, 128), que le « Je-narrateur » avait lui-même revu à son retour de Pékin. Point important, « Belmont avait connu Iris et tous ceux, parmi les étrangers, qui étaient entrés dans la légende d'un Pékin "d'avant" », (CNP, p. 414) et Denis, le narrateur, lui avait également rendu visite. Cette technique consistant à faire revenir des personnages est, selon Pierre-Jean Remy, une démarche qui

s'inspire de Balzac, comme il l'affirmera d'ailleurs lors de son entretien avec Xu Li : « c'est encore une fois une démarche, si j'ose dire, qui s'inspire de Balzac, c'est-à-dire le nom de mes personnages revient »<sup>563</sup>. Lorsque nous parcourons le diagramme relationnel liant les personnages dans le *Sac du Palais d'Été*<sup>564</sup>, l'histoire du personnage de Victor Segalen se démarque comme l'amont de celles des autres personnages principaux. De même, les histoires des personnages secondaires à l'instar d'Iris, du docteur Ma, ou encore de Benoist Jacques, constituent l'amont des récits dans la *Chambre noire à Pékin*. Cela fait nettement allusion au roman *Sac du palais d'été*, sans toutefois le mentionner, exaltant ainsi l'imagination du lecteur. La récurrence des personnages conduit ainsi le lecteur dans la légende d'un Pékin d'avant.

Dans la *Chambre noire à Pékin*, quelques jours avant son départ pour Pékin, le « Je-narrateur » souhaite revoir Simon, l'un des personnages principaux dans le *Sac du Palais d'été*. Trente ans plus tôt, Simon était de ceux qui lui avaient « ouvert le grand livre de Pékin » (CNP, p. 240). Désormais vieil homme, il lui annonce la maladie de la photographe Iris. Ils vont donc tous deux lui rendre visite.

Mais elle [Iris] était d'une maigreur effarante, assise dans un fauteuil, incapable de dire un mot. [...] Cependant, Simon continuait à parler à Iris. Celle-ci le regardait, il évoquait les années d'autrefois, les photos qu'il avait aimées d'elle. Quelque chose qui ressemblait à un sourire se dessinait peu à peu sur les lèvres de la malade. Et l'entretien des deux vieillards, ou plutôt le monologue de l'un à l'autre, s'est poursuivi. (CNP, p. 242)

Le personnage légendaire Iris faisait désormais partie du « passé ». Cependant, elle avait laissé derrière elle des photos, « des photos d'une Chine d'hier prises par une Occidentale capable » (CNP, p. 129). Ainsi, le Je-narrateur revient à Pékin avec le désir de retrouver ces photos. Il s'adresse d'abord à Denise Ma.

Les grands travaux de Pékin, les hutong qui disparaissent, les rues, une à une, effacées. [...] Et pourtant, la maison du Dr Ma était toujours en place. La seule, comme miraculeusement préservée. Que je l'aie retrouvée était un miracle, mais le vrai miracle, c'était qu'elle n'ait pas été détruite. (CNP, p. 268)

Pendant sa quête, la sauvegarde de la maison du docteur Ma laisse un peu d'espoir au

---

<sup>563</sup> Li Xu, Entretien avec Pierre-Jean Remy le 11 janvier 1996 à l'Académie de France à Rome, *op. cit.* p. 240

<sup>564</sup> Voir Annexe X le diagramme relationnel entre les personnages dans le *Sac du Palais d'Été*.

narrateur. Malheureusement, Denise Ma lui annonce la mort de son père. « Puis, sur le même ton, sans autre transition, elle en est arrivée aux photos d'Iris. Mais ce fut pour me dire, avec le même calme, qu'il n'en restait plus rien. » (CNP, p. 269) En effet, les photographies en question auraient été volées par trois hommes la veille de la mise à sac de la maison d'Iris. À travers le ton calme de Denise Ma, l'histoire d'Iris semble issue d'un passé lointain et immobile. Le narrateur n'en retirera que du découragement.

Il se lance néanmoins sur les traces de sa deuxième piste, Qu Cai, photographe à Pékin. Il expliquera dans le récit qu'il avait vu en effet beaucoup de photographies d'Iris chez lui. C'était à la fin des années quatre-vingt, alors que l'un de ses amis, Marc Hessler, souhaitait vendre les photographies d'Iris.

Le même rire de Qu Cai : « Les vendre, naturellement ! Et pour une bouchée de pain, à l'époque... » [...] Une bouchée de pain, le trésor d'Iris ! Le photographe a répété : « Oui, une bouchée de pain... » Mais, à l'époque, ce genre de photos ne l'intéressait pas. (CNP, p. 276)

Cependant, Qu Cai n'avait pas accepté. D'après lui, ce n'est pas que la proposition de Hessler ne l'intéressait pas, c'était bien plus compliqué que cela. Il faut dire que beaucoup de ces photographies étaient très spéciales :

Comme Simon, comme Jacques Benoist, mais à mots plus couverts encore, Qu Cai m'a fait comprendre que certaines pouvaient être très compromettantes pour plusieurs personnes alors très en vue. C'étaient là des choses dont il préférait qu'elles ne passent pas entre ses mains... Depuis, il n'avait aucune idée de l'endroit où pouvaient se trouver ces photographies. (CNP, p. 277)

Ainsi, toutes les pistes du narrateur se sont conclues en culs-de-sac. En réalité, l'apparition d'Iris n'a pas seulement marqué le retour d'un personnage du *Sac du palais d'été*, mais a également et surtout tissé le fil conducteur secret du roman *Chambre noire à Pékin*, à travers notamment la quête du narrateur. En effet, les photographies d'Iris sur la Chine représentent aussi, dans une certaine mesure, le passé de Pékin. En cherchant les photos, ou plutôt le passé de Pékin, le narrateur est passé de l'espoir à la déception, faisant écho à la situation présente de la capitale : la spécificité de Pékin, qui représentait son passé, disparaît peu à peu.

Par la suite, une série d'événements, toujours liés aux photographies d'Iris, s'enchaînent dans le roman. Ainsi, six photos d'Iris sont mises aux enchères chez Christie's, à

New York, alors que juste la veille au soir, le magasin de Jérôme Monnier est cambriolé (CNP, p. 448) ; parallèlement, M. Zhou, assistant de Qu Cai, propose au narrateur des photographies prises par Iris, mais ce sont finalement que des copies (CNP, p. 458) ; enfin, Jacques invite le « Je-narrateur » à dîner pour parler des photographies d'Iris.

Encore les photographies d'Iris pourtant : Jacques m'a invité à dîner. [...] Déjà, la première fois que nous avons évoqué le sujet, Jacques Benoist, ambassadeur de France en Chine, l'un de mes plus anciens amis, m'avait mis en garde : il ne fallait pas toucher à ces choses-là. [...] Mais avant de quitter la résidence, ce même soir, j'ai dû lui promettre, presque solennellement, de ne plus chercher à retrouver les traces d'une collection de photographies qui n'existait probablement que dans mon imagination et qui, de toute façon, était devenue dangereuse. (CNP, p. 463)

À la fin, le narrateur promet de ne plus s'intéresser aux photographies d'Iris, mettant ainsi un point final à l'histoire de cette dernière. Pour conclure, à travers le retour de certains personnages, l'auteur dévoile ses souvenirs et ses découvertes vis-à-vis des personnes, des objets, ainsi que des histoires qu'il avait connues, vus ou entendues. En effet, pour lui, « chaque nom rappelle un autre milieu, une autre intrigue, une autre tranche de vie humaine. »<sup>565</sup> Dans le roman, ces personnes et ces choses représentent tous le passé de Pékin. Grâce à la récurrence effectuée, les lecteurs sont amenés à se rappeler de l'histoire du Pékin d'antan. De ce fait, la capitale étant mentionnée et faisant l'objet de quêtes à plusieurs reprises au cours du récit, son image devient gravée dans l'esprit du lecteur.

### 3.2 Contempler la ville de Pékin : à pied, à vélo ou en voiture

Après Walter Benjamin et son œuvre sur les « passages » de Paris<sup>566</sup>, le concept de « flâneur » a commencé à désigner les poètes et les intellectuels se promenant dans la ville et observant de façon critique ses alentours. La notion de flâneur est effectivement souvent liée à la modernisation des métropoles et à l'urbanisme. Nous pouvons ainsi affirmer que la narratrice Julie, dans le roman *Une étrangère à Pékin*, a pu se montrer flâneuse à un certain moment donné.

Julie marche au hasard dans les rues de Pékin. Elle sent à peine le froid. Elle

---

<sup>565</sup> Ethel Preston, *Recherches sur la technique de Balzac : le retour systématique des personnages dans « La Comédie humaine »*, Genève - Paris, Slatkine Reprints, 1984, 286 p., p. 31.

<sup>566</sup> Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle, le livre des passages*, Paris, Cerf, 1997.

marche à la rencontre de la Chine, la Chine de l'intérieur, non plus celle qu'elle a vue à travers la vitre d'un car ou d'un train, en touriste, celle qu'elle a vue, regardée du côté de la France, mais l'autre, la vraie, à découvrir par le dedans. (EP, p. 12)

Sa promenade au hasard fait de Julie une véritable flâneuse dans les rues de Pékin. Ajoutons ici une définition intéressante, qui semble parfaitement décrire notre narratrice : le flâneur benjaminien est un observateur, qui « regarde en simple curieux les architectures urbaines et les passages »<sup>567</sup>. À part par curiosité, Julie marche également pour aller à la rencontre de « la vraie ville ». D'ailleurs, « Le flâneur en tant qu'acteur de l'espace public est un individu qui se déplace sans règles précises dans la ville, qui aime se perdre et se retrouver dans ses labyrinthes. »<sup>568</sup> Julie est ainsi non seulement une flâneuse, mais également une femme amoureuse, puisque si elle aime se perdre dans le labyrinthe des *hutong*, c'est surtout avec son amant qu'elle aime le faire.

On revient ensemble dans la nuit. On marche dans les petites ruelles. On tourne, on tourne encore en elles, mais ensemble.

Maintenant, je n'ai plus peur du Labyrinthe. Je souhaite au contraire que nous nous y perdions, sans fin. (EP, p. 258-260)

La flânerie est l'une des méthodes qu'elle a adoptées pour observer la ville de Pékin, et même pour y vivre, car c'est la seule solution qu'elle a trouvée pour se retrouver seule avec Lin. En contraste, nous avons le narrateur dans la *Chambre noire à Pékin*, qui, lui, effectue seul plusieurs promenades dans la ville de Pékin dès son retour. Il marche dans la ville afin d'en interpréter les réalités et les mystères, mais surtout pour retrouver les traces du vieux Pékin. C'est l'idée qu'évoque Pierre-Jean Remy dans *Chine, journal de Pékin* : « j'ai continué à arpenter Pékin au fil de longues promenades, parfois nostalgique, avec en mémoire la Chine que j'avais connue quarante ans plus tôt. » (CJP, p. 41) Les promenades du narrateur dans le roman sont souvent liées à son désir de retrouver la Chine d'autrefois, telle que gravée dans ses souvenirs. Ses pas le mènent ainsi souvent dans des quartiers où les anciennes architectures ont été préservées :

Première promenade dans les rues de ce Pékin retrouvé. D'abord tout droit au

---

<sup>567</sup> Changnam Lee, « Le flâneur urbain et la masse-nomade. Réflexion inspirée des textes de Benjamin et de Kracauer dans les années 1920-1930, Abstract », *Sociétés*, juillet 2011, p. 123-135.

<sup>568</sup> Giampaolo Nuvolati, « Le flâneur dans l'espace urbain », *Géographie et cultures*, juillet 2009, p. 7-20.



lac des Dix-Monastères, le Shichahai. [...] Puis la première promenade. Le bord du lac. Là, des petites maisons grises, semblables à ce qu'elles ont toujours été. [...] C'est un quartier de Pékin que l'on veut conserver, c'est-à-dire détruire mais pour le reconstruire à l'identique. (CNP, p. 72-73)

Nouvelles promenades dans Pékin, cette fin de première semaine : dans le nord-ouest de la ville. (CNP, p. 85)

De ce fait, le narrateur créé par Pierre-Jean Remy n'est pas strictement un « flâneur » marchant toujours au gré du hasard ; il se promène souvent avec un but clair en tête, dans des quartiers de Pékin choisis au préalable. L'auteur lui-même n'est pas un « flâneur », comme on peut le constater dans l'extrait suivant : « Méthodiquement, j'ai recommencé à visiter Pékin. Grandes promenades à pied au nord de la Cité tartare, dans la partie la mieux conservée peut-être du Pékin d'autrefois, autour de Shichahai et derrière la tour de la Cloche, la tour du Tambour. » (CJP p. 222) D'ailleurs, d'ordinaire, la marche du flâneur « dans la ville renvoie à une condition de solitude et de liberté dans le refus de la vitesse ».<sup>569</sup> Cependant, dans le roman, le « Je-narrateur » éprouve un plaisir particulier à « marcher très vite » lorsqu'il remonte du sud au nord la Cité interdite.

C'est Paul Rollet qui a voulu que nous le fassions ensemble. Il me l'avait dit dès notre première rencontre : « L'une des choses qui, à l'époque, m'avaient le plus frappé dans votre livre, c'est la manière dont vous racontez votre bonheur à remonter très vite la Cité interdite, du sud au nord... » Et c'est vrai que, pendant ces deux années passées à Pékin, il n'était pas de mois, j'allais dire de semaine, où je n'aie éprouvé le plaisir d'aller, non pas flâner dans la Cité interdite – encore que ça me soit arrivé souvent – mais marcher, très vite donc, de la grande porte massive de Wumen, au sud, encore aujourd'hui surmontée du gigantesque portrait du président Mao, à la porte nord de la Cité, celle qui débouche sur la colline de Charbon. J'avais alors l'impression de respirer plus fort, une espèce d'ivresse... (CNP p. 77)

Un certain nombre de contradictions se démarquent chez le narrateur, ou peut-on dire, chez l'auteur. D'une part, visiter la Cité interdite nécessite d'ordinaire plusieurs arrêts, d'où la vitesse lente à laquelle on y progresse. Le narrateur, lui, dit au contraire apprécier les marches rapides dans le monument. D'autre part, remonter du sud au nord la Cité interdite nous ramène à la notion d'axe central de Pékin. Le narrateur raconte donc l'expérience de sa marche tout au long de cet axe. On retrouve cette idée dans les textes littéraires de

---

<sup>569</sup> *Ibid.*

prédécesseurs tels que Pierre Loti, qui traversa la Cité interdite en longeant l'axe central avec un esprit curieux. Dans *René Leys*, le narrateur n'a pas l'opportunité de traverser la Cité Interdite le long de l'axe central, mais pense tout de même au fait que sa cour carrée coïncide avec l'axe central de la ville de Pékin. Dans *Chambre noire à Pékin*, le narrateur semble s'exercer à traverser rapidement la Cité Interdite, située près de chez lui. Cette action fait de l'axe de la Cité Interdite un élément du « quotidien ». Des contradictions ont également émergé de cela, comme le fait que la disparition de l'imagination vers l'axe central aurait dû être liée à une forme de perte, mais le narrateur souligne, lui, que ne passer que rapidement à la Cité Interdite lui procurait un sentiment d'exaltation après l'exercice. Ainsi, à travers ces contradictions, le narrateur présente inconsciemment sa manière d'observer la ville.

D'ailleurs, la promenade chez Pierre-Jean Remy est souvent caractérisée par le qualificatif « photographique », comme on peut le voir à plusieurs reprises dans *Chine, journal de Pékin* :

[12 février, 1965] Longue promenade photographique dans la Cité interdite. (CJP, p. 157)

[8 ou 9 mai, 1965] Nous avons repris nos grandes promenades photographiques dans la ville. Cette fois, il s'agit d'engranger, il n'y a pas d'autre mot, le maximum d'images d'une cité dont on se rend bien compte qu'un jour ou l'autre elle va disparaître. (CJP, p. 165)

[1966 24 février] nous allons reprendre nos randonnées photographiques. (CJP, p. 220)

[21 mars, 1966] Quelques promenades quand même, avec beaucoup de photographies. Explorer mieux la ville chinoise. (CJP, p. 223)

Dans ses romans apparaissent souvent des personnages comme Otrick, dans le *Sac du palais d'été*, ou le « Je-narrateur » dans la *Chambre noire de Pékin*, amateurs de promenades photographiques. Marcher à travers la capitale leur permet d'enregistrer les images de la ville, qui ne deviendront plus tard que des traces du passé. Ainsi, la promenade photographique est également une méthode d'écriture, de production et de reconstruction de l'image de Pékin.

« Le flâneur a pour caractéristique de se déplacer à pied en conciliant trois activités : la marche, l'observation et l'interprétation. »<sup>570</sup> Le narrateur dans le roman dispose

---

<sup>570</sup> *Ibid.*

également du statut d'observateur. En se promenant, il observe et interprète la ville de Pékin. Il voit non seulement les traces du passé de Pékin, mais aussi une ville sur la route de la modernisation, phénomène s'exprimant notamment à travers l'évolution des moyens de transport et l'émergence de nombreux vélos. « En 1985, dans les rues tracées au cordeau, les flux de bicyclettes surmontées de personnages impassibles vêtus de bleus délavés de toutes sortes se coulaient dans des géométries incroyables, sans se toucher ni s'arrêter. »<sup>571</sup> Comme nous l'avions évoqué dans le chapitre précédent, le vélo devient presque un moyen fondamental de locomotion pour les Pékinois, faisant de la ville de Pékin la capitale du vélo des années 1980 à la fin du XX<sup>e</sup> siècle.

[Un nouveau Pékin ? 12 mars 1980] Beaucoup de bicyclettes d'ailleurs, beaucoup plus de bicyclettes et beaucoup moins d'attelages de chevaux qu'autrefois. (CJP, p. 298)

Des cyclistes qu'un lancinant tintement de sonnettes annonçait vous frôlaient, sans aucun éclairage. Ce tintement des sonnettes dans les rues du vieux Pékin, [...] (CNP, p. 331)

Le vélo devient ainsi un nouveau symbole de la ville de Pékin. Le tintement des sonnettes devient presque un élément à part entière du quotidien des *hutong* de Pékin. Les descriptions de scènes telles que celles ci-avant ne manquent pas chez Pierre-Jean Remy, renforçant le statut d'emblème chinois du vélo.

Faire du vélo à Paris ou à New-York est une manière de circuler. Tout simplement. En revanche, faire du vélo à Pékin, c'est devenir un peu chinois, tant il est vrai que ce milliard d'hommes a fondé une véritable civilisation du cycle. [...] Les vieux quartiers sont les plus agréables à fréquenter. Ils sont sillonnés de ruelles où il fait bon se perdre pour avoir le plaisir de demander son chemin. Toujours en sourd-muet, mais avec l'aide d'une carte. (Alain Faujas, *Le Devoir*, « Vélo buissonnier En bécane à Pékin », Samedi 7 mai 1983.)

De ce fait, faire du vélo dans les rues de Pékin à cet époque-là est devenu une forme de mouvement « à la chinoise ». Moyen de transport disposant à la fois de la vitesse et de la liberté de s'arrêter, il est idéal pour visiter la ville. Découvrir Pékin à pied ou en vélo implique un « contact », tandis que la contempler en voiture semble induire une « distance », notamment du fait des fenêtres nous séparant des rues. Dans le roman *Une étrangère à Pékin*,

---

<sup>571</sup> Frédéric Bobin, Zhe Wang, *Pékin en mouvement*, Paris, Éd. Autrement, 2005, 202 p., p. 14.

la narratrice, Julie, va tous les matins en voiture au bureau. « Au milieu des charrettes tirées par les chevaux et les ânes, les paysans couchés dans les attelages, les jeunes dans des camions, et les centaines de bicyclettes qui glissent auprès avec le bruit doux des pneus et les klaxons légers dans la brise printanière, tandis que, derrière les champs, monte et flamboie l'énorme boule du soleil rouge... » (EP, p. 45) Derrière la vitre de la fenêtre de la voiture, Julie observe le quotidien des personnes apparaissant sur son parcours. Ici, la partie du corps en mouvement dans l'espace urbain n'est pas les jambes, mais les yeux et l'esprit.

Le car, pour Julie, est devenu le lieu de cette présence du temps, éternisée. Le car est devenu un espace hors du temps, avec son temps à lui, et son espace, et sa vision des gens, des choses, de la vie. Le car est devenu pour Julie le lieu de prédilection, le lieu aimé où, au fur et à mesure que la petite musique renaît, ton cœur bat avec son cœur. Le car est maintenant le lieu où, chaque matin, sa pensée te rejoint, ton image mêlée en surimpression aux images de la ville. [...] Le bref trajet dans le car devient un voyage d'amants. (EP, p. 130)

Lors de son premier séjour, assise dans une voiture et contemplant l'extérieur, Julie ne regrettait pas de ne pas pouvoir s'intégrer ou d'être séparée de la ville par une vitre. Au lieu de cela, elle aimait cet isolement. La voiture était devenue un espace mobile et privé, « un espace hors du temps ». Dans cet espace, le flux de bicyclettes à l'extérieur de la fenêtre était dilué, la scène urbaine à l'extérieur de la fenêtre brouillée. Il ne restait que Julie dans la voiture, poursuivant un voyage spirituel et rêvant d'un voyage amoureux.

Dix ans plus tard, Julie revient et recommence à travailler dans le même lieu. Avec surprise, elle découvre que c'est toujours le même vieux car brinquebalant qui emmène les experts étrangers au travail. Cependant, elle trouve que le spectacle de la rue a changé.

Il y a dix ans. Mais comme tout est différent ! D'abord, évidemment, le trajet pour se rendre à la Maison des Éditions – un de mes plus beaux souvenirs – est devenu une horreur ! Circulation folle, bruit, bouchons, pollution... Il y a aujourd'hui plus d'un million de voitures à Pékin ! (NVPA, p. 16)

Le même car, le même chauffeur, mais une scène urbaine complètement différente. De la fenêtre, Julie regarde le paysage urbain en se souvenant de celui du passé :

Quels délices, alors, que ce trajet quotidien à travers Pékin, le matin, le soir, dans les avenues paisibles ! Le matin, les champs s'éveillaient. À la fin des années soixante-dix, il y avait encore de nombreux champs dans Pékin, nous rencontrions sur la route des paysans conduisant des charrettes tirées par des chevaux ou des

ânes, les grands peupliers argentés suivaient fidèlement la marche des saisons, le car roulait doucement parmi le flot souple des bicyclettes... [...]

Évidemment, aujourd'hui, il n'y a plus de champs, à part un périmètre curieusement préservé, au nord de la ville. À leur place, on voit des buildings, certains beaux, d'autres laids, généralement occupés par des bureaux. Ils abritent souvent de grandes multinationales qui, explosant sur des panneaux géants, en chinois et dans toutes les langues, transforment Pékin en une gigantesque vitrine publicitaire. (NVPA, p. 17-18)

Pour Julie, le car devient « une machine à voyager dans le temps », un moyen de transport vers le passé. À travers ses voyages, la narratrice a donc pu « voir » le Pékin d'antan, pré-modernisme, et celui du présent.

En conclusion, il ne manquera jamais de personnes pour contempler et découvrir une ville, que ce soit un voyageur errant ou un passager dans une voiture roulant vite. Les villes seront toujours l'objet de regards, que ces derniers soient appréciatifs ou critiques. Pékin, en particulier, concentre une variété de regards. Les personnes qui la parcourent l'observent de diverses manières et en tirent diverses interprétations. Elles arrivent dans la ville avec une idée déjà prédéfinie de Pékin et choisissent différentes manières et perspectives de la contempler. Cela les amène à reconstruire leur vision de la ville sur la base de leurs interprétations. Les personnes quittent alors Pékin avec une image reconstruite en tête, se rendant peut-être à la ville suivante avec pour objectif de poursuivre ce voyage du « regard ».

