



HAL
open science

Figures du dépassement de soi : étude comparative des mythes littéraires de Sisyphe et de Jingwei

Shaoqing Li

► **To cite this version:**

Shaoqing Li. Figures du dépassement de soi : étude comparative des mythes littéraires de Sisyphe et de Jingwei. Littératures. Université Côte d'Azur, 2024. Français. NNT : 2024COAZ2005 . tel-04574582

HAL Id: tel-04574582

<https://theses.hal.science/tel-04574582>

Submitted on 14 May 2024

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 DE DOCTORAT

Figures du dépassement de soi :

étude comparative des mythes littéraires de Sisyphe et de Jingwei

Shaoqing LI

Centre Transdisciplinaire d'épistémologie de La Littérature et des Arts Vivants (CTELA)

**Présentée en vue de l'obtention
du grade de docteur en littérature**
générale et comparée
d'Université Côte d'Azur

Dirigée par : Sylvie Ballestra-Puech
Soutenue le : 15 février 2024

Devant le jury, composé de :
Arnaud Zucker, Université Côte d'Azur

Philippe Postel, Université de Nantes

Solange Cruveillé, Université de Montpellier
Lin Che, Université des langues
étrangères de Beijing (Chine)

Figures du dépassement de soi : étude comparative des mythes littéraires de Sisyphe et de Jingwei

Directrice de thèse

Sylvie Ballestra-Puech, Professeur, Centre Transdisciplinaire d'Épistémologie de la Littérature et des Arts vivants, Université Côte d'Azur

Jury

:

Arnaud Zucker, Professeur, Université Côte d'Azur (président du jury)

Philippe Postel, Maître de conférences, Université de Nantes

Solange Cruveillé, Maître de conférences, Université de Montpellier

Lin Che, Professeur, Université des langues étrangères de Beijing (Chine)

Rapporteurs

Philippe Postel, Maître de conférences, Université de Nantes

Solange Cruveillé, Maître de conférences, Université de Montpellier

Résumé

Sisyphé, figure exemplaire de l'*hybris* dans la mythologie grecque et Jingwei, oiseau symbolisant le sublime de la volonté humaine dans la mythologie chinoise partagent dans leurs récits mythiques des mythes communs : transgression de la mort, action cyclique et vanité des efforts. Cette thèse a pour but d'examiner les convergences et les divergences entre ces deux mythes en s'appuyant sur une étude mythocritique combinée à une approche herméneutique. La lecture didactique, que ce soit l'enseignement sur la mesure dans les interprétations du mythe de Sisyphé par les auteurs grecs et latins ou la leçon sur la force de la volonté humaine dans les premières réécritures de mythe de Jingwei, porte en effet sur une même réalité mentale chez les êtres humains : la disposition subjective qui amène à une affirmation excessive de soi, dont les différents traitements dans les deux littératures révèlent les spécificités culturelles de chacun. La mythologie constituant un réservoir de motifs littéraires pour les poètes, les deux mythes sont par la suite sollicités et transposés dans l'expression thématique analogue : la construction d'un monde imaginaire, l'expression du sentiment, l'usage allégorique comme contre-modèle pour les actions humaines et l'exaltation d'un héroïsme. A travers une analyse de la tendance à réhabiliter Sisyphé et Jingwei dans la littérature contemporaine, on peut conclure que ces deux mythes, marqués par le mytheme de l'action cyclique, sont une métaphore du désir humain du dépassement de soi et que leurs réécritures au fil du temps en abordent les différentes facettes. La tension entre l'impulsion invincible qui pousse à dépasser la limite et la conscience rationnelle de la vanité de cette tentative, qui est inhérente à cette métaphore, se manifeste autant dans les critiques des auteurs occidentaux sur ce comportement humain, que dans l'attitude ambivalente qui accompagne la lecture héroïque du mythe de Jingwei. La complexité de cette tension dans le contexte culturel chinois, qui repose sur une différente conception de la manière d'agir, conduit à une lecture biaisée du *Mythe de Sisyphé* de Camus. L'éloge de la capacité d'accoutumance de Sisyphé mis en scène dans le roman *Les Quatre Livres* de Yan Lianke en donne un exemple éloquent.

Mots clés : Sisyphé, Jingwei, mythe, réécriture, mytheme, *hybris*, volonté héroïque, *Mythe de Sisyphé*, *Les Quatre Livres*, métaphore, héroïsme

Abstract

Sisyphus, the exemplary figure of *hybris* in Greek mythology, and Jingwei, the bird symbolizing the sublime of human will in Chinese mythology, share common myths in their mythic narratives: the transgression of death, cyclical action and the vanity of effort. The aim of this thesis is to examine the convergences and divergences between the Sisyphus myth and the Jingwei myth, using a mythocritical study combined with a hermeneutical approach. The didactic reading, whether it's the teaching on measurement in the Greek and latin authors' interpretations of the myth of Sisyphus, or the lesson on the power of human will in the first rewritings of the Jingwei myth, is in fact about the same mental reality: the human disposition of excessive self-assertion, whose different treatments in the two literatures reveal the cultural specificities of each. As mythology is a reservoir of literary motifs for poets, both myths are called upon and transposed in analogous thematic expression: the construction of an imaginary world, the expression of sentiment, the allegorical use as a counter-model for human actions and the exaltation of heroism. Through an analysis of the tendency to rehabilitate the two figures in contemporary literature, we can conclude that these two myths, marked by the mytheme of cyclical action, are a metaphor for the human desire to surpass oneself, and that their rewritings over time address the different facets of this desire. The tension between the invincible impulse to go beyond the limit and the rational awareness of the vanity of this attempt, which is inherent in this metaphor, is manifested as much in the occidental authors' criticism of acts of excess as in the ambivalent attitude that accompanies the heroic reading of the Jingwei myth. The complexity of this tension in the Chinese cultural context, which is based on a different conception of how to act, leads to a skewed reading of Camus's *Myth of Sisyphus*. The praise for Sisyphus's capacity for habituation in the novel *The Four Books* is an eloquent example.

Key words: Sisyphus, Jingwei, myth, rewriting, mytheme, *hybris*, heroic will, *Myth of Sisyphus*, *The Four Books*, metaphor, heroism

Remerciements

Je tiens tout d'abord à adresser mes plus sincères remerciements à ma directrice de thèse, Madame Ballestra-Puech, pour la confiance qu'elle m'a témoigné tout au long de ce travail, pour ses conseils avisés qui m'ont efficacement orientée et éclairée et pour ses nombreuses relectures minutieuses. Travailler sous sa direction est à la fois un honneur et un bonheur. Son soutien et sa bienveillance signifient beaucoup pour une étudiante étrangère qui s'inquiète de mener une tâche sisyphéenne.

Je remercie également Monsieur Zucker, Monsieur Postel, Madame Cruveillé et Madame Che qui me font l'honneur de siéger dans le jury de cette thèse. Je souhaite adresser mon vif remerciement à Madame Che, qui a dirigé mon mémoire de Master. Sa passion et son rigueur envers la recherche académique font d'elle un modèle à atteindre pour moi.

Ma reconnaissance va également au laboratoire CTELA, qui a accepté de m'accueillir en 2017 et a eu la bienveillance d'avoir facilité toutes mes démarches administratives quand j'étais en Chine.

Les trois années à Nice étaient un moment difficile pour moi, notamment pendant le confinement de Covid. Je veux exprimer ma gratitude à mes amis à Nice, Marion, Kenza et Danlei, qui par leur amitié et leur encouragement m'ont aidée à finaliser mon travail. À Yingxin et son mari Xiaxing. Chaque fois je me sentais seule et que ma famille me manquait, ils ont fait preuve d'une grande bienveillance en m'invitant chez eux. Je pense aussi à mon amie Zhang Man. Grâce à son hospitalité, Paris a toujours été une ville amicale et accueillante pour moi. Merci aussi à Ye Sha, pour ses encouragements et les promenades dans les rues parisiennes et lyonnaises dont je garde un très bon souvenir. Je témoigne également toute ma reconnaissance à Billa, qui a voulu lire et relire ma thèse et corriger les fautes lexiques et syntaxiques.

Je suis également reconnaissante à mes collègues à l'Université d'économie et de finance de Nanjing. Pendant mon séjour à Nice, ils ont mené un travail acharné pour compenser mon absence.

Je souhaite, par ailleurs, exprimer ma gratitude à ma famille, pour leur soutien durant toutes ces années. Je souhaite remercier mes parents qui m'ont soutenue de leur amour désintéressé. Un grand merci à mon mari Mao Chunhao, merci d'être toujours à mes côtés et d'être si compréhensif au moment où je n'arrive pas à contrôler mon anxiété et ma mauvaise humeur. Merci également à mon fils Ziyu, qui répond inmanquablement à mon

amour, même quand je ne m'attendais pas à un retour de sa part en raison de la longue distance qui nous a séparé.

Table des matières

Introduction	9
L'objet d'étude	9
Le corpus de l'étude	12
Cadre méthodologique.....	14
Structure de la thèse	25
PARTIE I TENTATIVE DE MYTHANALYSE DES MYTHES DE SISYPHE ET DE JINGWEI	28
Chapitre 1 Approche onomastique	29
Sisyphé, l'habileté n'est pas l'intelligence ?	29
Nüwa et Nügua : deux déesses, une même figure mythique ?	33
Chapitre 2 Questions généalogiques : qui se ressemble s'assemble.....	41
Les Sisyphéiades, règne de <i>mètis</i> et d' <i>hybris</i>	41
Sisyphé, le plus rusé des mortels	41
La <i>mètis</i> des Grecs d'après Detienne et Vernant	44
Sisyphé, transgresseur de la limite.....	45
L' <i>hybris</i> , une disposition humaine à dépasser la limite.....	46
La <i>mètis</i> et l' <i>hybris</i> sont-ils héréditaires ?	52
Jingwei, entre la vie et la mort, entre la grandeur et le tragique	61
Nüwa, parmi les filles immortelles et polymorphes de l'Empereur.....	62
La métamorphose, au-delà de toutes les frontières	62
Les filles de l'empereur Yan, déesses transcendant la mort	68
Jingwei, entre grandeur et démesure	76
L'esprit héroïque dans la culture chinoise, un synonyme de l' <i>hybris</i> ?.....	77
Une <i>famille</i> de héros tragiques dans la mythologie chinoise.....	88
<i>Mètis</i> et <i>hybris</i> sous des regards croisés.....	104
Chapitre 3 La constitution des récits de Sisyphé et de Jingwei dans des traditions hétérogènes	110
Crime et châtement, la constitution d'un récit séquentiel	111
Volonté et ressentiment, élaboration d'une image héroïque dans une tradition lyrique	126
PARTIE II REECRITURE LITTERAIRE DU MYTHE DE SISYPHE ET DU MYTHE DE JINGWEI	143
Chapitre 4 La description géographique: donner une matérialité à un monde surnaturel	145
Sisyphé dans la description topographique du monde souterrain.....	146
Jingwei : la reproduction d'un univers mythologique.....	154
<i>fu</i> et <i>ekphrasis</i> , un même procédé littéraire fondé sur la description ?.....	171

Chapitre 5 Le « désir de repos » de Sisyphe et le <i>yuan</i> (ressentiment) de Jingwei	175
Ajout d'un nouvel épisode, ayant pour but de dépeindre le sentiment	175
« Subir à la place de Sisyphe », dans une malédiction ou dans une auto-condamnation	176
« Je suis Jingwei », image de la frustration dans la carrière politique	182
La traduction de la souffrance liée à une insatisfaction amoureuse ou une séparation conjugale	197
Sisyphe, lieu commun rhétorique dans l'expression d'un amour non réciproque	197
Jingwei, de motif littéraire à usage métaphorique dans l'expression de la séparation avec l'époux(se)	212
De la souffrance physique à la souffrance morale	220
Chapitre 6. Les labeurs de Sisyphe et de Jingwei, miroirs de l'acte humain	223
L'interprétation allégorique du mythe de Sisyphe	224
La transposition du supplice infernal dans le monde humain dans la philosophie antique	224
Renouveau de l'interprétation allégorique du mythe de Sisyphe chez les humanistes	232
L'usage de Jingwei pour représenter les actes humains	240
Usage du mythe de Jingwei comme <i>diangu</i> dans les poèmes au sujet politique et historique	241
La figure de Jingwei dans les poèmes allégoriques	250
Le mythe comme allégorie	256
Chapitre 7. Sisyphe et Jingwei, vers une héroïsation de leur mythe	260
Une pluralité des usages du mythe de Sisyphe	260
La quasi-disparition du mythe de Sisyphe à l'âge classique et au siècle des Lumières	261
La résurgence du mythe de Sisyphe dans la poésie au XIXe siècle	263
Sisyphe dans la mise en images d'une réflexion abstraite au XXe siècle	275
Le Mythe de Jingwei dans la représentation de l'héroïsme tragique	293
La formation d'une lecture héroïque du mythe de Jingwei	293
Expression du moi	294
Dans les poèmes en éloge à un héros tragique	301
Jingwei dans la représentation de la chasteté féminine	307
Jingwei dans l'adhésion à un idéal révolutionnaire au début du XXe siècle	311
Ambivalence du mythe de Jingwei malgré son héroïsation	318
Mythe, métaphore et <i>diangu</i>	323
Un processus comparable d'héroïsation du mythe de Sisyphe et du mythe de Jingwei	323
Mythe Sisyphe-Jingwei, métaphore du désir humain du dépassement de soi	325
Atrophie du pouvoir suggestif du mythe de Jingwei	328
<i>PARTIE III SISYPHE EN CHINE</i>	332
Chapitre 8 Une interprétation particulière de la figure de Sisyphe en Chine	333
La réception de Camus en Chine	334

La déviation dans la réception du <i>Mythe de Sisyphe</i> en Chine.....	340
Sisyphe, icône appréciée dans la culture populaire chinoise	351
Chapitre 9 Réécriture du mythe de Sisyphe dans <i>Les Quatre Livres</i> de Yan Lianke.....	354
Yan Lianke et son écriture de l'histoire de la Chine contemporaine	354
Le mythoréalisme, à la recherche d'un réel spirituel.....	356
<i>Les Quatre Livres</i> , un roman mythoréaliste	358
Réécriture du mythe de Sisyphe dans <i>Les Quatre Livres</i>	363
Analyse textuelle du <i>Nouveau Mythe de Sisyphe</i>	365
<i>Congshi</i> (从适), une capacité d'adaptation.....	369
La différence culturelle derrière la représentation de Sisyphe occidental et Sisyphe oriental	372
Le nouveau mythe de Sisyphe, une accusation de la classe des intellectuels	374
Comparaison entre Sisyphe camusien et le nouveau Sisyphe de Yan Lianke	378
L'absurde, une acception différente dans la littérature chinoise	378
La révolte et le <i>congshi</i> : différentes manières d'affronter l'absurde.....	380
Chapitre 10 Complexité de l'interprétation de l'action cyclique dans la pensée chinoise	383
Une influence orientale sur la pensée de Camus ?.....	386
Conclusion	389
Bibliographie	399
Annexe	427

Introduction

L'objet d'étude

Dans une étude comparative se pose inéluctablement la question de la légitimité d'une telle comparaison, à plus forte raison dans notre étude, qui consiste à comparer deux mythes enracinés dans deux civilisations éloignées à bien des égards. Mais avant d'aborder cette question cruciale, il faut tout d'abord répondre à celles-ci : Qui est Sisyphe ? Qui est Jingwei (精卫)? Chacun de ces noms évoque-t-il une trame narrative qui lui est propre ?

Pour les lecteurs occidentaux comme pour les lecteurs chinois, Sisyphe fait partie des figures mythiques les plus populaires dans la mythologie grecque. Son supplice, qui se caractérise par une action stérile et infinie, apparaît comme le motif emblématique de son canevas mythique et est ainsi lié étroitement à son nom. Pierre Brunel affirme que « le nom est en effet pour nous associé à l'image d'un châtement. L'évidence de cette image, rendue plus sensible encore par un bas-relief antique souvent reproduit qui représente Sisyphe ployant sous le poids de son rocher, ne va pourtant pas sans une énigme, déjà contenue dans le nom ¹ ». Si l'on a accepté le fait qu'il s'agit d'un supplicé infernal, la plus grande énigme que pose son mythe consiste sans doute dans son crime, qui donne lieu à cette condamnation terrifiante. Camus en donne une explication englobant plusieurs versions du mythe. Grâce à l'influence considérable de son *Mythe de Sisyphe* sur le monde intellectuel du XXe siècle, le supplice de Sisyphe se trouve attaché à une représentation métaphysique de la condition humaine. Cet essai philosophique fait l'objet d'une réception enthousiaste en Chine, de sorte que les lecteurs chinois considèrent la réécriture camusienne comme étant la « version originale » du mythe. La réception de la philosophie de l'absurde allant de pair avec la réception du mythe de Sisyphe, cette figure incarne pour les lecteurs chinois une révolte héroïque contre les dieux dès son émergence.

Lors de leur premier contact avec cette figure, les lecteurs chinois se rendent compte d'une certaine familiarité avec le mythe : dans la mythologie chinoise, il existe bien des figures immobilisées dans une action cyclique et stérile, parmi lesquelles Jingwei se trouve fréquemment comparé à Sisyphe. Cela pourrait s'expliquer partiellement par le fait que la connotation laudative du mythe sous la plume de Camus rappelle aux Chinois la lecture

¹ Pierre Brunel, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, éd du Rocher, 1988, p. 1294.

héroïque du mythe de Jingwei chez les poètes connus pour leur loyauté et leur patriotisme. Il ne faut d'ailleurs pas dire « figure » mais « oiseau », parce que ce mythe implique le motif de la métamorphose : la princesse se transforme en oiseau après sa noyade. Ce mythe a donné lieu à la formation d'une expression idiomatique (*chengyu*) dont le sens est univoque et figé – Jingwei essayant de remplir la mer avec des cailloux (精卫填海), pour dire un courage transcendant tous les dangers et toutes les épreuves et une détermination inébranlable pour atteindre son but¹.

A l'instar de Sisyphe, emprisonné dans un cycle de montée et de descente, le mythe de Jingwei se caractérise par un va et vient permanent entre la mer de l'Est et la montagne de l'Ouest, qui n'aboutit à rien de productif. Bien évidemment, les deux mythes partagent le motif d'une action cyclique et infinie. En même temps, les deux mythes impliquent également le thème de la mort, qu'il s'agisse de la tentation de Sisyphe d'échapper à la mort ou de la résurrection mystique de Jingwei après la noyade. Il nous semble que l'action cyclique et infinie dans ces mythes entretient un rapport de causalité avec le fait de ne pas mourir. En ce sens, la mort manquée et l'action répétitive constituent une structure bipolaire dans ces deux récits mythiques.

L'affinité qui se présente entre les deux figures n'échappe pas aux connaisseurs des deux mythes, qui ne peuvent pas s'empêcher de les mettre en parallèle et même d'interpréter l'un à la lumière de l'autre. Il n'est pas étonnant que, lorsque l'essai de Camus est introduit en Chine, les lecteurs chinois fassent immédiatement le parallèle entre les deux mythes. Les actions héroïques de Jingwei pour atteindre son but sont qualifiées d'effort sisyphéen² ; on va jusqu'à définir l'essai de Camus comme *Le mythe de Jingwei sous la plume de Camus*. Les chercheurs chinois examinent la « grandeur » et la « splendeur » de leur révolte, ces deux mots étant souvent utilisés pour qualifier le combat du héros mythique avec son destin dans la tragédie grecque³. Il est intéressant de remarquer la mésinterprétation du mythe de Jingwei par la sinologue anglaise Anne Birrell. Dans son introduction au mythe de Jingwei, Anne Birrell en propose une interprétation analogue à celle du mythe de Sisyphe par l'usage du motif *hybris-némésis* de la mythologie grecque :

Le mythe combine les divers thèmes du pathos, de l'audace et du refus d'accepter la défaite. Le mythe n'explique pas pourquoi elle est condamnée à la tâche vaine

¹ *Dictionnaire des chengyu* (expression idiomatique), édité par Li Kedi et al., Xi'an, édition du peuple de Shangxi, 2003, p. 343.

² Tang Xiaobing, *Chinese Modern: The Heroic and the Quotidian*, Durham, NC and London: Duke University Press, 2000.

³ Liu Junqing, « Une comparaison de figure mythique entre Sisyphe et Jingwei », *Les scientifiques chinois*, n°17, 2015, p. 91.

d'endiguer la vaste mer d'Est avec de minuscules bouts de bois et de cailloux. Il se peut qu'elle ait été punie pour son intrusion dans la mer d'Est sans autorisation, violant ainsi la prérogative territoriale du dieu de la mer ; ou bien son acte peut être interprété comme un gage de vengeance contre le dieu de la mer dans les eaux duquel elle s'est noyée. Le motif de la métamorphose est certainement lié au thème du châtement dans les récits mythiques.¹

Bien que le nom de Sisyphe ne soit pas mis en évidence dans ce commentaire du mythe de Jingwei, il est clair qu'Anne Birrell tend à interpréter l'action vaine et répétitive de Jingwei –qui incarne une détermination inébranlable dans la littérature chinoise–comme un châtement provoqué par un acte transgressif, ce qui n'est pas sans évoquer la lecture conventionnelle du mythe de Sisyphe, qui représente par excellence le crime de l'*hybris* dans la littérature occidentale.

Le motif de l'action cyclique partagé dans les trames narratives des deux mythes, ainsi que les multiples rapprochements menés par les lecteurs et les chercheurs, nous incitent à examiner les deux mythes dans une perspective comparatiste depuis leur origine jusqu'à leur réactualisation. La problématique de cette thèse est donc de mettre en évidence les convergences et les divergences entre le mythe de Sisyphe et le mythe de Jingwei en s'appuyant sur une étude mythocritique combinée à une approche herméneutique. Nous tenterons de comparer les mythèmes invariants dans les deux mythes, le processus de la formation du récit mythique et les réécritures successives des données traditionnelles. Nous étudierons la façon dont les auteurs s'approprient les matériaux mythiques et en livrent leurs propres interprétations. Une comparaison sur les usages des mythes dans les textes littéraires nous permettra de réfléchir sur la relation entre la mythologie et la littérature et de dépister les affinités entre les deux traditions littéraires. Il nous paraît aussi important de tracer l'évolution des deux mythes dans le domaine littéraire, notamment les variations du mythe sur le plan narratif et le renouvellement du sens symbolique. On se demandera si ces deux mythes constituent le développement narratif d'une même métaphore et autour de quelle interrogation philosophique gravitent les réécritures successives. Enfin, nous comparerons les réécritures du mythe de Sisyphe par Camus et par Yan Lianke ; une telle étude comparative permettra de cerner plus précisément les traits spécifiques de l'interprétation des Chinois sur cette question.

¹ Anne Birrell, *Chinese Mythology, an introduction*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1993, p. 214, traduit par nos soins.

Aujourd'hui l'étude du mythe est florissante et fructueuse autant en Europe qu'en Chine, mais l'étude comparative en la matière reste, sinon un terrain vierge, du moins un aspect peu exploré. Cela s'explique à la fois par les différences entre les divers environnements culturels et par des raisons d'ordre idéologique. Notre travail vise à mener une étude plus poussée entre ces deux mythes éloignés dans le temps et dans l'espace avec une approche interdisciplinaire. En cela réside l'originalité de notre thèse. L'objectif de notre travail est double ; d'un côté, nous tenterons de montrer que, derrière ces deux mythes comparables, se profile une même interrogation philosophique sur la condition humaine ; le chemin parcouru par les deux mythes dans les reprises du sens nous procurera les réponses que nos prédécesseurs y ont données ; de l'autre, le mythe est un récit universel et intemporel, il ne cesse de se réincarner dans un dialogue perpétuel entre le passé et le présent. Les réponses que les auteurs orientaux et occidentaux ont données à la question véhiculée par le mythe nous permettra de comparer la vision différente du monde dans les deux cultures. Bref, nous espérons qu'une telle étude comparative entre les mythes enrichira le dialogue entre l'Orient et l'Occident.

Il est préférable de formuler notre objectif avec modestie, car ce projet présente beaucoup de difficultés dans sa réalisation. Les obstacles sont liés notamment à l'ampleur de l'étude des textes, qui s'étendent sur une longue durée, et à la tâche gigantesque de traduire les poèmes chinois, dont une grande majorité n'est pas dotée d'une version française ou anglaise. A cela s'ajoute la complexité des deux traditions culturelles et littéraires. Il faudra veiller à ne pas traiter les différences entre les deux cultures dans l'absolu, ce qui arrive souvent dans les études comparatives menées sur deux cultures différentes.

Le corpus de l'étude

Compte tenu de l'ampleur et de la richesse d'un tel sujet, notre travail ne présente aucune prétention à l'exhaustivité. Notre but n'est pas de dresser un catalogue complet des réécritures de ces deux mythes au sein de leur tradition littéraire, mais de confronter les manières dont les différents auteurs se les approprient et les sens qu'ils ont acquis au fil du temps. De ce fait, comme il est d'usage dans les études mythocritiques en littérature comparée, il est préférable d'adopter un corpus ouvert pour notre travail. On y inclura les textes qui se révéleront les plus éclairants pour la comparaison que ce travail tente de mener, soit en raison d'une correspondance qu'il sera possible d'établir entre tradition occidentale et tradition orientale, soit, à l'inverse, pour mettre en lumière tel ou tel trait spécifique à l'une de ces deux traditions et sans équivalent dans l'autre.

De manière analogue il s'est avéré impossible de circonscrire note champ d'étude à une époque donnée. En effet, l'évolution diachronique de la littérature occidentale et celle de la littérature chinoise ne sont pas parallèles : pendant les dix siècles d'éclipse où le mythe de Sisyphe souffre d'un statut marginal dans la littérature occidentale sous l'influence du christianisme, les réécritures du mythe de Jingwei sont riches et variées sous la plume des poètes de la dynastie Wei à la dynastie Song en passant par Tang, période florissante dans le domaine culturel et littéraire ; alors que le mythe de Sisyphe est très sollicité dans une multitude de genres littéraires aux XIXe et XXe siècles et engendre une grande variété de sens, on peut observer un appauvrissement de l'imaginaire du mythe de Jingwei durant cette époque dans les poèmes chinois, ce qui s'accompagne de la formation d'un usage stéréotypé, celui de l'expression du martyr volontaire pour son pays. La tentative de repérer les usages comparables des deux mythes dans leur propre tradition exige donc de travailler dans le temps long : de l'Antiquité jusqu'à la littérature contemporaine. Le choix d'élargir cette recherche à une aussi longue durée va sans doute rendre notre travail plus complexe. Quant à la délimitation géographique, pour l'étude du mythe de Sisyphe, notre attention se concentre sur la littérature française, mais sans s'y borner. C'est principalement en raison de l'influence exceptionnelle de la réactualisation du mythe de Sisyphe par Camus que nous avons choisi la littérature française. Le renouvellement du sens qui s'opère à travers son essai constitue un jalon important dans l'évolution de l'interprétation du mythe de Sisyphe. Il sera donc intéressant d'examiner les contextes littéraires qui se prêtent à une telle réécriture. Toutefois, nous traiterons aussi les reprises littéraires et les interprétations allégoriques du mythe dans la littérature latine, car elle a largement influencé la littérature française.

En plus du *Mythe de Sisyphe* de Camus, qui occupe une place privilégiée, la réactualisation du mythe de Sisyphe par Yan Lianke dans son roman *Les Quatre Livres* est aussi important pour notre travail. Yan décrit dans ce roman l'absurdité de la vie et les souffrances qu'éprouvent les intellectuels chinois pendant le Grand Bond en avant. Dans le dernier chapitre, il réécrit le mythe de Sisyphe en faisant apparaître un Sisyphe occidental et un Sisyphe oriental. Nous allons confronter les réécritures du mythe par Camus et par Yan Lianke, ce qui illustrera par excellence les raisons pour lesquelles l'interprétation héroïque du mythe par Camus s'infléchit dans la littérature chinoise et dans quel sens la perception complexe de l'action cyclique dans la pensée chinoise a contribué à cette déformation de la révolte de Sisyphe contre le monde absurde.

La poésie sera le genre le plus étudié dans notre travail. Le mythe de Sisyphe constitue une référence récurrente dans les poèmes. Nous allons traiter son usage dans les poèmes latins, les poèmes de l'âge baroque et les poèmes modernes. Côté Jingwei, il faut savoir que le poème reste pendant longtemps le genre littéraire le plus sollicité pour s'exprimer dans la littérature chinoise. Une présence immodérée du mythe de Jingwei se manifeste dans la poésie chinoise, tandis que les autres usages demeurent rares. Nous allons sélectionner les reprises du mythe par les plus grands poètes chinois du III^e siècle jusqu'au XX^e siècle.

Le repérage de la référence mythique dans ce travail se fait principalement par la mention explicite du nom propre du personnage dans le texte. Cela ne signifie pas que les autres éléments mythiques ne permettent pas de constituer un substrat mythique. Étant donné que notre intérêt réside dans la perspective comparatiste, nous choisissons les textes qui se révèlent les plus explicitement liés au mythe, en mettant de côté les références latentes.

Il est préférable d'adopter une perspective chronologique dans l'analyse du corpus, ce qui permet de mieux situer le contexte historique et de tracer le chemin que les deux mythes ont parcouru au cours de leur histoire littéraire respective. En même temps, notre travail se double d'une réflexion thématique, ce qui permettra, d'une part, d'éviter le risque d'élaborer un catalogue et d'autre part, de révéler les usages comparables des mythes dans les deux traditions littéraires.

Le travail mené par Pierre Brunel et Aeneas Bastien sur le mythe littéraire de Sisyphe dans leur ouvrage *Sisyphe, Figures et Mythes*¹ et le travail mené par Jiang Yin sur le mythe littéraire de Jingwei dans son article « Le mythe de Jingwei, un prototype littéraire »² nous apporteront un appui important, dans le sens où ils ont réalisé un recensement représentatif des réécritures des deux mythes. Grâce à leur travail, il nous est possible de procéder à une étude comparative plus complète en la matière.

Cadre méthodologique

Notre travail se situe à la croisée de la mythocritique de Gilbert Durand et de Pierre Brunel et de l'herméneutique de Pierre Ricœur et de Hans Blumenberg. La théorie de la réception proposée par l'école de Constance constituera également une référence essentielle.

¹ Pierre Brunel, Aeneas Bastian, *Sisyphe, Figures et Mythes*, Monaco, éd du Rocher, 2004

² Jiang Yin, « Le mythe de Jingwei, un prototype littéraire », *Presse de l'Université normale de Beijing*, 2010 (01), n° 217, p. 79-87.

1. Du mythe vers le mythe littéraire

Élaborer une définition du mythe est une tâche complexe et a suscité beaucoup de polémiques¹. On se demande si le flou qui entoure sa définition pourrait expliquer le fait qu'il n'existe pas un mot qui corresponde exactement à la notion abstraite de mythe dans la culture chinoise, où l'on ne trouve pas l'antinomie entre le *muthos* et le *logos* et qui est marquée par une propension à s'exprimer à travers des images concrètes. Depuis longtemps, ce que les lettrés chinois ont nommé dans la littérature classique *l'étrange, le divin, le fantastique et le surnaturel*² constitue une définition de cette notion. Pour mieux cerner l'objet d'étude qui se développe dans deux cultures éloignées, on se contentera de s'appuyer sur la définition du mythe proposée par Philippe Sellier, dans laquelle il énumère six critères déterminants³ :

- 1) C'est un récit fondateur, 2) anonyme et collectif, 3) tenu pour vrai, 4) ayant une fonction socio-religieuse, 5) suivant une logique de l'imaginaire, 6) caractérisé par la forte opposition structurale

Il est intéressant d'examiner la définition de shenhua (神话, récit de divinité) dans la culture chinoise d'après les six critères, ce qui permet de mettre en lumière la spécificité de la mythologie chinoise :

- 1) Le mythe chinois relate des événements sur la séparation du ciel de la terre, la création de l'homme, la formation du clan, etc., il s'agit d'un texte fondateur.
- 2) Le mythe chinois est transmis d'abord oralement, puis repris par les poètes. Il renvoie à la tradition d'une communauté. Les mythes qui étaient à l'état fragmentaire et dispersés sont progressivement réunis et compilés pour créer une mythologie. Mais en Chine, les mythes, liés plus étroitement à l'histoire, sont rassemblés davantage dans les témoignages historiques.
- 3) Dans la tradition chinoise, il existe le récit de la divinité, la légende, le récit de l'immortel (qui désigne une catégorie différente de celle des dieux). Les tentatives de différencier les deux premiers sont souvent perçues comme contestables⁴. Le récit de l'immortel est un cas particulier chinois. La différence entre les trois réside dans le fait que le récit de l'immortel émerge à une époque plus tardive. Tous les trois sont tenus pour vrai. Par conséquent, le grand mythologue chinois Yuan Ke

¹ La difficulté de définir le mythe aboutit à une vision très négative : « au sens strict, le mot mythe ne désigne rien », Jean-Pierre Vernant, *Le Temps de la réflexion*, Paris, Gallimard, 1980, p. 21-22. Pierre Brunel, prenant *Mythologies* de Roland Barthes comme exemple, en conclut : « comme tous les signifiants flottants, le mot mythe est employé à tout propos », Pierre Brunel, Préface dans *Dictionnaire de mythe littéraire*, p. 11.

² Voir Yuan Ke, *L'histoire de la mythologie chinoise*, Edition de Beijing Lianhe, 2015, p. 16, traduit par nos soins.

³ Sellier Philippe. Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? *Littérature*, n°55, 1984, p. 112-126.

⁴ Yuan Ke, *Mythes et Légendes chinois*, Beijing United Publishing Co.,Ltd, Beijing, 2016, p. 33.

tend à définir le mythe en englobant les trois types de récits, en plus des six autres discours¹.

- 4) En raison de la rationalisation et de la moralisation du récit mythique dans l'histoire chinoise, le mythe sert de modèle de vie, sa fonction sociologique est plus opérante que celle des mythes grecs.
- 5) La mythologie chinoise est aussi gouvernée par la logique de l'imaginaire. Deng Qiyao postule que la conception du monde comme système complet qui se manifeste dans la mythologie chinoise marque la formation de la culture traditionnelle². Les chercheurs chinois tentent d'étudier en quoi la pensée mythique représente des caractéristiques de la psychologie culturelle. Toutefois, il ne faut pas négliger que le mythe chinois se distingue par une absence totale de description psychologique des divinités et des héros mythiques, qui sont souvent des créatures mi-humains et mi-animaux, ce qui présage leur comportement irrationnel.
- 6) Peu d'études se consacrent à l'application de l'analyse structurale de Lévi-Strauss au mythe chinois. Mais si l'on se fie au postulat de Paul Ricœur pour qui, dans les mythes de l'aire culturelle totémique, les oppositions et les corrélations sont plus évidentes que le contenu³, il se peut que la plupart des mythes chinois, étant totémiques, soit marqués par une structure binaire. En même temps, on constate dans la mythologie chinoise une structure ternaire, composée par l'homme, la divinité et le fantôme (*gui*, 鬼), en suivant le système des trois fonctions proposé par Georges Dumézil⁴.

On peut constater que le mythe chinois présente des particularités tout en restant en conformité avec les six critères proposés par Philippe Sellier. Dans notre étude, on entend par « mythe » le mythe littéraire, l'aspect ethno-religieux n'étant pas notre objet. La notion de mythe littéraire émerge avec les réflexions sur le rapport entre la littérature et le mythe⁵.

¹ *ibid.*

² Deng Yiyao, *La structure intellectuelle dans le mythe chinois*, Chongqing, Edition de Chongqing, 1992.

³ Paul Ricœur, « Mythe, l'interprétation philosophique », *Encyclopædia Universalis*, <<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/mythe-l-interpretation-philosophique/>>, consulté le 4 février 2020.

⁴ Zhou Ming, « La divinité, le fantôme et l'homme, trinité dans la structure du mythe », *Études des sciences sociales*, n° 2, 1989, p. 89-94.

⁵ Les études sur ce sujet se sont multipliées dont les conclusions sont parfois opposées l'une de l'autre : Denis de Rougemont comme Claude Lévi-Strauss affirment que c'est une dégradation pour le mythe d'être intégré dans la littérature, en revanche Régis Boyer est persuadé qu'il n'existe pas un mythe qui ne soit pas littéraire ; tandis que Gilbert Durand considère la littérature comme « un département du mythe », Pierre Brunel affirme que « le mythe nous parvient tout enrobé de littérature et qu'il est déjà, qu'on le veuille ou non, littéraire ». Denis de Rougemont, *L'amour et l'Occident*, Paris, Plon, 1939, p. 203 ; Claude Lévi-Strauss, *L'origine des manières de table*, Paris, Plon, 1968, p.106 ; Régis Boyer, « Existe-t-il un mythe qui ne soit pas littéraire ? », *Mythes et Littérature*, textes réunis par Pierre Brunel, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1994, pp.153-164 ; Gilbert Durand, *Le Décor mythique de La Chartreuse de Parme*, José Corti, 1961, p.12 ; Préface de Pierre Brunel dans *Dictionnaire de mythe littéraire*, p 11.

C'est en considérant la littérature comme le conservatoire des mythes que l'on s'oriente vers un nouveau champ—le mythe dans la littérature. Le premier à employer ce terme est sans doute Pierre Albouy. Il propose d'appeler « mythe littéraire » ce que Raymond Trousson appelle « thème ». Il revient à Philippe Sellier d'en avoir proposé une définition. Selon lui, les caractères communs entre le mythe littéraire et le mythe ethno-religieux sont : la fonction socio-religieuse, la logique imaginaire, la fermeté de l'organisation structurale ; leur différence réside, elle, dans le fait que les trois premiers critères disparaissent pour le mythe littéraire¹. Pierre Brunel tente d'élargir cette définition et retient la proposition faite par André Dabezies dans ses *Visages de Faust au XXe siècle* : « Une illustration symbolique et fascinante d'une situation humaine exemplaire dans telle ou telle collectivité ² ».

André Siganos va jusqu'à proposer une distinction entre le mythe littéraire et le mythe littérisé :

Le mythe littéraire, comme le mythe littérisé, est un récit fermement structuré, symboliquement surdéterminé, d'inspiration métaphysique (voire sacrée) revêtant le syntagme de base d'un ou plusieurs textes fondateurs.

Il s'agira d'un « mythe littérisé » si le texte fondateur, non littéraire, reprend lui-même une création collective orale archaïque déchantée par le temps (type Minotaure).

Il s'agira d'un mythe littéraire si le texte fondateur se passe de tout hypotexte non fragmentaire connu, création littéraire individuelle fort ancienne qui détermine toutes les reprises à venir, en triant dans un ensemble mythique trop long (type Œdipe avec Œdipe-Roi ou Dionysos avec Les Bacchantes).

Enfin, il s'agira encore d'un mythe littéraire, le plus indéniable celui-là, lorsque le texte fondateur s'avère être une création littéraire individuelle récente (type Don Juan)³

Il nous semble que cette distinction entre le mythe littéraire et le mythe littérisé n'est pas pertinente, puisqu'elle semble s'appuyer sur un seul critère—s'il existe ou non une tradition orale. Dans notre étude, le mythe littéraire se définit par la symbolisation d'une situation humaine universelle. Nous examinerons quelles situations humaines le mythe de Sisyphe et le mythe de Jingwei sont aptes à symboliser et s'il s'agit d'une situation universelle qui se manifeste dans les cultures occidentale et orientale.

La notion « mythe littéraire » n'est pas encore introduite en Chine. Les chercheurs chinois traitent le mythe comme un thème ou un motif dans le texte littéraire. L'analyse archétypale du mythe dans la littérature est très appréciée dans les travaux universitaires et académiques. En même temps, on constate une tendance inverse, soit l'élargissement de la notion de mythe, qui sert à désigner tous les éléments merveilleux et surnaturels, transmis par oral ou par écrit. Cette tendance révèle que le mythe n'est considéré que comme un objet

¹ Sellier Philippe, *op.cit.*

² Cité par Pierre Brunel, Préface de Pierre Brunel dans *Dictionnaire de mythe littéraire*.

³ André Siganos, *Le Minotaure et son mythe*, Paris, PUF, 1993, p. 32.

ethno-religieux par les chercheurs chinois et sa relation avec la littérature n'est que peu prise en compte.

2. Mythocritique, étude des mythes en littérature

La mythocritique, néologisme créé par Gilbert Durand autour des années 1970, est une approche critique qui s'inscrit dans le champ de la « nouvelle critique ». Forcée sur le modèle de la psychocritique de Charles Mauron, la mythocritique, qui est « plus spécialisée dans l'analyse des textes et l'étude des mythes littéraires », est le « garant de la rigueur scientifique¹ ». Elle a pour objectif d'étudier la manière dont « le récit mythique travaille le récit littéraire, infléchit son organisation et par là détermine son sens² ».

Cependant, cette méthode doit être élargie à une mythanalyse —terme forgé tout d'abord par Denis de Rougemont sur le modèle de la psychanalyse— qui « consiste à appliquer les méthodes que nous avons élaborées pour l'analyse d'un texte à un champ plus large, celui des pratiques sociales, des institutions, des monuments autant que des documents, en d'autres termes passer des textes aux contextes³ ». Pierre Brunel confirme ce « glissement » :

La mythocritique doit « dévoil[er] un système pertinent de dynamismes imaginaires ». Appelée à comparer en des tableaux les grandes structures figuratives, leur flux et leur reflux en une culture à un moment culturel donné, elle débouche sur une mythanalyse⁴.

Dans la préface de *Questions de mythocritique*, Danièle Chauvin et Philippe Walter résument que « le postulat de la mythocritique est de tenir pour essentiellement signifiant tout élément mythique, patent ou latent, et donc d'organiser à partir de lui toute l'analyse de l'œuvre⁵ ». Cette définition englobe à la fois la théorie de Gilbert Durand, qui voit le mythe comme une matrice génératrice de sens, et la théorie de Pierre Brunel, qui vise à étudier « l'irradiation » d'un mythe « émergeant » dans un texte en prenant garde à sa « flexibilité »⁶.

La théorie de Gilbert Durand se fonde sur un terme essentiel : le « mythème »⁷. D'après lui, le mythe s'identifie à travers ses mythèmes. Le terme « mythème » a été créé par Lévi-

¹ Monneyron Frédéric, « Gilbert Durand et l'étude des mythes », *Sociétés* n° 123, n° 1, p. 41-49.

² Marie-Catherine Huet-Brichard, *Littérature et mythe*, Paris, Hachette, 2008, p. 88.

³ *ibid*

⁴ Pierre Brunel, *Mythocritique, Théorie et parcours*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, p. 39.

⁵ Danièle Chauvin, André Siganos et Philippe Walter, *Questions de mythocritique : dictionnaire*, Paris, Imago, 2005, p. 7.

⁶ Ivonne Riolland l'a ainsi résumé dans son article « La mythocritique en question », *Acta fabula*, vol. 6, n° 1, Printemps 2005, URL : <http://www.fabula.org/revue/document817.php>, page consultée le 12 février 2020.

⁷ Lévi-Strauss l'a créé sur le modèle de morphème et phonème en se situant non pas au niveau des mots mais au niveau plus élevé de la phrase, pour représenter de grosses unités constitutives qui évoquent un sujet et un prédicat : « 1°/ comme

Strauss sur le modèle de « morphème » et « phonème ». En détournant la perspective structurale, Gilbert Durand définit le mythème comme « la plus petite unité de discours mythiquement significative ¹ ». Selon lui, la fonction signifiante du mythe réside dans « sa réalité symbolique intrinsèque et non dans l'arbitraire du signe linguistique qui le constitue ² » ; il définit donc le mythème comme « la plus petite unité sémantique d'un mythe », dont les « séquences » sont faites de « paquets de significations » au lieu de « paquets de relations » dans le structuralisme de Lévi-Strauss.

Durand propose d'analyser l'évolution des mythèmes par le biais de ces termes : *pérennité, dérivation, usure*³. Le mot pérennité désigne ce qui se maintient toujours. Selon lui, un mythe n'existe que par une série de mythèmes qualitatifs mais quantitativement constants, donc la première étape consiste en un « recensement » des mythèmes en qualité et en quantité. De l'autre côté, on peut toujours constater des fluctuations dans les mythèmes : il s'agit de la dérivation, « car le mythe est impossible à fixer ⁴ ». On parle de l'usure ou de la dégradation, quand une dérivation va trop loin jusqu'à perdre le fil conducteur de l'ensemble constitutif du mythe. Selon Durand, l'usure du mythe, qui se produit « par amplification ou par schématisation/appauvrissement⁵ », ne peut pas être considérée comme une mort, parce que « un mythe ne disparaît jamais ; il se met en sommeil, il se rabougrit, mais il attend un éternel retour, il attend une palingénésie. ⁶ »

La mythocritique de Pierre Brunel se voit ancrée davantage dans le champ littéraire en mettant entre parenthèses l'approche anthropologique et sociologique développée par Gilbert Durand. Elle a pour objectif d'examiner les mythèmes dans le corpus à traiter et de repérer le mythe structurant le texte littéraire⁷. D'après Brunel, il n'existe pas une version originelle du mythe, ni un texte fondateur. À l'instar de Lévi-Strauss, sa méthode d'analyse s'appuie sur le postulat que le mythe est la somme de ses variantes. Il propose d'étudier un texte littéraire en suivant trois étapes : l'émergence, la flexibilité et l'irradiation. La première

tout être linguistique, le mythe est formé d'unités constitutives. ²/ Ces unités constitutives impliquent la présence de celles qui interviennent normalement dans la structure de la langue, à savoir les phonèmes, les morphèmes et les sémantèmes. Mais elles sont, par rapport à ces derniers, comme ils sont eux-mêmes par rapport aux morphèmes, et ceux-ci par rapport aux phonèmes. Chaque forme diffère de celle qui précède par un plus haut degré de complexité. Pour cette raison, nous appellerons les éléments qui relèvent en propre du mythe (et qui sont les plus complexes de tous) : grosses unités constitutives. » Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie Structurale*, Paris, Plon, 1958, p.241

¹ Gilbert Durand, *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, Malakoff, Dunod, 1992, p. 343

² Philippe Walter, « Les enjeux passés et futurs de l'imaginaire », *Pratiques*, 151-152 | 2011, 39-48.

³ Gilbert Durand, « Pérennité, dérivations et usure du mythe », in *Problèmes du mythe et de son interprétation*, Paris, Les Belles Lettres, 1978 (repris dans *Champs de l'imaginaire*, p. 81-107).

⁴ Monneyron Frédéric, *op.cit.*

⁵ *ibid.*

⁶ Gilbert Durand, *Champs de l'imaginaire*, Grenoble, ELLUG, 1996, p 101.

⁷ P. Brunel, *op.cit.*, p. 6

étape consiste à repérer les indices mythiques dans le texte, tels qu'un nom, une caractéristique, un acte fondamental, tout ce qui permet de faire émerger les occurrences mythiques. Ensuite on passe à l'évaluation de la flexibilité du mythe, « ce mot permet de suggérer la souplesse d'adaptation et en même temps la résistance de l'élément mythique dans le texte littéraire, les modulations surtout dont ce texte lui-même est fait ¹». Enfin, il faut étudier le pouvoir d'irradiation de l'élément mythique, qui rayonne dans l'œuvre à partir du centre ou des centres où il émerge.

On peut constater que la mythocritique et la mythanalyse sont complémentaires dans le sens où « l'une fouille, l'autre part en quête d'élargissements²». Pour notre étude, l'analyse des réécritures du mythe de Jingwei et du mythe de Sisyphe dans la littérature sera inévitablement élargie à une analyse du contexte historique à travers une démarche de mythanalyse, ce qui nous permettra de percevoir les différences culturelles et les changements de l'idéologie dans les sociétés chinoise et française au fil du temps.

3. Approche structurale et approche herméneutique

Notre étude ne peut pas se passer d'une exploration structurale, car une analyse structurale des mythes nous permet de mieux cerner l'opposition inhérente dans le mythe de Sisyphe et le mythe de Jingwei, ce qui prépare une étude comparative en profondeur. Il revient à Lévi-Strauss d'avoir mis en avant une approche structurale dans l'analyse du mythe ; d'après lui, l'opposition constitue la véritable structure du mythe.³ La démarche structurale a l'avantage d'extraire, dans l'inconscient de la pensée, une « mythologie » objective et indépendante de l'observateur. Mais il ne faut pas négliger que cette approche ne permet pas d'épuiser toute l'intelligence du mythe, si bien que Paul Ricœur propose qu'elle doit être relayée par une approche herméneutique, qui consiste en « une interprétation philosophique des contenus mythiques, saisis à l'intérieur d'une tradition vivante et repris dans une réflexion et une spéculation actuelle ⁴». Pour nous, il faut combiner ces deux approches, ce qui permet de s'interroger sur la vérité du mythe.

Cependant, la définition de la structure du mythe par Lévi-Strauss à partir du modèle sémiologique n'est pas appropriée pour notre étude qui considère le mythe comme un discours doté d'un sens et d'une portée référentielle. Il est préférable d'adopter la définition

¹ *ibid*, p. 77

² Monneyron, Frédéric, *op.cit*.

³ Claude Lévi-Strauss, *L'Homme nu*, Plon, 1997, p. 539. Voir « C'est en appliquant systématiquement des règles d'opposition que les mythes naissent, surgissent, se transforment en d'autres mythes qui se transforment à leur tour ».

⁴ Paul Ricœur, « Structure et herméneutique », *Esprit*, no° 322, 1963, novembre, p. 596-627.

de Gilbert Durand sur la structure : un « système de forces antagonistes ». Pierre Brunel avance que c'est cette structure qui explique la fascination que le mythe exerce sur les auteurs et les lecteurs de générations en génération :

Mais le mythe ne se réduit pas à cette figure ; au contraire, il appelle l'autre face. Et c'est parce qu'il est tendu entre des forces antagonistes, entre des sens contradictoires, qu'il peut être un ferment pour une littérature qui défie le temps, un noyau vivant pour l'œuvre qui le fait apparaître en transparence.¹

Quant à l'approche herméneutique, Ricœur affirme que le mythe nous invite à effectuer un travail d'interprétation. Il faut rendre compte des reprises successives du sens du mythe. C'est ce qu'il appelle « le procès métaphorique ». Il explique ainsi la différence entre ces deux approches :

L'explication structurale porte (1) sur un système inconscient (2) qui est constitué par des différences et des oppositions [par des écarts significatifs] (3) indépendamment de l'observateur. L'interprétation d'un sens transmis consiste dans (1) la reprise consciente (2) d'un fond symbolique surdéterminé (3) par un interprète qui se place dans le même champ sémantique que ce qu'il comprend et ainsi entre dans le « cercle herméneutique »².

Blumenberg élabore une interprétation philosophique du mythe dans son ouvrage *Paradigme pour une métaphorologie*. Tandis que Ricœur trace une ligne de démarcation entre la métaphore vive et la métaphore morte, Blumenberg distingue la métaphore absolue des formulations provisoires, plastiques et susceptibles d'être dépassées :

[...] Que ces métaphores doivent être appelées absolues signifie seulement qu'elles s'avèrent résistantes face à la prétention terminologique, qu'elles ne peuvent pas être résolues en conceptualité, mais non qu'une métaphore ne puisse être respectivement remplacée, suppléée ou corrigée par une autre, plus exacte³.

D'après lui, la métaphore, présentée comme « des fossiles conducteurs », « antichambre de la formation des concepts », a un sens plus radical que les concepts, en ce sens où elle se situe dans « le soubassement de la pensée, le bouillon de culture de cristallisations systématiques »⁴. Blumenberg montre que ce qui s'exprime dans la métaphore absolue est conceptuellement inatteignable, est donc *inconceptualisable*. Il en découle que cela doit s'exprimer d'une autre manière, par la métaphore ou par le mythe. Il aborde le rapport entre mythe et métaphore au chapitre VII de son ouvrage, « Mythe et métaphorique ». Selon lui, le mythe « contient des questions qui se dérobent à une réponse théorique, mais dont on ne peut pas pour autant faire l'économie »⁵. On peut constater que

¹ *Mythocritique, théorie et parcours*, p. 71

² Paul Ricœur, « Structure et herméneutique », *op.cit.*

³ Cité par Jean-Claud Monod, « Métaphore absolue et art non mimétique », dans *Philosophie de la métaphore, penser avec Blumenberg*, Hermann, Paris, 2017, p.191-210.

⁴ Hans Blumenberg, *Paradigme pour une métaphorologie*, traduit par Didier Gammelin, Librairie philosophique J. Vrin, Paris, 2006, p.12.

⁵ *ibid*, p. 102.

Blumenberg voit, aussi bien dans le mythe que dans la métaphore absolue, une résistance à une définition à partir de concepts. Le propos de Jean-Claude Monod est plus clair là-dessus : « une métaphore est parfois comme un mythe concentré, non-développé, et dont le déploiement donne naissance à un *mythos* »¹. S'il existe une différence entre ces deux concepts, ce sera dans le caractère génétique du mythe : « le mythe porte la marque de son origine ancestrale insondable, de sa garantie divine ou inspiratrice »².

Blumenberg nous fait remarquer qu'il ne faut pas chercher « ce que 'le mythe', originellement ou dans une phase déterminée de notre histoire (éventuellement de notre préhistoire), a pu être », parce que « l'originnaire reste à l'état d'hypothèse, vérifiable uniquement grâce à la réception ». Il en résulte que l'interprétation d'un mythe repose sur une analyse de sa réception. Il déclare même que « production et réception sont équivalentes »³. A travers une étude de la réappropriation et de la subjectivation de l'élément mythique, la vision du monde et son changement au fil du temps sont dévoilés. Il est évident que l'approche herméneutique est fructueuse quand il s'agit d'une étude comparative de mythes développés dans deux cultures éloignées, puisqu'elle permet de comprendre comment différentes cultures conçoivent les mêmes questions fondamentales de notre existence et comment cette vision du monde change avec le temps et le contexte.

Dans cette thèse, on ne cherchera pas à démontrer ce que ces deux mythes ont été, mais à observer ce qu'ils deviennent, comment ils se transmettent, comme ils sont reçus, au fil de leurs réécritures et des transformations de leur sens, en suivant les grandes lignes que Paul Ricœur et Hans Blumenberg tracent pour l'analyse herméneutique du mythe littéraire. Notre travail se basera forcément sur une exploration structurale du mythe de Sisyphe et du mythe de Jingwei, qui nous permettra de percevoir de quelles forces antagonistes et de quels sens contradictoires ils sont tendus.

4. Réception du mythe littéraire

Hans Robert Jauss, un des fondateurs de l'esthétique de la réception, développe une conception historique du texte littéraire. Sa théorie de la réception analyse de quelle manière la fiction « reprendrait, reformulerait, retransmettrait » ce discours spécial qu'est le mythe

¹ Jean-Claude Monod, « Métaphore absolue et mythe sans fin. La lumière, les ombres, l'aveuglement », *Cahiers philosophiques*, vol. 123, no. 3, 2010, pp. 19-35.

² *ibid*

³ Hans Blumenberg, *La raison du mythe*, Paris, Gallimard, 2005, p. 53.

littéraire. Dans son ouvrage *Pour une herméneutique littéraire*, Jauss reformule sa réflexion sur la dynamique de question/réponse du mythe :

L'histoire littéraire d'un mythe n'est plus une sorte de monologue, où s'exprime progressivement un sens préexistant dans sa pureté et sa plénitude originelles, mais une sorte de dialogue, qui devient une appropriation croissante d'œuvre en œuvre à travers l'histoire d'une réponse à une grande question qui touche tout à la fois l'homme et le monde ; cela étant, avec chaque nouvelle formulation de la question, la réponse peut avoir encore un autre sens. Ce que l'on appelle le « dialogue des auteurs » devient ainsi un « polylogue » entre l'auteur ultérieur, son prédécesseur détenteur de la norme et le mythe qui joue le rôle de tiers absent¹.

Jauss différencie ici le mythe primitif, présenté comme un monologue, du mythe littéraire, un dialogue développé selon le modèle question/réponse. Quand les poètes réécrivent un mythe en se l'appropriant, ils le font entrer ainsi dans une sorte de « polylogue ». C'est à travers le polylogue que nous étudierons la reprise du sens des deux mythes au fil du temps.

D'ailleurs, la théorie de Jauss sur la réception et sur l'horizon d'attente nous aidera à réfléchir sur la manière dont les lecteurs chinois reçoivent et comprennent *Le Mythe de Sisyphe* de Camus et comment sa réception est influencée par les circonstances politiques et sociales.

Yves Chevrel propose également une méthode d'étude de la réception du mythe littéraire dans son article « Réception et mythocritique »². Il observe que « tout mythe a son propre horizon : il répond à une interrogation qui, peut-être, n'est plus exprimée³ ». Il faut une analyse de l'horizon de l'œuvre, l'horizon d'attente du public et celui de son auteur pour étudier la déviation et la dégradation du mythe. Il précise que la rencontre ou la contamination de deux mythes peut être aussi à l'origine d'un changement d'horizon. Comme Yves Chevrel en conclut, « il ne saurait y avoir de réception correcte d'un mythe, qui serait un modèle normatif ; la puissance propre au mythe est qu'il provoque au dialogue »⁴. L'étude de la réception des deux mythes littéraires dans notre thèse ne vise pas à trouver un modèle homogène au fil de leurs réécritures, mais à examiner la manière dont la reprise du sens s'opère à la fois dans le dialogue entre les lecteurs et le mythe et dans le polylogue entre les écrivains qui se sont appropriés, s'approprient et s'approprieront le mythe de Sisyphe et celui de Jingwei. Il est évident que l'étude de la réception du mythe

¹ Hans Robert Jauss, *Pour une herméneutique littéraire*, Gallimard, Paris, 2017, p. 219.

² Yves Chevrel, « Réception et mythocritique », dans Danièle Chauvin, André Siganos, et Philippe Walter, *Questions de mythocritique : dictionnaire*, Paris, Imago, 2005 p. 293-294.

³ *ibid.*, p 289.

⁴ *ibid.*

implique une approche diachronique. Comme Ballestra-Puech le démontre, cette approche permet une double révélation : « une ou plusieurs de ses significations latentes deviennent explicites, mais dans un mouvement symétrique, il offre à chaque époque et à chaque créateur un miroir magique où se révèle, peut-être à leur insu, leur singularité »¹.

5. Intertextualité mythique

Il faut également prendre en considération la relation qu'entretiennent le discours littéraire et le discours mythique, qui peut être considéré comme une présence hétérogène dans un récit littéraire. Gérard Genette distingue cinq types de transtextualités dans son ouvrage *Palimpsestes* : la métatextualité, l'architextualité, la paratextualité, l'intertextualité et l'hypertextualité. Le dernier désigne « toute relation unissant un texte B (hypertexte) à un texte antérieur A (hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire »². A partir de ces cinq types de transtextualités qui s'appliquent au champ entier de la littérature, Marc Eigeldinger, dans *Mythologie et Intertextualité*, propose une organisation plus simplifiée qui se réduit au domaine de la mythologie : « Les modes d'insertion de l'intertextualité mythique sont réduits à quatre : la citation, l'allusion, le pastiche et la parodie, la mise en abîme. Ces modes sont associés à des fonctions : une fonction référentielle et stratégique ; une fonction transformatrice et sémantique ; une fonction descriptive et esthétique ; une fonction parodique. »³

Cette perspective intertextuelle est importante pour notre étude dans le sens où elle nous permet de travailler sur l'effet produit par l'intertextualité mythique. En nous appuyant sur cette optique, nous allons étudier les manières dont les auteurs intègrent les deux mythes et les fonctions que la réécriture mythique remplit dans les œuvres littéraires.

En conclusion, notre travail s'articule sur deux axes : synchronie et diachronie. Autrement dit, nous devons prendre en compte d'un côté la signification du contenu mythique cité, son rapport avec le texte littéraire et de l'autre sa perspective historique, c'est-à-dire les dialogues dans lesquels il se situe et intervient à travers la reprise du sens.

¹ Sylvie Ballestra-Puech, « Longue Durée et Grands Espaces : Le Champ Mythocritique », dans *Le Comparatisme Aujourd'hui*, Textes Réunis Par Sylvie Ballestra-Puech et Jean-Marc Moura, éd. Université Charles de Gaulle-Lille III, 1999, p. 32.

² Gérard Genette, *Palimpsestes, La Littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, 1982, p. 18-19.

³ Marc Eigeldinger, *Mythologie et Intertextualité*, cité par Marie-Catherine Huet-Brichard dans *Littérature et mythe*, Hachette, Paris, 2008.

Structure de la thèse

Compte tenu de ce que nous venons d'exposer, notre travail s'articulera en trois parties.

Dans la première partie, nous examinerons les rapprochements et les divergences entre la figure de Sisyphe et celle de Jingwei, qui se sont développées dans une altérité totale, à travers une analyse minutieuse des myèmes dans la perspective de la mythanalyse. D'abord, on s'intéressera à une analyse onomastique et généalogique, ce qui nous permettra d'accéder à une compréhension approfondie des deux mythes et de mettre en évidence les affinités qui se présentent entre la mythologie gréco-romaine et la mythologie chinoise à l'égard de la mythopoétique.

Dans le deuxième chapitre, nous mènerons une comparaison des caractéristiques de Sisyphe et de Jingwei. Selon certains mythographes, les « aventures » du premier peuvent s'expliquer par deux mots clés dans la pensée grecque : la *mêtis* et l'*hybris*. On examinera comment les hellénistes définissent ces deux notions et de quelle manière ces deux notions résument les actions de Sisyphe. Quant à la déesse Jingwei, la brève histoire de sa vie ne nous permettra pas de bien connaître sa personnalité. Il nous semble que la plus grande particularité de cette figure consiste en son état intermédiaire : elle demeure entre la vie et la mort, son action se situe entre la grandeur et la démesure. Nous allons choisir par conséquent « la métamorphose » et « l'esprit héroïque » comme fils conducteurs de son récit. Il sera intéressant d'examiner la base ontologique homogène qui sous-tend l'éloge de la *mêtis* dans la tradition grecque avant la prédominance de la sagesse spéculative et la prédilection pour le sujet de la métamorphose dans la culture chinoise antique. On se demandera également si l'*hybris* et la volonté de Jingwei, ainsi que celle du cortège de héros souvent placés aux côtés de Jingwei dans les travaux des mythographes, reposent toutes deux sur une même mentalité humaine, que nous définirons comme une disposition subjective qui amène à une affirmation excessive de soi. Les deux termes que nous avons choisi pour résumer le mythe de Jingwei permettent ainsi d'entamer un dialogue entre les civilisations occidentale et orientale. On mettra en évidence que tous les mythes présentent une opposition binaire entre la transcendance de la mort et la vanité de l'existence humaine, ce qui entraîne des réécritures fécondes dans les littératures chinoise et occidentale, tandis que le mythe de Sisyphe représente une symbolique plus riche depuis son origine.

Dans le dernier chapitre de cette partie, nous analyserons comment les deux mythes se sont progressivement formés dans des traditions littéraires hétérogènes. Intégré dans une tradition narrative, le mythe de Sisyphe se compose de différentes séquences, tandis que le mythe de Jingwei, qui se développe principalement dans une tradition lyrique, montre une

défaillance à l'égard du développement narratif. Toutefois, le mythe étant très tôt sollicité en tant que référence littéraire, les poètes chinois y investissent une dimension morale. On conclura que la dimension éthique n'est pas inhérente à ces deux mythes, en postulant l'hypothèse qu'ils ne sont à l'origine qu'une perception de l'éternité dans l'imaginaire des peuples primitifs.

Dans la deuxième partie, nous nous demanderons comment les poètes et écrivains s'approprient le mythe de Sisyphe et le mythe de Jingwei de l'Antiquité au XXe siècle tout en suivant leur évolution dans l'histoire littéraire occidentale et chinoise. Cette analyse dévoilera le rôle du mythe dans la littérature et permettra d'examiner les points communs que partagent les deux traditions littéraires. Le premier chapitre portera sur l'usage du mythe dans la description géographique d'un monde surnaturel. Nous allons montrer qu'aux origines de la réécriture littéraire du mythe de Sisyphe, l'évocation d'un supplicié en train de pousser son rocher prend part dans la construction visuelle du monde souterrain, tandis que le mythe de Jingwei est adopté dans la reproduction d'un univers mythologique. Ensuite, nous traiterons de l'usage des deux mythes dans la représentation du sentiment. A travers l'ajout d'un nouvel épisode au matériau mythique, les deux figures sont évoquées pour mettre en scène la douleur mentale. Si l'évocation du mythe de Sisyphe forme un lieu commun dans l'expression d'un amour non réciproque chez les poètes pétrarquistes, le mythe de Jingwei est principalement sollicité pour représenter la frustration des poètes dans la carrière politique. On constatera que les premiers poètes recourent à la description de la douleur physique dans l'intention de représenter la douleur mentale. Le troisième chapitre concernera l'interprétation allégorique des deux mythes. Pour les lettrés occidentaux et orientaux, le mythe est avant tout un récit allégorique, qui procure une leçon sur les actes humains. Nous allons examiner le déchiffrement du mythe de Sisyphe par les mythologues occidentaux et l'usage allégorique du mythe de Jingwei par les poètes chinois, ce qui nous permettra de comprendre s'il existe des rapprochements entre les sens allégoriques allégués aux deux figures mythiques.

Dans le quatrième chapitre, qui constitue le point principal de notre analyse sur les devenir littéraires des deux mythes, nous nous intéresserons à la tendance à réhabiliter la figure de Sisyphe et la figure de Jingwei dans la littérature contemporaine. Nous examinerons l'héroïsation de la figure de Sisyphe dans la réécriture de Camus, qui est l'aboutissement d'une tendance de la réhabilitation de son mythe qui a commencé depuis le XIXe siècle. En parallèle, nous travaillerons sur l'évolution de la figure de Jingwei, qui

devient un symbole de l'héroïsme patriotique dans le contexte d'une invasion ennemie par des ethnies étrangères. Nous allons examiner comment le mythe de Sisyphe est dépouillé du motif de l'*hybris* et comment le mythe de Jingwei s'éloigne d'une représentation de la folie dans les actions humaines. De plus, en suivant le processus d'héroïsation des deux mythes, nous comprendrons les raisons qui mènent à leur revalorisation dans la littérature française et la littérature chinoise. Enfin, les usages immodérés du mythe de Jingwei dans les poèmes héroïques entraînent une atrophie du pouvoir suggestif du mythe ; nous nous demanderons pourquoi les poètes chinois ne puisent plus de nouveaux sens dans le mythe et s'il se dégrade effectivement en une « métaphore morte » que Ricœur définit comme une expression lexicalisée.

Dans la troisième partie, nous traiterons de la réception du mythe de Sisyphe en Chine. D'abord, nous analyserons la réception du *Mythe de Sisyphe* de Camus en Chine et la distorsion de l'image de Sisyphe dans la réception notamment non académique. Nous montrerons que la révolte de Sisyphe est considérée par les lecteurs chinois comme une illusion et une auto-tromperie. Toutefois, la réception enthousiaste de la pensée de l'absurde fait que Sisyphe est devenu une icône très appréciée dans la culture populaire. Le renouvellement du mythe de Sisyphe par Yan Lianke dans son roman *Les Quatre Livres* nous procure un cas approprié pour examiner l'interprétation particulière à laquelle son mythe donne lieu chez les lecteurs chinois. Dans ce roman, l'écrivain réactualise le mythe de Sisyphe pour mettre en scène la complicité des intellectuels dans le Grand Bond en avant. Nous allons comparer les deux réécritures du mythe et examiner comment la révolte de Camus se transforme en une capacité d'accoutumance sous la plume de Yan. Nous concluons que, dans la tradition littéraire chinoise, l'action répétitive et infinie n'est glorifiée que dans la mesure où elle est associée à une cause légitime.

PARTIE I TENTATIVE DE MYTHANALYSE DES MYTHES DE SISYPHE ET DE JINGWEI

Chapitre 1 Approche onomastique

Sisyphe et Jingwei sont deux noms propres ayant une grande popularité dans leurs cultures respectives. Chacun désigne une figure mythique qui remonterait à une époque primitive. Cependant, leur longue histoire, qui n'empêche pas leur rayonnement dans les temps modernes, procure à ces deux noms un éventail de significations symboliques beaucoup plus large qu'une simple désignation du personnage. On se demande si leur nom a été inventé totalement par hasard ou s'il recelait déjà des éléments évocateurs qui appellent à l'exégèse. Il est donc préférable de commencer notre étude par une analyse onomastique qui porte non seulement sur des hypothèses et des spéculations concernant le mystère de leur nom, mais aussi sur la manière dont les mythologues et les philologues tendent à en donner un éclaircissement.

Sisyphe, l'habileté n'est pas l'intelligence ?

La première mention écrite du nom de Sisyphe remonterait à l'élaboration des poèmes homériques, plus précisément au chant VI de l'*Iliade* (v. 153) et au chant XI de l'*Odyssée* (v. 593), sous la forme grecque *Sisuphos*, nom qui désigne un fils d'Éole et un roi de Corinthe. Néanmoins, le nom de Sisyphe est doté d'une autre forme orthographique : *Sesephos*, dont la première apparition est attestée dans l'*Onomatologos (Le traité des noms)* d'Hésychius de Milet, historien grec du XI^e siècle de notre ère, ce qui la rend bien plus tardive que la première forme. En outre, il existe aussi des mots dérivés de son nom, comme nous l'indique K. Simonsuuri : « [le nom de Sisyphe] est proverbial à l'époque classique, entraînant la formation de nouveaux mots, verbes et noms¹ ». Dans les reprises littéraires postérieures, toutes les formes orthographiques subsistent avec des modifications et des variations sous la plume des différents écrivains². Il faut attendre le XIX^e siècle pour que son nom soit fixé sous la forme que nous lui connaissons actuellement. Malgré les nuances dans les diverses formes orthographiques, on peut constater qu'elles gardent une certaine stabilité relative : presque toutes les formes se caractérisent soit par un redoublement du « s », soit par un redoublement des premières syllabes. Il est naturel que les analyses s'opèrent souvent à travers ce trait spécifique dans le nom de Sisyphe. Avant de questionner le sens potentiel de son nom, il faut remarquer que le redoublement a un effet sur la prononciation. Les

¹ « his name is proverbial by early classical times, yielding new word formations, verbs and nouns », Kirsti K. Simonsuuri, « Rethinking Sisyphe », *Papers from the first international symposium on symbolism at the University of Tromsø, June 4-7, 1998*, Greece, The Norwegian Institute at Athens, 2002, p. 259-274.

² A titre d'exemple, Baudelaire évoque *Sisyphe* dans « L'Artiste inconnu » ; on peut noter aussi *Cesiphus* dans les œuvres de Geoffrey Chaucer et *Sisiphus* sous la plume d'Alexander Pope.

interprétations phonétiques du nom de Sisyphe ne sont pas chose rare dans les études consacrées à son mythe. Pierre Brunel et Aeneas Bastian entendent une marque d'insistance dans le redoublement du s, puisqu'il n'autorise pas la variante de la sonore comme en français : « elle [la sifflante sourde s] est insistante par l'effet de redoublement, presque menaçante comme si le nom de Sisyphe portait déjà en lui le châtement qui s'abattra sur lui »¹. Si pour eux la prononciation du double « s » fait penser au supplice du personnage, le mythographe américain J.Nigro Sansonese formule une hypothèse audacieuse : il explique que le nom de Sisyphe résulte d'une imitation onomatopéique du souffle, le mouvement du haut en bas de Sisyphe avec son rocher étant ainsi lié à l'exercice du contrôle respiratoire².