### 3.3 Écrire la Chine avec une vision féminine : Suzanne Bernard et la Chine

Parmi les œuvres littéraires françaises, peu représentent la ville de Pékin d'un point de vue féminin. En raison de la distance entre la France et la Chine et du statut des femmes à l'époque, très peu de voyageuses ont pu parvenir jusqu'à Pékin. Aux XIX<sup>ème</sup> et XX<sup>ème</sup> siècles, seul un petit nombre d'étrangères sont venues à Pékin ; venues pour la plupart escortées, peu d'entre elles ont eu l'opportunité de véritablement visiter la ville de Pékin, et encore plus rares sont celles qui ont pu recourir à la littérature pour décrire et représenter la capitale chinoise. Par conséquent, très peu de textes décrivent la ville de Pékin d'un point de vue féminin ; Suzanne Bernard est l'une des rares à avoir présenté une production écrite sur le sujet. Ses travaux sur Pékin, bien que non universels, sont donc des supports dignes d'intérêt dans l'étude des caractéristiques des écrivaines lorsqu'elles décrivent Pékin. Ces différentes

caractéristiques, d'une part, portent sur les différences entre les styles d'écriture des écrivains, et d'autre part, peuvent constituer de nouvelles perspectives quant à la description des villes. Ainsi, de par son point de vue de femme, Suzanne Bernard montre dans ses romans différentes interprétations de la Chine et de Pékin.

Dans le roman, l'espace urbain est associé à des personnages dans lesquels se trouve la « vie ». Les espaces comme les chambres, les immeubles de bureaux, les bars et les rues ont déjà brisé l'existence d'une entité physique, devenant l'image centrale des femmes écrivains en construisant leur propre pouvoir discursif et en soulignant la conscience des femmes. Chez Suzanne Bernard, la ville de Pékin ne constitue pas seulement le décor du roman : l'image de la ville s'impose aussi à l'imagination à travers les descriptions des chambres d'hôtel et des *hutong* rédigées par l'auteur. À travers la précédente recherche textuelle, nous avons pu constater dans certains paragraphes la différence de description de l'auteur par rapport à la ville de Pékin. Dans cette partie, nous examinerons dans leur ensemble les œuvres de l'auteur sur la ville de Pékin à partir du genre et du choix des thèmes abordés.

### 3.3.1 « Écrivaine libre » et pauvre

Avant que nous n'abordions les œuvres elles-mêmes, il nous faut tout d'abord présenter la situation de l'écrivaine. Selon ses propres mots, elle était une écrivaine libre et pauvre. Elle reviendra d'ailleurs à plusieurs reprises sur la situation de pauvreté, de misère même, dans laquelle elle a vécu, notamment dans ses livres, *Chair à papier*<sup>572</sup>, décrivant le statut des écrivains « fauchés », et *Le Rêve chinois*<sup>573</sup> : « Je ne le ferais pas si *Chair à papier* était une œuvre de fiction, mais c'est un témoignage sur le métier d'écrivain dans notre société. » La vie de Suzanne Bernard en tant qu'écrivaine paraît triste, dictée par des contingences très matérielles, par l'espoir qu'un éditeur aura le coup de foudre, et par l'attente souvent insoutenable de lettres qui n'arrivent pas et de coups de fil promis jamais passés. Pendant longtemps, elle ne parvient pas à trouver de logement à louer, pas même de « taudis ». Elle compte ses sous pour pouvoir survivre jour après jour. Elle évoquera sa

---

<sup>572</sup> Suzanne Bernard, *Chair à papier*, Paris, Le Temps des Cerises, 2002, 149 p.

<sup>573</sup> Suzanne Bernard, *Le Rêve chinois*, Paris, Le Temps des Cerises, 2004, 157 p., p. 145.

situation en ces termes : « Je vais être un écrivain pauvre. On parle rarement de cette pauvreté. Pourtant, ils sont nombreux, les écrivains, les artistes, de cette espèce dissimulée. »<sup>574</sup>

Cependant, elle reste sensible à la question de la liberté de création. Dans son œuvre *Chair à papier*, elle pense qu'elle est « un bon exemple d'écrivain libre, pauvre, rejeté des médias ». <sup>575</sup>

Elle y affirme aussi que de nombreux écrivains sont dans son cas. Chaque expérience de cet état d'écrivain est particulière, mais les conditions de travail, ils les subissent tous. Dans son récit, elle raconte qu'un responsable du Ministère de la Culture lui a proposé un travail à temps plein d'assistante. Cependant, elle le refuse car elle n'aurait alors plus le temps d'écrire. Ainsi a-t-elle fait son choix : mener une vie pauvre, certes, mais avec la liberté de création, comme Mozart : « À Paris, il [Mozart] s'écrie : Vivre pauvrement, mais libre ! » <sup>576</sup> Parallèlement, Suzanne Bernard met en scène sa réflexion sur la liberté des écrivains dans son roman. Par exemple, dans *Une étrangère à Pékin*, la narratrice, Julie, constate l'intégration de la Révolution culturelle dans l'écriture chinoise, et « maintenant des écrivains se lèvent pour dire, dénoncer le passé, mettre à nu les plaies, crier ! » (EP, p. 152) Elle discute alors avec Ma sur la liberté des écrivains, en faisant surtout la comparaison entre la liberté telle qu'on l'entend dans la société française et celle telle qu'on la conçoit dans la société chinoise. (EP, p. 192)

Lorsqu'elle travaille en Chine, elle insiste également sur la préservation de sa liberté de création. Elle écrit d'ailleurs un article intitulé *Appeler des écrivains libres*<sup>577</sup>, où elle décrit que « Cependant, d'après le passé, deux images étaient exceptionnellement pures et brillantes, l'une était Van Gogh, parce qu'en vivant solitairement, il a été créé dans une solitude terrible ; l'autre était Valais, parce qu'il était l'incarnation de la rébellion, et l'appel du peuple négligé. »<sup>578</sup> Elle ajoutera aussi, dans *Chair à papier*, une expression chinoise décrivant parfaitement la précarité des artistes : le « syndrome de Van Gogh ».

---

<sup>574</sup> Suzanne Bernard, *Chair à papier*, p. 12.

<sup>575</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>576</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>577</sup> Bernard, Suzanne, 罗嘉美译, 《呼唤自由的作家》, 外国文学, 1985. Bernard, Suzanne, Luo Jiamei yi *Huhuan ziyou de zuojia*, Waiguo wenxue, 1985. Bernard, Suzanne, Luo Jiamei (trad.), *Appeler des écrivains libres*, La littérature étrangère, 1985.

<sup>578</sup> Texte original en chinois : 然而, 从过去浮现出两个异常纯洁和光辉普照的形象, 一个是梵高, 因为他是在一种难以忍受的索居, 可怕的孤独中创作的; 另一个是瓦莱斯, 因为他是反抗的化身, 是被漠视的人民的呼唤。

Les Chinois ont inventé une expression à l'intention des écrivains et des artistes qui travaillent dans l'ombre et la misère : « le syndrome Van Gogh ». C'est un état, cela n'a rien à voir avec le génie ou la qualité des œuvres. On a écrit, là-bas, un article sur moi, on fait mon éloge pour le travail formidable que j'ai accompli à Pékin, et l'on s'interroge sur mon destin : « Rentrée dans son pays natal, sans ressources, pour écrire... Nous lui souhaitons de tout cœur d'échapper au syndrome Van Gogh. »<sup>579</sup>

Aujourd'hui encore, la source exacte de cette expression reste un mystère. L'article qu'elle mentionne, intitulé « Pas une amitié verbale - visiter des experts étrangers à Pékin la veille de la Fête du Printemps », paraît le 31 janvier 1984 dans le *Renmin ribao* 人民日报 (*Le Quotidien du Peuple*)<sup>580</sup> ; il décrit notamment son travail acharné au magazine et le fait qu'elle refuse souvent les invitations aux sorties, préférant rester à l'hôtel pour travailler. Cela rappelle une scène de son roman *Une étrangère à Pékin*, dans laquelle le camarade Lin demande à Julie ce qu'elle fait toute seule à l'hôtel :

Surprise, Julie s'arrête. C'est vrai, sa solitude, en Chine, est connue de tous. Les Chinois savent qu'elle ne fréquente pas les étrangers. Et les étrangers pensent qu'elle est une femme bizarre, venue en Chine probablement pour oublier quelque drame secret. Avec le temps, on a fini par respecter son silence, son style de vie. Plus personne à l'Hôtel n'essaie de lui parler, ou de l'inviter à quelques sorties. Elle est à côté, on la laisse à côté. À côté du monde des étrangers. À côté du monde chinois. (EP, p. 121-122)

Il se peut que pour Suzanne Bernard, la solitude de Julie soit semblable à celle de Van Gogh. Suzanne elle-même aspire à cette solitude, disant même que « la solitude est un trésor, méconnu, haï, fui, rejeté par la modernité »<sup>581</sup> dont la condition repose sur les maximes « connais-toi toi-même » et « deviens ce que tu es »<sup>582</sup>. Comme on peut le voir, les écrivains connaissent certes la solitude dans la vie, mais en même temps, lorsqu'elle est spirituelle, ils l'apprécient réellement. En effet, la solitude donne aux écrivains et aux artistes l'opportunité

---

<sup>579</sup> Suzanne Bernard, *Chair à papier*, p. 93-94

<sup>580</sup> *Le Quotidien du Peuple* est l'organe de presse officiel du Comité central du Parti communiste chinois. Il est publié en chinois et possède aussi des versions anglaises, japonaises, françaises, espagnoles, russes et arabes. La première édition de ce quotidien a été publiée le 15 juin 1948 à Pinshai, Hubei. Il s'agissait à cette époque d'une publication régionale. En mars 1949, le bureau a été transféré à Pékin où cet organe de presse est devenu le quotidien officiel du Parti communiste le mois d'août suivant. « Il faut considérer le Quotidien du Peuple comme à la fois l'organe de presse officiel du Parti et le journal du peuple. » 闻小波, 百年传媒变迁, 南京, 江苏美术出版社, 2002, 219页, 第126页. Lu Xiaobo, *Bainian chuanmei bianqian*, Nanjing, Jiangsu Meishu chubanshe, 2002, 219 ye, di 126 ye. Lu Xiaobo, *Cent ans d'évolution médiatique*, Nanjing, Édition des Arts de Jiangsu, 219 p., p. 126.

<sup>581</sup> Suzanne Bernard, *Chair à papier*, p. 72.

<sup>582</sup> *Ibid.*



de penser à eux-mêmes et de se retrouver. C'est grâce à elle que les écrivains trouvent leur liberté de création.

### 3.3.2 Choix du genre

Comparons-nous dans un premier temps les deux derniers auteurs que nous avons évoqués, Pierre-Jean Remy et Suzanne Bernard. Le premier a choisi de décrire Pékin à travers un roman long. Rappelons que son roman est marqué par une discontinuité dans son déroulement narratif et qu'il est composé d'une juxtaposition de flashes brefs. Il décrit essentiellement l'action du personnage, ainsi que la rencontre ou la conversation de deux ou plusieurs protagonistes, sans jamais porter de jugement.

Par contre, Suzanne Bernard a choisi, elle, le récit court, un récit caractérisé par un déroulement linéaire. Contrairement à la narration de Pierre-Jean Remy, celui de Suzanne Bernard regorge d'expressions émotionnelles et d'autoréflexivités exprimées à travers le narrateur. Ce choix de la concision au service de l'impact, l'auteure l'abordera lors de son commentaire des histoires courtes des écrivaines chinoises : « Comme tout le monde le sait, les nouvelles ont leurs propres règles, elles sont semblables à une musique de chambre, elles sont simples, rigoureuses et courtes, les termes sont purs, concis, inspirants et intimes. C'est un endroit idéal, où toute pause, toute excitation, toute escalade et changement sont d'une grande importance. »<sup>583</sup> Ce commentaire peut nous conduire à penser que pour elle, les nouvelles sont le meilleur moyen de raconter un récit, et cela expliquerait donc pourquoi elle a toujours eu recours à ce genre littéraire.

Deuxièmement, traditionnellement, la correspondance, jusqu'au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, apparaît comme le mode d'expression féminin par excellence ; elle sera notamment considérée comme « une "conversation à distance" (Larnac), un "entretien fixé" (Lamartine). Sans prétention, tournée vers les autres, remplie de détails quotidiens, si des beautés s'y rencontrent, on ne saurait les reprocher aux femmes, elles relèvent de la nature, de leur nature, et non de l'art. C'est pourquoi les femmes y excellent. »<sup>584</sup> Suzanne Bernard fera appel

---

<sup>583</sup> 钱林森, *中国文学在法国*, 广州, 花城出版社, 1990, 391页, 第345页. Qian Linsen, *Zhongguo wenxue zai faguo*, Guangzhou, Huacheng chubanshe, 1990, 391ye, di 345 ye. Qian Linsen, *La Littérature chinoise en France*, Guangzhou, Édition de La ville des fleurs, 1990, 391 p., p. 345.

<sup>584</sup> Christine Planté, *La petite sœur de Balzac : essai sur la femme auteur*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2015, 361 p., p. 202.

à ce genre dans son roman *Nouveau voyage au pays d'autrefois : Lettres de Pékin*, où la narratrice écrit à sa petite sœur à Paris à propos de ses expériences à Pékin pendant huit mois, de janvier 1997 à septembre 1997. D'ailleurs, la narratrice explique clairement dans le roman qu'elle écrira « comme on écrit son journal » (NVPA, p. 8). Pour elle, « une lettre est encore un acte, potentiellement public, mais le journal, acte pour soi-même, apparaît souvent comme le contraire, ou le succédané, de l'action et de la création. »<sup>585</sup> Ainsi, pour Suzanne, le journal permet de disposer de plus de liberté et d'espace pour raconter une expérience telle que son séjour à Pékin. Dès son arrivée dans la capitale chinoise, la narratrice raconte sa vie quotidienne à travers des lettres, exprimant en particulier ses sentiments. Dans son roman *Une étrangère à Pékin*, elle insère aussi parfois des fragments de correspondances entre la narratrice et sa petite sœur. Ainsi, son histoire à Pékin est marquée de part en part par l'écriture épistolaire.

Autre caractéristique du récit de Suzanne Bernard : l'écriture autobiographique. Nous l'aborderons dans la partie suivante en prenant aussi pour supports les œuvres de Pierre-Jean Remy, étant donné que ces dernières s'appuient également sur ce style d'écriture.

### 3.3.3 La politique, l'amour et la recherche identitaire à Pékin

#### **Thème de l'Histoire et de la politique chez Suzanne Bernard**

Traditionnellement, les femmes étaient peu intéressées par l'Histoire ou la politique. « Quoique de nombreuses féministes aient au XIXe siècle, et parfois au-delà, perçu l'histoire comme le territoire masculin et interdit par excellence, elle paraît leur être interdite plus comme *sujet* que comme *genre*, et ce tabou, bien qu'alors extrêmement fort, n'est pas le plus durable ni le plus symboliquement décisif dans le domaine de l'écriture. »<sup>586</sup> Cependant, Suzanne Bernard, considérée comme maoïste, s'intéresse beaucoup au socialisme chinois. Elle choisit d'ailleurs d'aller travailler en Chine pour vivre à un certain niveau le socialisme chinois. Elle va notamment explorer ce dernier à travers ses narrateurs dans ses œuvres. Par exemple, dans son roman *Une étrangère à Pékin*, la narratrice, Julie, parle du bureaucratisme et de la modernisation socialiste (EP p. 117). Le camarade Wang évoque alors avec elle les concepts

---

<sup>585</sup> *Ibid.*, p. 206.

<sup>586</sup> Christine Planté, *op. cit.*, p. 210.

de démocratie et de socialisme « à la chinoise » (EP, p. 153). D'après lui, la démocratie socialiste « est populaire, ce n'est pas la démocratie bourgeoise, de type individualiste. Dans une société socialiste, l'intérêt privé, c'est l'intérêt public. » (EP, p. 119) C'est à travers cette conversation avec son camarade chinois que Julie commence à faire des comparaisons et à réfléchir sur la démocratie en Chine et en France.

Suzanne Bernard en viendra même à mentionner le mouvement de Tiananmen de 1989 dans ses romans, notamment dans *Un amour à Tiananmen*, dans lequel le mouvement est l'un des thèmes principaux. D'ordinaire, on critique le jugement des écrivaines par rapport à des événements historiques et politiques. Par exemple, Bonald critiquera l'ouvrage de Mme de Staël sur la Révolution française : « Car les femmes, circonscrites par la nature dans le cercle étroit des soins domestiques, ou la plupart, quand elles en sortant, livrées à la dissipation, ne parlent guère de politique que par oui-dire. »<sup>587</sup> Ici, nous ne jugeons pas de la vision de Suzanne Bernard sur les événements historiques et politiques ; nous nous intéressons uniquement à sa volonté de représenter une ville en mutation constante selon son propre point de vue. Dans *Une étrangère à Pékin*, par l'intermédiaire de la narratrice Julie, elle décrit la relation entre la politique chinoise et la vie à Pékin :

Elle [sa petite sœur] parle de la France, s'étonne : « Tu ne me parles jamais de la politique en Chine, pourquoi ? »

C'est vrai. La politique, en Chine, je la vis autrement. En France, j'en étais beaucoup plus imprégnée. Ici, la politique fait tellement partie du quotidien qu'elle n'est plus perçue en tant que telle. (EP, p. 91)

La politique, pour l'auteure-narratrice, est intégrée dans la vie quotidienne. Parfois, la politique et l'Histoire ne constituent pas le thème principal des œuvres écrites par des femmes. Elles tendent plutôt à être considérées à travers le filtre des expériences personnelles. « Par le passé, les écrivaines ont eu tendance à s'intéresser plus au domaine privé que public ; il serait tentant, évidemment, de voir ici à la fois une continuité et une modification de ce phénomène : histoire publique, vie privée sont maintenant imbriquées dans leurs récits. »<sup>588</sup>

---

<sup>587</sup> Bonald, Louis, « Observations sur l'ouvrage de Mme la baronne de Staël », *Mélanges littéraires, politiques et philosophiques*, Paris, Adrien Le Clère et Cie, 1852, 593 p., p. 529.

<sup>588</sup> Nathalie Morello et Catherine Rodgers, *Nouvelles écrivaines : nouvelles voix ?* New York, Rodopi, 2002, 338 p., p. 36.

## La rencontre amoureuse

Chez certaines femmes écrivains, l'un des thèmes les plus abordés est celui de la relation amoureuse. « Traditionnellement, les romans de femmes ont souvent eu comme centre d'intérêt la rencontre amoureuse. »<sup>589</sup> Selon Suzanne Bernard, les écrivaines [chinoises] ne traitent pas de l'amour de la même manière et selon les mêmes perspectives que les Occidentales par exemple. Cependant, les traits de la description psychologique restent toujours méticuleux. Ici, que ce soit dans le cœur d'une jeune fille, ou à travers la combinaison de difficultés, l'amour devient plus solide, ou se révèle dans une émotion de séparation. Il occupe toujours une place réelle dans la vie.<sup>590</sup> Le thème de l'amour est omniprésent dans les romans de Suzanne portant sur la Chine. Elle soulignera d'ailleurs que : « mon histoire avec la Chine est une histoire d'amour, et j'ai beaucoup donné pour vivre cet amour... » (NVPA, p. 8). Dans le roman, rappelons-nous que la narratrice, Julie, est amoureuse d'un Chinois, Lin, qui est marié et a des enfants.

Lin aime Julie, Julie aime Lin : c'est le bonheur. L'Amour a vaincu la Raison, l'Amour a vaincu la Morale. Même en Chine, l'Amour est plus fort que tout, le vrai amour est invincible. (EP, p. 123)

Julie connaît l'amour. Elle ne s'est jamais mariée, mais elle a aimé. L'Amour, le Désir, la Possession et à nouveau le Désir, la roue sans fin du Désir, Julie connaît. [...] Est-ce que l'Amour peut résister au Temps ? Est-ce que le Désir de l'Autre peut résister au Temps ? (EP, p. 87)

L'amour évoqué ici renvoie à une relation amoureuse « interdite » en Chine à cet époque-là. D'une part, Julie croit que l'amour est suprême, d'autre part, elle réfléchit aussi à ce qu'implique cet amour tabou. Il semblerait que l'on retrouve souvent ce sens de la tragédie amoureuse chez les écrivaines. « Reflets de la société, les textes racontent plutôt des échecs de relations homme/femme [...] »<sup>591</sup> Suzanne Bernard dédicacera même son œuvre : « À tous les amants que le Jour sépare. » (EP, Épigraphe). Ainsi, les amours tragiques et les séparations constituent des sujets intarissables et indémodables de la littérature féminine.

La Chine est pleine de ces séparations fatales, images d'amants qui s'éloignent,

---

<sup>589</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>590</sup> 钱林森, *中国文学在法国*, 广州, 花城出版社, 1990, 391页, 第344页. Qian Linsen, *Zhongguo wenxue zai faguo*, Guangzhou, Huacheng chubanshe, 1990, 391ye, di 344 ye. Qian Linsen, *La Littérature chinoise en France*, Guangzhou, Édition de La ville des fleurs, 1990, 391 p., p. 344.

<sup>591</sup> Nathalie Morello et Catherine Rodgers, *op. cit.*, p. 34.

derniers serremments de mains, regards qui se disent adieu... Innombrables, dans la littérature [...] (EP, p. 229)

Dans *Une étrangère à Pékin*, le camarade Cheng parle de l'histoire d'amour qui unit Lu You 陆游<sup>592</sup> (1125-1210) et sa cousine Tang Wan 唐婉 (?- ?), inspirant à ce premier un poème intitulé *Chai Tou Feng* 钗头凤. (EP, p. 97-98) Après avoir évoqué cette histoire, Cheng parle de son frère qui avait épousé une jeune Moscovite et qui avait eu une petite fille avec elle. Après la rupture entre la Chine et l'URSS, la jeune femme avait été forcée de repartir avec l'enfant dans son pays et le frère de Cheng avait dû rester en Chine du fait de sa nationalité. Ce dernier ne revit jamais sa bien-aimé, faisant de cette histoire une véritable « séparation éternelle ». (EP, p. 96)

Outre ces deux histoires contées par Cheng, Julie entend aussi parler d'une autre tragédie pendant son séjour à Pékin, un double suicide qui aurait été causé par une histoire passionnelle. Dans une chambre universitaire, deux corps d'étudiants auraient été découverts, ceux d'une jeune fille chinoise et d'un jeune homme venu d'ailleurs, un Arabe, un Étranger. Ils s'aimaient depuis trois ans et souhaitaient donc se marier, mais les parents de la jeune fille et les autorités s'étaient opposés à leur union. Le garçon et la fille luttèrent de toutes leurs forces, mais en vain. Lorsqu'ils comprirent que tout était perdu, qu'il n'y avait plus aucun espoir, ils s'étaient donné la mort. (EP, p. 95) Après avoir eu vent de récit, Julie demanda à son camarade Cheng, « les larmes aux yeux », pourquoi les deux jeunes gens avaient choisi une fin aussi tragique. Cheng lui répondit d'une voix calme qu'« en Chine, depuis le début des temps ; d'innombrables jeunes gens qui s'aimaient ont été séparés, à cause des traditions féodales ou des conditions politiques. [...] » (EP, p. 96) À travers Julie, l'auteure aborde des sujets importants et remet en cause les conventions et les ordres venus d'en haut dans la société chinoise.

Mais revenons à présent à l'histoire d'amour de Julie. Elle se déroule dans les années 1980, une époque où les mariages « mixtes » sont un peu plus nombreux. « Mais pour eux, rien n'a changé. La lutte contre les tierces personnes se poursuit, avec des moments d'accalmie. » (EP, p. 262) L'histoire d'amour de Julie en Chine semble vouée à l'échec. Soulignons qu'en général, la tragédie en tant que genre et événement a souvent un pouvoir plus dramatique dans la création littéraire. La représentation de la tragédie amoureuse est

---

<sup>592</sup> Lu You 陆游 (1125-1210), poète chinois de la dynastie Song.

souvent plus intrusive et a tendance à impressionner davantage les lecteurs. Dans le roman, Julie n'a probablement qu'une seule issue, celle de quitter Chine.

Le seul choix : se résigner, ou hurler, ou mourir. Ou partir. Julie, l'Étrangère, peut partir. (EP, p. 228-229)

### La quête de l'identité

Les œuvres de Suzanne Bernard se caractérisent souvent par une recherche identitaire. Considérant sa situation précaire en tant qu'écrivain, elle tombe souvent dans l'autodépréciation. Dans *Chair à papier*, elle déclare que c'est « Une évidence : JE NE SUIS RIEN. Le monde se fout que j'écrive ou que je n'écrive pas de livres. Amis écrivains, méditez bien ceci qui est le commencement d'un regard juste : que nous écrivions ou non, le monde s'en fout. »<sup>593</sup>D'ailleurs, du fait de son séjour en Chine, elle semble souvent souffrir d'une perte identitaire. À cause de son travail en Chine et de son éloignement de la France, de ses amis, de la société et de la culture françaises, elle a l'impression d'avoir progressivement perdu son identité française. Elle aborde notamment sa sensation d'exil dans *Chair à papier* :

Cette histoire commence en juin 1986, après plus de huit ans de Chine, je quitte Pékin. Le temps est venu de rentrer en France, pour écrire. Pas le temps à Pékin ! Et plus je pénètre en Chine profonde, plus je perds mes racines, ma langue, ma culture.<sup>594</sup>

Ah, après m'être engloutie en Chine profonde, je me sens out of France, complètement inadaptée à la modernité ! Le passé pèse trop lourd. Je ne peux pas écrire un roman bien français, du vingtième siècle. De jour en jour, l'actualité française, il faut la digérer, l'assimiler, la comprendre. Je me sens une étrangère dans mon pays...L'exil, partout ?<sup>595</sup>

En effet, l'auteure s'est retrouvée au confluent de deux civilisations et sociétés diamétralement différentes, celle française en Occident et celle chinoise en Extrême-Orient. Plus l'auteure s'adapte et s'intègre dans la société chinoise, plus elle se sent éloignée de la société française. Elle s'interroge alors sur son sentiment d'appartenance, sur le fait de se sentir étranger même dans son propre pays. Ce sentiment d'être exilé apparaît comme un choix passif, un état de fait inexorable. L'auteur exprimera cette même idée dans son roman :

---

<sup>593</sup> Suzanne Bernard, *Chair à papier*, p. 93.

<sup>594</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>595</sup> *Ibid.*, p. 23.

Voilà bientôt un mois et demi que je suis en Chine, et des habitudes, de jour en jour, commencent à s'installer dans ma vie quotidienne. En même temps, je sens la France s'éloigner de plus en plus...Malgré la modernisation en marche, la Chine, pour un Occidental, c'est toujours un exil. (NVPA, p. 47)

En plus de cet exil passif, l'auteure a également activement choisi de « se désoccidentaliser » afin de comprendre et de mieux s'intégrer dans la société chinoise. Elle explique ce choix radical par le fait, selon elle, qu'il est « impossible de saisir ne serait-ce qu'un peu de l'âme chinoise sans me désoccidentaliser. »<sup>596</sup> Par conséquent, l'auteure a tenté de recourir à « l'oubli » pour « se désoccidentaliser », mais les souvenirs de la France ne cessaient de lui revenir à l'esprit dans la solitude de la nuit. L'auteure oscillait ainsi entre deux états le jour et la nuit, s'attardant sur deux identités culturelles. Ce genre de balancement la faisait souffrir, car elle en arrivait à penser qu'elle n'appartenait finalement à aucune société, ressentant ainsi le poids d'un double exil.

Me désoccidentaliser, c'est aussi oublier. M'oublier. Repousser les images des souvenirs...Mais je ne peux pas oublier !

C'est le soir, après le dîner (on dîne très tôt en Chine), de retour à l'hôtel, seule dans le silence de ma chambre vide, qu'elle me reprend, la France.

Douleur de l'exil. Douleur des êtres aimés quittés...<sup>597</sup>

Il y a donc deux contradictions dans la quête d'identité : l'une est la contradiction entre l'exil actif et passif, et l'autre est celle dans le choix effectué entre deux identités culturelles. Cette double contradiction donne à l'auteure l'impression de vivre un double exil, comme on peut le voir dans l'extrait suivant :

La Chine l'emporte, gagne, sournoisement grignote la part étrangère.

C'est dans mon pays que je serai une étrangère, sans pour autant être une Chinoise. Je ne serai jamais une Chinoise. Plus vraiment une Française et pas une Chinoise. Un double exil. Marquée à jamais par cette bâtardise.<sup>598</sup>

---

<sup>596</sup> Suzanne Bernard, *Le Rêve chinois*, p. 66.

<sup>597</sup> *Ibid.*, p. 72-73.

<sup>598</sup> *Ibid.*, p. 81.

Dans ses romans portant sur la Chine, la recherche identitaire est représentée par le biais de l'histoire d'amour de Julie à Pékin. À cause de son amour pour un Chinois, la narratrice Julie se sent appartenir à la Chine. « À cet instant, non, je n'ai rien de commun avec mes compatriotes. Je me sens de ton monde à toi. Je me sens appartenir à la Chine. » (EP, p. 73) Ce sentiment perdure jusqu'à ce qu'un jour, les fils de Lin, des jumeaux âgés de quinze ans, viennent au bureau. Lin présente fièrement ses fils aux camarades du bureau, y compris à Julie. Cette dernière se rend compte alors brutalement de l'écart entre elle et Lin. « Simplement la vie est là. Leur présence marque la distance, le gouffre qui sépare Lin de Julie. » (EP, p. 172) Dans cet amour, Julie voudrait se comporter comme une Chinoise, mais elle finit par reconnaître que tous les efforts du monde ne la feront pas se rapprocher de son objectif, notamment du fait que la famille chinoise, autrement dit la tradition chinoise, proscrit les relations entre Chinois et étrangers.

La grande Tradition chinoise. Ce sens de la Famille, sacré. Ce lien indestructible qui soude les êtres de la même lignée. L'Étrangère sent tout cela, à travers les mots, les gestes, les regards. Tout cela qui est la Chine profonde, immuable, éternelle.

Je suis étrangère. Celle qui vient d'un pays barbare où ce sens inné, sacré de la Famille a disparu. Un pays barbare où la liberté d'aimer, de respecter, de refuser est totale. Un pays barbare où l'on n'honore plus ni ses parents, ni ses aïeux. (EP, p. 172)

Confrontée à l'amour, Julie a essayé de s'intégrer en Chine comme si elle était une chinoise à part entière, car pour elle l'amour lie deux personnes, sans faire cas de leurs pays ou de leur culture, et la compréhension de l'amour reste universelle. Cette similitude concernant la recherche de l'amour, et le désir de l'amour, rend possible l'intégration de Julie à ses yeux. Cependant, face à la famille de Lin, la proximité du contact et le caractère sacré de la famille chinoise font penser à Julie qu'elle ne peut prétendre être des leurs. Elle retrouve ainsi sa propre marginalisation et son incapacité à s'intégrer, retournant au point de départ. Comme elle le répète dans le roman : « Je sens ma solitude. Je suis l'Étrangère. » (EP, p. 172) ; « Je suis l'Étrangère, la Barbare, l'Étrangère. » (EP, p. 173) En effet, le concept de la famille chinoise donne un sentiment d'invulnérabilité. Dans sa quête d'identité, c'est justement cette différence de philosophie familiale, ou ces différences culturelles, qui ont fait que Julie se sent



toujours Étrangère, d'où le titre de son livre, *Une Étrangère à Pékin*, titre remplissant le rôle de rappel perpétuel de ce qu'elle n'est pas : Chinoise.

### 3.3.4 De la Chine traditionnelle à l'homme chinois de tradition

D'après Jean-Claude Lebrun, Suzanne Bernard est une romancière qui « porte la Chine comme une part vivante d'elle-même. Non pas celle d'aujourd'hui, qui s'est lancée à corps perdu dans le capitalisme et se trouve en passe de devenir le terrain de chasse privilégié des groupes multinationaux. Ni même celle qu'elle découvrit en 1978, dans l'aveuglement enthousiaste de ses convictions maoïstes. Mais un troisième pays, mi-réel mi-rêvé, avec lequel ses aspirations profondes sont littéralement entrées en résonance. »<sup>599</sup> Il retrouve donc l'omniprésence de la conscience de l'auteur. En effet, en décrivant la Chine ou la ville de Pékin, Suzanne Bernard ne cherche pas autant que ses prédécesseurs à retrouver le passé de la Chine ou à explorer celui de Pékin. Par conséquent, il n'y a pas de mélancolie vis-à-vis du passé de Pékin dans ses écrits.

Au contraire, elle décrit plutôt le présent de Pékin tel qu'elle le voit et le vit tous les jours. Elle intégrera la description de la Chine dans sa vie et utilisera sa propre expérience de vie pour interpréter la Chine à l'époque. Par exemple, elle évoque « l'amour courtois », qui est une expression du Moyen Âge, dans son roman sur la Chine. « L'Occident a connu cela au Moyen Âge avec l'extraordinaire, le merveilleux amour courtois. L'amour courtois, le rêve chinois ne peuvent exister qu'à l'intérieur du terrible carcan des sociétés féodales traditionnelles. » (NVPA p. 26) Rappelons que l'un de ses thèmes préférés est le Moyen Âge. Elle connaît ainsi donc bien la période, ce qui donne de la crédibilité à ses propos sur le fait que l'amour courtois médiéval a également existé dans la Chine traditionnelle. Cela l'amène à comparer cette dernière avec le Moyen Âge occidental.

Le Moyen Âge ! Ah oui, c'est pour moi. L'amour courtois, la Chine le vit encore et je suis toujours dedans. Je vais découvrir qu'il existe d'incroyables similitudes entre nos valeurs féodales et les valeurs traditionnelles chinoises.<sup>600</sup>

Tradition mystérieuse, culture du silence, poétique du secret, j'ai aimé la Chine aussi pour cela ! Plus tard je retrouverai d'étonnantes similitudes avec notre

---

<sup>599</sup> Jean-Claude Lebrun, « Suzanne Bernard "Sinalgie" », *L'Humanité.fr*, 10 juin 2004.

<sup>600</sup> Suzanne Bernard, *Chair à papier*, p. 23.

Moyen Âge.

Puissance du rêve, honneur, valeurs, exaltation des grandes vertus... La même pureté, le même amour parallèle à la réalité, plus fort que la réalité... Triomphe de l'amour ! Merveilles de « l'amour de lohn » ...

Notre symbolique médiévale s'inscrit aussi en résonance avec les traditionnelles correspondances chinoises.<sup>601</sup>

Ainsi, pour Suzanne Bernard, la Chine de la tradition et le Moyen Âge montrent des similitudes puisqu'ils sont tous deux caractérisés par des traditions mystérieuses, des valeurs sociales proches et surtout, un même amour courtois. Cependant, d'après elle, cette première est en train de disparaître. « C'est la Chine, la Chine de la tradition, celle qui, peu à peu, est en train de s'effacer, de disparaître. J'ai tout de suite aimé chez lui l'homme de la tradition, le lettré de la grande tradition chinoise. » (NVPA, p. 71) Dans le roman, puisque la narratrice, Julie, n'arrive pas à se saisir de la Chine de la tradition, elle oriente son intérêt vers les hommes chinois traditionnels. Or, Lin est justement le parfait exemple de l'homme de tradition.

L'homme que j'aimais était un vrai Chinois. Apparemment impassible, inaccessible, froid. Même timide, l'occidental n'est pas ancré ainsi « ailleurs », prodigieusement hors d'atteinte... Il peut se montrer, se donner vite, complètement. L'homme que j'aimais avait pour moi le charme troublant de ces jardins fermés où l'on sait qu'il sera difficile, peut-être impossible de pénétrer (ils gardent leur mystère) et où l'on aperçoit, ici et là, débordant des murs et des grilles, quelque feuillage ou quelque fleur inconnus qui laissent présager une splendeur.<sup>602</sup>

Ainsi, pour Julie, l'homme de tradition est « impassible, inaccessible ». Il ne lui offrait que ce qu'il voulait offrir, comme un jardin clos à l'abri de tous. Cependant, Lin aimait justement ce retrait, cette distance.<sup>603</sup> De ce fait, le caractère de l'homme de tradition, selon Julie, s'apparente à l'impression que l'on retire de la Chine de tradition, celle de l'inaccessibilité. La narratrice commence donc à comprendre la Chine, et cela grâce à un homme chinois.

À travers toi, je comprends mieux la Chine. Je comprends mieux le gigantesque effort de la Chine. [...] Mon admiration pour la Chine et mon admiration pour toi

---

<sup>601</sup> Suzanne Bernard, *Le Rêve chinois*, p. 67.

<sup>602</sup> Suzanne Bernard, *Le Rêve chinois*, p. 91.

<sup>603</sup> Suzanne Bernard, *Le Rêve chinois*, p. 92

se rejoignent dans un même élan. (EP, p.60)

Julie veut toucher la Chine au cœur, mais des images qui ne sont que l'apparence des choses, Lin maintenant habite ces images. Il en est la clé, il en est le cœur. Pour Julie, chaque éclair qui fait entrevoir son cœur entrouvre la porte de la Chine. Elle ne peut plus découvrir l'un sans l'autre. Elle découvre l'un par l'autre, l'un grâce l'autre, les deux confondus, mêlés... (EP, p. 80)

L'image de l'homme de tradition chinoise se mêle à celle de la Chine de tradition. Cette dernière est l'objet de la quête de l'écrivain, quête clarifiée grâce à l'amour porté envers un homme chinois traditionnel. Semblable à l'exploration précédente de Pierre-Jean Remy en Chine, elle a été reliée et épinglée sur une fille chinoise. Du point de vue des deux sexes, cette subsistance et cette exploration proviennent de l'exploration du sexe opposé. Parce que le sexe opposé représente la différence avec lui-même, il existe une fascination et mystérieux inconnaissable. La Chine, que ce soit la Chine traditionnelle à Suzanne Bernard ou la Chine ancienne à Pierre-Jean Rémy, est pleine d'attraction mystérieuse et d'inconnaissable pour les écrivains occidentaux. De ce point de départ, il y a des similitudes entre les deux. Par conséquent, les auteurs ont clarifié leur exploration de la Chine aux Chinois. Ainsi, le concept abstrait de la Chine est révélé à travers des objets concrets : des Chinois.

### 3.4 Une écriture entre l'autobiographie et la fiction

L'autofiction est créée en 1977 par Serge Doubrovsky, qui l'emploiera pour désigner le genre de son roman, *Fils*. Le terme est composé de deux parties, « auto » (indiquant dans une certaine mesure l'autobiographie) et « fiction ». En effet, l'autofiction est un genre hybride plutôt discutable. « Le rejet réciproque des catégories (auto- ; fiction) nous apparaît finalement donc très relatif, puisque c'est par leur réunion dans une opération d'hybridation qu'est généré le nouveau genre. Il est donc possible de soutenir que l'autofiction est et à la fois n'est pas, mais de manière toujours partielle et selon des proportions variables, autobiographie et roman. »<sup>604</sup> L'autofiction est un genre difficile à définir : oscillant entre autobiographie et fiction, elle s'avère très différente selon les auteurs. En effet, chacun de ceux y ayant recours s'appuie sur sa propre notion de l'autofiction. Dans la pratique, la plupart

---

<sup>604</sup> Joël Zufferey, *L'autofiction : variations génériques et discursives*, Louvain-la-Neuve, Belgique, L'Harmattan-Academia, 2012, 192 p., p. 9.

des analyses qui traitent de l'autofiction s'accompagnent de tentatives de classement. « On peut notamment souligner que certaines œuvres, que des critiques actuels sont tentés de rattacher à l'autofiction, ont été écrites par des auteurs et pour des lecteurs qui ignoraient ce mot ou ce concept. Ou que d'autres livres ont été écrits dans le but exprès d'illustrer le genre, [...] »<sup>605</sup> Dans cette partie, je n'envisage pas de demander si telle œuvre par tel auteur, comme *Chambre noire à Pékin* de Pierre-Jean Remy, ou *Une étrangère à Pékin* et *Nouveau voyage au pays d'autrefois* de Susanne Bernard, « est » auto-fictive ou non ; la question qui se pose a plutôt trait à l'intérêt qu'il y a à l' « envisager comme » auto-fictive. Autrement dit, si le texte répond à des critères entrant en ligne de compte dans l'écriture auto-fictive. Notre réflexion se construira donc à partir de l'autofiction, formant une étude sur le rapport entre l'écriture et l'expérience au niveau du genre littéraire. « Comprendre l'autofiction, ce serait donc simplement comprendre dans quelle intention on se sert de ce mot pour écrire, pour classer, pour lire ou pour analyser des livres. »<sup>606</sup> Certains auteurs ont pour avis que :

Dans l'autofiction, dit Doubrovsky, il faut s'appeler soi-même par son propre nom, payer, si je puis dire, de sa personne, et non se léguer à un personnage fictif.<sup>607</sup>

Philippe Gasparini rejoint ce point, déclarant que « le premier sens du mot autofiction qu'il semble important, et relativement facile, d'isoler est celui que lui ont donné Philippe Lejeune, Gérard Genette et, surtout, Vincent Colonna, à savoir "fictionnalisation de soi", ou, pour mieux dire : projection de l'auteur dans des situations imaginaires. »<sup>608</sup> La « fictionnalisation de soi » peut être exprimée par le biais de deux éléments : l'homonyme de l'auteur et le narrateur d'une part, des événements et des intrigues imaginaires d'autre part. Pour Vincent Colonna, l'autofiction pouvait être définie comme « une œuvre littéraire par laquelle un écrivain s'invente une personnalité et une existence, tout en conservant son identité réelle ».<sup>609</sup> Le héros dans l'autofiction porte le nom de l'auteur mais mène une vie tout à fait différente de la sienne, une vie imaginaire. Par rapport à ce point de vue, les œuvres de Pierre-Jean Remy et ceux de Suzanne Bernard sont totalement contraires. D'une part, aucun des deux n'a utilisé son propre nom dans ses œuvres, chacun a choisi un nom fictif pour

---

<sup>605</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>606</sup> *Ibid.*.

<sup>607</sup> Serge Doubrovsky, « L'autofiction selon Doubrovsky », in Philippe Vilain, *Défense de Narcisse*, Paris, Grasset, 2005, 240 p., p. 205.

<sup>608</sup> Philippe Gasparini, *Autofiction : une aventure du langage*, Paris, Seuil, 2008, 339 p., p. 297.

<sup>609</sup> *Ibid.*, p. 112.

son protagoniste, comme « Denis » dans *Chambre noire à Pékin* et « Julie » dans *Une étrangère à Pékin* et dans *Nouveau voyage au pays d'autrefois*. D'autre part, on retrouve dans leurs œuvres de nombreux événements réels, véritablement vécus par les auteurs en question, ce qu'on est à l'opposé d'« une vie imaginaire » dans ces romans. Ainsi, leurs œuvres semblent plus appartenir à l'auto-narration qu'à l'autofiction.

L'autonarration implique un contrat de lecture claire, ouvertement référentiel. Il ne s'agit pas de se contenter de la correspondance entre nom de l'auteur et du narrateur (on peut s'en passer, c'est le cas pour Henry Roth) mais de pousser plus loin le parallèle entre la vie transcrite dans le texte et la vie empirique de l'auteur.<sup>610</sup>

À l'exception de l'explication du terme d'autofiction présentée ci-avant, il existe un autre élément qui confère à leur œuvre une dynamique autofictionnelle : l'usage de données biographiques. En effet, l'engagement de soi dans le texte littéraire donne aux œuvres certaines caractéristiques de l'autobiographie. Lorsque Pierre-Jean Remy était en Chine pour la première fois, il avait alors occupé un poste d'assistant à l'Institut des langues étrangères de Pékin ; la deuxième fois, il avait été invité à l'Université de Pékin en tant que professeur pour enseigner la littérature contemporaine française. Dans ses romans, on retrouve ces éléments qui ont marqué sa vie réelle mélangés à une fiction imaginée. Étant donné que l'histoire dans ses romans est basée sur son expérience personnelle, la plupart de ses descriptions correspondent réellement à la physionomie de la Chine telle qu'il l'a connue. L'auteur reste toujours attaché à son passé en Chine, ne pouvant s'en libérer. Les souvenirs autobiographiques se projettent fréquemment sur sa vie et dans son œuvre. Lors de son entretien avec Xu Li, Pierre-Jean Remy confirme la caractéristique autobiographique de son œuvre.

Xu Li : Je trouve que le temps chez vous, c'est plutôt un temps vécu. Car votre écriture est en effet issue de la mémoire et des souvenirs. Vous retracez le passé, la vie vécue.

Pierre-Jean Remy : C'est vrai que le souvenir pour moi correspond au temps qui n'est que l'accumulation de souvenirs et d'images que j'ai engrangé. Ce n'est pas du tout un temps abstrait, ni un temps philosophique, ni un temps physique, c'est

---

<sup>610</sup> Claude Burgelin, Isabelle Grell et Roger-Yves Roche, *Autofiction(s) / colloque de Cerisy 2008*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2010, 524 p., p. 433.

un temps sentimental et personnel.<sup>611</sup>

De même, le récit de Suzanne Bernard se caractérise également par une écriture autobiographique. « Jusqu'à une époque récente, les genres littéraires qui ont été le plus représentés dans la littérature féminine sont incontestablement ceux du « je » : poésie, lettre, journal intime, roman. [...] Le roman féminin est souvent chargé de flux autobiographique [...]. »<sup>612</sup> Bien que les œuvres de Suzanne Bernard soient publiées en tant que récits ou romans, il existe dans ses œuvres la trace évidente du flux autobiographique. En effet, dans *Chair à papier* notamment, elle évoque *Une Étrangère à Pékin* comme étant « le récit de ma vie pendant mes huit années chinoises, illuminée, déchirée, par un grand amour (interdit) avec un intellectuel chinois. »<sup>613</sup> Similairement, son œuvre, *Nouveau voyage au pays d'autrefois*, qui décrit le deuxième long séjour à Pékin de la narratrice, Julie, comprend également un flux autobiographique. Suzanne Bernard mentionne en effet ce séjour à Pékin dans *Chair à papier*, décrivant la proposition de travail qu'elle avait reçue et son départ à Pékin, ainsi que son deuxième séjour dans la capitale chinoise.

Le miracle. La lettre qui arrive de Chine, je crois d'abord qu'elle vient de toi... Mais non, sur l'enveloppe, ce n'est pas ton écriture... J'ouvre, intriguée. Je me frotte les yeux, je crois rêver !

C'est une invitation à retourner à Pékin travailler dans la revue que j'ai quittée depuis dix ans ! Départ, janvier 1997, pour huit mois. La durée exactement que la place se trouve libre, en attendant l'arrivée d'une autre « experte ». On a envie que je vienne, on ne m'a pas oubliée... Chers camarades ! Voilà donc la Chine qui me reprend.<sup>614</sup>

Dans *Le Rêve chinois*, Suzanne Bernard se rappelle son expérience à Pékin. Elle y évoque aussi la réécriture à laquelle elle s'est livrée pour son roman.

La réalité, c'est qu'en arrivant à Pékin, si on ne m'avancait pas une partie de mon salaire, je ne pourrais pas me nourrir... Et demander, dès l'arrivée, une partie de mon salaire, n'était-ce pas risquer d'indisposer mes camarades ? Je ruminais le problème pendant le trajet en voiture jusqu'à l'Hôtel de l'Amitié... dans la finesse

---

<sup>611</sup> Li Xu, Entretien avec Pierre-Jean Remy Le 11 janvier 1996 à l'Académie de France à Rome, *in op. cit.*, p. 244.

<sup>612</sup> Béatrice Didier, *L'écriture-femme*, Paris, PUF, 1999, 288 p., p. 19.

<sup>613</sup> Suzanne Bernard, *Chair à papier*, p. 13-14.