Hormis ces interprétations phonétiques conjecturales, les études sur la valeur sémantique que le nom de Sisyphe revêt en grec sont multiples. Pierre Brunel nous assure que le choix de ce nom pour désigner l'interlocuteur fictif de Socrate est évocateur et significatif dans le dialogue de Platon, *Sisyphe ou de la Délibération*, et qu'il faut donc prendre en compte la valeur emblématique de ce nom³.

A la question « Que veut dire le nom de Sisyphe ? », plusieurs études donnent une réponse géographique, estimant que le nom est un indice de l'origine du personnage. Pour Paul Faure, le nom de Sisyphe est typiquement crétois « à cause de ses variations et de son redoublement »⁴. L'auteur d'*Ulysse, le Crétois* n'adhère cependant pas à l'avis d'Eusthate, qui attribue au nom de Sisyphe une origine dorique et une signification laudative : « c'est un nom dorique et même éolien, *Susphos* est le sage parmi les Eoliens. D'où le nom de Sisyphe 'sage comme un dieu' »⁵. Le désaccord sur l'origine du nom est évident, mais que le nom soit éolien ou crétois, la conclusion d'Eusthate nous paraît plus intéressante : dans quelle mesure Sisyphe signifie-t-il sage comme un dieu ? Le rusé Sisyphe dans l'interprétation moderne de Paul Faure a-t-il été considéré comme doté d'une sagesse divine dans l'Antiquité ?

Il semble que le contraste entre l'habileté et la sagesse se présente dans l'étude sémantique du nom. D'après les mythologues et philosophes qui tendent à diviser le nom de Sisyphe en deux sèmes, *si-* et *sypfos*, le premier a la valeur d'un intensif, que nous pouvons traduire par très ou trop⁶, le second se rapproche du *sophos*. Autrement dit, le nom suggère

¹ Pierre Brunel, Aeneas Bastian, *Sisyphe, Figure et Mythes*, Monaco, Editions du Rocher, 2004, p. 16.

² J.Nigro Sansonese, *The body of Myth*, Rochester, 1994, p. 45-52.

³ Pierre Brunel, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Edition du Rocher, 1988, p. 1241.

⁴ « On lui [Ulysse] donnait aussi comme père le rusé Sisyphe, un nom considéré comme appartenant au substrat préhellénique, c'est-à-dire crétois, à cause de ses variations et de son redoublement : *sisyphos, sesyphos* », Paul Faure, *Ulysse, le Crétois*, Paris, Fayard, 1988, p. 22.

⁵ Cité par Pierre Brunel et Aeneas Bastian, *ibid.*, p. 18.

⁶ Le poète de la Pléiade Jean Dorat : « *Sisyphos*, en outre, si l'on enlève l'augmentatif, se prononce presque comme *sophos* »,

une intensité renforcée de *sophos*. Cette interprétation nous paraît très intéressante dans le sens où la signification du nom exprime à la fois la plus grande qualité de Sisyphe et la notion centrale de son mythe. De prime abord, il faut rappeler que les acceptions du mot grec *sophos/sophia* sont loin d'être homogènes. On peut trouver « sagesse », « intelligence », « connaissance », « ruse », « expertise », « bon jugement », « perspicacité », etc. Les mythologues dans leur majorité sont d'accord pour dire que les deux mots désignent à l'origine des compétences dans un métier particulier, notamment artisanal, comme forgeron ou menuisier¹. Selon André Sauge, « un homme *sophos* est quelqu'un d'assez habile pour obtenir un résultat, une œuvre, qui donne le sentiment d'un agencement suscitant l'émerveillement : une œuvre poétique, par exemple, ou encore, en politique, un coup de maître² ». On peut constater que cette traduction rend le mot proche de la *mêtis* et que Sisyphe pourrait être qualifié de « *sophos* » en tant qu'architecte de l'Acrocorinthe. Elle est compatible avec les études des mythologues modernes : Reinach affirme que Sisyphe est « la personnification même de l'esprit de finesse, de l'ingéniosité et de la ruse³ », tandis que Pierre Brunel propose une formule intéressante dans son *Dictionnaire des mythes littéraires*, lorsqu'il cherche à mettre en évidence la possible filiation entre les deux rusés de la mythologie grecque, affirmant que « Sisyphe serait alors une manière de super-Ulysse⁴ ». Cependant, Sauge avance que l'ingéniosité humaine comporte un risque de démesure, au contraire de la *sophia*, la sagesse, qui reste toujours vigilante à l'égard de la démesure. Brunel met également en contraste l'habileté et la sagesse en traduisant la fameuse formule *to sophon ou sophia* dans *Les Bacchantes* d'Euripide par « l'excès d'habileté n'est pas la vraie sagesse⁵ ». Dans ce cas, le mot *sophos* a un sens négatif. On peut en déduire que la tension entre la *mêtis* et l'*hybris* dans le mythe de Sisyphe est déjà présente dans le nom du héros mythique. L'habileté n'est pas sage : ce message ayant une portée morale se concrétise dans les tentatives rusées mais vaines de Sisyphe. Dans cette perspective, le récit mythique

Jean Dorat, *Mythologicum*, cité par Pierre Brunel et Aeneas Bastian, p. 18 ; le grand savant Salomon Reinach observe également que *si-syphos* est « une sorte de redoublement intensif de *sophos* » ; Andrian Room explique dans son dictionnaire que « he is 'very wise', even 'too wise' », *NTC's Classical Dictionary. The Origins of the names of characters in classical mythology*, Lincolnwood, III., National Textbook Company, 1990, p. 278 ; R. S. P. Beekes explique que le nom de Sisyphe a une origine grecque avec la racine du mot de *sophos*, dans *Etymological Dictionary of Greek*, Brill, 2009, p. xxxiii.

¹ Marcel Detienne et Jean-Pierre Verant, *Les Ruses de l'intelligence. La Mêtis des Grecs*, Flammarion, 1974, p. 304 ; Kerferd, G., *The sophistic movement*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981, p. 24.

² André Sauge, « Le poète contre le philosophe : primauté de la vie sur l'être. Sophocle : Antigone, Choeur, 332 suivants ; Heidegger : Einführung in die Metaphysik... », *Syntaktika*, 47 | 2014, p.1-32.

³ Salomon Reinach, « Sisyphe Aux Enfers et Quelques Autres Damnés », *Culte, Mythes et Religion*, Paris, Robert Laffont, 2000, p. 716-750.

⁴ Pierre Brunel, *Dictionnaire des mythes littéraires*, p. 1241.

⁵ *Ibid.*

devient la démonstration d'un enseignement moral dans la culture antique grecque, enseignement qui se fait entendre déjà, dans le cas de Sisyphe, dans le nom du héros.

En même temps, il est légitime de se demander si une telle explication du rapport entre le nom et le récit de Sisyphe ne résulte pas d'une interprétation anachronique, soit d'une lecture moderne d'un texte ancien. Notre hypothèse pourrait se justifier par le fait que la constitution du récit mythique pourrait avoir pour source des pièces théâtrales des dramaturges grecs (notamment Eschyle)¹ qui introduisent une dimension morale dans la conception de *sophos/sophia*². Ainsi, avec le regard négatif qu'ils portent sur l'habileté, ils ont pu laisser glisser le sens du comportement rusé de Sisyphe vers celui d'une démesure humaine.

Quant à la réputation de la sagesse divine de Sisyphe dans l'affirmation d'Eusthate, on peut se demander si elle ne résulte pas d'une traduction de *sophia* par « sagesse », sous l'influence des œuvres de Platon. Dans l'étude de Giulia Lombardi sur le passage de l'Oracle de Delphes dans *Apologie de Socrate, 20c-23c*³, on peut lire qu'un homme *sophos* est un homme doté d'une sagesse divine, absolue, au contraire de la sagesse humaine, relative. Ceci étant dit, Eusthate n'a peut-être pas tort de dire que le nom de Sisyphe signifie « sage comme un dieu ».

Les diverses études mettent en évidence que le nom de Sisyphe n'est pas fortuit et qu'il recèle déjà le mystère de notre héros légendaire. D'après notre analyse, la traduction du mot grec *sophos* est problématique. D'un synonyme de *mētis* dans un métier particulier à la sagesse absolue en passant par une habileté qui comporte un risque de démesure, les acceptions du mot *sophos/sophia* retracent sans doute les différentes interprétations du mythe de Sisyphe. En ce sens, il est difficile d'émettre l'hypothèse d'une formation totalement fortuite du nom de Sisyphe. On peut se demander si le récit mythique de Sisyphe est une démonstration de l'idée cachée dans son nom ou si, à l'inverse, la popularité du récit au temps moderne favorise de telles interprétations artificielles. Mais la question reste encore sans réponse.

¹ Voir le chapitre 3 « Crime et châtement, la constitution d'un récit séquentiel » de notre étude.

² Voir l'analyse de Trinidad Silva dans sa thèse *Naming the wise: the 'sophos', the 'philosophos' and the 'sophistes' in Plato*, University College London, 2017.

³ Giulia Lombardi, « La relativité de la sophia humaine, une lecture comparée de Platon, *Apologie de Socrate 20c-23c* et d'Aristote, *Métaphysique a 1-2, 980a21-982b7* », *Lumen Veritatis*, Vol. 7(1), No. 26, 2014, p. 9-31.

Nüwa et Nügua : deux déesses, une même figure mythique ?

La première mention écrite du mythe de Jingwei se trouve au *Livre de la montagne du nord* dans *Classique des monts et des mers* (III^e siècle av. J-C.)

Deux cents li [unité de distance] plus au nord il y a le mont Fajiu ; à son sommet on trouve de nombreux mûriers tinctoriaux. Il y a là un oiseau qui ressemble fort à un corbeau : il a la tête veinée, un bec blanc et des pattes rouges, on l'appelle Jingwei, son nom lui vient de son cri. Il s'agit là de la fille cadette de l'empereur Yan nommée Nüwa. Un jour que Nüwa s'amusait à la mer Orientale, elle s'y noya et ne revint plus, c'est ainsi qu'elle devint Jingwei. Souvent, il prend dans son bec du bois ou des cailloux provenant des monts Occidentaux pour en combler la mer Orientale. La rivière Zhang y prend sa source, elle s'écoule vers l'Est pour se jeter dans le fleuve.¹

Dans ce court récit, la légende de notre héros est relatée d'une manière rétrospective en deux séquences : la représentation d'un oiseau forçat nommé Jingwei et la description de la vie d'une jeune fille nommée Nüwa avant sa métamorphose en oiseau. A la différence de son équivalent grec qui possède un seul nom propre pour assurer une désignation claire, cette figure mythique se présente, dans chacune des séquences du récit, sous un nom différent. La rupture dans la narration et le dédoublement de la dénomination de notre héros semblent mettre en évidence une identité problématique de notre héros. En effet, l'étude onomastique de « Jingwei » met en jeu l'identité du personnage, étant donné que son statut énigmatique entraîne souvent une confusion potentielle avec d'autres figures mythiques. Mais avant d'aborder l'analyse, il faut tout d'abord souligner que les deux noms utilisés pour désigner notre héros ne revêtent pas la même importance dans la littérature antique ; tandis que Nüwa est rarement repris par les écrivains et tombé dans l'oubli, Jingwei est devenu un symbole récurrent dans les poésies héroïques chinoises. Toutefois, les deux noms attribués à notre héros méritent notre attention. Ils nous aideront à mieux décrypter l'énigme du mythe de Jingwei.

Comme il est précisé dans le récit, Jingwei est appelé ainsi en raison de son cri. Certains mythologues et philologues chinois estiment que les deux syllabes du nom correspondent à l'imitation du cri d'un oiseau, probablement celui du corbeau, puisqu'il est dit dans le récit que le héros « ressemble fort à un corbeau ». Mais la plupart des spécialistes ne se contentent pas d'une telle interprétation simpliste, et tentent de décoder le message potentiel sous-jacent de ce nom propre, à l'image de ce que leurs homologues ont fait avec le nom de Sisyphe.

¹ *Le Classique des monts et des mers*, traduit et commenté par Huang Zhengqian, Hongkong, Zhonghua Book company (Hongkong), 2014, 2017, p. 133-134. Pour la traduction en français, on se réfère à la version de Rémi Mattieu dans *Étude sur la mythologie et l'ethnologie de la Chine ancienne, traduction annotée du Shanghai jing*, Paris, Collège de France, Institut des hautes études chinoises, 1983, p 187 et dans *Anthologie des mythes et légendes de la Chine ancienne*, Paris, Gallimard, 1989, p. 174.

Jingwei peut se diviser en deux sèmes signifiants. Le sinogramme *jing* est formé d'un radical qui signifie « riz ». A l'origine, il a pour sens propre « un riz poli » ; il peut également s'agir d'un verbe ayant pour signification « faire le tri ». Au sens figuré, il peut désigner une essence, l'extrait d'un élément fondamental ; enfin, il peut renvoyer à l'esprit ou à l'âme. Le *wei* a un emploi relativement restreint. Il a pour sens fondamental la défense, la garde, et peut aussi désigner le gardien qui assure la défense. Les deux éléments formant le nom étant souvent considérés comme deux sèmes revêtant, ensemble, un sens unique, le nom de Jingwei est ainsi traduit par « le gardien de l'âme » dans les monographies étrangères¹. Il nous semble que cette manière de traduire le nom de notre héros rend sa figure proche de celle du psychopompe dans les pensées archaïques. Jingwei assume ainsi un rôle important dans le passage des morts et de leurs âmes vers l'Au-delà. Plusieurs études ornithologiques ont bien montré que cette créature ailée est l'être idéal et privilégié pour assurer la communication entre le monde des vivants et celui des morts dans nombre des cultures primitives². Dans cette perspective, les auteurs suggèrent que le récit mythique de Jingwei constitue une variante du mythe de l'âme-oiseau, un archétype partagé par plusieurs croyances funéraires, étant donné la signification symbolique de l'oiseau dans la conception de la mort. Si cet imaginaire est également attesté dans la pensée primitive chinoise³, il faut néanmoins remarquer qu'une importance particulière est accordée à la métamorphose de l'âme du mort en oiseau⁴. En d'autres termes, cette créature ailée est liée moins à la mort qu'à la vie.

Pourtant, les mythologues et philologues chinois adoptent une perspective différente dans leurs études onomastiques. L'interprétation sémantique, dans les recherches portant sur

¹ Anne Birrelle a traduit par « Oiseau gardien de l'esprit (Spirit Gardian Bird) » dans sa monographie *Chinese Mythology, an introduction*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1993, p. 214 ; à cela adhère Richard E. Strassberg, *A Chinese Bestiary: Strange Creatures from the Guideways Through Mountains and Seas*, Berkeley, University of California press., 2002, p. 132.

² On ne prétend pas à l'exhaustivité. A titre d'exemple, Turcan Robert, « L'âme-oiseau et l'eschatologie orphique », In: *Revue de l'histoire des religions*, tome 155, n°1, 1959. pp. 33-40; Christopher Moreman, *On The Relationship between Birds and Spirits of the Dead, society & animals*, Brill, 2014, p. 1-22; Paul M. Forbes Irving, *Metamorphosis in Greek myths*, Oxford classical monographs, Oxford, Clarendon Press, 1998; Valérie Toillon, *Corps et âme en mouvement. Expression et signification du mouvement dans la peinture de vases en Grèce ancienne (Ve s. av. J.-C.). Ivresse, possession divine et mort*. Université de Montréal, 2014.

³ Les découvertes archéologiques montrent que l'oiseau, surtout le phénix, est un animal prédominant dans les objets funéraires et sur les murs des tombeaux. Il se pourrait ainsi qu'étant considéré comme le messager des dieux, l'oiseau sert de guide pour les âmes des morts. Voir le mémoire de Yang Jingyi, *Etude du rapport entre l'oiseau et la divinité dans le Classique des monts et des mers, cas d'étude de Dijun*, Université nationale de Politique à Taiwan, 2012.

⁴ Les études se référant au récit de Jingwei traitent notamment le mythe-type de la métamorphose : il s'agit d'un changement de forme de l'être humain, qui prend l'apparence d'un être animal ou végétal après la mort du corps. Dans le contexte de la mythologie chinoise, la traduction du nom de Jingwei en « gardien de l'âme » ne semble pas pertinente. Ning Jiayu en donne une autre explication : il suppose que le nom de Jingwei renvoie à un esprit-oiseau assumant le rôle de protecteur ; il affirme, en outre, que le nom de Jingwei révèle l'importance du thème de l'héroïsme au sein du récit mythique. (Ning Jiayu, *La transposition des mythes dans la littérature*, Beijing, ed. Librairie de Chine, 2020, p. 58)

les mythes antiques, fait place à une étude phonétique qui s'appuie notamment sur un rapprochement dans la prononciation ; cela s'expliquerait sans doute par le fait que les sinogrammes, à l'époque archaïque, n'ont pas encore pris une forme définie et stable. Le paléographe chinois Ding Shan propose une explication pertinente dans sa monographie *L'étude heuristique sur la religion et la mythologie de Chine antique* :

Dans le chinois antique, la phonétique ne parvient pas à renvoyer d'une façon stable et fixe à un caractère unique et défini, d'autant que le caractère ne possède pas encore une forme stable et précise. C'est en raison de la forme incertaine dans la phonétique et la morphologie qu'un nom d'un dieu pourrait se multiplier en plusieurs [...] ¹

Cette ambiguïté des sinogrammes conduit à une confusion frappante dans les statuts des figures mythiques. Dans le cas de Jingwei, Duan Yuming a émis l'hypothèse que ce nom est proche de Jinwu (Corbeau d'or) dans la prononciation, et qu'il se pourrait donc que Jingwei soit une manière de désigner le « corbeau d'or », symbole du soleil dans la mythologie chinoise. Ainsi, il associe le mythe de Jingwei à un archétype du mythe du soleil². Ce genre d'hypothèses arbitraires ne sont pas rares dans les études mythologiques³. Faute de documents solides et en raison de la particularité des sinogrammes chinois, les études et les analyses sont souvent appuyées sur des hypothèses qui sont, quelquefois, contradictoires. On a raison de douter de la légitimité d'une telle hypothèse. Il faut cependant remarquer que l'association de l'oiseau Jingwei au mythe du soleil dans plusieurs études mythologiques n'est pas anodine, notamment si l'on tient compte de l'analogie entre l'action répétitive de Jingwei en deux sens et la trajectoire perpétuelle du Soleil dans le ciel.

Dans cette perspective, les mythologues chinois ne tardent pas à formuler des hypothèses sur l'identité de Nüwa. A travers un rapprochement phonétique forcé ou authentique, Ding Shan parvient à identifier notre héros à la fois à Yuhao, déesse de la mer Orientale au visage humain et au corps d'oiseau⁴ et à la déesse créatrice Nüwa (même prononciation que Nüwa ; pour les distinguer, on se réfère à la romanisation Wade-Giles ; on utilisera donc la forme Nügua pour la désigner dans notre étude)⁵. Il est certain que son

¹ Ding Shan, *L'étude heuristique de la religion et de la mythologie de la Chine antique*, Shanghai, ed. Librairie de Shanghai, 2011, p. 255. Traduit par nos soins.

² Duan Yuming, « Détresse de la chute de son pays natal, une analyse du motif mythique dans le récit Jingwei comblant la mer », *Forum de la culture chinoise*, n° 1, 2005, p. 23-30.

³ En raison d'un rapprochement phonétique, le nom de Jingwei est mis en lien avec latitude (jing) et longitude (wei). Son mythe est ainsi interprété comme étant un récit sur le cadran solaire. Voir Lu Sixian, *Etude archéologique des mythes*, ed. Wenwu, 1995, p. 214.

⁴ D'après lui, Nüwa est proche dans la prononciation de Yuxiao, qui est une autre manière de dire Yuhao, une déesse de la mer orientale, *ibid*, p. 66.

⁵ Ding Shan explique que *wa* est une autre façon d'écrire *güa*, en citant la glose de Guo Pu sur le mythe de Jingwei « *wa*, pourrait s'écrire incorrectement ici », p. 254-255.

argumentation n'est guère solide ni rigoureuse ; par ailleurs, il faut prendre en considération l'hypothèse d'une identité unique de Nüwa et Nügua, puisqu'elle est partagée par plusieurs mythologues contemporains. Le géographe japonais Ogawa Takuji et le mythologue chinois Yuan Ke adhèrent tous deux à la conclusion de Ding Shan dans leurs études¹. Il est intéressant pour nous d'examiner la cause et la légitimité d'une telle liaison artificielle entre Nüwa et Nügua, deux déesses héroïnes dans les reprises littéraires postérieures, et d'évaluer l'impact d'une éventuelle identité entre les deux sur notre étude portant sur le mythe de Jingwei.

Il se trouve que les deux noms en question sont composé de deux sèmes : le premier sème *nü* (女, qui désigne le sexe féminin), caractère commun dans les deux noms, est un préfixe récurrent dans le nom des femmes et des déesses ; le deuxième sème de leur nom, qui consiste en deux caractères homonymes, est composé d'une clé connotant le sexe féminin et d'un radical qui a pour but de déterminer la prononciation du mot². On peut d'abord se demander si les deux noms peuvent présenter des similitudes dans le processus de la formation étymologique. Le *Dictionnaire du chinois antique* nous indique que *gua* (媧) n'est utilisé que dans le nom de la déesse Nügua en chinois³, tandis que *wa* peut renvoyer à toutes les filles : *wa* (娃), « yeux ronds et enfoncés », sert à désigner une belle fille dans la région du Wu et Chu.⁴ Anne Birrell a donc raison de traduire ce nom par *the Lady Beautiful*⁵ dans son ouvrage. En raison de cette désignation vague et imprécise, Lin Guanmao formule l'hypothèse que la fille de l'empereur Yan ne possédait aucun nom dans les récits originels et que Nüwa serait donc probablement un ajout réalisé à une époque tardive, soit par des auteurs postérieurs, soit à partir d'une tradition orale⁶.

Un usage restreint contre un usage bien étendu : il semble que les deux caractères n'ont aucune possibilité de se croiser et de s'influencer. Peut-on en conclure qu'il s'agit de deux

¹ Ogawa Takuji affirme que Nügua et Nüwa se ressemblent en prononciation et qu'il est donc possible qu'elles renvoient à une même déesse, « La séparation du ciel de la terre et du mythe du déluge », *Collection d'études traduites sur la littérature chinoise*, Pékin, librairie de Beixin, 1930, cité par Gong Weiyang dans son article « Étude sur la signification profonde du mythe de Jingwei », *Qiusuo*, n° 1, 1993, p. 86-90 ; Yuan Ke indique que Nüwa et Nügua, les deux figures féminines, se présenteraient comme deux avatars d'une même déesse dédoublée dans *L'histoire de la mythologie chinoise*, Pékin, Beijing United Publishing Co., Ltd, 2015, p. 26-27.

² Anne Birell expose dans son ouvrage que le caractère *gua* est composé d'une clé connotant le sexe féminin et d'une partie qui signifie « couper la viande dans l'os ». Mais nous n'avons pu trouver aucune preuve solide qui confirme cette observation. Anne Birell, *The Classic of Mountains and Seas*, London, Penguin Books Ltd., 1999, p. 223.

³ Zhang Shuangdi, Chen Tao, *Dictionnaire du chinois antique*, Beijing, Presse universitaire de Beijing, 1998, p. 810.

⁴ *ibid.*

⁵ Anne Birrell, *Chinese Mythology :an introduction*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1993, p. 214-215.

⁶ Lin Meimao, « Etude sur l'archétype culturelle de 'Nüwa s'amusa à la mer Orientale', une scène du mythe de Jinwei », *Journal of Renmin University of China*, N°1, 2014, p. 134-144.

figures distinctes et que la prononciation identique de leur nom ne serait qu'un hasard ? Hormis l'affinité phonétique des noms, leur légende présente également des motifs communs, ce qui aboutit à un rapprochement plus étroit de ces deux figures féminines que les mythologues chinois, dans leur catégorisation des figures mythiques, placent fréquemment côte à côte.

Dans la mythologie chinoise, de même que dans la croyance populaire et dans le folklore, le mythe de Nügua bénéficie d'une grande notoriété. D'après les textes antiques, la déesse Nügua fut un des créateurs primitifs du cosmos.¹ Wang Yi indique dans sa glose du *Chant du Chu*, « Nügua est déesse antique au visage humain sur un corps de serpent. Elle se transforme 70 fois en une journée »². Il est possible de postuler que le pouvoir de création détenu par Nügua dérive de sa capacité de transformer ou se transformer³. En conséquence la métamorphose est une force primordiale dans sa création cosmologique⁴. A l'instar de Jingwei, Nügua se transforme après sa mort, ce qui place les deux mythes, dans les ouvrages mythologiques, au sein du mythe plus vaste de la métamorphose. On peut se demander si la résurrection de Nüwa en oiseau après son naufrage ne pourrait pas s'expliquer par le pouvoir de métamorphose de la déesse créatrice, protéiforme et anthropomorphe. Il n'est du moins pas illégitime de placer les deux figures en corrélation l'une avec l'autre dans notre analyse sur le mythe de la métamorphose.

Il est intéressant de mettre l'accent sur un exploit héroïque de Nügua qui apparaît dans les textes plus récents. Sous la dynastie des Hans, elle devient une héroïne qui répare le ciel brisé. Il s'agit d'un épisode tardif dans la légende de Nügua, épisode dont la plus ancienne source se trouve dans le *Huainan tseu* (IIe siècle av. J-C) :

Les quatre extrêmes de l'antique passé s'étaient écroulés et les neuf provinces s'étaient disloquées. Le ciel ne couvrait plus complètement la terre qui ne le soutenait pas totalement. Le feu progressait de toutes parts sans être maîtrisé ; l'eau s'amassait à perte

¹ Voir « *Wa*(媧), déesse antique, elle conçut et engendra les dix milles êtres », XU Shen, *Shuowei Jiezi*, « les dix milles êtres » en chinois antique est une expression métaphysique qui désigne toutes les matières existant dans le cosmos; « Il a existé dix hommes-esprits qu'on a appelés les intestins de Nüwa. Ceux-ci se sont transformés en esprits [...] », *Le Classique des monts et des mers*, p. 332, ici elle est considérée comme la créatrice des immortels (hommes-esprits). Ce rôle prédominant dans la cosmologie chinoise fait écho à la question posée par Qu Yuan dans *Question au ciel*, section des *Chants de Chu* (IVe et IIIe siècle av. J.-C.) : « Nügua eut un corps, mais qui le modela et le façonna ? »

² Glose de Wang Yi sur *Chant du Chu* de Qu Yuan, cité par Yuan Ke, *Anthologie des mythes chinois avec annotations*, Beijing, Beijing United Publishing Co., Ltd, 2017, p. 10.

³ Anne Birrell indique que les transformations pourraient se référer à son pouvoir créatif de changer et de faire renaître le cosmos, ou à ses propres changements de forme.

⁴ Comme plusieurs études le supposent, la forme du demi-serpent et demi-humain que la déesse revêt dans les iconographies anciennes est susceptible d'être à l'origine de ce pouvoir de métamorphose, en raison de la capacité spécifique du serpent de changer de peau régulièrement. En revanche, Yuan Ke propose une autre hypothèse sur la façon d'engendrer le monde dans la genèse chinoise. Il affirme que l'on a traduit par erreur *hua* par « se transformer » dans la phrase « Elle se transforme 70 fois en une journée » et que *hua* signifie en réalité « concevoir ou engendrer ». La superbe capacité de métamorphose de Nügua fait ainsi place à un pouvoir d'accouchement 70 fois dans une journée.

de vue sans être dissipée. Les bêtes fauves dévoraient les bonnes gens. Quant aux oiseaux rapaces, ils emportaient dans leurs serres les vieux et les faibles. Alors Nügua purifia par le feu des pierres de toutes couleurs pour radouber le ciel azuré. Elle trancha les pattes de la grande tortue afin de fixer les quatre extrêmes. Elle tua le dragon noir afin de secourir Jizhou (« la province de l'Espérance »). Elle entassa des cendres de roseau afin d'arrêter les eaux débordées. Lorsque le ciel azuré fut radoubé, les quatre extrêmes fixés, les eaux débordées asséchées, la province de l'Espérance apaisée, les animaux fourbes tués, les bonnes gens purent enfin vivre en prenant réellement appui sur les provinces [de la terre] carrée et en accordant tous leurs soins au ciel circulaire.¹

Yuan Ke observe dans ce récit que la représentation de la tâche de Nügua dans la phrase « Elle entassa des cendres de roseau afin d'arrêter les eaux débordées » présente une grande analogie avec la tentative de Jingwei de combler la mer. En l'occurrence, il ne tarde pas à affirmer que les légendes de Nüwa et Nügua, identiques dans la prononciation du nom de l'héroïne et analogues dans la représentation des tâches accomplies, pourraient très probablement être deux variantes d'un même récit².

Malgré une argumentation insuffisamment solide, il est indéniable que ces deux figures mythiques présentent une grande affinité. A cela il faut ajouter que dans les études modernes, ces deux récits sont considérés comme faisant partie du mythe du déluge. Yuan Ke approuve cette catégorisation en indiquant que Nügua est la première héroïne à lutter contre le déluge dans les mythes et les légendes chinois³, tandis que Rémi Mathieu souligne que, dans l'action de Jingwei, le verbe traduit en français par « combler » ou « endiguer » est le même que celui utilisé dans le récit de la lutte de Yu le Grand contre les hautes eaux⁴, récit le plus représentatif du motif du déluge dans la mythologie chinoise. C'est ainsi que les trois mythes sont rattachés au mythe du déluge, qui représente, selon les mythologues chinois, une conception des peuples primitifs liée à une lutte contre la nature.

Il nous semble que le rapprochement des deux figures a un impact sur la réception du mythe de Jingwei. Dans le récit du *Classique des monts et des mers*, la motivation de la tâche de Jingwei n'est pas précisée. Toutefois, dans la lecture moderne, les mythologues ne manquent pas de trouver une volonté altruiste derrière l'action de notre héros : c'est pour

¹ Traduit par Rémi Mathieu dans *Anthologie des mythes et légendes de la Chine ancienne*, Paris, Gallimard, 1989, p. 40.

² Yuan Ke, *L'histoire de la mythologie chinoise*, Pékin, Beijing United Publishing Co.,Ltd, 2015, p. 26-27.

³ Voir « Nügua vise à endiguer le déluge à travers ses efforts de réparation du ciel. Elle est la première héroïne à lutter contre le déluge dans les mythes et les légendes chinois, c'est pourquoi le récit sur le mariage de Nügua avec son frère Fuxi est lié étroitement au mythe du déluge, dans lequel ils sont épargnés pour recréer l'homme », *ibid*, p. 82.

⁴ Rémi Mathieu, *Étude sur la mythologie et l'ethnologie de la Chine ancienne, traduction annotée du Shanghai jing*, Paris, Collège de France, Institut des hautes études chinoises, 1983, p 187.

éviter la noyade des autres. Il convient de se demander si la réparation du ciel brisé de Nügua a exercé une influence sur ce changement dans la narration du récit.

Par ailleurs, les lettrés chinois ne manquent pas de s'apercevoir de l'affinité entre les deux mythes. L'auteur du roman *L'ombre du ciel sur la mer* réactualise le mythe de Jingwei dans le premier chapitre du roman, imitant la structure du roman *Rêve dans le pavillon rouge*, qui commence la narration par une réécriture du mythe de la réparation du ciel par Nügua. Son choix du mythe nous paraît évocateur.

Enfin, les mythologues contemporains tendent à proposer une lecture analogique des deux figures mythiques. Qu'il s'agisse de l'effort de Jingwei pour combler la mer ou de la tâche de Nügua de réparer le ciel brisé, ils considèrent ces récits comme des représentations de la lutte des peuples primitifs contre la nature. Leur courage et leur volonté de ne jamais renoncer font des deux déesses les premières héroïnes de la mythologie chinoise.

Dans cette étude, nous n'entrerons pas dans les détails d'une recherche sur l'identité de ces figures. D'un côté l'état de la conservation par écrit de la mythologie chinoise ne permettra pas d'aboutir à une conclusion convaincante ; de l'autre, notre perspective n'est pas celle d'une étude philologique et archéologique. En tenant compte d'une possible identité entre les deux Nüwa et de la similarité entre combler la mer et réparer le ciel, comme l'indique Yuan Ke, nous accorderons une attention particulière à l'influence éventuelle de la figure de Nügua sur l'interprétation du mythe de Jingwei. Nous nous référerons également aux reprises du mythe de la réparation du ciel dans les chapitres qui suivent, lorsque cela s'avèrera nécessaire.

On peut conclure que les mythologues ne considèrent pas le nom des deux héros comme étant le fruit du hasard ; au contraire, ils ne cessent de chercher le message énigmatique retenu, sujet à l'exégèse. Les interprétations en sont multiples. En ce qui concerne le nom de Sisyphe, les interprétations sémantiques débouchent souvent sur une marque de sa qualité extraordinaire, quand son nom est traduit par *si-sophos*, très rusé. Il semble que la formation de son nom présage déjà le déroulement de son histoire. De ce fait, le nom de Sisyphe n'est pas formé d'une manière aléatoire ; l'auteur de son mythe condense le secret du récit dans son nom. Quant au mythe de Jingwei, le décryptage de son nom se focalise sur son identité. Yuan Ke nous expose qu'il ne s'agit pas d'un mythe marginal dans la mythologie chinoise, mais d'une variante d'un récit essentiel de la cosmologie chinoise. Il est légitime de se demander si le rapprochement entre Nüwa et Nügua entraîne l'introduction d'une volonté

altruiste dans la réécriture du mythe de Jingwei. Mais ce rapprochement est plus hypothétique qu'évident. Nous avons déjà montré dans nos études que le chinois antique est une langue équivoque. La mythologie chinoise a conservé cette ambiguïté dans la transmission. Contrairement à son équivalent dans la mythologie grecque, le nom de Jingwei ne désigne pas nettement une figure. Le trait spécifique du chinois antique débouche sur une ambiguïté dans l'identité des figures mythiques.

En outre, on ne nie pas qu'une interprétation sémantique du nom glisse facilement vers une surinterprétation. Le nom de Sisyphe révèle-t-il un des éléments fondamentaux de son mythe, soit la nuance entre la *mêtis* et l'intelligence ? Ne se pourrait-il pas qu'il s'agisse d'une interprétation forcée ? La grande similitude dans la prononciation des noms ainsi que dans les motifs des mythes des deux déesses permet-il d'aboutir à une identité unique des deux déesses ? Sinon, pour quelle raison les mythologues chinois en proposent-ils une même lecture dans leurs études ? Il nous semble que l'analyse onomastique n'a pas pour objectif de cerner le secret du mythe, mais de confirmer les conclusions des études dans d'autres sphères. Dans ce sens, l'étude onomastique n'est qu'une étape préliminaire des études de nos mythes, elle appelle à d'autres travaux.

Chapitre 2 Questions généalogiques : qui se ressemble s'assemble

Revenons vers la généalogie de nos deux figures mythiques. Il nous semble que la famille des deux héros n'est pas constituée d'une façon aléatoire. Dans ce chapitre, nous allons analyser leur généalogie à partir de mots clés que les mythologues ont l'habitude d'associer à leur récit.

Les Sisyphéiades, règne de *mêtis* et d'*hybris*

Si l'on examine les remarques et les observations des mythologues et des écrivains sur le récit mythique de Sisyphe, deux mots se détachent, à savoir la *mêtis* et l'*hybris*. Les deux aspects particuliers du caractère de notre héros sont souvent utilisés pour analyser et résumer son récit. Nous tenterons d'examiner dans quelle mesure ces deux mots sont liés au mythe de Sisyphe et, plus largement, aux mythes des membres de la famille sisyphéenne.

Sisyphe, le plus rusé des mortels

Sisyphe fut une figure emblématique de la *mêtis*. Il est naturel que notre héros figure au répertoire archétypal du *trickster* populaire dans la littérature et la mythologie. Pierre Grimal résume ainsi le récit de Sisyphe dans son *Dictionnaire de la Mythologie grecque et romaine* : « la légende de Sisyphe comprend plusieurs épisodes, dont chacun est l'histoire d'une ruse¹ ». Que ce soit dans le duel avec Autolykos, dans la dénonciation de Zeus en échange d'une source dans la citadelle de Corinthe, ou dans ses deux tentatives d'éviter le Tartare, Sisyphe parvient à déployer d'une manière ingénieuse ses ressources pour dominer la situation. Grimal n'hésite pas à le qualifier de plus rusé des mortels, avis qui rejoint celui de plusieurs auteurs antiques et mythologues contemporains. Dans la source la plus ancienne, Homère le présente comme *kérdistos andrôn*, « l'homme entre tous habile » dans le discours élogieux de son descendant Glaucos :

Si pourtant tu en veux apprendre davantage et savoir ma naissance - nombreux déjà sont ceux qui la connaissent - écoute. Il est une ville, Éphyre, au fond de l'Argolide, nourricière de cavales. Là vivait Sisyphe, l'homme entre tous habile, Sisyphe, fils d'Éole. Il eut pour fils Glaucos. Et Glaucos fut père à son tour de Bellérophon sans reproche, à qui les dieux accordèrent ensemble beauté et charmant courage.²

Il va de soi que l'habileté constitue ici une qualité d'après Glaucos qui chante les louanges de son ancêtre avec une grande fierté. Pindare, lui, va jusqu'à élever notre héros au rang des dieux, prétendant que « Sisyphe eut le génie subtil autant qu'un Dieu³ ». D'après l'auteur des *Olympiques*, c'est la ruse inédite de Sisyphe qui le rend proche de la divinité.

¹ Pierre Grimal, *Dictionnaire de La Mythologie Grecque et Romaine*, Paris, Presses universitaires de France, 1990, p. 425.

² Homère, *Iliade*, texte établi et traduit par Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1961, p. 158-159.

³ Pindare, *Olympiques*, XIII, v. 70, texte établi et traduit par Aimé Puech, Paris, Les Belles Lettres, C.U.F., 1930, 3^e édition, 1949, p. 150.

Dans ces deux plus anciennes sources textuelles, on peut constater que la *mêtis*, qui constitue une qualité enviable et élogieuse chez les mortels, ne fait pas encore l'objet de controverse et de critique, comme ce sera le cas chez les auteurs postérieurs. On peut se demander comment une qualité si valorisée dans les épopées homériques a pu devenir, avec le temps, un reproche, notamment chez les auteurs latins. Dans ce chapitre, nous chercherons à mettre en évidence, à partir des sources anciennes, l'attitude des auteurs envers cette caractéristique de notre héros. En outre, en nous appuyant sur l'ouvrage de Dérienne et Vernant, nous tâcherons de cerner la connotation du *mêtis* dans la culture antique.

Kirsti Simonsuuri évoque que la réputation de Sisyphe de posséder une ruse hors du commun a entraîné la formation, à partir de son nom, de nouveaux mots et d'expressions proverbiales¹. Dans la comédie *Les Acharniens* d'Aristophane, le Chœur utilise l'expression « déployer les ruses de Sisyphe² » pour décrire la tentative du protagoniste Dicéopolis d'emprunter un costume de scène à Euripide. Le scholiaste ancien explique dans le commentaire de cette expression que Sisyphe incarne, sous la plume des poètes, le type même de l'homme rusé et industriel. S'il est vrai que Sisyphe est considéré comme la personnification de la *mêtis*, il nous semble que l'expression « les ruses de Sisyphe » est employée dans une visée ironique, les deux locuteurs se trouvant dans une confrontation. Quand le chœur qualifie l'expédient de Dicéopone de « ruses de Sisyphe », l'expression a sans doute une connotation péjorative qui tourne en dérision à la fois les ruses de Dicéopolis et celles de Sisyphe.

La figure de Sisyphe comme personnification de la *mêtis* est également mise en évidence dans l'attribution du surnom au général Dercyliades. Dans les *Helléniques*, Xénophon met en scène un général stratège qui possède la réputation d'être plein de ressources, raison pour laquelle il est surnommé Sisyphe³. Le jugement sur son ingéniosité est nuancé ; il est difficile pour nous de trancher sur l'aspect péjoratif ou mélioratif de cette qualité de *mêtis*. Dans *Médée* d'Euripide, l'auteur utilise l'adjectif *sisyphéen* pour qualifier la lignée généalogique de Glauké, fille du roi Créon. Il est clair que l'adjectif ici a une connotation péjorative, avis partagé par Wolfson, d'après qui l'emploi de cet adjectif laisse entendre un mariage fondé sur les mensonges et les tromperies⁴. Toutefois, il est à noter que

¹ Simonsuuri, p. 265.

² Aristophane, *Les Acharniens, Le théâtre complet d'Aristophane*, traduction nouvelle, Tome I, traduit par Eugène Talbot, préface de Sully Prudhomme, Paris, éd. Alphonse Lemerre, 1897, p. 50.

³ Xénophon, *Helléniques*, Livre III, traduit par Pierre Chambry, <http://remacl.org/bloodwolf/historiens/xenophon/hellen3.htm#89a>, consulté le 15 mars 2021.

⁴ Wolfson, Elizabeth Graff, *Envisioning the Unseen: Sisyphos in Chthonic Landscapes*, Washington University in St. Louis,

notre héros est loin d'être traité unanimement comme une personne mauvaise et malhonnête, même si sa réputation d'individu rusé se fait de plus en plus négative.

Dans l'*Apologie de Socrate*, Platon évoque l'envie de Socrate de rencontrer Sisyphe après la mort : « Mais mon plus grand plaisir serait de passer mes jours à examiner et à questionner ceux de là-bas, [...], pour voir ceux entre eux qui sont sages et ceux qui croient l'être, mais ne le sont pas. Combien ne donnerait-on pas, juges, pour examiner celui qui mena contre Troie la grande armée, ou Ulysse ou Sisyphe ou tant d'autres, hommes ou femmes, que l'on pourrait nommer ?¹ ». Dans ce passage, Socrate ne mentionne explicitement que Ulysse et Sisyphe, deux noms désignant les hommes les plus rusés de la mythologie grecque, dont il désire examiner la sagesse. Bien que Socrate n'émette pas un jugement négatif sur la *mêtis* des deux héros, il est possible que les deux héros illustrent la catégorie de ceux qui se croient sages mais le sont pas. Cependant, cette réputation de ruse s'accompagne déjà d'un reproche. Dans la *Poétique*, Aristote précise que Sisyphe est « le héros habile mais méchant² ». On peut voir ici que la reconnaissance de sa qualité s'accompagne d'une critique éthique. L'ambivalence des auteurs face à la ruse de notre héros devient, au fil du temps, de plus en plus évidente, jusqu'à se transformer finalement en une vive critique sous la plume des auteurs latins.

Dans ses *Satires*, Horace évoque « Sisyphe, le fourbe³ ». Il semblerait que la *mêtis* renvoie d'abord à l'utilisation de moyens trompeurs et artificieux. D'ailleurs, l'article défini devant l'épithète montre que l'auteur fait référence à un personnage célèbre, laissant entendre que la mauvaise réputation de Sisyphe est reconnue et entérinée par la majorité des lecteurs. Ovide semble adhérer également à ce jugement négatif sur la ruse lorsqu'il évoque l'ascendance d'Ulysse dans *Les Métamorphoses* : « né du sang de Sisyphe, qui lui ressemble par les vols et par l'artifice⁴ ». On peut en déduire une oscillation sémantique de la *mêtis* dans les reprises littéraires du récit de Sisyphe. Si elle désigne chez les auteurs grecs la maîtrise de la situation à travers un emploi ingénieux de ses propres ressources, elle implique,

2013, All Theses and Dissertations (ETDs). 1114.

¹ Platon, *Apologie de Socrate*, traduction, notices et notes par Émile Chambry, édition électronique par le site Philosophie, p. 54, http://www.ac-grenoble.fr/PhiloSophie/old2/file/platon_apologie.pdf, consulté le 15 mars 2021.

² Dans le chapitre 18 de la *Poétique* d'Aristote, 1456a 19-22 : « Dans les péripéties [et les actions simples] les poètes atteignent admirablement leur but, car c'est de susciter l'émotion tragique et le sentiment d'humanité. C'est le cas à chaque fois que le héros habile mais méchant est trompé, par exemple Sisyphe, et chaque fois que le héros brave mais injuste est vaincu. », Aristote, *Poétique*, texte établi et traduit par J. Hardy, Paris, Les Belles Lettres, 1935.

³ Horace, *Satire II*, traduit par Henri Patin, <http://archive.wikiwix.com/cache/index2.php?url=http%3A%2F%2Fwww.espace-horace.org%2Ftrad%2Fpatin%2Fsatires2.htm>, consulté le 15 mars 2021.

⁴ Ovide, *Les Métamorphoses*, XIII, v. 31.

notamment chez les auteurs latins, l'utilisation de moyens sournois pour arriver à ses fins. Chez Ovide, elle est synonyme de vol et de mensonge. C'est ainsi qu'une qualité majeure de Sisyphe, chantée avec fierté par son fils, est dévalorisée et transformée en un défaut, faisant tomber notre héros dans le discrédit. Kirsti Simonsuuri fait le même constat en affirmant que l'habileté dans les poèmes homériques, après avoir possédé un sens ambigu, s'est vue attribuer une signification négative, acquérant le sens d'une mauvaise ruse¹.

La *mètis* des Grecs d'après Detienne et Vernant

Concernant le glissement sémantique du mot *mètis*, il est intéressant de se tourner vers l'étude minutieuse de Marcel Detienne et de Jean-Pierre Vernant dans leur ouvrage *Les Ruses de l'intelligence*. Ils la définissent comme « un certain type d'intelligence engagée dans la pratique, affrontée à des obstacles qu'il faut dominer en rusant pour obtenir le succès dans les domaines les plus divers de l'action² ». D'après eux, la *mètis* constitue un synonyme du *sophos* au sens traditionnel et les deux termes s'appliquent à une multitude de domaines : « maîtrise de l'artisan dans son métier, tours magiques, usage des philtres et des herbes, ruses de guerre, tromperies, feintes, débrouillardises en tous genres³ ». Bref, cette intelligence pratique est multiple et diverse. Si son exercice s'opère dans l'hétérogénéité, elle est généralement marquée par une « efficacité pratique » et une « recherche du succès dans un domaine de l'action⁴ ». En d'autres termes, pour cette forme d'intelligence, l'essentiel est de déployer toutes les ressources pour atteindre son but, en s'adaptant à la réalité changeante et en surmontant toutes sortes de difficultés pratiques. La *mètis* désigne avant tout une capacité, une aptitude à faire, à agir et à réagir. Il faut préciser que dans l'exercice de la *mètis*, la fin justifie les moyens sans impliquer aucune dimension éthique ou morale. Comme les deux auteurs l'avancent dans leur étude de la *mètis*, cette forme d'intelligence « s'oriente du côté de la ruse déloyale, du mensonge perfide, de la trahison, armées méprisées des femmes et des lâches ». En raison de ce trait spécifique, le recours incessant de Sisyphe à cette forme d'intelligence ne possède pas encore une connotation péjorative dans les poèmes homériques.

¹ Kirsti Simonsuuri, « La résurgence de Sisyphe », *Opuscula III*, Rome, Bardi editore, 1986, p. 63 : « Même l'épithète homérique qui avait eu d'abord une signification positive (comme nous le dit Aristarque d'Alexandrie) est devenue ambiguë et plus tard, a acquis le sens d'une mauvaise ruse ».

² Marcel Detienne et Jean-Pierre Vernant, *Les Ruses de l'intelligence. – La Mètis des Grecs*, Flammarion, 1974, p. 8.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

Detienne et Vernant avancent que si cette « catégorie mentale » est tombée dans l'oubli, c'est parce que le monde des apparences et du devenir qu'elle implique se trouve aux antipodes du monde des idées que Platon vise à construire, si bien qu'elle est vite condamnée par ce dernier et rejetée de la cité des Lois. Il est légitime de supposer que le revirement dans le jugement sur la qualité de Sisyphe est dû en partie à cette condamnation sur le savoir pratique. La *mêtis* de Sisyphe est ainsi considérée comme un défaut dans le monde des idées. Toutefois, il est indéniable que la raison fondamentale réside dans le fait que le récit de Sisyphe s'est progressivement constitué pour fonder une histoire, non seulement de la ruse, mais également de la transgression¹. Comme l'article de Sauge l'indique, il est naturel que la *mêtis* comporte en soi un risque de démesure².

Sisyphe, transgresseur de la limite

Plus que de la ruse, la légende de Sisyphe est un récit de la transgression, ou d'une série de transgressions. Christiane Sourvinou-Inwood montre que Tityos, Tantalos and Sisyphos, ces trois pécheurs sont punis pour avoir transgressé l'ordre cosmique ainsi que pour avoir tenté d'usurper les pouvoirs des dieux. Elle précise que Sisyphe transgresse la frontière entre la vie et la mort, aspect fondamental de l'ordre cosmique³. La tâche de rouler un rocher est ainsi considérée comme étant une punition de ce crime d'*hybris*. C'est ainsi que notre héros est souvent traité comme étant une des figures exemplaires de l'*hybris* dans la mythologie grecque. Gisèle Mathieu-Castellani met en évidence le crime des trois pécheurs dans le titre « Les figures exemplaires de l'*hybris* : Ixion, Sisyphe et Tantale, Prométhée, Icare et Phaëton⁴ ». Toutefois, Brunel et Bastien attribuent cette mauvaise réputation principalement à la construction du Sisyphéion sur l'Acrocorinthe à travers l'exploitation abusive des esclaves⁵. En mettant en évidence la fonction d'enseignement moral des mythes de transgressions, Christiane Sourvinou-Inwood avance que cette sorte de mythe tend à démontrer la frontière entre les divinités et les mortels et à cerner la limitation de l'entreprise humaine. Nick Ficher a également remarqué le lien *traditionnel* entre les supplices des héros infernaux et le crime d'*hybris* :

¹ Voir l'article de Christiane Sourvinou-Inwood, « Crime and punishment: Tityos, Tantalos and Sisyphos in *Odyssey* 11 », *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, 1986, No. 33 (1986), p. 37-58.

² « L'ingéniosité humaine passe les attentes de l'homme. Ce qui rend ce dernier capable de maîtriser tout ce qu'il peut redouter comporte, dans son organisation même, un risque de démesure. », *op.cit.*

³ Christiane Sourvinou-Inwood, *op. cit.*

⁴ Gisèle Mathieu-Castellani, *Mythes de l'Éros baroque*, Paris, PUF, 1981.

⁵ Voir « Et jamais durant sa vie il n'a davantage manifesté cette tendance hybristique que lorsqu'il a fait construire ce qui devait être son palais sur l'Acrocorinthe », *ibid.*, p. 28.

[L'hybris] est attribuée à certaines figures excessives de l'âge héroïque qui ont commis des offenses paradigmatiques aux codes de l'hospitalité, des relations sexuelles ou des limites entre les hommes et les dieux, et qui ont été récompensés par des tourments éternels appropriés, tels que Tantale, Ixion, Sisyphe ou Salmonée.¹

De ces affirmations on peut déduire que le mythe de Sisyphe est lié d'une façon explicite au crime d'*hybris*, traduit généralement en français par « démesure »², « transgression » ou « outrage », de sorte que Sisyphe devient une figure mythique symbolisant par excellence ce comportement humain. Si la réputation de *mêtis* donne lieu à une certaine ambiguïté dans l'évaluation de la figure de Sisyphe, l'*hybris* entraîne sans conteste une condamnation grave, une *némésis* divine, car il est considéré comme une faute fondamentale par la civilisation grecque où règne une morale de mesure et de modération. On dit que ce passage de l'*hybris* à la *némésis* constitue le message central de la tragédie grecque. Pour mieux comprendre la figure de Sisyphe, il est intéressant de s'interroger sur la signification exacte du terme *hybris* et de déterminer depuis quand le nom de Sisyphe est lié à cette faute fondamentale dans la culture grecque. De ce fait, il convient de fouiller le champ sémantique du mot grec dans son processus d'évolution. Ce concept grec est d'autant plus important pour notre étude qu'il pourrait renvoyer à l'acte de Jingwei, considéré cependant comme un symbole de la grandeur héroïque dans les poésies antiques chinoises. Il nous semble opportun d'examiner, dans la réception du mythe de Sisyphe et du mythe de Jingwei, deux figures mythiques incarnant par excellence ce vice humain, la vision respective sur ce concept de nature philosophique au sein de la culture grecque et la culture chinoise, berceaux de la civilisation occidentale et orientale.

L'*hybris*, une disposition humaine à dépasser la limite

L'on s'accorde souvent sur le fait que le terme grec ὕβρις peut être traduit par « démesure »³ et que le péché d'*hybris* renvoie aux actes qui transgressent la limitation de la condition mortelle pour aspirer à ce qui demeure l'apanage des dieux. Cependant, cette interprétation, souvent qualifiée de traditionnelle, ne tarde pas à être réfutée et refusée par

¹ N.R.E. Fisher, *Hybris, a study in the values of honour and shame in Ancient Greece*, Warminster: Aris and Phillips, 1992, p. 500. Texte anglais: « [...] is attributed to certain excessive figure from the heroic age who committed paradigmatic offences against codes of hospitality, sexual relations or the boundary between men and gods, and win rewards of appropriate everlasting torments, such as Tantalos, Ixion, Sisiphus or Salmoneus. »

² « Hybris est une abstraction, la personnification de la Démesure et de l'Insolence. », Pierre Grimal, dans *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, PUF, 1999, p. 215.

³ Paul Mazon emploie systématiquement « démesure » pour traduire le mot grec. Comme Jean-Marie Mathieu le souligne, « dès avant que l'on ait usé par système de cette équivalence, on tend à voir dans le dépassement de la mesure le sens essentiel d'*hybris*. Jean-Marie Mathieu, « Hybris-Démesure ? Philologie et traduction », *Kentron. Revue pluridisciplinaire du monde antique*, 20, 2004, p. 15-45.

les études modernes. En effet, le mot a une signification vague et ambiguë qui lui permet d'être employé dans divers cas ; il a ainsi une connotation plus riche que la démesure en français. Il est nécessaire de faire référence à plusieurs études importantes qui visent à cerner le sens focal du terme grec. Louis Gernet met en évidence la dimension religieuse dans la conception traditionnelle de l'*hybris* et propose de le traduire par « outrage/outrance¹ ». Au contraire, D. M. MacDowell précise dans son article « Hybris in Athens² » que la définition du péché d'*hybris* comme une impiété envers la divinité qui entraînerait une punition ne se manifeste pas dans *L'Illiade* et *Odyssée*, et qu'une telle lecture religieuse se fait jour dans les tragédies. De plus, l'auteur voit dans ce concept une prédominance de la dimension sociologique et juridique, le côté religieux se trouvant en marge dans la définition du mot au sein de la société grecque. Nick Fisher en propose une étude minutieusement documentée dans son ouvrage *Hybris, a study in the values of honour and shame in Ancient Greece*. Dès l'introduction de l'ouvrage, l'auteur éclaire ses propres conceptions sur le concept *hybris*, soulignant que le terme renvoie avant tout à une atteinte volontaire à l'honneur d'autrui :

Hybris est essentiellement une atteinte grave contre l'honneur d'un autre, qui est susceptible de provoquer la honte et de donner lieu à la colère et à la tentative de vengeance. L'*hybris* est souvent, mais non nécessairement, un acte de violence ; il s'agit essentiellement d'une activité délibérée, et le motif typique pour infliger un tel déshonneur est le plaisir d'exprimer un sentiment de supériorité [...]³.

Il est clair que Nick Fisher adosse sa définition à la position prise par Aristote dans sa *Rhétorique* : « l'outrage consiste en des actes ou des paroles pouvant faire éprouver de la honte au patient, sans autre intérêt que ce résultat et pour le simple plaisir. La cause du plaisir, pour ceux qui outragent, c'est qu'ils croient, en faisant du mal, mieux affirmer leur supériorité⁴ ». Malgré un examen exhaustif de la famille du mot dans les textes anciens et une érudition qui accompagne les commentaires, les travaux de Fisher, qui consistent en un resserrement du sens du mot, n'en restent pas moins discutés. La critique se concentre essentiellement soit sur l'approche behavioriste, qui fait abstraction du domaine psychologique de l'*hybristique*, soit sur l'exclusion totale de l'interprétation religieuse dans la connotation de cette notion morale. À y regarder de plus près, il n'est pas difficile de se rendre compte qu'il existe un lien potentiel entre l'interprétation psychologique et

¹ Louis Gernet, *Recherches sur le développement de la pensée juridique et morale en Grèce*, préf. d'E. Cantarella, 2e éd. [1re éd. : Paris, 1917], L'Évolution de l'humanité, Paris, Albin Michel, 2001, p. 315.

² Douglas M. MacDowell, « *Hybris in Athens* », *Greece & Rome*, 23.1 (1976), p. 14–31.

³ Texte anglais: « Hybris is essentially the serious assault on the honour of another, which is likely to cause shame, and lead to anger and attempt at revenge. Hybris is often, but by no means necessarily, an act of violence; it is essentially deliberate activity, and the typical motive for such infliction of dishonour is the pleasure of expressing a sense of superiority, [...] ». N.R.E. Fisher, *ibid.*, p. 1.

⁴ Aristote, *Rhétorique*, texte établi et traduit par Médéric Dufour, Paris, Les Belles Lettres, C.U.F., 1931, 3^e tirage, 1967, tome II, p. 62.

l'interprétation religieuse et que les deux aspects se développent naturellement côte à côte. En ce qui concerne l'état psychologique de l'acte de l'*hybris*, Douglas L. Cairns en propose une étude convaincante. Il fait observer que l'élément intentionnel dans la définition de Fisher diffère de ce qu'Aristote exprime avec le terme qu'il vaut mieux traduire par « disposition », élément essentiel pour distinguer ce qui se rattache à l'*hybris* de ce qui ne s'y rattache pas¹. En d'autres termes, si Fisher indique que c'est l'intention de manifester la supériorité qui amène à l'acte de démesure, cette intention n'est pas de la même nature que le « thinking big », soit un « type de motivation spécifique, profondément ancré dans un état de caractère développé et établi, un état de caractère qui, dans la sphère de l'honneur, conduit à prendre plaisir à faire valoir injustement ses propres revendications face aux revendications légitimes d'autrui² ». Somme toute, il s'agit d'une affirmation excessive de soi et de sa place dans le monde, ce qui laisse entendre un orgueil humain et une éventuelle ambition de s'élever à la hauteur des dieux. L'auteur avance que l'*hybris* ne conduit pas forcément à un affront et qu'il peut être utilisé dans un sens purement « dispositionnel ». D'où une assimilation entre l'*hybris* et le « thinking big » (voir grand).

Quant à l'exclusion de la dimension religieuse par Nick Fisher, les opposants signalent que son étude, visant à donner une définition unifiée du terme, ne tient pas compte de l'évolution de la connotation du terme depuis la période archaïque jusqu'à l'époque classique. L'analyse de Michelle Lacore sur les mots véhiculant l'idée de démesure montre que la réception de l'*hybris* traverse un processus d'atténuation progressive de la connotation religieuse³. L'auteur constate que le champ de signification du mot ne cesse de se rétrécir avec la prépondérance du sens d'outrage à l'honneur individuel. Paul Demont en a émis une pareille critique dans son article « Hybris, 'outrage', 'anomie' et 'démesure' de Gernet à Fisher⁴ ». Il dénonce une absence de perspective diachronique dans l'étude de Fisher : « Pour lui [Fisher], donc, il n'y a pas d'évolution notable, ni passage d'une notion à l'origine religieuse de l'*hybris* à la notion d'individu ».

Il nous semble que l'*hybris* est un mot ambigu qui peut s'appliquer à une multitude de contextes. Les tentatives de proposer une définition unifiée sont vouées à être remises en

¹ Douglas L. Cairns, « Hybris, Dishonour, and Thinking Big », *The Journal of Hellenic Studies*, 116 (1996), p.1–32.

² Voici le texte anglais: « it [*hybris*] requires a specific sort of motivation rooted deeply in a developed and settled state of character, a state of character which, in the sphere of honor, leads one to enjoy unfairly pressing one's own claims in the face of the legitimate claims of others. », *ibid*, traduit par nos soins.

³Michelle Lacore, « Les mots de la démesure », *Kentron*, 20 | 2004, p. 47-81.

⁴ Demont Paul, « Hybris, « outrage », « anomie » et « démesure » de Gernet à Fisher : quelques remarques ». In: *Φιλολογία*. Mélanges offerts à Michel Casevitz. Lyon, Maison de l'Orient et de la Méditerranée Jean Pouilloux, 2006, p. 347-359. (Collection de la Maison de l'Orient méditerranéen ancien. Série littéraire et philosophique, 35).

question. Les études modernes ont tendance à lier cette notion à la violence et à l'outrage, lui attribuant également le sens d'une transgression des lois et des règles. En outre, la connotation ne doit pas être réduite aux domaines politiques et juridiques ; l'approche diachronique adoptée par les études mentionnées ci-dessus nous révèle que la dimension religieuse, souvent récusée, fait partie du sens du mot. Paul Demont affirme que l'interprétation religieuse du sens du mot est plus traditionnelle qu'on ne le croit¹.

Si l'on s'accorde sur le fait que l'*hybris* désigne avant tout un acte de violence, il est à noter que le viol des femmes et des enfants se trouve toujours dans le champ sémantique du mot. Jean-Louis Perpillon suppose que le viol et l'écrasement militaire relèvent du sens étymologique de l'*hybris*². Jean Marie Mathieu rejoint son avis, voyant dans l'*hybris* une violence essentiellement physique et correspondant éminemment au viol³.

Cette acception du mot nous rappelle un épisode rarement repris du mythe de Sisyphe : la relation sexuelle entre Sisyphe et sa nièce Tyro, dont la seule source textuelle se trouve dans la *Fable* d'Hygin :

Sisyphe et Salmonée, fils d'Éole, étaient ennemis. Sisyphe demanda à Apollon comment il pouvait tuer son ennemi, c'est-à-dire son frère ; il lui fut révélé que si, en s'unissant avec Tyro fille de son frère Salmonée, il engendrait des enfants, il aurait des vengeurs. 2. Quand il eut fait cela, deux fils naquirent, que leur mère Tyro, ayant eu connaissance de l'oracle, tua. Mais Sisyphe, quand il apprit <...> 3. Maintenant, aux enfers, pour son impiété, il pousse de ses épaules, à flanc de montagne, dit-on, un rocher qui, une fois qu'il l'a mené jusqu'au sommet, retombe, en roulant, derrière lui. (LX. Sisyphe et Salmonée)⁴

Dans ce récit, sans mentionner d'autres épisodes, Hygin attribue le supplice infernal de Sisyphe à son union malveillante avec Tyro, sa nièce, dans l'objectif de se venger de son frère. Malgré une ambiguïté dans le texte, il nous semble que l'auteur suggère que la tentative de Sisyphe commence par un viol, sinon le lien de causalité entre le supplice infernal et la relation sexuelle avec Tyro demeure difficile à expliquer. Même si l'auteur met en lumière dans le texte l'impiété de Sisyphe, il ne précise pas de quel acte impie il s'agit. Il nous paraît possible que la formation de cette variante soit tardive par rapport aux autres épisodes et qu'elle ait été influencée par la domination du sens de « viol » dans le mot « *hybris* ».

¹ *Ibid.*

² Jean-Louis Perpillon, « Grec ύ- pour έπι- : un préfixe oublié ? », *Revue de Philologie*, 61, 1987 ; repris dans *Recherches lexicales en grec ancien*, Bibliothèque d'études classiques, Louvain, Peeters, 1996.

³ Jean-Marie Mathieu, « Hybris-Déméure ? Philologie et traduction », *Kentron* [En ligne], 20 | 2004, mis en ligne le 09 avril 2018, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/kentron/1820> ; DOI : 10.4000/kentron.1820.

⁴ Gaius Iulius Hyginus and Jean-Yves Boriaud, *Fables*, 2. tir, Collection des universités de France Série latine 344, Paris, Les Belles Lettres, 2003, p. 53.

D'après les interprétations modernes, Sisyphe représente une figure exemplaire de l'*hybris*. Il est évident que la définition de Nick Fisher n'est guère pertinente pour illustrer cette désignation. Le terme ne dénote ici guère une violence physique qui porte atteinte à l'honneur de la victime, étant donné que pour un personnage aussi rusé que Sisyphe, la *mêtis* l'emporte toujours sur la force. On peut constater que presque tous les épisodes du récit de notre héros sont dépourvus d'affrontements physiques et violents et que Sisyphe recourt sans cesse à sa ruse afin de maîtriser la situation. Dans toutes les variantes de Sisyphe, il s'agit avant tout d'un affrontement avec les dieux. Il en découle que dans ces études modernes, on traduit l'*hybris* de Sisyphe par une imprudence face à la supériorité des dieux et une présomption à outrepasser la limitation de la condition mortelle ; à cela s'ajoute la lecture de Pierre Brunel qui met en évidence le goût du gigantesque dont il fait preuve dans sa construction du palais. Bref, il s'agit, pour Nick Fisher et ses partisans, d'interprétations liées au sens que les modernes ont donné au terme d'*hybris*, interprétations considérées faussement comme ayant pour origine l'époque grecque antique¹.

En outre, la conclusion des travaux de Nick Fisher n'est guère pertinente dans le traitement du mythe de Sisyphe, car la lecture religieuse de l'acte de notre héros n'est pas si récente que l'auteur le prétend. Si, dans les épopées homériques, la révolte contre les dieux et la punition qui s'ensuit - le fameux enchaînement *hybris* et *némésis* - ne sont pas présents, il est à noter que la formation du récit mythique de Sisyphe pourrait éventuellement avoir été influencée par l'œuvre théâtrale d'Eschyle², dans laquelle sont souvent représentés des conduites hybristiques et le châtement divin que ces conduites entraîneraient. Par conséquent, il nous paraît légitime de traduire le terme grec par la démesure ou l'excès, en impliquant un orgueil de l'homme qui l'amène à vouloir dépasser sa condition. Après une série de révisions et de resserrements du sens du terme, on peut constater que la démesure ou l'*hybris* désigne à la fois un acte qui transgresse la bonne mesure et une propension subjective à manifester sa supériorité, ce qui est souvent considéré comme un vice humain, notamment par la philosophie platonicienne.

Le concept de l'*hybris* est un élément essentiel dans les mythologies, notamment dans les genèses. Après avoir traduit l'*hybris* par la transgression dans son analyse typologique sur la notion, Alain Moreau souligne que la transgression, au lieu d'être condamnée, est

¹ D'après Jean Marie Mathieu, Nick Fisher semble dégager des éléments dans son ouvrage qui permettent de faire remonter une origine de la conception religieuse du terme au XIXe siècle romantique ou post-romantique.

² Voir notre analyse dans le chapitre « Crime et châtement, la constitution d'un récit séquentiel ».

exaltée dans la mythologie grecque, car elle crée et organise le monde¹. Son point de vue est partagé par Sébastien Bassu, qui voit dans l'acte de l'*hybris* une fonction narrative dans les mythes, dans le sens où la démesure est considérée comme un acte ou une attitude d'esprit qui participe à l'organisation et à l'évolution du récit mythique². Il conclut que la démesure est un terme ambivalent dans l'époque archaïque et dans la mythologie grecque, avant que les mythes ne soient révisés et retravaillés par Platon sous la lumière du beau et de la vertu. De ce point de vue, l'*hybris* acquiert une signification négative.

Se pose légitimement la question de savoir si ce vice humain rejaillit sur les figures mythiques chinoises. En effet, l'excès et la propension à « penser grand » sont également très présents à l'époque archaïque, la mythologie chinoise étant riche d'entreprises gigantesques et de figures présomptueuses. Jingwei en constitue un représentant par excellence. Par rapport à l'ambivalence de la notion dans la mythologie grecque, l'*hybris* est plutôt neutre dans la mythologie chinoise : l'acte hybristique se définit comme une entreprise gigantesque qui va au-delà de la portée humaine mais qui ne constitue pas une transgression, et n'entraîne aucune punition. Il est à remarquer que la mythologie chinoise a emprunté un chemin différent : au lieu d'être critiqués et remaniés par une philosophie des Idées, les récits mythiques chinois ont été moralisés, de sorte que les actes de démesure se voient justifiés par une noble cause, une cause légitime. C'est ainsi que les héros hybristiques incarnent dorénavant une grandeur tragique dans la tradition chinoise³.

Le tragique se manifeste également dans le mythe de Sisyphe. Alain Moreau distingue trois types de transgresseurs dans son analyse typologique⁴, dont les héros présomptueux qui présument trop de leur force, et commettent des fautes de démesure. Il nous paraît judicieux d'inscrire Sisyphe dans cette catégorie, à condition que sa *mêtis* soit traitée comme étant une qualité parallèle à la force. En ce sens, Sisyphe pourrait être considéré comme un héros tragique, qui se distingue par sa force intellectuelle. Une telle habileté lui permet de conquérir tout ce qu'il a envie de posséder. Il lui arrive naturellement de pousser à l'extrême ses tentatives et de transgresser la limite de la condition humaine. En somme, comme les héros tragiques, il est mi-innocent et mi-coupable⁵. Il nous semble que les deux notions de

¹ Alain Moreau, « Pour une apologie de la transgression ? Esquisse d'une typologie », *Kernos*, 1997, 10, pp. 97-110.

² Sébastien BASSU, « article », in S. Alexandre et E. Rogan (dir.), *Avoir plus : une figure de l'excès ?*, Zetesis – Actes des colloques de l'association [En ligne], n° 3, 2013, URL : <http://www.zetesis.fr>, consulté le 16 septembre 2022.

³ Nous allons développer notre argumentation dans le chapitre suivant.

⁴ *op.cit.*

⁵ Il est à noter qu'Aristote évoque le tragique dans le mythe de Sisyphe. Dans le chapitre 18 de la *Poétique* d'Aristote, 1456a 19-22 : « Dans les péripéties [et les actions simples] les poètes atteignent admirablement leur but, car c'est de susciter l'émotion tragique et le sentiment d'humanité. C'est le cas à chaque fois que le héros habile mais méchant est trompé, par

mêtis et d'*hybris*, entre lesquelles s'établit une relation corrélative, suffisent à résumer tous les épisodes de l'histoire de Sisyphe. Cependant, si l'on se tourne vers la famille de notre héros, on peut voir que la *mêtis* et l'*hybris* marquent également les mythes de sa famille.

La *mêtis* et l'*hybris* sont-ils héréditaires ?

Les sources anciennes relatives au récit mythique de Sisyphe se révèlent moins obscures lorsqu'elles abordent la question généalogique. Il est toutefois intéressant d'observer que plusieurs membres de la famille de notre héros manifestent un caractère lié soit à la *mêtis* soit à l'*hybris*, ce qui laisse penser à un remaniement éventuel des récits mythiques à une époque postérieure aux épopées homériques. En d'autres termes, il semble fort probable que la popularité du mythe de Sisyphe ait contribué à la constitution des mythes de sa famille. Nous chercherons donc à déterminer la manière dont se constituent, dans les sources textuelles, les familles de nos héros, et les similitudes que l'on peut déceler entre elles, notamment à l'égard des notions d'*hybris* et de *mêtis*.

On se réfère tout d'abord à un passage de la *Bibliothèque* d'Apollodore où l'auteur détaille d'une façon minutieuse les données généalogiques sur l'ascendance de Sisyphe :

D'Hellèn et de la nymphe Orséis naquirent Doros, Xouthos et Eolos. Hellène nomma Hellènes, d'après son propre nom, ceux qu'on appelait Grecs et il partagea le pays entre ses enfants. Xouthos reçut le Péloponnèse et eut de Créüse, fille d'Erechtheus, Achaïos et Ion, qui donnèrent leur nom aux Achéens et aux Ioniens. Doros reçut la contrée sotiée en face du Péloponnèse et appela ses habitants Doriens, d'après son propre nom. Eolos, devenu roi des régions de Thessalie, nomma leurs habitants Éoliens. Il épousa Enarété, fille de Déinachos, et engendra sept fils, Crètheus, Sisyphe, Athamas, Salmoneus, Dèion, Magnès et Périérès, et cinq filles, Canacè, Alcyonè, Péisidicè, Calycè et Périmèdè. De Périmèdè et d'Achéloos, naquirent Hippodamas et Orestès, de Péisidicè et de Myrmidon, Antiphos et Actor¹.

On peut constater que notre héros est issu d'une famille prestigieuse, puisqu'appartenant à la race hellénique. Hellen était le fils de Deucalion et Pyrrha, le seul couple épargné par le Déluge que Zeus déclencha en vue de faire périr les hommes (ou la race de bronze, d'après la *Bibliothèque* d'Apollodore, I, 7, 2) et de faire naître la nouvelle population. Il est possible que cette dernière désigne la race des héros, à laquelle appartiennent des demi-dieux nés de l'union entre les immortels et les êtres humains. Mais notre héros est un simple mortel, il n'a pas pour parenté la divinité. En revanche, nous avons

exemple Sisyphe, et chaque fois que le héros brave mais injuste est vaincu. ».

¹ Apollodorus and Jean-Claude Carrière, *La Bibliothèque d'Apollodore* : traduite, annotée et commentée, Annales littéraires de l'Université de Besançon 443, Paris, Les Belles Lettres, 1991, p. 35.

déjà fait remarquer dans la section précédente qu'il se distingue par sa supériorité dans la *mêtis* et il arrive que Sisyphe passe pour un mortel proche des dieux, chez Pindare par exemple, en vertu de son intelligence et de sa ruse.

Si les sources antiques s'accordent toutes sur le fait que Sisyphe a pour père Éole, l'identité exacte de son père n'est pas, pour autant, sans poser problème. Il s'agit notamment de savoir si cet Éole est le « régisseur des vents » qui apparaît dans le chant X de l'*Odyssée*, ou s'il s'agit là de deux figures homonymes. Quand Ulysse débarqua sur l'île flottante d'Eolie avec son équipage, Homère nous conte qu'Éole lui apporta son aide, en lui offrant une outre renfermant les vents que le fils d'Hippotas pouvait, à son gré, manipuler. Éole est ainsi qualifié de dieu des vents et des tempêtes dans les traditions postérieures. L'identification du père de Sisyphe au dieu Éole est récurrente. Sisyphe étant considéré comme fils du maître des vents, Pierre Brunel et Aeneas Bastian, dans leurs recherches sur le mythe de Sisyphe, affirment que cette filiation le protègerait des caprices des vents¹.

Cependant, il est à noter que se dégage, dans cette hypothèse d'une identité entre le père de Sisyphe et le maître des vents, une incohérence dans la lignée généalogique, puisqu'Homère affirme clairement dans l'*Odyssée* qu'Éole était fils d'Hippotas. En effet, Pierre Grimal a distingué trois personnages nommés Éole dans la mythologie gréco-romaine : le père de Sisyphe, descendant de Deucalion et de Pyrrha, qui régnaient en Magnésie en Thessalie, ayant pour descendance les Éoliade ; le deuxième Éole, fils de Poséidon et d'Arné, petit-fils du premier Éole; et le maître des vents, vivant avec ses douze enfants à l'île d'Eolia, qui donna une outre des vents à Ulysse pour faciliter son retour dans son pays natal. Grimal nous avertit qu'il arrive souvent que l'on confonde ces trois personnages homonymes². Quant à l'origine de cette confusion entre le père de Sisyphe et le maître des vents, Gantz l'attribue à Euripide, qui opère la première fusion de ces deux héros dans son théâtre perdu *Éole*. Mais l'auteur n'exclut cependant pas l'hypothèse que, dans une époque lointaine, ces deux figures aient convergé vers une seule et même figure mythique³.

Concernant l'identité de la mère de Sisyphe, la seule source qui nous est parvenue se trouve dans la *Bibliothèque* d'Apollodore : « Éole épousa Énarète, fille de Déimaque ». Aucun détail sur l'identité de sa mère n'a été repéré. Comme dans le mythe de Jingwei, où

¹ Pierre Brunel et Aeneas Bastian, p. 14.

² Pierre Grimal, *Dictionnaire de La Mythologie Grecque et Romaine*, Paris, Presses universitaires de France, 1990, p. 139-140.

³ Timothy Gantz, *Mythes de la Grèce archaïque*, traduit par Danièle Auger et Bernadette Leclercq-Neveu, Paris, Belin, 2004, coll. L'Antiquité au présent, p. 300-302.

la figure maternelle est absente, la mère de Sisyphe reste, en un sens, anonyme dans les sources antiques.

Il est à noter que la race d'Éole, soit les Éoliades, occupent une place majeure dans les récits des héros. Gantz observe qu'il existe deux grands noms dont la plupart des héros mythologiques sont issus, soit Éole et Agénor, issu lui-même de la race d'Éole¹. En ce qui concerne les descendants d'Éole, les textes antiques ne s'accordent pas sur le nombre², - il existe une divergence entre dix et douze -; les plus connus sont cependant Salmonée, Sisyphe et Athamas. Si l'on tient compte du fait que le maître des vents possède aussi douze enfants, dont six filles et six garçons, on peut constater que le rapprochement entre les deux Éole ne se trouve pas seulement dans leur nom, mais aussi dans l'étendue de leur descendance. D'après Gantz, cela pourrait être l'indice d'une identité des deux héros à une époque lointaine.

Au sein des Éoliades, il convient d'évoquer ici Salmonée, célèbre pour avoir tenté d'usurper l'identité du roi des dieux, Zeus, crime d'*hybris* par excellence. Il sera pour cela condamné au Tartare. Les sources les plus anciennes se trouvent dans les fragments hésiodiques, où l'on relate que Salmonée prétendit être le dieu du tonnerre et des éclairs. En raison des lacunes importantes, nous préférons recourir à la représentation de Virgile afin de retracer l'histoire du frère de Sisyphe. Au Livre VI de l'*Énéide*, la Sibylle énumère à Énée une série de suppliciés infernaux parmi lesquels on trouve le nom de Salmonée ; elle dépeint ensuite concrètement la tentative insensée de ce dernier d'imiter le roi des dieux :

J'ai vu aussi le cruel châtement de Salmonée. Traîné par quatre chevaux et agitant sa torche, cet imitateur des éclairs de Jupiter et des tonnerres de l'Olympe, à travers les peuples de la Grèce, à travers sa ville du milieu de l'Élide, allait triomphant et réclamait pour lui des honneurs divins, l'insensé, qui se flattait de contrefaire l'orage et la foudre inimitable avec des sabots de chevaux sur des ponts d'airain. Mais le Père tout-puissant lança entre ses amas de nuages un trait, - non des torches ni des brandons aux lueurs fumeuses, - et l'abîma dans un énorme tourbillon³.

A ces actes d'impiété du frère de Sisyphe s'ajouta son usurpation des honneurs dédiés au Maître des dieux⁴. Il est certain que cela donna lieu à de cruelles punitions de la part de

¹ *Ibid*, p. 302.

² Hésiode évoque cinq fils sans mentionner les filles : « Éole engendra des rois dispensateurs de la justice, Créthéus, Athamas, l'astucieux Sisyphe, l'unique Salmonée et l'orgueilleux Périérés. », Apollodore énumère les noms des douze enfants dans sa *Bibliothèque*, dont sept fils et cinq filles : « il eut sept fils : Créthée, Sisyphe, Athamas, Salmonée, Déion, Magnès, Périérés et cinq filles, Canacé, Alcyone, Pisidicé, Calycé, Périmède ». Dans les dictionnaires on observe aussi cette divergence du nombre des enfants, notamment entre dix et douze.

³ Virgile, *Énéide*, Introduction, traduction et notes d'André Bellessort, postface de Jean-Pierre Ferrini, Paris, Bartillat, 2014, Livre VI, p. 211

⁴ Voir la *Bibliothèque* d'Apollodore, I, 9, 7 ainsi que les *Fables* d'Hygin, 60.

Zeus, qui envoya à l'orgueilleux Salmonée une véritable foudre qui le détruisit. Sa tentative de rivaliser avec le dieu et la punition qui s'ensuivit sont les épisodes les plus importants de sa légende. Il est ainsi considéré comme une figure emblématique du péché d'*hybris*. Dans la représentation virgilienne des Enfers, il subit également un éternel supplice parmi les fameux criminels infernaux, qui ont en commun d'avoir voulu égaler les dieux. Le poète propose cependant, par rapport aux autres textes antiques, une version différente du Tartare ; Sisyphe est placé dans l'anonymat au lieu de figurer dans la liste des grands coupables, tandis que son frère Salmonée se trouve au premier plan des suppliciés. A travers cette mutation, Virgile a peut-être voulu mettre en évidence que Salmonée, meilleur représentant que son frère du péché de l'*hybris*, pourrait être considéré comme un modèle de transgression des lois divines.

Quant au quatrième fils, Athamas, il fait l'objet de plusieurs récits incohérents et contradictoires. Son destin fut rendu tragique par la colère de Junon. En effet, la femme d'Athamas, Ino, accepta d'élever le petit Dionysos, que lui confia Hermès. Mais Junon, suite à cet épisode, frappa Athamas de folie, le portant à tuer ses fils et son épouse¹. Dans un passage des *Métamorphoses*, Junon définit l'acte des époux comme un outrage à son égard, et demanda donc une punition comparable à celle de son frère Sisyphe :

Pourquoi souffre-t-il seul un supplice éternel
Quand un riche palais loge Athamas son frère,
Qui toujours m'outragea tout comme son épouse ?²(Livre IV, 456-468)

Si Junon qualifie leur acte d'outrage envers la divinité, cet acte n'est cependant pas de même nature que celui de Sisyphe. Il nous semble que le rapprochement qu'opère Ovide entre Athamas et Sisyphe réside davantage dans leur lien familial que dans la ressemblance entre leur faute respective. Le péché héréditaire est donc un élément très présent dans la conception poétique. L'impiété et l'orgueil sont un caractère partagé par les Éoliades. Les auteurs ont tendance à les placer au Tartare pour qu'ils servent de contre-exemple. Il est à noter que ce vice humain ne se limite pas aux frères de Sisyphe, mais se retrouve également chez ses descendants, ses fils et ses petits-fils manifestant une propension à dépasser la limite et à égaler les dieux.

¹ Voir la *Bibliothèque* d'Apollodore, 3.4.3.

² *Ibid.*

Sisyphe a pour femme Mérope, une des sept Pléiades, fille d'Atlas et de Pléioné. Dans le mythe de Sisyphe, Mérope semble disparaître derrière son époux. Outre son obéissance totale à Sisyphe, on remarque que son nom se présente rarement dans les textes antiques, de sorte que nous ne pouvons trouver aucun indice sur sa propre histoire. Elle se dissimule doublement dans les mythes : elle perd non seulement son éclat parmi les Pléiades et devient invisible, mais son nom est également attaché exclusivement à la machination de son mari pour s'évader du Tartare ; elle est donc privée d'une identité propre.

L'union entre un mortel et une Pléiade est un cas particulier dans la mythologie. En effet les Pléiades, souvent considérées comme des ancêtres des races humaines, s'unissent le plus souvent avec des dieux ou des héros de grand renom ; toutes les sœurs de Mérope se sont unies avec des dieux : trois Pléiades ont eu une relation sexuelle (voire une progéniture) avec le Maître des dieux Zeus, deux avec Poséidon et une avec Arès. Les descendants à qui elles donnèrent naissance devinrent les fondateurs des races de l'humanité. Il faut noter que nombre de tribus et de races se disent descendants de l'union entre une Pléiade et un héros ou un dieu, justifiant ainsi la noblesse de leur famille¹. Aucun texte ancien n'essaie de mettre en lumière la raison de l'union de Mérope et Sisyphe. Simonsuuri en propose une explication naturaliste : les Pléiades sont une constellation associée aux saisons des pluies et au commencement de la navigation, activité principale des corinthiens².

Si la raison de cette union demeure mystérieuse, plusieurs auteurs ont mis en évidence ses conséquences : parmi ces astres métamorphosés par Zeus, Mérope devient progressivement invisible par rapport à la splendeur de ses sœurs. Beaucoup d'auteurs antiques imputent la disparition de Mérope au sein des Pléiades à son union avec un mortel, même si son époux est considéré comme le plus rusé des hommes. Dans *L'Astronomie* (II, 21, 3), Hygin donne une explication précise de l'absence de Mérope parmi les Pléiades :

On les dit au nombre de sept, mais personne ne peut en voir plus que six. L'explication avancée en est que, sur les sept, six ont partagé la couche d'immortels [...], la dernière

¹ Voir dans Tome I de *Bibliothèque historique* de Diodore de Sicile « Atlas fut aussi père de sept filles qui furent, d'après le nom de leur père, appelées Atlantides ; les noms de chacune d'elles sont Maïa, Électra, Taygète, Astérope, Mérope, Alcyone et Cénéno. Unies aux plus nobles des héros et des dieux, elles eurent des enfants qui furent les chefs de bien des peuples, et qui deviennent dans la suite aussi fameuse que leur père. Maïa, l'aînée de toutes, eut de Jupiter un fils appelé Mercure (Hermès), qui fut l'inventeur de plusieurs arts utiles aux hommes. Les autres Atlantides eurent aussi des enfants célèbres ; car les uns donnèrent naissance à plusieurs nations et les autres fondèrent des villes. C'est pourquoi non-seulement quelques Barbares, mais encore les Grecs, font descendre des Atlantides la plupart de leurs plus anciens héros. Ces femmes étaient d'une sagesse remarquable ; après leur mort, elles furent vénérées comme des divinités et placées dans le ciel, sous le nom de Pléiades » (Livre III, LX, 4), traduction nouvelle, avec une préface, des notes et un index par M. Ferd. Hofer, 1846, p. 241. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54537384>.

² Kirsti K. Simonsuuri, *op.cit.*

fut la femme de Sisyphe [...] Grâce à ses autres sœurs, elle fut mise au ciel ; mais pour avoir épousé un mortel, son étoile est sans éclat. (II, 21, 3)¹

Selon les sources antiques, Sisyphe mit au monde plusieurs fils avec sa femme Mérope ; cependant le nombre et l'identité de leurs descendants varient dans les différents textes. On leur attribue le plus souvent quatre fils : Glaucos, Ornythion, Almos et Thersander. On peut constater que l'*hybris* est un trait commun au sein de la famille de Sisyphe. Outre Glaucos, père du fameux Bellérophon², dont les textes racontent un mariage difficile³, ces fils occupent un rôle très marginal dans les légendes de la race de Sisyphe. On conte que Glaucos nourrit ses chevaux avec de la chair humaine afin qu'ils deviennent plus agressifs, jusqu'à ce qu'ils en arrivent à dévorer leur maître⁴. Bellérophon, fils de Glaucos, est souvent représenté, dans les représentations picturales et dans les œuvres littéraires, chevauchant Pégase et tuant la Chimère. Outre ses exploits héroïques, il est aussi connu pour une faute liée à l'*hybris*. Sa première apparition se trouve dans *L'Iliade* d'Homère ; lorsque Glaucos raconte sa lignée généalogique, il énumère les exploits de Bellérophon, notamment sa chevauchée au dos de Pégase et la capture de la Chimère (*Iliade*, VI, v. 155-202). Toutefois, la fin du discours apparaît énigmatique : « Mais lorsque celui-ci, lui aussi, fut haï par tous les dieux » ; cette haine divine immotivée, qui fait entendre la faveur arbitraire des dieux, va être interprétée, dans la tradition postérieure à l'épopée homérique⁵, comme une conséquence du péché d'*hybris*. Pindare décrit d'une façon allusive la fin tragique du héros : « Le cheval ailé, Pégase, renversa, quand il voulut aller jusqu'aux demeures du ciel et pénétrer dans le conseil de Zeus, son maître Bellérophon » (v. 44-47)⁶. Il clôt ce récit par une leçon morale : « Les joies qui sont contraires à la justice, la fin la plus amère les attend » (v 47-48). Il est évident que le poète vise à mettre en évidence un enseignement moral : toutes les démesures provoqueraient une fin tragique⁷ et il n'existerait pas de transgression sans punition. Cette

¹ Hygin, *L'Astronomie*, traduit par André Le Boeuffle, Paris, Les Belles Lettres, C.U.F., 1983, p. 62-63.

² Selon une tradition minoritaire, Bellérophon est un fils de Poséidon, voir chapitre X de l'*Olympique XIII*.

³ Dans les fragments hésiodiques (Hés. Fr. 43a MW), on trouve un récit sur le mariage difficile entre Glaucos et Mestra, dans lequel l'image de Sisyphe n'est pas celle d'un homme plein de ressources.

⁴ Voir *Description de la Grèce* de Pausanias (6.20.19), les *Fables* d'Hygin (250), la *Géographie* de Strabon (9.2.25), les *Géorgiques* de Virgile (3. 266-268).

⁵ Les sources principales sont les *Olympiques* de Pindare (13.84-92), les *Isthmiques* de Pindare (7.43-8), *Bellérophon et Sténébéte* d'Euripides, la *Bibliothèque* d'Apollodore (2.3), et les *Fables* d'Hygin (57) et son *De l'astronomie* (2.18.2)

⁶ Pindare, *Isthmiques et Fragments*. tome IV, texte établi et traduit par Aimé Puech, Paris, Les Belles Lettres, 1961, p. 70.

⁷ Les sources antiques ne sont pas homogènes sur le dénouement de la volée vers l'Olympe. Dans *L'Iliade*, après le renversement de Pégase, le petit-fils de Sisyphe commence son errance : « Mais lorsque celui-ci, lui aussi, fut haï par tous les dieux, en effet il errait seul par la plaine de l'Errance, dévorant son cœur et fuyant la route des hommes ; car Ares insatiable de guerre lui avait massacré son fils Isandre, au cours d'un combat contre les fameux Solymes, et Artémis aux rênes d'or, courroucée, lui avait tué sa fille. » (VI, v. 200-205), tandis que dans *L'Astronomie* d'Hygin et dans les *Isthmiques* de Pindare, il est directement décédé suite au renversement de Pégase, « regardant vers la terre, pris par la peur, il tomba et on raconte qu'il périt là » (HYG., Astr., 2, 18. 2)

sorte d'interprétation par l'*hybris* se retrouve à plusieurs reprises dans la tradition antique¹. Assunção Teodoro Renno propose dans son article « Le mythe iliaque de Bellérophon » l'hypothèse que le récit de la montée de l'Olympe soit antérieur à la version homérique et qu'il s'agisse d'une omission délibérée du poète pour mettre l'accent sur l'arbitraire de la fortune². Si le silence dans le récit est conservé pour certains, pour d'autres la mise en scène de cet épisode est significative. Euripide ne manque pas de retravailler la matière mythique pour donner au héros insensé une réflexion rationnelle absente dans les autres données traditionnelles : ainsi, la tentative de Bellérophon de voler vers l'Olympe provient de son doute à l'égard de l'existence des dieux. Cette émergence de l'athéisme se retrouve également dans un autre drame perdu d'Euripide³, où Sisyphe prononce un discours qui remet en cause d'une manière plus aigüe l'existence des dieux. Il est naturel que le dramaturge voie dans ces deux figures hybristiques les représentants idéaux de la rébellion religieuse.

Qu'il s'agisse d'une omission délibérée d'un épisode préexistant ou d'un complément d'information par les poètes postérieurs, il est clair que Sisyphe a transmis à ses descendants le vice humain qu'il incarne et que sa famille sert de contre-exemple moral pour appeler à respecter la limite entre les dieux et les mortels, et à ne jamais dépasser la mesure dans ses actes.

Sisyphe possède une réputation de séducteur. Dans les textes antiques sont répertoriées, outre son épouse Mérope, trois femmes avec qui Sisyphe développa une relation d'intimité ; parmi elles, on trouve Anticlée, fille d'Autolus, qui engendra Ulysse. Sisyphe pourrait donc être le père d'Ulysse. Cette filiation hypothétique entre Sisyphe et Ulysse s'inscrit dans des sources postérieures à l'épopée d'Homère. Ulysse est réputé maître en fourberie ; on peut imaginer qu'il tient cette qualité (ou ce défaut) d'un ascendant rusé. Il nous semble que les dramaturges grecs ont été les premiers à imaginer une ascendance plus insolite pour Ulysse que le père qui lui est traditionnellement attribué, le banal Laërte, un personnage qui manque de poids dans la mythologie grecque. Le dictionnaire de Gantz expose que le premier récit à introduire un rapprochement entre les deux rusés pourrait remonter à Eschyle, dans un passage d'une pièce perdue où Ajax accuse Ulysse d'être un bâtard. Sophocle et Euripide

¹ Voir « alors qu'il tentait de s'envoler vers le ciel », (HYG., Astr., 2, 18. 2) et « il a achevé sur Pégase d'espionner le ciel », rapporté par le scholiaste AB à Il. VI, 155, cité par Assunção Teodoro Renno. « Le mythe iliadique de Bellérophon ». In: *Gaia : revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaique*, numéro 1-2, 1997. pp. 41-66.

² *ibid*

³ Certains l'ont attribué à Critias. L'attribution à Euripide est davantage acceptée dans les études hellénistes.

continuent à exploiter cette déviation dans la lignée d'Ulysse : Sophocle, dans son *Philoctète* qualifie ainsi le héros aux mille ruses : « ce méchant, fils de méchants, Ulysse » (v. 380)¹ et « fils de Sisyphe vendu à Laërte » (v. 417), et dans son *Ajax* : « cette maudite graine de Sisyphe »² (v. 190). Euripide y fait aussi allusion dans sa tragédie *Iphigénie à Aulis*, lorsqu'il nomme Ulysse « le bâtard de Sisyphe » et « le rejeton de Sisyphe ». Cette ascendance, souvent reprise par les ennemis d'Ulysse dans les théâtres grecs, pourrait être le produit de l'imagination des dramaturges grecs, mais Gantz n'exclut pas l'hypothèse que cette filiation entre Sisyphe et Ulysse ait été formulée avant Eschyle. Ce qui est toutefois certain, c'est qu'il s'agit d'un élément souvent repris dans les récits sur Ulysse, particulièrement dans la bouche de ses adversaires.

Cet épisode a également été conservé dans les textes latins. Dans les *Métamorphoses*, lors de la dispute entre Ulysse et Ajax, ce dernier cherche à discréditer la race dont Ulysse est issu : « fils de Sisyphe, et bien tel pour le vol et la fraude »³ (XIII, vers 31). On peut en conclure que si les auteurs postérieurs à Homère prétendaient qu'Ulysse était le fils de Sisyphe, le plus fourbe des mortels, cela pourrait être dû essentiellement à la ressemblance entre Ulysse et Sisyphe quant à leur réputation d'astuce et de fourberie. Cette filiation est d'autant plus soulignée dans les récits que les adversaires d'Ulysse voulaient jeter le discrédit sur son sang. Il est évident que la ruse de Sisyphe était très mal vue par les auteurs post-Homère si bien qu'il suffisait de faire une allusion à une telle ascendance pour attaquer et discréditer la réputation d'Ulysse, héros légendaire dans les épopées d'Homère. Hygin a avancé cette possibilité dans les détails dans ses *Fables 201* consacrées à Autolykos, grand-père maternel d'Ulysse. A l'issue du duel entre lui et Sisyphe, ce dernier parvint à séduire la fille d'Autolykos, qui fut plus tard donnée en mariage à Laërte.⁴ L'auteur fait observer que c'est pour cette raison qu'Ulysse est astucieux. Il est clair que l'invention de cette filiation consiste soit à trouver une explication à la *mêtis* d'Ulysse, soit à trouver un prétexte pour le discréditer. Les dramaturges grecs font preuve d'une grande virtuosité dans l'élaboration du lien paternel entre Sisyphe et Ulysse. On peut voir que le remaniement dans la lignée généalogique modifie l'interprétation du mythe.

¹ *Sophocle*, Tome. III, texte établi par Alphonse Dain. Trad. par Paul Mazon, Paris, Belles Lettres, 2013.

² Sophocle, *Théâtre complet*, traduction, préface et notes par Robert Pignarre, Paris, GF-Flammarion, 2013, p.38

³ Ovide, *Les métamorphoses*, texte présenté et traduit par Olivier Sers, illustrations par Marguerite Carnec, Les Belles Lettres, 2019, p. 346.

⁴ Voir « Lors de son séjour en cet endroit, Sisyphe s'unit à Anticlée fille d'Autolykos, qui fut plus tard donnée en mariage à Laërte, elle donna naissance à Ulysse (aussi certains auteurs l'appellent-ils « Sisyphéus ») ; pour cette raison, Ulysse fut astucieux. », Gaius Iulius Hyginus and Jean-Yves Boriaud, *Fables*, 2. tir, Collection des universités de France Série latine 344, Paris, Les Belles Lettres, 2003, p. 144.

La constitution généalogique est un enjeu non négligeable dans la formation de la légende héroïque. Il s'agit d'un espace libre, innovateur et plein de fantaisie où les auteurs et les mythologues, en renouvelant les données traditionnelles, parviennent à mettre en évidence leur vision sur une figure et un récit mythique. La lignée généalogique est une matière flexible dont tout remaniement, qu'il s'agisse d'un ajout, d'une suppression ou d'une fusion de deux récits, contribue à modifier la signification du mythe. En ce qui concerne la généalogie de notre héros, on peut constater que les sources et les témoignages sur son ascendance et sa descendance sont plutôt homogènes : issu de l'ultime couple ayant survécu au Déluge, il engendra trois fils dont le rôle est marginal dans les légendes héroïques. Les premières innovations doivent être attribuées aux dramaturges grecs : la fusion des deux Éole, le rattachement paternel entre Sisyphe et Ulysse et la remise en cause de l'existence des dieux par Bellérophon permettent, dans une certaine mesure, de faire converger la famille vers la *mêtis* et l'*hybris*. À cela s'ajoute la demande de punition par Junon envers Athamas et sa femme dans les *Métamorphoses* d'Ovide. De ce fait, la *mêtis* de Sisyphe aurait été transmise exclusivement à son fils illégitime Ulysse, autre héros plein de ressources dans la mythologie grecque ; le péché d'*hybris* a, lui, été conservé et ne cesse de contaminer ses descendants, comme si la famille de Sisyphe était maudite, marquée éternellement par une faute héréditaire. Ezio Pellizer explique que « la descendance de Sisyphe semble d'une certaine façon marquée du sceau de la transgression, et destinée à se tacher de fautes, de péchés d'*hybris* et d'*asébeia* à l'égard des dieux »¹. Il est clair qu'un aspect héréditaire se joue derrière cette tradition mythopoétique, ce qui nous amène à nous demander si ce phénomène est aussi observable dans la constitution de la mythologie chinoise et dans le mythe de Jingwei.

¹ Ezio Pellizer, « Figures narratives de la mort et l'immortalité [Sisyphe et autres histoires] », *Mêtis, Anthropologie des mondes grecs anciens*, vol. 4, n°2, 1989, pp. 269-290.

Jingwei, entre la vie et la mort, entre la grandeur et le tragique

Par rapport à l'univers mythologique que les épopées homériques et la *Théogonie* hésiodique parviennent à mettre en scène, le monde dépeint par les récits mythiques chinois dispersés dans les différentes sources pourrait être qualifié de chaotique. Privée du travail de compilation et de réorganisation mené par les auteurs et les mythographes grecs, la mythologie chinoise démontre un manque de cohérence dans le système généalogique et une indifférence dans la relation hiérarchique entre les dieux et les mortels. Cette particularité se manifeste de plusieurs manières : d'un côté, il est impossible de proposer une généalogie bien établie, sans ambiguïté ni paradoxe ; pour chaque figure mythique, y compris notre héros, il existe un grand nombre d'informations contradictoires, confuses et lacunaires, nous sommes donc obligés de faire des compromis en ce qui concerne certains détails contestables ; de l'autre, dans les études mythologiques, on peut observer une confusion dans le terme adopté pour désigner le statut de Jingwei : il est considéré tantôt comme une figure typique du héros, tantôt comme une déesse, symbole de la bonté féminine, sans que la question concernant son statut ne soit vraiment tranchée. Le flou dans le statut de Jingwei tient au fait que, dans la mythologie chinoise, on ne trouve pas une distinction bien nette entre les différentes figures mythiques—on utilise le terme « surnaturel » pour désigner tous ces êtres étranges et différents de l'humain¹— ; en outre, le développement d'un culte ancestral dans la croyance chinoise contribue aussi à cette confusion de statut. La séparation entre les dieux et les mortels est devenue perméable, d'autant que la pratique des techniques taoïstes est considérée comme un moyen potentiel de conquérir l'immortalité. Il nous semble donc impossible d'éviter les contradictions dans notre étude.

En raison de ces traits spécifiques de la mythologie chinoise, nous nous proposons d'inscrire notre analyse généalogique dans de nouveaux champs d'investigation. C'est la raison pour laquelle nous allons aussi examiner la *famille spirituelle* qui entoure Jingwei, composée d'un cortège de figures mythiques que les poètes antiques et les mythologues modernes ont tendance à évoquer simultanément. Cette extension nous permettrait de faire ressortir le trait commun à tous ces personnages : la grandeur tragique, mot-clé pour résumer le mythe de Jingwei chez les mythographes. Nous allons voir que, dans le contexte de la culture chinoise, la transgression de la mort ne constitue pas un crime d'*hybris*, étant donné

¹ Ce phénomène est surtout constatable dans le *Classique des monts et des mers* que les mythologues chinois définissent comme étant un mélange entre les dieux et les hommes.

la singularité du rapport entre le dieu et l'homme¹, et notamment la possibilité de se transformer en immortel, qui changent la donne.

Nüwa, parmi les filles immortelles et polymorphes de l'Empereur

Le mythe de Jingwei est un récit de métamorphose. Dans les études mythologiques modernes, il est souvent considéré comme faisant partie d'un type de métamorphose. Dès la première apparition de Jingwei dans le *Classique des monts et des mers*, l'épisode de la métamorphose constitue un moment intense dans son histoire. On peut constater qu'à la suite d'une mort accidentelle, plus précisément une noyade, la jeune fille s'est transformée en oiseau. Dans la version française de ce récit, Rémi Mathieu traduit par « c'est ainsi qu'elle devint Jingwei ». On peut constater que la représentation de l'événement est particulièrement sobre. Sans aucune description du processus et du déroulement, la représentation de la transmutation est décrite par son résultat. En dépit de cette sobriété dans la description², la métamorphose dans le mythe est un concept clé pour comprendre la perception de la mort chez les anciens Chinois, qui conduit à une différente appréhension en matière de la transgression de la frontière séparant la vie et la mort, point commun dans le mythe de Sisyphe et dans celui de Jingwei. Il est étonnant que les sœurs de Nüwa, les fameuses « filles de l'empereur », acquièrent toutes cette immortalité qui demeure inaccessible à Sisyphe malgré sa *mêtis*. Le dépassement de la condition humaine que les hellénistes et les mythologues traitent comme un cas représentatif du péché d'*hybris* est un résultat autonome d'une pratique du Tao dans la croyance chinoise antique. Il nous semble intéressant d'examiner l'imaginaire de la métamorphose chez les Anciens chinois et son évolution, qui va de pair avec la formation de la doctrine taoïste. Cela nous permet de mieux comprendre pourquoi la quête de l'immortalité n'a jamais été considérée comme une ambition irréaliste et démesurée dans la culture chinoise.

[La métamorphose, au-delà de toutes les frontières](#)

La métamorphose est un motif récurrent dans la mythologie chinoise ainsi que dans la mythologie grecque. Cela dit, l'interprétation du changement de forme dans l'imaginaire des

¹ Dans les mythes chinois, les dieux sont considérés comme protecteurs bienveillants des hommes ; du moins ils ne sont pas dans une relation d'affrontement. J. Grenet affirme que dans la mythologie chinoise, il y a peu de tension entre le monde des dieux et le monde des hommes. Vernant, Jean-Pierre, et Jacques Gernet, « Histoire sociale et évolution des idées en Chine et en Grèce du VIe au IIe siècle avant notre ère [1] », dans *Mythe et société en Grèce ancienne*, sous la direction de Vernant Jean-Pierre, La Découverte, 2004, pp. 83-103.

² Ici, on utilise le verbe d'état « devenir », dans les variantes postérieures, les auteurs font l'unanimité pour utiliser le verbe *hua* (transformer) qui implique un processus dynamique.

Anciens a été longtemps réduite à une fonction étimologique. La mutation, terme clé pour comprendre la culture antique chinoise, est déjà incarnée dans de courts récits mettant en scène des changements de forme et illustrant le passage d'un règne de la nature à un autre. Le sens du processus n'est pas unique. Il peut s'agir d'une transmutation de l'homme vers une espèce animale, végétale ou minérale, ou bien au contraire de la métamorphose d'une matière non-humaine en homme. L'idée d'une transfiguration est un fantasme ancré dans l'imaginaire des Anciens. Le terme français a été inventé par Ovide lors de la création de ses *Métamorphoses*. Le poète parvint à créer, avec les 231 récits qui composent le recueil, un univers de transformation où se joue ce principe de métamorphose. Pour désigner le changement (qui n'est pas nécessairement un changement de forme) les anciens Chinois utilisent deux termes : *hua* (transformer) et *bian* (changer). Dans les récits de métamorphose, l'emploi du dernier est très rare. Tchouang-tseu utilise aussi « la transformation » pour désigner un processus spontané et autonome, en contraste avec le changement amené par les actions et les attitudes des hommes¹.

Les récits de transformation de formes sont abondants en typologie et en nombre dans les sources traditionnelles chinoises². Force est de constater que la transformation est un principe particulièrement important dans la croyance primitive, si l'on tient compte de l'affirmation de Le Hengjun, mythologue taiwanais, selon qui la conception du cosmos et la

¹ Zheng Zemian, « Zhuangzi on Transformation and Death », *La philosophie et culture chinoise*, n° 9, p. 329-343.

² Nous nous proposons d'établir une typologie du mythe de métamorphose dans la tradition antique. En termes de finalité de la métamorphose, on peut distinguer trois modèles : le premier concerne les mythes liés à la cosmogonie, ayant pour fonction d'expliquer l'origine du monde et des êtres humains. Sur la création du monde, on se réfère ici au mythe de Pangu qui voit son corps se transformer en notre cosmos ; ce récit est par excellence un mythe génésiaque ; (voir « Le premier à naître fut Pangu. Lorsqu'il fut sur le point de mourir, il transforma son corps : son souffle devint les vents et les nuées, sa voix les éclairs du tonnerre, son œil gauche le soleil, son œil droit la lune, ses quatre membres et les cinq (parties de son) corps les quatre extrêmes et les cinq montagnes sacrées... », traduit par Rémi Mathieu, *Anthologie des mythes et légendes de la Chine ancienne*, p.28-29.) ; le récit évoquant la transformation des intestins de Nügua en dix hommes-esprits est considéré comme un mythe relatif à l'origine des dieux, (c.f. Rémi Mathieu, ed., *Anthologie Des Mythes et Légendes de La Chine Ancienne*, Connaissance de l'Orient Série Chinoise 69, Paris, Gallimard, 1989. p 73). Le deuxième modèle est le plus représenté dans les mythes et les légendes chinois : il s'agit de la métamorphose d'une figure héroïque vers une autre espèce suite à une mort violente. Dans le *Classique des monts et des mers*, on compte une dizaine de récits de ce genre. Le troisième modèle est rare et son apparition est tardive dans l'histoire ; il concerne les mythes de métamorphose dans une situation dangereuse. Pour échapper à un danger mortel, le héros se transforme en une espèce animale (Voir un récit de Shun: « Gusou (le père de Shun) et Xiang (le frère de Shun) projeta d'assassiner Shun et lui envoya réparer le grenier. Shun le dit à ses deux femmes qui répondirent : c'est pour t'assassiner. Quand on te fera brûler, tu te déshabilleras. Tu porteras le vêtement avec le motif de l'oiseau. Shun monta dans le toit, l'échelle fut retirée. Gusou fit brûler le grenier, Shun s'envola comme un oiseau. On l'envoya désengorger le puit. Shun le dit à ses deux femmes, qui répondirent : c'est pour t'assassiner. Quand ils t'enterreront, tu déshabilleras et tu porteras le vêtement avec le motif du dragon. Shun descendit dans le puit, on y jeta de la terre pour ne plus le laisser sortir. Shun plongea sous l'eau comme un dragon et sortit d'un autre puit. », *Gloses complémentaires des Chants de Chu* par Hong Xingzhu, sous la direction de Bian Qi, Nanjing, Edition de Fenghuang, 2007, p. 92.) Le mythologue taiwanais Le Hengjun argumente qu'il faut intégrer dans ce catalogue les êtres hybrides, très présents dans le *Classique des monts et des mers* ; d'après lui, une métamorphose qu'il qualifie de statique se joue derrière le récit. (Le Hengjun, « Analyse du mythe de métamorphose primitif chinois », *Essais sur les romans chinois classiques*, Taiwan, éd de pure littérature de Taibei, 1976.) Cette extension du champ rejoint les avis des mythologues grecs qui considèrent que l'hybridité est homologie de la métamorphose dans les interprétations figuratives des mythes de métamorphose.

naissance des races humaines dans la mentalité chinoise sont issues de la métamorphose, et non de la reproduction¹. Il n'est pas difficile de s'apercevoir qu'une grande différence avec la mythologie grecque se profile. Dans les *Métamorphoses* d'Ovide, la capacité d'élargir la frontière qui sépare les différentes espèces relève du pouvoir magique des dieux ; autrement dit, le mythe de la métamorphose implique souvent une intervention des dieux. Selon une version dominante du mythe de Sisyphe, l'enchaînement des épisodes est déclenché par la perspicacité du héros qui s'aperçoit du subterfuge de Zeus transformé en flamme lors du rapt d'Égine. Il est clair que la métamorphose de Zeus constitue un épisode récurrent dans les poèmes ovidiens. La transfiguration pourrait être sans doute le seul moyen pour le roi de l'Olympe de faire son épiphanie dans le monde des mortels. Dans les mythes chinois en revanche, la transmutation est un processus spontané et autonome dans la nature ; c'est la contingence qui semble agir derrière ce mouvement². Il faut attendre la constitution de la théorie du souffle par Tchouang-tseu pour que la raison mystérieuse et la force dynamique entraînant la métamorphose se voient mises en lumière. Bref, si la métamorphose est un motif universel partagé dans l'imaginaire de tous les peuples primitifs, il faut rendre compte de la diversité qui se manifeste dans les modalités et la finalité du motif.

Dans une perspective anthropologique, les mythologues chinois se rejoignent pour affirmer que, dans le mythe de Jingwei, la mobilité entre l'homme et l'oiseau trouve son origine dans le totémisme et l'animisme de la croyance antique. Certains mythologues confirment cette hypothèse en soulignant que l'oiseau serait le totem du clan de l'empereur Yan, père de Jingwei³. La théorie de l'oiseau-âme, motif commun dans beaucoup de cultures, est aussi très sollicitée⁴. Cette interprétation anthropologique, qui conduirait indubitablement à un appauvrissement de l'image, nous rappelle néanmoins l'importance du rapport de cause à effet, dans ce récit, entre la mort, la mutation et la résurrection. En d'autres termes, le changement de forme intervient souvent *in extremis*, voire à titre posthume. Mais la transformation se déroule, du point de vue de l'évolution, vers une espèce inférieure, c'est-à-dire vers le règne végétal, animal et minéral. On s'étonne que dans le *Classique des monts et des mers* aucun mythe de métamorphose d'une figure vivante ne peut être recensé, que

¹ *ibid.*

² Certains mythologues suggèrent que la résurrection et la métamorphose après la mort sont l'apanage de la divinité.

³ *ibid.*

⁴ Voir l'entrée « oiseau » dans le *Dictionnaire des symboles des mythes et des croyances* : « De la préhistoire aux temps modernes, de l'Inde à l'Europe, l'oiseau est l'expression privilégiée de l'âme », « l'oiseau représente l'âme, dans sa nature aérienne, sa fluidité et sa subtilité », Corinne Morel, *Dictionnaire des symboles des mythes et des croyances*, Paris, éd de l'Archipel, p. 664-668. Il est à noter que dans l'ouvrage de Boios, ce dernier attribue à chaque oiseau une origine humaine.

cette figure soit surnaturelle ou mortelle. Le lien entre la métamorphose et une mort tragique n'est pas pour autant spécifique à l'imaginaire des primitifs chinois. Dans la mythologie grecque, ce type de mythe n'est pas moins présent ; le mythe de Narcisse en est un exemple pertinent. Par ailleurs, le changement en oiseau après une noyade dans la mer est un thème courant dans les mythes grecs. Cependant, il faut noter une grande différence entre la mythologie grecque et la mythologie chinoise. Après la mutation en oiseau, notre héros Jingwei n'a pas perdu la mémoire de sa vie antérieure ; il fait preuve d'un ressentiment envers la mer et d'une volonté de venger sa noyade. A l'inverse de la transformation radicale en une espèce végétale ou animale inconsciente, l'oiseau-fille constitue un hybride de deux êtres, avec le maintien de ses activités psychiques. C'est grâce à cette immuabilité de l'âme au travers de la métamorphose que la figure de Jingwei est devenue un symbole de l'héroïsme dans les textes postérieurs. On peut voir que la métamorphose ne constitue pas un pouvoir magique ; nul n'est capable de se transformer à son gré. La mort est à la fois le seul facteur déclencheur et la condition nécessaire du processus. En conclusion, le mythe de Jingwei permet de mettre en évidence la conception du monde chez les anciens chinois. D'un côté il existe une solidarité et une unité entre les différentes espèces et de l'autre, les Chinois primitifs développent une conception du cycle de la vie et de la mort qui contraste avec la dichotomie que l'on trouve dans les mythes grecs. Il s'agit désormais de se demander si ce rapport circulaire entre la vie et la mort est à l'origine de l'apparition très tardive de l'au-delà en tant que lieu d'habitation des morts dans la croyance chinoise¹.

L'importance du motif de la métamorphose ne se limite pas à la perception du monde et de la mort dans l'imaginaire des peuples primitifs. En partant du constat d'une mutation universelle dans la nature, les philosophes ne tardent pas à développer une réflexion métaphysique. On peut remarquer que, sans se contenter de rapporter les mythes de métamorphoses plus ou moins répandus dans la mythologie, Ovide parvient à approfondir la réflexion dans le dernier livre du poème avec l'appui du discours de Pythagore qui vise à fonder une base ontologique centrée sur une matière qualifiée de souffle de la vie :

Tout change, rien ne meurt. Le souffle de la vie,

¹ Si les études modernes semblent trop arbitraires dans leur conclusion que dans la culture indigène chinoise il n'existe pas une notion avérée de l'enfer jusqu'à l'introduction du bouddhisme, il n'est pas pour autant erroné d'affirmer que la dichotomie entre l'ici-bas et l'au-delà dans la mythologie chinoise n'est pas aussi évidente que dans la mythologie grecque. Yü Ying-shih résume que les études de Gu Yanwu, de Hu Shi et de Joseph Needham s'accordent toutes sur l'absence du motif de l'enfer dans les données traditionnelles chinoises. C.f. « O Soul, Come Back! »: A Study in the Changing Conceptions of the Soul and Afterlife in Pre-Buddhist China» In *Chinese History and Culture: Sixth Century B.C.E. to Seventeenth Century*, edited by Chiu-Duke Josephine and Duke Michael S., by, 58-84. NEW YORK: Columbia University Press, 2016. <http://www.jstor.org/stable/10.7312/yu--17858.9>. Consulté le 20 juillet 2021.

Errant ici ou là, vagabondant, se fixe
Dans les corps à son gré, passant du fauve à l'homme
Ou bien de l'homme au fauve, et ne périt jamais.¹ (Livre XV, v. 165-168.)

Il nous paraît que cette thèse spéculative présente une grande affinité avec celle de Tchouang-tseu, penseur chinois éminent du taoïsme au IV^e siècle avant J.-C., qui montre un grand engouement pour le motif de la métamorphose. Dans son ouvrage philosophique *Tchouang-tseu*, il allègue une multitude de textes contenant un épisode de transfiguration, dont les plus influents et les plus représentatifs sont sans doute le récit du poisson Kun² et le récit du papillon³. Il est indéniable que ces deux récits fantastiques, mettant en scène une alternance entre les diverses formes et une fluidité universelle dans la nature, constituent sans doute une occurrence du mythe de la métamorphose. Si notre philosophe s'attache à ces éléments fantastiques, c'est parce qu'ils véhiculent une vision taoïste du monde. Isabelle Robinet en a bien résumé les idées principales dans son ouvrage *Histoire du taoïsme* quand elle affirme que le monde taoïste est en éternelle transformation et le temps est circulaire et réversible, sans s'acheminer vers une fin définitive⁴. Si cette vision n'est pas très différente de celle incarnée par le motif de la métamorphose dans l'imaginaire des primitifs, le maître taoïste ne tarde pas à en poser une base matérialiste. En définissant le *qi* (idéogramme chinois signifiant le souffle) comme un influx vital et une énergie invisible et intangible, il explique que c'est lui qui anime les êtres vivants et qui donne forme à toute chose et à tout être dans le cosmos. En constante circulation entre les êtres, le souffle rend donc les formes transitoires et indéterminées. Il est à noter que la cosmogonie taoïste est un processus de transformation, en contraste avec le commencement absolu ou la création *ex nihilo* que l'on trouve dans les autres mythologies. Anne Cheng a ainsi expliqué le rôle fondamental du concept de transformation dans le taoïsme : « La réflexion sur les fondements ne se pose guère la question des éléments constitutifs de l'univers et encore moins celle de l'existence

¹ Ovide, *Les métamorphoses*, texte présenté et traduit par Olivier Sers, illustrations par Marguerite Carnec, Les Belles Lettres, 2019, p. 410.

² Voir « Dans l'océan du Nord vit un poisson, qui a nom Kun. Nul ne sait combien de milliers de lieues il mesure en taille. Il se transforme en oiseau, nommé Peng. Nul ne sait combien de milliers de lieues il mesure en envergure [...] », extrait de *Tchouang-tseu*, chapitre 1, trait par nous-même.

³ Voir « Un jour, Zhuang Zhou rêvait qu'il était un papillon : il en était tout aise, d'être papillon ; quelle liberté ! quelle fantaisie ! il en avait oublié qu'il était Zhou. Soudain, il se réveille, et se retrouve tout ébahi dans la peau de Zhou. Mais il ne sait plus si c'est Zhou qui a rêvé qu'il était papillon, ou si c'est un papillon qui a rêvé qu'il était Zhou. Mais entre Zhou et le papillon, il doit bien y avoir une distinction : c'est là ce qu'on appelle la transformation des êtres. », extrait de *Tchouang-tseu*, chapitre 2, traduit par Anne Cheng dans *Histoire de La Pensée Chinoise*, Paris: Seuil, 1997., p. 122-123.

⁴ Voir « d'être cyclique, le temps et le monde des taoïstes permettent un recommencement, une renaissance ; ce sont un temps et un monde d'éternelles transformations. Le propre, hautement déclaré, de ce temps circulaire est d'être réversible, au contraire, disent les taoïstes, du temps ordinaire des hommes, qui est sans retour et s'achemine vectoriellement vers une fin, la mort », Isabelle Robinet, *Histoire du taoïsme*, Paris, Cerf, 1991, p. 21.

d'un Dieu créateur : ce qu'elle perçoit comme première est la mutation, ressort du dynamisme universel qu'est le souffle vital¹ ».

Il est évident que la mutation est l'essence du monde dans la pensée taoïste. Il n'est pas difficile de supposer que dans cet univers de mutation, la frontière entre la vie et la mort est difficile à tracer. Le maître philosophe ne manque pas de proposer une explication de la mort, soulignant que le souffle se condense et se décompense, pour donner lieu respectivement à la vie et à la mort². En ce sens, la mort ne constitue pas une trêve, mais un recommencement, puisque le souffle ne cesse de se recondenser. Ainsi arrive-t-il à poser une base théorique à la perspective cyclique du rapport entre la vie et la mort dans la conception primitive. Cette thèse spéculative a été revendiquée par le taoïsme religieux³, qui se caractérise essentiellement par la croyance en l'immortalité et la poursuite de cette immortalité à travers la pratique de certaines techniques. Il est inutile de détailler dans le présent travail l'évolution vers cette doctrine religieuse. Force est cependant de constater que l'aspiration à une vie immortelle, loin d'être une superstition, est fondée sur une philosophie rationnelle. De plus, le taoïsme a toujours été une religion populaire chez les Anciens, ce qui contribue à la floraison de cette croyance dans la culture antique chinoise, et notamment dans la littérature fantastique chinoise⁴.

¹ Anne Cheng, *ibid.*

² Voir « La vie conduit à la mort. La mort débouche sur la vie. Qui donc connaît l'ordre qui préside à ce cycle de vie et de mort ? L'homme naît d'une condensation du souffle. C'est le souffle qui, en se condensant, produit la vie et le même souffle qui, en se dispensant, amène à la mort. Si la mort et la vie s'accompagnent ainsi, quel malheur y a-t-il pour nous ? A vrai dire, tous les êtres du monde ne font qu'un ? [...] C'est pourquoi il est dit : « Il n'y a dans l'univers entier qu'un seul et unique souffle, aussi le saint vénère-t-il l'unité ». La vie est concentration de souffle, et qu'il se concentre et c'est la vie, qu'il se disperse et c'est la mort », *Tchouang-tseu*, chapitre 22, traduit par Liou Kia-hway, dans *Œuvres complètes de Tchouang-tseu*, Paris, Gallimard/Unesco, Connaissance de l'Orient, 1969, rééd. 1985, XXII, « Intelligence voyage dans le Nord », p. 176.

³ Nous distinguons le taoïsme religieux et le taoïsme philosophique dans le présent travail. En effet, cette catégorisation stéréotypée ne manque pas de faire débat dans les études modernes du taoïsme. Le taoïsme religieux ici désigne notamment une pratique des techniques en vue de l'acquisition de l'immortalité et de la déification des êtres humains.

⁴ Il n'est pas question de traiter ici en détail ce motif de métamorphose dans la littérature chinoise. On se bornera à souligner le rôle de premier plan du motif de métamorphose dans la littérature fantastique antique. Un nouveau genre littéraire commence à naître et à se développer sous les Six dynasties (IIIe- VI e siècle). Sous l'appellation de *zhiguai*, que l'on traduit littéralement par « annales de l'étrange », ce genre littéraire se donnait pour fonction de compiler et réorganiser les anecdotes extraordinaires et ne tarde pas à poser le jalon de la littérature fantastique chinoise. En regroupant une centaine de recueils, le *zhiguai* renvoie à tous les récits concernant le dieu, l'immortel, le revenant, le surnaturel, le démon et l'étrange. Les épisodes de métamorphose y sont très présents. Si l'on fait une comparaison avec les *Métamorphoses* d'Ovide, on peut constater une grande divergence sur le sens de la transformation. Ovide relate le changement de forme d'un humain en une espèce différente, animale, végétale et minérale ; la majorité des récits chinois concernent une transformation inverse, c'est-à-dire la prise de forme humaine par les êtres animaux, végétaux ou minéraux qui, en outre, peuvent agir et penser de la même manière qu'un être humain, tout en gardant quelques traits spécifiques dans le physique et le comportement. Dès la dynastie de Tang, un nouveau récit se fait jour, soit le récit du farfadet. Le farfadet, ou « essence » d'après une traduction littérale, renvoie à des espèces animales qui, au terme de centaines d'années de pratique taoïste, acquièrent le pouvoir de se métamorphoser, qui leur permet de prendre une forme humaine. Cependant, les êtres surnaturels sont de plus en plus socialisés et humanisés. Dotés de qualités humaines, tantôt ces farfadets d'origine animale incarnent une sorte de caricature de l'humanité, tantôt ils représentent un modèle idéal pour l'homme ; bref, le récit revêt souvent une valeur allégorique. La métamorphose de l'animal vers le farfadet ou de ce dernier vers l'être humain rend de plus en plus floue la séparation entre les règnes, ce qui amène une réflexion sur le rapport entre l'identité et l'altérité et sur l'immanence de l'humanité. Jean

Nous allons découvrir dans la section suivante comment les figures mythiques des sœurs de Nüwa se voient déifiées comme des immortelles taoïstes et comment leurs récits, lors de la réactualisation, ont pris un ton taoïste. Au contraire des critiques concernant l'acte démesuré de Sisyphe, la transcendance de la mort dans le récit taoïste n'est pas considérée comme une transgression de la frontière entre la vie et la mort, frontière qui n'existait pas à l'origine de la culture chinoise.

Les filles de l'empereur Yan, déesses transcendant la mort

Toutes les sources textuelles s'accordent sur le lien de parenté entre Nüwa et l'empereur Yan, qui pourrait remonter jusqu'à sa première apparition dans le *Classique des monts et des mers*. Dans le court récit du mythe de Jingwei, on trouve évoqué ce rapport parental. Il nous semble qu'il ne s'agit guère d'un détail mineur, notamment si l'on prend en compte le fait que dans l'ouvrage du mythographe Yuan Ke, il existe un chapitre intitulé « filles de l'empereur Yan » qui regroupe les récits dispersés dans les textes antiques évoquant les filles de l'empereur. Il est légitime de se demander si l'affinité familiale que l'on trouve dans le récit de Sisyphe est également présente dans le récit de Jingwei.

L'empereur Yan est un dieu de feu, comme son nom l'indique : l'idéogramme *yan*, composé de deux idéogrammes de feu, signifie « flamme du feu ». Il arrive qu'on le nomme aussi l'empereur Chi (*chi* signifie « le rouge », la couleur du feu). Étant un souverain mythique de l'époque pré-dynastique dans les sources antiques, il occupe une place essentielle dans la formation de l'identité culturelle chinoise¹. L'Empereur Yan est souvent assimilé à son doublet, Shennong (littéralement, Divin Laboureur), dieu de l'agriculture, si bien que les mythographes s'accordent à le nommer l'empereur Yan-Shennong dans les textes à la fois antiques et modernes². Il est donc difficile pour les chercheurs d'aujourd'hui

LEVI explique que l'importance du thème de l'épouse animale dans la littérature chinoise démontre une conception du transformisme généralisée dans la pensée chinoise. (*La Chine romanesque, fiction d'Orient et d'Occident*, Paris : Seuil, 1995, p. 340). Il nous semble que l'affirmation de Pierre Brunel dans ses études sur le motif de métamorphose pourrait s'appliquer parfaitement à la littérature fantastique chinoise : « Changement, mais également permanence. Tel est peut-être, en définitive, le paradoxe essentiel », *Le Mythe de la métamorphose*, Paris, Corti, 2004, p. 156.

¹ Suite à une défaite, le clan que l'empereur Yan dirigeait se regroupa avec celui de son ennemi, l'empereur Jaune, ce qui amena à la formation de l'ethnie Han. Ces deux empereurs sont ainsi considérés comme des représentants de la civilisation chinoise. Les historiens modernes chinois estiment que les légendes de l'empereur Jaune et Yan, notamment leur combat mythique, sont extraits partiellement de faits historiques ; en d'autres termes, leur légende est un mélange entre l'imagination primitive et l'histoire réelle. Il est fort possible que ces deux empereurs soient deux chefs fondateurs de clan dans l'histoire antique de la Chine.

² Anne Birrell suppose que la confusion de l'empereur Yan et de Shennong date du début de la dynastie de Han, p. 47. En ce qui concerne la cause de cette confusion, les mythologues modernes en proposent deux hypothèses : soit Shennong constitue un patronyme ou un nom du clan auquel Yan appartient, soit l'empereur Yan est un titre que Shennong a le droit d'hériter grâce aux bienfaits qu'il a apportés. S'il est possible d'expliquer la cause et l'origine de la confusion de deux Éole

de démêler les figures en question pour cerner leur légende respective dans les textes antiques ; on est conduit à les considérer comme une même figure. Rémi Mathieu se rallie à ce compromis nécessaire quand il utilise le terme « l'empereur Yan (Shennong) » dans son ouvrage *Anthologie des mythes et légendes de la Chine ancienne*. D'ailleurs, il adopte une perspective occidentale dans son commentaire sur l'empereur Yan quand il souligne que ce dernier est directement en rapport avec l'excès, l'*hybris* des Grecs¹, étant donné le pouvoir destructeur du feu. On doit admettre que cette thèse n'a jamais été développée par les mythologues chinois, qui accordent une attention particulière aux bienfaits du feu et du soleil.

La race de l'empereur Yan occupe une place majeure dans la mythologie chinoise. En effet, plusieurs dieux importants et récurrents dans les légendes mythiques sont rattachés à son clan, qui figure parmi les deux plus grands avec celui de l'empereur Jaune. Dans le *Classique des monts et des mers*, nous avons trouvé trois passages visant à établir la lignée généalogique de sa race, dont le plus important et le plus illustre est le suivant :

La femme de l'empereur Yan, une enfant de la rivière Chi, nommée Tingyao, engendra Jiebing, Jiebing engendra Xiqi, Xiqi engendra Zhurong, Zhurong descendit habiter sur Jingshui. Il y engendra Gonggong, Gonggong engendra Shuqi. La tête de Shuqi a une calotte crânienne carrée. Il retourna la terre et l'amassa afin de contenir Jingshui ; Gonggong engendra Houtu, Houtu engendra Yeming, Yeming engendra les douze Sui [Yeming engendra les douze mois d'un an]².

Ce récit énumère plusieurs noms importants de la mythologie chinoise, dont celui de Zhurong, dieu du feu, et Gonggong, dieu des eaux, Houtu, dieu de la terre, Yeming, considéré comme un dieu du temps³ ; il s'agit de divinités majeures dans la mythologie chinoise. On voit bien que la race de l'empereur Yan est une famille prestigieuse et que ses descendants occupent des fonctions divines et primordiales. Cependant, les sources ne font pas unanimité concernant sa descendance ; on trouve de nombreuses contradictions et incohérences. Les trois passages se contredisent, puisqu'ils ne partagent aucun nom commun ni ne présentent aucune proximité qui pourrait permettre d'identifier les personnages⁴.

dans la donnée traditionnelle, nous ne pouvons émettre que des hypothèses sur ce qui pousse les mythographes à identifier les deux figures mythiques, qui ont évidemment différentes fonctions et attributions dans les sources avant la dynastie de Han. Ce constat qui s'applique aux autres figures de la mythologie chinoise pourrait s'expliquer par la rareté voire l'absence de témoignages textuels sur les mythes antiques.

¹ Rémi Mathieu, *Anthologie des mythes et des légendes de la Chine ancienne*, p. 75, note 3.

² *Classique des monts et des mers*, traduit et commenté par Yuan Ke, Beijing, Beijing United Publishing Co., Ltd, p. 289. On se réfère à la traduction de Rémi Mathieu, *Etude sur la mythologie et l'ethnologie de la Chine ancienne*, p. 650.

³ Sa fonction a été décrite plus en détail dans un autre chapitre du *Classique* : « Ye [Yeming], il demeura dans l'Extrême-Ouest afin de guider stations et marche du soleil, de la lune, des étoiles, et du zodiaque ». Traduit par R. Mathieu, *ibid*, p. 583.

⁴ Voir « L'empereur Yan eut pour petit-fils Boling [...] [la femme de Boling] fut enceinte pendant trois ans et engendra Gu, Yan et Shu. Shu créa la cible du tir à l'arc. Gu et Yan inventèrent les cloches et composèrent des airs de musique » (*Classique des monts et des mers*, traduit et commenté par Yuan Ke, Beijing, Beijing United Publishing Co., Ltd, p. 289. On se réfère à la traduction de Rémi Mathieu, dans *Etude sur la mythologie et l'ethnologie de la Chine ancienne*, p. 645.). Cependant

Toutefois, au sein de la masse confuse et hétérogène de ses descendants, on peut repérer des dieux majeurs dans l’imaginaire primitif, des personnages légendaires civilisateurs qui inventèrent le tir à l’arc, la musique et les cloches, ainsi que des êtres surnaturels capables de monter au ciel et d’en descendre. Cette coexistence des trois classes des êtres surhumains illustre d’un côté la compilation incohérente et désordonnée des récits dans le *Classique des monts et des mers*, et de l’autre, elle fait entendre sans doute l’ambiguïté du statut de l’empereur Yan dans la tradition chinoise.

Il est étonnant qu’aucune descendance féminine ne soit évoquée dans les textes dont nous avons parlé plus haut. Les filles de l’empereur Yan font chacune l’objet d’un récit isolé et indépendant, dispersé dans les sources antiques. Grâce au recensement récent effectué par Yuan Ke dans ses monographies mythologiques, trois récits mythiques mentionnant d’une manière explicite une fille de l’empereur Yan nous sont parvenus. De la même manière que les membres de la famille de Sisyphe illustrent la *mêtis* ou une prédisposition à l’*hybris*, les filles de l’empereur Yan partagent également dans leur récit des thèmes communs, notamment la métamorphose et l’accès à l’immortalité.

Outre Nüwa, le *Classique* mentionne une autre fille de l’empereur Yan, nommée Nüshi (son nom signifie « cadavre de fille ») dans un récit sur une herbe magique née de la métamorphose d’un cadavre d’une des filles de l’empereur :

Deux cents lieues plus à l’est, il y a le mont Guyao. Une fille de l’empereur y mourut ; son nom est Nüshi, on dit que son cadavre s’y transforma en herbe *yao* [elle porte presque le même nom que le mont où elle se trouve] : ses feuilles se sont superposées l’une sur l’autre, ses fleurs sont jaunes et ses fruits ressemblent à ceux de la cuscute ; on en mange pour se faire aimer [de la personne désirée].¹

Il est clair que ce court récit se rapproche de celui de Jingwei ; ces deux filles de l’empereur Yan² affrontent un destin similaire : la mort précoce, la virginité, la résurrection et l’immortalité suite à la métamorphose en espèce animale ou végétale. De même que dans le récit de sa sœur, la métamorphose est l’épisode central du récit de Nüshi. Il n’est pas anodin que ces deux figures féminines soient classées dans la même famille ; comme dans le cas de Sisyphe, les membres d’une même famille partagent souvent certaines affinités, dans leur caractère ou dans leur destin. Il nous paraît légitime d’en conclure que dans les

quelques pages avant dans le même livre, on peut lire : « Il y a le pays des Huren. Le petit-fils de l’empereur Yan eut pour nom Lingjia. Lingjia engendra les Huren, aussi peuvent-ils monter au ciel et en redescendre », *ibid*, p. 595.

¹ *Classique des monts et des mers*, p. 119. Traduction par nos soins, en se référant à la traduction de Rémi Mathieu, *Étude sur la mythologie et l’ethnologie de la Chine ancienne*, p. 290-291.

² Dans le texte, on ne précise pas de quel empereur il s’agit. Mais d’après les gloses du *Classique des monts et des mers*, les commentateurs s’accordent sur la désignation de l’empereur Yan.

deux cultures antiques, les premiers mythographes adoptent une logique semblable dans l'élaboration et la révision de la généalogie d'une figure héroïque.

Nous devons souligner qu'à l'instar de Jingwei, Nüshi n'est pas une figure marginale dans les œuvres antiques ; son influence est immense. La simplicité et l'ambiguïté de son histoire n'ont pas empêché son rayonnement dans la littérature chinoise antique. Grâce à l'imagination romantique et érotique des poètes, son récit a été réécrit, si bien qu'elle représente un symbole de l'amour idéal¹. Certains vont jusqu'à déclarer qu'elle pourrait être une figure archétypale de la déesse de l'amour et de la beauté féminine, assimilée à Aphrodite dans la mythologie grecque². Il nous semble que cette réappropriation du mythe est due à l'effet de philtre produit par cette herbe. D'ailleurs, la métamorphose de femme à plante est un motif littéraire récurrent dans les œuvres romantiques chinoises, dont nous n'allons pas énumérer les titres ; toutefois, le roman classique *Le Rêve dans le Pavillon rouge* en est un exemple représentatif.

Dans un ouvrage plus tardif, intitulé *Liexian Zhuan (Bibliographie des immortels)*, on trouve une autre fille anonyme de l'empereur Yan. Son histoire se trouve dans le récit mythique de Chisong tseu (littéralement, le Maître du pin rouge) qui est vénéré par le taoïsme comme un immortel³.

¹ Voir un texte dont la source originale demeure floue : « la fille de l'empereur Chi sous le nom de Yaoji, était morte avant de se marier et ensevelie au sud du mont du Chaman, elle fut ainsi nommée fille du mont du Chaman. Le roi Huaï du royaume de Chu la rencontra dans son rêve lors de son voyage à Gaotang, elle se dit fille du mont du Chaman, le roi s'unit avec elle [...] ». (*Wenxuan, Fu de Gaotang*, cité par Yuan Ke, dans *Mythes et légendes de Chine*, note 23, p. 116, traduit par nos soins). Une version légèrement différente de ce texte se trouve dans *Taiping yulan (Encyclopédie de l'ère Taiping)* : « Je suis fille de l'empereur, mon nom est Yaoji, morte avant me marier, j'étais ensevelie sur le mont du Chaman. Mon esprit s'est transformé en une herbe que l'on appelle Lingzhi, on peut me rencontrer dans le rêve après avoir pris l'herbe. C'est pourquoi on m'a nommée fille du mont du Chaman, déesse de Gaotang ». (LI Fang, *Taiping Yulan*, Beijing, Zhonghua Book Compagne, 1960.)

² Ye Shuxian, *La déesse de Gaotang et Vénus*, XI'an, éd. du peuple de Shanxi, 2005.

³ L'immortel désigne ici le *xian* dans la croyance taoïste. Dans cette section, le terme taoïsme se réfère à une croyance religieuse chinoise, non à une métaphysique de Lao tseu. Le *shen* (équivalent du dieu dans la mythologie grecque) et le *xian* sont deux notions différentes dans la tradition chinoise. Le *xian* fait référence aux immortels vénérés par les disciples taoïstes. Ayant une existence humaine, ils ont acquis l'immortalité soit par leur vertu, soit par leur pratique de Tao ou leur pratique de certaines techniques. Il s'agit notamment des nouvelles figures mythiques que les taoïstes créent et introduisent dans le ciel. Mais ils ont une grande influence dans la croyance des chinois et dans la création littéraire. Plusieurs divinités dans la croyance primitive sont revendiquées par les taoïstes et sont ainsi devenues des immortels taoïstes. La juxtaposition de ces deux systèmes constitue un trait spécifique de la croyance chinoise. Bref, la mythologie chinoise n'est pas un ensemble homogène. Il est à noter que dans les textes du *Classique des monts et des mers*, on trouve une croyance en la divinité ainsi que dans les esprits immortels. Yuanke s'est référé à plusieurs sources prédynastiques pour prouver l'équivalence entre le dieu et l'esprit immortel, deux figures surnaturelles dans la croyance primitive (Yuan Ke, *L'histoire des mythes chinois*, Beijing, Beijing United Publishing Co., Ltd, 2015, p. 120.). Au fur et à mesure de l'intervention des *fangshi* (方士) (Sima Qian dit qu'« ils pratiquaient des arts visant à atteindre une immortalité magique qui ferait que leur corps s'échapperait pour être dissous et transformés, s'appuyant pour cela sur leurs services aux esprits divins », dans *Shiji (Mémoires historiques)*, traduit par Anne Cheng, *Histoire de la pensée chinoise*, p. 239.) et de l'aspiration à une vie éternelle tout d'abord limitée au sein des classes dirigeantes puis s'étendant au grand public, l'idéogramme chinois *xian*, qui désignait l'esprit immortel dans le *Classique*, est désormais employé pour désigner l'être humain qui a réalisé sa quête de l'immortalité à travers une série de pratiques et de techniques ; bref, ce terme met en scène la déification des êtres humains.

A l'époque de Shennong, Chisong tseu était le Maître de la pluie. Il absorbait du cristal de rocher et enseignait à Shennong [les techniques d'immortalité]. Il était capable de pénétrer dans le feu pour s'y consumer. Fréquemment, il allait jusqu'au sommet du mont Kunlun ; souvent, il s'arrêtait dans la chambre de pierre de Xiwangmu [littéralement, Reine mère d'Occident]. Il pouvait monter et descendre en suivant le vent et la pluie. La jeune fille de l'empereur Yan le suivit ; elle obtint, elle aussi, l'immortalité. Ils partirent ensemble. Il fut à nouveau Maître de la pluie quand vint l'époque de Gaoxin.¹

Chisong tseu fut une figure importante dans cet ouvrage canonique du taoïsme, puisque son récit se situe à la première page. Ce récit relate l'histoire du maître qui inventa les techniques d'immortalité et suggère que la fille de l'empereur Yan fut une de ses disciples. Cette allusion nous laisse penser que la fille de l'empereur est réduite au rang de simple mortelle, sans aucune qualité divine. Les aspects taoïstes sont renforcés dans la légende. D'après le mythologue chinois Yuan Ke, il se pourrait que ce récit soit une variante du mythe du mûrier -la fille de l'empereur dans le *Classique des monts et des mers*², mais dans le texte il n'est pas précisé de quel empereur ni de quelle fille de l'empereur il s'agit, ni même la raison de cette appellation. La lacune est comblée par une réécriture plusieurs siècles après.

La fille de l'empereur Chi [Yan] du Sud devint immortelle grâce à son apprentissage du Tao, elle se logea sur un mûrier dans la montagne E située à Nanyang. Le premier jour du mois de janvier d'après le calendrier lunaire, elle commença à construire son nid avec des brindilles et termina son travail au 15^e jour [de janvier]. Elle se métamorphosa soit en pie blanche soit en femme. L'empereur Chi en fut très triste et à défaut de la persuader [de descendre du mûrier], il la brûla. Sa fille monta donc au ciel. C'est pourquoi on l'appelle le mûrier de la fille de l'empereur³.

Au contraire de la simple évocation dans le récit de Chisong tseu, nous avons là une narration complète et détaillée sur la déification de la fille de l'empereur (si la « montée du ciel » dans le texte original peut être interprétée de cette manière). Ce récit prend également un ton taoïste ; en témoignent certaines expressions comme « apprentissage du Tao », « immortalité », ou encore « montée au ciel ». Les deux derniers textes traitent du même thème : la quête de l'immortalité. Ils évoquent une même manière pour l'atteindre ; dans le premier, Chisong tseu se consume dans le feu volontairement ; dans le dernier, la fille est montée au ciel après avoir été brûlée. D'où la mise en scène d'une technique d'exercice du Tao, à savoir la pratique du feu. Nous sommes amenés à nous demander si l'attribution de l'empereur Yan comme ascendance est due à son statut de dieu du feu.