<sup>614</sup> *Ibid.*, p. 135.

et la douceur de la lumière. Dans mon roman, j'ai dit seulement la lumière.<sup>615</sup>

Naturellement, l'expérience de vie des deux auteurs à Pékin présente de fortes caractéristiques personnelles. Ainsi, les descriptions liées à leurs expériences dans le roman sont très distinctes. Il est facile pour le lecteur d'identifier quelles parties ou événements proviennent de la vie personnelle de l'auteur et lesquels appartiennent probablement au monde de la fiction. C'est là une évidence que l'identité de celui qui parle est implicitement connue. « Ainsi que dans un texte à caractère autobiographique, l'instance d'énonciation sans référence se révèle être une caractéristique de l'autofiction. »<sup>616</sup>

De ce fait, l'auteur raconte souvent son histoire derrière le masque de son héros. Chez Suzanne Bernard, on constate d'ailleurs une alternance fréquente entre les pronoms « Elle » et « Je » dans ses œuvres. Elle explique que,

J'écris ma vie à la troisième personne, comme je l'ai fait, en alternance avec le je, dans *Une Étrangère à Pékin*. Je peine toujours à dire ouvertement, totalement je. Moi-pas moi, air connu.<sup>617</sup>

Il se peut qu'il soit plus simple pour l'auteure de raconter sa vie à travers celle de son personnage, la fiction offrant à cette première une véritable liberté dans l'écriture. Cependant, lorsque l'émotion liée à ce qu'elle exprime devient trop forte, le pronom « Je » s'impose immédiatement dans la narration. C'est probablement la raison pour laquelle cette alternance entre le « Elle » et le « Je » est née dans son œuvre. De surcroît, bien que l'auteur nie dans l'épigraphes de ses deux œuvres que Julie est en réalité sa propre personne, les indices montrant qu'elle parle de sa vie réelle sont évidents. Cette négation semble au contraire prouver, dans une certaine mesure, l'existence du flux autobiographique.

Je ne suis pas Julie, ni le « je » de cette histoire. Selon la formule établie : « Toute ressemblance avec des personnages existant ou ayant existé ne peut être que fortuite. » S.B. (EP, Épigraphie)

Je ne suis pas Julie. S.B. (AT, Épigraphie)

---

<sup>615</sup> Suzanne Bernard, *Le Rêve chinois*, p. 66.

<sup>616</sup> Philippe Vilain, *L'autofiction en théorie ; suivi de deux entretiens avec Philippe Sollers & Philippe Lejeune*, Chatou, Éditions de la Transparence, 2009, 123 p., p. 70.

<sup>617</sup> Suzanne Bernard, *Chair à papier*, p. 43.

Selon Michel Butor, « Chacun sait que le romancier construit ses personnages, qu'il le veuille ou non, le sache ou non, à partir des éléments de sa propre vie, que ses héros sont des masques par lesquels il se raconte et se rêve [...] »<sup>618</sup> Ainsi, dans l'écriture auto-fictive, l'auteur pratique une écriture du moi, dissimulé non seulement derrière le masque de son héros, mais aussi derrière celui du genre, comme le « roman ». Gasparini note qu'« il est courant que des textes strictement autobiographiques, au sens où on l'entend depuis Philippe Lejeune, soient publiés sous l'étiquette mensongère "roman" ou sous le label euphémisant "récit" qui occultent leur visée référentielle »<sup>619</sup> Les œuvres de Pierre-Jean Remy et de Suzanne Bernard sont souvent accompagnés de l'étiquetage générique explicite « roman » ou « récit » en couverture. Pourtant, se rattachant clairement aux stéréotypes de l'autobiographie, le premier mot du prologue est un « je », évoquant ainsi l'ascendance du narrateur. Au final, l'auteur parle de lui-même mais masque cet état de fait en attribuant le genre romanesque à son œuvre. Ainsi, Suzanne Bernard finira par avouer qu'elle a raconté toute sa vie à Pékin dans *Une étrangère à Pékin*, « en changeant les noms, en recréant les choses, en m'imaginant une jeune sœur en qui s'incarnent les mœurs françaises... »<sup>620</sup>. Cependant, dans son « récit », elle choisit de ne pas parler de sa pauvreté, sujet à propos duquel elle dira : « J'avais honte, alors, d'écrire ma pauvreté. Je voulais mon héroïne, moi-Julie, romantiquement au-dessus de l'argent. »<sup>621</sup> Dans le roman, Pierre-Jean Remy parle également de lui-même à travers ses personnages, puisqu'il confirmera plus tard que tous ses personnages sont en effet, dans une certaine mesure, lui-même.

Xu Li : vous avez mis en partie votre autobiographie dans l'œuvre. Est-ce que c'est une manière de vous identifier avec vos personnages ?

Pierre-Jean Remy : Il y a une phrase très connue en France dans la littérature française, c'est la phrase de Flaubert : « Madame Bovary, c'est moi ». Dans mon cas, je dirais que presque tous mes personnages, c'est moi, c'est-à-dire que tous mes personnages, d'une certaine manière ou d'une autre, même les personnages les plus éloignés de moi, transportent certaines de mes inquiétudes, certaines de mes angoisses. Donc, c'est une manière de raconter ma vie.<sup>622</sup>

---

<sup>618</sup> Michel Butor, *Répertoire II*, Paris, Minuit, 1964, 304p., p. 62.

<sup>619</sup> Philippe Gasparini, « De quoi l'autofiction est-elle le nom ? », Crest, Conférence prononcée à l'Université de Lausanne, le 9 octobre 2009, et publiée sur le site <http://www.autofiction.org/index.php?post/2010/01/02/De-quoi-l-autofiction-est-elle-le-nom-Par-Philippe-Gasparini>

<sup>620</sup> Suzanne Bernard, *Le Rêve chinois*, p. 65.

<sup>621</sup> *Ibid.*

<sup>622</sup> Li Xu, Entretien avec Pierre-Jean Remy, le 11 janvier 1996, à l'Académie de France à Rome, *in op. cit.*, p. 242.



Dans le métissage générique entre fiction romanesque et autobiographie, l'écrivain pratique non seulement l'« écriture du moi », mais également et surtout, l'écriture de sa vie. Dans l'écriture auto-fictive, l'auteur représente des éléments issus du réel, comme la ville de Pékin, en employant des usages biographiques, puis il y ajoute la fonctionnalisation du héros et des intrigues. Il ancre ainsi la fiction dans la vie réelle. Dans les romans se rapportant à la ville de Pékin, l'auteur met en scène sa vie réelle, textuellement et contextuellement, afin de donner à aspect véridique aux événements racontés. Autrement dit, l'usage des données autobiographiques a pour but de garantir le fait qu'il décrit bien la ville de Pékin telle qu'elle est, en dépit de la nécessaire « subjectivité » d'une telle représentation littéraire.

Le roman autofictionnel se lit comme une représentation fictive, dont la portée métaphorique excède l'histoire singulière des personnages, et il ne met en scène l'expérience authentiquement vécue de l'auteur que dans l'espoir de valider sa représentation du monde, nécessairement subjective, mais visant une forme d'objectivité.<sup>623</sup>

---

<sup>623</sup> Joël Zufferey, *op. cit.*, p. 98.

## CONCLUSION

Dans cette thèse, le sujet que nous avons souhaité traiter est celui de la représentation et des transfigurations de la ville étrangère dans l'écriture française. Comme *corpus* d'étude, nous avons ainsi choisi les œuvres de Pierre Loti, Victor Segalen, Pierre-Jean Remy et Suzanne Bernard, afin de pouvoir expliquer le sujet à l'aide d'exemples concrets, c'est-à-dire en analysant l'image de la ville de Pékin dans les œuvres françaises du XX<sup>e</sup> siècle. En effet, ce sujet peut être traité sous différents angles. Je vais à présent tenter de l'expliquer et de le conclure d'une manière générale à partir des trois mots clés suivants : la représentation/l'image, la ville étrangère et l'écriture.

### Une étude consacrée à la « représentation » et l'« image »

Dans un premier temps, penchons-nous sur le concept de représentation, étudié à la fois dans les domaines sociologiques et littéraire. Dans *Je, nous et les autres* de François Laplantine, l'auteur étudie les deux notions d'identité et de représentation simultanément. De par le fait qu'il soit anthropologue, son étude de la représentation est naturellement plus axée sur le côté anthropologique de la notion. Ainsi, selon lui, la représentation est une reproduction d'une réalité antérieure. « Elle est conçue comme une duplication, une photocopie, une imitation du réel accompagnant ce que nous voyons et éprouvons [...] »<sup>624</sup> Il affirme également que les « représentations sociales » de Durkheim, qui se caractérisent par l'expression « recueil des données », ont un rôle passif d'enregistrement d'informations. Dans son œuvre, il mentionne ainsi deux types de représentation : la « représentation scientifique », dont l'objectif est de communiquer, et la « représentation théâtrale », qui est censée être plus interprétative et performative. La représentation ici, dans le domaine littéraire, tient plutôt de la représentation théâtrale. Au cours de notre étude, nous nous sommes rendu compte que les auteurs étaient avant tout attirés par la Chine imaginaire, autrement-dit, par la Chine représentée dans la création littéraire ou dans l'art. Prenons Pierre-Jean Remy comme exemple : il confirme que la raison qui avait motivé son choix d'aller en Chine à cet époque-là avait été l'intérêt qu'avait engendré en lui la description de l'image de la Chine par les écrivains français.

---

<sup>624</sup> François Laplantine, *Je, nous et les autres*, Paris, le Pommier, 1999, 152 p., p. 89.

À ce moment-là, je ne peux pas dire que je m'intéresse à la Chine moderne. Je m'intéresse à la Chine, c'est très simple. Il peut être plus d'un intérêt dans l'image de Chine décrit par les écrivains français.<sup>625</sup>

La représentation de la ville dans l'écriture littéraire est à la fois une description, une reproduction et une invention de la ville regardée, bénéficiant de la « transcendance de l'objet » des auteurs.

Sous des allures modestes, la représentation fait encore appel à de la transcendance : ce que Deleuze appelle la transcendance de l'objet. [...] il existe d'un côté des faits à l'état pur possédant ce que l'on appelle en philosophie le statut de chose en soi, c'est-à-dire d'absolu, et de l'autre des discours qui énoncerait et dans le cas de la description épelleraient ces faits d'une manière mimétique afin d'en donner une copie conforme.<sup>626</sup>

Cette « transcendance de l'objet » se transforme en une sensation et une imagination, qui associent normalement l'esthétique de l'auteur dans l'écriture. Prenons ici l'esprit de « fin du siècle » de Loti et l'« incompressibilité éternelle » de Segalen comme exemples. On assiste aussi, écrit Deleuze, à « un perpétuel combat entre ce qu'on voit et ce qu'on dit, de courtes étreintes, des corps à corps, des captures, parce qu'on ne dit jamais ce qu'on voit, et qu'on ne voit jamais ce qu'on dit. C'est entre deux propositions que le visible surgit, comme entre deux choses l'énoncé surgit. »<sup>627</sup> Dans la description de Pékin, les deux auteurs cherchent à exprimer ce qui est invisible et notamment ce qui n'a jamais été vu auparavant. En évoquant le roman, Proust déclarera « qu'il n'a pas pour but de dire le visible, mais de chercher à connaître ce qui ne se voit pas ou du moins ce qui ne se voit pas immédiatement. »<sup>628</sup> La représentation d'une ville peut être considérée comme une écriture oscillant entre le visible et l'invisible, la joie de l'écriture en somme. En comparant les textes de Pierre Loti et de Victor Segalen, nous nous sommes retrouvés confrontés à deux expériences contraires au cours de l'interprétation de la représentation qui y est faite de Pékin. Le mystère du palais est dévoilé lorsque Loti fait l'expérience de Pékin, ou plutôt l'expérience de la Ville impériale. Le processus

---

<sup>625</sup> Pierre-Jean Remy et Qian Linsen, « Obsession du “complexe chinois” », in 钱林森, 和而不同—中法文化对话集, 南京, 南京大学出版社, 2009, 486页, 第114页. Qian Linsen, *Heer butong-Zhongfa wenhua duihua ji*, Nanjing, Nanjing daxue chubanshe, 2009, 486ye, di 114 ye. Qian Linsen, *Conciliant mais non conformiste – Dialogue entre la culture chinoise et la culture française*, Nanjing, Édition de l'Université de Nanjing, 2009, 486 p, p. 114.

<sup>626</sup> François Laplantine, *op. cit.*, p. 90.

<sup>627</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>628</sup> *Ibid.*, p. 126.

est contraire chez Segalen : le mystère de Pékin semble s'épaissir lorsque Segalen tente de le percer à jour.

## La ville

Dans un deuxième temps, nous souhaitons aborder le concept de « la ville étrangère » dans notre sujet. Il peut être divisé en deux niveaux sémantiques : le nom « ville » et l'adjectif « étrangère ». Tout d'abord, en tant qu'espace, la ville se transforme au cours de l'histoire, portant avec elle la mémoire collective.

Ainsi, il n'est point de mémoire collective qui ne se déroule dans un cadre spatial. Or, l'espace est une réalité qui dure : nos impressions se chassent l'une l'autre, rien ne demeure dans notre esprit, et l'on ne comprendrait pas que nous puissions ressaisir le passé s'il ne se conservait pas en effet dans le milieu matériel qui nous entoure. C'est sur l'espace, sur notre espace – celui que nous occupons, où nous repassons souvent, où nous avons toujours accès, et qu'en tout cas notre imagination ou notre pensée est à chaque moment capable de reconstruire – qu'il faut tourner notre attention ; c'est là que notre pensée doit se fixer, pour que reparaisse telle ou telle catégorie de souvenirs.<sup>629</sup>

Ainsi, la ville est une existence non seulement spatiale, mais aussi temporelle, qui porte en son sein des moments particuliers pour les écrivains. Par exemple, dans *René Leys*, l'existence de Pékin, et surtout celle de la Cité interdite, se traduisent par un Moment mystérieux. À travers l'imagination de l'auteur, la ville en tant qu'espace se retrouve donc transformée en porte-parole du temps dans l'écriture. C'est à cause de sa temporalité que la ville est amenée à subir un changement de thème. Par exemple, entre les XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, les villes orientales ont souvent été représentées dans la littérature occidentale comme des utopies ou des rêves. Le concept de ville idéale a toujours suscité toutes sortes de rêves et de réflexions. Par exemple, la ville peut être associée à l'idée d'individualisme, comme dans *La femme, la ville, l'individualisme* de Georg Simmel<sup>630</sup>, ou à celle de communauté, chez Rousseau<sup>631</sup>. C'est bien à partir de la spatialité et de la temporalité d'une ville que se révèle une sorte de caractère moderne dans l'écriture de cette dernière. En effet, le thème de la ville

---

<sup>629</sup> Maurice Halbwachs, Gérard Namer et Marie Jaisson, *La mémoire collective*, Paris, Albin Michel, 1997, 295 p., p. 209.

<sup>630</sup> Georg Simmel, *La femme, la ville, l'individualisme*, Paris, Payot, 1989, 331 p.

<sup>631</sup> Paule Monique Vernes, *La ville, la fête, la démocratie : Rousseau et les illusions de la communauté*, Paris, Payot, 1978, 221 p.

invite à mille variations, notamment du fait que cette première « se compose de divers lieux, de diverses vies, elle propose diverses voies, divers itinéraires. »<sup>632</sup>

Les écrivains à la recherche de la ville se mettent en quête du symbole le plus puissant la représentant selon l'inertie littéraire. Les villes semblent en effet être constituées d'une variété de symboles prêts à l'emploi ; la littérature contribue justement à la construction de certains d'entre eux, s'en servant de tremplins pour exposer la « ville ». Lorsqu'un marquage excessif semble évident, cela montre simplement le sentiment d'urgence vécu par le chercheur. Lorsqu'on est trop profondément intégré dans la ville, il nous est probablement difficile de créer des « symboles ». Cependant, nous sommes tout de même à même d'en saisir l'essence, par exemple, à travers son architecture. L'art architectural est en effet une partie essentielle de la ville et l'architecture urbaine joue un rôle important dans l'écriture. En effet, la curiosité manifestée envers l'architecture est l'une des motivations fondamentales pour les touristes, les chercheurs, et surtout pour les écrivains, de voyager. De plus, l'écologie de la ville et la personnalité de ses habitants se reflètent mutuellement. L'admiration de l'architecture les amène à une réflexion esthétique et à une création. Dans cette étude, Loti et Segalen ont leur propre compréhension des architectures, pas forcément cohérente avec la lecture traditionnelle et classique que l'on en a, du fait notamment de leur situation à ce moment-là. En général, la description de la ville est fondée sur la curiosité de l'auteur vis-à-vis de l'architecture. Dans *Les Derniers jours de Pékin* et *René Leys*, des intrigues se développent autour de la ville de Pékin, et particulièrement autour de la Cité interdite. Loti dévoile la ville de manière géographique et matérielle. En revanche, Segalen, lui, perçoit et reconstruit la ville dans un sens spirituel ; son Réel s'établit à partir d'une imagination de l'architecture. Il reconstruit ainsi une illusion de la ville, bâtie sur la perception européenne de cette dernière, en vue d'affirmer une incompréhensibilité de l'Autre. *Le Sac du Palais d'Été* et *Chambre noire à Pékin* sont largement marqués par la Révolution culturelle chinoise dans les années 1960. Il semblerait que ce soit pendant la Révolution culturelle que Pékin est vraiment devenue une « ville rouge ». De l'époque de Loti et de Segalen à celle de Pierre-Jean Remy, du temps s'est écoulé et l'image de Pékin a évolué, passant d'une ville impériale à une ville révolutionnaire. Dans les années 1980 et 1990, Pierre-Jean Remy et Bernard Suzanne écrivent la cohabitation du vieux et du nouveau Pékin. Tous deux contemplant d'une part les traces de l'ancien,

---

<sup>632</sup> Marie-Claire Kerbrat, *Leçon littéraire sur la ville*, Paris, Presses universitaires de France, 1995, 119 p., p. 105.

découvrent d'autre part le moderne ; leurs personnages s'aventurent dans cette ville. Par exemple, dans le roman *Chambre noire à Pékin*, Pierre-Jean Remy met l'accent sur la collision entre le Pékin du Passé et le Pékin d'aujourd'hui.

Ensuite, on ne peut pas parler d'une ville « étrangère » sans parler d'exotisme. En effet, la description d'une ville étrangère fait partie de l'exotisme. Pour un exotisme « intérieur », autrement dit local, la ville traitée peut être une ville autochtone. L'étude portant sur ce type de ville est alors probablement une comparaison verticale : des thèmes différents sont abordés au fur et à mesure du temps. Si on dit que l'étude de la ville locale est plutôt temporelle, celle de la ville étrangère est, elle, à la fois temporelle et spatiale, car, à l'exception de certains thèmes différents selon les époques, elle est également liée à une comparaison horizontale, c'est-à-dire à une comparaison au sens géographique. La description de la ville étrangère se fait donc en partie autour de l'exotisme extérieur. En ce sens, la théorie de l'exotisme peut conduire la représentation de la ville à être abordée au sens large dans le domaine ethnologique. Par exemple, des interrogations sont posées à propos des concepts de « sauvage/civilisé », « connu/inconnu », « proche/lointain », « traduisible/intraduisible », « descriptible/indescriptible », etc.

Dans cette étude, notre regard est focalisé sur la ville de Pékin, que nous avons interprété, comme nous l'avons mentionné précédemment, à travers des œuvres littéraires. Nous avons ainsi pu, à travers les yeux de l'Autre, étudier l'ascension et la chute de la ville, ainsi que le phénomène d'alternance et les changements historiques qu'elle a subis. Lorsqu'un auteur révèle Pékin à travers son œuvre, c'est en réalité la ville de Pékin qui se révèle. Tout au long du XX<sup>e</sup> siècle, la ville de Pékin a connu de grands changements, parmi lesquels des changements politiques (de gouvernements donc) et la réforme urbaine. À l'évidence, tout cela a remodelé de façon spectaculaire et accéléré l'évolution du paysage de Pékin, sans toutefois créer de rupture ou de renversement dans l'ordre spatial dont la ville a hérité. À partir de la ville elle-même et de son histoire, nous avons donc construit trois grandes parties, correspondant aussi aux trois formes principales de Pékin : Pékin en tant que ville impériale, Pékin en tant que ville révolutionnaire et Pékin en tant que ville civile.

## L'écriture

L'écriture littéraire pose toujours de nombreux problèmes. En ce qui concerne le contenu, nous l'avons déjà évoqué lors des deux points précédents. Il s'agit souvent de construire une image de l'Autre à partir du point de vue que l'on a sur sa ville. À travers la lecture des différents textes que nous avons choisis, on commence à se demander s'il ne s'agirait pas d'une tendance de la littérature de notre temps : « l'efficacité de l'écriture à représenter la totalité du réel à travers le jeu de la représentation de son affirmation et de sa négation. »<sup>633</sup> D'ailleurs, au cours de la description de la ville de Pékin, nous avons analysé les choix des auteurs quant au genre littéraire qu'ils ont employé. Loti n'a écrit qu'un seul livre sur Pékin, tandis que Segalen, lui, en a rédigé plusieurs, sous des formes différentes, comme le roman et la poésie. Pierre-Jean Remy et Suzanne Bernard ont, eux, choisi de décrire la ville de Pékin à travers un mélange de fiction et d'autobiographie. Par exemple, la forme romanesque du *Sac du Palais d'Été* se caractérise par le terme de « grand ensemble », un ensemble mêlant espace-temps et discontinuité du déroulement du récit, l'auteur traduisant par cette technique sa volonté de présenter le destin des personnages et de tout montrer sans offrir de jugement. Suzanne Bernard a choisi le récit court, un récit caractérisé par un déroulement linéaire. Contrairement à la narration de Pierre-Jean Remy, celui de Suzanne Bernard regorge d'expressions émotionnelles et d'autoréflexivités exprimées à travers le narrateur.

De ce fait, on est en droit de se demander quel rôle joue réellement le genre littéraire dans la représentation d'une ville : une description de la ville sous la forme d'essai se différencie-t-elle de celles retranscrites sous la forme de romans ou de poèmes ? Il existe donc une possibilité d'inventer un nouveau genre pour présenter une ville. « Kafka, l'un des auteurs qui a le plus contribué à introduire le doute sur la stabilité du référent, estimait que la littérature devait moins être considérée comme un miroir que comme une montre qui avance. »<sup>634</sup> C'est bien là que naît la modernité de l'écriture.

Revenons enfin à la ville de Pékin, capitale qui a changé de visage sous bien des aspects ; en quoi consiste exactement sa modernité ? On dit que la modernisation du progrès d'une ville est une forme de modernité. Cependant, pour Pékin, surtout dans les œuvres littéraires,

---

<sup>633</sup> Détrie Muriel, *Littérature et Extrême-Orient : le paysage extrême-oriental, le taoïsme dans la littérature européenne*, Paris, Honoré Champion, 1999, p. 205

<sup>634</sup> François Laplantine, *op. cit.*, p. 119.

nous assistons souvent à un rejet, à une résistance face à cette modernité de la ville de la part des personnages, en particulier dans les œuvres étrangères. Les écrivains littéraires semblent en effet plus intéressés par le Pékin du passé. Ce regard extérieur ne montre pas seulement un attachement à la civilisation ancienne, qui n'a pas encore disparu en Orient, mais aussi une nostalgie littéraire, la poursuite persistante d'une culture exotique, le questionnement de l'Autre, ainsi qu'une poursuite des différences urbaines dans le processus actuel de mondialisation. Nous nous demandons si la modernité ne serait pas responsable de la disparition de certaines caractéristiques de la ville ; pour la création littéraire, elle ajoute de nouveaux éléments, mais elle en fait aussi perdre d'autres qui contribuaient à faire la différence de Pékin par rapport aux autres villes. Ainsi, au XX<sup>e</sup> siècle, toutes les métropoles sont représentées à travers des symboles de modernité, mais ce n'est pas le cas de Pékin, d'où les attentes inversées des écrivains vis-à-vis de cette dernière.

Après les années 1990, Pékin est entrée dans une nouvelle phase de reconstruction. Le conflit entre l'ancienne capitale culturelle et la ville moderne est redevenu un sujet important dans les domaines de l'architecture et de la critique culturelle. Les immeubles de grande hauteur, les autoroutes autour de la ville, les rails urbains, les zones résidentielles, le flot ininterrompu de véhicules et les foules toujours plus nombreuses ont été re-segmentés, de façon à former l'espace urbain de Pékin. Les *hutong* et les maisons aux cours carrées, jadis les symboles culturels de Pékin, sont dissimulés. La mémoire culturelle, fondée sur ces espaces architecturaux, devient ainsi une imagination flottante et intacte. C'est aussi dans ce processus de changement que l'écriture de Pékin s'est progressivement et de plus en plus clairement placée dans la perspective de la « nostalgie personnelle ». Par exemple, l'œuvre de Pierre-Jean Remy se caractérise par deux thèmes principaux : la ville et la photographie. La photographie, l'image instantanée, devient l'un des supports d'expression de Pierre-Jean Remy. Chez Pierre-Jean Remy, les photographies sont chargées de redonner vie au souvenir, il évoque d'ailleurs ce point dans *Obsession du « complexe chinois »* :

L'un des points fondamentaux de la *Chambre noire à Pékin* est clairement la collision et la confrontation entre Pékin du passé et Pékin aujourd'hui. C'est un livre plein de nostalgie, les personnages du livre sont dans leur propre passé et essaient de trouver un peu de résidu. Bien sûr, il y a un autre élément que je ressens quand je reviens en Chine, parce que je suis conscient que ceux qui étaient autrefois une richesse personnelle, une conscience quasi sacrée de la Chine, et une compréhension profonde de l'ancien



Pékin ont disparu par elle-même, et des fragments de ces temps passés sont devenus la possession de milliers d'Occidentaux vivant maintenant à Pékin - mais je ne vis plus ici. C'est aussi un sentiment de déception, et il se fond dans ce sentiment nostalgique.<sup>635</sup>

En un sens, tous les comportements d'écriture qui cherchent à retrouver la mémoire de la ville peuvent être associés à une forme de comportement imaginaire « nostalgique ». C'est à la fois la reconnaissance de la mémoire au moment où la tradition est sur le point de disparaître et un moyen de reconstruire des souvenirs traditionnels.

Par conséquent, les œuvres littéraires de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle placent souvent la mémoire historique et culturelle de Pékin dans des expériences de vie personnelles, avec un protagoniste lyrique narratif faisant le récit d'histoires en rapport avec la mémoire de la ville, pour que la nostalgie de l'individu ait une signification culturelle. Cela a confirmé la place de l'image de Pékin dans une vision personnelle de la nostalgie. Le renforcement des identités personnelles fait que le Pékin présenté par ces œuvres n'est plus un échantillon d'une certaine culture, mais le vecteur d'une richesse de mémoire personnelle et de détails historiques, à l'instar d'une vieille photographie d'époque.

En conclusion, lorsque des villes « d'ailleurs » sont représentées, il existe toujours des influences mutuelles entre l'observateur et la ville contemplée, non seulement dans l'architecture, mais aussi dans l'esprit. En effet, les rapports sociaux s'expriment dans les menus détails de l'espace bâti, et réciproquement, la dimension matérielle de la ville influence les rapports sociaux. Prenons la représentation de la ville de Pékin dans la littérature française comme exemple : lorsque l'on considère le contexte historique et littéraire, on s'aperçoit qu'il existe une tendance évoluée pour le retranscrire à l'écrit au fur et à mesure du temps. La transformation de la ville de Pékin elle-même en métropole internationale a de plus en plus contribué à la perte du socle culturel de la capitale, bâti sur les mémoires culturelles traditionnelles. L'image de Pékin a été déchirée par les deux natures, les deux identités que l'on a cherché à y intégrer, celle d'une ville internationale manquant d'identité culturelle, et celle d'une ville impériale dotée d'une riche mémoire culturelle. Ces deux identités continueront à coexister dans la description de l'image de Pékin dans la littérature, renforçant ainsi la tension inhérente à l'écriture relative à la ville en question.

---

<sup>635</sup> Pierre-Jean Remy et Qian Linsen, « Obsession du “complexe chinois” », *op. cit.*, p. 121.

# BIBLIOGRAPHIE

Le plan de la bibliographie

## **1. *Corpus***

### **2. Ouvrages, ouvrages de collaboration, articles des auteurs**

Ouvrages, ouvrages de collaboration, articles de Pierre Loti

Ouvrages, ouvrages de collaboration, articles de Victor Segalen

Ouvrages, ouvrages de collaboration, articles de Pierre-Jean Remy

Ouvrages, ouvrages de collaboration, articles de Suzanne Bernard

### **3. Ouvrages critiques consacrés au *corpus***

Ouvrages et articles consacrés à Pierre Loti

Ouvrages et articles consacrés à Victor Segalen

Ouvrages et articles consacrés à Pierre-Jean Remy

Ouvrages et articles consacrés à Suzanne Bernard

### **4. Ouvrages critiques par thème**

Ouvrages et articles sur Pékin

Ouvrages et articles sur la Chine

### **5. Ouvrages critiques sur les théories**

Ouvrages consacrés à la ville, l'espace à rapporter

Ouvrages consacrés à l'exotisme

Ouvrages critiques généraux

## **1. Corpus**

Pierre Loti, *Les Derniers jours de Pékin*, Paris, Magellan & Cie, 2008, 263 p. [Première édition : Paris, Calmann-Lévy, 1901].

SEGALEN, Victor, LABATUT, Sophie (éd.), *René Leys*, Paris, Gallimard, coll. "Folio classique", 2000, 419 p. [Première édition : Paris, Les Éditions Georges Crès et Cie, 1922].

SEGALEN, Victor, *Le fils du Ciel*, Paris, Flammarion, 1985, 240 p. [Première édition : Paris, Flammarion, 1975]. (1910, premier manuscrit)

REMY, Pierre-Jean, *Chambre noire à Pékin*, Paris, Albin Michel, 2004, 518 p.

REMY, Pierre-Jean, *Chine*, Paris, Albin Michel, 1990, 762 p.

REMY, Pierre-Jean, *Chine : Journal de Pékin (1963-2008)*, Paris, Odile Jacob, 2008, 868 p.

REMY, Pierre-Jean, *Le sac du Palais d'Été*, Paris, Gallimard, coll. "Folio", 1971, 800 p.

BERNARD, Suzanne, *Nouveau voyage au pays d'autrefois : Lettres de Pékin*, Paris, Payot, 1999, 192 p.

BERNARD, Suzanne, *Un Amour à Tian An Men*, Paris, Messidor, 1990, 191 p.

BERNARD, Suzanne, *Une Étrangère à Pékin*, Paris, Plon, 1986, 263 p.

## **2. Ouvrages, ouvrages de collaboration, articles des auteurs**

### **Ouvrages, ouvrages de collaboration, articles de Pierre Loti**

Pierre Loti, *Cette éternelle nostalgie. Journal intime 1878-1911*, Édition établie, présentée et annotée par Bruno Vercier, Alain-Villéger et Guy Dugas, Paris, la Table ronde, 1997, 585 p.

Pierre Loti, *Le livre de la pitié et de la mort*, Paris, Calmann Lévy, 1891, 320 p.

### **Ouvrages, ouvrages de collaboration, articles de Victor Segalen**

SEGALEN, Victor, LABATUT, Sophie (éd.), *René Leys*, Paris, Éditions Chatelain-Julien, 1999, 1345 p.

SEGALEN, Victor, *Correspondance. I, 1893-1912*, présentée par Henry Bouillier, texte établi et annoté par Annie Joly-Segalen, Dominique Lelong et Philippe Postel, Paris, Fayard, 2004, 1294 p.

SEGALEN, Victor, *Correspondance II 1912-1919*, présentée par Henry Bouillier, texte établi et annoté par Annie Joly-Segalen, Dominique Lelong et Philippe Postel, Paris, Fayard, 2004, 1270 p.

SEGALEN, Victor, Michel Le Bris, *Voyages au pays du réel : œuvres littéraires*, Bruxelles, Éd. Complexe, 1995, 1230 p.

SEGALEN, Victor et LEYS, Simon, *Stèles*, Paris, La Différence, 1989, 127 p.

SEGALEN, Victor et BÉDOUIN Jean-Louis, *Lettres de Chine*, Paris, Plon, 1967, 278 p.

SEGALEN, Victor, BOUILLIER, Henry (éd.), *Œuvres complètes. Tome 1*, Paris, R. Laffont, 1995, 1334 p.

SEGALEN, Victor, BOUILLIER, Henry (éd.), *Œuvres complètes. Tome 2*, Paris, R. Laffont, 1995, 1098 ; 24 p.

SEGALEN, Victor, POSTEL Philippe (éd.), *Œuvres critiques, vol. 3 : Chine, La Grande Statuaire*, Paris, Honoré Champion, coll. "Textes de littérature moderne et contemporaine", 2011, 760 p.

### **Ouvrages, ouvrages de collaboration, articles de Pierre-Jean Remy**

CARACALLA, Jean-Paul, *Voyages*, préface de RÉMY, Pierre-Jean, Paris, O. Orban, 1981, 251p.

RÉMY, Pierre-Jean, *Chine : un itinéraire*, Paris, O.Orban, 1977, 291 p

REMY, Pierre-Jean, « L'histoire dans le roman », *La Nouvelle Revue Française*, octobre 1972, p. 156-160.

RÉMY, Pierre-Jean et BOURBON BUSSET, Jacques de, *Réception de M. Pierre-Jean Remy : discours prononcés dans la séance publique le jeudi 16 mars 1989, Académie française.*, Paris, Palais de l'Institut, 1989, 39 p.

RÉMY, Pierre-Jean, *Urbanisme*, Paris, Gallimard, 1972, 97 p.

STÉPHANIE, Olivier et BING CHIU CHE, *Pékin : métamorphoses d'une ville impériale*, préface de RÉMY, Pierre-Jean, Paris, le Cherche Midi, 2009, 263 p.

SEGALEN, Victor, JOLY-SEGALEN, Annie, *Stèles*, préface de RÉMY, Pierre-Jean, Paris, Gallimard, 1973, 154 p.

### **Ouvrages, ouvrages de collaboration, articles de Suzanne Bernard**

BERNARD, Suzanne, Shen Dali, *Les enfants de Yen-an*, Paris, Stock, 1985, 262 p.

BERNARD, Suzanne, *Automne chinois*, roman, Paris, Scandéditions, 1994, 125 P.

BERNARD, Suzanne, *Mademoiselle Su*, Paris, Bartillat, 1998, 192 p.

BERNARD, Suzanne, *Chair à papier*, Paris, Le Temps des Cerises, 2002, 149 p.

BERNARD, Suzanne, Yan Hansheng, *La Mythologie chinoise*, Paris, Éd. You Feng, 2002, 180 p.

BERNARD, Suzanne, *Le Rêve chinois*, Paris, Le Temps des cerises, 2004, 157 P.

BERNARD, Suzanne, *Qiu Jin, féministe, poète et révolutionnaire*, Paris, Le Temps des cerises, 2006, 140 p.

BERNARD, Suzanne, 《走访矛盾》, 新文学史料, 1979 . BERNARD, Suzanne, *Zou fang Maodun*, Xin Wenxue Shiliao, 1979, BERNARD, Suzanne, *Interview avec Maodun*, Documents historiques de la littérature nouvelle, 1979.

BERNARD, Suzanne, 《生活的梦》, 读书, 1982. BERNARD, Suzanne, *Shenghuo de meng*, Dushu, 1982. BERNARD, Suzanne, *Rêve de la vie*, Lecture, 1982.

BERNARD, Suzanne, 罗嘉美译, 《呼唤自由的作家》, 外国文学, 1985. BERNARD, Suzanne, Luo Jiamei yi *Huhuan ziyou de zuojia*, Waiguo wenxue, 1985. BERNARD, Suzanne, Luo Jiamei (trad), *Appeler des écrivains libres*, La littérature étrangère, 1985.

### **3. Ouvrages critiques consacrés au corpus**

#### **Ouvrages et articles consacrés à Pierre Loti**

BARTHES, Roland, « Pierre Loti : Aziyadé », *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 164-179.

BOISDEFRE, Pierre de et MAUMON, Michel, *Pierre Loti : ses maisons*, éd. Jean-Jack Martin, Saint-Cyr-sur-Loire, C. Pirot, 1996, 193 p.

BRION, Charles, Yvan Daniel (dir.), *Pierre Loti, l'œuvre monde ?* Paris, éd. Les Indes savantes, 2015, 201 p.

BUISINE, Alain, *Tombeau de Loti*, Paris, diffusion Aux Amateurs de livres, 1988, 430 p.

DANIEL, Yvan, « *Les Derniers jours de Pékin (1902)*, de Pierre Loti : Lecture à rebours », in *Pierre Loti, l'œuvre monde?*, Paris, Les Indes savantes, 2015, p. 173-186.

EKSTRÖM, Per, *Évasions et désespérances de Pierre Loti*, Thèse de doctorat, Gumperts Förlag, 1953, 133 p.

LAFONT, Suzanne, *Suprêmes clichés de Loti*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1994, 192 p.

MILLWARD, Keith G. et MOREAU, Pierre, *L'œuvre de Pierre Loti et l'esprit « fin de siècle »*, Paris, Nizet, 1955, 371 p.

ROUSSEAU, André, « Vérité de Loti », *Littérature du vingtième siècle tome 4*, Paris, A. Michel, 1953, p. 16-24.

TOMA, Dolores, *Pierre Loti : le voyage, entre la féerie et le néant*, Paris, Harmattan, 2008, 256 p.

VERCIER, Bruno, *Les Orient de Pierre Loti : par la photographie*, Paris, Monum, éd. du patrimoine, 2006, 252 p.

VERCIER, Bruno, *Pierre Loti, portraits : les fantaisies changeantes*, éd. Association Vent d'Ouest. Poitou-Charentes, Paris, Flammarion, 2002, 158 p.

### **Ouvrages et articles consacrés à Victor Segalen**

BOUILLIER, Henry, *Victor Segalen*, Paris, Mercure de France, 1996, 642 p.

BOURJEA, Serge, « “Une Mandchoue peut-elle être aimée d’un Européen ?” (Théorie du Roman “exotique” dans René Leys de Victor Segalen) », vol.12 (2ème semestre, 1990), 1990, p. 135-146.

CACHOT, Laurence, *La femme et son image dans l’œuvre de Victor Segalen*, Besançon, Presses universitaires Franc-Comtoises, 1999, 163 p.

DOHOLLAU, Heather, « Victor Segalen : l’espace du temps passé », *Annales de Bretagne*, vol. 80 / 3, 1973, p. 615-626.

FORSDICK, Charles, *Victor Segalen and the Aesthetics of Diversity: Journeys between Cultures: Journeys between Cultures*, Oxford, Oxford University Press, 2000, 262 p.

FOURGEAUD-LAVILLE, Caroline, *Segalen ou l’expérience des limites*, Paris, L’Harmattan, 2002, 271 p.

GONTARD, Marc, *Victor Segalen, une esthétique de la différence*, Paris, L’Harmattan, 1990, 327 p.

GRAND, Anne-Marie, *Victor Segalen : le moi et l’expérience du vide*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1990, 236 p.

« Le Palais Impérial et la quête du moi : La construction et la destruction du mythe selon Victor Segalen » [En ligne] Disponible sur [http://www.academia.edu/16674569/Le\\_Palais\\_Imp%C3%A9rial\\_et\\_la\\_qu%C3%AAt\\_e\\_du\\_moi\\_La\\_construction\\_et\\_la\\_destruction\\_du\\_mythe\\_selon\\_Victor\\_Segalen](http://www.academia.edu/16674569/Le_Palais_Imp%C3%A9rial_et_la_qu%C3%AAt_e_du_moi_La_construction_et_la_destruction_du_mythe_selon_Victor_Segalen)].

LIN-ROSOLATO, Esther, *Orientation esthétique chez Victor Segalen : le cas du Fils du ciel*, Thèse de doctorat, Paris, Université Paris-Sorbonne, 1996, 352 p.

MICHEAU, Madeleine et BOUILLIER, Henry (dir.), *Genèse de René Leys de Victor Segalen*, Atelier national de reproduction des thèses, 1997, 546 p.

QUELLA-VILLÉGER, Alain (dir.), « Retour à Segalen », *Les carnets de l’exotisme*, Numéro 21, Poitiers, Le Torii éd, 1998, 80 p.

TAYLOR, Michael, *Vent des royaumes ou les voyages de Victor Segalen*, Paris, Seghers, 1983, 251 p.

WEI, Keling, *Victor Segalen et Claude Ollier : récits de l'étranger*, Paris, L'Harmattan, 2007, 221 p.

WHITE, Kenneth, *Segalen : théorie et pratique du voyage*, trad. Michelle Tran Van Khai, Lausanne, A. Eibel, 1979, 116 p.

### **Ouvrages et articles consacrés à Pierre-Jean Remy**

ALAIN CLERVAL, « Entretien avec Pierre-Jean Remy », Paris, *La Quinzaine littéraire*, n°130, 1<sup>er</sup> décembre 1971, p. 7-8.

BOISDEFFRE Pierre de, « Pour un portrait de Pierre Jean Rémy », *Revue des Deux Mondes*, 1829, 552 p, p.168.

BONNIER, Henry, « A l'ombre de SEGALEN : " LE SAC DU PALAIS D'ÉTÉ" par Pierre-Jean REMY », *le Méridional, La France*, 21 novembre 1971.

BRUNEL, Pierre, « De Segalen à Pierre-Jean Remy, en passant par Claudel », in *Paul Claudel en Chine*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 133-154.

CLUNY, Claude-Michel, « Les tiroirs de Pékin », *Magazine littéraire*, novembre 1971, p. 43-44.

« En Écoute facile : la Chine de Pierre-Jean Rémy » [En ligne], Disponible sur le site : <https://www.canalacademie.com/ida7961-En-Ecoute-facile-la-Chine-de-Pierre-Jean-Remy.html>. Consulté le 20 mai 2015.

« Enquête : la Chine dans nos têtes - Claudie et Jacques BROUELLE, Alain GEISMAR, Hélène MARCHISIO, Pierre-Jean REMY, Alain ROUX - Pouvoirs, revue française d'études constitutionnelles et politiques » [En ligne] : <http://www.revue-pouvoirs.fr/Enquete-la-Chine-dans-nos-tetes.html>. Consulté le 5 mars 2017.

GASCHT, André, « Pierre-Jean Remy : un puzzle sur la Chine à l'ombre d'un grand oublié : Segalen », *Le Soir*, 23 novembre 1971, p. 9.

INA.FR, Institut National de l'Audiovisuel-, « Pierre Jean Rémy " Le Sac du palais d'été" », [En ligne] : <http://www.ina.fr/video/CPF10005781>.

JACQUELINE PIATIER, « "Le Sac du palais d'Été" de Pierre-Jean Remy », *Le Monde*, 5 novembre



1971.

JUIN, Hubert, « Le dedans du labyrinthe », *Les Lettres françaises*, Paris, 10 novembre 1971.

ORMESSON, Jean D', « Vers un renouveau », *Les Nouvelles Littéraires*, Larousse, Paris, 8 octobre 1971, p. 8.

PIATIER, Jacqueline, « “ Le Sac du palais d’Été ”, de Pierre-Jean Rémy », *Le Monde*, novembre 1971.

Pierre-Jean Remy et Qian Linsen, « Obsession du “complexe chinois” », dans 钱林森, *和而不同 – 中法文化对话集*, 南京, 南京大学出版社, 2009, 486页, 111-122. Qian Linsen, *Heer butong–Zhongfa wenhua duihua ji*, Nanjing, Nanjing daxue chubanshe, 2009, 486ye, 111-122. Qian Linsen, *Conciliant mais non conformiste – Dialogue entre la culture chinoise et la culture française*, Nanjing, Édition de l’Université de Nanjing, 2009, 486 p, p. 111-122.

ROUQUETTE, Hélène, « Pierre-Jean Remy ou l’écriture nécessaire », *Sud-Ouest*, 22 juin 1979.

SEGALEN, Victor, REMY, Pierre-Jean et JOLY-SEGALEN, Annie, *Stèles*, Paris, Gallimard, coll. “Collection Poésie” 1973.

STÉPHANIE, Olivier et BING CHIU CHE, *Pékin : métamorphoses d’une ville impériale*, Paris, le Cherche Midi, coll. “Beaux livres”, 2009, 263 p.

VALMONT, Jacques, « Pierre-Jean REMY : Le Sac du Palais d’Été », *Aspects de la France*, 18 novembre 1971, p. 13.

XU, Li, *Pierre-Jean Remy et sa petite comédie humaine*, [En ligne], Thèse de doctorat, Lyon, Université Lumière, 2000, 258 p, Disponible sur [http://theses.univ-lyon2.fr/documents/lyon2/2000/xu\\_l#p=0&a=top](http://theses.univ-lyon2.fr/documents/lyon2/2000/xu_l#p=0&a=top)

### **Ouvrages et articles consacrés à Suzanne Bernard**

Jean-Claude Lebrun, « Suzanne Bernard 35 francs », *L'Humanité.fr*, 31 Octobre, 2002.

Jean-Claude Lebrun, « Suzanne Bernard *Sinalgie* », *L'Humanité.fr*, 10 juin 2004.

Jean-Claude Lebrun, « La chair et la papier », *L'Humanité.fr*, 28 juin 2007.

Jean-Claude Lebrun, « Une femme de cœur », *L'Humanité.fr*, 19 Juillet, 2007.

蔚江, « 延安的孩子们 » 在西欧, 瞭望周刊, 1988年5月30号. Wei Jiang, *Yanan de haizimen zai xiou*, Liaowang zhoukan, 1988 nian 5 yue 30 hao. Wei Jiang, « *Les enfants de Yanan* » en Europe occidentale, Liaowang hebdomadaire, 30 Mai 1988.

#### 4. Ouvrages critiques par thème

##### Ouvrages et articles sur Pékin

AGUIRRE, Louis, LEUWEN, Henri et BÉJA, Jean-Philippe, *Pékin, immense et calme*, Paris, Autrement, avril 1986, n° 17, hors-série, 195 p.

ARLINGTON, Lewis Charles et LEWISOHN, William, *In search of old Peking*, Pékin, H. Vetch, 1935, 382 p.

BADY Paul et JONATHAN Philippe, « Pékin : notes de lecture », *Revue d'esthétique*, nouvelle série, n° 5, « Autour de la Chine », 1983, p. 79-90.

BÉGUIN, Gilles et MOREL, Dominique, *La cité interdite des Fils du ciel*, Paris, Gallimard Paris-Musées, coll. "Découvertes Gallimard", 1996, 144 p.

BLANCHON, Flora (dir.), *Aménager l'espace*, Paris, Presses Paris Sorbonne, 1993, 404 p.

BOBIN, Frédéric, WANG, Jun, GED, Françoise [et al.], *Pékin en mouvement*, Paris, Éd. Autrement, coll. "Villes en mouvements", 2005, 202 p.

BRETSCHNEIDER, Emil et COLLIN DE PLANCY, Victor, *Recherches archéologiques et historiques sur Pékin et ses environs*, Paris, Ernest Leroux, coll. "Publications de l'école des langues orientales vivantes", 1879, 133 p.

BRIZAY, Bernard, *Le roman de Pékin*, Monaco, Éditions du Rocher, 2008, 327 p.

BRIZAY, Bernard, *Le sac du Palais d'Été : seconde guerre de l'opium*, Monaco, Éditions du Rocher, 2011, 589 p.

BRUHAT, Hervé, BAUD-BERTHIER, Gilles, DUTERTRE, Albert [et al.], *Pékin : d'un siècle à l'autre*, Sommières, R. Pages, 2004, 167 p.

CHE, Bing Chiu, « Pékin : espace sous influences », in Blanchon Flora (dir.), *Asies II, Aménager l'espace*, Paris, Presses Paris Sorbonne, 1993, p. 51-73.

陈平原, 王德威, *北京: 都市想像与文化记忆*, 北京, 北京大学出版社, 《学术史丛书》, 2005, 561 页. Chen Pingyuan, WANG Dewei Bian, *Beijing : Dushi Xiangxiang yu Wenhua Jiyi*, Beijing, Beijing Daxue Chubanshe, « Xueshushi congshu », 2005, 561ye. Chen Pingyuan, WANG Dewei (dir.), *Imagination de la ville et Mémoire culturelle*, Pékin, Édition de l'Université de Pékin, coll. "Histoire de l'école", 2005, 561 p.