¹ *Liexian Zhuan*, chap.1, traduit par à Rémi, Mathieu, *Anthologie des mythes et des légendes de la Chine ancienne*. p. 206. Avec des modifications.

² Yuan Ke, *op.cit.* Sur le récit du mûrier de la fille de l'empereur, c.f. Rémi Mathieu, *Etude sur la mythologie et l'ethnologie de la Chine ancienne*, p. 350.

³ Ce récit est à l'origine enregistré dans une collection de romans surnaturels datant du VIII^e siècle, intitulée *Guangyi ji* (littéralement, *Grand Livre des surnaturels*). Cité par Yuan Ke dans *Les mythes et les légendes de Chine*, p. 115, note. 18. Traduction par nos soins.

Il est à noter que la conception primitive d'un cycle formé par la vie et la mort, manifestée dans le mythe de Nüwa et de sa sœur, s'est effacée et que l'immortalité n'est plus un fait inhérent mais une aspiration des mortels qui exige la pratique de certains exercices ésotériques. La fille de l'empereur Yan est reléguée à une simple mortelle à la recherche de l'immortalité, même si son père, dieu du feu, est discrètement humanisé puisqu'il éprouve une émotion humaine et se révèle inapte à contrôler la situation. C'est ainsi qu'un récit de la mythologie classique revêt une coloration taoïste, notamment si l'on tient compte du pouvoir de se métamorphoser en femme et en oiseau dans le récit. N'étant plus une force primordiale dans le cosmos, la métamorphose est devenue une prérogative magique des immortels, un don que les hommes sont capables de conquérir en apprenant le Tao. Si le mythe a la fonction sous-jacente d'expliquer le monde, une finalité pragmatique demeure au cœur du récit taoïste, qui se donne pour mission d'inspirer la croyance en l'immortalité. En raison de la différence intrinsèque entre ces deux genres de récit, apparaît chez les mythologues un débat pour déterminer si le récit sur les immortels taoïstes pourrait être défini comme un mythe.

Nous avons montré comment un récit mythique est devenu un témoignage taoïste ; le même phénomène s'observe dans le mythe de Yaoji (une autre appellation populaire de Nüshi, signifiant littéralement la fille/femme du mont de Yao, puisque l'herbe transformée par le cadavre de Nüshi se trouve au mont de Yao). Hou Wenxue a retracé cette transformation dans son article intitulé « Chaman-déesse-immortelle taoïste : la naissance et l'évolution de Yaoji dans le taoïsme¹ ». Il est indéniable que les mythes de Nüwa et de Yaoji présentent une grande potentialité d'être convertis en récits taoïstes, étant donné que le motif de transcender la mort est au centre des préoccupations taoïstes.

On peut voir que la recherche généalogique est significative. D'un côté la modification dans les récits des filles de l'empereur témoigne d'un moment important dans la culture chinoise, soit l'émergence du taoïsme. Cela nous permet d'apercevoir les différences entre les immortels dans la croyance taoïste et les figures divines dans les données mythologiques. Il est clair qu'un changement de conception du monde et de la mort se dévoile. De l'autre côté, la question généalogique s'avère importante dans la recherche des mythes. De la même manière que la famille de Sisyphe, la famille de Nüwa (nous nous référons ici exclusivement

¹ Hou Wenxue, « Wu-déesse-immortelle : la naissance et l'évolution de Yaoji dans le taoïsme », *Journal of HIT*, Vol. 6, n° 5, septembre 2004, p. 120-122. L'auteur affirme que Yaoji, qui était à l'origine vénérée par les peuples primitifs en tant que chamane en charge de la reproduction, est devenue une immortelle chaste et pudique dans le taoïsme, en passant par la déesse de Gaotang, liée au thème du rêve érotique dans la littérature antique chinoise.

à ses sœurs) présente également une grande affinité familiale, qui réside notamment dans l'épisode de la métamorphose entre l'espèce humaine et les espèces animales ou végétales, et dans l'acquisition de l'immortalité après ou à travers une mort, par nature ou par exercice de Tao. Cette affinité familiale, présente dans les deux mythes, fait ressortir une technique mythopoétique appréciée autant par les auteurs grecs que par leurs homologues chinois.

A travers cette exploration généalogique, on peut constater que Nüwa est issue d'une race prestigieuse : son père est à la fois un souverain mythique et un dieu majeur. Au sein de sa descendance, les figures masculines prennent des fonctions divines et sont dotées de pouvoir surnaturel. Si l'on tient à situer l'empereur Yan dans la grande généalogie de la mythologie chinoise, il représente la transition du mythique vers l'historique. C'est peut-être la raison pour laquelle il existe un mélange d'êtres mythiques et des héros civilisateurs dans sa descendance. Le récit de ses filles demeure néanmoins mythique ; aucun élément historique n'est observé dans les données. Les filles de l'empereur sont devenues des figures littéraires dans la tradition chinoise. Un bon nombre de poètes antiques s'inspirent des mythes de Jingwei et de Yaoji. Mais parallèlement, leurs mythes sont plus ou moins repris et réactualisés par le taoïsme, ce qui pourrait sans doute être attribué à leur résurrection après la mort accidentelle. De ce fait, les filles de l'empereur Yan forment une famille emblématique de la réussite dans l'acquisition de l'immortalité.

Par rapport à la lignée bien établie de Sisyphe, la donnée généalogique de Jingwei consiste en une superposition d'épisodes éloignés les uns des autres. Si nous sommes parvenus à repérer dans les sources antiques les trois filles de l'empereur Yan, à savoir Jingwei, Yaoji et une fille anonyme, il n'est pas difficile de remarquer que les sœurs ne se croisent guère dans leur récit ; chaque épisode demeure isolé et indépendant, sans se recouper avec l'autre. En ce qui concerne les descendants masculins de l'empereur, le texte n'en énumère que les noms sans se rendre compte des incohérences et des contradictions. Bref, il n'y a aucune interaction entre ces descendants. Quant au mythe de Sisyphe, les auteurs grecs sont plus généreux en détails. Outre les informations complètes et précises sur son ascendance et descendance, il existe des affrontements, des soutiens, des répercussions et des interactions entre les membres de sa famille. Ce décalage montre que les mythes chinois restent dans un état fragmentaire et dispersé et qu'ils n'ont pas été compilés et ordonnés, contrairement à ce qu'Homère et Hésiode notamment ont réalisé pour la mythologie grecque.

Il nous reste encore une question à éclaircir : issue d'un père immortel, Nüwa est-elle une déesse dans la mythologie chinoise ? En effet, il est difficile de trouver des équivalents complètement pertinents pour les différentes catégories hiérarchiques dans la mythologie grecque. La démarcation entre les immortels et les hommes est moins nette et moins importante que dans la mythologie grecque, sans parler de la notion de héros en chinois, qui pourrait s'appliquer à la fois aux divinités et aux êtres humains. Dans le cas du mythe de Jingwei, les auteurs ne manquent pas d'y recourir dans leurs études sur le mythe des déesses, des héros et des héroïnes. Il est important de remarquer que le héros mythique chinois ne désigne pas une figure dotée d'une ascendance divine ; cette notion renvoie à tout être qui réalise un exploit extraordinaire, qu'il s'agisse d'une divinité ou d'un mortel. Sisyphe appartient au camp des mortels ; sa mortalité est mise en accent dans les textes qui expliquent la disparition de Mérope au sein des Pléiades. Il est évident que dans la mythologie grecque, les trois classes des figures sont explicitement définies et délimitées. Le péché d'*hybris* est défini dans le cadre de la distinction entre les divinités et les mortels. Dans une perspective comparatiste, nous sommes amenés à nous demander si la transgression de l'opposition entre la vie et la mort constitue aussi un crime dans un monde où l'immortalité n'est pas une prérogative des dieux, et si la démesure, cette prédisposition à penser grand, est également mise en cause dans un univers où la démarcation hiérarchique n'est pas figée. Ainsi, nous nous pencherons dans la section suivante sur la grandeur dont Jingwei fait preuve dans ses exploits héroïques, ce qui fait ressortir une différente compréhension des actes démesurés dans la culture chinoise.

Jingwei, entre grandeur et démesure

Tang Xiaobing, dans ses études sur la modernité dans la culture chinoise¹, examine la reprise des figures de Nügua et de Jingwei au sein des textes littéraires apparus à la charnière du 19^e siècle et 20^e du siècle. Il suggère que les références multiples à ces deux héroïnes mythiques, en particulier dans la cause d'émancipation des femmes et dans l'action révolutionnaire, pourraient s'expliquer par le fait que les figures incarnent « un admirable et donc vertueux dévouement » et que cela permet de sublimer la poursuite des êtres humains. Il importe de remarquer que, pour la réparation du ciel par Nügua et le comblement de la mer par Jingwei, l'auteur qualifie ces actions tantôt d'effort sisyphéen, tantôt d'effort héroïque, ce qui nous amène à nous demander pourquoi ces deux épithètes sont employés comme des synonymes et dans quel sens l'effort sisyphéen, qui désigne une action vaine et pénible dans les langues occidentales, pourrait être considéré comme un exploit héroïque dans les interprétations des lettrés chinois.

L'association implicite entre Nügua/Jingwei et Sisyphe dans le discours de Tang Xiaobing n'est pas arbitraire. Elle tient évidemment à une similitude dans leurs actions : les deux figures effectuent toutes une action répétitive et vaine. Mais force est de constater que leur affinité ne se limite pas à ce motif de l'effort vain. Concernant le récit mythique de Jingwei, Anne Birrell en propose une interprétation analogue à celle du mythe de Sisyphe par l'usage du motif *hybris-némésis* de la mythologie grecque. Il est clair qu'elle tend à interpréter l'action vaine et répétitive comme un châtement provoqué par un acte transgresseur : « elle pourrait être punie pour son intrusion dans la mer orientale, pour s'être amusée sans permission, et pour avoir violé la prérogative territoriale du Dieu de la mer ² ». Le recours au binôme transgression-punition, récurrent dans l'interprétation des mythes grecs, est très rare dans la lecture du récit de Jingwei, d'ailleurs la justification de la punition proposée par Birrell est complètement hypothétique. Dans le cadre de la culture chinoise, la figure de Jingwei est tenue pour un symbole de persévérance héroïque par les poètes et les mythologues chinois depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours. En outre, ce genre d'interprétation s'applique également aux autres figures mythologiques, telles que Kuafu, Xingtian, Gonggong, considérés comme les représentants par excellence d'un courage héroïque par

¹ Tang Xiaobing, *Chinese Modern: The Heroic and the Quotidian*, Durham, NC and London: Duke University Press, 2000.

² Anne Birrell suggère dans son anthologie des mythes chinois qu'« [i]l est tentant d'ajouter le motif de punition, puisque la métamorphose est souvent liée à la punition ». Il nous semble que son argument n'est pertinent que dans le monde occidental, puisque dans le *Classique des monts et des mers*, tous les récits sur une métamorphose ne sont pas toujours liés à une punition.

les Chinois. Mais Birrell ne manque pas de voir dans leur action audacieuse un crime de l'*hybris* dans ses commentaires sur les récits. Étant donné que la juxtaposition de ces figures héroïques est courante autant dans les poèmes que dans les études mythologiques, il est intéressant d'examiner ici ce fameux groupe, variable en nombre mais stable en personnage. L'enjeu de cette étude est de réfléchir sur le rôle latent de la démesure dans l'éloge de l'esprit héroïque dans la littérature chinoise, comme le suggère les constatations de Tang Xiaobing et d'Anne Birrell.

L'esprit héroïque dans la culture chinoise, un synonyme de l'*hybris* ?

Dans la section « Sisyphé, transgresseur de la limite », nous avons déjà montré que le concept de l'*hybris* désigne à la fois un acte qui transgresse la mesure et une propension subjective qui est perçue comme un vice humain dans la philosophie platonicienne. C'est pourquoi les récits du héros grec contenant un épisode d'*hybris*, finissent généralement par un châtement divin, nommé *némésis*. C. Sourvinous-Inwood affirme que les supplices des héros infernaux ont réussi d'élaborer un paradigme de transgression, ayant pour fonction d'instaurer une frontière entre la divinité et les mortels et de définir en l'occurrence des contraintes pour les actions humaines¹. Il est à noter que les tentatives de s'égalier au ciel ne manquent pas dans la mythologie chinoise. Cependant, le péché de démesure dans la pensée grecque se manifeste comme un emblème de la grandeur et une qualité inhérente du héros mythique dans la culture chinoise. La propension subjective à penser grand, loin d'être condamné, est encouragé, stimulé et célébré. Le mythe de Jingwei en est un exemple. Nous allons constater que dans la culture chinoise, la figure de Jingwei représente par excellence la grandeur héroïque. D'après les lettrés chinois, la représentation de cet esprit héroïque se fait à travers une série de contraste : premièrement, il s'est transformé en un autre après la noyade, mais il n'a pas oublié sa haine de son vivant, le contraste entre la métamorphose en un autre et la constance de son moi intérieur illustre l'inflexibilité de son âme dans la perpétuelle mutation du monde ; ensuite face à l'immensité de l'étendue de la mer, le corps petit et vulnérable de Jingwei met en scène un courage extraordinaire ; enfin la vanité du travail et la continuation incessante de son effort démontre une détermination persévérante devant le plus grand désespoir. L'opposition entre ces mythèmes contribue à la formation d'une figure à la fois tragique et grande, sublime et héroïque, représentant la grandeur et la puissance de l'esprit humain. Il n'est pas étonnant que le mythe de Jingwei soit conservé et

¹ *op.cit.*

repris sans cesse par les poètes dans une histoire où beaucoup de figures mythiques ont perdu leur éclat primitif en raison d'un remaniement historicisé, tandis qu'il continue de rayonner comme un symbole de l'héroïsme. Nous pouvons en citer quelques passages dans l'analyse de l'histoire littéraire et dans les études mythologiques.

You Guoen explique la connotation du récit de Jingwei dans son ouvrage *Histoire littéraire chinoise* :

[Le mythe de Jingwei] reflète le désir des primitifs de lutter contre la nature. Leur travail physique les amène à croire que la force humaine est capable de dompter la nature. En l'occurrence, ils ont une confiance de pouvoir surmonter toutes sortes de difficultés, quelle que soient les circonstances ¹.

Il est évident que l'auteur propose une lecture marxiste du mythe de Jingwei². Il souligne que l'hostilité de la mer dans le récit incarne la force destructrice de la nature dans la pensée des primitifs. D'après lui, le mythe de Jingwei représente l'affrontement entre la nature et les êtres humains. Dans son commentaire sur l'action de Jingwei se lit un culte de la force physique.

Au contraire de cette interprétation simpliste, Jiang Yin s'appuie plus sur une analyse textuelle des devenir littéraires du récit dans son article « Le mythe de Jingwei, un prototype littéraire »³. Il expose que le mythe de Jingwei est considéré comme un prototype littéraire par les poètes chinois antiques et qu'il figure parmi les rares images antiques qui rayonnent encore dans la littérature chinoise. L'auteur résume ainsi l'imaginaire chinois reflété dans le récit de Jingwei :

Le comportement obstiné et stupide de Jingwei est en effet une action héroïque. Son récit contient une grande force spirituelle et son rôle tragique appelle à différentes interprétations. Le contraste entre ses efforts désespérants et la volonté inflexible montre sa détermination à se venger et laisse entendre la sympathie pour le malheur des autres. Il est ainsi devenu un symbole de la force morale humaine qui passe par une lutte contre son destin, accompagnée d'un courage à toute épreuve et d'une volonté inflexible ; en outre, il représente aussi une image tragique du martyr qui se sacrifie pour sa croyance. [...] Il est un symbole plein de solennité et de tragique.

¹ You Guoen, *Histoire littéraire chinoise*, Beijing, éd de Littérature du peuple, 1963.

² Voir « Toute mythologie maîtrise, domine les forces de la nature dans le domaine de l'imagination et par l'imagination et leur donne forme : elle disparaît donc quand ces forces sont dominées réellement. », Karl Marx, *Introduction à la critique de l'économie politique*, version en ligne, <https://www.marxists.org/francais/marx/works/1857/08/km18570829.htm>, consulté le 20 septembre 2023.

³ Jiang Yin, « Le mythe de Jingwei, un prototype littéraire », *Presse de l'Université normale de Beijing*, 2010 (01), n° 217, p. 79-87.

Dans le domaine des études mythologiques, les louanges ne manquent non plus. Yuan Ke adhère à cette perspective dans sa glose du mythe de Jingwei :

D'un point de vue rationnel, l'effort de Jingwei est infructueux et vain. Mais dans le sentiment, bien que la mer soit vaste et sans borne, sa détermination inflexible à combler la mer est plus gigantesque que la mer, donc son action est tragique et grande, il mérite d'être célébré.¹

Bien que Yuan Ke exalte également la grandeur de l'esprit de Jingwei, il évoque également une divergence dans les lectures du mythe, ce qui nous révèle une ambivalence potentielle dans la réception de notre héros.

En classant le récit de Jingwei dans la catégorie des mythes du héros tragique, Chen Pengchen indique dans sa thèse que le récit de Jingwei est une expression audacieuse et sans borne de la ferveur et que son récit concrétise par excellence l'aspect tragique et solennel dans l'esthétique et l'idéal chinois².

La célébration de l'esprit héroïque constitue une lecture conventionnelle du mythe de Jingwei. De ce fait, « Jingwei comble la mer » est devenu une expression idiomatique dans la langue chinoise. Utilisée soit pour encourager les gens à travailler dur avec courage et persévérance à l'instar de notre oiseau, soit pour démontrer sa propre détermination à adhérer à un idéal, cette expression bénéficie d'une signification figée et univoque.

Que ce soit la tentative de combler une immense mer de la part de notre petit oiseau ou les interprétations élogieuses d'une ambition démesurée qu'est la conquête de la nature chez les mythologues, tout cela nous évoque le concept d'*hybris*, vice humain dans la philosophie grecque. Nous avons déjà montré que la démesure est un terme polysémique et qu'en plus du péché religieux, elle définit entre autres une propension subjective à penser grand qui est une réalité mentale bien partagée par les êtres humains. Il ne fait pas de doute que le mythe de Jingwei puisse être considéré comme un mythe d'*hybris*, notamment si l'on prend en compte l'hypothèse d'Anne Birrell sur la violation de la prérogative de dieux de la mer par Jingwei. En plus, il ne s'agit pas d'un cas isolé. Cette lecture exaltée d'une action audacieuse se trouve autant chez nombre des figures mythologiques que nous allons examiner dans la section suivante. Ce constat est frappant, puisque le ton élogieux de cette démesure nous paraît incompatible avec la modestie accentuée par le confucianisme. Pour répondre à cette

¹ Yuan Ke, *Anthologie des mythes chinois avec annotations*, Beijing: Beijing United Publishing Co. Ltd., 2017, p. 54-55.

² Chen Pengchen, *Etude comparative des valeurs incarnées dans la mythologie pré-impériale chinoise et dans la mythologie grecque*. Thèse de doctorat, Tianjin, Université normale de Tianjin, 2006.

question, il faut d'abord illustrer les divergences concernant la notion héros dans la mythologie grecque et dans la mythologie chinoise.

Dans la mythologie gréco-romaine, le héros est un personnage doté d'une parenté divine et possédant ainsi une qualité surhumaine. Son statut intermédiaire entre les dieux et les mortels tient à son ascendance divine ; il est considéré tantôt comme un dieu dégradé, tantôt comme un homme supérieur. Les tensions dans le récit et les enseignements qui en découlent dérivent de ce statut ambigu. Quant à son équivalent chinois, la notion est composée de deux idéogrammes, *ying* et *xiong*, qui désignent respectivement le meilleur dans le végétal et dans l'animal¹. La composition du terme *yingxiong*, qui renvoie aux hommes excellents par leur intelligence, leur courage et leur compétence, se situe entre le IIIe et le IIe siècle avant J.C. Il est largement adopté depuis IIIe siècle². Ce terme, dont l'apparition est tardive par rapport à la formation de la mythologie chinoise, s'applique avant tout aux hommes, sans une référence particulière aux personnages mythiques. C'est dans les années 20 du XXe siècle au moment où Mao Dun, dans le contexte de l'introduction en Chine des cultures occidentales, tente de compiler certains récits fantastiques chinois qu'il crée la catégorie « mythe de héros ». Le terme *héros mythologique* s'est ainsi formé pour désigner une série indéfinie et variable de figures dans la mythologie chinoise. Dès lors, les mythologues chinois commencent à travailler sur ces figures récurrentes dans les données antiques et sur l'idéal que ces mythes transmettent de génération en génération. L'idée que dans la mythologie chinoise le héros mythologique a une place aussi importante que celle de la figure héroïque dans la mythologie grecque est très répandue chez les mythologues. De plus, ces derniers supposent que dans la culture antique chinoise, les récits de héros étaient multiples et diversifiés, avant d'être supprimés, déformés ou historicisés.

Le *Dictionnaire de la littérature folklorique de la Chine* tente de proposer une définition du mythe du héros :

Au sens élargi, la haute antiquité est une époque où abondent les mythes de héros. Face à la force primordiale et prédominante de la nature, les peuples primitifs ne se contentent pas de leur rôle de dominés. Par une libre imagination, ils se forment un idéal des figures héroïques, qui, possédant une force extraordinaire et une détermination inouïe, sont capables de dompter la nature, de l'emporter sur les calamités naturelles et de se sacrifier

¹ Cette explication pourrait remonter à Liu Shao, penseur et politique du IIIe siècle, dans son ouvrage *Annales des figures*, traduit par Liang Mancang, Zhonghua Book Company, 2009.

² D'après l'étude heuristique de Luo Xingping, le concept du héros trouve son origine à la dynastie Han (202 a.v. J.C.-220) et largement repris par les lettrés de la dynastie Jin (265-420). Voir « A study of the formation and change of the concept of local hero », *Presse de l'Université normale de Hanzhou (édition des sciences sociales)*, 2008 (04), p. 89-93.

pour le bien des peuples. Le héros incarne donc un idéal chez les peuples primitifs et symbolise la force collective des êtres humains¹.

On peut voir que les mythologues sont unanimes pour attribuer une légitimité à la tentative du héros chinois d'égaliser le ciel. Cependant, il faut remarquer que le terme « ciel » dans leur discours ne renvoie pas à un ordre divin et ne possède donc pas une signification religieuse ici. Il est plutôt synonyme de nature, qui représente une force hostile fondamentale et obscure. On peut constater que le mythe du héros consiste en une affirmation de la force humaine face à la nature. Yang Yi souligne que le *Classique des monts et des mers* pourrait regorger de récits de héros, parce que le rapport entre la nature et l'humain prend le sens d'un affrontement. Il avance que le mythe du héros concrétise un culte de la force dans la mentalité primitive et que ces récits relatant une tentative d'égaliser le ciel font l'éloge des qualités héroïques, telles que la volonté, la force et l'intelligence.² Il est évident que cette interprétation s'éloigne de la définition du héros dans le cadre de la mythologie grecque. Si le terme héros et son équivalent en chinois sont nés d'un conflit entre l'homme et une force inconnue mais supérieure, les primitifs chinois conçoivent dans leur imaginaire une figure qui défie la nature, tandis que les Grecs se fondent sur la rationalité pour se résigner devant cette force. Loin de représenter une affirmation du pouvoir des êtres humains, le héros est mis en scène par les dramaturges grecs comme étant sous l'emprise des dieux. C'est ainsi que le récit du héros tragique laisse apercevoir le destin invincible et fournit un enseignement de modération. Au contraire, l'héroïsme chinois est fondé sur une transgression délibérée du ciel, un acte d'*hybris* par excellence. Les récits de héros ont pour fonction d'encourager les gens à penser grand et à agir avec courage. C'est en cela que réside la plus grande différence entre le mythe du héros grec et celui du héros chinois. La transgression, qui est vue comme un crime d'*hybris* dans la rationalité grecque, constitue une quête héroïque et une preuve de la grandeur spirituelle dans les données traditionnelles chinoises. Nous allons voir dans la section suivante qu'à part le récit de Jingwei, les mythes des héros populaires dans la littérature et dans le folklore chinois sont presque tous interprétés comme un récit d'*hybris* dans l'ouvrage du sinologue anglais Anne Birrell.

Il nous paraît intéressant de se référer à l'observation sur la constitution de l'esprit chinois par Mou Zongsan, grand philosophe et traducteur taiwanais. Son constat sur la

¹ Ma Mingchao, Wang Caiyun, *Dictionnaire de la littérature folklorique de la Chine*, Harbin : éd du peuple de la province de Heilongjiang, 1996, p.41.

² Yang Yi, « La pensée mythique dans le *Classique des monts et des mers* », *Journal of Sun Yatsen University (Social science edition)*, 2003(03), vol. 43, p. 1-10+122.

mentalité chinoise fait écho à cette célébration de l'action dépourvue de discernement et de modération. Le philosophe a ainsi défini la mentalité chinoise :

La formation de l'esprit culturel chinois est tributaire de deux courants : l'un trouve son origine dans la pensée confucéenne ; il s'agit d'une forme de rationalisme, je l'appelle donc l'esprit par nature rationnel ; l'autre courant pourrait être attribué aux figures héroïques et exceptionnelles, figures régies par le *qi*¹. Ce sont les deux courants qui forment l'esprit chinois. L'esprit rationnel concerne les sages, qualité idéale dans la quête des confucéens. C'est le courant principal, car il domine notre vie culturelle. Mais la mentalité humaine ne peut pas être complètement rationnelle, il existe donc un courant sous-jacent, où se joue le *qi*. C'est une définition au sens large. Pour être plus précis, il englobe le génie, le sentiment et le *qi*. Le dernier renvoie particulièrement aux héros. [...]²

On peut voir que, malgré la domination de la rationalité confucéenne, il existe une autre manière de penser dans la culture chinoise. Il nous semble que le *qi* représente une émotion irrationnelle, poussée par un élan débridé, sans se conformer à la doctrine confucéenne. L'auteur ajoute que le sentiment, le génie et le *qi*, ces trois côtés irrationnels de la pensée humaine, constituent un substrat imperceptible dans la mentalité chinoise. Nous nous demandons si ce *qi* est proche de l'*hybris* dans le sens où les deux notions désignent à une pulsion humaine à l'encontre de la retenue³.

Le philosophe chinois Li Zehou a aussi remarqué ce côté irrationnel dans la mentalité chinoise. Dans sa tentative de retracer l'histoire de la pensée chinoise, on peut constater l'existence d'une croyance exagérée en l'efficacité de la volonté humaine, d'après laquelle la morale purifiée d'un junzi (君子, homme noble) est capable de transformer la réalité et même de réguler l'ordre cosmique⁴. Il affirme que la doctrine de la bienveillance proposée

¹ Le *qi* est un terme chinois polysémique. Pour sa signification, on peut se référer à l'ouvrage *A Brief History of Qi*, par Yuhuan Zhang, Ken Rose, Paradigm Publications, 2001. Dans le discours taoïste, il est traduit par le souffle ou force vitale ; il nous semble qu'ici l'auteur se réfère plutôt à une humeur héroïque, à l'antipode d'une mentalité rationnelle.

² Mou Zongsan, *La sensation du beau*, Œuvres complètes de Mou Zongsan, Taipei, éd de Liaojing, p. 199.

³ Mou Zongsan estime que Liu Bang (IIIe- IIe siècle av. J. C.) représente par excellence cet esprit de *qi*. Il s'agit d'une figure controversée dans l'histoire chinoise. Suite à son insurrection contre l'ancien empereur, il a fondé la dynastie Han. Donc il incarne le héros révolté. Tang Junyi précise que « le courant de *qi* désigne un esprit qui peut transcender la rigide frontière entre la chose et le souffle, affranchir tous les obstacles matériels, à tel point de représenter d'une manière effrénée la beauté de la vie. Il est incarné par les génies et les rois-fondateurs d'un royaume. » (Tang Junyi, « Examen de l'histoire chinoise dans une perspective philosophique, lecture de *Philosophie de l'Histoire* de Mou Zongsan », Annexe de *Philosophie de l'Histoire* de Mou Zongsan, Guilin, éd de l'Université normale de Guangxi, 2007, p. 357.)

⁴ Li Zehou, *Histoire de la pensée chinoise classique*, Beijing, SDX Joint Publishing Company, 2017. Woei Lien Chong a fait une synthèse des études de Li Zehou dans ses articles « 10. Hubris in Chinese Thought: A Theme in Post-Mao Cultural Criticism » (dans *The Magnitude of Ming: Command, Allotment, and Fate in Chinese Culture*, edited by Christopher Lupke, Honolulu: University of Hawaii Press, 2005, pp. 245-271) et « Mankind and Nature in Chinese Thought » (dans *China Information: A Journal on Contemporary China Studies*, 11(2-3), 1996, p. 138-175.) Il est intéressant de remarquer que dans son analyse des critiques des intellectuels chinois sur le Maoïsme, elle estime que leurs critiques convergent vers une idée commune : l'existence de l'*hybris* dans la pensée chinoise. L'auteur a précisé qu'aucun auteurs n'a utilisé explicitement le terme *hybris* qui lui paraît un terme pertinent pour résumer leurs idées.

par Confucius contient un potentiel latent de volontarisme et de subjectivisme, dans le sens où l'homme noble cultive son être intérieur et est prêt à se sacrifier pour sauver le monde.¹ Dong Zhongshu (179-105 avant J.C.) qui a renouvelé le confucianisme à partir d'une cosmologie du *ying-yang* et de cinq éléments, appuie sa doctrine sur l'idée d'une correspondance entre le Ciel et l'humain². De ce fait, C'est le Ciel qui donne la potentialité, mais c'est l'homme qui a la capacité de réaliser cette potentialité par ses efforts. C'est en ce sens que le Ciel dépend de l'homme et que l'homme peut influencer le Ciel et contribuer à façonner sa propre situation extérieure. Li Zehou fait remarquer que sa doctrine se distingue par un mis en accent de la puissance de la volonté humaine³. Il avance que cette tendance a atteint son apogée dans le néo-confucianisme des Song et des Ming, lorsque l'éthique confucéenne a été transformée en ontologie. La raison fondamentale du volontarisme dans la pensée chinoise a été dégagée par Woei Lien Chong: en raison d'une absence de la distinction ontologique entre l'esprit et la matière, l'action humaine était censée être directement influencée par les événements du monde naturel et vice versa, d'où la croyance persistante que l'efficacité de la volonté morale s'étendait non seulement à la société, mais aussi sur la nature⁴.

D'après Mou Zongsan, il existe une admiration de *qi* des héros dans les récits et annales, tandis que Li Zhou met en avant le rôle important du volontarisme dans la pensée chinoise. Nous allons examiner comment cette admiration d'une action ambitieuse est née et transmise dans la culture chinoise et pourquoi la démesure est un élément indispensable dans l'héroïsme chinois.

Tout d'abord, il n'est pas difficile de signaler qu'il existe un élément essentiel dans la définition du mythe de héros : il doit « se sacrifier pour le bien des peuples ». Il nous semble que cette finalité altruiste dans l'action héroïque n'est pas qu'un détail accessoire. Ayant pour fonction de préciser la motivation, elle permet de justifier l'ambition irrationnelle par un dévouement désintéressé, ainsi l'action audacieuse du héros parvint à être intégrée dans la rationalité confucéenne. Il est légitime de postuler que cet élément est la condition indispensable pour qu'une action soit qualifiée héroïque. Wang Changshun nous démontre dans son analyse portant sur les spécificités narratives du récit de héros mythologique que le héros manifeste une perfection dans leur vertu et que la conscience de responsabilité l'amène

¹ *ibid*, p. 18-19.

² *ibid*, p. 131

³ *ibid*, p.142

⁴ *op.cit*.

à sacrifier sa vie pour le bien-être de la communauté¹. De ce fait, dans la culture chinoise il n'existe pas de héros mythologique au sens strict du mot grec *hērōs*. A titre d'exemple, le mythe de Jingwei s'est formé progressivement et mystérieusement une finalité altruiste dans des versions postérieures. C'est pour sauver les autres et les dispenser d'un sort pareil au sien que notre oiseau courageux s'est déterminé à combler le grand avaleur de vies et de corps qu'est la mer². Ainsi, les héros mythologiques sont rationalisés en s'adaptant à un idéal dominant. La disposition subjective à penser grand, considérée comme une faiblesse humaine dans la civilisation grecque, est justifiée par son sacrifice de vie pour le bien-être collectif et s'acquiert par conséquent une légitimité et une sublimation.

Ensuite, la manière de représenter cette mentalité dans les poèmes héroïques, support qui permet de reprendre, réinterpréter et retransmettre la disposition subjective à penser grand, est révélatrice et éclairante. Il est à noter que dans la tradition antique chinoise il n'existe pas de genres héroïques au sens des épopées homériques³. Nous devons préciser que dans la présente section, on ne se réfère pas à un genre spécifique avec le terme poème héroïque, mais une forme poétique contenant des actions héroïques.

Il convient de faire recours à l'analyse de Marie Chan, qui tente de repérer la particularité de la poésie héroïque chinoise⁴. Bien que son étude s'appuie sur une analyse des poèmes sur Jing Ke, figure réelle et historique, sa conclusion est toutefois pertinente pour tous les poèmes héroïques chinois. Elle affirme que l'affirmation héroïque ne se fait pas à travers une célébration des actes audacieux, mais à travers une démonstration de l'immense force spirituelle ; il en résulte donc que le mode héroïque chinois se caractérise par une rareté des descriptions d'exploits guerriers et par un accent mis sur l'émotion du héros. Il s'agit d'une tradition lyrique de la poésie chinoise. L'auteur définit un modèle élégiaque des poèmes héroïques, c'est-à-dire que les poètes chinois ont une habitude de mettre en scène un moment pathétique qui présage l'échec de la mission du héros. Le contraste entre l'anticipation de l'échec et la résolution inflexible met en évidence l'esprit

¹ Wang Changshun, « A propos de la narration des héros dans les mythes primitifs chinois », *Literature and art criticism*, 2013 (02) : p. 144-148.

² Guo Pu (276-324) expose dans son poème que le projet de Jingwei est de « combler le gouffre engloutissant ». Il introduit un motif altruiste pour Jingwei, mais nous ne sommes pas sûr s'il est le premier à le proposer.

³ Tous les recherches portant sur le thème de l'épopée et de l'héroïsme convergent là-dessus. Voir l'article de Marie Chan, « Chinese Heroic Poems and European Epic » (*Comparative Literature*, 26.2 (1974), p.142–68.) et de Wang Chih Hao, « Towards Defining a Chinese Heroism » (*Journal of the American Oriental Society*, 95 (1975): p. 25-35). C.M. Bowra en propose une explication : « cette absence s'explique par l'hostilité des forces intellectuelles dans la civilisation chinoise sur l'esprit héroïque avec son individualisme débridé et une affirmation de soi », C.M. Bowra, *Heroic Poetry*, London : Macmillan, 1952, 1964, p. 14. Cependant, les sinologues et les mythologues chinois ne tardent pas à montrer que l'absence du mode poétique héroïque ne signifie pas pour autant une absence de contenu ou de forme héroïque.

⁴ Marie Chan, « Chinese Heroic Poems and European Epic », *Comparative Literature*, 26.2 (1974), p.142–68.

indomptable du héros. Et ce faisant, le registre pathétique permet d'affirmer la grandeur de la volonté du héros, le *qi* si nous adaptons le terme de Mou. C'est pourquoi les critiques littéraires chinoises utilisent des termes tels que « sublime et tragique », « grandeur pathétique » pour désigner cet esprit héroïque.

Marie Chen a aussi évoqué *une esthétique tragique* dans les poèmes héroïques (ce terme est aussi adopté et repris par les autres chercheurs chinois). Il faut toutefois rappeler que le tragique ne renvoie pas au genre littéraire¹. Il s'agit ici plutôt d'un registre pathétique dans la narration. Dans l'ouvrage de Zhu Guangqian, grand spécialiste littéraire, le tragique est ainsi interprété : « dans le conflit, le héros tragique est généralement vaincu, mais moralement il triomphe, son esprit reste inébranlable »². Sa remarque suggère que le tragique désigne entre autres l'échec du héros et la souffrance qui s'en découle. Il est évident que la destruction du héros soit un élément nécessaire de la représentation. C'est pourquoi le héros tragique est aussi appelé héros vaincu dans certaines études littéraires. Le tragique repose sur une défaite prévisible et prédestinée dans la poésie héroïque chinoise³. En outre, le fait que le héros souffre entraîne non seulement la pitié chez les lecteurs, mais aussi il permet d'adoucir la malaise qu'entraînent l'excessive affirmation de soi du héros. Bref, on a besoin qu'il souffre, de manière à ce qu'il se trouve purifié et sublimé par sa souffrance. Sa démesure, qui est représentée par une ténacité à « s'appliquer à ce qu'il sait impossible⁴ », ne consiste plus à un manque de discernement ni à une ineptie.

Zhu Guangqian nous explique l'effet produit par le tragique : « le tragique révèle la valeur humaine au sens que le héros tragique conserve sa vitalité et sa dignité même quand il est écrasé par un destin terrible⁵ ». En un mot, la souffrance a une double fonction dans

¹ Il faut rappeler que les chercheurs s'accordent sur une absence de la tragédie dans la tradition littéraire chinoise. Voir l'article de Jennifer Wallace, « Tragedy in China », *The Cambridge Quarterly*, vol. 42, no. 2, 2013, pp. 99–111, www.jstor.org/stable/42966880. Accessed 22 Aug. 2021.

² Zhu Guangqian, *La psychologie de la tragédie : œuvres complètes de Zhu Guangqian*, Beijing, Zhonghua Book Campagny, 2012, p. 578.

³ Le terme prédestiné n'a pas le même sens que dans la tragédie grecque. Ce n'est pas la faute fatale du héros qui amène sa vie vers un dénouement tragique, mais le projet irréalisable.

⁴ Cette formule, qui est une maxime dans l'enseignement confucéen, signifie que l'on persévère dans sa détermination même s'il prend bien connaissance qu'il n'y arrive pas. Il est à noter que la conscience de la vanité de sa tentative implique une souffrance poignante. Donc elle est souvent utilisée pour expliquer les actions héroïques dans les mythes et les histoires chinoises. Cet adage trouve dans *Les Entretiens de Confucius et de ses disciples* :

Zilu avait passé la nuit à la Porte de Pierre.

« D'où venez-vous ? demanda le gardien à l'aube.

De chez messire Kong.

Ah ! Celui qui s'applique à ce qu'il sait impossible ? » (XIV. 38), *Les Entretiens de Confucius et de ses disciples*, Introduction, traduction, notes et commentaires par André Lévy, Paris, GF Flammarion, 1994, p. 102.

⁵ *Ibid.*, p. 413.

les poèmes, elle est à la fois un élément nécessaire pour garantir une action héroïque et une manière de mettre en valeur la magnanimité du héros.

Maintenant nous sommes amenés à réfléchir au sens de l'éloge de la démesure et aux raisons de sa forte présence dans la poésie héroïque chinoise. Il nous semble que l'ambition démesurée a une valeur narrative dans le récit du héros, puisqu'elle permet de mener le récit vers la défaite fatale de la mission et d'assurer ainsi un registre tragique au poème. Dans la poésie héroïque chinoise qui se distingue par une description minimale des actes, le projet gigantesque permet que le récit termine d'une façon naturelle par un dénouement tragique. Autrement dit, l'ambition insensée dans le récit du héros chinois est un besoin narratif, un moyen efficace à préparer le dénouement tragique du récit, qui est souvent très court pour conter plusieurs péripéties. Telle est la visée de la démesure dans les poèmes héroïques.

Si nous prenons l'exemple du mythe de Jingwei, qui est souvent l'objet des études portant sur les héros tragiques dans la mythologie chinoise, son projet insensé à combler la mer est voué à l'échec vu le contraste entre l'immensité de la mer et l'insignifiance de son effort. D'ailleurs, la démesure de Jingwei n'aboutit jamais à une interprétation semblable à celle que Sourvinous-Inwood a réalisé sur les récits de transgresseurs suppliciés, parce que la tentative insensée du Jingwei n'est pas plus importante que les autres éléments dans la narration, elle peut être remplacée par un autre projet ou une autre ambition sans donner lieu à une différente représentation du récit, en ce sens, elle n'a qu'une valeur expressive très limitée. Bref, le projet insensé de la part du héros a pour fonction principale d'assurer le registre tragique, notamment si est accentuée la conscience du héros sur son échec inévitable.

La représentation du tragique est un moment intense dans la poésie que les poètes chinois ont une prédilection de mettre en scène chacun de sa propre manière. En outre, il est légitime de se demander si les poètes expriment vraiment un éloge de l'action héroïque. Il semble que le registre tragique dans la poésie implique déjà une négation implicite de son entreprise héroïque. Marie Chen affirme que le tragique implique une conscience poignante de la vanité des efforts humaines dans la mentalité chinoise¹. Ainsi, il est possible qu'une attitude antagoniste envers l'esprit et l'action du héros se cache derrière l'éloge de l'héroïsme.

Nous avons déjà montré que la transcendance du héros chinois ne réside pas dans son lien paternel avec le divin, pas plus que dans son exploit qui finit souvent par un échec, mais

¹ *op.cit.*

dans sa force spirituelle. Et ce faisant, il est à noter un écart dans la manière d'appréhender l'esprit et l'action : si l'exaltation de l'esprit héroïques est très fréquente par les poètes et les écrivains chinois, la célébration de l'entreprise héroïque est rare. Cette rupture entre l'esprit et l'action dans la littérature antique chinoise n'est pas sans conséquence. Il existe une dichotomie dans les reprises littéraires du mythe du héros, qu'il soit historique¹ ou mythologique : l'éloge de son esprit va de pair avec la condamnation de son action. Dans le mythe de Jingwei, le héros est aussi bien un modèle de vertu qu'un objet de moquerie. Certains s'exclament de son esprit (« Jingwei est petit, mais il n'abandonne pas son intention de combler la mer » ; « sa détermination reste inflexible, jusqu'à sa disparition du monde »), d'autres critique la surévaluation de sa capacité (« Jingwei jette des pierres, sans ruiner l'immensité de la mer », « Jingwei n'a guère d'intelligence »). Il en va de même pour l'interprétation des autres figures héroïques dans la mythologie chinoise, cette ambivalence est plus que perceptible dans la réception. C'est à l'époque moderne qu'une lecture unique domine dans les acceptions du héros mythiques, de telle sorte que le mythe du héros donne une impression d'incarner un éloge de la transgression². Comme Li Zehou l'indique dans son étude sur l'histoire de la pensée chinois, la croyance sur le pouvoir de la volonté subjective a façonné l'esprit de nombreux intellectuels contemporains et leur a apporté un soutien spirituel dans leur lutte contre l'ancienne société et elle va jusqu'à provoquer les catastrophes de l'époque maoïste.³

Si l'on compare le péché d'*hybris* dans la mythologie grecque et l'ambition insensée dans les mythes du héros chinois, la plus grande différence réside, nous semble-t-il, en ce qu'il s'agit, chez les Grecs, d'une faiblesse morale intrinsèque du héros, aspect inexistant chez les Chinois. Dans la tragédie grecque, les dramaturges développent une réflexion sur la responsabilité du héros face à son crime, tandis que la description des actes et des mentalités du héros sont sobres chez les poètes chinois. Peut-être que les lettrés chinois ont-ils du mal à expliquer psychologiquement l'adoption d'une conduite démesurée chez le héros ? Il n'est pas difficile à comprendre pour quelles raisons les attitudes envers l'action et l'esprit du héros sont contradictoires dans les réécritures poétiques. En d'autres termes, cette

¹ L'analyse de Yuri Pines sur Jing Ke en est révélatrice. Dans son étude sur la réception de Jing Ke dans les poèmes chinois, il montre que l'éloge de Jing Ke se concentre sur son esprit de sacrifice et que les critiques portent sur la stupidité politique de son projet. Yuri Pines, « A Hero Terrorist: Adoration of Jing Ke Revisited. », *Asia Major* 21, no. 2 (2008), p. 1–34.

² Il est indéniable que le monopole d'une interprétation élogieuse de la transgression de la nature chez les héros mythologiques tient à plusieurs raisons : dominance de la doctrine anthropologique naturelle et de la doctrine marxiste dans les interprétations des mythes, adoption du mythe du héros pour la propagande politique, tendance de la démesure dans la modernisation de Chine après la prise du pouvoir de Mao, etc.

³ *op.cit.*

ambivalence constitue une autre preuve concernant la rectification du confucianisme sur l'admiration de l'héroïsme, outre la finalité altruiste et la souffrance subie. Bref, l'héroïsme chinois demeure bel et bien sous l'encadrement de la rationalité confucéenne. Le confucianisme, courant dominant dans la culture chinoise, ne cesse de surveiller et rectifier la déviation dans la progression de la pensée chinoise pour que cette dominance s'établisse, se restaure et se perpétue. En fin de compte, il n'est pas possible que la démesure en tant que tel soit l'objet de l'éloge de l'héroïsme chinois, un héroïsme avant tout confucéen.

Le héros et l'héroïsme sont des notions à la fois universellement partagées et culturellement marquées. Si les poètes chinois font l'éloge du courage héroïque à l'instar de leurs homologues européens, il s'agit d'un tout autre mode d'expression et d'une connotation différente. Il est évident que la tentative irréalisable et le goût du gigantesque soient un fait commun dans la mentalité humaine. C'est ainsi que les auteurs des civilisations grecque et chinoise ne peuvent pas s'empêcher de représenter ce concept et à l'associer avec l'héroïsme. Les philosophes grecs condamnent la démesure comme une faiblesse humaine, les lettrés confucéens sollicitent à tous les moyens pour modifier et modeler cette disposition subjective dans un discours tragique et une éthique désintéressée.

Il convient à présent d'examiner les autres figures héroïques dans les données mythologiques chinoises, figures qui sont souvent évoquées à côté de Jingwei dans la poésie héroïque et dans les études mythologiques. Ce cortège de figures héroïques, comme le cortège de criminels dans le cas de Sisyphe, fait souvent de juxtaposition par les poètes. On peut même dire qu'il s'agit d'une *famille spirituelle*, où chaque membre représente, chacun d'une manière différente, l'image idéale du héros dans la culture chinoise. Il est pertinent d'examiner de près leurs affinités pour mettre en évidence l'essentiel de cet esprit héroïque et analyser le différent traitement dont fait l'objet la démesure, ou la propension à « penser grand », dans les civilisations grecque et chinoise.

Une *famille* de héros tragiques dans la mythologie chinoise

Wang Changshun distingue quatre types de héros dans son étude sur les mythes du héros chinois : héros civilisateur, héros créateur, héros sauveur, et héros révolté. Il est clair qu'il existe une confusion entre les dieux et les héros et que cette catégorisation englobe en quelque sorte toutes les figures populaires dans la mythologie chinoise. C'est la dernière figure, classée sous l'étiquette « héros révolté », qui nous intéresse. L'auteur énumère

principalement Jingwei, Kuafu et Xingtian. Selon lui, leurs luttes interminables contre la nature révèlent d'un côté que les hommes jouent, dans la croyance chinoise, un rôle de dominateur dans leur rapport à la nature et de l'autre que ces héros représentent l'envie des peuples primitifs de l'emporter sur les calamités naturelles¹. En plus d'incarner une révolte contre un adversaire puissant, ils sont également regroupés sous l'étiquette de héros vengeant, héros vaincu et héros tragique. Ces figures forment progressivement un groupe homogène, stable et récurrent dans les devenirs littéraires. Elles incarnent ensemble l'héroïsme dans la culture chinoise. Nous allons montrer que c'est à l'époque moderne que la lecture élogieuse de l'acte démesuré incarné par ce groupe parvint à dominer, contre l'ambivalence des interprétations antiques des poètes chinois.

Il est indéniable que la constitution de ce cortège de héros mythologique doit être attribuée à Tao Yuanming (365-427), figurant parmi les plus grands poètes chinois. Il est aussi considéré comme un héros moral et un emblème culturel dans la littérature chinoise. Il vécut à une période où un culte des héros affleure, en témoigne la multitude des poèmes et récits héroïques. C'est grâce à son long poème *En lisant le Classique des monts et des mers*, où le poète y insère une série des figures mythologiques dans le *Classique*, que s'est formé le *topos* littéraire « héros mythologique ». On peut y trouver presque toutes les figures qui seront qualifiées dans la tradition postérieure de « héros mythologique tragique ».

Cette série de poèmes est composée de 13 poèmes. Le titre met en évidence que la création poétique se fait lors de sa lecture des illustrations du *Classique des monts et des mers*, comme le poète expose dans le premier poème : « Je parcours la *Bibliographie de l'empereur Mu*, je feuillette les illustrations des *Montagnes et des mers*. »² Du 9^e au 13

¹ Wang Changshun, « A propos de la narration des héros dans les mythes primitifs chinois », *Literature and art criticism*, 2013 (02) : p. 144-148.

² Jacques Pimpaneau, *Anthologie de la littérature chinoise classique*, Arles, Editions P. Picquier, 2004, p. 283.

En lisant le *Classique des montagnes et des mers*
(Premier poème d'une série de treize sous ce titre commun.)

Au début de l'été, herbes et plantes grandissent,
Autour de chez moi, les arbres sont très feuillus.
De nombreux oiseaux aiment à s'y poser,
Et moi aussi j'aime ma demeure.
Après les labours, les semailles sont déjà finies,
C'est le moment de revenir à la lecture de mes livres.
Dans ma pauvre ruelle il y a peu d'ornières profondes,
Ce qui fait souvent repartir les chars de mes amis.
Avec plaisir, je me verse du vin de printemps,
Je cueille des légumes dans mon jardin.
Une pluie fine vient de l'est,
Un vent agréable l'accompagne.
Je parcours la *Bibliographie de l'empereur Mu*,
Je feuillette les illustrations des *Montagnes et des mers*.

poème, le poète fait référence à plusieurs figures mythologiques dans le *Classique*, dont nous pouvons trouver Jingwei, Xingtian, Kuafu. Sa manière d'interpréter leurs mythes a un rôle important dans l'histoire littéraire chinoise.

Quand le poète évoque l'oiseau Jingwei et Xingtian (刑天)¹, il s'exclame ainsi :

Jingwei tient dans sa bouche de petites brindilles
Avec ceci il vise à remplir la mer d'azur.
Xingtian danse avec le bouclier et la hache de guerre
Sa vaillante volonté est toujours vivante.
De leur vivant, ils n'ont pas de soucis,
Une fois morts, ils n'ont pas de regrets.
[...]²

Pour dépeindre l'insoumission de ces deux héros, le poète choisit dans leur récit le motif le plus représentatif : le jet de petites brindilles et la danse d'un décapité, ce qui deviendra dans la réécriture une image figée. Ce choix du motif n'est pas aléatoire. Il est fort probable que les deux figures sont ainsi dépeintes ainsi dans les illustrations du *Classique des monts et des mers*. Il s'agit du mytheme représentatif et identifiable de leur récit. Le poète ne s'intéresse pas au contenu du récit, toutefois il met l'accent sur leur esprit, leur « visée » et « volonté ». Si le poète parle de la « vaillante volonté », l'adjectif « vaillant » ne doit pas être pris au sens de « violence » ; il s'agit d'une manière d'exprimer l'extrême intensité de la volonté du héros. Dans les vers « sa vaillante volonté est toujours vivante » et « ils n'ont pas de regrets », il souligne l'inflexibilité et la ténacité des héros. En outre, dans le vers « sa vaillante volonté est toujours vivante », le poète tente d'immortaliser les deux héros. S'il fait jumeler Jingwei avec Xingtian dans le poème, c'est parce qu'ils partagent des motifs communs : une mort tragique, une métamorphose³ et une action répétitive. La métamorphose, qui implique une mutation éternelle du monde, contraste avec la constance de leur action, d'où un esprit héroïque. Dès lors, cette lecture héroïque de la persévérance est formée dans la tradition. Elle ne cesse d'être reprise, réinterprétée, modifiée et quelquefois réfutée dans la culture antique chinoise.

¹ Il s'agit d'une autre figure héroïque dans la littérature chinoise. Il faut rappeler que d'après certaines interprétations, le vers « Xingtian danse avec le bouclier et la hache de guerre » pourrait contenir des erreurs dans la transmission de script. Il est possible que le vers exprime « Sa forme est anéantie et elle n'a pas une vie de mille an ». Dans ce cas-là, tout le poème concerne la célébration de la volonté de Jingwei. Pourtant, cette idée est pour le moment très controversée. Dans les interprétations modernes, on approuve davantage une référence au mythe de Xingtian.

² Tao Yuanming, *Recueil de Tao Yuanming*, sur le site du Chinese Text Project

<https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=977232&remap=gb#p80>, consulté le 18 septembre 2023, traduit par nos soins.

³ Il est à noter que le mythe de Xingtian fait partie aussi du mythe de la métamorphose. Le Hengjun distingue dans ses études sur le mythe de métamorphose deux grandes catégories : la métamorphose dynamique et la métamorphose statique. Xingtian et les êtres composites relèvent de la métamorphose statique.

Quant à la figure de Xingtian, son mythe se caractérise par une violence barbare et sa danse effrayante est une image macabre très rare dans les textes mythiques. Le mythe est enregistré d'abord dans le *Classique des monts et des mers*. Un court récit dépeint une figure mythique de guerrier :

Xingtian arriva dans cette contrée et disputa à l'Empereur (la fonction de chef) des esprits. Ce dernier lui trancha la tête et l'ensevelit au mont Changyang. Il prit ses mamelons et en fit deux yeux, de son nombril il fit une bouche. Il se saisit d'un bouclier et d'une hache de guerre pour danser. (*Classique des monts et des mers, chapitre 7*)¹

Dans le texte, on ne précise pas de quel empereur qu'il s'agit. Yuan Ke postule que le mythe de Xingtian pourrait s'inscrire dans le contexte de la fameuse guerre entre l'empereur Yan et l'empereur Jaune, guerre dans laquelle Xingtian s'oppose au clan de l'empereur Jaune. Étant donné la légitimité que ce dernier a acquis durant le processus d'historisation, Xingtian est en l'occurrence traité comme une figure guerrière incarnant la révolte et la rébellion. C'est peut-être à cause de son statut de révolté, que la reprise de ce nom se montre rare dans les poèmes chinois, qui sont souvent sous l'emprise de l'éthique confucéenne.

Guo Pu (276-324), commentateur du *Classique*, exprime son appréciation envers Xingtian dans sa glose : « Bien que transformé, il ne s'est pas soumis ² ». Nous pouvons constater que l'éloge de son esprit procède à un contraste entre la transformation de son corps et la constance dans la volonté. Il s'agit d'une même interprétation que celle du poète Tao Yuanming.

Dans les études et ouvrages mythologiques, Xingtian n'est pas une figure mineure ; il est souvent classé dans la catégorie des héros. Cependant, les interprétations divergent. En s'appuyant sur une perspective comparatiste, Wang Xiaolian, mythologue taiwanais, estime que le mythe de Xingtian est lié au motif de l'élévation à la hauteur du dieu³. Sa remarque renvoie au crime d'*hybris*. Au contraire, Mao Dun expose que « Jingwei et Xingtian relèvent du même type, tous les deux symbolisent une persévérance et une volonté de ne jamais céder. Il s'agit d'un mythe éthique ⁴ ». Yang Linhui a ainsi conclu du mythe de Xingtian dans son ouvrage synthétique *Manuel de la mythologie chinoise* :

L'esprit solennel et émouvant reflété dans cette histoire attire et encourage les Chinois depuis longtemps. Le héros Xingtian est devenu un symbole qui permet aux Chinois d'exprimer leur volonté de résister aux pressions et aux difficultés auxquelles ils sont

¹ On se réfère à la traduction de Rémi Mathieu dans *Étude sur la mythologie et l'ethnologie de la Chine ancienne*. p. 399.

² Guo Pu, traduit et commenté par Wang Zhaoming & Wang Xuan, *L'éloge et illustration du Classique des monts et des mers, avec traduction et commentaire*, Changsha, Hunan Yuelu Publishing House Co., Ltd, 2016.

³ Wang Xiaolian, *Fleur et dieu de fleur*, Taibei, Hongfan, 1982, p. 50.

⁴ Mao Dun, *Recherche sur les mythes chinois*, Nanjing, Jiangsu Literature and art publishing house, 2009, p. 86.

confrontées. De nombreux écrivains de différentes époques ont composé des poèmes et de la prose pour exprimer leurs louanges et leur admiration pour Xingtian¹.

D'ailleurs, Anne Birrell en propose une différente optique. Au lieu d'un héros insoumis, Anne Birrell le voit comme coupable d'*hybris*. S'appuyant simplement sur le fait que son nom signifie en chinois « puni par le ciel », Anne Birrell l'insère dans le groupe des héros criminels mythologiques à côté de Chi You et Kuafu. Elle indique que leur mort s'avère comme une punition de leur crime². Cette interprétation, similaire à celle du mythe de Sisyphe au sens d'un rapport immédiat entre la transgression et la punition, est très rare dans les sources antiques chinoises. Ces noms font souvent l'objet d'un éloge dans les études mythologiques chinoises (à l'exception de Chi You, qui est souvent considéré comme une figure rebelle³). Il nous étonne qu'elle en propose une interprétation totalement inverse. En effet, cet écart se présente presque dans toutes les interprétations des mythes des héros. Il est intéressant que l'acte audacieux, qui représente la grandeur héroïque dans le cadre de la mythologie chinoise, est considéré comme criminel par la sinologue britannique. Cette perspective nous montre que le mythe du héros qui partage des points communs, est interprété différemment dans les cultures hétérogènes.

Kuafu (夸父) est une figure importante dans la mythologie chinoise, son nom est lié à sa course avec le soleil, motif le plus marquant dans son mythe. Les mythologues sont d'accord pour dire qu'il s'agit d'un géant, ou en tout cas qu'il appartient à une race de géants. Mao Dun, se fondant sur une perspective comparatiste, nous indique que Kuafu pourrait être mis en parallèle avec les titans dans la mythologie grecque et qu'il est une figure prométhéenne, puisque sa course avec le soleil fait allusion au vol du feu. Il conclut que Kuafu lance un défi aux dieux⁴. Yuan Ke propose une interprétation moraliste : il juge que la course avec le soleil symbolise la poursuite humaine de la lumière et de la vérité. Dans la lecture moderne, Kuafu est considéré comme un héros solennel et tragique, qui ose défier le difficile et l'impossible et qui agit avec courage afin de réaliser son rêve et son ambition⁵.

Le mythe de Kuafu a une longue histoire. A l'instar de Jingwei, sa première apparition se trouve dans le *Classique des monts et des mers*. Mais à l'inverse de l'unique évocation de

¹ Yang Linhui, *Handbook of Chinese Mythology*, Oxford, Oxford University Press, 2008, p. 217-218.

² *op.cit.*, p. 216-217.

³ Chi You est un Dieu de guerre, il entama une bataille contre l'alliance de l'empereur Yan et l'empereur Jaune. Vu que l'empereur Jaune est considéré comme un souverain sage durant l'historisation de son mythe, Chiyu, son adversaire, est traité comme un personnage méchant. Il est très rare qu'il est mis au même rang avec les autres héros mentionnés ci-dessus.

⁴ Mao Dun, *op.cit.*

⁵ Yan Linhui, p. 155-158.

notre oiseau, le nom de Kuafu apparaît plusieurs fois dans cet ouvrage mythologique. Dans le chapitre 8 est contée son histoire :

Kuafu lutta à la course avec le soleil ; il le poursuivit jusqu'à son coucher. Assoiffé, il voulut trouver à boire. Il but dans le fleuve Jaune et dans la Wei. Mais ni le fleuve Jaune, ni la Wei ne lui suffirent. Au nord, il alla boire dans le Grand lac. Avant même d'arriver au bout du chemin, il mourut de soif. Il abandonna son bâton qui se transforma en forêt de Deng.¹ (*Classique des monts et des mers*, chapitre 8)

Quelques chapitres après, on trouve un autre passage qui ajoute plusieurs détails : son apparence, son ascendance, y compris une évaluation sur son comportement dans le récit :

Dans l'étendue sauvage, il y avait une montagne appelée Cité parfaite qui porte le ciel. Il y avait un homme qui portait deux serpents jaunes dans son oreille et tenait deux serpents jaunes sur sa tête. Son nom était Kuafu. Houtu (Empereur Terre) engendra Xin, et Xin engendra Kuafu. Kuafu surestimait sa force. Il voulait attraper l'ombre du soleil et il l'a rattrapée dans la vallée de Yü. Il décida de boire les fleuves, mais cela ne lui suffit pas. Il décida donc d'aller au grand marais. Il ne l'atteint pas et il mourut à cet endroit². (*Classique des monts et des mers*, chapitre 17)

Nous pouvons constater qu'entre les deux passages, il existe des divergences et de contradictions. Mais le motif de la course du Soleil est un point commun. Il importe de remarquer que dans la phrase « Kuafu surestimait sa force », on note l'expression d'un désaccord, voire une condamnation de son acte. L'expression chinoise « surestimer sa force » est sans doute une reformulation de la faiblesse humaine de l'*hybris*, au sens d'une affirmation excessive de soi. Cette complicité implicite est bien ressentie par la sinologue Anne Birrell dans ses études sur la mythologie chinoise. Elle nous indique que le mythe de Kuafu dénote le thème de l'*hybris*, le péché d'orgueil qui consiste à revendiquer un pouvoir supérieur à soi et à traiter ce pouvoir ou cette autorité avec mépris³. Elle avance que le concept *hybris-némésis* est présent dans le mythe de Kuafu, puisque le héros est tué par Yinglong et que la fin tragique pourrait être considérée comme une punition divine⁴. Cette lecture apparemment fondée sur une perspective grecque est absente dans les interprétations chinoises, d'après les documents qui nous sont parvenus. Il est à noter que dans la mythologie primitive chinoise, il n'existe pas de divinité qui prend en charge le châtement

¹ Rémi Mathieu, *Anthologie Des Mythes et Légendes de La Chine Ancienne*, p. 50.

² Traduit par nos soins ; on se réfère à la traduction d'Anne Birell (p. 216), avec modification. Notamment dans la phrase, « Kuafu surestimait sa force », Birrelle traduit par « sa force ne connaissait pas de limites ». En effet, l'expression chinoise dans le texte original est ambiguë, donc les deux traductions sont pertinentes. Mais d'après la réception moderne, il nous semble que la traduction par « surestimer sa force » convient davantage.

³ Voir « *This theme is hybris, the sin of pride in challenging a greater power than oneself and treating that power or authority with contempt* », p.215.

⁴ Il nous semble que son argument n'est pas bien fondé. Certes, dans le *Classique des monts et des mers*, un récit conte que Kuafu est tué par Yinglong dans la bataille entre l'empereur Jaune et Chiyou, mais Yuan Ke, après avoir analysé les données traditionnelles, conclut que Kuafu désigne un royaume ou une race de titans dans l'antiquité et qu'il ne s'agit pas de la même figure. Si d'après Anne Birell ce dénouement constitue une punition de son crime d'*hybris*, il se pourrait qu'elle s'appuie trop sur sa compréhension européenne.

des crimes humains. Wolfram Eberhard suggère qu'avant la période de la dynastie Han, il manque le concept de péché au sens d'une violation de l'ordre divin et que c'est l'introduction du Bouddhisme en Chine qui fait entendre dans la mentalité chinoise les concepts de faute et de châtement¹.

Guo Pu (276-324) exprime un doute ou une incompréhension sur le mythe de Kuafu dans sa glose :

Comme Kuafu est divin ! Mais il est difficile à le comprendre. Boire des fleuves, faire la course avec le soleil, se métamorphoser en forêt de Deng², la transformation se fait [généralement] par analogie, donc il doit ne pas avoir de conscience personnelle qui lui est propre.³

On peut constater que Guo Pu tend à expliquer le fonctionnement de la métamorphose en s'appuyant sur une idée taoïste (« la transformation par analogie », « son propre conscience personnelle »). Quant au comportement insensé de Kuafu, il admet qu'il est difficile à le comprendre, donc il n'essaie même pas de le décrypter dans la glose. Cependant, le commentateur ne voit pas encore dans le mythe de Kuafu une image de l'héroïsme, comme le feront les mythologues modernes. Il semblerait que l'interprétation héroïque n'est pas présente à cette période-là, ou ne constitue qu'un courant marginal.

On trouve aussi le récit de Kuafu dans *Lie-tsieu*, un canon taoïste dont la datation reste controversée. Il se situe dans le chapitre *Questions de Tang*, où l'auteur réunit quinze contes visant à donner des enseignements sur la manière de suivre le Tao. Le récit de Kuafu étant repris dans une tonalité ironique, l'auteur se moque des personnes audacieuses et insensées. D'après la glose, il condamne les personnes qui « profitant de leur force, aspire à la victoire »⁴. En somme, Kuafu représente les gens qui ne suivent pas le Tao.

L'appropriation du mythe par le grand poète Tao Yuanming dans son poème *En lisant le Classique des monts et des mers* pose un jalon dans la réception du mythe du héros. Dès lors, une admiration de son courage émerge et commence à dominer dans les interprétations du mythe de Kuafu. Dans son poème, le poète fait de grands éloges à l'esprit de Kuafu :

Kuafu nourrissait une grande ambition,
Il a alors affronté le soleil dans une course.
Au même moment, ils atteignirent la vallée de Yü, où le soleil se couchait,
Il semblait qu'aucun des deux ne gagnait.

¹ Wolfram Eberhard, *Guilt and Sin in Traditional China*, Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 1967, p. 16-17.

² « La forêt de Deng » est une autre manière de dire « la forêt de pêcher » d'après les commentaires de ce texte.

³ Guo Pu, *op.cit.*, p. 252. Traduit en français par nos soins.

⁴ Yang Bojun, *Lie-tseu avec annotation*, Beijing, Zhonghua Book Compagne, 2012, p. 154.

Parce que Kuafu possédait un tel pouvoir divin, comment l'eau des rivières pouvait-elle être suffisante pour lui, même si elles étaient épuisées ? Sa dépouille se métamorphosa en une forêt de pêcheurs, et son mérite fut accompli après sa mort.¹

Le poète n'a pas modifié la structure du récit, on lit les mêmes motifs que dans le *Classique* : la course du soleil, la vallée de Yü, l'absorption des deux grandes rivières, la métamorphose en forêt de pêcheurs. Et ce disant, l'auteur prend soin de mettre en valeur l'aspect divin du héros : « un tel pouvoir divin », « comment l'eau des rivières pouvait-elle être suffisante pour lui », et dans la course « aucun des deux ne gagnait ». Tout ce qui aide à renforcer son statut hors du commun permet de légitimer la « grande ambition ». De ce fait, la condamnation traditionnelle de sa démesure, comme l'exprimait la phrase « surestimer sa force », ne semble plus pertinente. Au dernier vers, le poète exprime une appréciation élogieuse : « son mérite fut accompli après sa mort », mais il n'explicite pas ce qu'est son mérite. En général, il nous semble que deux hypothèses sont éventuellement plausibles : son bâton se transforme en forêt de pêcheurs, ce qui procurera de quoi apaiser la soif des autres coureurs ; en ce sens, il se sacrifie pour ses successeurs, il s'agit ici d'un héritage matériel ; ou alors son esprit héroïque incarné par sa quête courageuse d'une grande ambition encouragera et inspirera les Chinois, il obtient ainsi une immortalité dans la mémoire des Chinois et il est question ici d'un mérite spirituel. En tout cas, il est devenu dès lors un symbole de l'héroïsme. Toutefois, il faut remarquer que la critique de sa démesure n'est pas absente dans la réception du mythe : certains poètes continuent d'adopter une attitude négative jusqu'à ce que cette attitude se transforme en ironie : « Comment Kuafu est-il si stupide ? Il s'épuise d'abord lors de la course. [...] Il a beau laisser la forêt de Deng, une fois que les branches sont toutes cueillies, il ne lui reste que des moqueries » (Jiao Ran, « A l'exemple des poèmes antiques »)² ; « Kuafu meurt durant sa course du soleil, Gonggong provoque l'inclinaison du ciel. Ils ont beau d'avoir un renom d'un millier d'année, les deux ne savent pas mesurer leur aptitude³ » (Mei Yaochen, « Boire avec mon voisin »). La moquerie devient plus mordante quand il est mis en parallèle avec Jingwei. Il faut remarquer tout d'abord que leurs mythes présentent plusieurs affinités dans le motif : grande ambition irréalisable, inflexibilité et insoumission dans leur action, métamorphose après la mort⁴. Tout cela conduit à un rapprochement dans les interprétations. De ce fait, la

¹ Tao Yuanming, *op.cit.*, traduit par nos soins.

² XU Lianjun, *Études de « la poésie » de Jiaoran*, Beijing, Zhonghua Book, 2007, p. 13.

³ Zhang Huizi, *Œuvres Classiques : Recueil de Mei Yaolin*, Haikou, international press and publication of Hainan, 1996, p. 65.

⁴ Comme le mythe de Jingwei, il s'agit aussi un mythe de métamorphose. Dans *Liezi*, on explicite le motif de métamorphose à partir de son cadavre : « la graisse et la chair de son cadavre humectèrent son bâton qu'il avait abandonné, cela engendra

juxtaposition de ces deux figures renforce l'expression des idées des poètes. Les deux héros célébrés par Tao Yuanming représentent le plus souvent une « surestimation de la force » dans la tradition postérieure, soit une démesure dans le cadre de la philosophie grecque. Les lettrés chinois ne manquent pas de condamner leur ambition insensée et l'exagération de leur force et de leur statut :

Kuafu n'a que du courage, Jingwei n'a guère d'intelligence.
L'aile est brisée sans que la mer soit épuisée, son corps est mort quand le bâton est
jeté vainement.¹

Dans ce poème, le poète insiste sur la vanité de leurs efforts. A partir d'un point de vue utilitariste, il formule une négation de leur qualité. Les expressions « ne... que », « ne... guère » laissent entendre combien la critique est forte à l'égard des deux figures héroïques.

Il n'est pas difficile de constater qu'au sein des réceptions du mythe de Kuafu une ambivalence est évidente. La célébration de son esprit héroïque va de pair avec la critique vive et mordante de sa démesure. Il nous semble que cette dernière lecture est plus courante, ce qui pourrait s'expliquer par la nature de son acte : la course du soleil incarne une radicale violation de l'ordre de la nature. Dans le cadre d'une rationalité pragmatique confucéenne, il va de soi qu'une lecture ironique de sa course du soleil domine. En effet, les interprétations sur le mythe de Kuafu sont complexes et variées, on ne prétend pas être exhaustifs. Mais de toute façon, la lecture homogène et unifiée que l'on trouve dans les ouvrages et dictionnaires mythologiques modernes n'est pas authentique. Ce genre de décalage entre la diversité des compréhensions du mythe dans les données traditionnelles et une lecture simpliste qui met en avant la lutte contre la nature est visible aussi pour les autres figures héroïques.

Il serait intéressant d'évoquer une autre figure que les poètes et les mythologues ont souvent classée à côté de Jingwei et de Kuafu, sous l'étiquette de héros ou de symbole d'un esprit héroïque chinois. Dans l'interprétation moderne, son récit est traité comme une représentation de la puissance des efforts persévérants ou un symbole de la force de la volonté humaine. Son importance est éminente dans la culture chinoise vu que son récit est intégré dans le manuel collégien chinois. L'évolution à l'égard de l'interprétation de son mythe nous procure un exemple pertinent pour analyser dans quelle manière une lecture héroïque du récit s'instaure, domine dans les acceptions. Nous allons constater que

la forêt de Deng », *ibid*, p. 51.

¹ Liu Ji, *Recueil de Chengyibo*, sur le site du Chinese Text Project, <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&res=309698&remap=gb>, consulté le 18 septembre 2023.

l'ambivalence dans l'interprétation fait place à une célébration héroïque, et ce, principalement en raison d'une influence politique.

Il s'agit d'un vieillard nommé Yugong (愚公), nom que l'on a l'habitude de traduire littéralement par « Vieux Fou » ou « Vieux Sot ». Sa première apparition se trouve dans *Lie tseu*¹, le récit raconte un vieil homme qui s'efforce de déplacer les montagnes :

Deux montagnes, Taihang et Wangwu, occupaient une superficie de 700 li (unité de superficie) et s'élevaient sur une hauteur de plusieurs milliers de mètres. Elle se situaient à l'origine au sud de la préfecture Ji et au nord de Heyang. Le Vieux Fou de la montagne septentrionale était âgé de 90 ans et il habitait en face de ces montagnes. Il le considérait comme un pesant fardeau, parce que le versant nord des montagnes bloque le passage et allonge ses allées et venues par un contournement ; il réunit sa famille et fit part de son projet : « Ensemble nous nous efforcerons de frayer un passage qui passe par Yü au sud et va jusqu'au côté sud du fleuve Han, qu'en pensez-vous ? ». Ils étaient tous d'accord avec son projet, à l'exception de son épouse qui exprimait des doutes : « Vos forces ne vous permettent pas de détruire la petite colline de Kueifu, comment pourriez-vous détruire Taihang et Wangwu. Et où jetterez-vous les terres et les pierres ? » Tous s'accordèrent à lui répondre : « Nous pouvons les jeter à l'extrémité de la mer Bohai au nord du Yintu ». Emmenant ses enfants et petits-enfants chargés de leurs outils, le Vieux Fou se mit à piocher la roche et à sillonner la terre ; ils transportèrent les rochers par panier jusque dans la mer Bohai. Leur voisine, la veuve dénommée Jingcheng, avait un fils qui venait de perdre ses dents de lait ; il accourut pour les aider. Les saisons étaient passées du froid au chaud quand ils rentrèrent tous chez eux. Le Vieux Sage du Fleuve Qu dit en riant : « Vous n'êtes pas très intelligent. Avec le peu de force qu'il vous reste les dernières années de votre vie, vous ne pourriez même pas briser un cheveu des montagnes, sans parler des tas des terres et des rochers qui s'y trouvent ! ». Le Vieux Fou de la montagne du Nord dit en soupirant : « vous êtes très têtu, vous ne pouvez pas comprendre ce que le jeune garçon fragile de la veuve a compris. Même si je meurs, il y a mon fils qui va continuer, et mon fils a eu mon petit-fils né de lui aussi, et mon petit-fils aura aussi un fils né de lui. Ainsi les générations se succéderont sans fin. Mais les montagnes, quant à elles, ne s'élèveront pas plus haut. Alors pourquoi vous vous inquiétez qu'éventuellement elles ne soient pas aplaties ? » Le Vieux Sage du Fleuve Qu ne répondit pas. Le dieu porteur du serpent, ayant entendu cela et craignant que le Vieux Fou ne persiste, le rapporta au Dieu. Ému par la foi sincère du Vieux Fou, Dieu ordonne aux deux fils du Kua'e de déplacer les deux montagnes, l'une au nord de Shuo et l'autre au sud de Yong. Dès lors, du sud de la préfecture Ji jusqu'à la rive sud de la rivière Han, il n'y pas une seule butte pour interrompre le terrain plat².

Mao Dun suppose que les personnages étaient à l'origine mi-dieu et mi-homme avant d'être humanisés dans le conte philosophique de *Lie-tseu*³. Il est difficile de trancher sur cette affirmation. Cependant, il est vrai que la version courante du récit ne peut pas être traité comme un mythe au sens strict⁴. Le récit met en scène deux personnages, le Vieux Fou et le

¹ C'est un recueil de courts récits philosophiques, considéré comme l'un des trois ouvrages classiques taoïstes avec le *Tao Te King* et le *Tchouang-tseu*.

² *Lie-tseu, Tang wen*, 5. 8a-9b. Traduit par nos soins.

³ Mao Dun, p. 10.

⁴ La datation de *Lie-tseu* est très controversée. Les spécialistes sont d'accord pour dire que le texte doit être attribué à un certain Lie Yukou, un maître précédent ou contemporain de Tchouang-tseu. Certains spécialistes estiment que l'ouvrage actuel, glosé par le commentateur Zhang Zhan (I^{er} siècle) est en effet une fausse version, dont l'authentique est déjà perdu dans les aléas de l'histoire. En raison de l'hétérogénéité des idées dont les différents chapitres font preuve, il est fort possible

Vieux Sage ; à travers les deux épithètes dans leur nom, l'auteur s'interroge sur le lien entre la sagesse et la stupidité. Il est clair que l'argumentation du récit est fondée sur un rapport contrasté entre la sagesse et la stupidité comme le commentateur de cet ouvrage, Zhang Zhan (IV-Ve siècle) le fait remarquer : « celui qui est considéré comme un stupide pourrait être un sage » et « celui qui est considéré comme un sage pourrait être un stupide ¹ ». Cette méthode argumentative fait inscrire éventuellement le conte dans une tradition de Tchouang-tseu. Cette filiation est d'autant plus évidente que Zhang Zhan dévoile d'une façon explicite le précepte du conte : « agissez en oubliant les ambitions, sans vous soucier des exploits et des gloires ² » ; l'absence d'une ambition humaine et l'indifférence devant le résultat final renvoient au « non-agir » dans la discipline taoïste, au sens d' « agir sans une intervention artificielle, mais en conformité avec la nature ». Il nous étonne que la non-affirmation de soi, qui pourrait être considéré comme un soi-disant sens original, a connu un tournant dans les réceptions du récit, si bien que l'attitude de détachement bascule vers une affirmation excessive de soi par une quête audacieuse d'un grand exploit, qui constitue un acte par excellence de démesure.

Les poètes n'ont pas tardé à s'approprier le conte de Yugong (Vieux Fou). Huang Tingjian (1045-1115) a glosé la fable de Yugong dans son essai « Leçon donnée aux trois fils de Guo » : « envers celui qui persiste, Dieu est intimidé ³ ». Il a loué son esprit en mettant en valeur l'importance et la force de la persistance. Il est notamment conventionnel chez les poètes de le mettre en parallèle avec Jingwei avant d'extraire l'essence de ces deux récits : « [...] Yugong possède la détermination, il réussit donc à déplacer les montagnes, Jingwei a la volonté, c'est ainsi qu'il est capable de combler la mer. Bien qu'extraordinaires, les exploits sont réalisés par les hommes »⁴, « Yugong, vieillissant, sa volonté d'aplatir les montagnes est aussi ferme, Jingwei, très petit, ne change pas son désir de combler la mer, on doit se dévouer à la tâche jusqu'à la fin de ses jours, ses aspirations ne peuvent guère changer⁵ », « Yugong se dévoue à déplacer les montagnes, Jingwei vise à combler la mer.

que Zhang Zhan rassemble les textes en provenance des diverses sources anciennes. Dans ce cas-là, ce recueil est plus tardif que les mythes dans le *Classique des monts et des mers*.

¹ Yang Bojun, *Lie-tseu avec annotation*, Beijing, Zhonghua Book Compagne, 1979, 2012, p. 161.

² *Ibid*

³ *Les Livres complets des quatre Magasins* (Siku Quanshu), Taibei, The Commercial Press, Ltd, 1986. Livre 1113, p. 142.

⁴ *Ibid*

⁵ Chen Guan (1057-1124), *Suite aux Livres complets des quatre Magasins* (Siku Quanshu Xuxiu), Livre 448 de la partie *Histoire*, p. 395, Shanghai : éd des livres anciens de Shanghai, 2002.

Les montagnes sont hautes et les mers immenses, mais les ambitions sont aussi consistantes que la roche et l'or¹ ».

Les différents poètes cités ci-dessus font tous l'exaltation de la volonté inflexible de Yugong et de Jingwei. Dès le XI^e siècle, Yugong et Jingwei sont devenus représentants de la force spirituelle. Ce disant, il est à noter que le résultat de leur entreprise ne soit guère évoqué. Les poètes se concentrent davantage sur l'aspect mental des deux figures héroïques. Fei Gun (ca. XII^e siècle), dans son commentaire sur l'œuvre de Chen Guan, un poète antérieur à lui, a félicité qu'il excelle non seulement dans la pertinence du mot quand il recourt aux récits de Yugong et de Jingwei, mais que cette référence lui permet également de concrétiser une grandeur spirituelle², qui est souvent traduit par le *qi* en terme esthétique chinois. Cela nous rappelle la définition de Mao Zongsan sur le courant de nature du *qi*, composant sous-jacent dans la mentalité chinoise.

Cependant, il existe une autre lecture de la fable de Yugong, qui s'oppose à celles que nous avons évoquées ci-dessus. Il est intéressant de noter que même sous la plume du même poète, la représentation peut être différente. Les poèmes de Lu You (1125-1210), grand poète manifestant une prédilection pour la fable de Yugong dans sa création poétique, constituent un exemple pertinent. S'inscrivant dans une interprétation traditionnelle, il explique dans un poème intitulé « Réflexions variées (Zagan) » que « Le projet de combler la mer persiste, la volonté de déplacer les montagnes ne s'affaiblit pas³ ». Cependant cette appréciation de la persistance des héros ne tarde pas à se transformer en moquerie : dans son poème intitulé « Auto-dérision », Lu You s'aperçoit du côté utopique du projet du Vieux Fou : « Comment peut-on déplacer Taihang et Wangwu ? Je ris que Yugong se surestime⁴ ». Lu You reprend le terme traditionnel qu'est la « surestimation » de la force. En révélant sa démesure, le poète se compare à Yugong et se moque de sa propre ambition. Ainsi, les éloges du premier poème font place à une conscience désillusionnée dans le dernier.

Si dans les études modernes Yugong est classé dans la catégorie des héros mythologiques aux côtés de Jingwei, Kuafu et Xingtian, cette catégorisation pourrait être due à la mise en parallèle de ces figures dans les poèmes. Force est de constater que la fable

¹ Liu Ji (1311-1375), *Recueil de Chengyibo*, sur le site du Chinese Text Project <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&res=309698&remap=gb>, consulté le 18 septembre 2023.

² Fei Gun, *Liangxi Manzhi*, Shanghai : éds des livres anciens de Shanghai, 1985, p. 33.

³ Lu You, *Les poèmes de Lou You avec correction et annotation (Jiannan Shigao Jiaozhu)*, commenté par Qian Zhonglian, Shanghai, éds des livres anciens de Shanghai, 2011, p. 3720.

⁴ *Ibid*, p. 1640

de Yugong diverge du récit mythiques des autres héros dans le sens où le dénouement du récit au travers du *deus ex machina* a empêché une lecture tragique du récit. Anne Birrell rejoint notre avis quand elle expose qu'en raison de son éventuel triomphe, motif très rare dans les récits des héros tragiques chinois, le mythe de Yugong n'évoque pas l'intensité poignante de l'héroïsme individuel de Jingwei et de Xingtian¹. Cependant, dès le début du XXe siècle, la figure du Vieux Fou a acquis une envergure inédite. Cette revivification se limite toutefois au domaine politique, c'est-à-dire que la fable de Yugong s'est vue transposée dans une propagande politique avant d'acquérir une immense popularité au sein des peuples chinois. Les artistes et les lettrés chinois s'inspirent de la fable de Yugong pour lui donner une nouvelle interprétation². Par le biais de cette lecture soi-disant moderne, la dimension religieuse, soit l'intervention divine à la fin du récit, s'est effacée complètement. La seule manière potentielle permettant la réalisation du projet de Yugong a basculé vers une interprétation réaliste et collectiviste : les hommes, rassemblés et unifiés dans un tout, possèdent dorénavant une force qui était l'apanage exclusif divin. Suite à cette mise en valeur du motif des efforts collectifs, le scepticisme dont les différentes relectures du récit font preuve envers la grande ambition du Vieux Fou fait place à une totale certitude de la réalisabilité du projet audacieux.

Il nous paraît intéressant d'évoquer l'interprétation de Mao Zedong, à la fois innovatrice et influente dans le changement de la signification du récit. Ainsi, elle marque un tournant dans les devenir littéraires. De prime abord, il est à noter que l'admiration de Mao pour

¹ Anne Birrell, p. 218-219.

² Dans la sphère artistique, cette fable a inspiré multiples artistes modernes, notamment le grand artiste Xu Beihong, qui a créé à partir de ce récit une peinture et un dessin à encre en 1940. Les personnages occupent une place principale, ce qui permet de souligner les efforts collectifs. Le critique a apprécié que cette œuvre « représente le grand esprit de la Chine, et la détermination de mener jusqu'au bout la révolution démocratique nationale ». (Wang Zheqing, *Recueil des œuvres de Xu Beihong avec annotation*, Guilin : eds de Lijiang, 1986, p. 45.) ; dans le domaine littéraire, Fu Sinan est le premier qui ait réinterprété la fable de Yugong et ait introduit ainsi une nouvelle perspective au début du XXe siècle : « Après avoir fait référence à la fable de Yugong, il expose ainsi : ce court récit a bien exprimé une double signification : efforts et intérêt collectif. La phrase 'les générations se succéderont sans fin. Mais les montagnes, quant à elles, ne s'élèveront pas plus haut. Alors pourquoi on ne le fait pas ?' a bien exprimé cette idée. [...] Si bien que les peuples s'efforçant de mener une tâche, il est peu de domaine où ils n'arrivent pas à la mener à bien. Nous estimons que l'on doit suivre l'esprit de Yugong dans la vie. [...] Bref, l'évolution humaine a bien été en conformité avec la stratégie de Yugong. Notre culture moderne et le bien-être humain se doivent à l'accumulations des efforts humains dès les premiers hommes quand ils commencent à déplacer les terres et les pierres ; les générations se succèdent, jusqu'à ce que les montagnes se soient aplaties ». Il reprend la fable pour proposer une réflexion rétrospective sur la civilisation humaine. A partir d'un point de vue collectiviste, il met en évidence le rapport entre les efforts collectifs et l'aboutissement de la culture humaine. Les descendants de Yugong sont devenus les générations du peuple ; grâce à leurs efforts, on a construit progressivement des montagnes de la civilisation. C'est une innovation dans la reprise littéraire de Yugong. Quant à la référence de la tâche de Yugong dans son discours, il ne s'agit plus d'un projet individuel, mais d'une mission de tout le peuple. L'auteur exprime une appréciation du travail collectif et la contribution au progrès de la culture moderne. Il formule une croyance en la puissance collective : « la force collective est inépuisable et elle permet de l'emporter sur la nature ». (Fu Sinian, « Le début des questions humaines », *Nouvelle vogue*, vol. 1, n°1, 1918, cité par Zhan Dan, « Allegorical interpretation of the image of the Foolish Old man and construction of the modern subjects », *Journal of Shanghai Normal University (Philosophy & social sciences Edition)*, vol. 41, n°1, Janvier 2012, p. 85-95.

cette fable est évidente, si bien qu'il y a recourt plusieurs fois dans ses divers discours publics dans les années 30-40. En plus de la lecture traditionnelle, Mao effectue un élargissement inédit de la signification dans ses différentes reprises du récit. Dans les années 30, il adopte le motif du travail des générations de descendants de Yugong pour renvoyer à la difficulté de la guerre de résistance. En 1945, il se réfère de nouveau à la fable de Yugong dans ses discours de clôture à la 7^e conférence nationale du Parti communiste :

Il existe une ancienne fable chinoise intitulée « Le Vieux Fou déplaçant les montagnes ». Elle raconte l'histoire d'un vieil homme qui vivait dans le nord de la Chine il y a très longtemps et qui était connu sous le nom de Vieux Fou de la montagne du Nord. Sa maison était orientée vers le sud et au-delà de sa porte se dressaient les deux grands pics, Taihang et Wangwu, qui obstruaient le chemin. Avec une grande détermination, il a demandé à ses fils de creuser ces montagnes, houe en main. Une autre barbe grise, connue sous le nom de Vieux Sage, les vit et dit avec dérision : « Comme vous êtes stupides de faire cela ! Il est tout à fait impossible pour vous de déterrer ces deux énormes montagnes. » Le Vieux Fou répondit : « Quand je mourrai, mes fils continueront ; quand ils mourront, il y aura mes petits-fils, puis leurs fils et petits-fils, et ainsi de suite jusqu'à l'infini. Aussi hautes qu'elles soient, les montagnes ne peuvent pas s'élever davantage et chaque fois que nous creuserons, elles s'abaisseront d'autant. Pourquoi ne pouvons-nous pas les aplatir de toute façon ? » Ayant réfuté l'opinion erronée du Vieux Sage, il continua à creuser chaque jour, inébranlable dans sa conviction. Dieu en fut ému et fit descendre deux anges qui emportèrent les montagnes sur leur dos. Aujourd'hui, deux grandes montagnes pèsent comme un poids mort sur le peuple chinois. L'une est l'impérialisme, l'autre le féodalisme. Le Parti communiste chinois a décidé depuis longtemps de les déterrer. Nous devons persévérer et travailler sans relâche, et nous aussi, nous toucherons le cœur de Dieu. Notre Dieu n'est autre que les masses du peuple chinois. S'ils se lèvent et creusent ensemble avec nous, pourquoi ces montagnes ne peuvent-elles pas être déblayées ?¹

Il est clair que dans sa réappropriation de la fable de Yugong, Mao tend à transposer le récit dans un contexte politique et à changer la représentation des personnages : Le Vieux Fou représente Le Parti communiste luttant pour détruire l'ancien régime, qu'il nomme l'impérialisme et le féodalisme, à l'image des montagnes dans la fable ; le Dieu dans la fable incarne les masses chinoises. Ainsi, la force humaine collective est divinisée. Si, dans les données traditionnelles, la réussite de l'entreprise de Yugong s'appuie sur une intervention divine, dans la réécriture de Mao, la réalisation du projet du Parti communiste s'appuie sur l'engagement des peuples chinois. A la fin, dans cette mobilisation de la guerre, le sauveur n'est plus le dieu transcendant, mais le peuple lui-même. On note donc qu'une croyance aveugle en la force humaine s'établit et s'accroît de plus en plus dans la lecture moderne du mythe de Yugong. Tian Zhaoyuan a fait un recensement de la reprise du nom de Yugong dans les articles politiques entre les années 50 et 60 et conclut que la domination de ce genre

¹ *Le discours de clôture de Mao Zedong au septième congrès national du Parti communiste chinois*, traduction du chinois avec une référence à la version anglaise du discours sur le site, https://www.marxists.org/reference/archive/mao/selected-works/volume-3/mswv3_26.htm, consulté le 26 septembre 2023.

d'interprétation révèle que la croyance aveugle face à la potentialité de la force humaine bascule très vite vers un délire, en conduisant à la mise en pratique d'ambitions de plus en plus insensées et, par conséquent, à l'émergence du mouvement Grand Bond en avant¹. En témoigne le slogan proposé par Mao « Yugong peut déplacer les montagnes, nous pouvons transformer la Chine ! ». L'idée taoïste dans l'interprétation traditionnelle de Zhang Zhan a complètement changé, l'exagération de la force humaine va jusqu'à nier toute la limite de la condition humaine. Il s'agit d'une période où la démesure sévissait et s'est développée jusqu'à atteindre son paroxysme. Il nous semble que l'appréhension du concept de démesure est inhérente à l'interprétation du mythe de Yugong. Certes, cette association implicite est aussi constatable dans les autres mythes des héros chinois, mais comme l'évolution du mythe de Yugong est plus évidente et qu'elle reste très marquée par les grands événements politiques, l'analyse de son parcours pourrait servir d'argument pertinent pour retracer le processus des interprétations du mythe du héros chinois.

Il n'est pas nécessaire de réitérer les raisons pour lesquelles l'influence du discours de Mao est déterminante sur la réception de la figure légendaire de Yugong. Dès lors, sa figure est liée étroitement avec le discours politique et devient donc figée dans l'imaginaire chinois. Il s'agit d'un symbole du dévouement pour une grande entreprise nationale. La condamnation de sa surestimation est oubliée délibérément et ce, pour faire place à une célébration unifiée d'un esprit audacieux et persévérant. Cette évolution de l'interprétation de Yugong dans les devenirs littéraires reflète le cheminement parcouru par tous les récits de héros mythiques chinois : une ambivalence évidente dans les lectures traditionnelles fait place à une lecture unifiée et moraliste, de telle sorte que le héros chinois devient un modèle à suivre, non une figure qui invite à la réflexion. L'ambition du héros qui est de plus en plus réalisable dans la nouvelle lecture, est rarement condamnée, *a fortiori* quand elle est en association avec une cause légitime.

Ce phénomène est aussi constatable dans les interprétations du mythe de Jingwei. Tang Xiaobing nous indique que le mythe de Jingwei était très prisé dans la première décennie du XXe siècle ; en témoignent l'évocation de sa figure dans les romans écrits à cette période et la popularité des pseudonymes de poètes contenant la pierre de Jingwei². Parmi toutes les appropriations révolutionnaires et politiques du mythe, on peut prendre l'exemple de *Pierre*

¹ Tian Zhaoyuan, « Yugong déplace la montagne : la construction de l'esprit national au XXe siècle et ses problèmes », *Journal of Huadong Normal University (Philosophy & social sciences Edition)*, 2009,40(01) : p. 65-73.

² Tang Xiaobing, p. 20.

de l'oiseau Jingwei de Qiu Jin, où la poétesse lie la figure de Jingwei à l'émancipation des femmes dans le roman. Bref, les lettrés modernes l'apprécient particulièrement à cette époque. Il se pourrait que le bouleversement du XXe siècle dans tous les domaines ait donné aux lettrés chinois un élan pour changer d'une manière radicale la situation, ce qui est favorable à la formation d'une vision positive et unifiée des actions insensées des héros mythiques.

A travers une analyse généalogique des familles des deux figures, une grande affinité à l'échelle de la mythopoétique s'en dégage : partage des myèmes communs au sein d'une même famille. Il se pourrait que cette technique qui consiste à rassembler des récits contenant des affinités est universelle dans la narration mythologique. En ce sens, les qualités et les défauts étant considérés comme des traits innés, la perspective héréditaire constitue un élément primordial dans la narration des mythes. En contrepartie, ces rassemblements des récits aident à mieux cerner les thématiques dans le mythe du héros. Nous avons montré que les mythes de Sisyphe et de sa famille sont encadrés par deux concepts clés : la *mêtis* et l'*hybris* et que les mythes des filles de l'empereur convergent vers le motif de métamorphose. Compte tenu de l'état fragmentaire des mythes chinois, nous avons également évoqué dans notre analyse un cortège des héros tragiques dans les données traditionnelles, en tant que *famille* spirituelle de Jingwei, dont les membres sont souvent qualifiés d'« grandeur héroïque ». Certes, les termes que nous avons repérés dans les récits des familles de nos deux héros ne consistent guère à des synonymes, mais il nous paraît intéressant de proposer une perspective croisée pour dégager les rapprochements et les divergences de la connotation des termes dans les deux cultures hétérogènes.

Mètis et hybris sous des regards croisés

En ce qui concerne la *mètis*, il s'agit d'une intelligence pratique, à l'antipode de la sagesse spéculative dans la tradition philosophique grecque. Detienne et Vernant le définit comme « un certain type d'intelligence engagée dans la pratique, affrontée à des obstacles qu'il faut dominer en rusant pour obtenir le succès dans les domaines les plus divers de l'action »¹. Ils soulignent qu'il s'agit d'un mode d'intelligence universel. Lisa Raphals, rejoignant cet avis, insiste spécifiquement sur le rôle de la *mètis* dans la culture intellectuelle chinoise. Elle précise que la *mètis* constitue une qualité majeure du héros, puisque les mythes grecs et chinois ont tous enregistré un type d'héroïsme fondé sur la ruse, plutôt que sur la force ou le courage physique². Nous avons montré que la notion de la *mètis* a d'abord une signification neutre dans les poèmes homériques avant de basculer vers une description négative au fur et à mesure de la prise d'importance de l'intelligence déductive. De ce fait, Sisyphe, personnification de la *mètis*, est devenu une figure péjorative dans la mythologie grecque. Il nous est intéressant d'explorer la compréhension du terme dans la pensée chinoise qui inscrit la sagesse dans l'adéquation avec le milieu changeant au lieu dans l'abstraction des idées, ce qui nous permettra d'examiner l'interprétation de l'acte de nos deux héros dans une perception différente du monde.

Il importe d'abord de souligner le rôle majeur de la mutation dans la pensée chinoise. Nous avons déjà mis en évidence dans l'analyse de la famille de Jingwei que tous ces récits des filles de l'empereur font partie d'un mythe de la métamorphose, qui s'est acheminé vers un concept essentiel dans la philosophie taoïste, soit la « mutation ». Par rapport à la philosophie grecque qui se fonde sur la notion « immanence », la pensée chinoise voit dans la mutation sa base ontologique³. En raison de cette divergence dans la perception de l'essence, le rapport entre la sagesse et la *mètis* est ainsi renversé. S'il n'est pas pertinent d'affirmer que la *mètis* est une forme d'intelligence supérieure et idéale dans la culture intellectuelle chinoise, cette forme d'intelligence refoulée dans l'ombre du platonisme révèle

¹ Marcel Detienne et Jean-Pierre Vernant, *Les Ruses de l'intelligence. – La Mètis des Grecs*, Paris, Flammarion, 1974, p. 8.

² Texte anglais: « Both Greek and Chinese mythicized history record a special kind of heroism than is based on wily intelligence or metis, rather than reliance on force or physical courage », Lisa Raphals dans *Knowing words : wisdom and cunning in the classical traditions of China and Greece*, Ithaca and London: Cornell University Press, 1992, p. 188. Il est à noter que son analyse s'appuie sur des fictions mythiques du XVI^e siècle dans les données traditionnelles chinoises, nous avons des doutes sur la légitimité de cette affirmation.

³ Voir l'explication d'Isabelle Robinet sur la pensée chinoise : « Ainsi, le dynamisme, le devenir entrent dans la définition de l'existence ou des êtres, par opposition à la pensée classique des Grecs et des scolastiques pour qui l'immutabilité est la marque même de la réalité ». Robinet Isabelle, « L'unité complexe de la pensée chinoise », dans *La pensée chinoise. Dictionnaire*, sous la direction de Auroux Sylvain, Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 2017, p. XXXV-L. URL : <https://www.cairn.info/---page-XXXV.htm>, consulté le 3 décembre 2021.

au moins des caractéristiques semblables à la méta connaissance dans le courant taoïste : d'après Lao-tseu, elle implique « une souplesse protéiforme, la capacité de voir à travers des distinctions artificielles et de répondre directement, rapidement et précisément au changement »¹, alors que Tchouang-tseu, la nommant « connaissance large », en contraste avec la connaissance étroite, met l'accent sur la perception du processus continu de la transformation. La méta connaissance et la *mètis* s'appliquant tous à un univers du devenir sensible et vivant, le substrat ontologique de ces deux formes d'intelligence se situe à l'opposé de la métaphysique de l'être et de l'immuable². Cette dichotomie entre l'être et le devenir fait apparaître deux différentes conceptions du monde. La sagesse contemplative, prisée par les philosophes grecs, fait partie de la connaissance conventionnelle dans le texte de Lao-tseu, qui l'a qualifiée de limitée par rapport à l'univers en éternelle mutation. En plus, engagées dans la réalité mouvante, la *mètis* et la méta connaissance visent à une efficacité pratique, sans que la tension éthique entre la sagesse et la *mètis* soit impliquée³. En d'autres termes, sans exclure la tromperie et la fourberie, elles désignent ainsi une pareille façon de percevoir et de raisonner. A cela il faut ajouter que la *mètis* s'exerce dans les divers métiers, notamment manuels. A l'instar de l'énumération de métiers où la *mètis* se trouve employé dans la recherche de Detienne et Vernant, les maîtres taoïstes sont aussi inclinés à mettre en scène des hommes de métier, pour eux, ces hommes simples sont proches d'un sage⁴. En un mot, Lisa Raphals a raison de suggérer que la *mètis* est une forme d'intelligence essentielle dans la mentalité chinoise. Elle expose que le sage dans les textes taoïstes recoupe à plusieurs facettes la description de l'individu de *mètis* par les deux auteurs hellénistes.

En raison de cette rencontre au niveau du fonctionnement de l'intelligence dans la civilisation grecque et chinoise, il est intéressant d'examiner la question de l'intelligence de

¹ Texte anglais: « this metaknowledge entails a protean suppleness, the ability to see through artificial distinctions and respond directly, quickly, and accurately to change, the very characteristics that in Greek civilization are among the hallmarks of metic intelligence », Lisa Raphals, *op.cit.* p. 86.

² Voir « L'univers intellectuel du philosophe grec, contrairement à celui des penseurs chinois ou indiens, suppose une dichotomie radicale entre l'être et le devenir, l'intelligible et le sensible. Il ne met pas seulement en jeu une série d'oppositions entre termes antithétiques. Groupées en couples, ces notions contrastées s'ajustent les unes aux autres pour former un système complet d'antinomies qui définissent deux plans de réalités, s'excluant mutuellement : d'un côté, le domaine de l'être, de l'un, de l'immuable, du limite, du savoir droit et fixe ; de l'autre, le domaine du devenir, du multiple, de l'instable, de l'illimité, de l'opinion biaisée et flottante. », *op. cit.*, p. 11.

³ Lao-tseu fait preuve d'un scepticisme envers la connaissance, il ne fait pas distinction entre l'intelligence et la ruse sournoise. Pour Tchouang-tseu, plusieurs termes qui désignent une tromperie délibérée sont neutres.

⁴ Voir « un piège pour la chasse, un filet de pêche, l'art du vannier, du tisserand, du charpentier, la maîtrise du navigateur, le flair du politique, le coup d'œil expérimenté du médecin, les roueries d'un personnage retors comme Ulysse, le retournement d'un renard et la polymorphie du poulpe, le jeu des énigmes et des devinettes, l'illusionnisme rhétoriques des sophistes », *op.cit.* p. 8. On peut repérer une série de hommes de métiers dans *Tchouang-tseu* : le bouchier Ding (3B), le Charron (13 G) et le nageur des chutes de Lüliang (19 I), le charpentier (19 J), leur maîtrise de la technique relève d'une sagesse. Bref, le maître taoïste associe la technique à une forme supérieure de la connaissance, la grande connaissance.

nos deux héros dans une perspective comparatiste. Il nous paraît que la façon d’agir du fameux *trickster* soit synonyme en quelques sortes d’une sagesse que les taoïstes recherchent dans leur idéal¹. En se pliant aux exigences du milieu et des circonstances et en mobilisant toutes ses capacités intellectuelles, Sisyphe arrive à transcender la réalité concrète et fuyante. Sa débrouillardise face aux obstacles présente des affinités avec le boucher Ding dans *Tchouang-tseu*, dans la mesure où tous les deux agissent d’une façon instinctive grâce à la familiarité avec leur technique, si la ruse de Sisyphe peut être considéré comme une sorte de technique.

En ce qui concerne l’état intellectuel de notre oiseau, les critiques sur son intelligence ne manquent pas dans les poèmes chinois. Nous pouvons lire « combien cet oiseau est stupide, il compte de transformer la mer en une colline » (Huang Chunyao, *11 poèmes divers II*), « Comment Jingwei est plus que stupide, une telle multitude des pierres que sa force n’arrive pas à arranger » (Pu Shoucheng, *Pour le retour de Lin Chengshan à Shangrao*), « Yugong n’a que le courage, Jingwei n’a guère d’intelligence » (Liu Ji, *Au Voyage*). Les poètes lisent dans ses actes persistants une absence d’intelligence. En outre, il existe un autre terme que les poètes sont inclinés à utiliser : « Jingwei tente de combler la mer, les gens se moquent de son *chi* »², « Yugong déplaçant la montagne n’est-il pas intelligent ? Jingwei comblant la mer n’est pas forcément *chi* »³, « cet oiseau est à la fois stupide et *chi* dans son caractère ».⁴ *Chi* (痴), à la fois adjectif et substantif, est un terme chinois polysémique. Étant à l’origine synonyme de stupidité, il désigne par extension la persistance, l’obsession et l’excentricité dans les comportements et les émotions, ce qui est à l’opposé de l’intelligence rusée et calculatrice⁵. L’usage de ce terme pour qualifier les actes de Jingwei nous paraît parlant : la constance en termes des actes et des émotions, est par nature une stupidité. Il est clair que cette perspective est sous-tendue par une vision taoïste, d’après laquelle le sage, en imitant la nature en éternel mutation, répond d’une façon directe, rapide et spontanée aux circonstances mouvantes. Ainsi, il n’est difficile de comprendre pourquoi la volonté de notre oiseau serait critiquée et tournée en dérision dans certains poèmes chinois.

¹ Nous ne cherchons pas ici à nier la divergence en profondeur entre la méta-connaissance et la *mêtis*, notamment au niveau de l’intentionnalité de l’action. Sisyphe agit avec une conscience intentionnelle, ce qui se situe à l’inverse de la spontanéité dans la philosophie taoïste.

² Zhou Yingchen, *Jiaozhi Shi III (Poème sur l’aspiration)*, cité par Jiang Yan, dans son article « Jingwei’s myth as a literature prototype », *Presse de l’Université normale de Beijing*, n° 1, 2010 (217), p. 79-88.

³ Zhang Lei, *Shangai (Monts et mers)*, *ibid.*

⁴ Li Ruzhen, *Jinghua Yuan (Fleurs dans un miroir)*, chapitre IX, Beijing : éd de la littérature populaire, 1981, p. 48.

⁵ Pour l’explication du terme de *chi*, nous nous sommes référés à l’article de Liang Ying, « A Fool Called by All, None of His Secret Messages Heard — A Comparative Study of the Translation of *Chi* in Hawkes and Yangs Versions of *A Dream in Red Mansions* », *Presse de l’Institut de Ha’erbin*, 2011, 32(08), p. 83-88.

Certes, ses actes ne sont pas conformes à l'idéal taoïste. Mais cette négation arbitraire de son intelligence n'est pas unifiée dans l'interprétation du mythe. Il est à noter que dans la pensée confucéenne, l'intelligence, au lieu d'être un concept autonome, est subordonnée à la bienveillance (*ren*). Mou Zongsan a ainsi expliqué cette question : *ren* (bienveillance) étant la priorité dans l'évaluation des caractères des personnages, l'intelligence en est dépendante dans la mentalité chinoise¹. En l'occurrence, les lettrés confucéens privilégient la qualité morale à la qualité intellectuelle. C'est pourquoi l'intellect de Jingwei ne fait pas toujours l'objet d'une description négative, notamment quand la reprise du nom de Jingwei est transposée dans un contexte bienfaiteur ou patriotique.

Il est légitime de supposer que le changement et la constance constituent une tension problématique et récurrente dans les traditions intellectuelles. Inscrits dans ce cadre, les mythes de Sisyphe et de Jingwei consistent à des réponses à ce questionnement. Les différentes interprétions du mythe reflètent différentes compréhensions de ce couple de tension. Si nous prenons pour l'exemple le mythe de Jingwei, sa persistance dans le monde changeant est pour certains un manque de discernement, pour d'autres une marque du courage héroïque.

Quant à l'*hybris*, il s'agit aussi d'un concept récurrent à la fois dans les traditions orientales et occidentales. A travers une analyse des études sur son champ sémantique, nous estimons que le terme, en plus d'un sens spécifiquement religieux, renvoie avant tout à une réalité mentale, soit une disposition subjective qui amène à une affirmation excessive de soi chez les êtres humains. De ce fait, il consiste dans une certaine mesure à un synonyme de démesure. Plusieurs membres de la famille de Sisyphe sont associés à ce vice humain, ils manquent du discernement jusqu'à dépasser les limites humaines. La punition qui en découle procure des enseignements concernant les limites que les hommes doivent respecter, et ce en conformité avec la modération et le juste milieu dans la mentalité grecque.

Dans la mythologie chinoise, les récits contenant une ambition insensée ou un projet démesuré ne manquent pas. C'est ce que nous avons illustré dans la section « Une *famille* de héros tragiques dans la mythologie chinoise ». De la même manière que la démesure est très présente dans la mythologie grecque, les récits des héros chinois sont également marqués par cette réalité mentale, soit un excès au niveau de son affirmation de soi et un manque de discernement sur les limites de ses propres capacités. En outre, les regards croisés de Birrell

¹ *op.cit.*

et de Tang Xiaobing nous paraissent révélateurs, le rapprochement effectué entre les héros tragiques chinois et l'*hybris* par le premier, entre Sisyphe et les héroïnes chinoises par le dernier, illustre la présence apparente de la démesure dans le mythe du héros chinois. A cela s'ajoute la mise en accent du « défi au Ciel » dans la définition du mythe du héros, proposée par les mythologues modernes : tout cela suggère que dans le mythe du héros, qu'il soit chinois ou grec, l'*hybris* est un élément fondamental. Autrement dit, l'affirmation excessive de soi constitue sans doute un trait inhérent dans les caractères des héros légendaires.

Si dans la culture grecque l'*hybris* désigne au fond une faiblesse humaine, un défaut saillant d'après la philosophie de Platon, les lettrés chinois font preuve d'une attitude ambivalente dans la réception du mythe du héros. Certains poètes exaltent le courage et la persévérance du héros, tandis que d'autres révèlent son manque de discernement. Le ton ironique pris par les poètes nous rappelle une pareille lecture de la démesure chez les Grecs, sans que l'aspect religieux soit sollicité. Il est facile de comprendre pourquoi la démesure est un terme péjoratif chez les disciples taoïstes, qui ont pour but d'éviter toutes les actions volontaires. Mais la célébration de l'héroïsme, marquée par un éloge de la démesure nous paraît un sujet plus délicat, qui demande d'éclaircissement.

L'affirmation de Mou Zongsan sur la coexistence des deux courants différents dans la mentalité chinoise nous semble à la fois inspiratrice et problématique. Il dévoile une admiration des élans à côté de la rationalité confucéenne. Cependant, il ne prend pas en considération les contraintes conventionnelles au sein des poèmes et des annales historiques, qui permettent de garantir la légitimité de cet éloge des élans héroïques. D'après notre analyse sur les poèmes héroïques chinois, les poètes font une attention particulière à la rupture entre l'action et l'esprit, à l'association avec une grande cause légitime, souvent patriotique, et à la réduction de l'action démesurée à une valeur narrative limitée. Ces détails, qui ne sont pas pour autant médiocres, ont pour fonction d'affaiblir l'importance des actes démesurés dans les poèmes et de garantir la pertinence de cet éloge de l'héroïsme. Ce qui montre que le courant confucéen est toujours en guet dans le parcours de la culture chinoise, pour que la transgression des certaines limites soit encore dans le cadre de cette pensée éthique. C'est dans la lecture moderne des mythes de héros que l'ambivalence fait place à une célébration de la tentative audacieuse. Cela tient en partie au fait que dès le début du XXe siècle, les récits du héros sont associés d'une façon plus étroite avec les entreprises

révolutionnaire, en particulier le mythe de Yugong, repris par Mao Zedong dans son discours, a acquis une légitimité sur son ambition insensée.

Fondée respectivement sur une rationalité discursive et une rationalité pragmatique, les mentalités grecque et chinoise attaquent chacun de sa propre manière les actions qui dépassent certaines limites, c'est peut-être pourquoi le juste milieu est un idéal auquel adhèrent les intellectuels antiques des deux civilisations.

Chapitre 3 La constitution des récits de Sisyphe et de Jingwei dans des traditions hétérogènes

Avant d'examiner comment les récits de nos deux héros se sont constitués au fil du temps, il faut tout d'abord rappeler que la Chine et la Grèce ont traversé une histoire littéraire hétérogène. La succession *épopée-roman-nouvelle* dans la tradition occidentale n'est pas une évidence dans la culture chinoise. Plusieurs sinologues affirment que la littérature chinoise fait preuve d'une absence de poésie épique et tragique. En d'autres termes, on constate dans l'histoire littéraire de la Chine une absence de la tradition narrative. En contrepartie, le lyrisme y occupe une place centrale. Chen Shixiang (écrit aussi Chen Shih-Husiang) fut le premier à utiliser le terme « lyrisme » pour caractériser la tradition littéraire chinoise. Il souligne que la tradition lyrique prédomine dans la littérature chinoise, de la même manière que la tradition narrative l'emporte dans la littérature occidentale¹. En raison de cette divergence dès le tout début de la littérature, la constitution d'un texte original du mythe de Sisyphe et du mythe de Jingwei parcourt des chemins différents et illustre des caractéristiques différentes. Nous allons constater que le mythe de Sisyphe se forme progressivement en un récit séquentiel, dont le mouvement temporel met en évidence une succession de l'événement, tandis que le mythe de Jingwei n'est pas suffisamment développé au niveau de la narration, dans le sens où les lacunes dans le scénario du *Classique des monts et des mers* ne soient pas complétées et ni éclaircies.

Il est à noter que la différence au niveau de la narration entre les mythes de Sisyphe et de Jingwei reflète bel et bien les différentes caractéristiques entre les mythologies grecque et chinoise. En résumant le récit mythique chinois en un modèle non-narratif, le sinologue américain Andrew H. Plaks met en lumière que la tendance à déprécier la narration est un trait consistant dans la littérature chinoise depuis l'époque de la mythologie. Selon lui, le mythe chinois se caractérise par une forme de vision détemporalisée² (qu'il appelle également une vision spatiale) ; c'est-à-dire que les événements dans ces récits, sont énumérés sous une forme de catalogue, plutôt que d'être racontés en suivant l'ordre chronologique dans lequel ils se sont produits. De plus, il a ajouté que la transposition du mythe dans la littérature respecte aussi ce mode non narratif.

¹ LI Yang, « What's the Link Between the Lyrical and Modernity in China? A Discussion on Chinese Lyrical Modernity » dans *Linking Ancient and Contemporary, Continuities and Discontinuities in Chinese Literature*, edited by Tiziana Lippiello, Chen Yuehong and Maddalena Barengi, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2016, p.283-298.

² Andrew H. Plaks, « Archetype and mythology in Chinese literature », dans *Archetype and Allegory in the Dream of the Red Chamber*, Princeton, Princeton University Press, 2015, p. 11-26.

Cette tendance explique sans doute le fait que le mythe de Jingwei est toujours marqué par une description statique et dépouillée, sans que les détails de ses actions soient relatés. Il est intéressant de se demander comment la tradition lyrique traite le matériau mythique et de quelle manière le mythe de Jingwei se développe dans les formes non narratives.

Il nous semble que l'ajout de détails sur le sentiment de Jingwei soit important pour la transposition de son mythe dans les formes lyriques. Ces détails en quelques termes revêtent une même importance que la réorganisation en récit séquentiel du mythe de Sisyphe. La raison en est simple : le lyrisme se caractérise par une extériorisation de l'émotion de son auteur ; si le poète utilise la figure mythique dans son expression, c'est parce que la mentalité de Jingwei peut représenter la sienne. Nous allons constater que dans les premières versions littéraires Jingwei acquiert progressivement un aspect mental et que son nom est inséparable de l'expression du ressentiment ou de la volonté. Il est à noter que cette association détermine les futures reprises littéraires du mythe.

Nous devons préciser que cette section n'a pas pour objectif de définir un texte original pour les deux figures mythiques, ce qui est une tâche impossible et vaine. L'enjeu de cette étude, c'est de voir d'abord comment les différentes traditions traitent le matériau mythologique et ensuite d'examiner si les deux mythes présentent des affinités après avoir été dépouillés de tous les arrangements postérieurs.

Crime et châtement, la constitution d'un récit séquentiel¹

Quand on évoque le nom de Sisyphe, il nous vient immédiatement à l'esprit l'image d'un damné roulant un rocher. La représentation de Sisyphe est liée à son châtement, de telle sorte que le châtement, motif constitutif capital dans son récit légendaire, ne cesse d'être repris et réinterprété à la fois dans les œuvres littéraires et artistiques. Quant à la raison de cette condamnation cruelle, les variantes en sont multiples, ce qui entraîne différentes interprétations du récit de Sisyphe chez les mythographes anciens et contemporains. Nous tenterons ici de remonter dans le temps en vue de retracer la formation du récit de Sisyphe, qui nous paraît être la réorganisation, d'une façon cohérente et structurée, des différents épisodes dispersés dans les fragments et les textes mythologiques. Nous chercherons à mesurer les nuances dans les œuvres littéraires et artistique à l'époque hellénique, afin de mettre en évidence les éléments qui ont pu être ajoutés postérieurement et d'examiner de

¹ On emprunte ici le titre de l'article de Sourvinou-Inwood, Christiane, « Crime and punishment: Tityos, Tantalos and Sisyphos in 'Odyssey' 11 », *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, no. 33, 1986, pp. 37–58.

quelle manière les variantes portant sur ses méfaits constituent un récit complet et articulé. Cette analyse portant sur la représentation de Sisyphe à l'époque la plus proche de sa source originelle nous permettra de nous interroger sur la connotation symbolique du mythe au fond primitif. Enfin, nous en profiterons pour éclaircir plusieurs détails ambigus et quelquefois contradictoires dans le récit mythique de Sisyphe.

Il est naturel que Sisyphe soit un personnage souvent sollicité par le théâtre grec, en témoignent les hypothèses des hellénistes selon lesquels Eschyle aurait composé deux pièces de théâtre autour de l'histoire de Sisyphe, soit *Sisyphe fugitif* et *Sisyphe roulant son rocher*¹, probablement une tragédie et un drame satyrique ; de même, l'on attribue à Euripide un drame satyrique, et à Sophocle une pièce simplement intitulée *Sisyphe*, mais dont on ne sait rien. Si le récit mythique de Sisyphe a entraîné une série d'adaptations théâtrales, c'est probablement parce que l'un des ressorts dynamiques de la tragédie grecque est la réflexion sur l'*hybris* des êtres humains. Aristote fait mention du potentiel tragique du mythe de Sisyphe dans sa *Poétique* ; il confirme que Sisyphe est une figure idéale pour la tragédie dans le sens où le héros habile mais méchant est trompé². Mais malheureusement, les œuvres énumérées ci-dessus sont soit totalement perdues, soit réduites à de rares indices chez les autres auteurs. Ne nous sont parvenus que quelques fragments épargnés par les aléas du temps. Certes cela reste insuffisant pour déterminer de quelle façon les dramaturges ont réactualisé et enrichi les épisodes de Sisyphe. Mais il est légitime de postuler que Sisyphe a joué un rôle non négligeable dans le domaine littéraire. Quant aux œuvres artistiques, nombreuses sont les représentations d'un Sisyphe roulant un rocher ; son apparition dans une métope de l'Héraion de Foce del Sele (non cataloguée) et sur de nombreux vases attiques à figure noires datant de la seconde moitié du VI^e siècle av. J.-C. atteste sa grande popularité à cette époque³. Il faut remarquer que notre héros est souvent accompagné de personnages en relation avec l'entrée ou la sortie des Enfers : Hermès, Héraclès, Charon ou encore Perséphone. Catherine Lochin nous indique que les peintres sont capables de modifier la signification du récit en groupant les personnages de manière inédite⁴. En d'autres termes,

¹ Nous ne savons pas s'il s'agit de deux titres ou d'un titre interchangeable ; les avis sont partagés sur ce point. Les hypothèses sont multiples, on évoque aussi une tétralogie consacrée à notre héros légendaire. Voir l'article « Le rocher de Sisyphe » dans *Mythes de la Grèce archaïque*, Timothy Gantz, Paris, Belin, 2004, p. 310.

² Dans le chapitre 18 de la *Poétique* d'Aristote, 1456a 19-22 : « Dans les péripéties [et les actions simples] les poètes atteignent admirablement leur but, car c'est de susciter l'émotion tragique et le sentiment d'humanité. C'est le cas à chaque fois que le héros habile mais méchant est trompé, par exemple Sisyphe, et chaque fois que le héros brave mais injuste est vaincu », Traduction J. Hardy.

³ Gantz recense dans son dictionnaire neuf illustrations conservées sur des vases à figures noires. A cela s'ajoute une coupe laconienne perdue.

⁴ Catherine Lochin, « Les Châtiments Infernaux, Contes de Nourrice Ou Croyances. Thèmes Littéraires et Figurés », in

la manière de modifier le personnage qui accompagne le héros permet aux peintres d'illustrer leur propre vision de la mort et de la croyance, ce qui pourrait expliquer la popularité de Sisyphe à cette époque¹. Toutefois, la représentation figurative d'un Sisyphe forçat ne nous donne pas de nouveaux renseignements sur sa légende.

Étant donné les désaccords à l'égard des interprétations tant du supplice que du forfait qui l'aurait provoqué, il est préférable d'étudier séparément la représentation de son labeur et les explications de ses fautes, ce qui n'exclura pas une recherche sur le lien potentiel entre le crime et le supplice.

La première évocation par écrit de Sisyphe pourrait remonter aux poèmes homériques, dans lesquels la légende de Sisyphe occupe une place marginale ; en effet, le personnage n'a été évoqué que deux fois : l'on trouve une brève mention de son nom lorsque Glaucos raconte son ascendance dans l'*Iliade* et une description minutieuse du labeur physique de Sisyphe quand il apparaît en compagnie des autres suppliciés de l'au-delà dans la *nekuia* d'Ulysse dans l'*Odyssee* ; Homère n'explique guère la raison de ses tourments ni n'évoque ses actions criminelles de son vivant, mais il met l'accent sur la souffrance physique de sa tâche :

Je vis Sisyphe, en proie à ses tourments : ses deux bras soutenaient la pierre gigantesque, et, des pieds et des mains, vers le sommet du tertre, il la voulait pousser ; mais à peine allait-il en atteindre la crête qu'une force soudaine la faisait retomber, elle roulait au bas, la pierre sans vergogne ; mais lui, muscles tendus, la poussait derechef ; tout son corps ruisselait de sueur, et son front se nimbait de poussière.²

L'esquisse de la pierre gigantesque, la représentation des effets physiques de sa tâche par le biais de la sueur, de la poussière, du corps tendu, ont tous contribué à accentuer la violence de ses tourments. La force soudaine qui fait retomber la pierre introduit une dimension mythique dans le récit de Sisyphe. Mais il est à remarquer qu'aucun mot dans ce texte ne laisse entendre qu'il s'agit d'une condamnation décidée par les dieux. On se demande de quelle manière un récit « neutre » a pu se transformer en un récit de châtement et comment Sisyphe est devenu une figure criminelle, exemple d'un défaut humain : l'*hybris*. L'écart entre le texte homérique et l'interprétation postérieure est remarquée par Salomon Reinach, qui s'oppose à une lecture morale du récit comme mythe du châtement. Il expose

Mythe et Fiction, ed. Charles Delattre and Danièle Auger, Humanités Classiques, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2013, p. 291–305.

¹ Se pose encore la question de l'écart de la popularité au sein du groupe des criminels ; Sisyphe seul connaît une réelle popularité, tandis que les autres ne sont qu'exceptionnellement figurés. Cela pourrait être attribué au fait que Sisyphe présente la particularité d'être le seul personnage dans son groupe à connaître les mystères du monde des morts.

² Homère, *Odyssee*, édition présentée et annotée par Philippe Brunet, traduction de Victor Bérard Folio classique, 3235, Paris, Gallimard, 1999.

que l'idée des peines éternelles est relativement récente et que pour les primitifs les défunts « poursuivent dans l'Hadès une vie atténuée et comme exsangue, analogue à celle qu'ils ont menée ici-bas¹ ». Il en conclut que la tâche sisyphéenne au royaume des morts n'est qu'un reflet de sa construction avec force et adresse du Sisyphéion lors de son existence sur terre. L'auteur affirme que la transformation en supplice à perpétuité résulterait d'une interprétation adventice des images funèbres avec l'influence des idées orphiques, ce qui pourrait s'observer aussi dans le cas des autres damnés. Il nous rappelle que les tourments et les récompenses après la mort sont une idée étrangère au fond primitif de la pensée grecque. La remise en question de la signification du mythe à l'époque archaïque nous paraît intéressante. De surcroît, le doute sur une connotation de supplice dans le récit de Sisyphe est suggéré implicitement dans les autres études. Certains mythographes modernes reconnaissent en notre héros, sinon un personnage positif, du moins une figure ambivalente². Leur constat nous amène à réfléchir sur le message que le mythe de Sisyphe pourrait receler à l'origine de sa naissance.

La confrontation concernant la compréhension du mythe de Sisyphe est plus importante encore lorsque l'on procède à une explication de sa faute, qui suscite de vifs débats parmi les mythographes. Seul le crime de Tityos est nettement mis en évidence dans le passage de la *nekuia*. Ce silence du poète aboutit à deux hypothèses diamétralement opposées : tandis que certains mythographes suggèrent que la grande popularité du mythe de Sisyphe est à l'origine de l'omission délibérée d'une explication de son crime³, Salomon Reinach formule une hypothèse radicalement contraire ; il voit dans la divergence textuelle une preuve de l'absence d'une version ancienne bien établie avant Homère⁴. Françoise Létoublon adhère à ce point de vue, évoquant un supplice immotivé, sans faute préalable avant Homère, potentiellement en vue de faire ressortir l'aspect arbitraire du pouvoir.⁵ N'oublions pas que Gartziou-Tatti propose une autre conjecture en indiquant une omission délibérée du crime

¹ Salomon Reinach, « Sisyphe Aux Enfers et Quelques Autres Damnés », *Culte, Mythes et Religion*, Paris, Ed Robert Laffont, 2000, p. 716-750.

² Voir l'article de Sourvinous-Inwood, *op.cit.*

³ Voir l'article de Laurent Gourmelin, « L'apport Des Scholies Homériques (Scholies D) à La Connaissance Du Mythe de Sisyphe: Transmission d'un Récit de Phérécyde d'Athènes (Fragment 119) », *Revue de philologie, de littérature et d'histoire anciennes*, 2016, 90, pp.111-128. et l'article d'Ariadni Gartziou-Tatti, « Erotic pursuit and punishment in the Odyssey, the eternally punished of Nekyia », dans *Crime and Punishment in Homeric and Archaic Epic*, Menelaos Christopoulos and Machi Païzi-Apostolopoulos Eds, Ithaki, ed. Centre for Odyssean Studies, 2014, p. 97-116.

⁴ *op.cit.*

⁵ Françoise Létoublon, « Les Suppliciés Des Enfers : Des Châtiments sans Crime ? », dans *Crime and Punishment in Homeric and Archaic Epic*, Menelaos Christopoulos and Machi Païzi-Apostolopoulos Eds, Ithaki, ed. Centre for Odyssean Studies, 2014, p. 235-256.

par le poète¹. Il est fort difficile pour nous de trancher sur ces hypothèses, chacune étant pertinente à sa manière, par le recours à une riche documentation. On suppose que l'absence d'une indication nette de son crime a exercé une influence sur l'ambivalence de la figure de Sisyphe au cours de sa réception par les auteurs postérieurs.

Qu'il existe ou non une source antérieure du crime de Sisyphe, les auteurs post-homériques sont impatients de combler la lacune dans l'épisode de la *nekuia*. Dans les variantes qui subsistent notamment dans les fragments et les scholies, les explications sur le/les crimes que notre héros forçat aurait commis sont multiples et diverses. Il existe plusieurs explications dominantes sur le forfait de Sisyphe : la dénonciation de l'enlèvement d'Égine par Zeus, la tentative d'échapper au royaume d'Hadès, l'enchaînement de Thanatos, sans compter les explications moins spécifiées et donc moins répandues, telles que des brigandages envers les étrangers à Corinthe et le viol de sa nièce Tyro². Parmi toutes les sources, on s'intéressera notamment à la scholie homérique attribuée à Phérécyde d'Athènes³, qui présente la particularité de regrouper les variantes dominantes, en tentant de les aménager et de les ordonner dans un texte cohérent et structuré. Cette scholie est marquée par une narration en trois séquences, qui correspondent chacune à une explication de la faute de Sisyphe. Au lieu d'être un amalgame désordonné des variantes, la scholie de Phérécyde forme un récit mythique bien articulé. L'auteur semble avoir exécuté un bon travail de compilation. Toutefois, cela n'empêche pas de supposer qu'il s'appuie sur une version plus ancienne. Il est intéressant d'opérer une comparaison entre les différentes sources, ce qui nous permettra de faire ressortir les éléments qui résultent d'une « commodité de narration » et de s'interroger sur le rôle des différentes séquences dans la scholie de Phérécyde.

¹ Gartzziou-Tatti conclut de son constat d'une subtilité dans la présentation de l'élément érotique des dieux que le poète évite délibérément une révélation du crime des damnés, qui constitue une transgression des limites qui se rapporte à la vie érotique de Zeus.

² Dans la *Fable*, Hygin associe directement le supplice infernal de Sisyphe à son inceste avec Tyro : « Sisyphe et Salmonée, fils d'Éole, étaient ennemis. Sisyphe demanda à Apollon comment il pouvait tuer son ennemi, c'est-à-dire son frère ; il lui fut révélé que si, en s'unissant avec Tyro fille de son frère Salmonée, il engendrait des enfants, il aurait des vengeurs. 2. Quand il eut fait cela, deux fils naquirent, que leur mère Tyro, ayant eu connaissance de l'oracle, tua. Mais Sisyphe, quand il apprit <...> 3. Maintenant, aux enfers, pour son impiété, il pousse de ses épaules, à flanc de montagne, dit-on, un rocher qui, une fois qu'il l'a mené jusqu'au sommet, retombe, en roulant, derrière lui. », *op.cit.*

³ La datation de la scholie n'est pas sûre ; Phérécyde est largement reconnu comme un auteur de la première moitié du Ve siècle a.v. J.-C., mais certains postulent une datation au Ve siècle. Voir Note 7 de l'article « *L'apport des scholies homériques (Scholies D) à la connaissance du mythe de Sisyphe : transmission d'un récit de Phérécyde d'Athènes* ». L'incertitude dans la datation rend possible l'hypothèse que la scholie de Phérécyde soit un aménagement talentueux des variantes du mythe de Sisyphe. Il se pourrait que Phérécyde s'appuie sur une version ancienne ; certains auteurs indiquent les œuvres dramaturgiques d'Eschyle. Nous n'en avons pas trouvé une preuve absolument convaincante. Voir « Le rocher de Sisyphe » dans *Mythes de la Grèce archaïque* et « Crime and punishment : Tityos, Tantalos and Sisyphe in *Odyssey* 11 » de Christiane Sourvinou-Inwood.

La première séquence de la scholie consiste en la dénonciation de Zeus pour le rapt d'Égine, lorsque le père de la fille, le dieu fleuve Asope, vient vers Sisyphe. Cet épisode du témoignage contre Zeus dans son aventure amoureuse existe aussi dans les autres textes ; Apollodore et Pausanias, deux historiens de l'époque romaine, ont tous deux attribué le fameux supplice de Sisyphe à son acte de dénonciation, respectivement dans *La Bibliothèque* et dans la *Description de la Grèce*. Pausanias parvint à trouver une motivation altruiste :

Derrière ce temple est une fontaine qui est, à ce qu'on prétend, un don de l'Asope : Sisyphe ayant vu Jupiter (Zeus) enlever la fille de ce fleuve, ne voulut pas lui nommer le ravisseur, qu'il ne lui eût fait venir de l'eau sur l'Acrocorinthe. Asope ayant satisfait à la demande de Sisyphe, celui-ci lui apprit ce qu'il savait, et s'il faut en croire les poètes, il subit dans les enfers la peine due à son indiscrétion (chapitre V, Tome I) ¹

L'auteur nous précise que si le plus rusé des mortels fait preuve d'une indiscrétion et d'une légèreté dans son action, cela tient à une bonne volonté sous-jacente pour la ville de Corinthe. Cet échange entre Sisyphe et Asope est accepté par les mythographes et les auteurs postérieurs. En témoigne sa conservation dans les dictionnaires contemporains des mythologies². Cependant il n'en est pas moins vrai qu'en dépit de la bonne volonté de Sisyphe, le poète qualifie la dénonciation de l'enlèvement par un mot péjoratif : indiscrétion. Il nous paraît que la signification du mot est différente en ce que l'indiscrétion ici ne constitue pas un synonyme de légèreté, mais désigne plutôt un stratagème mal calculé.

Qu'il s'agisse d'une simple légèreté ou d'un calcul malin, l'indiscrétion de Sisyphe est coûteuse, tant pour lui que pour le père d'Égine³. Tandis que Pausanias ne précise pas la forme de la peine, Apollodore décrit d'une façon imagée dans sa *Bibliothèque* la tâche répétitive et stérile de Sisyphe :

Le châtement de Sisyphe, dans l'Hadès, consiste à rouler un rocher avec ses mains et sa tête et à vouloir lui faire passer le sommet. A mesure qu'il le pousse, le rocher est repoussé et revient en arrière. Il subit cette punition à cause de la fille de l'Asopos, Egine.

¹ Pausanias, *Description de la Grèce*, version en ligne : <http://remacl.org/bloodwolf/erudits/pausanias/corinthe.htm#II>, consulté le 8 septembre 2023

² Dans le dictionnaire de Pierre Grimal, il a conservé cette explication : « Lorsque Zeus eut enlevé Egine, la fille de l'Asopos et, en l'emmenant de Phlionte à Oenoné, passa par Corinthe, Sisyphe le vit. Aussi, lorsque l'Asopos se présenta à lui, cherchant partout la jeune fille, Sisyphe promit de lui révéler le nom du ravisseur, à la condition que l'Asopos fit jaillir une source sur la citadelle de la ville. L'Asopos y consentit et Sisyphe lui dit que le coupable était Zeus. C'est ce qui attira sur Sisyphe la colère du maître des Dieux ». On peut constater le rapprochement avec la version de Pierre Commelin, une référence importante pour le *Mythe de Sisyphe* de Camus dans son ouvrage *Nouvelle Mythologie grecque et romaine*, Paris, Pocket, 1994, p. 239: « Jupiter ayant enlevé Égine, fille du fleuve Asopos, celui-ci s'adressa à Sisyphe pour savoir ce qu'était devenue sa fille ; Sisyphe, qui avait connaissance de l'enlèvement, promit à Asopos de l'en instruire, à condition qu'il donnerait de l'eau à la citadelle de Corinthe. Sisyphe, à ce prix, révéla son secret et en fut puni dans les Enfers ».

³ Dans la *Bibliothèque* d'Apollodore, le poète décrit d'une façon laconique l'affrontement entre le ravisseur et le père de la victime : « L'Asopos, parti à sa recherche, vint à Corinthe. Il y apprend de Sisyphe que le ravisseur était Zeus. Mais Zeus, à coups de foudre, obligea le fleuve, lancé à sa poursuite, à rentrer dans son lit (c'est pourquoi, aujourd'hui encore, on trouve des charbons dans le lit de ce fleuve) ». (Livre III, 12.6)

Zeus l'avait enlevée en cachette et Sisyphe le dénonça, dit-on, à l'Asopos, qui la cherchait. (I, 9.3.)¹

La liaison directe entre la dénonciation de Zeus et le supplice infernal nous paraît douteuse ; comme Françoise Létoublon le révèle dans son article, le caractère véniel de cette faute est évident². On se demande s'il existe une raison à la condamnation trop arbitraire et si cette liaison amène à une exégèse sur le sens du mythe. En se fondant sur cette variante, Georges Dumézil procède à une analyse intéressante du lien entre le bavardage sur les coucheries des autres et le châtement du port de pierre dans les traditions folkloriques et dans les faits de la justice. Jean-Claude Chamboredon conclut de cette étude que « ce sont les dangers de la parole qui sont le fond de ce mythe selon Dumézil, témoignage d'une ambivalence de la culture de la Grèce antique à l'égard de l'habileté rhétorique³ ». Il est évident que cette interprétation est fondée sur une représentation du fait historique et a réduit la valeur symbolique de la narration mythique.

Cependant, il reste un point à éclaircir : comment Sisyphe est-il au courant de l'identité du ravisseur d'Égine ? Ni Apollodore ni Pausanias ne répondent à cette question ; il manque une explication, comme s'il allait de soi que Sisyphe le sache. Pierre Brunel et Aeneas Bastian postulent que la perspicacité de Sisyphe l'amène à trouver l'essence derrière l'apparence ; en d'autres termes, il reconnaît le roi de l'Olympe derrière la métamorphose en flamme⁴. Nous ne sommes pas convaincus par cette hypothèse audacieuse ; il nous semble qu'elle est fondée sur une interprétation rationnelle du mythe de Sisyphe, ce qui est difficile à valider puisqu'aucune source antique connue ne confirme une telle explication. Pour répondre à cette question, Phérécyde fournit un détail significatif, qui permet une explication logique : « Quand Zeus transporta Égine, la fille d'Asopos, de Phlionthe à Oenone en passant par Corinthe, c'est avec un art fallacieux que Sisyphe dévoila le rapt à Asopos qui cherchait partout sa fille⁵ ». C'est pendant son passage à Corinthe que le rapt est révélé par le roi de cette ville. Il ne s'agit plus d'un cas totalement fortuit, mais d'une rencontre attendue. Sisyphe est ainsi devenu le témoin fatal du ravisseur, ce qui amène à sa dénonciation au profit d'une fontaine pour sa ville. On peut constater que cet ajout d'un détail arrive à

¹ Apollodorus and Jean-Claude Carrière, *La Bibliothèque d'Apollodore*, traduite, annotée et commentée, Annales littéraires de l'Université de Besançon 443, Paris, Les Belles Lettres, 1991, p. 40-41.

² *op.cit.*

³ Georges Dumézil, « Le Crime de Sisyphe, présenté par Jean-Claude Chamboredon », *Homme* 30, no. 113 (1990): p. 5–12, <https://doi.org/10.3406/hom.1990.369201>, consulté le 19 septembre 2023.

⁴ *op.cit.*, p. 34-35.

⁵ Schol. Hom. *Iliade*, VI, 153, cité par Ezio Pellizer, « Figures narratives de la mort et l'immortalité [Sisyphe et autres histoires] », *Méris, Anthropologie des mondes grecs anciens*, vol. 4, n°2, 1989, p. 269-290.

combler parfaitement la lacune dans la narration¹. Cependant, l'agencement logique et cohérent de la scholie laisse penser qu'il s'agit d'un récit retravaillé, enrichi et aménagé, ce qui recoupera notre hypothèse sur les autres épisodes du récit.

Dans la scholie de Phérécyde, Sisyphe est condamné non à une peine infernale comme chez Apollodore mais à une mort ordinaire. Afin de priver le dénonciateur de la vie qui n'aurait pas dû toucher à son terme, Zeus envoya Thanatos, le génie de la mort : « c'est ainsi qu'il s'attira l'immense colère de Zeus, qui lui adressa Thanatos ». Laurent Gourmelen voit dans cette condamnation « les besoins du récit »², en estimant que Sisyphe aurait pu être foudroyé, à l'instar d'Asopos. En dépit de notre réticence sur ce jugement, sa conclusion concernant les besoins du récit nous paraît bien fondée ; c'est ainsi que la seconde faute commise par Sisyphe est introduite. En d'autres termes, l'unique séquence dans la version d'Apollodore est élargie et amplifiée.

Il est étonnant que l'affrontement entre Sisyphe et Thanatos soit raconté d'une façon succincte : « Mais Sisyphe, qui s'était aperçu à temps de l'approche de ce dernier, le ligota de robustes liens. C'est ainsi qu'il arriva que personne ne mourait plus parmi les hommes, jusqu'au jour où Arès libéra Thanatos de ses liens et lui livra Sisyphe³ ». Il n'est aucune information sur la façon dont cet exploit a pu se réaliser ; on peut s'interroger sur la raison de cette lacune dans la narration. Il est indéniable que Sisyphe recourt à sa ruse. Laurent Gourmelen a évoqué plusieurs interprétations hypothétiques : soit Sisyphe ne prononce pas la prière, soit il profite du lavage des pieds de Thanatos⁴. Mais les fragments et les textes qui nous sont parvenus ne suffisent à confirmer aucune des hypothèses évoquées ci-dessus. Le silence à l'égard de la ruse employée par Sisyphe pour dominer un dieu se perpétue dans les ouvrages et les dictionnaires mythologiques contemporains. Les mythographes n'évoquent que le ligotage de Thanatos par Sisyphe : « Sisyphe, au lieu de se laisser faire, surprit Thanatos et l'enchaîna, si bien que pendant quelque temps aucun homme ne mourut plus⁵ ». Cette situation particulière s'expliquerait partiellement par la solide conviction à l'égard de l'habileté de Sisyphe, ce qui implique une émergence tardive de cet épisode. Le flou et la lacune dans l'épisode laissant un espace au libre cours de l'imagination, l'écrivain

¹ Ce détail ajouté est bien accepté par les mythographes postérieurs, en témoigne la conservation de cette information dans le dictionnaire de Pierre Grimal: « Lorsque Zeus eut enlevé Egeïne [...] et [...] passa par Corinthe, Sisyphe le vit », p. 425.

² *op.cit.*

³ La Scholie de Phérécyde, *op.cit.*

⁴ Laurent Gourmelen, *op. cit.*

⁵ Pierre Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, PUF, 1990.

contemporain Robert Merle a réalisé une adaptation théâtrale de cette rencontre entre Sisyphe et la mort.

Dans ce contexte inouï où il n'y a plus de mort parmi les mortels, il est certain que les dieux interviennent pour libérer Thanatos et pour punir le trompeur de la mort. Mais les avis varient sur le personnage intervenant. Dans la scholie de Phérécyde, c'est le dieu de guerre Arès qui intervient pour libérer Thanatos. Cette version est partagée par Eusthate dans son *Commentaire de l'Iliade* (631) :

C'est lui [Sisyphe] aussi, comme le dit le mythe, qui lia de liens solides Thanatos, qui avait été envoyé contre lui, alors qu'il avait révélé à Asope, qui recherchait sa fille Égine, que cette dernière avait été enlevée par Zeus. Dès lors, il se trouve, à ce qu'on dit, qu'aucun mortel ne mourait plus, puisque Thanatos était retenu par les liens, et ce jusqu'à ce qu'Arès le délivre. Il semble que Sisyphe exerça un pouvoir pacifique et sans danger pour ses sujets : c'est pour cette raison précisément que l'on dit qu'il lia Thanatos, de la même façon que les poètes rapportent qu'Ôtos et Éphialte ont lié Arès et que, jusqu'au moment où le dieu funeste aux mortels revint à nouveau pour leur malheur, la paix fut libérée¹.