陈平原, *北京记忆与记忆北京*, 北京, 生活·读书·新知三联书店, 学苑话题, 2008, 260 页. Chen Pingyuan, *Beijing Jiyi yu Jiyi Beijing*, Beijing, Shenghuo Dushu Xinzhi Sanlian shudian, Xueyuan Huati, 2008, 260p. Chen Pingyuan, *Mémoire de Pékin et Remémorer Pékin*, Pékin, éd. Vivre, Lire, Rechercher librairie conjointe, coll. "Thème académique", 2008, 260p.

陈学霖, *刘伯温与哪吒城: 北京城建的传说*, 北京, 生活·读书·新知三联书店, 2008, 210页. Chen Xuelin, *Liu Bowen yu Nezha cheng : Beijing chengjian de chuanshuo*, Beijing, Shenghuo Dushu Xinzhi Sanlian shudian, 2008, 210 ye. Chen Xuelin, *Liu Bowen et la ville de Nezha : le mythe de la fondation de Pékin*, Pékin, éd. Vivre, Lire, Rechercher librairie conjointe, 2008, 210 p.

COBLENCÉ, Jean-Michel, « Pékin et Shanghai : clichés littéraires de l'entre-deux-guerres », *Revue d'esthétique*, nouvelle série, numéro 5, 1983, p. 97-109.

COUSIN Anne-Marie, *Le goût de Pékin*, Paris, Mercure de France, 2004, 123 p.

DARROBERS, Roger, *Pékin : capitale impériale, mégapole de demain*, Paris, Gallimard, coll. "Découvertes Gallimard", 2008, 127 p.

DARROBERS, Roger et GAO, Xiang, *Pékin : au détour des rues et ruelles : quarante trajets pour s'égarer*, Paris, Bleu de Chine, 2000, 306 p.

DESROCHES, Jean-Paul, BOSCH, Alexandra, BRESCH-BAUTIER, Geneviève [et al.], *La Cité interdite au Louvre : empereurs de Chine et rois de France [exposition, Musée du Louvre, Paris, 29 septembre 2011 - 9 janvier 2012]*, Paris, Louvre éd. Somogy, 2011, 319 p.

DOS SANTOS, Marie-Josée, « Pékin : de la métropole impériale à la métropole internationale, une grande réforme urbaine », *Métropolisation et politique : [colloque, 10-13 septembre 1994]*,

- Paris*], Paris, Le Harmattan, coll. "Collection Géographie et cultures"1997, p. 153-163.
- DUQUIN, Georges (dir.), *La Revue française de Pékin*, Paris, Revue française de Pékin, 1982.
- FAVIER, Alphonse, *Péking : histoire et description*, Pékin, Lazaristes au Pé-T'ang, 1897, 552 p., [En ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62131393>].
- GRIGORIANZ, Alexandre, *Le Siège de Pékin : 1900, l'attaque des Occidentaux par les Boxers*, Lausanne, Favre, 1989, 264 p.
- 侯仁之, *北平历史地理*, 北京, 外语教学与研究出版社, 2013, 215页. Hou Renzhi, *Beiping lishi dili*, Beijing, Waiyu jiaoxue yu yanjiu chubanshe, 2013, 215 ye. Hou Renzhi, *Histoire et géographie de Beiping*, Pékin, Presse d'Enseignement et de recherche en langues étrangères, 2013, 215 p.
- HUBRECHT, Alphonse, *Grandeur et suprématie de Péking*, Paris, Ed. You-Feng, 2005, 607 p.
- JAVARY, Cyrille et SERRES, Patrice, *Dans la Cité Pourpre Interdite : Promenade Ying-Yang*, Arles, Picquier, coll. "Écrits dans la paume de la main", 2001, 142 p.
- JIN, Shoushen, Gladys Yang (trad.), *Beijing legends*, Pékin, Panda books: Foreign Language Press, 2005, 141 p.
- 金受申, *北京的传说*, 北京, 通俗文艺出版社, 1957, p.23-26. Jin Shoushen, *Beijing de Chuanshuo*, Beijing, Tongsu wenyi chubanshe, 1957, p.23-26. Jin Shoushen, *Légende de Pékin*, Pékin, Edition Art et littérature populaire, 1957, p. 23-26.
- LARIVIÈRE, Jean-Pierre, « Pékin : métamorphose d'une capitale », *L'information géographique*, vol. 61 / 2, 1997, p. 55-64.
- LONDRES, Albert et CAPPELLA, Émilie, *Pékin : reportage*, Paris, Magellan & Cie, coll. "Heureux qui comme", 2004, 93 p.
- OSVALD SIRÉN, *The Walls and Gates of Peking*, London, John Lane the Bodley Head Limited, 1924, 374 p.
- RAGUENEAU, Sylvie, « Peut-on réinventer Pékin ? », *Géographie et cultures*, novembre 2008, p. 111-132.
- RICHARD, Antoine, PENNETIER, Claude et ROBERT, Jean-Louis, *L'image du mouvement de*

*Tiananmen dans les médias français*, Paris, 2001, 196 p.

STÉPHANIE, Olivier et BING CHIU CHE, *Pékin : métamorphoses d'une ville impériale*, Paris, le Cherche Midi, 2009, 263 p.

王军, *城记*, 生活·读书·新知三联书店, 北京, 2003, 358页. Wang Jun, *Chengji*, Shenghuo Dushu Xinzhi Sanlian shudian, Beijing, 2003, 358 ye. Wang Jun, *Journal de la Ville*, éd. Vivre, Lire, Rechercher, librairie conjointe, Pékin, 2003, 358 p.

王越, *源远流长话胡同: 北京胡同的起源及胡同文化研究*, 北京, 中国环境科学出版社, 2009, 241页. Wang Yue, *Yuanyuan liuchang hua Hutong : Beijing hutong de qiyuan ji hutong wenhua yanjiu*, Beijing, Zhongguo huanjing kexue chubanshe, 2009, 241 ye. Wang Yue, *Longue histoire de hutong : l'origine de hutong de Pékin et l'étude de la culture de hutong*, Pékin, Édition de la Science environnementale de Chine, 2009, 241 p.

张清常, *胡同及其他: 社会语言学的探索*, 北京, 北京语言大学出版社, 1990, 250 页. Zhang Qingchang, *Hutong ji qita : shehui yuyanxue de tansuo*, Beijing, Beijing Yuyan daxue chubanshe, 1990, 250 ye. Zhang Qingchang , *Hutong et les autres: une recherche de linguistique sociale*, Pékin, Édition de l'Université de linguistique de Pékin, 1990, 250 p.

赵园, *北京: 城与人*, 北京大学出版社, 2002, 228 页. Zhao Yuan, *Beijing : Cheng yu ren*, Beijing daxue chubanshe, 2002, 228 ye. Zhao Yuan, *Pékin : Ville et homme*, Édition de l'Université de Pékin, 2002, 228 p.

### **Ouvrages et articles sur la Chine**

« À propos de “ La Chine sans utopie “ (Le Monde, 15-19 juin 1974) », *Tel Quel*, Automne 1974, p. 5-9.

ANGELOFF, Tania, *Histoire de la société chinoise : 1949-2009*, Paris, la Découverte, 2010, 126 p.

BAI, Zhi Min, *Les voyageurs français en Chine aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris, Pays multiples, 2007, 417 p.

« Barthes et la Chine, par Simon Leys », *La Croix*, 4 février 2009.

BARTHES, Roland et HERSCHBERG-PIERROT, Anne, *Carnets du voyage en Chine*, Paris, C.

Bourgeois IMEC, 2009, 248 p.

BARTHES, Roland et MARTY, Éric, *Œuvres complètes*, Nouvelle édition, Paris, Éd. du Seuil, 2002.

BÉJA, Jean-Philippe, « Mémoire interdite, histoire non écrite. La difficulté de structurer un mouvement d'opposition en RPC », *Perspectives chinoises*, vol. 101 / 4, 2007, p. 92-103.

BERGÈRE, Marie-Claire, *La Chine de 1949 à nos jours*, 3e édition revue et augmentée, Paris, A. Colin, coll. "Collection U", 2000, 382 p.

BERGÈRE, Marie-Claire, *La République populaire de Chine : de 1949 à nos jours*, 2e édition refondue, Paris, A. Colin, coll. "U histoire", 1989, 330 p.

BIANCO, Lucien, BERGÈRE, Marie-Claire et BONNIN, Michel, *La révolution fourvoyée : parcours dans la Chine du XXe siècle*, La Tour-d'Aigues, Éditions de l'Aube, coll. "Monde en cours", 2010, 228 p.

BIANCO, Lucien, DOMES, Jürgen et BERGÈRE, Marie-Claire, *La Chine au XXe siècle. 2. De 1949 à aujourd'hui*, Paris, Fayard, 1990, 448 p.

BOOTHROYD, Ninette et DÉTRIE, Muriel, *Le voyage en Chine : anthologie des voyageurs occidentaux, du Moyen âge à la chute de l'Empire chinois*, Paris, R. Laffont, 1992, 1509 p.

BRIZAY, Bernard, *La France en Chine : Du XVIIe siècle à nos jours*, Paris, Perrin, 2013, 672 p.

BROC, Numa, « Les voyageurs français et la connaissance de la Chine (1860-1914) », *Revue Historique*, vol. 276 / 1 (559), juillet 1986, p. 85-131.

BRUNEL, Pierre, « De Segalen à Pierre-Jean Remy, en passant par Claudel », in *Paul Claudel en Chine*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 133-154.

BRUNEL, Pierre et DANIEL, Yvan (dir.), *Paul Claudel en Chine*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, 188 p.

CORDIER, Henri, *Histoire des relations de la Chine avec les puissances occidentales. 1860-1900*, Paris, Alcan, coll. "Bibliothèque d'histoire contemporaine", 1902, 650 p.

CORDIER, Henri, *Histoire générale de la Chine et de ses relations avec les pays étrangers : depuis les temps les plus anciens jusqu'à la chute de la dynastie Mandchoue. 4*, Paris, P. Geuthner, 1920, 427 p.

- DANIEL, Yvan, *Paul Claudel et l'Empire du milieu*, Paris, Les Indes savantes, 2003, 433p.
- DOLLÉ, Jean-Paul et JONATHAN, Philippe, *Conversation sur la Chine : entre un philosophe et un architecte*, La Tour d'Aigues, Éd. de l'Aube, 2007, 75 p.
- DOMENACH, Jean-Luc et RICHER, Philippe, *La Chine, Tome 2 De 1979 à nos jours*, Paris, Seuil, 1995, 727 p.
- FAIRBANK, John King, Sylvie Dreyfus-Asséo, (trad.) , *La Grande révolution chinoise, 1800-1989*, Paris, Flammarion, 1989, 548 p.
- FAIRBANK, John King, GOLDMAN, Merle et DURAN, Simon, *Histoire de la Chine : des origines à nos jours*, Paris, Tallandier, 2010, 749 p.
- HENRY, Françoise, « L'homme et son architecture en Chine », *Revue d'esthétique*, nouvelle série, numéro 5, « Autour de la Chine », 1983, p. 91-95.
- HOA, Léon, *Reconstruire la Chine : Trente ans d'urbanisme 1949-1979*, Paris, Éditions du Moniteur, 1980, 317 p.
- GERNET, Jacques, *Le monde chinois 3. L'époque contemporaine XX<sup>e</sup> siècle*, Tome 3, Paris, Pocket, coll. "Agora", 2006, 192 p.
- GRANET, Marcel, *La civilisation chinoise : la vie publique et la vie privée*, Paris, éd. Albin Michel, 1968, 505 p.
- HSIEH, Yvonne Y., *From Occupation to Revolution: China Through the Eyes of Loti, Claudel, Segalen and Malraux - 1895-1933*, Birmingham, Alabama, Summa Pubns, 1997, 202 p.
- HURIEL Tristan d' (éd.), *La Chine vue par les écrivains français*, Paris, Bartillat, 2004, 350 p.
- JÉSUS, Compagnie de, « Relations de Chine : Kiang-Nan : bulletin trimestriel », [En ligne] : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5808088r>. Consulté le 24 octobre 2015.
- « La Chine toujours - Philippe Sollers/Pileface » [En ligne] : <http://www.pileface.com/sollers/spip.php?article231>. Consulté le 7 mars 2017.
- LAO Zi et CHENG, François, Claude Larre (trad.), *Dao de Jing : le livre de la Voie et de la Vertu*, Paris, Desclée De Brouwer, 2002, 233 p.
- LEYS, Simon et REVEL, Jean-François, *Essais sur la Chine*, Paris, R. Laffont, coll. "Bouquins",

1998, 825 p.

NATHAN, Isabelle (éditeur scientifique), PERROUD, Romain et BENSACQ-TIXIER, Nicole (collaborateur), *La Chine : une passion française : archives de la diplomatie française, XVIIIe-XXIe siècle*, Portet-sur-Garonne (Haute-Garonne), Loubatières, 2014, 229 p.

PAÏ TCHIN, Liang, « La Chine dans la poésie française du XXe siècle », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, vol. 13 / 1, 1961, p. 71-83.

钱林森, *中国文学在法国*, 广州, 花城出版社, 1990, 391页. Qian Linsen, *Zhongguo wenxue zai faguo*, Guangzhou, Huacheng chubanshe, 1990, 391ye. Qian Linsen, *La Littérature chinoise en France*, Guangzhou, Édition de La ville des fleurs, 1990, 391 p.

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, 568页. Qian Linsen, *Guang zi dongfang lai - Faguo zuojia yu zhongguo wenhua*, Yinchuan, Nixia renmin chubanshe, 2004, 568ye. Qian Linsen, *La lumière venant de l'est- Les écritures français et la culture chinoise*, Yinchuan, Édition du Peuple de Ningxia, 2004, 568 p.

钱林森, *和而不同-中法文化对话集*, 南京, 南京大学出版社, 2009, 486页. Qian Linsen, *Heer butong-Zhongfa wenhua duihua ji*, Nanjing, Nanjing daxue chubanshe, 2009, 486ye. Qian Linsen, *Conciliant mais non conformiste - Dialogue entre la culture chinoise et la culture française*, Nanjing, Édition de l'Université de Nanjing, 2009, 486 p.

ROCHEBRUNE, Marie-Laure de, SOURISSEAU, Anne-Cécile, BASTIEN, Vincent Charles [et al.], *La Chine à Versailles : art et diplomatie au XVIIIe siècle [catalogue réalisé dans le cadre de l'exposition présentée du 27 mai au 26 octobre 2014, au château de Versailles]*, Paris Versailles, Somogy Éditions d'art Établissement public du château, du musée et du domaine national de Versailles, 2014, p.279

SANJUAN, Thierry, TROLLIET, Pierre et CHAUVIRÉ-DEWEERDT, Marie-Astrid, *La Chine et le monde chinois : une géopolitique des territoires*, Paris, Armand Colin, 2010, 384 p.

SCHRAM, Stuart R., « La Chine de Mao Tsé-toung », *Revue française de science politique*, vol. 15 / 6, 1965, p. 1079-1110.

SPENCE, Jonathan D., Bernard Olivier (trad.), *La Chine imaginaire : la Chine vue par les Occidentaux, de Marco Polo à nos jours*, Montréal, Presses de l'université de Montréal, 2000,



259 p.

VEG, Sebastian, « Simon Leys et la Chine : dedans et dehors », *Textyles*, octobre 2008, p. 24-36.

WERNER, Edward Theodore Chalmers, *Myths and legends of China*, London, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, Singapour, G. G. Harrap & co., ltd, 1922, 453 p.

ZHANG, Liang, *La naissance du concept de patrimoine en Chine, XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Éd. Recherches IPRAUS, 2003, 287 p.

## **5. Ouvrages critiques sur les théories**

### **Ouvrages consacrés à la ville, l'espace à rapporter**

BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, 2009, 214 p.

BARTHES, Roland, « Centre ville, centre vide » in *L'empire des signes*, Paris, Éd. du Seuil, 2005, 153 p.

BAUDRY, Patrick et PAQUOT, Thierry (éds), *L'urbain et ses imaginaires*, Pessac, Maison des sciences de l'Homme d'Aquitaine, 2003, 121 p.

BENJAMIN, Walter, « Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle », in *Écrits français*, Paris, Gallimard, 2003, p. 374-400.

Blanchon Flora, *Asies II, Aménager l'espace*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1994, 381 p.

BUTOR Michel, « La ville comme texte », in *Œuvres complètes de Michel Butor III, Répertoire*, 2, Paris, Édition de la Différence, 2006, p. 568-574.

BUTOR, Michel et CALLE-GRUBER, Mireille, *Œuvres complètes de Michel Butor VII, Le génie du lieu 3*, Paris, Éd. De la Différence, 2008, 958 p.

CLAVARON, Yves (éd.) et DIETERLE, Bernard (éd.), *La mémoire des villes*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2003, 421 p.

COURRÈGES, Yann et DURAND, Jean-François (dir.), *La ville méditerranéenne dans le roman de langue française au XX<sup>e</sup> siècle : types et imaginaire, de Marseille et Nice à Alger et Oran*, Thèse de doctorat, Montpellier, Université Paul Valéry, 2005, 444 p.

DAUNAIS, Isabelle, *L'art de la mesure ou L'invention de l'espace dans les récits d'Orient (XIX<sup>e</sup> siècle)*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1996, 218 p.

FOURNIER KISS, Corinne, *La ville européenne dans la littérature fantastique du tournant du siècle (1860-1915)*, Lausanne, L'Age d'homme, 2007, 356 p.

GENTELLE, Pierre, « Les villes en Chine : une stratégie « différente » », *Espace géographique*, vol. 3 / 4, 1974, p. 255-265.

HARVEY, David, GIROUD, Matthieu (trad.), « Le Paris de Balzac », in *Paris, capitale de la modernité*, Paris, les Prairies ordinaires, 2012, p. 51-103.

HARTMUT KAELBLE, « “La ville européenne au XX<sup>e</sup> siècle” », Volume 51, 2000, p. 385-400.

KERBRAT, Marie-Claire, *Leçon littéraire sur la ville*, Paris, Presses universitaires de France, 1995, 119 p.

LEE, Changnam, « Le flâneur urbain et la masse-nomade. Réflexion inspirée des textes de Benjamin et de Kracauer dans les années 1920-1930, Abstract », *Sociétés*, juillet 2011, p. 123-135.

LEHAN, Richard, *The City in Literature: An Intellectual and Cultural History*, California, University of California Press, 1998, 356 p.

LEFEBVRE, Henri et HESS, Remi, *La production de l'espace* Paris, Anthropos, coll. “Ethno-sociologie”, 2000, 485 p.

LOUBIER, Pierre, *Le poète au labyrinthe : ville, errance, écriture*, Fontenay-aux-Roses, ENS, coll. “Signes”, 1998, 443 p.

LOUISET, Odette, *Introduction à la ville*, Paris, A. Colin, 2011, 189 p.

NASCIMENTO FLAVIA, LEROY, Claude (dir.), *Paris dans la littérature française des années vingt : Contribution à l'histoire de la représentation*, thèse de doctorat, Montpellier, Université Paul Valéry, 1997, 478 p.

NUVOLATI, Giampaolo, « Le flâneur dans l'espace urbain », *Géographie et cultures*, juillet 2009, p. 7-20.

PETITFRÈRE, Claude, *Images et imaginaires de la ville à l'époque moderne*, Tours, Université François-Rabelais, coll. "Collection sciences de la ville", 1998, 234 p.

SAVIN, Ada, LÉVY, Paule et POTHIER, Jacques, *Villes d'exil*, Paris, 2003, 228 p.

STIERLE, Karlheinz et STAROBINSKI, Jean, *La capitale des signes : Paris et son discours*, Paris, Les Éditions de la MSH, 2001, 664 p.

TADIÉ, Jean-Yves, « « Il Espace » », in *Le récit poétique*, Paris, Gallimard, 1994, p. 47-82.

VERNES, Paule Monique, *La ville, la fête, la démocratie : Rousseau et les illusions de la communauté*, Paris, Payot 221 p.

VIVÈS, Daniel, *Cultures urbaines et faits transculturels*, Mont-Saint-Aignan, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2011, 347 p.

萧默, 建筑的意境, 中华书局, 2014, 256 页. Xiao Mo, *Jianzhu de yijing*, Zhonghua shuju, 2014, 256 ye. Xiao Mo, *Conception artistique de l'architecture*, Maison d'édition de Zhonghua, 2014, 256 p.

### **Ouvrages consacrés à l'exotisme**

BERNIER, Lucie, « Fin de siècle et exotisme : le récit de voyage en Extrême-Orient », *Revue de littérature comparée*, n° 297, 2001, p. 43-65.

DÉTRIE, Muriel, « Où en est le dialogue entre l'Occident et l'Extrême-Orient ? », *Revue de littérature comparée*, n° 297, 2001, p. 151-166.

DÉTRIE, Muriel (éd.) , *Littérature et Extrême-Orient : le paysage extrême-oriental*, Paris, H. Champion, 1999, 227 p.

HA, Marie-Paule, *Figuring the East: Segalen, Malraux, Duras, and Barthes*, Albany, N.Y., Etats-Unis d'Amérique, State University of New York Press, 2000, 160 p.

HALEN, Pierre, « Moura (Jean-Marc), La Littérature des lointains. Histoire de l'exotisme européen au XXe siècle », *Textyles. Revue des lettres belges de langue française*, octobre 1999,

p. 121-122.

LAPLANTINE, François, *Je, nous et les autres*, Paris, le Pommier, 1999, 152 p.

孟华, 比较文学形象学, 北京, 北京大学出版社, 2001, 282页. Meng Hua, *Bijiao wenxue xingxiangxue*, Beijing, Beijing daxue chubanshe, 2001, 282 ye. Meng Hua, *Imagologie de la littérature comparée*, Pékin, Édition de l'Université de Pékin, 2001, 282 p.

MOURA, Jean-Marc, *Exotisme et lettres francophones*, Paris, Presses universitaires de France, coll. "Écriture", 2003, 222 p.

MOURA Jean-Marc, « "Imagologie littéraire et mythocritique : rencontres et divergences de deux recherches comparatistes" », in Pierre Brunel, (éd.). *Mythes et littérature [actes du 2e Congrès du Centre de recherche en littérature comparée de Paris IV, Paris, 23-25 mai 1991]*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1994, p. 129-141.

MOURA, Jean-Marc, *La littérature des lointains : histoire de l'exotisme européen au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, H. Champion, coll. "Bibliothèque de littérature générale et comparée", 1998, 482 p.

MOURA, Jean-Marc, *L'Europe littéraire et l'ailleurs*, Paris, Presses universitaires de France, 1998, 200 p.

MOURA, Jean-Marc, « L'(extrême-)orient selon G. W. F. Hegel philosophie de l'histoire et imaginaire exotique », *Revue de littérature comparée*, n° 297, 2001, p. 31-42.

MOURA, Jean-Marc, *L'image du tiers-monde dans le roman français contemporain*, Paris, Presses universitaires de France, coll. "Écriture", 1992, 317 p.

MOURA, Jean-Marc, *Lire l'exotisme*, Paris, Dunod, 1992, 238 p.

PAGEAUX Daniel-Henri, « "Image : L'écriture de l'altérité" », in *La littérature générale et comparée*, Paris, Edition Armand Colin, 1994, p. 65-67.

PAGEAUX Daniel-Henri, *Littératures et cultures en dialogue*, Paris, L'Harmattan, 2007, 351 p.,

SAID, Edward W. et TODOROV, Tzvetan, MALAMOUD, Catherine (trad.), *L'Orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*, Paris, Éd. du Seuil, 1980, 392 p.

SIARY, Gérard, « Images et contre-images de l'Extrême-Orient au Japon et en Occident », *Revue de littérature comparée*, n° 297, 2001, p. 67-77.

TODOROV, Tzvetan, *Nous et les autres : la réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Éd. du Seuil, 1989, 452 p.

ZHANG, Yinde, « Orient-extrême : les réinterprétations en Chine des théories postcoloniales », *Revue de littérature comparée*, n° 297, 2001, p. 133-149.

### **Ouvrages critiques généraux**

ARTIGAS-MENANT, Geneviève (éd.), *L'exil*, Paris, Hachette, 1974, 107 p.

BADEL, Laurence, FERRAGU, Gilles, JEANNESSON, Stanislas et MELTZ, Renaud, (éds.), *Écrivains et diplomates : l'invention d'une tradition, XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles*, Paris, A. Colin, 2012, 416 p.

BAKHTINE, Mikhaïl Mikhaïlovitch, AUCOUTURIER, Michel et OLIVIER, Daria, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. "Collection Tel", 1987, 488 p.

BARTHES, Roland, *La chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Ed. de l'Etoile : Gallimard : Seuil, 1980, 192 p.

BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, coll. "Points", 1972, 187 p.

BURGELIN, Claude (dir.), GRELL, Isabelle (dir.) et ROCHE, Roger-Yves (dir.), *Autofiction(s) / colloque de Cerisy 2008*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2010, 524 p.

CHARTIER, Pierre, *Introduction aux grandes théories du roman*, Paris, Ed. Dunod, coll. "Collection Lettres sup", 1998, 217 p.

CHEVREL, Yves, *La littérature comparée*, Paris, Presses universitaires de France, coll. "Que sais-je ?", 2009, 127 p.

COLLOT, Michel, *Pour une géographie littéraire*, Paris, Corti, 2014, 270 p.

DANIEL, Yvan, *Littérature française et Culture chinoise*, Paris, Les Indes savantes, 2011.

DIDIER, Béatrice, *L'écriture-femme*, Paris, PUF, 1999, 288 p.

HALBWACHS, Maurice, NAMER, Gérard et JAISSON, Marie, *La mémoire collective*, Nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Albin Michel, coll. "Bibliothèque de l'Évolution de

l'humanité", 1997, 295 p.

GASPARINI, Philippe, *Autofiction : une aventure du langage*, Paris, Seuil, 2008, 339 p.

GRELL, Isabelle, *L'Autofiction*, Paris, Armand Colin, 2014, 126 p.

GRELL, Isabelle et GENON, Arnaud, <http://www.autofiction.org>.

MOUNIER, Jacques, *Exil et littérature*, Grenoble, ELLUG, 1986, 302 p.

MOURA, Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, Presses universitaires de France, coll. "Quadrige", 2013, 190 p.

MORELLO, Nathalie et RODGERS, Catherine, *Nouvelles écrivaines : nouvelles voix ?* New York, Rodopi, 2002, 338 p.

PAGEAUX, Daniel-Henri, *La littérature générale et comparée*, Paris, A. Colin, coll. "Collection Cursus", 1994, 192 p.

PLANTÉ, Christine, *La petite sœur de Balzac : essai sur la femme auteur*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2015, 361 p.

PRESTON, Ethel, *Recherches sur la technique de Balzac : le retour systématique des personnages dans « La Comédie humaine »*, Genève - Paris, Slatkine Reprints, 1984, 286 p.

RICCEUR, Paul, *Temps et récit. Tome 3, Le temps raconté*, Paris, Éd. du Seuil, 1991, 533 p.

ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Éditions de Minuit, 1996, 144 p.

VILAIN, Philippe, *L'autofiction en théorie ; suivi de deux entretiens avec Philippe Sollers & Philippe Lejeune*, Chatou, Éditions de la Transparence, 2009, 123 p.

WESTPHAL, Bertrand, *La géocritique : réel, fiction, espace*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. "Paradoxe", 2007, 278 p.

WESTPHAL, Bertrand, « Lecture des espaces en mouvement : géocritique et cartographie », *Études de lettres*, mai 2013, p. 17-32.

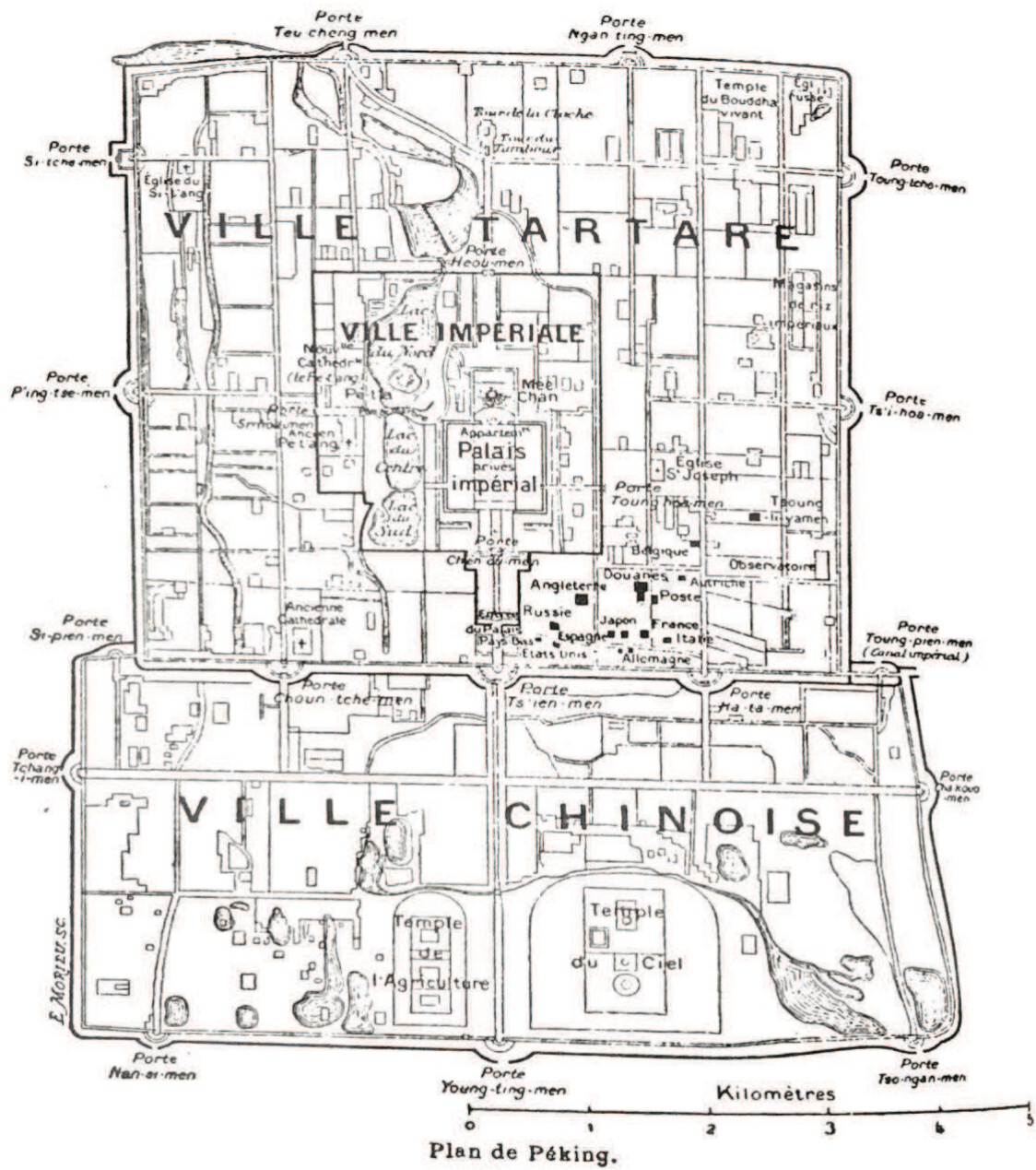
WESTPHAL, Bertrand et GRASSIN, Jean-Marie, *La géocritique mode d'emploi*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2000, 311 p.

ZUFFEREY, Joël (dir.), *L'autofiction : variations génériques et discursives*, Louvain-la-Neuve,

Belgique, L'Harmattan-Academia, 2012, 192 p.

# ANNEXE

## Annexe I : Le plan de Pékin dans *René Leys*



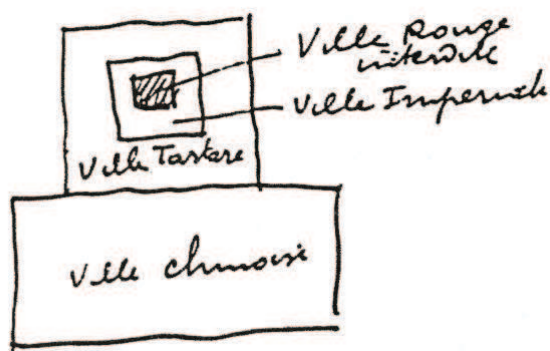
(L'Illustration, 1900)

Source : SEGALIN, Victor, LABATUT, Sophie (éd.), *René Leys*, Paris, Gallimard, coll. "Folio classique", 2000, 419 p.

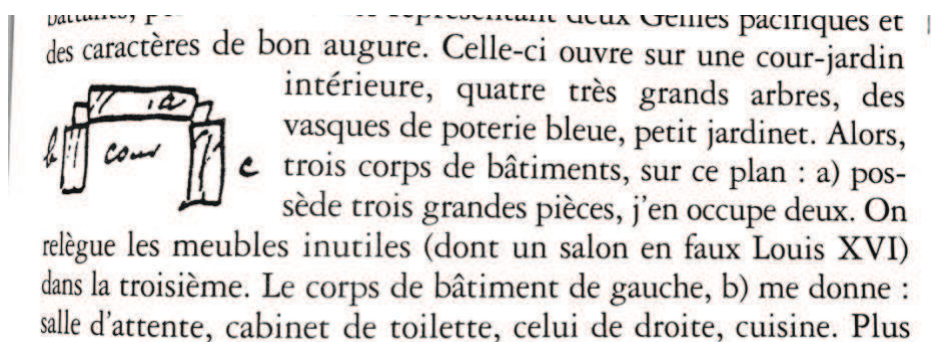


**Annexe II : Les schémas accompagnant les lettres, dessinés par Segalen.**

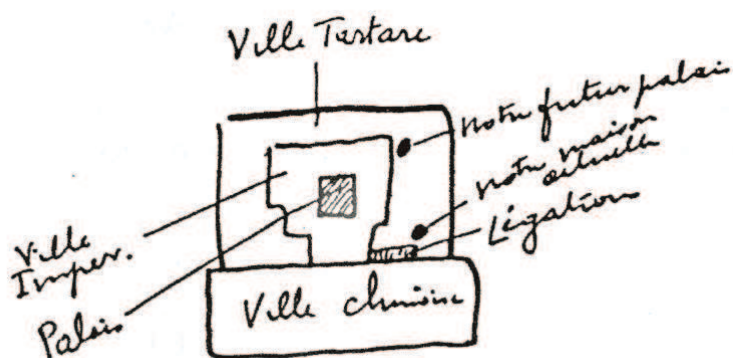
1. Description de Pékin (dans la lettre à Yonne Segalen, le 12 Juin 1909) p. 886



2. La maison de Segalen à Pékin (dans la lettre à Yvonne Segalen, le 17 Juin 1909) p. 895

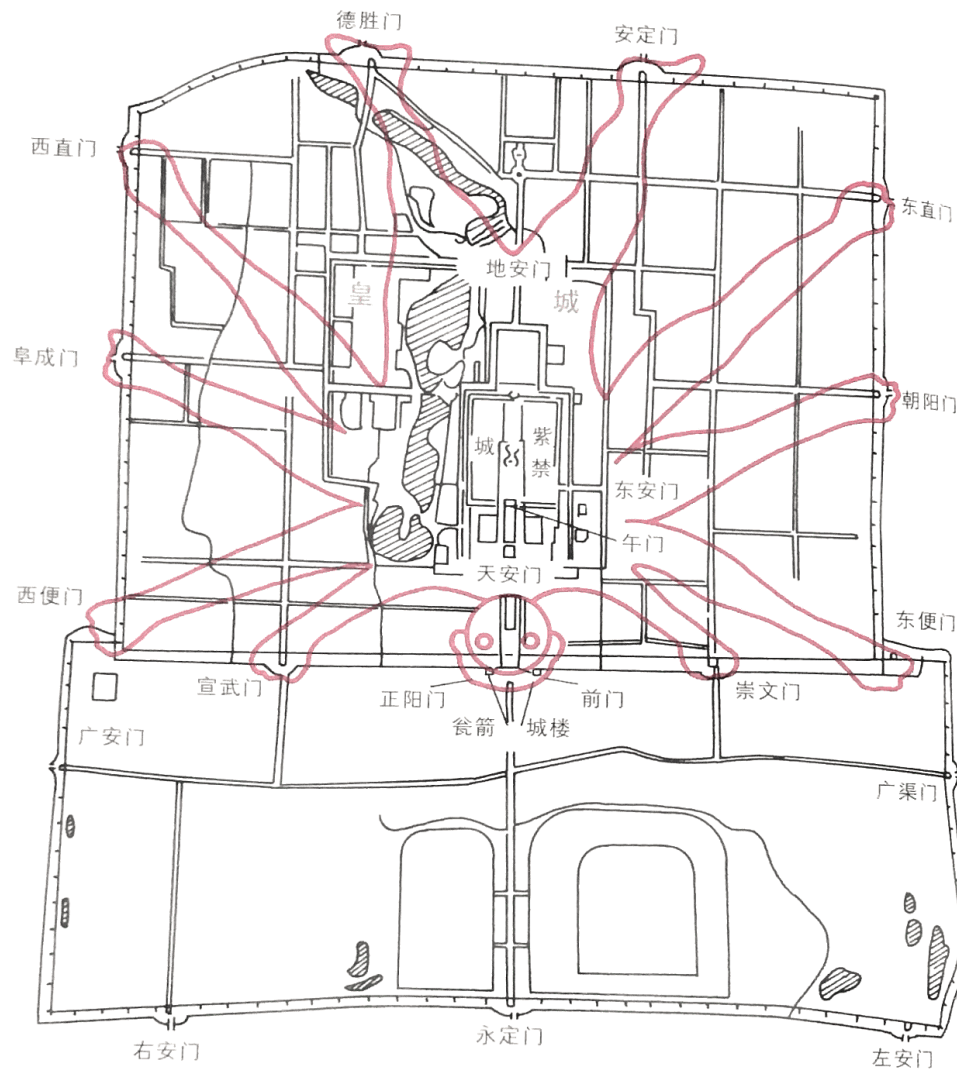


3. La position de la maison à Pékin (dans la lettre à George-Daniel de Monfreid, le 21 Juin 1910). p. 1126



Source : Segalen, Victor, *Correspondance. I, 1893-1912*, présentée par Henry Bouillier, texte établi et annoté par Annie Joly-Segalen, Dominique Lelong et Philippe Postel, Paris, Fayard, 2004, 1294 p.

### Annexe III Schéma de la ville intérieure de Pékin évoquant le corps de Nezha



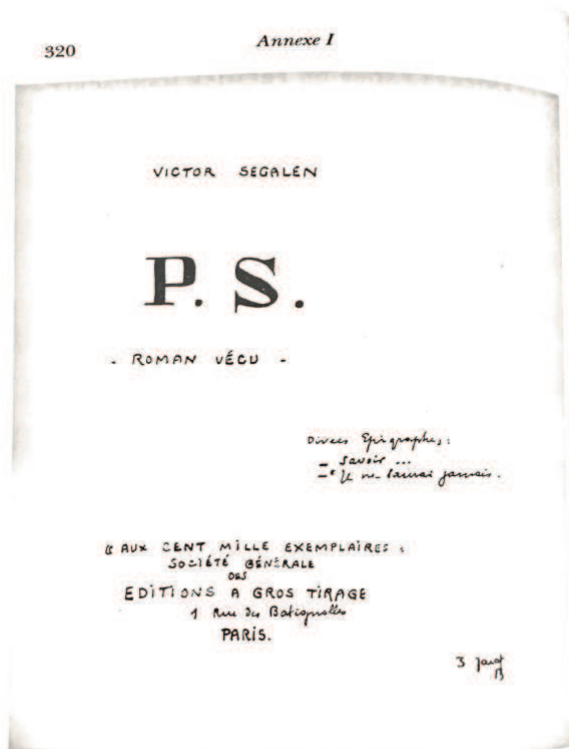
哪吒身躯与北京内城相应会意图

(据金受申:《北京的传说》, 页7, 与黄先登:《北平的传说》, 页40 绘制)

Source :

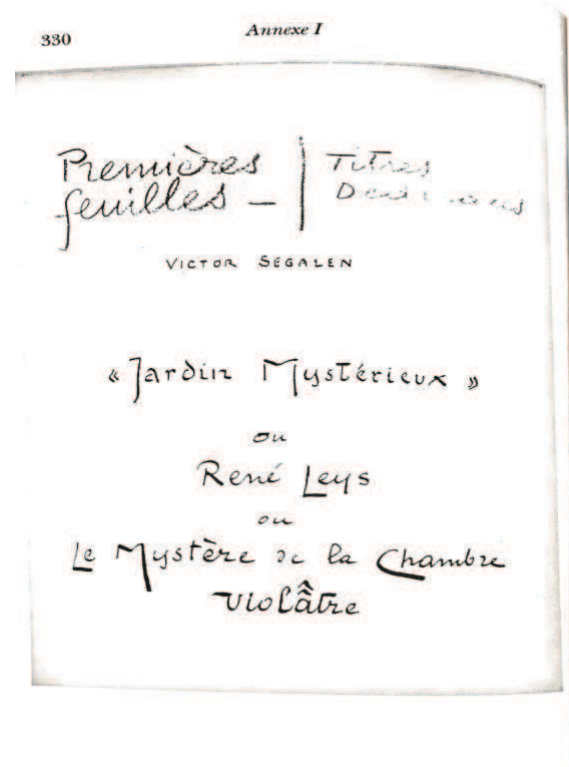
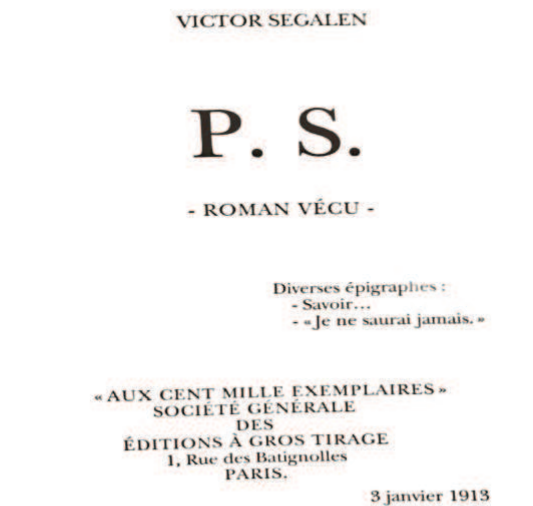
陈学霖, 刘伯温与哪吒城: 北京城建的传说, 北京, 生活·读书·新知三联书店, 2008, p.36. Chen Xuelin, Liu Bowen yu Nezha cheng: Beijing chengjian de chuanshuo, Beijing, Shenghuo Dushu Xinzhi Sanlian shudian, 2008, p.36. Chen Xuelin, Liu Bowen et la ville de Nezha : le mythe de la fondation de Pékin, Pékin, éd. Vivre, Lire, Rechercher librairie conjointe, 2008, p.36.

Annexe IV : Les manuscrits par rapport au titre de René Leys



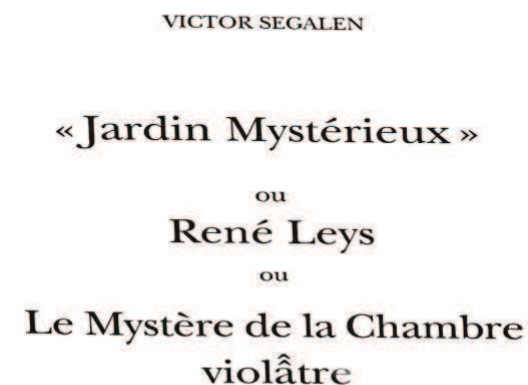
*Dernières pages du premier manuscrit* 321

[FEUILLET 429, verso : essai de page de titre, en fin de rédaction du premier manuscrit (la date portée en bas de page est une erreur de Segalen : il faut rétablir 3 janvier 1914, et non 3 janvier 1913).]



*Dernières pages du premier manuscrit* 331

[FEUILLET 434, recto : autres essais de titres. Au crayon de couleur, en haut de la page : - Premières feuilles. Titres. Dédicaces. -]



Source : SEGALEN, Victor, LABATUT, Sophie (éd.), *René Leys*, Paris, Gallimard, coll. "Folio classique", 2000, 419 p, pp.320-321 et p. 330-331

**Annexe V : La photo de Pierre Loti en costume de mandarin à Pékin**



Source : Vercier, Bruno, *Pierre Loti portraits : les fantaisies changeantes*, Paris, Plume : Flammarion, 2002, p. 83.

## Cité violette interdite

Elle est bâtie à l'image de Pei-king, capitale du Nord, sous un climat chaud à l'extrême ou plus froid que l'extrême froid.

À l'entour, les maisons des marchands, l'hôtellerie ouverte à tout le monde avec ses lits de passage ses mangeoires et ses fumiers.

En retrait, l'enceinte hautaine, la Conquérante aux âpres remparts, aux redans, aux châteaux d'angles pour mes bons défenseurs.

Au milieu, cette muraille rouge, réservant au petit nombre son carré d'amitié parfaite.

Mais, centrale, souterraine et supérieure, pleine de palais, de lotus, mes eaux mortes, d'eunuques et de porcelaines, -- est ma Cité Violette interdite.

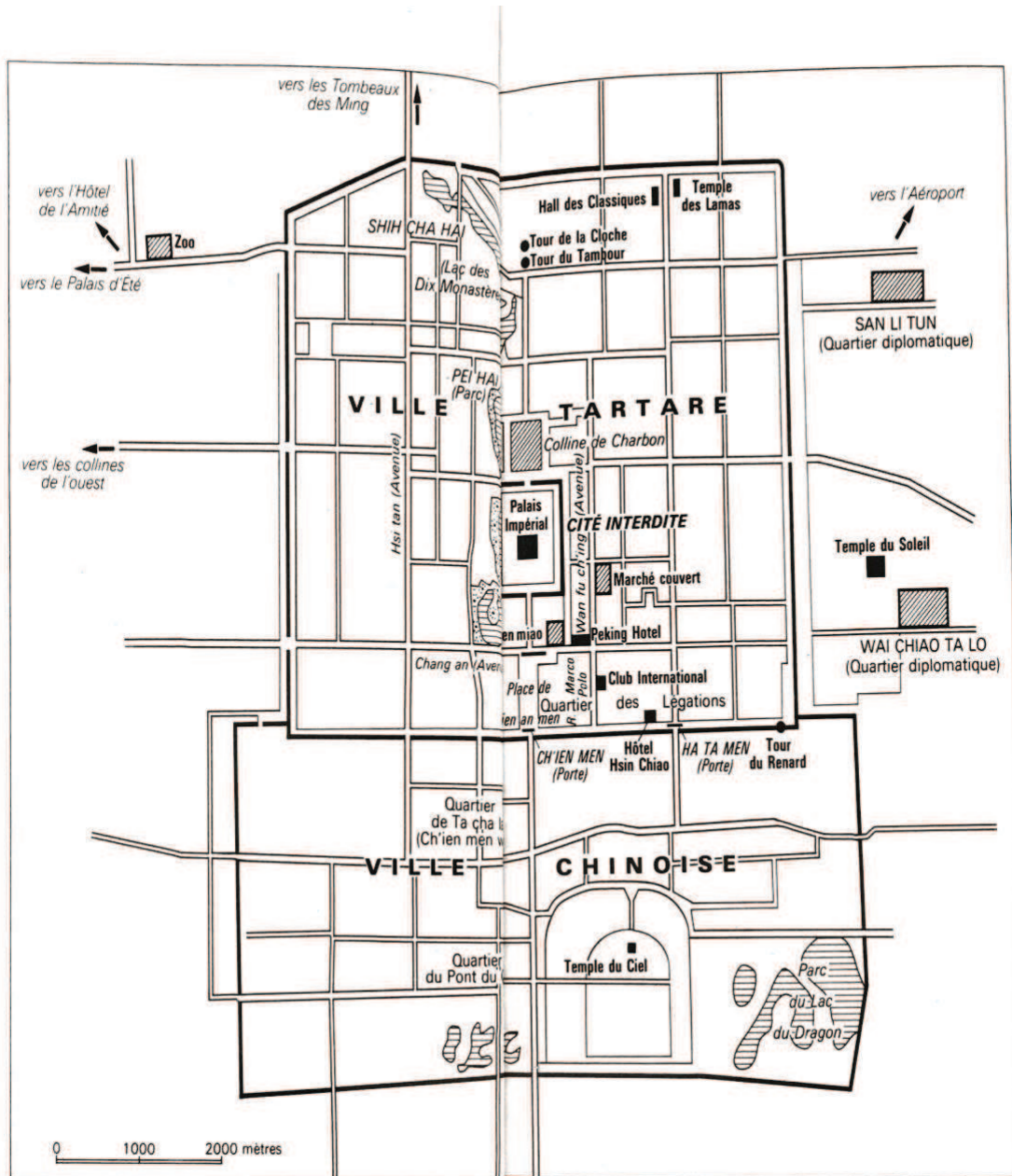
Je ne la décris pas ; je ne la livre pas ; j'y accède par des voies inconnues. Unique, unique et solitaire, mâle étrange dans ce troupeau servant, je n'enseigne pas ma retraite : mes amis, si l'un d'eux songeait à l'Empire !