Dans ce passage, Eusthate réactualise l'épisode de la détention de Thanatos par Sisyphe en le revêtant d'une interprétation moralisée. Il voit dans l'acte hardi et insolent du fils d'Éole « un pouvoir pacifique et sans danger pour ses sujets ». Sisyphe ne se présente plus comme un insolent qui agit à son gré en faisant trop confiance à son *mêtis*, mais un roi responsable qui fait preuve de sa bonne volonté en protégeant le bien-être de ses sujets. L'altruisme que l'auteur lui attribue fait de lui un héros prométhéen. Cette lecture allégorique du récit de Sisyphe est un cas nouveau et rarement repris par les autres textes. Eusthate n'oublie pas de mettre en parallèle ici l'emprisonnement de Thanatos par Sisyphe et celui d'Arès par Ôtos et Éphialte ; on peut se demander si le choix d'Arès comme libérateur de Thanatos ne résulterait pas de sa propre expérience de l'enchaînement pendant treize mois par les Aloades. Robert Graves a donné une motivation à Arès : quand Thanatos est retenu prisonnier, il n'y a plus de mort dans le monde, les intérêts d'Arès sont ainsi menacés², car l'esprit de la guerre implique le carnage et la mort.

Outre cette intervention d'Arès présente dans les textes de Phérécyde et d'Eustathe, dans le dictionnaire de Pierre Grimal et l'ouvrage de Georges Hacquard est évoquée l'intervention directe du Maître de l'Olympe lui-même³. En plus de ces deux variantes qui

¹ Eustathe, *Commentaire à l'Iliade*, cité par Laurent Gourmelen.

² Voir « Ares, whose interests were threatened », Robert Graves, *The Greek myths*, Londres, The Pelican Books, 4e ed. Augmentéen 1992, p. 217.

³ « Il fallut que Zeus intervînt, forçât Sisyphe à libérer Thanatos, de telle façon que celui-ci pût continuer à faire son office.

sont bien conservées dans les dictionnaires mythologiques, Laurent Gourmelen a mentionné le nom d'Hadès dans les manuscrits qui composent la scholie d'Homère, mais cette version ne figure plus dans les dictionnaires modernes.

Quand Thanatos fut libéré, Sisyphe devint sans aucun doute la première victime, sur quoi les variantes convergent. Il est évident que dans l'affrontement avec la mort, sa tentative d'y échapper et de dominer un dieu constitue un crime d'*hybris* dans tous les sens de ce mot. En tant que simple mortel, il révèle le secret du maître des dieux et ne se résigne pas à la condamnation à mort imposée par Zeus. En agissant ainsi, il démontre son impiété envers les dieux, ce qui constitue une transgression de l'ordre divin.

La troisième séquence de la légende de Sisyphe consiste à la fois en la troisième faute commise et en une mise en pratique parfaite de sa ruse qui donne lieu à l'exploit le plus accompli de Sisyphe. L'épisode du va-et-vient entre le monde des vivants et celui des morts joue un rôle prédominant dans son récit mythique car, outre la gravité et l'ampleur de la faute, le mytheme de la transgression de la frontière des deux mondes est mis en rapport avec le supplice répétitif et vain ; c'est pourquoi cet épisode constitue un élément fondamental dans les études analytiques de la valeur symbolique du mythe de Sisyphe. Il faut souligner que cette séquence pourrait être sans doute l'épisode le plus ancien parmi les variantes du récit mythique sisypheén. Dans le fragment d'Alcée et de Théognis, les auteurs ont enregistré par écrit la tentative de Sisyphe d'échapper à l'Hadès. Il est à noter que tous deux mettent l'accent sur la dimension tragique de l'histoire, en soulignant le paradoxe entre la manœuvre de Sisyphe et l'inévitabilité de la mort.

Dans un fragment attribué à Alcée (VIIe-VIe siècle av. J.-C.), le poète déplore le destin de Sisyphe en suggérant qu'il est mort deux fois :

Vois : le roi Sisyphe, fils d'Éole, le plus intelligent des hommes, (prétendit échapper à la mort ?) : eh bien, malgré toute son habileté, obéissant au destin, il traversa (deux fois) les tourbillons de l'Achéron (et reçut du) roi fils de Cronos une peine à subir (sous) la terre noire. (Alcée, fragment 38a)¹

« Traverser (deux fois) les tourbillons de l'Achéron » signifie qu'il descendit deux fois dans le royaume d'Hadès. Mais le poète ne précise pas de quelle manière Sisyphe accomplit un tel exploit. Le flou dans les intrigues ne permet pas de lier la peine à subir dans le royaume

La première victime fut naturellement Sisyphe », par Pierre Grimal, *op.cit.*, p. 425 ; « Il fallut l'intervention personnelle de Zeus pour libérer Thanatos et lui permettre de reprendre ses fonctions » par Georges Hacquard, *Guide mythologique de Grèce et de Rome*, Paris, Hachette, 1996, coll. « Références », p. 286-287.

¹Alcaeus and Gauthier Liberman, *Fragments*, Collection des universités de France Série grecque 392, Paris, Les Belles Lettres, 1999, p. 34.

d'Hadès à ses deux accès au monde souterrain. Mais le poète ne manque pas de souligner la dimension tragique de son histoire ; sa supériorité en intelligence sur les mortels ne lui permet pas de prendre en main son propre destin. Le ton que l'auteur emprunte dans ce passage laisse entendre que Sisyphe est un héros tragique dans la mythologie grecque, notamment si l'on place sur le même plan la supériorité en intelligence et celle en force.

Théognis (VIe- Ve siècle av. J.-C.) propose une version plus détaillée de cet épisode, explicitant la manière dont Sisyphe parvient à échapper à la mort :

Grâce à ses habiles manœuvres il sut revenir de l'Hadès, ayant fléchi par l'insidieux discours Perséphone qui donne l'oubli aux mortels, qu'elle prive de la raison : de cet exploit nul autre ne s'était prévalu encore parmi ceux qu'a enveloppés la noire nuée du trépas et qui, partis au ténébreux pays des morts, ont passé les portes sombres par lesquelles y sont retenues leurs âmes indociles ; et c'est pourtant de là que le héros Sisyphe revient à la lumière grâce à son savoir-faire ¹. (I. v.703-710)

On peut constater que dans ces deux textes, les auteurs soulignent d'une façon explicite la qualité de *mêtis* de Sisyphe, avec des termes comme « le plus intelligent des hommes », « son habileté », « ses habiles manœuvres », « savoir-faire ». Si dans le premier texte, Alcée met en lumière la prédominance du destin, Théognis voit dans cet épisode un exploit héroïque. Il décrit l'horreur du royaume d'Hadès où les défunts sont privés de la mémoire et de la raison, afin de mettre en évidence la difficulté pour un mortel de s'échapper du pays funeste. C'est grâce à sa qualité de beau discoureur qu'il parvient à attendrir Perséphone, la déesse des Enfers, qui le laisse revenir au monde de la lumière. Sa ruse est représentée ici par son éloquence. La dernière phrase fait écho à la première phrase ; toutes deux insistent sur le lien entre l'habileté de Sisyphe et son exploit hors pair. Sans que soit évoqué le châtement affreux que Sisyphe subira dans les autres textes, notre héros apparait dans ce passage comme un être exceptionnel, qui accomplit des exploits extraordinaires, donc comme un héros typique de la mythologie grecque.

Dans la scholie à Pindare (VIe- Ve siècle av. J.-C.), Sisyphe utilise des stratagèmes autres que le discours pour parvenir à ses fins :

Sisyphe est forcé de transporter une énorme pierre vers un lieu escarpé et chaque fois qu'il parvient au sommet, la pierre glisse et lui échappe, et il la pousse à nouveau. Il endure cette épreuve à cause de la ruse au moyen de laquelle il trompa Pluton : quand il allait mourir, il ordonna à son épouse de ne pas l'enterrer. Comme elle avait agi ainsi, une fois descendu sous terre, il l'accusa devant Pluton d'avoir commis cette négligence envers lui et pria le dieu de pouvoir remonter sur terre pour la châtier. Quand il fut

¹ Théognis, *Poèmes élégiaques*, texte établi et traduit par Jean Carrière, Paris, Les Belles Lettres, C.U.F., 1975, p. 97-98.

remonté sur terre, comme il ne voulait pas retourner chez Hadès, il se vit contre son gré emporté sous terre par Hermès, et c'est ainsi qu'il a été châtié¹.

Dans cette variante, l'auteur met en scène la ruse inventée par Sisyphe pour remonter sur terre et le châtement qu'il subit en raison de cette ruse. Ici Perséphone n'est plus concernée dans sa tentative, mais c'est auprès du roi des Enfers que Sisyphe emploie sa ruse. N'agissant plus seul, il a pour complice sa femme Mérope. Dans la scholie de Phérécyde, on trouve une version similaire de cet épisode :

Mais avant de mourir, celui-ci imposa à sa femme Mérope de ne pas lui envoyer là-bas dans l'Hadès les offrandes funèbres prescrites par l'usage. Après quelque temps, puisque sa femme n'offrait pas à Sisyphe les sacrifices de rigueur, Hadès, informé de la chose, le renvoya sur la terre pour qu'il pût l'en blâmer. Mais Sisyphe, une fois arrivé à Corinthe, se garda bien de retourner en arrière jusqu'au jour où, devenu dieu, il < mourut. Pour cette raison >, après sa mort, Hadès l'obligea à rouler le rocher, pour qu'il ne pût s'échapper à nouveau².

On peut constater que ces deux variantes présentent une grande proximité dans les intrigues. C'est avec l'aide de Mérope que Sisyphe parvient à revenir au monde d'en-haut. Toutefois, se posent plusieurs questions de détails, tout d'abord concernant le contenu de l'ordre de Sisyphe à sa femme. Dans le premier texte, Sisyphe ordonne à Mérope de ne pas l'enterrer, ce qui se transformera en « ne pas lui envoyer des offrandes funèbres » dans la scholie de Phérécyde.

On s'intéresse dans un premier temps à l'importance et à la signification des rituels funéraires dans les poèmes homériques. Jean-Pierre Vernant affirme dans son article « La belle mort et le cadavre outragé » que la privation de sépulture constitue un outrage au cadavre dans la mythologie grecque. D'après lui, les rituels funéraires sont importants en ce qu'ils marquent un changement d'état entre un corps humain dans le monde des vivants et un *psychê* dans le monde des morts ; sans ces rituels, l'âme du défunt demeurerait bloquée dans un état intermédiaire : le mort ne pourra ainsi être célébré comme un héros et sera condamné à l'oubli dans le silence comme un défunt ordinaire. Vernant qualifie le défunt privé de rituels de « déchet perdu dans les marges de l'être », dans le sens où il est exclu des vivants, des morts, et de soi-même³. Par ceci s'expliquerait le fait que l'ombre du défunt Sisyphe soit capable de parler et de persuader, à la différence des autres habitants du monde souterrain qui sont privés de la mémoire et de la parole. Cette hypothèse pourrait être justifiée par la similitude entre la situation de Sisyphe et celle d'Elpénor, qui est également en mesure

¹ Scholie à Pindare, *Olympiques*, I, 91, cité par Laurent Gourmelen, *op. cit.*

² La scholie de Phérécyde, *op.cit.*

³ Jean-Pierre, Vernant, « La belle mort et le cadavre outragé », *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1990 (généré le 05 juillet 2020). Disponible sur Internet : <http://books.openedition.org/editionsmslh/7734>, consulté le 17 février 2021.

de parler et de raisonner quand il affronte à Ulysse, parce que son corps est resté « sans pleurs », « sans funérailles » (*Odyssée*, XI, v.54). Pierre Brunel est du même avis dans son ouvrage *L'évocation des morts et la descente aux enfers*, où il montre que les funérailles ont pour fonction de favoriser la descente aux enfers de l'âme du défunt ; si elle en est privée, l'âme de défunt errerait en dehors du royaume d'Hadès. Qu'il soit dans un état inhabituel entre la vie et la mort, ou dans une errance troublante, c'est ainsi que Sisyphe arrive à se faire remarquer par le roi des Enfers et à obtenir sa permission pour retourner dans le monde des vivants.

Ensuite, il faut souligner que le détail divergent dans ce court récit est révélateur à plusieurs échelles de l'évolution et de la modification des rites funéraires à l'époque homérique. L'analyse de Sourvinou-Inwood nous procure une explication convaincante de la variante à l'égard du commandement de Sisyphe à son épouse. En constatant que, dans les poèmes homériques, les ombres ne peuvent pas entrer dans l'Hadès sans être enterrées, elle allègue que le prétexte de Sisyphe n'est pas un enterrement omis par sa femme, mais des honneurs funéraires tels que la construction d'une stèle. Il est légitime d'en conclure qu'avec le changement idéologique de la pratique des funérailles, les offrandes aux morts prennent une plus grande importance pour garantir la survie infernale et qu'ainsi le contenu de l'ordre de Sisyphe a aussi changé. Il en est de même pour la question du retour de Sisyphe au monde des lumières comme une personne vivante, et non comme un fantôme. De là, Sourvinou-Inwood argue que l'épisode de la tentative de s'enfuir de l'Hadès constitue une ancienne version et que le supplice infernal que subit Sisyphe tient à son crime d'avoir trompé le dieu des morts et d'avoir transgressé la frontière entre la vie et la mort.¹

Nous sommes du même avis que Sourvinou-Inwood : il nous paraît que l'épisode qui consiste en une tentative de s'échapper du royaume des morts s'inscrit dans une tradition très ancienne, avant l'élaboration des poèmes homériques. A son argumentation, il est préférable d'ajouter que l'enterrement pratiqué à l'ère archaïque antérieure à Homère s'est transformé en crémation à son époque², ce qui a pu entraîner une confusion entre l'enterrement et les offrandes funéraires dans cet épisode. De toute façon, les indices d'une évolution sur le plan du rituel funéraire que cette séquence met en évidence laissent supposer une datation très ancienne. Il nous paraît fort possible que dans la tradition originelle le

¹ Christiane Sourvinou-Inwood, *op.cit.*

² O. Tsagarakis, *Studies in Odyssey II*, Hermes Einzelschriften 8, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2000.

supplice de Sisyphe ait été dû à sa tentative audacieuse et rusée de fuir la mort, comme on peut le lire dans les fragments d'Alcée et de Théognis. Sourvinou-Inwood avance que la forme du tourment reflète la nature du crime de Sisyphe, dans le sens où le mouvement ascendant et descendant permet de reproduire son action de monter au monde des vivants et de descendre ensuite au monde des morts, et que la descente inévitable de son supplice laisse entendre l'inévitabilité de la mort, le message central de son mythe¹.

A travers une exploitation par excellence de sa *mêtis*, Sisyphe accomplit un acte extraordinaire, à savoir qu'il figure parmi les rares voyageurs mortels entre les deux mondes, à l'instar d'Héraclès, Énée et Orphée. Son exploit est d'autant plus remarquable si l'on tient compte du fait que ces voyageurs sont exclusivement des héros dotés d'une ascendance divine. On a raison de dire que « Sisyphe a une ruse quasi-divine » ; l'épithète prend tout son sens dans cet épisode. Une fois arrivé sur terre, Sisyphe ne pense nullement à rentrer dans le royaume souterrain. Deux variantes divergent sur l'action des dieux face à la promesse non tenue de Sisyphe. Phérécyde raconte que Sisyphe meurt à un âge avancé, compensant la part de vie que Zeus lui arrache suite à sa dénonciation du secret divin, tandis que dans la scholie de Pindare, on propose une intervention immédiate : les dieux ne restent pas indifférents à l'impiété de Sisyphe, et Hermès ramène Sisyphe aux Enfers. Il n'est pas étonnant qu'Hermès soit appelé à intervenir, vu son rôle de *psychopompe*, « accompagnateur d'âme ». Quand Sisyphe redescend aux Enfers et traverse pour la deuxième fois l'Achéron, le fameux châtement lui est bien préparé. Si les textes antiques varient sur le crime commis par Sisyphe, la nature de son châtement, qui consiste en une tâche physique répétitive et vaine, constitue un motif largement partagé. Phérécyde parvient à en trouver une explication : « Hadès l'obligea à rouler le rocher, pour qu'il ne pût s'échapper à nouveau » ; cette tâche interminable présente l'avantage de ne lui laisser aucune possibilité d'évasion.

On peut constater que les trois fautes commises par Sisyphe sont ainsi agencées et structurées en un récit en trois séquences. Il est évident que ce récit ne rassemble pas toutes les variantes qui proposent une explication au crime de Sisyphe. Les variantes moins répandues ont disparu progressivement au fil du temps. François Noël en a évoqué une dans son dictionnaire : « il exerçait toutes sortes de brigandages dans tout l'Attique, et faisait mourir de divers supplices tous les étrangers qui tombaient entre ses mains² ». Cet épisode

¹ *op. cit.*

² Cité par Pierre Brunel, *Dictionnaire des mythes littéraires*, éd du Rocher, 1988, p. 1297.

est lié à légende de Thésée d'Athènes, qui le tua dans un combat, ce qui conduisit à sa descente aux enfers et à son châtement dans le Tartare. On peut constater dans ce texte que tous les éléments mythiques ont disparu, faisant place à une interprétation évhémériste. On n'exclut pas l'hypothèse que Sisyphe soit un personnage réel dans l'histoire ; la fouille à Corinthe dirigée par Carl Blegen semble le confirmer¹. Il est légitime de supposer qu'il existe une tradition locale du mythe de Sisyphe à Corinthe, qui consiste dans la dénonciation de Zeus pour le rapt d'Égine au profit d'une fontaine dans la cité. Le récit mythique est l'objet d'une confusion entre la version locale corinthienne et l'épisode le plus ancien concernant sa tentative d'échapper à la mort. Quant à l'enchaînement de Thanatos, la seconde faute de Sisyphe, elle se situe justement entre l'outrage involontaire de Zeus et la transgression délibérée de l'ordre cosmique, les trois séquences s'organisant en une succession selon la gradation de la nature des fautes commises. Il nous paraît fort possible que l'enchaînement constitue un ajout aux épisodes existants du récit de Sisyphe pour que se forme un texte bien structuré et articulé sur le plan narratif. Notre hypothèse est partagée par Laurent Gourmelen, qui affirme que « l'épisode du retour du monde des morts semble être le plus ancien, à ce schème mythique a pu être associée une tradition locale corinthienne (la dénonciation du rapt d'Égine), à laquelle est venu se rajouter un motif bien connu, celui du dieu Thanatos retenu prisonnier par des liens »².

Le récit mythique de Sisyphe présente la particularité de compiler les trois variantes les plus importantes en un texte séquentiel. Les trois séquences, dont chacune correspond à une faute, étroitement liées l'une à l'autre, établissent un enchaînement implacable. Chaque épisode met en scène une ruse, qui ne tarde pas à se dégrader en un crime d'*hybris*. La qualité quasi-divine de Sisyphe le conduit à dépasser la condition mortelle et à transgresser d'une façon de plus en plus grave la limite fixée entre les dieux et les hommes. Par ailleurs, d'après notre analyse, il se pourrait que la fuite de l'Hadès soit la version la plus ancienne du mythe, bien que nous ne puissions pas trancher sur une existence antérieure ou postérieure à l'élaboration des poèmes homériques. Le fameux supplice de Sisyphe est tout d'abord lié à sa tentative d'échapper à la mort. En ce sens, le mythe de Sisyphe présente une grande similitude avec le mythe de Jingwei. Les deux récits qui naissent et se développent dans deux cultures hétérogènes partagent plusieurs éléments communs : révolte contre la mort,

¹ Blegen, Carl William, et al., « Acrocorinth: Excavations in 1926 », *Corinth*, vol. 3, no. 1, 1930, pp. iii-75. JSTOR, www.jstor.org/stable/4390653. Accessed 25 Feb. 2021.

² *op. cit.*

vanité de la tentative, efforts répétitifs et vains. Il est légitime de se demander si ces deux mythes, dans leur portée symbolique, partagent une origine commune.

Nous avons déjà montré que le mythe de Sisyphe joue un rôle important dans les œuvres littéraires et dans les arts figuratifs à l'époque grecque, notamment dans les pièces théâtrales. Les rares fragments conservés et les citations permettent aux hellénistes de formuler plusieurs hypothèses sur le contenu des œuvres, grâce auxquelles on peut constater que les dramaturges s'intéressent notamment à la fuite de l'enfer de notre héros et qu'ils explorent la dimension tragique du plus grand exploit de Sisyphe. La confrontation entre l'intelligence supérieure de Sisyphe et l'invincibilité du destin fait de lui un héros tragique. Il nous semble que la référence à sa légende va au-delà des contextes tragiques. Dans un fragment d'un drame satyrique attribué à Euripide¹, l'auteur met dans la bouche de Sisyphe un discours qui remet en cause la justice divine et l'existence de dieu.² Si Sisyphe est choisi comme orateur, c'est sans doute parce que le dramaturge se réfère à la tension entre Sisyphe et les dieux, et aussi à sa réputation dans le domaine de la *mêtis*. On peut supposer que le nom de Sisyphe exprime beaucoup plus de choses à cette époque et que la richesse et la portée du mythe ont été énormément explorées par les auteurs grecs.

Par ailleurs, on remarque une ambiguïté dans le mythe de Sisyphe. Il expie ses crimes dans les enfers, mais son châtement ne revêt pas un sens péjoratif. En d'autres termes, le châtement est davantage une conséquence de ses actes qu'une condamnation de ses crimes : Sisyphe s'attire plus de sympathie que d'accusation, son supplice éveille plus de réflexion que de moquerie. Cependant, dans la littérature romaine, le récit de Sisyphe est réduit au motif du châtement. Sa vie légendaire n'intéresse plus les auteurs romains, il est donc très rare que ses fautes soient mentionnées quand ils évoquent son mythe. Sisyphe est devenu une simple figure criminelle dans les enfers.

Volonté et ressentiment, élaboration d'une image héroïque dans une tradition lyrique

Par rapport au mythe de Sisyphe qui se constitue en un récit séquentiel de crime et châtement, le mythe de Jingwei parcourt un cheminement différent, dans une tradition littéraire hétérogène à celle de l'Occident. Le récit de Jingwei n'a pas connu de grand changement sur le plan narratif depuis sa consignation dans le *Classique des monts et des*

¹ Certains l'a attribué à Critias. Mais cette désignation à Euripides est davantage acceptée.

² Charles H., Kahn, « Greek Religion and Philosophy in the Sisyphus Fragment », *Phronesis*, vol. 42, no. 3, 1997, pp. 247–262. JSTOR, www.jstor.org/stable/4182561. Accessed 26 Feb. 2021.

mers. Certes, il existe dans le matériau traditionnel des variantes, dont certaines sont enregistrées dans les recueils sérieux et classiques, mais le mythe de Jingwei garde plutôt son état primitif : par rapport au mythe de Sisyphe ou aux autres mythes grecs, il est épargné par un véritable remaniement au niveau des actions narratives ; par rapport aux autres mythes chinois, il est exempté du processus d'historicisation au stade précoce de la culture chinoise. Cependant, le nom de Jingwei est très tôt devenu une référence littéraire dans la poésie. Il est légitime de supposer que c'est la réappropriation par les poètes lyriques, qui le dote d'un véritable éclat dans l'histoire littéraire chinoise : Tao Yuanming (365-427) ouvre la voie d'une exaltation héroïque de Jingwei dans la poésie classique. Mais il faut attendre jusqu'à la variante de Ren Fang (460-508) pour que cette lecture héroïque soit sous-tendue par un développement narratif. Autrement dit, il est impossible de retracer d'une manière nette l'évolution du mythe de Jingwei, comme nous l'avons fait pour le mythe de Sisyphe. Dans cette section, nous allons examiner tous les textes évoquant le nom de Jingwei dans l'ordre chronologique, jusqu'à l'apparition de la variante de Ren Fang. Ce choix n'est pas arbitraire, puisque le récit apporte au mythe de Jingwei un développement inédit sur le plan narratif et qu'il permet d'élaborer et de justifier la lecture héroïque du mythe.

Nous avons déjà rappelé que la première apparition du mythe de Jingwei se trouve dans le *Classique des monts et des mers*, ouvrage encyclopédique où sont évoquées des créatures extraordinaires dans les contrées lointaines. Le récit, qui se situe dans le *Livre des monts du nord*, est succinct et elliptique, avec un manque d'informations importantes telle que la raison de la noyade de Nüwa, la motivation de Jingwei, l'emplacement de la mer Orientale et la montagne Occidentale et la distance entre ces deux. Le récit correspond par excellence à ce que Andrew H. Plaks a défini comme une matrice de non-événement de la mythologie chinoise¹. Son avis rejoint le constat de Xiang Baisong et de Wang Tingting ; selon eux, l'apparence de Jingwei est minutieusement décrite, tandis que sa noyade et son action de combler la mer sont évoquées d'une manière beaucoup plus schématique.² Ils font l'hypothèse que le caractère non narratif pourrait s'expliquer par le fait que le récit, sans se soucier de rapporter un événement suivant un processus temporel, a pour visée d'enregistrer simplement l'identité de la figure et son aspect miraculeux.

¹ Andrew H. Plaks, *Chinese Narrative: Critical and Theoretical Essays*, Princeton University Press, 2014, p. 315.

² Xiang Baisong et Wang Tingting, « Le trait non narratif de la mythologie chinoise et sa modalité narrative », *Journal of South-Central University for Nationalities (Humanities and Social Sciences)*, Vol. 41, No. 11, Nov. 2021, p. 170-178.

Après l'intégration du mythe de Jingwei dans le *Classique des monts et des mers*, on ignore encore comment il est transmis parmi les lettrés chinois. Il faut attendre jusqu'au III^e siècle pour sa première apparition dans les œuvres littéraires. D'après les documents et les archives qui nous sont parvenus, la première mention de Jingwei se trouve dans le *Fu de la pensée purifiée* (*Qingsi fu*) composé par le poète Ruan Ji (210-263). D'abord il est nécessaire d'éclairer le rapport particulier entre le *fu* et le *Classique*. Le *fu*, un genre intermédiaire entre la poésie et la prose¹, est spécifique dans la tradition chinoise, au sens qu'il est difficile de trouver une forme équivalente ou similaire dans la littérature occidentale. Les sinologues le désignent par les termes « rhapsodie » ou « poésie *fu* ». Il se caractérise par une richesse de vocabulaire et une description exhaustive d'un sujet, d'un sentiment ou d'un objet. Étant donné que les poètes doivent exposer le plus possible des éléments relatifs et voire frivoles, le *fu* est considéré d'être excessivement orné. Il est indéniable que l'encyclopédie géographique foisonnant des bizarreries et des merveilles qu'est le *Classique des monts et des mers* leur procure un matériau très riche, pour que les poètes y puissent des images et des citations². Cependant, la référence du *Classique* ayant souvent pour fonction de suggérer l'érudition de son auteur, la valeur littéraire du mythe dans l'expression du *fu* reste donc très limitée. Il nous semble intéressant d'examiner l'emploi de la figure de Jingwei dans les œuvres de Ruan Ji (210-263) et de Zuo Si (250-305), deux poètes presque contemporains.

Ruan Ji est un grand poète et inspire une grande admiration aux poètes postérieurs par sa personnalité et ses œuvres littéraires. Dans son *Fu de la pensée purifiée*, il raconte sa rencontre avec une belle idéalisée dans son rêve. Mais il ne s'agit pas d'un texte d'amour, mais une prose spirituellement taoïste, puisque le départ de la belle à la fin du texte parvint à élever le poète à un état sans désir ni contrainte matérielle, comme le titre le démontre, à une pensée purifiée. Dans le premier paragraphe, le poète invoque le mythe de Jinwei pour discuter le rapport entre la forme et l'essence :

Nüwa se glorifie au bord de la mer Orientale,
Elle s'envole à côté des monts Occidentaux.
Les branches et les pierres tombent,
Yaotai [Autel en jade ou le lieu où loge une divinité] ne peut pas renvoyer ses éclats.³

¹ Jacques Pimpaneau définit le *fu* comme une prose rythmée en phrases parallèles et balancées dans son ouvrage *Chine, Histoire de la littérature*, Arles, Éditions Philippe Picquier, p. 62.

² En ce qui concerne l'importance de *Classique des monts et des mers* sur la production de *fu*, La *Poétique de Siming* a bien expliqué : « Avant de composer un *fu*, les auteurs de la dynastie de Han doivent lire dix mille de livres, pour nourrir son imagination ; ils doivent aussi exceller en six canons classiques et connaître leurs origines et leurs évolutions, pour s'en servir, [...], du *Classique des monts et des mers*, ils dégagent les créatures extravagantes et fantastiques ». Xie Zhen, *Poétique de Siming*, Vol. II, Beijing, Zhonghua Book Compagnie, 1983, p. 1175.

³ Ruan Ji, *Recueil de Ruan Ji avec correction et annotation*, révisé et annoté par Chen Bojun, Zhonghua Book compagnie, 1987, 2004, p. 29.

Ici notre poète vise à illustrer l'insignifiance de la forme. Il expose ainsi dans le début de ce paragraphe : « D'après ce que je comprends, les formes que l'on peut voir ne sont pas les plus belles des apparences ; les tonalités qui peuvent être entendues ne sont plus les sons les plus fins », « l'insaisissable beau n'a aucune forme visible, ce qui est caché dans le silence isolé ne peut pas être écouté : c'est seulement là que l'on peut apercevoir la beauté et la pureté retirées », idées explicitement taoïstes. Il fait appel à plusieurs arguments, dont le mythe de Jingwei. Dans le passage il utilise le verbe « se glorifier » pour dire la mort de Nüwa. Cette formulation tient au fait que Jingwei ne possède plus de forme après sa mort et qu'il subsiste en esprit. C'est pourquoi Yaotai ne peut pas renvoyer son image. La métamorphose en un esprit-oiseau offre sans doute un argument éloquent pour cette discussion du rapport forme-essence. Pour mettre en valeur la privation de forme, l'auteur ajoute un épisode de Yaotai, qui est rare dans les autres réappropriations du mythe de Jingwei.

En effet, Jingwei fait partie des figures mythiques préférées des auteurs de *fu*. Après Ruan Ji, le poète Zuo Si a aussi évoqué le nom de Jingwei. Dans le *Fu de capitale de Wei* où le poète cherche à reproduire le paysage de l'ancienne capitale du Royaume Wei, il se réfère à l'image de Jingwei, qui lui permet sans doute de faire ressortir les merveilles de la ville. Il affirme que « [Ici] Jingwei au vol, tient les branches pour venger son rancœur »¹. Dans cette phrase, il résume d'une manière très elliptique l'histoire de notre héros. Cependant, « venger son rancœur » pourrait être considéré comme l'origine d'une interprétation psychique de Jingwei. En même temps, le poète précise que la haine de Jingwei envers la mer Orientale est à l'origine de sa tentative à combler la mer, c'est aussi la première fois que l'on essaie d'expliquer la raison de l'action de Jingwei, dès lors le petit oiseau acquiert progressivement une conscience sous le plume des poètes chinois. Il est difficile de dire si le motif de vengeance de Jingwei est une innovation du poète lui-même ou s'il se présente déjà dans les traditions orales, mais il va être repris et transmis par les poètes postérieurs. En ce qui concerne la fonction du motif, il est évident que la référence à Jingwei dote le paysage d'un aspect fantastique et ce, principalement en raison de sa localisation dans un univers mythique créé par le *Classique des monts et des mers*.

Il en va de même pour l'évocation de Jingwei dans son *Fu de la capitale de Wu*. Le poète déplore que « Jingwei, avec les pierres dans son bec, a reçu une flèche, Wen Yao

¹ Zuo Si, *Fu de capitale de Wei*, dans *Wen Xuan*, Volume VI, Beijing, Zhonghua Book Company, 1977, p. 106.

[Poisson mythique dans le *Classique*], au vol dans le noir, est confronté à un filet »¹. Jingwei et Wenyao sont deux créatures mythologiques dans le *Classique*, la mise en parallèle d'un oiseau et d'un poisson relève de l'exigence poétique du *fu*, soit le parallélisme des phrases. Les accidents mentionnés dans le vers, étant une création imaginaire du poète, n'ont pas de valeur narrative, puisque Jingwei et Wenyao sont adoptés ici comme simple motif littéraire. Nous pouvons constater que dans la composition du *fu*, les poètes se donne une grande liberté à l'égard de la réappropriation des figures mythologiques, à tel point que l'on peut ajouter à son gré des nouveaux épisodes au mythe. Toutefois, son dessein à venger la mer est bien accepté par les poètes postérieurs, tandis que l'épisode d'avoir reçu une flèche a été mis à l'écart. Bref, le *Classique des monts et des mers* constitue une riche ressource de référence pour la composition du *fu*, les poètes ont dû s'y référer pour assurer la diversité des images. Cependant, l'usage de ces images n'ont qu'une valeur très limitée, elles figurent parmi la grande quantité de détails sur le sujet que l'auteur cherche à aborder. Dans le texte de Ruan Ji, le nom de Jingwei est mis à côté des autres noms, pour illustrer son idée taoïste, comme Zuo Si accumule les figures dans la mythologie chinoise afin de peindre un univers fantastique. Il est à noter que les deux poètes n'entrent pas en détail sur le mythe de Jingwei, il est fort possible que notre oiseau ne soit, pour les poètes à cette époque, qu'une figure surnaturelle mentionnée dans un ouvrage fantastique et qu'il ne n'acquière pas encore d'une connotation symbolique.

Cet usage de la figure de Jingwei dans le *fu* précède la tentative des poètes et des lettrés chinois à éclairer l'ellipse et le flou dans la narration de son récit. Par défaut d'une tradition narrative, il est déjà devenu un motif littéraire, ce qui est au contraire du parcours du mythe de Sisyphe dans la tradition occidentale. La première interprétation qui marque un tournant sur l'histoire de Jingwei est celle de Guo Pu (276-324), puisqu'il a proposé un motif altruiste à l'action de Jingwei :

Fille de l'empereur Yan, transformée en Jingwei. Son corps sombré à la mer orientale, son esprit va à l'ouest. Il prend dans son bec les branches et pierres, pour combler ce gouffre engloutissant de vie².

Les deux premiers vers est un résumé de l'histoire de Jingwei. Il est évident que le poète met accent sur la séparation entre son corps et son esprit, ce qui nous rappelle l'opposition

¹ Zuo Si, *Fu de capitale de Wu*, dans *Wen Xuan*, Volume V, Beijing, Zhonghua Book Company, 1977, p. 92.

² *Recueil de la dynastie de Jin, Collection des œuvres des trois dynasties de la haute antiquité, des dynasties des Qin et Han, des Royaumes combattants, et de l'époque des six dynasties*, compilé et commenté par Yan Kejun, Vol. 122, Livre II, Beijing, Zhonghua Book Compagne, 1965, p. 1263.

entre la forme et l'esprit dans le *fu* de Ruan Ji. Il se pourrait que la métamorphose de Jingwei soit dès le début lue sous la lumière de la dualité de l'âme et du corps. Dans les deux derniers vers, Guo Pu sentit une nécessité de mettre en lumière la motivation de Jingwei : c'est pour empêcher la mer d'avaloir les autres vies que Jingwei décide de la combler. Guo Pu glorifie le geste héroïque de Jingwei dans ce poème, ce qui va inspirer les réécritures du mythe au niveau de l'héroïsme altruiste. Son intervention est influente dans la mesure où il était un commentateur du *Classique des monts et des mers* et que ses gloses sont une référence importante pour les études de ce recueil. Se trouvant dans la glose dans le *Classique*, ce poème cité ci-dessus est donc considéré comme un complément important au récit de Jingwei. Il en résulte que cette motivation est très bien acceptée par les poètes chinois. De ce fait, il inaugure une lecture altruiste et sauveuse du mythe de Jingwei.

A l'exception de ce détail ajoutée par Guo Pu, le mythe n'a pas connu d'autres changements. En témoigne l'enregistrement du mythe dans un recueil encyclopédique *Bowu zhi* (que nous pouvons traduire par *De toutes choses*). Son auteur, Zhang Hua (232-300), un poète érudit, compile à la fois les faits naturels et les histoires surnaturelles dans son ouvrage. En effet, il s'agit d'un répertoire riche de récits mythiques. Quant au mythe de Jingwei, nous pouvons constater qu'il n'existe pas de grande différence du texte dans le *Classique des monts et des mers* :

Il existe un oiseau semblable au corbeau, il a la tête veinée, le bec blanc et les pieds rouges. Son nom est Jingwei. Il était jadis la fille de l'empereur Chi [Il s'agit d'un surnom de l'empereur Yan], nommée Nüjing. Elle s'amusa à la mer orientale, elle se noya et elle n'y retourna plus. Son esprit se transforma en Jingwei, qui alla souvent récupérer les branches et les pierres aux monts occidentaux, afin de combler la mer Orientale.¹

A part une petite nuance du nom², le récit de Jingwei par Zhang Hua est exactement une réplique. Il est frappant que l'histoire de Jingwei soit si résistante au changement que des centaines d'année plus tard aucune modification n'est rapportée à son récit.

Dans un autre texte de *Bowu zhi*³ son nom réapparaît, mais cette fois-ci il s'agit d'une simple évocation de son nom : Jingwei sert de messager pour les fameuses dames Xiang :

¹ Li Fang, *Taiping Guangji*, chapitre 643 « Jingwei », avec annotation « Provenance de *Bowu zhi* », Pékin, Zhonghua Book Compagn, 1961, Volume X, p. 3803. Traduit par nos soins.

² Nous pouvons constater que Nüwa dans le *Classique des monts et des mers* s'est transformé en Nüjing. Le premier idéogramme dans les deux noms est pareil, ayant pour sens le sexe féminin, tandis que *jing*, le deuxième idéogramme, n'ait pas une signification spécifique dans le chinois classique (il s'agit d'un homonyme de *jing* dans Jingwei). Les mythologues chinoises supposent que cette divergence résulte probablement d'une erreur dans l'écriture.

³ Nous ne sommes pas sûre de l'authenticité de cette source. Le texte n'est pas enregistré dans les versions de *Bowu zhi* qui nous sont parvenues, mais dans une encyclopédie compilée postérieurement. Le texte met en évidence la source en

D'après *Bowu zhi*, le Mont Jun, se trouve au milieu du lac Dongting. Les deux filles de l'Empereur y habitent, elles sont nommées dames Xiang. Elles envoyèrent Jingwei chez Wangmu, pour récupérer le sceau de jade au mont occidental. Elles l'apposèrent sur le mont septentrional de la mer Orientale.¹

Dans ce récit, le nom de Jingwei est greffé au mythe des dames Xiang, figures importantes dans l'histoire culturelle chinoise. Si le travail de récupérer le sceau de jade au mont occidental est attribué à Jingwei, cela pourrait être dû à sa tâche d'y transporter les pierres et les branches pour combler la mer. Ainsi, le mythe de Jingwei s'est réduit à une simple figure de transporteur dans ce texte. Cette association, très rarement reprise dans les devenirs littéraires, implique un travail de remaniement postérieur à la formation du mythe de Jingwei et de celui des dames Xiang, mais il est difficile de dire s'il est réalisé par l'auteur de cet ouvrage.

Il est très important d'analyser la réactualisation du mythe de Jingwei opérée par Tao Yuanming dans son long poème *En lisant le Classique des monts et des mers*. Vu l'influence majeure de Tao Yuanming et de ses œuvres poétiques dans la littérature chinoise, son interprétation sur le mythe de Jingwei joue un rôle prédominant dans la signification du mythe. D'après les documents qui nous sont parvenus, c'est à partir de sa réécriture élogieuse que la figure de Jingwei acquiert officiellement d'une connotation héroïque. Nous avons déjà montré que chez les poètes avant Tao et ceux qui lui sont contemporains, la figure de Jingwei est sollicitée comme un motif littéraire, notamment dans la description paysagère, sans que le scénario de son histoire soit complété et développé. Toutefois, avec l'élaboration du poème *En lisant le Classique* de Tao Yuanming, une lecture héroïque de Jingwei s'est formée avant qu'elle ne l'emporte progressivement dans les devenirs littéraires du mythe et ce, en partie en raison de l'élévation du statut de notre poète dans l'histoire littéraire chinoise après sa mort².

Dans le poème, au lieu de conter l'histoire fabuleuse de Jingwei, notre poète se contente d'évoquer simplement son action emblématique pour faire référence à notre héros, ce qui va devenir une convention dans l'évocation de Jingwei chez les poètes postérieurs. Dans les

termes « d'après *Bowu zhi* ».

¹ *Taiping Yulan*, volume 49 du chapitre « Terre », cité par Ning Jiayu dans son article « Réécriture littéraire : la formation et la décomposition de l'héroïsme du mythe de Jingwei », *Étude des sciences humaines*, 2017, 03, p. 161-174.

² Tao Yuanming a une place plutôt marginale à l'époque des Six Dynasties (222-589), en témoigne son absence dans le *Wenxin diaolong* (*Le Cœur de la littérature et la Sculpture des dragons*), un ouvrage important sur l'esthétique littéraire chinoise rédigé par Liu Xie (465-521). C'est entre la dynastie de Tang (618-917) et de Song (920-1279), il a commencé à acquérir une grande réputation littéraire. Sur la réception de Tao Yuanming, on peut se référer à l'ouvrage de Wendy Swartz, *Reading Tao Yuanming : Shifting Paradigms of Historical Reception (427-1900)*, [en ligne], Leiden, The Netherlands: Harvard University Asia Center, <https://doi-org.proxy.unice.fr/10.1163/9781684174799>, consulté le 17 mars 2020.

derniers vers, le poète ne manque pas d'exprimer ses remarques sur le mythe de Jingwei et de Xingtian :

Jingwei tient dans son bec de petites brindilles
Avec ceci il vise à remplir la mer d'azur.
Xingtian danse avec le bouclier et la hache de guerre
Sa vaillante volonté est toujours vivante.
De leur vivant, ils n'ont pas de soucis,
Une fois métamorphosés, ils n'ont pas de regrets.
Hélas ! L'ancienne ambition est établie en vain,
Mais on peut simplement attendre le jour de la réalisation !¹

Nous avons déjà expliqué dans la section « Une *famille* de héros tragiques dans la mythologie chinoise » que le poète fait l'éloge de l'esprit héroïque de Jingwei et de Xingtian, ces deux figures surnaturelles dans le *Classique des monts et des mers*. La représentation de leur héroïsme se fait à travers un contraste entre le changement et la constance, c'est-à-dire que Jingwei et Xingtian conservent leur haine après leur métamorphose. Pour désigner cet esprit héroïque, le poète adopte le mot chinois *zhi* que nous avons traduit par la volonté dans le vers « sa vaillante volonté est toujours vivante ». En effet, il s'agit d'un concept clé dont nous allons explorer le champ sémantique lors de notre analyse de la variante de Ren Fang.

Dans le dernier distique le poète ne précise pas le déterminant possessif de l'« ancienne ambition », les critiques littéraires estiment que le poète se lamente de son propre destin. Le poète déplore que son ancienne ambition n'aboutisse à rien et que le jour de la réalisation ne vienne jamais. Cependant, son désenchantement ne le plonge pas dans le désespoir. L'éloge de la volonté de Jingwei et de Xingtian révèle que le poète ne se résignera pas, il va continuer sa poursuite comme les deux héros.

Ce poème est très apprécié par les poètes postérieurs, comme en témoigne l'appréciation de Wang Yinglin (1223-1296) : « On éprouve un profond attendrissement, avec les larmes aux yeux »². Tong Shu (1253-1331) essaie de réunir les images les plus représentatives de Tao dans son poème *Le portrait de Tao Yuanming* : « Jingwei comble en vain la mer, quel événement humain touche davantage notre émotion ? La haie de l'est ne peut pas être ami avec le chrysanthème, avec qui on peut boire son alcool trouble ? »³ Nous pouvons constater que le nom de Jingwei se trouve au début du poème, ce qui démontre l'importance indéniable que les intellectuels postérieurs accordent à ce poème de Tao. Tong

¹ *Op. cit.*

² Wang Yinglin, *Kunxue jiwén*, Vol. XVIII, [en ligne] sur Chinese Text Project, <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&res=307686&remap=gb>, consulté le 10 novembre 2023.

³ Tong Shu, *Recueil de Ju'an (ju'anji)*, vol.XV, [en ligne] <https://wzh.wikisource.org>, consulté le 10 novembre 2023.

Shu évoque également une émotion touchante sur la figure de Jingwei sous le plume de Tao. En ce qui concerne la réception moderne, Lu Xun a apprécié la grande ferveur illustrée dans ce poème et il estime que le poème montre le « visage féroce du gardien du vajra »¹ du poète. Cette expression signifie que Tao cache une grande passion débridée et un esprit héroïque dans son for intérieur. Il est à noter que le poète se distingue par son détachement au service civil et son indifférence à la vie mondaine, termes les plus utilisés dans l'évaluation de sa personnalité et de ses œuvres². Mais ce poème nous laisse voir un visage occulté de notre poète, son admiration pour un esprit héroïque et sa quête à une grandeur sublime. Cette exploration de l'univers intérieur du poète est une pratique conventionnelle de la critique littéraire chinoise, car la poésie chinoise exprime le cœur du poète³, les œuvres littéraires dévoilent la personnalité de son auteur. En contrepartie, l'expérience personnelle du poète aide à éclaircir la signification de sa production poétique. Sachant que son expérience personnelle⁴ fait de notre poète une icône héroïque dans l'histoire chinoise, cette identité fait écho à la lecture héroïque de Jingwei de son poème. C'est pourquoi la figure de Jingwei pourrait être considérée comme représentative du portrait du poète.

Dans le poème de Tao, l'image de Jingwei a complètement changé. Une petite figure solitaire et affligée qui inspire la compassion bascule vers une figure sublime et tragique. En raison de la gloire littéraire de Tao dans la tradition chinoise, les poètes ne manquent pas à se référer à son poème pour interpréter le mythe de Jingwei. C'est ainsi que Tao Yuanming a conféré une nouvelle compréhension au mythe de Jingwei.

La lecture héroïque du mythe de Jingwei proposée par Tao Yuanming ne s'impose pas à cette époque. C'est grâce au développement narratif du mythe dans le *Shuyi ji* (*Collection*

¹ Lu Xun, « Ti Weidingcao (Herbe indécis) », *Œuvres complètes de Lu Xun*, Volume VI, Pékin, éd Littérature du peuple, 2005, p. 436, on se réfère à la traduction anglaise de Wendy Swartz dans son ouvrage *Reading Tao Yuanming, Shifting Paradigms of Historical Reception*, p. 20.

² La plupart de ses poèmes ou de ses essais, qui dépeignent une vie pastorale faite de culture et de boisson, exprimant plutôt le désir d'une vie simple, où la nature suit son cours. Tao rejette délibérément les limites ou les restrictions artificielles dans les relations interpersonnelles. C'est pourquoi les critiques utilisent souvent le détachement et la transcendance pour décrire ses œuvres et sa personnalité.

³ Il s'agit un consensus chez les lettrés chinois sur la nature de la poésie, cette formule date d'une longue histoire. La traduction en français n'est pas encore unifiée, Manh Trung Ho évoque plusieurs traductions dans sa thèse. (Manh Trung Ho, « La notion de zhi et ses corrélats dans la culture chinoise. Une méthode pour conduire sa vie. », Université Paris-Diderot -Paris VII, 2011, <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00690248>, consulté le 26 Septembre 2021.p. 30.) Shi Zhongyi en a aussi expliqué la signification, *Centres et périphéries de la littérature mondiale : une pensée connectée de la diversité*, sous la direction d'Amaury Dehoux, Editions Publibook, 2018, p. 78. Nous nous sommes référés à la traduction dans Universalis, « La poésie est le langage du cœur », Jamel Eddine Bencheikh, Jean-Pierre Diény, Jean-Michel Maulpoix, Vincent Monteil, René Sieffert, « LYRISME », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 8 janvier 2022. URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/lyrisme/>

⁴ Il existe un dicton chinois qui renvoie à une histoire de Tao Yuanming, « Ne pas s'incliner comme un serviteur en échange de cinq grains de blé ». Il signifie ne pas ravalier sa fierté en échange d'une maigre existence. Retiré d'une vie mandarine, son choix de vie fait de lui un modèle pour les poètes postérieurs.

des étranges)¹ par Ren Fang (460-508) que cette lecture est justifiée. Cette variante joue un rôle important, d'un côté elle consiste en une synthèse par excellence des appropriations du mythe de Jingwei dans les poèmes de cette époque, de l'autre l'auteur met l'accent sur l'état d'esprit de Jingwei, soit sa volonté, sa rancœur contre la mer. La mise en lumière des sentiments de Jingwei n'est pas anodine, elle permet à notre oiseau d'être sollicité pour représenter l'émotion du poète dans une tradition littéraire lyrique.

D'après les documents qui nous sont parvenus, entre Tao Yuanming et Ren Fang, il n'existe pas d'influence explicite. Il est étonnant que tous les deux aient souligné le *zhi* (volonté) de Jingwei. C'est justement dans cette variante que le mythe de Jingwei connaît un véritable développement narratif. Grâce à l'ajout de nouveaux épisodes, la lecture héroïque de Jingwei est bien fondée :

Jadis, la fille de l'empereur Yan mourut noyée dans la mer Orientale. Elle s'y métamorphosa en Jingwei dont le nom vient de son cri d'appel. Continuellement, elle prend dans son bec des cailloux et des rameaux des monts Occidentaux pour en combler la mer Orientale. Elle s'accouple avec l'hirondelle de mer pour féconder ses œufs. S'il naît une oiselle, elle a l'aspect de Jingwei ; si c'est un oiselet, il ressemble à l'hirondelle de mer. Au bord de la mer Orientale il existe un lieu de serment, Jingwei se noya ici, il fait serment de ne point boire dans cette eau. Voilà pourquoi on l'appelle l'oiseau-serment, l'oiseau de ressentiment, l'oiseau de *zhi* [que nous pouvons traduire par détermination ou volonté], mais les gens le nomment aussi le passereau-fille de l'empereur.²

Cette variante innove par un double virage au niveau de la narration. D'une part, l'auteur réécrit l'histoire en ajoutant l'union de Jingwei avec l'hirondelle de mer. Cette modification, qui affaiblit la dimension tragique du récit, est critiquée et négligée délibérément dans les études mythologiques et littéraires. Yuan Ke affirme que la formation de cet épisode d'accouplement et de reproduction dans le *Shuyi ji* se situe au moment décadent de l'évolution du mythe de Jingwei, il ne doit donc pas être sollicité pour le décryptage de son mythe³. Son avis a été beaucoup cité dans les études sur Jingwei. En ce qui concerne la nouvelle séquence, il nous paraît légitime de supposer qu'il s'agit d'un mythe étiologique dans le domaine ornithologique, notamment si nous prenons en compte une autre version de ce texte, qui précise que « dans l'espèce de Jingwei il n'existe pas de mâles »⁴.

¹ Il s'agit d'un recueil important qui collectent des courts récits fantastiques, qui pose jalon à la littérature fantastique chinoise avec une diversité des récits relatant des histoires étrangères et des phénomènes naturels. Sous la plume de Ren Fang, les récits mythiques s'enrichissent et se complètent sur le plan narratif, y compris le mythe de Jingwei.

² Ren Fang, *Shuyi ji*, Chengdu, éd du peuple de Sichuang, dix volume, p. 878. On se réfère à la traduction de Rémi Mathieu, *Anthologie des mythes et légendes de la Chine ancienne*, p. 174-175.

³ Yuan Ke, *Anthologie des mythes chinois avec annotations*, Beijing: Beijing United Publishing Co. Ltd., 2017, p. 55.

⁴ Cette autre version du texte est enregistrée dans *Taiping yulan*, un recueil encyclopédique plus tardif. Il existe une petite nuance entre les deux versions : « Jadis, la fille de l'empereur Yan mourut noyée dans la mer Orientale. Elle s'y

Nous pouvons constater que Jingwei n'est plus un nom propre mais un nom commun qui renvoie à une espèce d'oiseau. Il est évident que l'accent sur la dimension étimologique du récit réduit la valeur symbolique du mythe.

D'autre part, une description de la mentalité de Jingwei est mise en évidence dans le texte. Nous pouvons constater que le récit simple et sobre dans le *Classique* est devenu plus dynamique et qu'un processus temporel est impliqué. L'antagonisme entre Jingwei et la mer Orientale est renforcé par un nouvel épisode du serment : c'est à cause de sa détermination de ne pas boire d'eau d'où il se noya qu'il est appelé oiseau-serment ou oiseau de *zhi* (志, la détermination ou la volonté). L'auteur établit un lien entre son abstinence d'eau et l'éloge de son *zhi*. Ce détail est incompatible avec notre analyse dans la section « Une famille de héros tragiques dans la mythologie chinoise », où nous avons montré que les poètes font l'éloge de l'ambition insensée des héros tragiques avec le terme *zhi*. Cette contradiction nous paraît intéressante, il est nécessaire d'éclaircir la signification du mot *zhi* pour mieux comprendre pourquoi la mise en valeur de cette qualité spirituelle chez Jingwei fait de lui une figure idéale pour représenter l'esprit héroïque dans la tradition intellectuelle chinoise et comment la notion *zhi*, qui renvoyait à l'origine à son serment de ne pas boire de l'eau, est transférée à sa tentative de combler la mer dans les réécritures postérieures.

Le *zhi*, terme polysémique en chinois classique, fait appel à une multitude de traductions possibles, telles que « intention », « volonté », « détermination » etc. En effet, ces termes français ne correspondent pas exactement à ce que le *zhi* est capable de sous-entendre dans la culture chinoise, encore moins à son rôle dans la culture intellectuelle. Manh Trung Ho a exploré le champ sémantique de ce terme dans sa thèse intitulée *La notion de zhi et ses corrélats dans la culture chinoise, une méthode pour conduire sa vie*. Il affirme que le *zhi*, notion fondamentale dans la mentalité chinoise, notamment dans l'enseignement confucéen, est une méthode pour conduire la vie. Il arrive à dégager dans les textes antiques et classiques une définition de la notion de *zhi* : « Le *zhi* serait l'orientation d'une personne, de son cœur vers un objectif à atteindre ; cette orientation est adoptée après des délibérations ;

métamorphosa en Jingwei dont le nom vient de son cri d'appel. Continuellement, elle prend dans son bec des cailloux et des rameaux des monts Occidentaux, parce qu'il se plaint de sa noyade. D'après une histoire folklorique, dans l'espèce de Jingwei il n'existe pas de males, elle s'accouple avec l'hirondelle de mer pour féconder ses œufs. S'il naît une oiselle, elle a l'aspect de Jingwei ; si c'est un oiselet, il ressemble à l'hirondelle de mer. Au bord de la mer Orientale il existe un lieu de serment, Jingwei se noya ici, il fait serment de ne point boire dans cette eau. Voilà pourquoi on l'appelle l'oiseau-serment, l'oiseau de ressentiment, l'oiseau de *zhi*, mais les gens le nomment aussi le passereau-fille de l'empereur ». LI Fang, *Taiping yulan*, vol. 925, Beijing, Zhonghua Book Compagne, 1960, p. 4112. Les phrases soulignées par nous sont différentes de la version enregistrée dans *Shuyi Ji*.

elle doit avoir une certaine persistance¹ ». Cette définition présente l'avantage de ne pas réserver cette qualité aux héros ou à la classe des élites. Le *zhi* est, nous semble-t-il, une qualité inhérente chez les êtres humaines, qui les pousse à atteindre un objectif ambitieux. Nous sommes amenés à nous demander en quoi réside la différence entre la notion de *zhi* dans la culture chinoise et celle d'*hybris* dans la culture grecque, si tous les deux désignent avant tout un trait inhérent chez les hommes, qui se lance dans la poursuite d'un objectif difficile, voire impossible à réaliser. Il semble que la plus grande différence réside dans le silence des lettrés chinois antiques comme modernes devant la légitimité de cet objectif, ce qui entraîne sans doute une bifurcation en matière de la compréhension de cette réalité mentale dans les deux civilisations les plus anciennes.

D'ailleurs, Manh Trung Ho avance que le *zhi* implique un processus et que la valeur essentielle réside dans son déroulement. Autrement dit, sans le déroulement le *zhi* n'existe plus. Le processus constitue donc la base ontologique de cette orientation subjective. Le rôle essentiel du déroulement dans la définition de *zhi* nous permet de comprendre pourquoi les héros mythiques chinois sont presque tous engagés dans une action répétitive. Nous avons déjà évoqué les représentants dans le chapitre précédent : Kuafu court sans cesse après le soleil, Jingwei répète son va et vient entre la mer Orientale et les monts Occidentaux, Xingtian danse incessamment avec son corps décapité, Yugong n'arrête pas de transporter les pierres d'une montagne. Il est facile de constater que ces figures légendaires sont presque toutes emprisonnées dans une action qui est toujours en cours et qui n'a pas de fin. Nous nous demandons si la valeur de la répétitivité de l'action héroïque réside dans son implication d'un processus, d'un déroulement. En l'occurrence, ces figures mythiques constituent des images idéales pour représenter ceux qui possèdent la qualité de *zhi* dans l'imagination des Chinois. C'est sans doute en raison de l'importance de la processivité dans l'acceptation de *zhi* que s'opère le glissement d'une interprétation héroïque du serment de Jingwei vers l'exaltation de son acte de combler la mer.

Marie Chan fait remarquer que dans la poésie héroïque chinoise l'affirmation héroïque se fait par une démonstration de l'immense force spirituelle². He Lin exprime un avis analogue. Il estime que le culte héroïque est en effet un culte de la grande personnalité³. Il

¹ *op.cit.*

² Marie Chan, *op.cit.*

³ He Lin, *La culture et l'existence*, Beijing, The Commercial Press, 2005, p.72.

va de soi que le *zhi*, qualité mise en valeur dans les canons confucéens¹, est lié prioritairement à l'esprit héroïque chinois. Par conséquent, Tao Yuanming et Ren Fang ont tous adopté le terme *zhi* pour résumer et représenter la force spirituelle de Jingwei. Il se pourrait que cette compréhension du mythe de Jingwei soit très répandue à l'époque de Six dynastie, notamment si nous prenons en considération que la thématique littéraire de l'héroïsme émerge à cette période². Toutefois, il est certain que ces deux interprétations ont contribué à la formation de la lecture héroïque du mythe de Jingwei dans l'histoire littéraire chinoise.

Il ne faut pas oublier les autres appellations de Jingwei dans le texte. La combinaison entre le passereau et la fille de l'empereur donne à penser à un récit étiologique, qui n'a pas de grande valeur symbolique. En ce qui concerne l'oiseau de serment, il renvoie, à l'instar de l'oiseau de *zhi*, à sa détermination de ne plus boire de l'eau de la mer. Avec le glissement vers l'exaltation de son action à combler la mer dans la lecture héroïque du mythe, cette appellation n'est plus prise en compte. En ce qui concerne l'oiseau de *yuan* (怨) que nous avons traduit par oiseau de ressentiment dans le texte, le mot *yuan* signifie une sensation de rancune et d'affliction provoquée par un traitement injuste. Dans le cas de Jingwei, cette injustice renvoie à sa noyade causée par la mer Orientale. Cette appellation est aussi importante pour les reprises littéraires dans les poèmes lyriques. Il est à noter que les interprétations héroïques de Jingwei ne sont pas devenues dominantes immédiatement après le poème de Tao Yuanming et la variante de Ren Fang. Nous allons constater dans le prochain chapitre que les poètes ont d'abord tenté de représenter leur propre ressentiment à travers l'évocation de Jingwei et que dans ces poèmes, les poètes mettent l'accent sur le sentiment de Jingwei. La sollicitation de notre oiseau dans des descriptions de la tristesse et de la consternation est récurrente au début de son intégration dans le poème lyrique. De plus, la rancune de Jingwei contre la mer mène vers une transposition du mythe dans le thème de vengeance.

Bref, tout porte à croire que la variante de Ren Fang, qui figure parmi les rares textes narratifs sur le mythe de Jingwei, mérite notre attention. L'épisode de l'union avec

¹ Voir la thèse de Manh Trung Ho, *op.cit.*

² Nous avons déjà montré dans le chapitre précédent que le terme héros apparut et fut considérablement discuté aux Six Dynasties, une époque de division et de bouleversement dans l'histoire chinoise. Liu Zhiwei, après avoir examiné le rôle et la déviation de l'héroïsme dans la littérature des Six Dynasties, affirme que cette époque est une époque où les héros exemplaires abondent dans l'histoire chinoise et que le sage dans les pensées confucéennes et taoïstes fait place au héros à l'égard du culte et de la recherche d'une personnalité idéale. Liu Zhiwei, *La culture héroïque et la littérature des six dynasties*, Shanghai : éd de Guji de Shanghai, 2018, p. 40.

l'hirondelle de mer est un ajout insignifiant pour l'interprétation du mythe, en témoigne son absence dans les ouvrages des mythologues modernes. Cependant, les appellations que Ren Fang évoquent à la fin du texte ne constituent pas un détail anodin, elles préparent et orientent les poètes vers les futurs devenirs littéraires. Si la volonté (*zhi*) et le ressentiment (*yuan*), renvoient tous deux au monde intérieur de notre héros, ils s'acheminent vers différentes expressions poétiques dans le futur.

En même temps, il est à noter qu'une diversité se manifeste dans l'usage du mythe dans le poème à cette époque. Les poètes se donnent une grande liberté à recourir l'image de Jingwei dans leur production poétique. Sous la plume de Fan Yun (451-503), poète contemporain de Ren, le nom de l'oiseau est associé à la légende populaire de l'étoile Tisserande¹. Ce poème s'intitule « En regardant l'étoile Tisserande » :

Se trouvant au bord de l'eau limpide, elle se lamente vainement toutes les nuits.
Jingwei ne se dérobe pas du labeur, mais le fleuve céleste [la voie lactée] ne peut pas être comblé.
La tendresse est mêlée au chagrin, son cœur est flottant deçà delà.
Qu'ils se transforment en deux oiseaux verts, s'envolent côte à côte, comme se reflétant devant un miroir.²

Dans ce huitain de cinq pieds, le poète intègre le nom de Jingwei dans l'histoire de l'étoile Tisserande. D'après la légende, ce sont les pies qui font un pont avec leurs corps pour que les deux amoureux puissent se revoir une fois par an. Cependant le poète remplace les pies par Jingwei, la construction d'un pont par le comblement du fleuve Céleste, qui renvoie à la Voie lactée dans la mythologie grecque. Cette liaison est novatrice et pertinente, l'impossibilité de réaliser le travail de combler la Voie lactée par Jingwei met en avant la difficulté pour ces deux amoureux de se retrouver, ce qui renforce le tragique de cette histoire d'amour. Nous pouvons constater que cet usage du mythe de Jingwei s'éloigne de la lecture héroïque dans le poème de Tao Yuanming et dans la variante de Ren Fang. On peut donc postuler que la réappropriation de Jingwei est diversifiée à cette époque, l'accent sur son *zhi* n'étant qu'une possibilité.

Dans cette section nous avons concentré notre analyse sur la notion de *zhi*, ce qui nous permet de démontrer pourquoi l'action répétitive dans le mythe de Jingwei est une

¹ Il s'agit d'une histoire d'amour entre deux étoiles. D'après la légende chinoise, la déesse nommée la Tisserande se maria avec un immortel nommé Bouvier. Après que leur union est interdite par le Reine Mère Céleste, les deux amoureux se transformèrent en deux étoiles de part et d'autre de la Voie lactée. Ils ne purent se voir qu'une fois par an, le septième jour du septième mois lunaire, grâce aux pies qui furent un pont avec leurs corps au-dessus de la Voie lactée.

² Ouyang Xun, et al., *Yiwen Leiju (Collection basée sur les classiques et autres ouvrages)*, vol. IV, Shanghai, éd. Des anciens livres de Shanghai, 1982, p. 78. Traduit par nos soins.

explication imagée de sa définition. Ainsi les poètes postérieurs associent volontairement sa tentative à combler la mer avec cette appellation de l'oiseau de *zhi* dans les reprises littéraires du mythe. Toutefois, il faut remarquer que la lecture héroïque du mythe de Jingwei ne passe pas par une narration de l'exploit extraordinaire comme dans la mythologie grecque, mais par une mise en valeur de sa personnalité, respectivement dans le poème de Tao Yunaming et dans l'évocation de son appellation de Ren Fang. Dès le stade précoce de l'évolution du mythe, l'histoire de Jingwei est marquée par une tradition différente de celle de l'Occident. Il faut rappeler que l'interprétation héroïque du mythe n'est pas immédiatement consécutive à la transposition de son image dans les œuvres poétiques. Avant que cette lecture l'emporte et devienne dans une certaine mesure dominante dans les reprises littéraires, plusieurs possibilités coexistent. Dans le chapitre suivant, nous allons examiner les usages occultés derrière la prédominance de la lecture héroïque, ce qui nous permettra de redécouvrir la malléabilité du mythe de Jingwei.

D'après notre analyse sur la formation du récit, nous pouvons constater que le mythe de Sisyphe et celui de Jingwei se sont développés de manière différente en fonction de la tradition littéraire dans laquelle ils sont nés et à laquelle ils se sont intégrés. L'histoire de Sisyphe, enrichie par une tradition narrative, s'est composée en un récit cohérent et structuré. Elle porte sur le thème du crime et du supplice, autour duquel s'articulent les différentes séquences de la narration. Le mythe de Jingwei, qui est devenu très tôt une référence littéraire dans les œuvres poétiques, ne donne pas lieu à un développement narratif. Si sa figure revêt un sens héroïque dans les études mythologiques modernes, c'est essentiellement en raison de la réappropriation par le grand poète Tao Yuanming. En ce sens, Tao invente une compréhension héroïque du mythe de Jingwei. Dès lors cette lecture est bien acceptée et transmise dans l'histoire littéraire chinoise. L'exemple de Jingwei nous démontre bien comment une tradition lyrique fait évoluer la signification du mythe. Même si la narration d'un épisode de serment dans la variante de Ren Fan sous-tend une interprétation héroïque, les poètes postérieurs la font basculer vers l'action répétitive et vaine de notre héros. Pourtant, les mythes de Jingwei et de Sisyphe présentent une grande affinité si nous les dépouillons des épisodes artificiellement ajoutés au texte original : sans le *zhi*, le ressentiment, le crime et le supplice, Jingwei et Sisyphe sont deux figures emprisonnées dans une éternité. Il se peut que leur tâche pénible n'ait pas un sens didactique, mais qu'elle ait pour fonction principale de servir de repère temporel. Comme Christiane Sourvinou-Inwood nous

l'indique¹, l'action cyclique et inachevée est un moyen d'exprimer l'abstrait concept d'éternité en termes narratifs. Il est pertinent de supposer que le mythe de Jingwei et celui de Sisyphe, marqués chacun par une action cyclique et incessante du personnage, soient à l'origine une représentation de l'éternité dans l'imaginaire des primitifs, d'autant que la mort joue un rôle important dans la narration des deux récits. Qu'il s'agisse la métamorphose en Jingwei suite à la noyade de Nüwa ou de l'expédient de Sisyphe pour s'échapper de l'Hadès, le passage de la vie à la mort et de la mort à la vie est un épisode qui précède l'acquisition de cette éternité. Du point de vue structuraliste, la mort et l'éternité sont des myèmes antagonistes dans les deux récits. Donc il se pourrait que les deux mythes reflètent à l'origine la conception des primitifs sur une vie éternelle sans l'intervention de la mort. Dans ce sens, la tâche répétitive des deux héros n'est pas là pour représenter la douleur quand on est emprisonné dans une existence éternelle, mais simplement pour reproduire par un récit la projection d'une vie qui n'aura jamais de fin. Il est intéressant que l'Orient et l'Occident, deux cultures hétérogènes dans une multitude de domaines, aient produit un même type de récit sur l'éternité, qui exprime d'une façon presque homogène ce concept abstrait dans l'imaginaire primitif.

Cependant, les récits ont continué d'évoluer dans leurs propres contextes culturels, si bien qu'ils sont devenus des récits différents, voire contraires. Une valeur éthique est attribuée aux récits, ainsi on interprète le mythe de Sisyphe à travers le thème de crime et supplice, le mythe de Jingwei se voit octroyé une lecture héroïque. Il est indéniable que l'éloignement entre les deux héros n'est pas irrémédiable, il arrive que ces deux mythes se rencontrent quand l'Orient et l'Occident entrent en contact : quand l'école naturalise commence à s'emparer de l'interprétation du mythe, l'action répétitive et cyclique de nos deux héros est considérée comme un récit sur le mouvement solaire dans l'imaginaire primitif² ; dans les études comparatives littéraires ou mythologiques, les auteurs rapprochent

¹ *op.cit.* Texte anglais: « Finite time is made up of finite units that can be expressed through a series of finite actions. Infinite time, eternity, can, of course, be expressed through an infinite number of finite actions, but this does not solve the problem of how to express 'infinite' in narrative terms. Thus, the mythological imagination has here transformed the model for finite time in a different way in order to express the notion of eternity: it expresses it through one action that cannot be finished, but has to be continuously attempted, in which the normal time-rhythm is totally disrupted in a cyclical and therefore endless action placed in cyclical endless time. », p. 56-57.

² Dans la mythologie chinoise, on estime que le soleil est habité et représenté par un corbeau en or. D'après certains mythologues chinois, Jingwei a une apparence similaire au corbeau, à cela s'ajoute son mouvement entre l'orient et l'occident, donc le mythe de Jingwei est un mythe de soleil. Voir l'article de Duan Yuming, « Détresse de la chute de son pays natal, une analyse du motif mythique dans le récit Jingwei comblant la mer », *Forum de la culture chinoise*, n° 1, 2005, p. 23-30. Le mythologue taiwanais en a exprimé un point de vue différent, il associe le mythe de Jingwei à l'archétype du mythe de lune. Du Erwei, *Le système mythologique du Classique des monts et des mers*, Taipei, Student Book Compagne, 1977, p. 123-124. Quant au mythe de Sisyphe, Victor Henry a ainsi expliqué le mythe de Sisyphe : « Rien n'est plus naturel que de se représenter le soleil et la lune comme de grosses pierres rondes qui gravissent et descendent incessamment les

et même confondent l'héroïsme chinois représenté par Jingwei et la démesure humaine incarnée par Sisyphe. Il nous paraît intéressant d'analyser et de comparer leur usage dans le texte littéraire, pour examiner si les deux figures sont sollicitées dans l'expression de thèmes comparables et s'il existe des points communs dans la façon dont les poètes font référence à ces deux mythes.

deux pentes du ciel. Tel a même dû être le concept des premiers hommes, et jusqu'au temps de Thaïes les Grecs croyaient que les météores étaient des pierres enflammées. Comme elles ne pouvaient marcher toutes seules, il fallait que quelqu'un les soutînt et les poussât, et l'on va voir que ce personnage mystérieux était fort bien nommé Sisyphe », « Quelques Mythes naturalistes méconnus. Les supplices infernaux de l'antiquité », *Revue des Études Grecques*, tome 5, fascicule 19, 1892, p. 281-305.

PARTIE II REECRITURE LITTERAIRE DU MYTHE DE SISYPHE ET DU MYTHE DE JINGWEI

Nous avons montré dans le dernier chapitre comment le mythe de Sisyphe et le mythe de Jingwei, qui semblent porteurs d'une même interrogation sur la notion d'éternité dans la conception des habitants primitifs grecs et chinois, se sont développés et différenciés en deux mythes différents, à travers des ajouts, des revirements et des aménagements, revêtant chacun un sens éthique. Sisyphe, condamné aux enfers en raison de son *hybris*, est devenue une figure criminelle ; Jingwei, glorifié pour sa volonté et sa détermination, est qualifié d'héroïque. Ces deux interprétations, considérablement éloignées l'une de l'autre, aboutissent à des usages très différents des deux mythes dans les textes littéraires. Néanmoins, il existe quand même des usages comparables que nous chercherons à mettre en perspective dans la présente partie.

Dans une démarche comparatiste, nous allons analyser les données sous un angle thématique, tout en tenant compte d'un ordre chronologique. L'Occident et l'Orient ont nourri deux histoires culturelles hétérogènes, qui présentent plus de divergences que de similitudes. Si la littérature occidentale s'est résignée face à la domination de l'Église au Moyen-Âge, la Chine a connu une époque florissante sur le plan socio-économique et culturel entre le V^e et le XV^e siècle, de grands chefs-d'œuvre littéraires ne cessant de voir le jour. Cependant, au siècle des Lumières, durant lequel une pensée rationnelle s'élabore en Europe, la pensée chinoise est sous l'emprise de l'absolutisme impérial, au détriment d'un développement de l'esprit critique. En raison de l'hétérogénéité des deux histoires, une perspective purement chronologique sera infructueuse, d'autant que la réception des deux récits mythiques n'est guère comparable. L'ouvrage intitulé *Sisyphe, figure et mythe* de Pierre Brunel et d'Aeneas Bastian nous montre combien le récit est flexible et malléable, capable d'être adapté à une multitude de circonstances ; nous pouvons constater que le mythe de Sisyphe ne cesse d'être réinterprété selon le contexte de l'époque, depuis le XVII^e siècle, où le récit se voit transposé dans les argumentations humanistes, jusqu'au XX^e siècle, où la tâche de Sisyphe acquiert un sens absurde. En revanche, le mythe de Jingwei connaît une atrophie de son pouvoir évocateur au cours du temps : sous la dynastie des Tang (618-907), son mythe donne lieu à une grande diversité d'interprétations poétiques, avant qu'une lecture héroïque commence à prévaloir dans les dernières décennies du XIII^e siècle, ce qui donne lieu à une unification des interprétations du mythe à l'époque contemporaine. Les deux mythes ont suivi un parcours bien différent, voire inverse. Il nous paraît donc abusif de comparer et confronter les textes littéraires consacrés à ces deux figures selon un simple

ordre chronologique. Une exploration thématique est plus intéressante pour notre étude. Même s'ils sont repris, réécrits et réinterprétés différemment par les auteurs et les écrivains de chaque tradition littéraire, il n'est pas difficile de dégager des usages analogues de ces deux mythes d'un point de vue thématique.

Dans cette partie, nous allons confronter les reprises du mythe de Sisyphe et du mythe de Jingwei en fonction de leur usage thématique dans les textes. L'analyse s'articulera en quatre volets : la description topographique d'un monde imaginaire, l'expression des sentiments, l'interprétation allégorique par les philosophes et les hommes politiques, avant d'aborder leur éloignement à l'égard de l'usage dans la littérature moderne. Il nous semble que le regroupement thématique permet de faire entrer en véritable dialogue ces données littéraires. Il existe bien sûr d'autres lectures et interprétations des deux mythes et notre corpus est loin d'être exhaustif. Un catalogue exhaustif des textes reprenant les deux mythes dans les littératures occidentale et orientale n'est pas l'objectif de notre étude, qui se donne pour tâche d'examiner en quoi les deux mythes, aussi éloignés dès la constitution des récits originels, présentent des rapprochements, quelles sont les raisons de ces rapprochements et pourquoi ils ont emprunté des chemins opposés dans la littérature moderne.

L'analyse thématique s'accompagnera d'une perspective diachronique, également nécessaire pour une étude comparatiste ; il ne suffit pas d'analyser les usages analogues, mais il faut aussi tracer l'évolution de chaque usage et les placer dans le dialogue intertextuel, pour mieux examiner les affinités et les divergences des reprises littéraires des deux mythes.

Chapitre 4 La description géographique: donner une matérialité à un monde surnaturel

Comment décrire un monde au-delà des expériences humaines ? Comment donner une visibilité à un univers totalement imaginaire sans référence dans la vie courante ? C'est sans aucun doute un défi auquel se sont confrontés les premiers poètes occidentaux et orientaux, qui n'ont pas pu trouver de modèle à suivre. Cependant, ils font preuve d'une grande créativité dans la résolution de ce problème. En orient comme en occident, les premiers poètes ne tardent pas à se tourner vers les données mythologiques, héritage culturel de la haute antiquité, qui offrent un répertoire d'images d'une richesse inépuisable. Leur génie nous montre que la littérature est à même de fabriquer un monde.

Sisyphé dans la description topographique du monde souterrain

La grande notoriété dont Sisyphé jouit dans la littérature grecque, - nous avons déjà signalé plusieurs tragédies et drames satyriques consacrés à sa légende -, a pour corollaire de faire de lui un emblème infernal aussi important que Hadès et Perséphone, roi et reine du monde souterrain. En témoigne un passage dans la tragédie *Héraclès* d'Euripide : « *Non, je n'aperçois ni le rocher de Sisyphé, ni Pluton, ni le sceptre de la fille de Déméter. Je suis frappé de stupeur ; je désespère de savoir où je suis* » (v. 1103-1105)¹. Ici, le poète raconte la descente d'Héraclès aux enfers. Étant perdu, il cherche à discerner dans le monde obscur les repères les plus symboliques : le rocher de Sisyphé, Pluton et le sceptre de Proserpine. Cette mise en valeur du rôle de Sisyphé en tant qu'emblème infernal aux côtés de Pluton et Déméter est rarement reprise par les auteurs latins. Même s'il est maintes fois évoqué dans l'épisode de la *catabase*, son apparition permanente dans un cortège de suppliciés infernaux dont le nombre ne cesse de se multiplier, réduit considérablement sa propre importance, sans compter les rares cas où son nom ne figure pas sur la liste des grands criminels.

Dans les poèmes homériques, la descente d'un héros au monde souterrain ou *catabase* est un épisode intense et porteur de plusieurs significations. En outre, il s'agit d'un thème littéraire récurrent dans les poésies épiques, car il permet de souligner la qualité extraordinaire d'un héros. Cependant se pose une question : comment décrire ce monde souterrain hors de la portée humaine ? Les poètes latins, s'inscrivant dans la tradition homérique, recourent à des figures mythiques, en particulier aux suppliciés infernaux, qui sont les figures les plus sollicitées. En ce sens, la représentation du supplice infernal a pour fonction principale de peindre le paysage infernal. Comme Catherine Cousin le démontre dans son article « La diffusion du thème de la *Nékyia* homérique dans l'art antique : espace et paysage infernaux », la description du paysage infernal dans l'art comme dans les textes littéraires s'opère à travers les actions humaines, ce qui pourrait s'inscrire dans une tradition anthropocentrique². Il est indéniable que la représentation du royaume des morts représente un défi pour l'imagination des poètes. Au lieu de donner libre cours à une création individualisée, ils réussissent à établir une convention, et ce notamment à travers la description des personnages et de leurs actions. C'est ainsi que les suppliciés ont une valeur métonymique ; en s'y référant, les auteurs évoquent le monde souterrain. En d'autres termes,

¹ Euripide, *Héraclès*, traduit par Louis Parmentier, révisé par François Jouan, dans *Les tragiques grecs*, établi par François Jouan, Paris, Robert Laffont, 2001.

² Cousin Catherine. « La diffusion du thème de la *Nékyia* homérique dans l'art antique. Espace et paysage infernaux », in *Gaïa : revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaique*, numéro 7, 2003. pp. 257-271.

ils participent à l'*ekphrasis* du monde souterrain, constitué de multiples éléments topographiques et des figures emblématiques. L'accumulation de détails permet à l'auteur de créer une vision nette et réaliste du paysage, propre à donner au lecteur l'illusion de s'y intégrer. Ce procédé n'est pas récent chez les auteurs latins, mais pourrait remonter à la tradition homérique. Il est pertinent d'en conclure que l'évocation du supplice infernal a une valeur mimétique dans le genre épique.

S'il est vrai que L'*Énéide* est une imitation par excellence des épopées homériques, il n'en reste pas moins que Virgile vise à rivaliser avec son modèle ; le récit de la *catabase* d'Énée en est une preuve pertinente. En suivant Homère, qui fait invoquer les âmes des morts à Ulysse grâce au rituel de la *nekuia*, Énée visite aussi les différentes régions du monde souterrain. Dans son texte, Virgile réussit à réécrire le passage en multipliant considérablement le nombre des damnés et en enrichissant le motif du supplice infernal : les Lapithes, Ixion et Pirithoos sont les nouveaux noms ; Salmonée est placé également par le poète dans le Tartare ; à cela s'ajoutent des coupables anonymes ou évoqués de manière allusive. Toutefois, deux personnages qui expient leur crime dans la vision d'Ulysse sont négligés ici : Sisyphe et Tantale. Nous pouvons nous demander si ce traitement de la donnée traditionnelle est délibéré et significatif. François Letoublon allègue dans son article « Les Suppliciés Des Enfers : Des Châtiments sans Crime ? » que la présence d'un rocher qui menace le groupe entier rend superflue la description du supplice de Sisyphe.¹ Il nous semble que la présence nouvelle de son frère Salmonée dans le Tartare pourrait être aussi une raison de sa disparition dans le texte virgilien, d'autant que le récit de Salmonée est plus éclairant sur le crime de l'impiété envers Zeus.

Dans le vers 616, la Sibylle conte : « Les uns roulent un énorme rocher ; d'autres pendent écartelés sur les rayons d'une roue » (v. 616)² Le poète fait-il référence au supplice de Sisyphe ? S'agit-il d'une vulgarisation des crimes et des supplices de Sisyphe à travers le pluriel « les uns » et « les autres », ce qui évite de mentionner le nom de Sisyphe ? La *variatio* par rapport à son modèle est-elle révélatrice de la conception virgilienne du crime humain ? Ou, comme Salomon Reinach le suggère, les incohérences étant multiples dans le passage, l'absence de Sisyphe et de Tantale n'est-elle qu'une démonstration du manque

¹ Françoise Letoublon, « Les Suppliciés Des Enfers: Des Châtiments sans Crime », dans *Crime and Punishment in Homeric and Archaic Epic*, Menelaos Christopoulos and Machi Païzi-Apostolopoulos Eds, Ithaki, Centre for Odyssean Studies, 2014, p. 235–56.

² Virgile, Introduction, traduction et notes d'André Bellessort, postface de Jean-Pierre Ferrini, Livre VI, *Énéide*, Paris, Bartillat, 2014, p. 211.

d'une conception bien structurée et bien organisée¹ ? La question reste à éclaircir. Pourtant, il nous semble que la disparition de Sisyphe au milieu d'une immensité de coupables révèle, d'une certaine manière, une réduction de la richesse imaginaire de la légende de Sisyphe dans la littérature latine.

Dans *Les Métamorphoses*, Ovide évoque plusieurs fois de manière explicite le nom de Sisyphe. Cette référence mythologique est principalement liée au motif de la descente aux enfers ; on peut prendre pour exemple le passage du 4^e livre qui relate la *catabase* de la déesse Junon. Le paysage des enfers est décrit à travers l'évolution de la vision de Junon. Quand elle arrive au « Séjour du Crime », le poète énumère une longue liste de noms de criminels, parmi lesquels on trouve Tityos, Sisyphe, Ixion et les Danaïdes :

Dans le Livre IV, Junon descend aux enfers :
Quittant son trône au ciel, Junon, résolument,
Tant l'emportent sa rage et sa haine, y descend.
[...]
Le lieu est dit Séjour du Crime. Ici,
Couché sur neuf arpents Tityos tend ses entrailles
À déchirer, l'eau se refuse à toi, Tantale,
L'arbre penché sur toi sans cesse se dérobe,
Roulé ou retenu ton roc tombe, Sisyphe,
Ixion sur sa roue tourne et se suit et se fuit,
Ayant osé tramer la mort de vos cousins
En vain vous puisez l'eau, Danaïdes, sans fin.²(Livre IV, v. 447-463)

Il est évident que cette représentation du défilé des suppliciés est plutôt fidèle à la tradition homérique : Sisyphe et Tantale se présentent tels qu'ils apparaissent dans la vision d'Ulysse ; de plus, fidèle à son modèle antérieur, Ovide ne met pas en évidence la cause de ces peines cruelles et éternelles, à l'exception de celle des Danaïdes, nouveaux membres de ce cortège, qui sont condamnées pour le massacre de leur cousin-mari. N'ayant pas commis un crime d'impiété, leur intégration dans le groupe des grands criminels pourrait être discutable. Toutefois, le sacrilège envers les dieux est un sujet à traiter dans ce passage, compte tenu du motif de la descente de Junon dans l'enfer :

Junon leur jette à tous un œil torve, surtout
À Ixion, puis encore à Sisyphe, et déclare :
Pourquoi souffre-t-il seul un supplice éternel
Quand un riche palais loge Athamas son frère,
Qui toujours m'outragea tout comme son épouse ?³
(Livre IV, 456-468)

¹ *op. cit.*

² Ovide, *Les Métamorphoses*, p. 130.

³ *Ibid.*

On peut s'apercevoir que la question posée par Junon met en évidence son indignation mal contenue. Elle montre le contraste entre le supplice infernal de Sisyphe et le confort total de son frère. En outre, une des prémisses de la mise en parallèle de ces deux frères dans le discours de Junon consiste dans la similarité de leur crime, en nature et en gravité, soit l'orgueil et l'outrage envers la divinité. On peut en conclure que le crime de Sisyphe est évoqué de manière implicite par le poète. Il est évident que la liste des suppliciés varie chez les poètes. Pourtant, la nature de leur supplice est bien formée et sans conteste. Ce qui diffère chez Ovide par rapport à ses prédécesseurs, c'est que toute la narration n'est pas à la troisième personne. Les auteurs antérieurs se contentent de peindre d'une manière neutre et détachée le labeur et la souffrance des criminels, ils sont extérieurs à la narration. Mais Ovide tente de mettre en place un dialogue avec les personnages en utilisant la deuxième personne. Ce procédé présente l'avantage d'offrir une description plus dynamique et plus vivante, qui s'éloigne de la froideur du langage typiquement épique.

On observe le même thème dans une autre œuvre d'Ovide, *Contre Ibis*. Ce poème est censé constituer une attaque envers un de ses ennemis. Dans le dernier livre intitulé « Les supplices promis », grâce à la référence mythologique, Ovide peut énumérer une longue liste de peines horribles qu'il lui souhaitait. Quand le poète formule, dans sa malédiction, que son ennemi sera condamné dans le Tartare, il recourt à la représentation du supplice de nos célèbres criminels pour décrire le lieu imaginaire le plus horrible dans la tradition mythologique.

Tu seras chassé à l'opposé des Champs-Élysées et tu habiteras le séjour de la foule des coupables : Sisyphe est là roulant son rocher et le ressaisissant, et celui qu'entraîne l'orbe d'une roue rapide et les Bélides portant sur leurs épaules une eau destinée à fuir, troupe sanglante, brus d'Égyptus l'exilé. Le père de Pélopes veut cueillir des fruits à sa portée et toujours aussi il est privé d'une eau qui toujours coule à profusion ; celui qui de la tête aux pieds mesure neuf arpents présente sans cesse à l'oiseau les entrailles qui lui sont dues¹.

On s'aperçoit que le récit du supplice infernal constitue un élément accessoire dans ce passage, dont la fonction est de faire l'*ekphrasis* du « Séjour des coupables ». Il en est de même pour le passage de la *catabase* de Junon évoqué plus haut. Comme nous avons montré que la description de l'espace et du lieu est souvent dominée par les actions humaines dans l'art et dans la littérature grecque, le Tartare ne pourrait donc pas se concevoir, chez les

¹ Ovide, *Contre Ibis*, texte établi et traduit par Jacques André, Paris, Les Belles Lettres, C.U.F., 1963, p. 11

auteurs comme chez les lecteurs, sans mettre en scène le supplice infernal des grands criminels célèbres. Il nous semble que la peinture du défilé remplit principalement une fonction mimétique, c'est-à-dire qu'elle vise à conférer une réalité matérielle au Tartare, à travers la force de visualisation que procure la formule énumérative. Cependant, ce procédé n'est pas sans conséquence : il conduit inévitablement à la perte du prestige de chacun des membres du défilé. D'ailleurs, une nuance est constatable dans les deux passages d'Ovide : tandis que Sisyphe disparaît parmi les suppliciés pour former conjointement le motif du supplice infernal dans *Contre Ibis*, son rôle est mis en valeur par la question de Junon dans les *Métamorphoses*, probablement en raison du lien familial avec Athamas et du contraste entre les deux Eolides, tous deux coupables d'impiété. Cela montre que le mythe du supplice infernal ne constitue pas un matériau figé et contraignant ; on trouve différentes manières de traiter le mythe. Ici le traitement consiste en une organisation différente des figures dans le groupe, qui permet d'assurer une unité et une cohérence du texte.

Si les auteurs romains ont l'habitude de faire des grands criminels « le marqueur » des enfers, il arrive aussi que cette fonction incombe exclusivement à Sisyphe. On se demande si cette mise en exergue du rôle de Sisyphe est significative ou s'il s'agit seulement d'un détournement inconscient de la représentation conventionnelle du « Séjour du crime ». Le vers se trouve dans le livre XIII des *Métamorphoses*, au moment où Ajax et Ulysse se disputent les armes d'Achille. Ajax expose que « son [Télamon] père Éaque est juge au pays silencieux où roule son rocher Sisyphe, fils d'Éole » (Livre XIII, v. 25-26)¹. On peut constater qu'Ajax n'utilise que le motif du supplice de Sisyphe pour représenter le monde souterrain et que la description de son supplice est considérablement simplifiée, si bien qu'il ne reste que son action emblématique. Cet usage hors de la convention de la part d'Ovide pourrait s'expliquer par le fait que l'évocation du supplice de Sisyphe ne revêt pas une fonction esthétique comme dans les textes mentionnés plus haut, mais permet à Ajax de suggérer sa supériorité devant son adversaire à travers la différence de statut de leurs ascendants, d'autant qu'il ne manque pas d'explicitement le lien paternel entre Sisyphe et Ulysse. Cela renforce notre thèse que, loin de former une convention rigide et de constituer un accessoire purement esthétique, le mythe du supplice infernal présente une certaine élasticité et participe à la poétique narrative.

¹ Ovide, *Les Métamorphoses*, p. 346.

Cette élasticité se retrouve également dans les *Odes et Epodes* d'Horace, quand le poète évoque avec un ami la fuite du temps et la vanité des efforts visant à faire reculer la mort. Il affirme que « nous devons aller voir le sombre Cocyte, qui promène un cours languissant, et la postérité infâme de Danaüs, et Sisyphe l'Eolide condamné à un labeur sans fin » (Livre II, XIV, v. 17-20)¹. Dans ce vers, il nous propose une vision simplifiée du monde souterrain : après une description très courte de la topographie, l'auteur se contente d'évoquer seulement les Danaïdes et Sisyphe pour représenter les enfers. D'ailleurs, il nous paraît que le choix des images dans l'esquisse des enfers n'est pas arbitraire. Le fleuve Cocyte est alimenté par les larmes des morts et des criminels ; le supplice des Danaïdes et de Sisyphe consiste en un effort vain, ce qui fait écho au 14^e vers : « En vain nous garderons-nous de Mars, le dieu sanglant, et des flots brisés de la grondante Adriatique ; en vain, durant les automnes, éviterons-nous l'Auster funeste à la santé² ». On peut constater que la vanité des efforts est le sujet principal ici. Il faut signaler que, dans le vers, l'auteur ne décrit guère le déroulement du supplice infligé à Sisyphe et aux Danaïdes, mais il insiste sur l'aspect « sans fin » du supplice, ce qui recoupe parfaitement le sujet du vers. Comme nous l'avons déjà montré dans les poèmes ovidiens, l'*ekphrasis* des enfers n'est pas une forme stéréotypée, mais présente une certaine souplesse ; même si la liste des suppliciés a tendance à être stable dans les œuvres littéraires, une différente organisation hiérarchique des suppliciés permet d'intégrer le motif du supplice infernal au sein de contextes nouveaux.

En outre, une tendance à la schématisation ne cesse de progresser dans la reprise littéraire du motif du supplice infernal, ce qui est notamment perceptible dans la représentation de Sisyphe. Dans la tragédie *Hercule furieux* de Sénèque, quand Amphitryon lui pose une question sur l'existence du Tartare, Thésée répond :

Ixion subit le supplice de la roue
 Sisyphe porte un énorme rocher sur son dos
 Tantale a la gorge desséchée par la soif
 Au milieu d'un fleuve
 Il essaie de boire
 L'eau lui arrive au menton
 Cent fois déçu il espère encore
 Tend les lèvres
 Mais l'eau disparaît dès qu'elle atteint sa bouche
 Il a faim
 Mais les fruits qu'il est sur le point de cueillir
 Lui échappent

¹ Horace, *Odes et Epodes*, texte établi et traduit par F. Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1981, tome I, p. 76.

² *Ibid.*

Prométhée offre à la voracité d'un vautour un festin éternel
Les Danaïdes sans fin remplissent leur tonneau
Les folles de Thèbes
Les filles de Cadmos
Les mères infanticides
Courent sans repos.¹

On peut observer dans ces vers que le Tartare est représenté d'une manière plus sobre et moins fantastique que dans les tableaux peints avec un luxe de détails par Virgile et Ovide. A l'exception de Tantale, tous les supplices sont décrits en une seule phrase. Dans cette description statique du supplice, les verbes d'actions expriment un état, une manière d'être des suppliciés ; l'exemple le plus éloquent est sans doute le cas de Sisyphe : il n'accomplit plus d'action comme dans le poème d'Ovide où il « roule » et « ressaisit », mais il « porte un énorme rocher » ; le verbe « porter » décrit un état, le rocher est devenu sa manière d'être. De plus, le rocher, qui représente la *diké* dans la mythologie grecque, a perdu son aspect magique pour ne garder qu'un seul qualificatif : « énorme ». Il est indéniable que la symbolique du mythe est considérablement réduite. En outre, la schématisation effectuée par Sénèque ne se borne pas seulement au supplice de Sisyphe : Ixion, Prométhée et les Danaïdes ne sont pas épargnés, leurs actions répétitives dans le récit traditionnel sont représentées par des verbes de nature moins dynamiques, à savoir « subir », « offrir » et « remplir sans cesse ». En d'autres termes, la tension antagoniste entre le héros légendaire et l'objet mythique est en voie de disparition, à l'exception du supplice de Tantale. En ce qui concerne les nouvelles criminelles anonymes, il n'existe plus de force antagoniste incarnée par un objet ; elles sont seulement déchaînées dans la folie. Si l'auteur vise à réduire autant que possible l'aspect fantaisiste du monde infernal, ce qui s'expliquerait par l'incroyance à l'égard de l'immortalité de l'âme dans la doctrine stoïcienne, le motif du supplice infernal constitue seulement une figure rhétorique, imposée par le genre épique et le thème de la *catabase*. Dans la réponse affirmative de Thésée à l'interrogation sur l'existence du Tartare, l'auteur ne tente pas de cacher son objection².

Une même dénégation de l'existence de l'enfer se trouve dans ses *Lettres à Lucilius* :

¹ Sénèque and Florence Dupont, *Théâtre complet*, Arles, Actes Sud, 2012, p. 554-555.

² On ne nie pas qu'il existe également une représentation traditionnelle des supplices infernaux dans les tragédies sénéquiennes, par exemple dans *Agamemnon*, Acte Premier, Scène I : quand l'ombre de Thyeste parle du monde des morts, il fait recours à une description plutôt conventionnelle : *Je voudrais partir/ Même s'il me faut retourner au pays des eaux mortes/ Habiter avec le gardien du Styx/ Le chien noir à trois têtes/ Retourner là-bas au pays de l'homme enchaîné sur sa roue tournoyante/ Au pays du rocher enchanté qu'on remonte sans fin/ Et qui retombe sans cesse/ Au pays de l'oiseau affamé qui dévore un foie éternellement renaissant/ Au pays de l'homme brûlé par la soif au milieu des eaux / Il tend vers elles ses lèvres desséchées/ Et les eaux reculent/ C'est lui/ Le banqueteur odieux/ Le grand damné/ Mais ce vieux Tantale est un bien petit criminel comparé à moi.*

Je ne suis pas assez sot pour répéter ici mot pour mot la vieille chanson épicurienne et dire que les terreurs de l'enfer sont sans objet, qu'il n'y a point d'Ixion tournant sur sa roue, point de Sisyphe poussant de l'épaule un rocher à contre-mont ; qu'on ne saurait concevoir une créature dont les entrailles soient dévorées et renaissent chaque jour. Nul n'est assez enfant pour craindre Cerbère et l'empire des ténèbres et l'étrange figure des larves, squelettes décharnés ? (Livre III, Lettre 24, 18)¹

Le philosophe argue que les enfers n'existent pas et que la mort n'est pas à craindre. Ici, Sénèque procède à une représentation du royaume des morts à travers l'évocation des figures mythiques du matériau traditionnel. Tandis que les poètes qui le précèdent établissent une description conventionnelle des enfers en vue de faire voir ce monde imaginaire, Sénèque opère en sens inverse : à travers la négation successive de l'existence des figures emblématiques, il réussit à démolir l'existence de l'enfer. Il est à noter que les figures chtoniennes sont dotées d'une valeur métonymique dans le sens où l'auteur, en s'y référant, évoque le monde souterrain. Quant à la peinture des supplices infernaux, la syntaxe est simple et les verbes d'actions sont typiques : l'auteur évoque Ixion « tournant sur sa roue », Sisyphe « poussant de l'épaule un rocher » et les entrailles « dévorées et renaiss[antes] » renvoient sans doute à Prométhée, ce qui reste en cohérence avec sa représentation dans les œuvres dramatiques.

Les enfers sont, sans aucun doute, un lieu mythique qui donne libre cours à l'imagination humaine. Hors de l'expérience humaine, ce monde souterrain est peint avec un luxe de détails par les poètes en vue de le doter d'une certaine matérialité. Cependant, une forme conventionnelle se constitue et se développe au fur et à mesure des reprises du thème de la *catabase*. Le motif du supplice infernal, souvent associé à la *catabase* dans les poèmes épiques, participe à l'*ekphrasis* du monde souterrain. On peut constater que le défilé des suppliciés, variable en nombre chez les différents auteurs, a tendance à se stabiliser à l'époque romaine² et que la nature des supplices devient un élément homogène. Sisyphe, membre permanent de ce groupe, perd l'autonomie que lui garantissait le théâtre grec³ pour remplir une fonction topographique avec ses confrères. En même temps, une tendance à la schématisation du motif du supplice infernal se dégage dans les reprises littéraires latines,

¹ Lucius Annaeus Seneca, François Préchac, and Henri Noblot, *Lettres à Lucilius*. T. 1: Livres I - IV, 10. tirage, Collection des universités de France, Paris, Les Belles Lettres, 2002, p. 108.

² La formation progressive du groupe des suppliciés subit diverses influences ; dans cette étude on se bornera au domaine littéraire, les apports figuratifs et sculpturaux ne seront donc pas concernés.

³ Comme l'affirme Catherine Lochin dans son article « à l'époque grecque, Sisyphe seul connaît une réelle popularité », Catherine Lochin, « Les Châtiments Infernaux, Contes de Nourrice Ou Croyances. Thèmes Littéraires et Figurés », dans *Mythe et Fiction*, ed. Charles Delattre and Danièle Auger, Humanités Classiques, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2013, p. 291-305, <http://books.openedition.org/pupo/1834>.

tendance qui n'épargne pas notre héros légendaire. On peut constater que la manière de représenter le supplice est semblable chez la plupart des auteurs latins ; la formule est typique et simple : un verbe d'action suivi d'un objet de supplice, de plus en plus mis en évidence dans la syntaxe. Certains auteurs se contentent même d'évoquer simplement le rocher de Sisyphe pour renvoyer à son récit mythologique.

En outre, on doit souligner que le motif du supplice infernal ne constitue pas une image figée ; les remaniements et les transformations apportés par les auteurs témoignent de son élasticité. A travers notre analyse des réécritures d'Horace, Ovide et Sénèque, on tente de démontrer en quoi leur traitement sur le mythe du supplice infernal contribue à garantir la cohérence du texte et à mettre en lumière la réflexion sous-jacente des auteurs sur l'au-delà. L'époque dans laquelle nos auteurs se trouvent est une époque de transition entre la croyance et l'incroyance quant à l'existence du monde infernal. Le scepticisme à propos de l'immortalité de l'âme aura pour conséquence un traitement différent du matériau mythique, le motif du supplice infernal devenant progressivement un simple ornement littéraire et une figure rhétorique. Il est intéressant de se demander si les poètes chinois utilisent aussi les figures mythiques dans la description d'un monde au-delà de l'expérience humaine et si un usage pareil à celui de Sisyphe se trouve dans la reprise littéraire du mythe de Jingwei.

Jingwei : la reproduction d'un univers mythologique

Dans notre analyse sur la constitution du mythe de Jingwei, nous avons montré que la littérature chinoise est dépourvue d'une tradition narrative et que l'insertion de la figure de la fille de l'empereur/Jingwei comme motif littéraire dans l'expression poétique n'est pas accompagnée d'un véritable développement narratif de son récit mythique. Il en découle que les premiers poètes se donnent une grande liberté dans la façon dont ils font référence au mythe : ils se sentent libres de réécrire le mythe en intégrant de nouveaux épisodes.

Nous avons émis l'hypothèse dans le chapitre précédent que Ruan Ji pourrait être le premier poète chinois à adopter le mythe de Jingwei dans sa production de *fu*, genre spécifiquement chinois qui se caractérise par un style orné, hyperbolique et énumératif et un foisonnement excessif de détails. Après lui, Zuo Si sollicite aussi le mythe de Jingwei en recourant aux figures mythiques dans le *Classique des monts et des mers*, pour représenter le paysage merveilleux des anciennes capitales. Dans son *Fu de la capitale du royaume Wu*, Zuo Si exalte le paysage merveilleux de l'ancienne capitale. Dans sa description minutieuse

de tous les aspects de la ville, il évoque une grande quantité d'éléments fictifs issus des données mythologiques et folkloriques. Il est évident qu'il ne s'agit pas d'une description réaliste, mais d'une reproduction imaginaire. Dans le paragraphe où il tente de décrire l'aspect hydrologique de la ville, il énumère plusieurs figures surnaturelles :

[...] On court l'un après l'autre au canoë, on brandit le fil de pêche en suivant les vagues. On imagine la multiple forme du fruit Ping, on rend visite aux sirènes pour chercher Lingkui [un animal surnaturel dans les légendes antiques]. Jingwei, avec les pierres dans son bec, a reçu une flèche, Wenyao [Poisson mythique dans le *Classique des monts et des mers*], au vol dans le noir, est confronté à un filet. Un perdit ses ailes au mont du Nord, l'autre perdit ses écailles à la mer occidentale. [...]¹

Ce poème, qui constitue une glorification de l'ancienne capitale du royaume Wu, est long de plus de quatre mille caractères chinois, où le poète juxtapose et combine des références mythiques, historiques et folkloriques. L'extrait cité se trouve au milieu de ce long poème. Après avoir évoqué l'histoire, la géographie, les paysages saisonniers et la flore de cette région, le poète commence à décrire la faune. Ce passage concerne en particulier les animaux aquatiques (« On court l'un après l'autre au canoë »). Les sirènes, l'animal Lingkui, Jingwei, le poisson Wenyao, qui sont tous des animaux surnaturels dans les données mythologiques, sont évoqués d'une façon succincte: on trouve soit une simple mention du nom (les sirènes, l'animal Lingkui), soit une représentation statique (« Jingwei, avec les pierres dans son bec », « Wenyao, au vol dans le noir ») combinés à un nouvel épisode imaginé par le poète. Certes, les références mythiques sont utilisées comme de simples motifs littéraires, dont la fonction est principalement ornementale, mais il est indéniable que l'imagerie constituée par ces références contribue à souligner l'atmosphère mythique de la capitale, dans le sens où l'énumération hyperbolique de ces images mythiques parvient à construire un univers mythologique au sein d'un temps immémorial. Et de ce fait, les références mythiques permettent au poète de suggérer que la longue histoire de la capitale peut remonter à la période archaïque, vers un temps infini. Pour ce qui est de l'emploi du mythe de notre oiseau, sa fonction est très limitée : associé au reste des références mythiques, il participe à la représentation de cet univers mythologique. Quant aux nouveaux épisodes du mythe de Jingwei (« recevoir un flèche », « perdre ses ailes »), ils n'ont pas de fonction dans le texte enrichi par un luxe de détails sur le paysage de la capitale. Il en est de même pour l'emploi du mythe dans le *Fu de la capitale de Wei* (« [Ici] Jingwei au vol, tient les branches pour venger sa rancœur »).

¹ Xiao Tong, *Wen Xuan (Sélection d'œuvres littéraires)*, commenté par LI Shan, Shanghai, éd des anciens livres de Shanghai, 1986, p. 174. Traduit par nos soins.

L'usage de Jingwei en tant que repère d'un univers fantastique se trouve aussi dans le *Baopuzi*, un des ouvrages canoniques du taoïsme. Son auteur Ge Hong (283-343) est un maître taoïste important. Dans cet ouvrage, en particulier dans la partie ésotérique qui rassemble les textes sur l'immortalité et les techniques pour l'atteindre, le maître essaie de prouver l'existence en soi des immortels. Le nom de Jingwei figure parmi une infinité de noms et de récits dans le chapitre VIII intitulé « Résolution des obstructions ». C'est en vue de réfuter la contestation de son interlocuteur imaginaire sur l'existence des immortels, que le maître Baopuzi allègue une grande quantité des légendes et des récits mythiques dans les données traditionnelles et dans les traditions folkloriques :

[...] il y a le roi Wang qui se métamorphosa en oiseau, les bêtes qui n'avaient pas les yeux, les Taotie qui avaient la tête mais n'avaient pas le corps, le cadavre de Xiageng qui n'avait pas la tête mais avait le corps, l'oiseau Jingwei qui transporta les pierres et les branches des monts d'Ouest dans l'intention de combler la mer d'Est, les arbres Jiaorang qui se présentent sous forme de deux arbres, dont un est mort, l'autre est vivant, et puis ils alternent en renaissant et mourant encore et encore. [...] ¹

L'auteur énumère une quarantaine de récits mythiques, dont le mythe de Jingwei qui ne donne lieu qu'à une évocation succincte et rapide. Il est indéniable que la fonction de la référence au mythe de Jingwei est très limitée : en cherchant à reproduire un monde imaginaire et transcendant, le maître expose un luxe de détail sur ce monde, dont Jingwei n'est qu'un simple membre parmi d'autres. En d'autres termes, la mention du mythe de Jingwei est dotée d'une valeur métonymique, puisqu'elle permet d'évoquer un monde purement imaginaire.

Ce procédé littéraire est transmis en héritage aux poètes postérieurs. Nous pouvons constater que malgré la lecture héroïque du mythe de Jingwei par Tao Yuanming et l'apparition de la variante de Ren Fang, la sollicitation de Jingwei dans la description d'un paysage merveilleux est légion et d'une grande variété. La mention des noms de Jingwei et de Wenyao (poisson mythique dans le *Classique des monts et des mers*) par Zheng Shuzu (485-565) dans le texte de l'inscription de la montagne Tianzhu (en chinois « pilier du ciel ») s'inscrit dans cette tradition :

La montagne Tianzhu, [...], Wenyao s'arrêta ici, Jingwei s'y reposa, le Premier Empereur s'y délecta au point de ne plus vouloir partir, l'Empereur Wu, lors de son passage par ici, se réjouit d'y rester. ²

¹ *Les chapitres intérieurs de Baopuzi*, commenté et traduit par Zhang Songhui, Beijing, Zhonghua Book Compagne, 2011. Traduit par nos soins.

² *Recueil de la dynastie de Qi du nord, Collection des œuvres des trois dynasties de la haute antiquité, des dynasties des*

Dans ce texte, pour mettre en relief l'aspect extraordinaire de la montagne Tianzhu, l'auteur évoque le passage et le séjour sur ce lieu de certaines figures prestigieuses, parmi lesquelles on trouve à la fois des créatures mythiques du *Classique des monts et des mers* (Wenyao, Jingwei) et de grands personnages historiques (le Premier Empereur, l'Empereur Wu). Leur engouement envers la montagne Tianzhu permet d'illustrer l'attrait du paysage, tandis que l'évocation des figures mythiques permet de souligner une atmosphère mythique, comme si la montagne Tianzhu existait depuis l'époque du *Classique des monts et des mers*.

Il est intéressant d'examiner l'usage du mythe de Jingwei par le poète Yang Jiong (650-695) dans son *Fu du ciel sphérique*. Comme le titre le suggère, il s'agit d'un poème de nature astronomique. Le poète, qui fait également partie du bureau astrologique de la cour, expose ici sa vision sur le cosmos, qui est l'idée d'un ciel sphérique, - c'est-à-dire qu'il considère que le ciel englobe la terre comme une coquille d'œuf entoure le jaune -, et clarifie la différence avec la vision d'un ciel voûté sur la terre. Il est étonnant que le poète parvienne à exposer une observation scientifique dans un poème qui doit respecter l'exigence de la beauté. C'est peut-être pour cela qu'il recourt à une foule de figures mythologiques. Nous pouvons prendre l'exemple du dernier paragraphe où se trouve le mythe de Jingwei. Après avoir exposé sa vision sur le ciel, le poète déclare que « L'esprit saint n'est pas à décrypter, les principes sacrés ne sont pas à interpréter ». A cela succède un questionnement sur les mystères du cosmos : « Pourquoi le soleil tourne-t-il à droite ? Pourquoi le ciel s'incline-t-il à gauche ? Pangu peut se lever à la hauteur du ciel, quel dieu est-il ? Esprit géant sait façonner les monts et les rivières, quelle divinité est-il ? [...] Par quel ressentiment la fille se transforme en Jingwei ? Par quelle honte le roi se métamorphose en coucou ? [...] »¹. La liste est longue, on peut recenser une vingtaine de vers, presque chacun ayant recours à un récit mythique. Il nous semble que la fonction de ces récits est analogue à ce que nous avons constaté dans les poèmes de Zuo Si : les références mythiques, sous forme de question, visent à reproduire un univers mythologique. Étant considéré comme l'origine du cosmos, cet univers est propice à représenter les secrets cosmologiques, les « principes sacrés ». L'évocation de deux mythes de métamorphose, - le premier est le mythe de Jingwei où la fille de l'empereur Yan se transforme en oiseau, le second est le mythe d'un roi qui se

Qin et Han, des Royaumes combattants, et de l'époque des six dynasties, compilé et commenté par Yan Kejun, Vol. VII, Beijing, Zhonghua Book Compagne, 1965, p. 3864, cité par Ning Jiayu, *La résurrection des dieux, réécriture littéraire des mythes chinois*, Beijing, Zhonghua Book Compagne, 2020, p. 66. Traduits par nos soins.

¹ Dong Hao, *Recueil des proses des Tang*, Volume 220, Shanghai, éd des anciens livres de Shanghai, 1990, p. 980. Traduit par nos soins.

transfigure en coucou après sa mort¹ -, est pertinente dans le contexte d'un questionnement sur les mystères du cosmos, puisque la mutation renvoie à une force éternelle du cosmos dans la pensée chinoise. Nous avons déjà mis en évidence dans la première partie de la thèse que le mythe de la métamorphose a un rôle important dans les « principes sacrés ». Ainsi, le mythe de Jingwei, comme le mythe du coucou, a plus qu'une valeur accessoire dans ce poème ; il participe à la production du sens. D'ailleurs, il est à noter que la mise en parallèle de ces deux figures sera récurrente dans les poèmes chinois.

Le même usage du mythe de Jingwei est constatable dans le texte inscrit sur la stèle du Temple de la mère de Qi à la montagne de Song. Ce temple est dédié à la femme de Yu le grand, qui donne naissance à Qi après avoir été métamorphosée en pierre et fendue par son mari. Dans le long texte, le poète Cui Rong (653-706) exalte les exploits légendaires de Yu le grand, considéré par certains sinologues comme un héros épique en raison des exploits réalisés dans le contrôle du déluge.

Les images et personnages légendaires étant nombreux dans le texte, on peut retrouver dans le mode d'expression du poète la technique de production de *fu*, qui consiste en une description minutieuse du décor et une exposition excessive des détails. Le poète évoque deux filles de l'empereur Yan dans le deuxième paragraphe du texte, dont voici un extrait :

[...] Jadis dans la montagne de Luanchuan, le mûrier engendra Yiyin; à côté du fleuve Tunshui, un garçon [qui serait le roi Yelang] naquit dans une bambou fendu. L'arc-en-ciel, comparé souvent à une belle, fut nommé Didong [qui est le nom d'un insecte dans les récits mythiques], la lune où logea la déesse Chang'e fut appelé Changchu [qui signifie crapaud en chinois], Jingwei prit des branches pour assouvir sa haine, Nüshi se transforma en herbe qui avait le pouvoir de se faire aimer. [...] ²

Le poète dépeint ici l'univers mythique pour situer chronologiquement les actions de Yu le grand. Le « jadis » par lequel ce passage commence permet de nous placer dans un temps archaïque. Nous pouvons constater que le poète cherche à reproduire le monde mythologique : d'abord, il énumère deux exemples d'une naissance extraordinaire ; ensuite, il mentionne les récits sur le phénomène naturel dans les données mythologiques, à savoir l'arc-en-ciel et la lune ; enfin, il évoque le mythe des filles de l'empereur Yan dans le *Classique des monts et des mers*. Ces figures, détachées de leur propre histoire, sont réduites

¹ Une légende raconte que l'esprit d'un roi du royaume Shu s'est métamorphosé en un coucou, parce qu'il a été tué par un de ses sujets, et en a éprouvé une grande haine. On pense que le coucou pousse des cris tristes et on dit qu'il crache même du sang. Il est évident que ces deux mythes présentent beaucoup de similitudes, la métamorphose après une mort tragique, et la grande haine des deux oiseaux. Il est normal que les poètes les mettent en parallèle. Chez les poètes postérieurs cet usage est vite devenu un stéréotype.

² Dong Hao, *Recueil des proses des Tang*, Shanghai, éd des anciens livres de Shanghai, 1990. Volume 220, 980.

à des motifs littéraires ayant pour fonction de construire un univers mythique qui servira de cadre à la narration des exploits du héros mythique Yu le grand. Comme dans les poèmes cités plus haut, le mythe de Jingwei figure parmi les nombreuses références mythiques, avec une valeur très limitée. Cependant, la juxtaposition des deux filles de l'empereur Yan est rare dans les réappropriations du mythe. Il est possible que l'évocation des deux déesses revête aussi une valeur esthétique, étant donné que le poète énumère dans ce passage l'arc-en-ciel, la lune et la déesse Chang'e, ce qui contribue à la beauté du poème.

Nous pouvons constater que, dans l'évocation du mythe de Jingwei, les poètes se donnent une grande liberté, évoquant son nom et ajoutant à leur gré de nouveaux épisodes. Il arrive que certains mettent l'accent sur la mer orientale, lieu de son labeur, ce qui ouvre la voie à une représentation paysagère de la mer à travers l'usage du mythe de Jingwei. Le poète Jiang Yan (444-505), qui a une grande admiration pour le poète Ruan Ji, a composé une série de poèmes intitulée « 15 poèmes à l'imitation des poèmes du maître Ruan », dans laquelle il imite le ton de son modèle. Dans le 9^e poème, il écrit que « Xiaoming brille à l'extrémité occidentale, Nüwa se mire dans la mer orientale. Le beau paysage a une couleur étrange, la fleur parfumée a un éclat spécial. La soie n'est pas sans sentiment, mais le temps détruit tout. Les monts et les cours d'eau, sans que les pluies et les vents ne puissent les changer, sont perpétuels. Au contraire de l'existence humaine, qui se dissipe et change au gré du vent¹ ». Le poète oppose l'éphémère de l'existence humaine à la constance de la Nature. Dans la première strophe, le poète cherche à décrire la beauté du monde : il représente les figures des deux déesses (Xiaoming et Nüwa), le beau paysage, la fleur parfumée. On peut observer une exigence de parallélisme dans le poème, notamment dans le premier distique, où la déesse Xiaoming, (son nom signifiant « nuit lumineuse »), fille de l'empereur Shun, est mise en parallèle avec Nüwa ; la structure des deux vers est aussi homogène, tous deux composés d'un verbe et d'un complément circonstanciel : briller/se mirer ; extrémité occidentale/mer orientale. L'emploi du nom Nüwa, rare dans les reprises littéraires, permet d'accentuer son caractère divin. La juxtaposition des deux déesses mythologiques parvient à produire un paysage merveilleux, un univers dépeint par le *Classique des monts et des mers*, ce qui permet également d'éloigner l'expression poétique dans un temps immémorial, à l'origine du monde. Et de ce fait, le poète laisse entendre la

¹ Voir Chapitre 12 du *Classique des monts et des mers*, « Dengbi, femme de Shun, donna naissance à Xiaoming et Zhuguang, elles se trouvèrent dans un grand marais près de la rivière, leur aura divine était capable d'illuminer une centaine de li [unité de longueur] ». On se réfère à la traduction anglaise dans *Hand Book of Chinese mythology*, op. cit. p. 204.

perpétuité de la Nature. Il est à noter que la manière d'insérer le mythe de Jingwei dans ce poème est différente de celle employée dans les œuvres *fu* ; au lieu d'une longue liste de références mythiques puisées dans les données mythologiques, le poète se contente d'apparier simplement la déesse Nüwa et la déesse Xiaoming. Cette sobriété est due sans doute à la différence entre le *fu* et la poésie : par rapport au caractère énumératif du *fu*, la poésie est marquée par la densité et la quintessence du vers. Nous allons constater que, dans les textes cités ci-dessous, l'énumération excessive des références mythiques va faire place à une mise en parallèle de deux figures. Mais la fonction de ces figures ne change pas : elles servent encore à représenter un monde mythologique. Il est légitime d'en conclure que ce procédé littéraire est hérité de la technique de production du *fu*.

Il nous semble que c'est le poète Liu Xiaowei (496-549) qui prend l'initiative d'associer le mythe de Jingwei à la description du paysage maritime. Dans son poème intitulé « A côté de la mer », un dizain de cinq pieds, le poète contemple le paysage de la mer et se rappelle les multiples tentatives des anciens empereurs pour fréquenter les immortels. Il faut remarquer que dans l'imaginaire des Chinois, les îles de la mer orientale sont des terres d'immortalité. On croyait que les immortels vivaient dans des îles lointaines et isolées dans la mer. Plusieurs empereurs, comme le Premier Empereur des Qin et l'Empereur Wu des Han, y ont envoyé des messagers. Nous pouvons constater que, dans le poème, le poète mêle les faits historiques avec les images mythologiques.

Je contemple les monts et la mer à Jieshi [nom de lieu, signifiant Rocher de Jie],
Les empereurs y vinrent et abaissèrent leur majesté [pour demander un élixir
d'immortalité].
L'empereur Qin eut beau apporter ici une grande garde d'honneur,
L'empereur Han augmenta encore le niveau des sacrifices.
La tentative de construire un pont pour atteindre les îles n'aboutit à rien,
Le changement apporté par le temps, qui pouvait faire transformer les mers en
terres agricoles, est difficile à décrypter.
Le souffle de Shen [nom d'un inceste légendaire] laisse apparaître le mirage d'un
pavillon au loin,
Les sirènes se tissèrent dans l'eau à côté.
La fille de l'empereur s'épuisa en vain à combler la mer,
Comment cela pourrait-il faire peur au dieu de la vague ?¹

Comme le titre et le premier vers nous le démontrent, ce poème a été écrit lors de la visite de notre poète dans un lieu situé probablement à l'embouchure d'un fleuve qui se jette

¹ Liu Xiaowei, *Recueil de Ballades*, sur le site du Chinese Text Project <https://ctext.org/library.pl?if=gb&file=79320&page=151&remap=gb>, consulté le 20 janvier 2022. Traduit par nos soins.

dans la mer. Face à la mer vaste et mystérieuse, le poète ne peut pas s'empêcher de songer aux événements historiques qui se sont déroulés en ce lieu, et notamment aux efforts des empereurs pour obtenir l'élixir de longue vie. Après avoir raconté ces histoires, le poète commence à dépeindre le paysage dans le dernier quatrain. Mais il ne s'agit pas d'une description réaliste ; le poète sollicite des images mythologiques : le souffle de Shen, les sirènes, Jingwei et le dieu de la vague. Le choix des images n'est pas fortuit, ces figures mythologiques sont toutes liées, d'une manière ou d'une autre, à la mer. Il est évident que le poète tente de décrire un paysage maritime, mais il s'agit d'un paysage imaginaire. Il est probable que, pour le poète, la mer représente un lieu de merveille et de fantasme et qu'il se fixe l'objectif de reproduire une scène fantastique. Il est nécessaire de remarquer que dans le dernier distique, le poète s'interroge : « La fille de l'empereur s'épuisa en vain à combler la mer, comment cela pourrait-il faire peur au dieu de la vague ». Cette question rhétorique est une négation catégorique du labeur de notre héros. Il nous semble que l'image de la fille de l'empereur a une fonction double dans le poème : d'un côté, son mythe sert de motif littéraire pour décrire la mer, de l'autre, la vanité du labeur de Jingwei fait écho à la vanité de tous les efforts humains pour atteindre les îles des immortels.

En même temps, il faut remarquer que dans les poèmes de Jiang Yan et de Liu Xiaowei, les deux poètes se réfèrent plutôt à « Nüwa » ou à la « fille de l'empereur », plutôt qu'au nom de Jingwei, qui fait l'unanimité dans les poèmes postérieurs. La raison est double, d'un côté ces appellations permettent sans doute de faire ressortir l'aspect divin de notre héros, de l'autre, la sollicitation de figures féminines participe à une fonction esthétique du poème.

En effet, les poèmes sur la visite de la mer sont nombreux dans la littérature chinoise. Et la figure de Jingwei est récurrente dans ces poèmes. Le grand poète Li Bai (701-762) en a composé un excellent poème. Nous pouvons constater que la vision est analogue à celle de Liu Xiaowei, mais l'imagerie de Li Bai est beaucoup plus riche et vive dans son poème intitulé « Monter en hauteur et voir la mer » :

Je monte en hauteur et regarde au loin,
 Les os de six tortues géantes émergent sur la mer, blanc givré,
 Je ne vois pas où sont les Montagnes des Trois Fées,
 L'Arbre Divin à moitié brisé, [c'est là où le soleil se lève], les grandes splendeurs
 du soleil déclinent,
 Le palais céleste est un rêve non réveillé, les empereurs l'ont cherché en vain.
 Jingwei gaspille les branches et les pierres, les Yuantuo n'ont aucune preuve
 d'existence.
 N'avons-nous pas vu que des tombeaux impériaux sont en ruines,
 Quels bergers ont mis le feu ?

Les bandits y sont venus dérober les bijoux de grande valeur
Que pourriez-vous faire, fantômes des empereurs ?
Telle est la fin que vous, amoureux de la guerre, avez obtenue.
Comment pourraient-ils chevaucher un dragon à Dinghu et recevoir
l'apothéose ?¹

Dans ce poème, Li Bai adopte un ton ironique. Par le biais d'une critique contre le premier empereur de la dynastie des Qin et l'empereur Wu de la dynastie des Han, il fait allusion implicitement à la tentation de son empereur d'acquérir l'immortalité. Afin de mettre en évidence l'aspect illusoire du monde immortel, le poète tente de déconstruire un par un les motifs récurrents dans la description de ce monde fantastique. Parmi ces motifs, nous pouvons repérer les six tortues portant les îles flottantes², le mythe du Soleil³, le palais céleste, l'oiseau Jingwei et les Yuantuo⁴, et l'apothéose de l'empereur Jaune⁵. Le poète emploie diverses expressions pour exprimer ses doutes sur l'existence de ces mythes : on trouve une question rhétorique (« Je ne vois pas où sont les Montagnes des Trois Fées »), ainsi que des négations catégoriques (« un rêve non réveillé », « aucune preuve d'existence »). Quant à Jingwei, le poète estime qu'il « gaspille les pierres et les branches ». Il nous semble que dans le vers, le poète vise à exprimer un refus de la nature divine de Jingwei. Avec le terme « gaspiller », il laisse entendre que Jingwei n'est qu'un oiseau ordinaire et que son travail n'a aucun sens. En démontrant l'inexistence de ces figures légendaires et créatures extraordinaires, le poète parvient à démentir l'existence du monde immortel et donc la possibilité d'acquérir l'immortalité. En ce sens, les figures et créatures mythologiques représentant cet univers lointain et fabuleux ont une valeur métonymique

¹ Li Bai, *Œuvres complètes de Li Bai*, annoté par Wang Qi, Vol IV, Beijing, Zhonghua Book Compagne, 1977, p. 223. Pour la traduction, nous nous sommes référés à la traduction en anglais de Xu Yuanhong, grand traducteur chinois. *Selected poems of Li Bai*, Beijing, Book co. Inc., 2021.

² Ce récit est enregistré dans Lie-tseu. Voir la traduction de Léon Wieger dans *L'œuvre de Lie-tzeu, Vrai classique du vide parfait* (Chap. 5B) : « T'ang demanda encore : Les êtres sont-ils naturellement grands ou petits, longs ou courts, semblables ou différents ? ... Mais, continuant son développement, Hia-ko dit : Très loin à l'est (sud-est) de la mer de Chine, (à l'endroit où le ciel est décollé de la terre), est un abîme immense, sans fond, qui s'appelle le confluent universel, où toutes les eaux de la terre, et celles de la voie lactée (fleuve collecteur des eaux célestes), s'écoulent sans que jamais son contenu augmente ou diminue. Entre ce gouffre et la Chine, il y a (il y avait) cinq grandes îles, *Tai-u*, *Yuan-kiao*, *Fang-hou*, *Ying tcheou*, *P'eng-lai*. [...] Primitivement les îles n'étaient pas fixées au fond, mais flottaient sur la mer, s'élevant et s'abaissant avec la marée, vacillant au choc des pieds. Ennuysés de leur instabilité, les génies et les sages se plaignirent au Souverain. Craignant qu'elles n'allassent de fait un jour s'échouer contre les terres occidentales, le Souverain donna ordre au Génie de la mer du nord de remédier à ce danger. Celui-ci chargea des tortues monstrueuses de soutenir les cinq îles sur leur dos, trois par île. Elles devaient être relayées tous les soixante mille ans. Alors les îles ne vacillèrent plus. Mais voici qu'un jour un des géants du pays de *Loung-pai* (au nord), arriva dans ces régions à travers les airs, et y jeta sa ligne. Il prit six des quinze tortues, les mit sur son dos, s'en retourna comme il était venu, et prépara leurs écailles pour la divination. Du coup les deux îles *Tai-u* et *Yuan-kiao* (soutenues par ces six tortues), s'abîmèrent dans l'océan, (et les îles des génies se trouvèrent réduites aux trois de la légende). [...] », [en ligne] https://fr.wikisource.org/wiki/%C5%92uvre_de_Lie-tzeu.

³ L'arbre Fusang est le lieu où logent les dix soleils dans le *Classique des monts et des mers*. L'Arbre Divin est le mûrier Fusang, utilisé pour désigner le soleil dans les données traditionnelles.

⁴ Les deux idéogrammes signifient respectivement tortue et crocodile, on dit que le roi Mu de Zhou a massacré nombre de tortues et de crocodiles avec lesquels il a comblé le fleuve et construit un pont.

⁵ D'après le *Shiji*, après voir fondu des *Ding* (grands chaudrons tripodes en bronze), un dragon vient accueillir l'empereur Jaune au ciel. Ce récit se réfère au décès et à l'apothéose de l'empereur Jaune.

dans le poème. Le poète réalise une innovation dans l'usage des images mythologiques : si les auteurs antérieurs cherchaient à faire voir un monde fantastique, lui tente au contraire de nier l'existence de ce monde immortel à travers la négation de ses motifs.

Toutefois, le choix du motif n'est pas arbitraire, en particulier le mythe de Jingwei et le mythe des Yuantuo, puisqu'ils se prêtent à plusieurs interprétations. Lorsque les empereurs ont envoyé des gens à la recherche de l'île des immortels, la principale difficulté a été de naviguer en mer. La sollicitation des deux figures permet de représenter le résultat de cette lutte face à la mer : Jingwei s'efforce de combler la mer tandis que les Yuantuo sont utilisés pour construire un pont sur la mer. C'est une des raisons pour lesquelles le poète sélectionne ces deux figures parmi toutes les créatures de la mythologie. De plus, le poète utilise la stérilité du labeur de Jingwei pour faire allusion aux efforts vains des empereurs dans leur recherche de l'immortalité. Le poète fait preuve d'une grande virtuosité, dans le sens où, au lieu de juxtaposer les références mythiques comme dans la production de *fu*, il opère une interaction entre les différents vers du poème, dans l'intention de renforcer son expression. Par conséquent, Jingwei n'est pas un simple motif, il fait écho aux autres éléments du poème, et participe donc à la production du sens.

Cette interprétation du mythe de Jingwei nous rappelle la réappropriation du mythe de Sisyphe par Horace dans les *Odes et Épodes*. Dans le vers « nous devons aller voir le sombre Cocyte, qui promène un cours languissant, et la postérité infâme de Danaüs, et Sisyphe l'Éolide condamné à un labeur sans fin », le poète évoque seulement les Danaïdes et Sisyphe pour représenter les suppliciés des enfers. Nous avons expliqué que ce choix des images pourrait s'expliquer par le caractère similaire de leur supplice, qui consiste en un effort vain, et par une allusion au sujet du poème, qui est la futilité des efforts. Il est évident que Horace et Li Bai exploitent méticuleusement le matériau mythique. Ils ne se contentent pas de l'utiliser comme un motif accessoire, mais ils tentent de puiser dans le mythe le sens symbolique et d'adapter son usage selon le contexte de l'expression. De plus, nous pouvons constater que le mythe de Sisyphe est interprété par Horace de la même manière que le mythe de Jingwei est interprété par Li Bai. Les efforts des personnages sont tous liés à la stérilité de l'ambition insensée. Ce rapprochement est inédit et significatif, il nous montre que l'affinité entre les deux figures ne se limite pas à la fonction descriptive d'un monde imaginaire, ce que l'on retrouve dans bien d'autres récits mythiques ; cette affinité est plus significative quand les poètes tentent d'interpréter le sens symbolique du récit et de l'intégrer dans la construction du sens du poème.

En outre, la façon dont le poète Li Bai cherche à suggérer l'inexistence d'un monde transcendant nous rappelle aussi la démonstration de l'illusion des enfers par le philosophe stoïcien Sénèque dans ses *Lettres à Lucilius* : « qu'il n'y a point d'Ixion tournant sur sa roue, point de Sisyphe poussant de l'épaule un rocher à contre-mont ». Il est évident que les deux auteurs s'accordent à démentir une illusion par le biais de la négation successive de ses composantes, ce qui nous permet de mieux saisir l'association des deux figures mythiques avec un monde imaginaire et leur rôle analogique dans la transposition visuelle de ce monde.

Les poètes postérieurs utilisent aussi le mythe de Jingwei pour souligner l'atmosphère mythique de la mer. Mais nous allons constater que le sens symbolique du mythe de Jingwei dans le poème de Li Bai fait place à un rôle ornemental. Nous pouvons le constater dans le poème de Zhuang Zhu (1287-1368) intitulé « Regarder les vagues de la mer » :

Où se trouve l'Arbre Divin ? Où se trouve l'île des immortels Penglai ? La mer s'étend à l'infini. Jingwei se relâche dans son effort de combler la mer, les Yuantuo se laissent enfourcher. Les vagues de la mer s'en vont jusqu'à la Corée. Les nuages s'étendent sur la mer, le ciel et la mer sont indistincts, on ne voit plus la terre ni la montagne. Les tortues qui portent les îles sur la mer se renversent et soulèvent les flots déchaînés. Les vents soufflent violemment, il fait subitement froid en pleine journée¹.

Il est évident que le poète cherche à décrire la vue sur les marées de la mer. Les images sont reprises du poème de Li Bai : Arbre Divin, île des immortels Penglai, Jingwei et les Yuantuo, tortues qui portent les îles. Nous pouvons constater que ces images, dont le rôle est principalement de décrire le paysage maritime et de situer le contexte, sont utilisées comme une image figée : les formules sont simplistes et stéréotypées. Même si le poète introduit ici la fatigue de Jingwei (« Jingwei se relâche dans son effort de combler la mer »), cet épisode ne produit pas de sens, puisque le sens du poème ne change guère si le poète remplace cet épisode du mythe par un autre. Il est probable que la sollicitation de ces figures mythiques dans la description paysagère de la mer a formé une convention littéraire dans les poèmes consacrés à la visite de la mer. Un pareil usage du mythe de Jingwei est constatable dans le poème du poète Liu Ji (1311-1375). Dans son poème intitulé « Monter en hauteur et regarder la mer qui s'étend au loin », il réalise une peinture de la mer :

Je monte en hauteur, et je regarde la mer qui s'étend au loin.
Le vent souffle, les vagues sont soulevées plus haut qu'un mont
Le palais sur l'île des immortels Penglai a perdu son éclat.

¹ Zhang Zhu, *Tuiyan Ci*, Chinese Text Project [en ligne], <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=973179#p85>, consulté le 10 février 2022. Traduit par nos soins.

Le nuage et la brume occultent le lieu où le soleil se lève et se baigne,
Où la déesse du soleil peut-elle aller ?
Les baleines s'avancent en troupe, les poissons défilent comme un drapeau rouge,
Jingwei transporte des pierres, avec une vaine volonté,
Son bec saigne, mais le ciel ne s'en rend pas compte.
Je monte en hauteur et je regarde la mer qui s'étend au loin,
Elle est si étendue, qu'il est impossible d'y naviguer.
Juste un simple regard fait blanchir de peur les cheveux noirs¹.

Nous pouvons constater que le poète adopte plusieurs images mythiques : les îles des immortels Penglai, la déesse du Soleil, Jingwei. Comme dans les deux poèmes susmentionnés, ces figures sont utilisées pour représenter le paysage de la mer. Cependant, le poète fait preuve d'une grande imagination en adaptant les mythes à son gré : perte d'éclat du palais sur les îles Penglai, dérouté de la déesse du Soleil, saignement du bec de Jingwei. Il est fort probable que la sollicitation de ces images est devenue une convention littéraire dans la description paysagère de la mer. Cependant le poète se donne la liberté de remanier le mythe. Comme dans ce poème de Liu Ji, le poète, dans sa manière de réécrire les mythes, crée une atmosphère tragique.

En fin de compte, la vue sur la mer, thème récurrent dans la poésie chinoise, se caractérise par une description imaginaire du paysage. C'est pourquoi les poètes chinois se plaisent à solliciter des images mythologiques pour peindre le paysage de la mer. La mer est un lieu de fantasme, puisque dans les mythes chinois les immortels vivent sur les îles de la mer. Les poètes, dans l'intention de reproduire le fantastique de la mer, recourent aux données mythologiques, si bien que cette façon de décrire la mer forme progressivement une convention littéraire. L'oiseau Jingwei fait partie de ces images mythologiques. Quant à sa fonction, c'est plus compliqué que dans le *fu*, où il n'est qu'un simple motif ornemental ; dans le poème de Li Bai, l'évocation de la figure de Jingwei participe à la production du sens, mais elle est réduite à un rôle accessoire dans les poèmes de Zhuang Zhu et Liu Ji. Toutefois, il est indéniable que la manière dont Liu Ji reprend les mythes enveloppe le poème dans une atmosphère tragique.

Cette diversité de l'usage du mythe de Jingwei se manifeste aussi dans le poème de Gu Kuang (c. VIII^e siècle) intitulé « Le palais du roi-dragon », dans lequel le poète réinterprète le mythe de Jingwei. Il est à noter que les rois-dragons, considérés comme les dieux des quatre mers, régissent le climat et les mers dans la croyance folklorique chinoise. Dans le

¹ Liu Ji, *Œuvre complète de Liu Ji*, Hangzhou, éd des anciens livres de Zhejiang, 1999, p. 256. Traduit par nos soins.

sizain d'heptasyllabes, le poète décrit d'une façon picturale le paysage de la mer après une grande inondation :

Dans le palais du roi-dragon, la lune est luisante et la lumière scintillante,
C'est un moment propice pour Jingwei qui, une pierre dans le bec, s'envola à l'est,
Les sirènes collectionnèrent des fils de racine de lotus et tissèrent de la soie précieuse.
Fleuves et mers déversèrent vers les royaumes de Wu et de Shu,
La déesse de la rivière Han et les dames Xiang disparaissaient successivement,
La réserve d'eau manqua dans le palais du roi-dragon¹.

Gu Kuang est à la fois un poète et un peintre. Nous pouvons constater que la représentation poétique se caractérise par une imagerie riche et diversifiée. Au lieu de dépeindre d'une façon réaliste la scène à la suite d'une inondation, le poète fait preuve d'une grande virtuosité en stimulant l'imagination des lecteurs. Il recourt à de multiples images et figures issues des données mythologiques : le palais du roi-dragon, Jingwei, les sirènes², la déesse de la rivière Han et les dames du fleuve Xiang. D'abord il est à noter que toutes ces figures mentionnées dans le poème sont liées explicitement à un univers aquatique dans la mythologie. Il va de soi que la peinture de la scène est suivie d'une représentation de l'action de ces figures mythologiques. Ensuite, il s'agit d'un usage novateur du mythe de Jingwei. Le poète nous suggère qu'il est plus facile pour Jingwei de remplir la mer quand la réserve d'eau manque dans la mer d'Est. Cette réécriture donne au poème un style fantastique et un ton humoristique.

Ce lien entre l'oiseau Jingwei et la mer peut également être observé dans son poème « Au départ de mon frère à Silla (Corée) ». Dans ce long poème composé au moment du départ de son frère en Corée, il se figure le paysage exotique que son frère peut voir dans son voyage : « La fille de l'empereur vole avec une pierre dans son bec, la sirène vend la soie qu'elle tisse ³ ». Il est évident que notre poète a une prédilection pour la figure de Jingwei, ainsi que pour celle de la sirène. Il a l'habitude de les solliciter dans sa création poétique quand il cherche à reproduire un paysage qui se situe en dehors du champ de ses expériences personnelles.

¹ Wang Qixing et Zhang Hong, *Poèmes de Gu Kuang avec annotation*, Shanghai, éd des livres anciens de Shanghai, 1994, p. 93. Traduit par nos soins.

² D'après le *Soushen ji (A la recherche des esprits)*, recueil des anecdotes surnaturels, les *Jiaoren*, équivalents de la sirène dans la mythologie gréco-romaine, vivent dans la mer du Sud et savent tisser de la soie. Leurs larmes peuvent se transformer en perles.

³ *ibid*, p. 71. Traduit par nos soins.

Il est fort possible que le mythe de Jingwei ait été également exploité dans les autres formes artistiques, notamment dans les arts figuratifs. En témoigne ce que Li E (1692-1752) a écrit dans son poème intitulé « En voyant les trente statues du *Classique des monts et des mers* au temple en honneur à Yu le grand à Fushan ». Comme le titre nous le dévoile, le poète a vu trente statues représentant des figures du *Classique*. Dans le poème, le poète évoque le nom de Jingwei : « Le dragon Ying s’envole avec ses ailes, Jingwei se plaint de sa noyade¹ ». Cependant, le poème et la documentation ne permettent pas d’affirmer avec certitude que la représentation des figures dans le poème est en conformité avec les trente statues dans le temple. Il nous semble toutefois que cette hypothèse est difficile à écarter. Parce que le poète Zhu Baoshan (1820-1889) a aussi évoqué le nom de Jingwei dans son poème sur la visite du même temple : « Aujourd’hui à Fushan au bord du fleuve Han, une masse de pierres se trouve au bas, [...] C’est à cause de sa fatigue que la pierre tombe du bec de Jingwei à mi-chemin ?² ». Cette possibilité est renforcée si nous tenons compte du fait que, dans les deux poèmes visant à exalter la lutte de Yu le grand contre le déluge, la représentation de Jingwei permet de décrire le paysage fantastique dans la mythologie chinoise et de situer géographiquement les actes du héros puisque, associé par son labeur à la mer orientale, la figure de notre oiseau est un motif privilégié pour la description d’un paysage aquatique.

Il nous semble important de faire remarquer que des différences apparaissent dans la manière d’exploiter la figure de Jingwei pour décrire le paysage. Dans le poème de Bian Gong (1476-1532) intitulé « Visite au temple à Wen Tianxiang », le poète rend hommage à Wen Tianxiang, poète respecté par les lettrés chinois pour sa loyauté et son patriotisme. Nous pouvons constater que l’évocation de Jingwei ne suggère guère un univers mythologique ou une atmosphère fantastique :

L’esprit du ministre [Wen Tianxiang] ne s’est pas dissipé,
 La toile, avec la lumière reflétée, se balançait au vent froid et brutal.
 Le ciel et la terre étant si vastes, il n’a pas trouvé de lieu où s’installer,
 Le chemin raboteux, son rêve est long et troublé.
 Au-delà des fleurs un coucou crie à la lueur de la lune,
 Près de l’eau se trouve Jingwei, devant le mascaret du fleuve Zhejiang.
 A son temple on voyait aussi des arbres de Xihu,
 Dont les branches s’orientaient au Sud pour ne pas se plier vers les ennemis du nord.³

¹ Li E, *La suite de Recueil Fanxie Shanfang*, volume IV, cité par Ning Jiayu, dans son ouvrage *La résurrection des dieux : transposition littéraires des mythes chinois*, p. 116.

² Zhu Baoshan, *Recueil de Hongsu Shanzhuang*, https://www.shiwens.com/detail_249633.html, consulté le 10 mai 2022.

³ Bian Gong, *Recueil de Huaquan*, Vol. VI. Shanghai, éd des anciens livres de Shanghai, 1993.