Or, j'ouvrirai la porte et Elle entrera, l'attendue, la toute-puissante et la tout inoffensive,

Pour régner, rire et chanter parmi mes palais, mes lotus, mes eaux mortes, mes eunuques et mes vases,

Pour, -- la nuit où elle comprendra, -- être doucement poussée dans un puits.

Annexe VII Le plan de Pékin dans *Le Sac du Palais d'Été*



Source : Remy, Pierre-Jean, *Le sac du Palais d'Été*, Paris, Gallimard, coll. "Folio", 1971, 800 p.

## Annexe VIII L'idéogramme *chai*

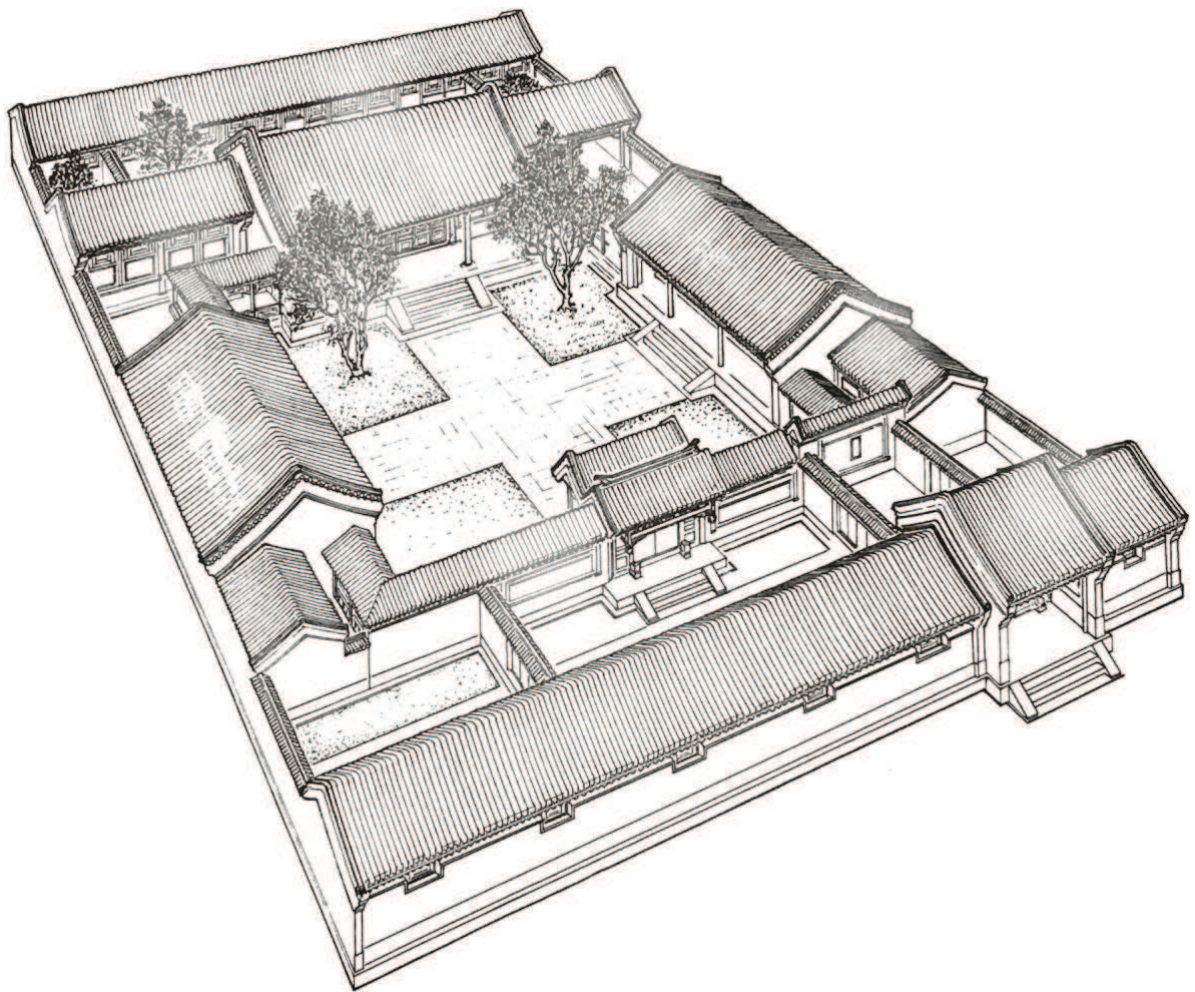


Photo prise par Jean-Lionel Dias

Sur le mur d'une maison (ici dans Baochan hutong, à l'ouest de Xinjiekou), le fatidique idéogramme *chai* tracé à la peinture blanche : « À détruire ».

Source : STÉPHANIE, Olivier et BING CHIU CHE, *Pékin : métamorphoses d'une ville impériale*, Paris, le Cherche Midi, 2009, 263 p., p. 225

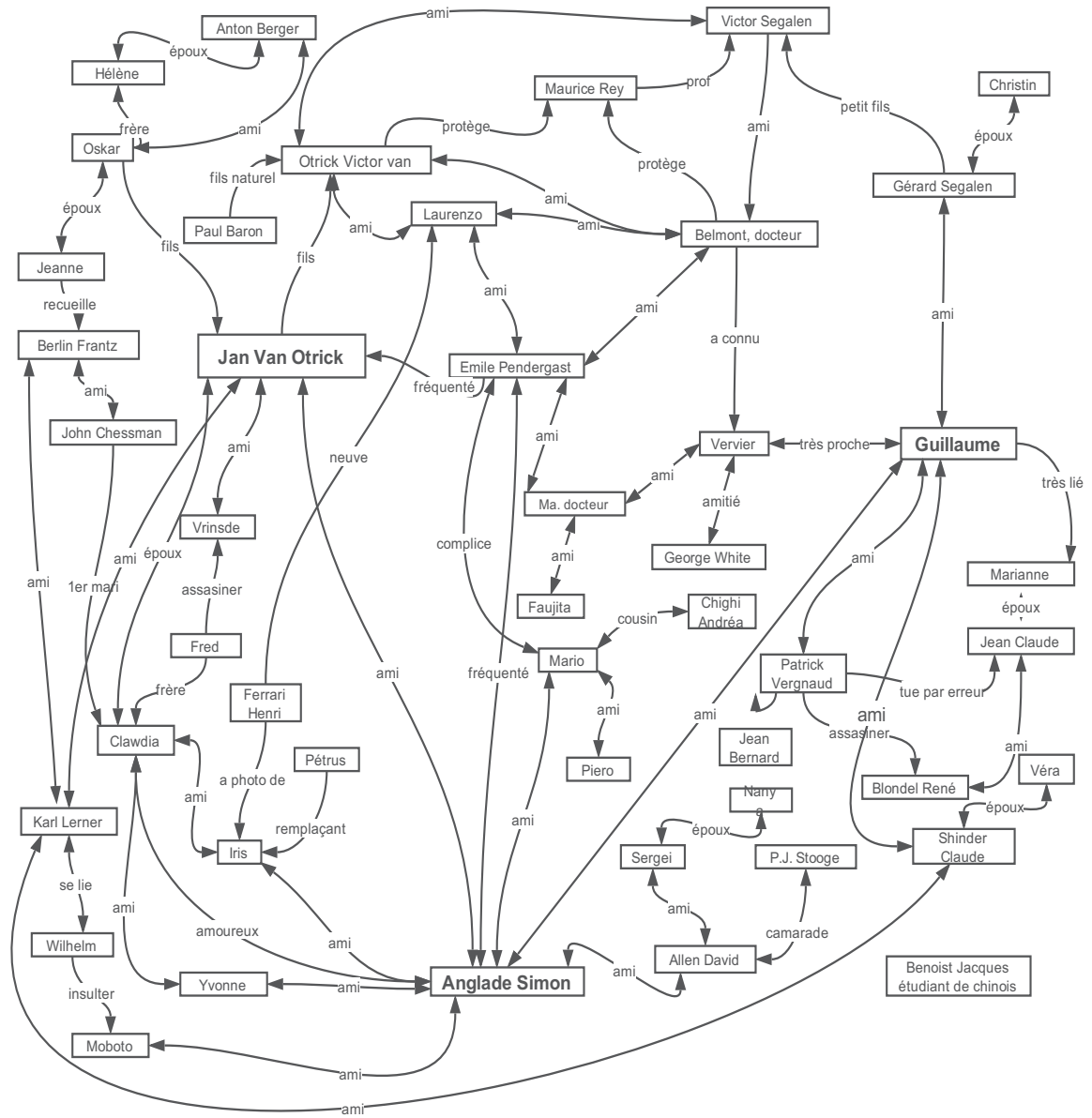
## Annexe IX Le plan de *siheyuan*



Source : STÉPHANIE, Olivier et BING CHIU CHE, *Pékin : métamorphoses d'une ville impériale*, Paris, le Cherche Midi, 2009, 263 p., p. 138



## Annexe X Le diagramme relationnel entre les personnages dans le *Sac du Palais d'Été*



Auteur : ZHOU Jing

## Annexe XI Victor Segalen visite Pékin à cheval



Victor Segalen  
et son palefrenier  
chinois, qu'il nommait  
le « grand Malu ».  
Le jeune médecin  
breton visite Pékin  
et la Chine à cheval,  
d'où une perspective

dont Paul Claudel  
a exprimé - de façon  
réductrice - la  
singularité : « On est  
tout le temps à  
cheval autour d'un  
mystère central  
impénétrable.

N'est-ce pas la vie  
de votre mari ? »  
(lettre du 7 janvier  
1922 à Yvonne  
Segalen à propos  
de René Leys).

Source : Musée Guimet

STÉPHANIE, Olivier et BING CHIU CHE, *Pékin : métamorphoses d'une ville impériale*, Paris, le Cherche Midi, 2009, 263 p., p.96

## Table des matières

<b>Remerciements</b> .....	1
<b>Abréviations utilisées</b> .....	2
<b>INTRODUCTION</b> .....	3
1. Pékin telle que représentée dans certains textes pré-XX <sup>e</sup> siècle .....	6
2. Problématique et justification du choix de texte .....	12
3. État de l'Art.....	20
4. Approches méthodologiques et présentation du plan du développement.....	22
<b>PREMIÈRE PARTIE : LA REPRÉSENTATION DE PÉKIN AU DÉBUT DU XX<sup>e</sup> SIÈCLE</b> .....	30
<b>1. Histoire de Pékin</b> .....	31
1.1 Historique de Pékin et de la Cité interdite .....	31
1.1.1 Origine de la ville de Pékin .....	31
1.1.2 Dénomination de la Cité interdite .....	34
1.2 Du mythe de la fondation de Pékin au mystère de Pékin .....	36
1.2.1 Liu Bowen et La ville de Nezha .....	37
1.2.2 Pékin en comparaison avec la ville européenne : l'interdit et le mystère .....	40
L'interdit .....	40
Le mystère .....	42
1.3 Le contexte historique des œuvres et la question des sources .....	43
1.3.1 Le contexte historique des œuvres .....	43
1.3.2 Le motif derrière le séjour des auteurs .....	47
1.3.3 La question des sources .....	48
<b>2. Le Pékin des signes</b> .....	50
2.1 Image de la Chine et image générale de Pékin au sens de l'imagologie.....	50
2.1.1 L'image de la Chine au début du XX <sup>e</sup> siècle.....	51
2.1.2 La ville de Pékin découverte par les Français dans le quotidien <i>Le Temps</i> en 1900 .....	52
2.1.3 Panorama de Pékin chez Pierre Loti et Victor Segalen.....	56

2.2 La représentation de Pékin à partir d'une vision architecturale .....	59
2.2.1 La signification architecturale de Pékin selon Pierre Loti et Victor Segalen .....	59
Le premier aperçu de Pékin.....	59
« Échiquier » .....	60
« Répétition » .....	61
« Milieu ».....	62
Un Pékin de « monstres » et de « mort ».....	63
2.2.2 Symbolique des lieux.....	65
Les murs et les remparts .....	65
Les portes .....	68
Les hou-t'ong ( <i>hutong</i> ).....	70
2.2.3 La dysharmonie ou l'opposition spatiale et temporelle.....	71
2.3 Les Hommes dans la ville.....	76
2.3.1 La vie de l'Empereur Guangxu dans la Cité interdite, telle que dépeinte dans <i>René Leys et Le Fils du Ciel</i> .....	76
Une enquête autour de l'identité de l'Empereur .....	78
L'Empereur esthète .....	79
« Prisonnier » et victime impuissante d'une vie dramatique .....	81
Mort mystérieuse .....	82
2.3.2 La ville et l'écrivain : l'espace, le temps et le Moi .....	83
La maison de l'auteur/du narrateur à Pékin .....	83
Métaphore de la maison : entre l'espace et le Moi .....	85
La nature dans la ville : entre le temps et le Moi .....	87
<b>3. Pékin dans l'écriture : le dévoilement, la reconstruction et l'imagination .....</b>	<b>88</b>
3.1 Pékin telle que dévoilée par Loti .....	90
3.1.1 Le Pékin lotien : une image partagée avec des voyageurs antérieurs et empreinte de l'esprit « Fin de siècle » .....	90
3.1.2 Lever le voile sur Pékin grâce à une « répétition » thématique : caravane et poussière .....	94
Caravane .....	95
Poussière .....	96
3.1.3 Du « décolorisme » à la mélancolie .....	97

3.1.4 Une ville entre fiction fantastique et vide réel.....	100
3.1.5 Voiler ou dévoiler : une analyse à partir du genre littéraire et du dénouement du récit.....	103
3.2 Une reconstruction de Pékin chez Segalen .....	106
3.2.1 L'« incompréhensibilité éternelle » de Segalen : l'inaccessibilité de la Cité interdite .....	106
3.2.2 Stratégies de reconstruction .....	109
Une pratique d'un genre nouveau .....	109
Une structure de l'interrogation : Interrogateur/Interrogé .....	110
Un changement de l'objet interrogé .....	112
3.2.3 Les intermédiaires au cours de la description de la ville.....	114
3.2.4 Expérience du Vide et utilisation du pronom.....	119
3.3 La restructuration de l'espace par l'imaginaire.....	122
3.3.1 Loti : « voir dans le passé » et l'opium .....	123
3.3.2 « La cité souterraine » et le puits chez Segalen : une invention influencée par deux pensées occidentales et orientales .....	125
<b>DEUXIÈME PARTIE : LA REPRÉSENTATION DE PÉKIN ENTRE LES ANNÉES 1950 ET 1980 .....</b>	<b>133</b>
<b>1. Évolution historique de la ville de Pékin.....</b>	<b>134</b>
1.1 Contexte général entre les années 1950 et 1980.....	134
1.2 Contexte historique de la ville de Pékin .....	138
1.2.1 Pékin sous la République .....	139
1.2.2 Beiping .....	140
1.2.3 Pékin : la capitale de la République populaire de Chine .....	143
1.3 Source des œuvres et rapports à l'Histoire .....	146
<b>2. Pékin : la ville rouge en mutation .....</b>	<b>152</b>
2.1 Panorama de la ville de Pékin dans la littérature française pendant la Révolution culturelle chinoise .....	152
2.1.1 L'image générale de Pékin chez Roland Barthes, de <i>Tel quel</i> et de Simon Leys	152
2.1.2 Pékin : la « ville rouge » dans <i>Le Sac du Palais d'Été</i> et <i>Chambre noire à Pékin</i>	159
2.2 Évolution des éléments architecturaux : d'une ville impériale à une ville révolutionnaire .....	164

2.2.1 Impact sur la ville impériale : le monument architectural sur le point de disparaître.....	165
Un monde clos : la référence à un « échiquier ».....	165
La destruction des murs : l'incarnation de l'échec du franchissement.....	166
La porte Hata .....	171
La cité interdite condamnée à « disparaître » dans la littérature .....	172
2.2.2 La ville révolutionnaire : le monument architectural en transformation.....	174
La place Tian'anmen.....	176
2.3 La ville de Pékin et les étrangers .....	180
2.3.1 Les écrivains-diplomates .....	181
2.3.2 « L'exil » des Occidentaux à Pékin.....	184
L'exil physique .....	184
L'exil spirituel.....	187
<b>3. Évolution de l'écriture de Pékin .....</b>	<b>190</b>
3.1 La représentation de Pékin dans les romans à partir d'une vision photographique	190
3.4.1 Photographies : un témoignage du Pékin d'antan .....	191
3.1.2 Photographies : clichés de Pékin « à présent » .....	194
3.1.3 Photographies : un moyen d'imaginer .....	197
3.2 La représentation de Pékin à travers une multitude de points de vue .....	198
3.3 Aventure dans la texture du roman.....	203
3.4 À l'ombre de Victor Segalen .....	210
3.4.1 Pierre-Jean Remy : sur les traces de Segalen .....	210
3.4.2 Segalen et René Leys dans <i>Le Sac du Palais d'Été</i> .....	213
<b>TROISIÈME PARTIE : LA REPRÉSENTATION DE PÉKIN ENTRE LES ANNÉES 1980 JUSQU'À LA</b>	
<b>FIN DU XX<sup>e</sup> SIÈCLE .....</b>	<b>221</b>
<b>1. Transformation historique de la ville de Pékin .....</b>	<b>222</b>
1.1 Contexte général des années 1980 à la fin du XX <sup>e</sup> siècle .....	222
1.2 La ville de Pékin en grande transformation : entre l'ancien et le moderne.....	226
1.3 Pékin dans l'histoire politique : une réflexion sur le passé et le présent, le	
« traditionnel » et le moderne .....	230
« La tradition » durant les années 1839-1894 : de la résistance au soupçon .....	231

1894-1949 : la controverse entre l'ancien et le nouveau.....	234
De 1949 à la réforme de Deng : de la rupture à la recréation de la tradition.....	235
<b>2. Pékin : métamorphose d'une ville impériale.....</b>	<b>240</b>
2.1 Vue d'ensemble de l'image de Pékin après les réformes de Deng Xiaoping .....	240
2.1.1 La représentation de Pékin dans le journal <i>Le Monde</i> de 1978 à la fin du XX <sup>e</sup> siècle .....	240
Le Pékin du mouvement 1989 .....	240
Pékin en grande transformation.....	242
2.1.2 L'image générale de Pékin après les réformes du président Deng chez Pierre- Jean Remy et Suzanne Bernard .....	247
Le Pékin du mouvement de 1989 chez Suzanne Bernard .....	247
Nouveau paysage urbain : Pékin moderne contre ancien Pékin.....	249
2.2 Pékin et la nostalgie architecturale .....	251
2.2.1 « À détruire ».....	251
2.2.2 <i>Hutong</i> : mémoire d'une ville.....	253
Histoire des <i>Hutong</i> .....	253
Le labyrinthe des <i>hutong</i> .....	254
Pékin existe dans les <i>hutong</i> d'autrefois .....	255
2.2.3 <i>Siheyuan</i> : une expérience dans l'espace-temps .....	257
<i>Siheyuan</i> : un mode de vie de Pékin.....	257
À la recherche de Lao She : une proximité infinie dans l'espace .....	260
Ma « cour carrée » : une expérience personnelle dans le temps .....	261
2.3 La ville de Pékin et les Chinoises .....	265
<b>3. D'un Pékin à l'autre : le Pékin d'aujourd'hui et le Pékin d'autrefois, le Pékin des hommes et le Pékin des femmes .....</b>	<b>270</b>
3.1 Voyage et retour dans le temps et l'espace .....	270
3.1.1 Simultanéité : le Pékin du passé et le Pékin du présent.....	270
3.1.2 Récurrence des personnages .....	273
3.2 Contempler la ville de Pékin : à pied, à vélo ou en voiture .....	277
3.3 Écrire la Chine avec une vision féminine : Suzanne Bernard et la Chine.....	283
3.3.1 « Écrivaine libre » et pauvre .....	284
3.3.2 Choix du genre.....	287

3.3.3 La politique, l'amour et la recherche identitaire à Pékin .....	288
Thème de l'Histoire et de la politique chez Suzanne Bernard .....	288
La rencontre amoureuse .....	290
La quête de l'identité.....	292
3.3.4 De la Chine traditionnelle à l'homme chinois de tradition .....	295
3.4 Une écriture entre l'autobiographie et la fiction .....	297
<b>CONCLUSION</b> .....	304
Une étude consacrée à la « représentation » et l'« image » .....	304
La ville.....	306
L'écriture.....	309
<b>BIBLIOGRAPHIE</b> .....	312
<b>ANNEXE</b> .....	334



Dans cette thèse, le sujet que nous avons souhaité traiter est celui de la représentation et des transfigurations de la ville étrangère dans l'écriture française. Nous avons ainsi choisi les œuvres de Pierre Loti, Victor Segalen, Pierre-Jean Remy et Suzanne Bernard, afin de pouvoir expliquer le sujet à l'aide d'exemples concrets, c'est-à-dire en analysant l'image de la ville de Pékin dans les œuvres françaises du XX<sup>e</sup> siècle. Au cours de cette étude, nous abordons en profondeur l'image de Pékin et en particulier son évolution historique chez les auteurs des différentes périodes que nous avons présentées. Nous étudions cette évolution de l'image de Pékin à partir de trois dimensions. La première dimension est celle de l'histoire citadine, ainsi que celle de sa présence dans le texte littéraire et de son influence sur la représentation. Il s'agit d'une approche plutôt géocritique qui examine les relations entre les espaces humains et la littérature. La deuxième dimension est celle du Pékin des signes. Nous étudierons les textes dans une optique imagologique, en nous focalisant sur la manière dont l'écrivain transcrit le réel, ainsi que sur la représentation de l'objet d'étude. Enfin, la troisième dimension porte sur l'évolution des formes et de l'écriture romanesques.

Mots-clés : Image, Pékin, Littérature française

\*

In this thesis, the subject we wanted to discuss is that of the representation and transfigurations of the foreign city in French writing. We have chosen the works of Pierre Loti, Victor Segalen, Pierre-Jean Remy and Suzanne Bernard, in order to explain the subject with the help of concrete examples, that is to say by analyzing the image of the city of Beijing in different French works of the twentieth century. During this study, we take a deep look at the image of Beijing, and especially at its historical evolution, as described by the authors of the different periods that we have presented. We chose to study this evolution of Beijing's image from three dimensions. The first dimension is that of the city history, as well as that of its presence in the literary text and its influence on representation. This is a rather geocritical approach that examines the relationships between human spaces and literature. The second dimension is the Beijing signs' dimension. We will study the texts according to an imagological perspective, focusing on how the writer transcribes reality, as well as on the representation of the object of study. Finally, the third dimension is about the evolution of novelistic forms and writing.

Keywords: Image, Beijing , French literature