Le poète réalise ici un tableau pictural du temple de Wen Tianxiang. Le premier distique dépeint une scène réelle au temple ; l'oscillation de la toile, le scintillement de la lumière et le vent brutal font voir une scène hantée qui laisse penser à la présence de l'âme de Wen. Ensuite, le poète suggère la vie tragique de Wen à travers des images comme « le ciel et la terre vastes », « il n'a pas trouvé de lieu où s'installer », « le chemin raboteux » et « le rêve lointain ». Dans le troisième vers, le poète recommence à décrire le paysage du temple : fleurs, coucou, lueur de la lune, Jingwei, mascaret, les arbres. Cependant, il ne s'agit guère de simples images naturelles, plusieurs impliquant une signification allusive. Le cri du coucou évoque une tristesse profonde, la figure de Jingwei représente une persévérance héroïque, le mascaret du fleuve Zhejiang est lié à l'esprit de Wu Zixu, un héros antique, les arbres de Xihu sont associés, dans les traditions littéraires, au héros Yue Fei, un militaire réputé pour sa loyauté. Nous pouvons constater que le poème fait écho à d'autres textes, il fait appel à une lecture intertextuelle. Et de ce fait, les images ne composent pas une peinture réaliste du paysage du temple, ni la description d'une atmosphère fantastique. Comme le professeur James Liu l'affirme, « la scène dans un poème ne doit pas nécessairement être réelle. La scène réelle et la scène imaginaire se fondent souvent l'une dans l'autre¹ ». Les poètes chinois visant à exprimer une émotion à travers la description d'un paysage, les images ont pour première fonction de susciter une émotion chez les lecteurs par leur pouvoir suggestif. Il faut que les lecteurs prennent en compte le contenu symbolique des images afin qu'elles atteignent leur signification plénière. A ce propos, Jacques Pimpaneau met en évidence le rapport entre la description de la nature et la production poétique : « la nature devient un langage pour exprimer ce que l'on ressent et ce que l'on pense », « le regard crée le paysage² ». Si le poète peint une scène sur Jingwei qui se trouve près de l'eau, c'est que l'évocation de Jingwei dans la description du temple en hommage au héros transmet un message symbolique. L'esprit de Wen pourrait être rapproché de celui de Jingwei : le contraste entre l'immensité de la mer et la petitesse de Jingwei ressemble à celui entre la défaite inévitable de la nation de Wen et ses efforts individuels, la détermination de Jingwei est analogue à celle de Wen qui ne se résigne jamais devant les ennemis. Il est clair que cet usage symbolique des images s'éloigne énormément de l'objectif de la description ornementale et quelquefois excessive dans la production de *fu*. La figure de Jingwei, au lieu

¹ James J.Y. Liu, *The art of Chinese poetry* The university of Chicago Press, 1962, p. 95.

² J. Pimpaneau, *Anthologie de la littérature chinoise*, p. 182, p. 190.

d'être un motif littéraire qui compose une imagerie fantastique, est dotée d'une symbolique héroïque ; nous allons examiner cet usage dans le septième chapitre.

Après notre étude sur les poèmes et les extraits cités dans cette section, un constat s'impose : la sollicitation des figures surnaturelles issues des données mythologiques, parmi lesquelles la fille de l'empereur/l'oiseau Jingwei est une figure récurrente, est destinée principalement à souligner l'atmosphère fantastique de la description paysagère, et ce, à travers le pouvoir suggestif de ces images qui renvoient à un monde mythique et nous placent dans un temps immémorial. Étant donné que, dans le récit, Jingwei est lié à la mer (orientale) en raison de sa tâche perpétuelle, les poètes se plaisent à exploiter le récit mythique de Jingwei pour projeter une lumière fantastique sur leurs poèmes consacrés à la visite de la mer. Devant la difficulté de représenter l'atmosphère mythique dans la description d'un lieu, les premiers poètes ont puisé leur inspiration dans les données mythologiques. Ainsi s'est formé ce procédé littéraire d'empilement de figures surnaturelles issues de la mythologie pour représenter le monde mythique. C'est pourquoi la figure de Jingwei est une figure prisée des premiers poètes. Dans les *fu* (*Fu sur la putification de mes désirs*, *Fu de la capitale ancienne du Royaume Wu*, *Fu du ciel sphérique*), dans les inscriptions sur des stèles (*Inscription de la montagne pilier du ciel*, *Inscription sur la stèle du Temple de la mère de Qi à la montagne de Song*), dans les poésies (*Monter en hauteur et regarder la mer*, *Regarder les vagues*, *Palais du dragon-roi*), Jingwei se trouve au sein d'un groupe de créatures surnaturelles et fantastiques. Cette accumulation de figures fait place à un choix méticuleux des images quand le poème commence à s'imposer comme la forme d'expression préférée des lettrés. Nous pouvons constater que, dans le poème de Gu Kuang, la mise en parallèle de Jingwei et de la sirène suffit à suggérer l'idée d'une mer fantastique. Cette schématisation met en évidence la différence entre le *fu* et la poésie : le premier se caractérise par une exposition minutieuse d'éléments corrélatifs et une description détaillée de tous les aspects du sujet, tandis que la poésie est marquée par la densité et la quintessence du vers.

Il est intéressant de s'interroger sur la fonction de la référence au récit mythique de Jingwei. Nous pouvons constater que toutes les références mythologiques sont sollicitées comme de simples motifs littéraires dans les poèmes *fu* et les textes inscrits sur les stèles, ces derniers appartenant au sens large au genre littéraire du *fu*. Cependant, le cas est complexe dans l'expression poétique. Dans le poème de Li Bai, la dénonciation de la vanité des efforts de Jingwei (« Jingwei gaspille les branches et les pierres ») renvoie au thème du

poème qu'est la quête de l'immortalité par les anciens empereurs. De plus, la mise en parallèle entre Jingwei et les Yuantuo permet de démontrer l'impossibilité de traverser la mer (« Le palais céleste est un rêve non réveillé, les empereurs l'ont cherché en vain. Jingwei gaspille les branches et les pierres, les Yuantuo n'ont aucune preuve d'existence »). Bref, l'évocation du mythe de Jingwei participe à la production du sens dans le poème, et possède une valeur expressive. Mais avec la formation d'une convention littéraire, la référence au mythe de Jingwei est réduite à un motif ornemental servant à représenter un monde mythique (« Jingwei se relâche dans son effort de combler la mer, les Yuantuo se laissent enfourcher », « Jingwei transporte des pierres, avec une vaine volonté. Son bec saigne, mais le ciel ne s'en rend pas compte »). La référence à la figure de Jingwei dans le poème de Gu Kuang représente une image importante dans la scène du déluge ; l'interprétation sur « le moment propice » du travail de Jingwei confère au poème un ton humoristique, ce qui démontre sans doute la malléabilité du matériau mythique.

Quant à la manière de représenter le mythe de Jingwei, nous pouvons constater que les poètes se contentent d'évoquer un certain motif du récit. Généralement, on trouve le nom de Jingwei suivi, soit de sa tentative vaine de combler la mer, soit des objets emblématiques de son mythe : les pierres/branches. Dans le deuxième cas, on utilise souvent les expressions « tenir dans son bec » ou « transporter ». Li Bai est le seul à utiliser le verbe « gaspiller ». Si ces vers démontrent une tendance à former une convention pour évoquer le récit de Jingwei, il est à noter qu'en parallèle à cette fixation progressive de la formule, les poètes se sentent libres d'adapter, d'ajouter et de réinterpréter les épisodes du récit de Jingwei. « Recevoir une flèche », « gaspiller les branches et les pierres », « son bec saigne », « s'efforce de combler la mer », « le moment propice », « la fatigue de Jingwei », « se plaindre de sa noyade » : ces vers font preuve de la créativité des poètes. D'ailleurs, nous pouvons constater que les poètes traitent le récit mythique de Jingwei comme une image formée dans une tradition littéraire : ils reprennent les motifs emblématiques en intégrant leur propre interprétation.

L'usage du mythe de Jingwei dans la représentation d'un monde mythique nous évoque celui de Sisyphe dans la description topographique du royaume des morts ; les deux figures sont sollicitées par les premiers poètes dans l'objectif de représenter un univers hors de la portée humaine. Il est intéressant pour nous d'examiner la raison de ce rapprochement dans les histoires littéraires des deux civilisations.

fu et *ekphrasis*, un même procédé littéraire fondé sur la description ?

Sisyphé, fameux criminel infernal, est une figure récurrente dans le genre épique. Cependant, se trouvant toujours parmi les autres criminels, il perd entièrement son autonomie. Ainsi, son mythe, intégré aux mythes de Tantale, d'Ixion, des Danaïdes, participe au motif littéraire du supplice infernal. Nous avons déjà montré dans la section précédente que l'évocation du supplice infernal a une valeur mimétique dans le genre épique, dans le sens où la représentation des criminels et de leurs châtiments permet de procurer au lecteur l'image d'un paysage topographique et de conférer une matérialité à un monde imaginaire. Ce procédé littéraire pourrait trouver ses origines dans la tradition homérique de l'*ekphrasis*, qui consiste à réaliser une représentation imagée d'une scène et à la placer sous les yeux du lecteur. De ce fait, Sisyphé a pour principale fonction de constituer l'*ekphrasis* du monde des morts.

Le mythe de Jingwei se trouve d'abord dans les œuvres *fu*, en particulier dans les *fu* consacrés à la description d'un lieu. Notre oiseau fait partie d'une grande foule de créatures surnaturelles et de figures extraordinaires issues des données mythologiques. Dans les textes, la grande accumulation d'éléments surnaturels a pour objectif de faire voir un monde fantastique, hors du champ de l'expérience humaine.

Une grande affinité se profile, d'après notre analyse, entre l'usage du mythe de Sisyphé dans l'*ekphrasis* du royaume souterrain et celui du mythe de Jingwei dans les *fu* dédiés à un lieu : à la difficulté de décrire un paysage au-delà des expériences humaines, tâche particulièrement ardue, les poètes occidentaux et orientaux ont répondu par la même solution : l'utilisation des figures mythologiques. Il est facile d'imaginer combien les premiers poètes ont eu du mal à faire voir un paysage qu'ils ne connaissaient pas eux-mêmes ; néanmoins, ils ont fait preuve d'une grande virtuosité en décrivant un espace à travers les actions de ses occupants. C'est ainsi qu'ils ont réussi à donner une matérialité à ce monde imaginaire et irréel. En ce sens, la métonymie est un mode de pensée partagé par les habitants de différentes cultures et une technique rhétorique à laquelle les poètes ne manquent pas de recourir.

En effet, le rapprochement entre l'usage de ces deux figures ne se limite pas à leur fonction poétique ; il est intéressant de confronter ici l'*ekphrasis* et le *fu*, qui présentent une grande similitude dans la manière de décrire un lieu ou un objet. L'*ekphrasis* recourt à une longue énumération de détails. Comme Yves le Bozec l'indique dans son ouvrage, « la

principale qualité rhétorique de l'*ekphrasis* est sa capacité d'exhaustion¹. En ce qui concerne le *fu*, genre littéraire entre le poème et la prose, qualifié de « poème en prose »² ou encore de « rhapsodie épидictique³ », ses principes esthétiques dominants sont la complétude et l'exhaustivité plutôt que la spécificité ou la précision⁴. Il est évident que ces deux genres descriptifs présentent une grande parenté dans l'exhaustion. M. S. Ekström affirme dans son article « *Lecture métapoétique autour d'Ekphrasis et de fu* » que les deux traditions littéraires présentent des points communs dans la description exhaustive et dans l'emploi d'un langage non métaphorique.⁵ Les premiers poètes occidentaux comme orientaux s'aperçoivent de la force de visualisation que procure la formule énumérative, à travers laquelle, ils tentent de produire une scène visuelle dans l'imagination des lecteurs et de donner une matérialité à l'objet décrit. Derrière le rapprochement de ces deux genres, une même logique se dégage : l'accumulation des détails permet de faire voir. Il n'est ainsi pas fortuit qu'aux origines de la littérature occidentale, le Tartare soit représenté par un cortège de suppliciés infernaux, de même qu'aux origines de la littérature orientale l'univers mythique est mis en scène à travers l'évocation de plusieurs créatures fabuleuses issues des données mythologiques.

Quant à la manière dont les auteurs représentent les mythes de Sisyphe et de Jingwei, nous pouvons aussi constater des points communs. Étant donné que les deux figures ont totalement perdu leur indépendance pour former un ensemble avec les autres figures mythiques, il va de soi que tous les épisodes de leur récit ne sont pas évoqués. Ainsi, il est rare que la raison du châtement de Sisyphe soit explicitée, et que la noyade et la métamorphose de Jingwei soient suggérées. Dans notre analyse de la référence à ces deux figures, nous avons pu voir que les poètes et les auteurs n'adoptent que le motif le plus emblématique de chaque mythe : la poussée par Sisyphe du rocher qui descend inévitablement lorsqu'il atteint le sommet et le transport par l'oiseau Jingwei des pierres qui disparaissent immédiatement dans la mer. Cette manière de représenter un lieu à travers des personnages en action témoigne d'une part de la virtuosité des poètes, et de l'autre des limites

¹ Yves LE BOZEC, « L'hypotypose : Un essai de définition formelle », *L'information grammaticale*, 92, 2002, p. 3-7, voir p. 3.

² Yves HERVOUET, « FU [FOU], genre littéraire chinois », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 28 juin 2022. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/fu-fou-genre-litteraire-chinois/>

³ Davide Knechtges, *The Han rhapsody: A study of the fu of Yang Hsiung*, Cambridge University Press, 2009.

⁴ Connery, Christopher Leigh, « SAO, FU, PARALLEL PROSE, AND RELATED GENRES », *The Columbia History of Chinese Literature*, edited by Victor H. Mair, Columbia University Press, 2001, p. 223-247.

⁵ Martin Svensson Ekström, « Metapoetic Readings around Ekphrasis and Fu 賦 », *Prism* 1 October 2020; 17 (2): 353-398.

de la créativité et de l'imagination humaines, puisque les auteurs ne peuvent représenter ce qui dépasse notre expérience que par l'intermédiaire de ce qui relève de nos expériences humaines. Dans ce sens, il est légitime de parler de tradition anthropocentrique.

Toutefois, la différence entre l'usage des deux figures dans leur propre tradition littéraire est évidente. D'abord, le mythe de Sisyphe est lié principalement à la thématique de la *catabase* dans le genre épique et dans les tragédies. Cependant, il est difficile d'arriver à une telle conclusion pour l'usage du mythe de Jingwei par les poètes chinois ; nous avons montré que la littérature chinoise ne possède pas de tradition narrative, il est donc rare que dans le poème se dégage une thématique. Si nous nous tournons vers les poèmes sur la visite de la mer (orientale), l'oiseau Jingwei est associé généralement à la thématique de la recherche de l'immortalité dans la mer orientale.

Ensuite, le rapport entre le personnage et l'espace est différent. Même si la sollicitation des figures mythologiques pour représenter le monde imaginaire se constitue comme une convention dans les deux traditions littéraires, il arrive que la fonction de représenter l'enfer dans la tradition littéraire occidentale incombe au seul Sisyphe (« son [Télamon] père Éaque est juge au pays silencieux où roule son rocher Sisyphe, fils d'Éole », *Métamorphoses*, XIII, v. 25-26). Sisyphe possède un rôle de repère du royaume souterrain, si bien que l'enfer est parfois identifiable par sa seule présence. Dans la tradition littéraire orientale, la référence aux créatures surnaturelles, dont l'oiseau Jingwei, contribue à représenter un univers mythique placé dans un temps immémorial. Ce monde référentiel est vague et immense, il ne s'agit pas d'un lieu concret et précis comme le Tartare. Il est impossible de mettre en évidence un rapport de correspondance directe entre le personnage et le lieu. Nous pouvons constater que dans les poèmes sur la visite de la mer, les poètes mettent notre oiseau en parallèle avec les sirènes ou les Yuantuo, pour que l'usage du mythe de Jingwei puisse renvoyer à un espace mieux délimité, soit la mer (orientale).

Enfin, leur évolution est différente voire inverse. Pour la reprise du mythe de Sisyphe, on constate une tendance à la schématisation : la fonction du mythe de Sisyphe est progressivement réduite à sa valeur localisatrice du monde souterrain, il ne participe plus à la poétique narrative ; la formule est de plus en plus simpliste : son nom, accompagné de son rocher, suffit pour les auteurs à évoquer son mythe. En revanche, le mythe de Jingwei a connu une évolution inverse. Dans les œuvres de *fu*, le mythe de Jingwei est évoqué à travers des formules courtes et succinctes, sa fonction est limitée à un élément accessoire. C'est quand la poésie l'emporte sur le *fu* en tant que forme d'expression préférée des lettrés chinois

que le mythe de Jingwei se met à revêtir une valeur expressive. Il est à noter qu'il existe une grande différence entre le *fu* descriptif et la poésie. Plus compact et plus court, le poème emploie des images dotées d'une valeur expressive, souvent émotionnelle. Référons-nous à l'affirmation du professeur James J.Y.Liu, qui affirme qu'« un poème qui consiste entièrement en une description de la scène sans aucune émotion peut, au mieux, être un vers habile mais peut difficilement être considéré comme une véritable poésie¹ ». En l'occurrence, dans le poème de Li Bai, la référence au mythe de Jingwei, en interaction avec les autres éléments du texte, fait appel à une interprétation symbolique. La connotation du mythe ne se limite donc pas à un rôle descriptif. Ce constat est encore plus perceptible avec le poème « Visite au temple de Wen Xianxiang » du poète Bian Gong, dans lequel l'évocation de Jingwei n'a pas du tout pour objectif de faire voir le paysage du temple (« Jingwei se trouve au bord de l'eau »), mais de susciter chez le lecteur une admiration pour l'esprit de Wen Tianxiang. C'est pourquoi l'usage de l'image de Jingwei dans la description d'un lieu a progressivement disparu dans l'expression poétique. L'oiseau Jingwei est de plus en plus utilisé pour susciter une émotion (nous allons le voir plus en détails dans la quatrième section), même lorsqu'il est placé dans un vers consacré à la description d'un paysage. La disparition de cet usage est également visible dans l'usage du mythe de Sisyphe. L'enfer parvient à acquérir une visibilité à travers les descriptions détaillées des différents auteurs ; il n'est plus nécessaire pour les auteurs de prouver son existence.

Si les figures mythologiques de Sisyphe et de l'oiseau Jingwei ont rempli une fonction comparable aux origines des littératures occidentale et orientale, nous avons pu constater qu'elles ont suivi un parcours très différent qui met en évidence les caractéristiques de leur tradition littéraire respective. Toutefois, dans les deux cultures, hétérogènes à plusieurs niveaux, s'observe une parenté dans la manière de faire voir ; nous pouvons désormais nous demander si cette parenté existe encore quand les poètes visent à faire sentir.

¹ Texte anglais: « a poem which consists entirely of description of scene without any emotion can at best be skillful verse but can hardly be considered genuine poetry. », James J.Y. Liu, *The art of Chinese poetry*, The university of Chicago Press, 1962, p. 95.

Chapitre 5 Le « désir de repos » de Sisyphe et le *yuan* (ressentiment) de Jingwei

Nous avons déjà montré dans le chapitre précédent que la représentation de la figure de Sisyphe et de celle de Jingwei a une valeur localisatrice dans la description d'un espace : le Tartare pour Sisyphe, un monde (ou un temps) mythique pour Jingwei. Cependant, il faut remarquer que les deux mythes représentent également un répertoire riche en images et en thèmes. Les poètes qui choisissent d'exploiter ces mythes n'hésitent pas à se tourner vers d'autres dimensions, ce qui entraîne des réappropriations très diverses. La sollicitation des deux figures par les poètes dans l'expression du sentiment met également en évidence des points de convergence ; quand ils tentent de faire ressentir la frustration, la colère, la tristesse, les poètes s'accordent pour recourir à ces deux héros laborieux. Il est remarquable que dans les premiers textes du mythe de Sisyphe et du mythe de Jingwei, l'état d'âme des héros ne soit guère évoqué, ce qui confère sans doute une grande liberté à l'imagination des poètes.

Dans ce chapitre, nous allons analyser de quelle façon la conscience des deux figures se réveille de l'état d'inertie qui la caractérise dans les traditions de la haute antiquité, et de quelle manière les poètes utilisent les deux figures mythiques pour conférer une visibilité à une émotion du moi lyrique. Bien sûr, les émotions que les deux figures sont susceptibles d'éprouver et de représenter sont multiples et complexes dans la longue histoire des reprises littéraires de ces mythes ; nous nous intéresserons donc seulement à l'affinité qui se manifeste à l'égard de l'expression du sentiment dans les appropriations des deux mythes. C'est pourquoi nous allons diviser notre étude en deux grandes catégories : d'une part l'expression de la colère ou de la tristesse dans la littérature latine, en parallèle avec l'expression du sentiment de *yuan* (ressentiment) dans la littérature chinoise, et d'autre part l'expression de la souffrance amoureuse dans la littérature latine/ française et chinoise.

Ajout d'un nouvel épisode, ayant pour but de dépeindre le sentiment

Il est possible que les premiers poètes éprouvent un malaise à transposer directement les images de Sisyphe et de Jingwei dans la représentation de leur *for intérieur*. Ils font preuve d'une grande créativité en introduisant un nouvel épisode dans les deux récits, dans l'intention de véhiculer un sentiment sous l'apparence de la narration. Les poètes occidentaux imaginent un remplaçant à Sisyphe pour son expiation, alors que leurs homologues chinois cherchent à incorporer un dénouement aux actions perpétuelles de Jingwei.

« Subir à la place de Sisyphe », dans une malédiction ou dans une auto-condamnation

Dans cette section, nous analyserons les textes qui proposent une nouvelle lecture de la peine au sein du Tartare. Comme nous l'avons montré dans la section précédente, les damnés ont tendance à former un groupe homogène à l'époque augustéenne ; au cours de ce processus, le motif du supplice infernal commence à revêtir une autre dimension que la simple peinture des enfers. De plus, il est étonnant que les poètes s'accordent, chacun à sa propre manière, pour concevoir une suspension au labeur des damnés, qu'il s'agisse d'un repos temporaire, ou d'une délivrance totale réalisée par le biais d'un remplacement. Cette innovation fictive leur permet de puiser davantage dans les sèmes intrinsèques du mythe du supplice, plutôt que de recourir à son côté « marqueur de l'espace ».

Il nous semble que le détournement s'opère à travers l'introduction d'un état d'âme dans la représentation des suppliciés. Cette introduction est effectuée par Horace dans son poème des *Odes et Épodes*. C'est Canidie, magicienne-sorcière et personnage récurrent dans les poèmes d'Horace, qui exprime le désir de repos des criminels. Après s'être vantée de son pouvoir magique dans la malédiction, elle souhaite que la vie misérable du poète « se prolonge et suffise sans cesse à de nouveaux supplices¹ », à l'image du châtement infernal des grands criminels. Cependant, au lieu de mettre en scène d'une manière traditionnelle les fameux supplices, notre poète recourt à une description de leur état d'esprit : « Il désire le repos, le père du déloyal Pélopes, Tantale, privé de mets qui toujours s'offrent ; il le souhaite, Prométhée livré à l'aigle ; il souhaite, Sisyphe, de placer son rocher au sommet du mont ; mais les lois de Jupiter leur disent 'Non' » (XVII, v. 66-70)². Ici, Horace évoque dans son vers trois suppliciés : Tantale, Prométhée et Sisyphe. Nous pouvons noter qu'il a remplacé Tityos par Prométhée. Les peines des deux criminels se recoupant, il arrive que les auteurs les confondent l'un avec l'autre. Il est évident que, par rapport à la description extérieure du supplice infernal dans la tradition, il s'agit là d'une représentation inédite, qui procède à travers une peinture de l'intériorité des suppliciés, comme le montre la répétition des formules « il désire », « il souhaite », qui expriment l'activité psychologique des criminels.

¹ Horace, texte établi et traduit par F. Villeneuve, *Odes et Épodes*, tome I, Paris, Les Belles Lettres, 1981, p. 230.

² Ibid

Cet aspect ne nous semble guère insignifiant ; en effet, dans l'antiquité, il existe une grande variété de théories sur l'au-delà, comme Catherine Lochin le montre dans son article « Les châtiments infernaux, contes de nourrice ou croyances. Thèmes littéraires et figurés »¹ : la vie morne des âmes, la conservation d'une certaine sensibilité, la continuation des rapports, le sommeil, etc. On se demande à cette époque si les âmes coupables se rendent compte de leur situation ou s'il s'agit simplement d'un labeur physique éternel pour les âmes inconscientes et inertes. Tout cela exerce sans doute un impact sur la signification du châtiment des criminels. La conscience, qui réapparaît dans le poème d'Horace, change la nature du supplice des criminels, qui se transforme en une souffrance à la fois physique et morale. Si l'on prend le cas de Sisyphe, la tâche, qui viserait seulement à l'empêcher de s'enfuir² s'est doublée d'un tourment mental, soit un déchirement continu entre l'illusion et la déception. L'accentuation de l'aspect psychologique des suppliciés prépare l'intégration du motif du supplice infernal dans les poèmes où l'expression des sentiments intimes l'emportent.

La douleur des suppliciés est d'autant plus renforcée par la conscience de leur situation que ce désir de repos est voué à être insatisfait, puisque « les lois de Jupiter leur disent 'Non' ». Il est légitime de se demander si « les lois de Jupiter » suggèrent le rapport de cause à effet entre leur crime et leur châtiment ; elles mettent en tout cas en évidence l'impossibilité absolue du repos ainsi que l'inévitabilité de leur sort misérable. Le poète puise dans le mythe le mythème du supplice horrible, utilisé dans le discours de la sorcière Canidie comme un comparant qui aide à donner une idée de l'horreur de la vie maudite. Le rapport d'analogie entre le poète et les criminels réside dans la perpétuité et l'inflexibilité de leur situation douloureuse. Cette réinterprétation par Horace a une importance sur la réception du mythe du supplice infernal dans la littérature latine ; elle entraîne un nouvel usage littéraire du motif, qui ne perd pas pour autant sa valeur localisatrice. Les reprises postérieures du supplice infernal s'inscrivent dans le sillage d'Horace, dans le sens où les suppliciés sont considérés comme conscients de leur situation et que les auteurs latins ne manquent pas de se réapproprier le thème de la suspension du supplice.

¹ *Op.cit.*

² Nous avons déjà analysé la scholie de Phérécyde ; sur le motif du supplice infernal, elle indique que « après sa mort, Hadès l'obligea à rouler le rocher, pour qu'il ne pût s'échapper à nouveau ».

Le désir de repos exprimé dans le poème d'Horace a enfin été satisfait par Ovide dans les *Métamorphoses*, bien que d'une manière temporaire. Le poète imagine une interruption provisoire du supplice des criminels.

Comme il [Orphée] parlait, heurtant les cordes de sa lyre,
Les fantômes pleuraient. Tantale laissa fuir
L'onde, la roue d'Ixion s'arrêta, les vautours
Cessèrent de ronger les foies, les Danaïdes
D'emplir l'urne, Sisyphe à son rocher s'assit¹ (Livre X, v. 40-44)

L'expression de la douleur dans le chant d'Orphée est si émouvante que les « ombres légères » et les « fantômes errants » sont réveillés et reprennent leur conscience. En contraste avec leur état « léger » et « errant », ils commencent à pleurer. Il en est de même pour les âmes des coupables, qui en profitent pour arrêter leur supplice. Tantale, les Danaïdes et Sisyphe prennent l'initiative de s'arrêter, ils cessent d'une manière active leur supplice, ce qui suggère, nous semble-t-il, qu'ils perdent leur conscience au moment de leur labeur et que l'inconscience est une condition sous-jacente de la mise en œuvre du supplice infernal. Toutefois, on peut observer une nuance dans les vers sur Ixion et Tityos/Prométhée : ce sont les objets de leur supplice qui suspendent le processus, comme s'ils étaient dotés eux aussi d'une conscience. Alors que Horace rend directement les suppliciés conscients, Ovide cherche une raison à ce réveil de la conscience, qu'il trouve dans le chant d'Orphée. Il est évident que cette suspension du supplice sera courte et temporaire et que les coupables retourneront à leur labeur une fois que le chant sera fini ; on peut donc en conclure que cette reprise du motif du supplice dans les *Métamorphoses* d'Ovide ne modifie pas la trame et est donc dépourvue de toute fonction narrative. Toutefois, elle permet de mettre en valeur la force magique du chant d'Orphée, ce qui prépare le fléchissement futur de Pluton et de Proserpine, dieux du royaume des morts.

La propension d'Ovide à trouver un moyen de faire arrêter le supplice infernal se manifeste de nouveau dans un autre de ses poèmes, *Contre Ibis*. Nous en avons déjà traité, dans le chapitre précédent, un extrait dans lequel le poète fait appel à la référence mythologique pour situer le lieu de détention. Sa malédiction prend tout son sens quand « le supplice promis » se concrétise dans le détail à l'aide du matériau mythologique :

Ton ombre coupable sera déchirée de mille manière et Éaque mettra tout son génie dans tes supplices. Sur toi il déchargera de leurs tourments les hommes des anciens âges ; grâce à toi, tous ceux de jadis jouiront du repos. Sisyphe, tu trouveras à qui passer ton

¹ Ovide, *Les Métamorphoses*, p. 274.

fardeau qui retombe en roulant ; sur les roues rapides tourneront désormais de nouveaux membres ; c'est lui aussi qui voudra en vain saisir les branches et les ondes, lui qui repaîtra les oiseaux de ses entrailles inépuisables ; les tourments de cette mort ne cesseront pas avec une autre mort et de si grands maux n'auront pas d'heure dernière.¹

Il s'agit évidemment d'une attaque violente du poète contre son ennemi. En lui souhaitant les plus horribles tortures possibles, l'auteur se sert du matériau mythologique pour que les supplices de son imagination prennent forme : l'ennemi maudit subirait lui seul tous les supplices infernaux de la mythologie, tandis que les coupables seraient délivrés de leur tâche pénible et perpétuelle. A l'instar du repos des suppliciés dans les *Métamorphoses*, la libération des suppliciés, remplacés par l'ennemi d'Ovide, remplit également une fonction rhétorique : dans la réécriture ovidienne, le mythe du supplice infernal est interprété comme un récit imagé et concret sur un supplice horrible ; en témoigne l'expression « le supplice promis », et la répétition des termes « tourments » et « grands maux », qui apparaissent plusieurs fois dans ce court texte. La douleur n'est pas tout ce que l'auteur relève du motif du supplice infernal, l'aspect éternel du labeur des damnés est aussi pris en compte, puisque le poète parle de tourments qui « n'auront pas d'heure dernière ».

Les supplices infernaux incarnant les tourments les plus affreux possibles, leur usage dans un contexte de malédiction démontre une grande colère du poète envers son ennemi. Il est à souligner qu'Ovide utilise le sème du crime et du châtement dans la référence mythologique et sous-entend une légitimité de la condamnation à travers l'expression « ton âme coupable ». La condamnation « à la place des suppliciés » au lieu de « à l'image des suppliciés » dans l'imagination des poètes latins permet aux forçats de se libérer de leur travail, ce qui engendre le thème de la suspension du supplice par un remplacement. Cette conception va de pair avec l'émergence de la désacralisation de la mythologie : les poètes commencent à s'octroyer le pouvoir de dire non aux « lois de Jupiter ».

Le dramaturge Sénèque intègre aussi le thème du remplacement des suppliciés dans ses théâtres. Dans *Phèdre*, Thésée, après avoir découvert son crime, déplore le malheur de son fils innocent et confesse sa colère précipitée et son vœu funeste. Pour expier son crime, il se réserve un châtement aussi sévère que celui des suppliciés infernaux :

Ombres des grands damnés, faites-moi place !
Laissez-moi votre fardeau !
Je le porterai éternellement sur mon dos
Sisyphé, fils du vent !
Tantale, laisse-moi ta place dans le fleuve

¹ Ovide, *Contre Ibis*, texte établi et traduit par Jacques André, Paris, Les Belles Lettres, C.U.F., 1963, p. 11.

Qui monte à tes lèvres sans que tu puisses y boire !
Toi, vautour de Prométhée, viens te poser sur mon foie
Qui, sans cesse dévoré, repoussera sans cesse !
Ixion, toi le père de mon cher Pirithoüs, repose-toi
Je me coucherai à ta place sur la roue tourbillonnante¹.

Dans son monologue, Thésée demande aux suppliciés de souffrir à leur place. A l'instar de l'utilisation du motif du supplice infernal par Ovide dans *Contre Ibis*, il s'agit ici également du thème du remplacement des suppliciés. Certes, tous les deux tendent à concrétiser le châtement imaginaire à l'aide du motif du supplice infernal ; il faut cependant prendre en compte une différence de contexte. Ovide vise à prononcer une malédiction contre son ennemi et à démontrer sa colère, tandis que le dramaturge intègre le motif pour mettre en évidence l'intensité des remords.² Toutefois, les deux auteurs s'accordent à associer le supplice à l'expression du sentiment intime. Il est indéniable que la description des supplices infernaux est beaucoup plus sobre que le tableau traditionnel homérique et virgilien. Peu narrativisée, elle perd progressivement la signification didactique qu'elle avait dans les épopées. On se demande si cet usage lié au thème de la confession remplit essentiellement une fonction esthétique chez le dramaturge, de telle sorte que la référence au matériau mythologique confère aux œuvres de Sénèque un aspect épique et sublime. Le motif du supplice est-il devenu une image figée dépourvue de signification chez notre dramaturge ? Il nous semble que la reprise du motif du supplice infernal dans *Médée* fournira une réponse pertinente. Avant le remariage de Jason son époux, l'héroïne prépare sa vengeance : elle invoque tout d'abord les fantômes pour qu'ils viennent aux noces, s'adressant en particulier aux criminels et aux divinités sinistres. A travers une description horrible, Sénèque tend à mettre en évidence la puissance destructrice de la magicienne :

Je vous invoque, ombres silencieuses, divinités funèbres, aveugle Chaos, ténébreux palais du roi des enfers, cavernes de la mort défendues par les fleuves du Tartare ! Ames coupables, arrachez-vous un instant à vos supplices, et venez assister à ce nouvel hymen ! Que la roue qui déchire les membres d'Ixion s'arrête et le laisse toucher la terre ; que Tantale puisse enfin boire au gré de son envie les eaux de Pyrène. Il me faut pour le beau-père de mon époux le plus affreux de vos tourments. Que le rocher roulant de Sisyphe cesse de fatiguer ses bras ; et vous, Danaïdes, qui vous consommez en vain à remplir vos tonneaux, venez toutes, l'œuvre qui doit s'accomplir en ce jour est digne de vous ! Et toi, qu'appellent mes enchantements, astre des nuits, descends sur la

¹ Sénèque, *Théâtre complet*, traduit par Florence Dupont, Arles, Actes Sud, 2012, p. 98.

² Le même usage du mythe se trouve aussi dans la confession de Déjanire dans *Hercule sur l'Oeta* quand elle s'écrie : « prépare-moi un horrible supplice » : *Que Sisyphe se repose et charge sa pierre sur mes épaules/ Je veux être le jouet du lac de Tantale/ Mourante de soif/ Je verrai l'eau m'échapper / J'ai bien mérité/ D'être crucifiée sur la roue tourbillonnante d'Ixion/L'insatiable vautour de Prométhée labourera mon ventre/Pour me dévorer le foie/Il y a une place vide parmi les Danaïdes/Je l'occuperai/ Ouvrez-moi la porte.* (Sénèque and Florence Dupont, *Théâtre complet*, p. 681). Vu que des incertitudes sur l'authenticité subsistent sur cette œuvre du dramaturge et que l'auteur emprunte de la même manière le motif du supplice infernal, nous allons négliger délibérément l'analyse de ce passage dans notre recherche.

terre sous la forme la plus sinistre, et avec toutes les terreurs qu'inspirent tes trois visages !¹

L'invocation de Médée lui permet de mettre en scène une terreur inédite, ce qui laisse prévoir le meurtre et le dénouement tragique de l'œuvre. Il nous paraît que la fonction que le motif du supplice remplit dans ce passage est multiple. Tout d'abord, cette scène est liée au thème du châtement et du tourment, quand Médée affirme qu'« il me faut pour le beau-père de mon époux le plus affreux de vos tourments ». Ensuite Médée révèle d'une façon implicite le parallélisme entre le crime des Danaïdes et celui qu'elle va commettre, quand elle déclare que « l'œuvre qui doit s'accomplir en ce jour est digne de vous ». Cet écho à son assassinat confère au motif du supplice infernal une fonction symbolique. D'ailleurs, il est préférable de souligner qu'il s'agit d'un récit bien ordonné dans l'invocation, où se manifeste une montée progressive du *furor* de notre héroïne. Elle s'adresse d'abord aux « ombres silencieuses » pour invoquer enfin les trois Erinyes, qui symbolisent ici le *furor* ultime, à travers des expressions telles que « la forme la plus sinistre » et « tous les terreurs », en passant par les fameux suppliciés infernaux, qui représentent un sort tragique et funeste. Il nous paraît que ce procédé fait partie de la poétique de Sénèque pour mettre en scène la passion et le *furor*, sujets prépondérants dans ses œuvres dramatiques et philosophiques. Comme l'article « Ratio et Fabula dans les tragédies de Sénèque » de Jean-Pierre Aygon le montre, le monde infernal est subdivisé en deux régions distinctes, la région des morts et la demeure des Erinyes, appelée aussi « ultra-tartare », qui correspond aux passions, au *furor*². Donc le châtement infernal, lié souvent aux Erinyes, pourrait être considéré comme la phase préliminaire du déchaînement. Bref, l'évocation successive des suppliciés et des Erinyes rend visible une montée progressive de la colère et permet d'indiquer les différents niveaux de *dolor*. Ainsi il est pertinent pour nous d'en déduire une fonction poétique du motif du supplice. Cette conclusion pourrait s'étendre au passage de la confession de Thésée dans *Phèdre*, où l'auto-condamnation aux supplices infernaux pourrait aussi remplir une fonction expressive, étant donné que cette référence mythologique dans le cadre de la confession et des remords permet de révéler l'intensité de ce que les personnages ressentent. Il est évident que cette double fonction dans les œuvres de Sénèque constitue une innovation dans l'usage du motif et que le châtement infernal, au lieu d'être une simple image figée et rhétorique, voit son usage s'élargir dans le champ poétique.

¹ Sénèque, *Médée*, traduit par Engène Greslou, Paris, Librairie de L. Hachette et Cie, 1834, Publié par Gwénola, Ernest et Paul Fièvre, Juin 2016, http://www.theatre-classique.fr/pages/pdf/SENEQUE_MEDEE.pdf

² Jean-pierre Aygon, « Ratio et Fabula Dans Les Tragédies de Sénèque », *Pallas*, no. 78, 2008, p.187–205.

En somme, quand la description du supplice infernal n'est plus subordonnée à la peinture topographique du monde des morts et qu'elle ne se borne plus au thème de la *catabase* accomplie par le héros légendaire, elle ne tarde pas à connaître un élargissement de son usage littéraire. Les poètes en proposent une nouvelle lecture, en concevant la possibilité de faire suspendre le supplice des criminels, et ce, notamment, par le biais du remplacement du supplicié par le poète lui-même ou par un ennemi. Il est intéressant de souligner que la suspension des supplices transpose le motif dans un nouveau contexte, celui de l'expression du sentiment intime. L'usage du thème du remplacement des suppliciés par Ovide dans sa malédiction contre son ennemi illustre la colère qu'il ressentait, le recours au motif du supplice infernal par Sénèque s'applique notamment à l'aveu du crime et à l'auto-condamnation dans ses tragédies, mettant ainsi en évidence les remords des personnages. L'invocation d'une série de figures funestes par Médée dans la tragédie sénèque permet de retracer l'évolution de la colère du personnage. Par conséquent, il nous paraît pertinent d'en conclure que le motif du supplice infernal remplit une fonction expressive dans les œuvres poétiques, puisqu'il permet de faire ressentir aux lecteurs ou aux spectateurs l'intensité des émotions des personnages.

« Je suis Jingwei », image de la frustration dans la carrière politique

Nous avons vu que les labours physiques de Sisyphe basculent vers une douleur morale du poète et du personnage théâtral, à travers l'introduction de l'idée de remplacer les suppliciés pour subir leur tourment à leur place. En parallèle, Jingwei est aussi confiné dans un labeur incessant et cyclique, bien qu'il ne s'agisse pas d'un supplice. Les poètes chinois mettent fréquemment en avant le *yuan* (ressentiment) de Jingwei, terme qui a composé un de ses surnoms : oiseau de *yuan*. Nous allons explorer l'éventail des connotations de ce mot et étudier de quelle manière le *yuan* de Jingwei est transposé dans la poésie lyrique en vue de dire le *yuan* du poète lui-même.

Il faut tout d'abord rappeler que la sollicitation de Sisyphe dans l'expression du sentiment se fonde avant tout sur l'innovation d'Horace, qui confère au héros mythique une intériorité. Il en va de même pour Jingwei. Ce sont d'abord les poètes qui ont réveillé l'oiseau de son état d'inconscient, puisque le récit dans le *Classique des monts et des mers* ne donne aucun détail sur l'état psychologique de cet oiseau surnaturel. L'initiative pourrait remonter au poète Zuo Si (250-305), qui écrit « [Ici] Jingwei au vol, tient les branches pour venger et

apaiser sa rancœur »¹. Cette mise en lumière de l'état d'esprit de notre oiseau a été légitimée et canonisée par Ren Fang dans sa *Collection des étranges*. Zuo Si et Ren Fang utilisent tous les deux le terme *yuan* (nous avons traduit par « rancœur » et « ressentiment » respectivement dans le poème de Zuo Si et la variante de Ren Fang) ; il en résulte que le *yuan* de Jingwei est devenu une expression conventionnelle dans les réappropriations de son mythe. Il est à noter que le *yuan*, notion récurrente dans la culture traditionnelle et contemporaine chinoise, est un terme polysémique et à connotation émotive. Utilisé à la fois comme un verbe et une substance, il désigne trois ensembles de sentiments voisins : la haine, le ressentiment ; l'amertume, la tristesse et la désolation ; la plainte, la complainte² ; en effet, il s'agit de tout ce que la victime est susceptible de ressentir après un traitement injuste³.

Comme nous l'avons déjà expliqué dans le chapitre précédent, aucune donnée mythologique n'éclaircit la raison de la noyade de Jingwei. Quand le terme *yuan* lui est attribué, son acte est encadré par une vengeance légitime, vu que les poètes le considèrent comme étant victime d'une certaine injustice. De plus, le *yuan* de Jingwei laisse entendre un sentiment mêlé d'une haine envers la mer meurtrière et une tristesse liée à son sort injuste. Cette précision sur les activités mentales de Jingwei n'est pas anodine, elle détermine la manière dont les poètes se réapproprient l'image de Jingwei dans leur discours poétique et dans quelle topique la référence au mythe de Jingwei pourrait être intégrée.

L'idée que le mythe de Jingwei puisse refléter le monde intérieur des humains apparaît d'abord dans le poème de Jiang Yan (444-505). Dans son poème d'hommage au grand poète Ruan Ji (210-263), il se demande : « Jingwei transporte des branches et pierres, qui peut en comprendre la profondeur mystérieuse ?⁴ ». En apparence, le poète s'interroge sur le sens secret du mythe de Jingwei et il regrette que le secret reste impénétrable. Cependant, il s'agit d'un poème en hommage au poète Ruan Ji ; toutes les images et les motifs convergent et renvoient donc au thème du poème, qui consiste en une glorification du poète Ruan Ji. En

¹ *Ibid.*

² *Dictionnaire Ricci chinois-français*, Beijing, réalisé par The Commercial Press en co-édition avec l'Association Ricci de grand dictionnaire de la langue chinoise, 2014, p. 1680.

³ Nous devons préciser qu'il existe deux termes homophones dans les textes chinois pour désigner l'émotion de Jingwei. En effet, les deux mots sont presque synonymes, si bien que leur usage est souvent confus dans la littérature antique. Ainsi, nous les traitons comme un même terme dans notre recherche. Sur la signification du terme, voir l'article de Eva Pils, « Justice, wrongs and rights: understanding traditional and liberal conceptions of justice through the lens of contemporary Chinese advocacy initiatives » et l'article de Michele Mannon « A corpus-based approach to the translation of conceptual metaphors in legal language: Chinese Yuān (冤) and English 'Injustice', 'Wrong' and 'Tort' ».

⁴ Jiang Yan, *Recueil de Jiang Yan*, commenté par Hu Zhiji, corrigé par Li Changlu et Zhaowei, Beijing, Zhonghua Book Compagn, 1984, p. 144. Traduit par nos soins.

conséquence, en comparant Ruan Ji à la figure mythique de Jingwei, il tente de dire que l'action difficile à comprendre de Jingwei présente une analogie avec la pensée mystérieuse de Ruan Ji, et que son moi intérieur est un univers profond et obscur pour les personnes ordinaires. Il est intéressant de remarquer que le mythe de Jingwei, qui sert de repère à un univers fantastique, est adopté pour représenter le monde mental des humains, un mystère pour les autres. Ce revirement est important dans la reprise littéraire du mythe. C'est la première fois que le mythe de Jingwei, au lieu d'être un simple motif décoratif pour dépeindre un paysage, établit un rapport avec les êtres humains, notamment avec leur état mental mystérieux. Dès lors, le mythe de Jingwei est adopté par les poètes chinois pour dévoiler le *for intérieur*, ce qui constitue son usage prédominant dans la littérature chinoise.

D'après les documents qui nous sont parvenus, c'est sous la dynastie des Tang (618-907) que la transposition littéraire du mythe de Jingwei connaît un développement inédit. A cette époque apparaissent une multitude de poèmes consacrés à Jingwei. Ils ont souvent pour titre « Poème/ Chanson/Éloge de Jingwei », ou « Jingwei comble la mer ». Et ce genre de poèmes va perdurer dans l'histoire poétique chinoise, jusqu'à l'époque contemporaine où cette tradition exerce encore une influence. Si les lettrés chinois s'empressent de faire l'éloge de ce petit oiseau, il est indéniable que l'émergence et la multiplication de ces poèmes sont dues principalement à la réception de Tao Yuanming et en particulier à l'influence de la lecture héroïque des mythes dans son poème « En lisant le *Classique des monts et des mers* ». Cependant, il est à noter que ses successeurs ont proposé de nouvelles interprétations du mythe de Jingwei, qui divergent et s'éloignent de l'éloge prononcé par Tao Yuanming. Nous allons constater que dans ces poèmes, les poètes ont tendance à décrire d'une façon imagée et même à exagérer la souffrance de Jingwei, tout en se donnant une grande liberté créatrice. En ce qui concerne le contenu mythique de Jingwei, ils n'hésitent pas à ajouter de nouveaux épisodes et à introduire un dénouement au récit immémorial, à l'instar des poètes latins qui s'efforcent d'imaginer une suspension du supplice de Sisyphe.

Avant d'aborder les réappropriations du mythe de notre oiseau par les poètes, il est à noter que ces poèmes dédiés à Jingwei pourraient être répertoriés comme poèmes *yongwu* (咏物)—poèmes sur les objets¹, considérés par le professeur Stephen Owen comme un des

¹ Sur la définition de poème *yongwu*, voir son entrée dans *Ancient and Early Medieval Chinese Literature* (vol. 3 & 4), édité par David R. Knechtges et Taiping Chang, Brill, 2014, p. 1956.

sous-genres poétiques chinois les plus stables et durables¹. Les objets peuvent inclure tout élément appartenant au monde humain et naturel. Il s'agit généralement de plantes et d'animaux. Bref, une grande diversité se manifeste au sein de ce type de poèmes. Même si Jingwei est un oiseau mythique, nous allons constater que les poètes réduisent au minimum son côté surnaturel au point de le considérer comme un oiseau ordinaire. De plus, il faut remarquer qu'en dépit d'une importance essentielle accordée à la dimension descriptive, les poèmes *yongwu* revêtent également une dimension métaphorique². Elle concerne généralement les sentiments ou les émotions des poètes. Jean-Pierre Diény a ainsi expliqué cette pratique poétique : « Dans la poésie classique, le sentiment, malgré sa prééminence, se dérobaient derrière l'objet-ou plutôt le signe-chargé de l'évoquer, et dont la puissance d'éveil était censée s'exercer au-delà du terme de l'œuvre³ ». Nous pouvons en conclure que la réécriture du mythe de Jingwei permet aux poètes de transmettre en secret leur émotion, leur *for intérieur*. En l'occurrence, il est important pour nous de décrypter les expressions subjectives derrière la description de l'apparence de notre oiseau et la narration de sa légende et d'étudier comment les deux domaines sont placés dans un rapport métaphorique.

Dans les poèmes des Tang, les réécritures du mythe de Jingwei sont nombreuses et variées. En effet, leur traitement du mythe a vite façonné une convention littéraire dans la littérature chinoise : exprimer une frustration et une impuissance à travers la figure de Jingwei. Comme ces poètes sont également fonctionnaires au sein du gouvernement, ils expriment généralement une frustration à la suite d'une infortune dans leur carrière de mandarin.

Il est fort possible que Cen Shen (715-770) soit le premier qui ait composé un poème intitulé *Jingwei*, dans lequel il retrace le mythe de Jingwei, avant d'imaginer un dénouement à la tentative de Jingwei de remplir la mer :

Sorti de la porte du Nord avec mon épée,
Je vais à la mer orientale en radeau.
Un oiseau s'envole au-dessus de la mer,
On dit que c'est l'esprit de la fille de l'empereur.
La belle s'y noya,
Elle se métamorphosa en Jingwei, mais cela ne sert à rien.

¹ Stephen Owen, *The poetry of the early Tang*, Yale University Press, 1977, p. 281.

² Voir l'article de Grace S. Fong, « Wu Wenying's Yongwu Ci: Poem as Artifice and Poem as Metaphor », *Harvard Journal of Asiatic Studies*, Jun, 1985, Vol. 45, No. 1 (Jun., 1985), pp.323-347. Le mode *yongwu* comprend à la fois le *fu*, la poésie et la poésie *ci* sur les objets. Elle affirme que dans le mode *yongwu* la description sert à signifier quelque chose au-delà de lui-même et qu'une dimension extra-littérale ou métaphorique est ainsi créée.

³ Jamel Eddine BENCHEIKH, Jean-Pierre DIÉNY, Jean-Michel MAULPOIX, Vincent MONTEIL, René SIEFFERT, « LYRISME », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 16 septembre 2022. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/lyrisme/>

Pleine de ressentiments elle a beau avoir une ambition,
Sa force est faible, elle finira par échouer.
Les branches et pierres seront un jour épuisés, quand le grand gouffre pourra-t-il être
remblayé ?¹

Le poète raconte ici sa rencontre avec l'oiseau légendaire de la haute antiquité, sa propre présence étant soulignée dans la narration (« avec mon épée », « je vais »). Il est significatif que le poète se présente comme un spectateur du mythe de Jingwei. Cette manière est rare dans le devenir littéraire du mythe. Ce rôle de témoin donne au mythe de Jingwei plus de réalité et crée une liaison entre le poète et l'oiseau, pour que le rapport d'analogie entre les deux soit plus facile à suggérer et à établir.

Dans le poème, Cen Shen reprend les épisodes stéréotypés du mythe : noyade-métamorphose-ressentiment-ambition futile. Ensuite, le poète imagine une issue aux actes incessants de l'oiseau : les pierres et les branches seront épuisés avant que la mer ne soit comblée. Il est évident que le poète se détourne de la lecture héroïque de Tao Yuanming, mais propose une nouvelle lecture du contenu mythique en insistant sur la stérilité des efforts de Jingwei (« avoir beau », « échouer », « épuisé »). Dans le dernier distique, il met en évidence, sous la forme d'une question, la nécessité de l'élément matériel.

Nous avons déjà expliqué que les poètes cherchent à exprimer leurs sentiments sous la forme de poèmes dédiés aux objets. Il est intéressant de se demander quel sentiment Cen Shen tente de nous faire ressentir par le biais d'une réécriture défaitiste du mythe de Jingwei. Même si le narrateur-poète ne dévoile guère ses propres émotions, les lecteurs sont capables de saisir le pessimisme à travers le champ lexical du poème. Si le poète met en scène la désillusion et l'impuissance de Jingwei devant une situation défavorable, c'est qu'il tend à exprimer sa propre frustration et son amertume. Cen Shen servit pendant plusieurs années dans l'armée, dans la région frontalière du nord-ouest de la Chine. Il est notamment réputé dans la littérature chinoise pour sa description sublime du paysage sauvage des endroits reculés. Cependant, il ne faut pas oublier que Cen Shen a aussi composé une grande diversité de poèmes pour dire sa déception et son impuissance lorsqu'il a connu des calomnies et des infortunes dans sa carrière politique. Il paraît possible que ce poème ait été composé dans ces circonstances. La raison de la stérilité des efforts de Jingwei proposée par le poète, à savoir l'épuisement des pierres et des branches, nous fait ressentir sa dépression et son impuissance devant une situation hostile à son ambition.

¹ Cen Shen, *Collection des poèmes des Tang*, édité par Peng Dingqiu, Shanghai, éd des anciens livres de Shanghai, 1986, vol. 198, p. 466.

Il est à noter que la manière de faire usage du récit mythique est différente dans le cas de Jingwei et dans celui de Sisyphe, même si tous les deux sont sollicités par les poètes pour exprimer un sentiment. Chez les poètes latins, le mythe de Sisyphe, réduit à une mini-séquence du supplice infernal, apparaît comme un comparant qui sert à mesurer l'intensité de la douleur, tandis que le mythe de Jingwei, qui se développe dans tout le poème de Cen Shen, présente un réseau de correspondance avec les expériences individuelles du poète. La situation défavorable, représentée dans le poème à travers l'épuisement du matériel, constitue à la fois une interprétation des actes de Jingwei et une explication des expériences du poète. La stérilité de Jingwei est une autre façon de dire l'échec dans la carrière du poète ; le vers « pleine de ressentiments elle a beau avoir une ambition » pourrait aussi être appliqué à la situation du poète. Ainsi le mythe du Jingwei et les expériences du poète se fondent pour former un ensemble cohérent. Bref, Cen Shen suggère : « je suis Jingwei », comparaison qu'il appartient au lecteur de décrypter.

Nous allons constater que le message qui reste crypté dans le poème de Cen Shen est davantage dévoilé par le grand poète Li Bai (701-762). En dépit de son génie poétique qui lui a valu le surnom d'« exilé immortel » par les poètes postérieurs, il a connu de nombreux coups du sort dans sa carrière politique. Au début, il était apprécié par la cour de l'empereur, mais en raison de sa participation à une rébellion qui échoua, il fut condamné à l'exil. Il est facile d'imaginer la frustration de notre poète. Dans un poème de vingt vers, il se lamente sur sa malchance :

Qui a dit que le fleuve Yangtsé est ample ? Je le vois comme une grande bande de soie.
 Tu le trouveras en haut du pavillon de Huanghe à Jiangxia, ou au sommet du
 Mont Vert à la commune Hanyang.
 Si tu cries fort, je peux t'entendre, toutefois c'est difficile de te revoir.
 Tu as une compétence aussi brillante que celle de Chen Lin dans la rédaction,
 J'ai une aptitude comparable à l'éminent tacticien Lu Zhonglian.
 J'ai une grande volonté de servir la cour, mais l'empereur fait la sourde oreille.
 L'oiseau Jingwei vole à l'ouest, avec quoi peut-il combler la mer orientale ?
 Les tambours et les cors résonnent tristement et inutilement, les navires
 s'entraînent au combat.
 Je sors mon épée et fais des danses sous le clair de la lune givrée, je continue
 encore et encore dans la cour vide de la nuit.
 Je fais un long sifflement et le cheval Fuyun [nuages flottants] est prêt pour le
 combat, mais le talent de Gu Rong n'est pas mis en valeur.
 Dans quelques jours, nous verrons ensemble l'entraînement militaire, et au
 banquet, nous jouerons au jeu du lancer de pots. (« À Fu Lushi de Hanyang
 depuis Jiangxia »)¹

¹ Li Bai, *Œuvres complètes de Li Bai commentées et corrigées* commenté par Qu Tuiyuan et Zhu Jincheng, Shanghai, éd. des anciens livres de Shanghai, 1980, 2018, p. 876. Traduit par nos soins.

Il ne s'agit pas d'un poème consacré à Jingwei, mais c'est une lettre de Li Bai à son ami Fu Lushi, dans laquelle il se plaint de la désaffection de la cour et de sa carrière brisée. D'après la recherche des philologues, le poème a été composé lors du passage du poète par Jiangxia après son amnistie¹. Nous pouvons imaginer que le grand poète, ayant subi un coup dur dans sa carrière, est amené à une amère désillusion, notamment liée à son vieillissement.

Dans les trois premiers distiques, le poète se figure un rapprochement géographique avec son ami, les deux étant séparés par le fleuve Yangsté. (« Qui dit que le fleuve Yangsté est ample ? » « Si tu cries fort, je peux t'entendre »). Ensuite, Li Bai fait référence à plusieurs personnages historiques dans son poème, personnages qui ont pour fonction de mettre en avant ses talents et ceux de son ami à travers une comparaison avec ces fameuses personnalités de l'histoire chinoise. Le vers « J'ai une grande volonté de servir la cour, mais l'empereur fait la sourde oreille » constitue une transition : le poète va raconter sa défaite, puisque le champ lexical dans les vers suivants nous laisse entendre une déception et une impuissance (« inutilement », « vide »). Dans la question rhétorique « l'oiseau Jingwei vole à l'ouest, avec quoi peut-il combler la mer orientale ? », il réinterprète le mythe ; d'après lui, faute du matériau convenable, l'ambition de Jingwei restera utopique. Il est à noter que ce vers suit de près le vers « J'ai une grande volonté de servir la cour, mais l'empereur fait la sourde oreille », ce qui laisse penser que le poète se compare à Jingwei et qu'il utilise le mythe de Jingwei pour représenter sa propre situation ; comme Jingwei, il nourrit une grande ambition, mais la défaveur de l'empereur fait de lui un Jingwei qui n'a pas de pierre pour combler la mer. Cette impuissance est accentuée par d'autres images dans les vers suivants : la résonance triste et vaine des tambours et cors, les danses d'épée dans une cour vide avec la lune comme seul spectateur, le cheval prêt pour le combat sans que le talent de son maître ne soit mis en valeur. Toutes ces images convergent vers un même thème : l'impuissance et la déception du poète face à une condition défavorable. Cependant dans le dernier distique, le poète ne sombre plus dans la tristesse, il invite son ami à s'amuser au banquet. Cette attitude désinvolte est un trait marquant de la production de notre poète.

Revenons à la manière dont le poète recourt au mythe de Jingwei. A la différence du poète Cen Shen qui dédie à Jingwei tout un poème, Li Bai n'évoque que brièvement le mythe dans un seul distique. On se demande si cet usage est purement rhétorique. Avant d'aborder cette question, il importe d'évoquer une notion importante dans la poétique chinoise, à savoir

¹ *Ibid.*

la citation classique (*diangu*, 典故 ; il existe différentes traductions de ce terme, telles que « référence littéraire/classique », « allusion classique », etc.). Elle consiste à adopter un événement, une histoire ou un personnage dans le passé pour faire allusion à l'événement ou la personne au présent. La citation peut être historique, littéraire, culturelle, etc. Son évocation est souvent condensée en quelques mots spécifiques, qui suffisent à réveiller chez les lecteurs la totalité de l'événement passé. Quant au mécanisme de son usage, Han Jianhua montre que la citation, en s'appuyant sur certaines similarités ou corrélations, relie l'histoire passé et le présent dans le but de construire une métaphore poétique et que ce procédé permet d'exprimer une variété de sens et d'émotions métaphoriques¹. De ce fait, dans la poésie chinoise, l'usage de la citation classique est de nature métaphorique. Le poète fait intervenir tout le récit par l'évocation d'une formule souvent conventionnelle et le lecteur est appelé à en prélever les séquences appropriées de manière qu'elles puissent être intégrées dans l'expression du discours poétique.

Il est indéniable qu'un des grands attraits de ce poème consiste dans la diversité des citations historiques (« compétence de Chen Lin », « tacticien Lu Zhonglian », « le cheval Fuyun », « le talent de Gu Rong »). En ce qui concerne la référence au mythe de Jingwei, elle suit de près le vers sur la désaffection de l'empereur. Il faut établir une correspondance entre le mythe de Jingwei et les expériences actuelles de Li Bai. L'ambition de Jingwei renvoie à la volonté du poète de servir la cour, l'échec de Jingwei faute du matériau convenable laisse entendre l'amertume et l'impuissance du poète en raison de son manque de chance. Ainsi, un lien entre le passé du Jingwei et le présent du poète est construit et le mythe de Jingwei est transposé dans l'expression de l'émotion du poète lui-même. En d'autres termes, l'usage du mythe de Jingwei en tant que citation classique n'est pas un simple motif ornemental, mais il véhicule un message métaphorique, son pouvoir d'évocation est aussi puissant que dans le poème de Cen Shen dédié à la figure de Jingwei. En plus de cette fonction expressive, il nous semble qu'un tel usage a aussi une fonction esthétique, dans le sens où ce poème se distingue par une riche imagerie et une forte imagination grâce à la diversité des citations classiques.

Il est à noter que la lecture sur Jingwei est loin d'être unifiée à l'époque des Tang. Outre cette interprétation de l'impuissance et de la déception par les poètes-mandarins, il existe

¹ Han Jianhua, « Conceptual Blending Analysis of *Diangu* (典故 Classic Allusions) as Metaphor in A Dream of Red Mansions », *Manusya, Journal of Humanities*, 21 (2018. 07), p. 52-71.

d'autres lectures du mythe de Jingwei. Nous allons étudier le poème de Wang Jian et celui de Han Yu. Les deux poètes presque contemporains proposent des idées très divergentes du mythe.

Wang Jing (765-830) propose une lecture émouvante du mythe de Jingwei par l'intermédiaire d'une description plus détaillée de sa souffrance. Dans son poème, le poète imagine d'entamer une conversation avec lui :

Jingwei, qui te dit de combler la mer ? Les pierres bleues au bord de la mer sont entassées et innombrables.
Une fois que la mer deviendra un fossé tari, comment vivront-ils, les poissons et dragons dans la mer ?
Ton bec est blessé, n'est-ce pas parce que tu y transportes en vain des pierres ?
Les arbres et les herbes dans les montagnes sont dépourvues de leurs branches,
À l'aube tu es sur l'arbre, au crépuscule sur la mer,
Tu voles trop si bien que des plumes à tes ailes, brisées, tombent une à une dans l'eau.
Les montagnes sont encore là, la mer n'est pas comblée,
Que je meure [à ta place] et que tu revives !¹

La différence entre ce poème et les deux poèmes cités plus haut est évidente. Wang Jian se détourne de la stérilité des efforts de Jingwei et de la déploration des conditions défavorables, en mettant l'accent sur sa souffrance : la description du bec percé dans le 5^e vers et de la perte de plumage dans le 8^e vers, la représentation du travail du matin au soir dans le 7^e. Il est évident que tout le poème révèle une compassion du poète envers le petit oiseau qui souffre dans le travail. Il est à noter que la sympathie pour la misère du défavorisé est un thème poétique récurrent de Wang Jian. Dans le dernier distique cette sympathie atteint son apogée : par une formule impérative, il souhaite mourir à la place de Jingwei pour que ce dernier puisse revivre et finir son travail. Il nous semble qu'au niveau des techniques poétiques, ce poème est plus proche des poèmes dédiés à Sisyphe que nous avons vus dans la section précédente. D'un côté, le poète considère Jingwei comme un interlocuteur, il lui pose des questions (« qui te dit de combler la mer », « comment vivront-ils, les poissons et dragons dans la mer »). De l'autre, le motif du remplacement dans le dernier vers nous rappelle la suspension du supplice de Sisyphe dans les poèmes latins. Dans ce poème, Jingwei est devenu une image de ceux qui s'adonnent désespérément à une mission et ne sont pas capables de la réaliser avant la mort. Il est fort probable que cette interprétation du mythe de Jingwei dissimule une lamentation du poète sur ses propres expériences. Par défaut de document sur le contexte de la production de ce poème, il est difficile de confirmer cette

¹ Wang Jian, *Recueil de Wang Jian*, vol. 2, cité par Ning Jiayu, *ibid*, p. 70.

hypothèse. Cependant, avec le poème de Wang Jiang s'est formée une tendance selon laquelle les poètes décrivent d'une façon imagée et détaillée la souffrance physique de Jingwei et expriment ainsi leur sympathie ou admiration envers cet oiseau. Il nous semble que cette tendance est importante dans les réappropriations littéraires du mythe, puisque l'intensité de la souffrance de Jingwei permet au poète d'exacerber l'expression de sa frustration et de sa tristesse.

Outre l'emploi du mythe de Jingwei dans l'expression du sentiment, il importe d'évoquer une lecture marginale à cette époque, proposée par Han Yu (768-824), qui va se développer et devenir la lecture dominante du mythe de Jingwei à l'époque postérieure. Ce poème n'est pas une expression libre ; le titre « De Jingwei comblant la mer, en suivant l'exemple des candidats d'examens » montre que *Jingwei comblant la mer* pourrait être le sujet d'examens mandarinaux. D'après la glose du poème, c'est quand Han Yu faisait partie du jury d'examen qu'il a réalisé un exercice de composition¹ :

Parmi les oiseaux, il en existe un qui sait venger l'injustice. Tous les ans, il n'a qu'une seule volonté. Bien que les roches dans son bec soient petites, il a l'intention d'en remplir la vaste mer. Le résultat de ses efforts n'est guère visible, sa vie ne compte pas beaucoup pour lui. Tous se moquent de sa témérité, il n'y a que moi qui apprécie son dévouement et son application. Pourquoi se soucier de l'impossibilité de cette tâche ? Il faut mener une vie comme celle de Jingwei. Jingwei, pourquoi as-tu honte que ton exploit comme vengeur ne soit pas inscrit dans la *Chronique des assassins* ?²

En général, pour un poème composé à l'examen, il faut interpréter le sujet puis faire l'éloge de l'exploit. Dans la première moitié du poème, Han Yu essaie de reproduire le contenu mythique. Il ne retrace pas tous les épisodes du récit, mais se focalise sur le travail de Jingwei. La seconde moitié du poème constitue une interprétation du sens de son travail. Il est évident que Han Yu en propose une lecture morale. Il affirme qu'il faut mener une vie de dévouement et d'application, sans prendre en considération le résultat immédiat du travail. Il affirme que la valeur de la vie ne réside pas dans la longueur, mais dans la persévérance et la détermination (« la vie ne compte pas beaucoup pour lui », « apprécie son dévouement et son application »). A la fin, il déclare que la légende de Jingwei devrait être inscrite dans la *Chronique des assassins* des fameuses *Mémoires historiques*, annales qui enregistrent les portraits des personnages éminents de l'histoire chinoise. En d'autres termes, pour notre poète, Jingwei pourrait être considéré comme un vengeur aussi audacieux que les plus grands

¹ Han Yu, *Recueil des poèmes de Han Yu avec annotations*, collectionné et commenté par Qian Zhonglian, éd. des anciens livres de Shanghai, Shanghai, p. 1984, vol. II, p. 771. Traduit par nos soins.

² *ibid*, p. 770.

assassins qui ont sacrifié leur vie pour tuer un roi. Il est à noter que cette glorification de Jingwei ne se fonde pas sur son exploit, le poète mettant lui-même en avant la stérilité de ses efforts, mais sur sa personnalité, son « dévouement et son application ». Quant au contenu mythique, Han Yu retient dans le mythe de Jingwei le motif de la haine contre la mer et la vengeance, ce qui permet de présager des lectures héroïques de Jingwei dans les poèmes postérieurs. Il est évident que cette lecture correspond totalement à l'enseignement confucéen « donner la vie pour une juste cause », vu que le poète joue un rôle important dans la promotion du confucianisme à la cour des Tang où le bouddhisme était populaire.

Il est à noter que le vers « Tous se moquent de sa témérité » semble suggérer qu'une attitude satirique envers l'action de Jingwei règne à cette époque. Autrement dit, la glorification du courage de Jingwei reste marginale par rapport à la dominance de la contestation de ses actes irraisonnables que l'on trouve sous la plume des poètes des Tang. Leurs interprétations allégoriques du mythe seront analysées dans le chapitre suivant. Sous la dynastie des Song (960-1279), les poètes poursuivent l'usage de Jingwei dans l'expression de leur frustration, mais une nuance dans la manière de représenter le mythe apparaît.

Wang Anshi (1021-1086), poète et homme politique, est un personnage incontournable dans l'histoire de la dynastie des Song. Il est connu pour ses réformes socio-économiques de grande envergure dont la plupart ont fini par être abandonnées. Dans un quatrain intitulé *Jingwei*, il fait part de sa déception :

La fille de l'empereur a tenu dans son bec un ressentiment qui depuis longtemps
ne pouvait pas être atténué,
Une telle infime intention, que peut-elle réaliser ?
On sait bien que les branches et les pierres ne servent pas à grand-chose,
Il faut attendre le changement naturel qui fait transformer la vaste mer en terres
agricoles.¹

Le poète innove dans la lecture de Jingwei sur plusieurs axes. D'abord, dans le premier vers, le poète utilise une expression étrange : « tenir dans son bec un ressentiment ». L'anomalie résulte de la collocation impropre entre un verbe d'action et un objet abstrait qui consiste en une émotion. Il est évident que le remplacement de la pierre par le ressentiment entraîne un transfert de sens, le poète cherche à faire saisir que chaque action de Jingwei sert à atténuer son ressentiment. Il parvient ainsi à suggérer une motivation pertinente à l'action de Jingwei. En d'autres termes, l'emploi du procédé métaphorique dans cet énoncé renforce le lien de causalité entre l'action de Jingwei et son émotion. Il est

¹ Wang Anshi, *Recueil de Wang Anshi*, Shanghai, éd du peuple de Shanghai, 1974, p. 810. Traduit par nos soins.

significatif que cette expression soit devenue une formule stéréotypée pour évoquer le mythe de Jingwei dans les poèmes postérieurs.

Ensuite, au niveau de la possibilité de réalisation du projet de Jingwei, le poète suggère dans le dernier vers une réussite dans un futur lointain. En dépit de ses affirmations sur la stérilité des efforts de Jingwei (« une telle infime intention », « ne pas servir à grand-chose »), il prévoit que le changement naturel accumulé par le temps va combler la mer jusqu'à ce qu'elle se transforme en terres agricoles¹. Ce changement dans le dénouement du mythe de Jingwei n'est pas anodin. Le poète réussit à réhabiliter le petit oiseau qui se nourrit d'une ambition insensée et s'expose aux moqueries et aux attaques. La possibilité de réalisation du projet de Jingwei, même si ce n'est pas par lui-même, rend Jingwei moins ridicule et rend ainsi son projet plus raisonnable. Ce n'est pas la seule tentative du poète de légitimer l'action de Jingwei. Dans le premier vers, quand il essaie d'accentuer la motivation de Jingwei (« tenir un ressentiment qui depuis longtemps ne pouvait pas être atténuée »), il commence déjà à défendre le petit oiseau.

La correspondance symbolique entre la représentation du mythe de Jingwei et l'expérience personnelle du poète est évidente. Il est à noter que dans le dernier distique, il n'existe aucun sujet (nous avons traduit par « on » et par la tournure impersonnelle « il faut »). En l'occurrence, les deux vers pourraient s'appliquer aussi au poète lui-même. Il s'aperçoit consciemment de la stérilité de ses efforts de réformes, mais il a confiance dans l'avenir qui pourrait voir son projet se réaliser. Il est fort probable qu'il ait composé ce poème à l'époque où il rencontrait des difficultés dans la promotion de ses réformes et qu'il était inquiet de la vanité de ses tentatives. Mais il tente de légitimer ses réformes et manifeste un espoir dans le futur.

Il est clair que le poète, à l'instar de ses prédécesseurs, tente de construire la métaphore : « Je suis Jingwei ». Il importe de remarquer que chaque poète se réapproprie à sa manière le mythe de Jingwei, puisque la métaphore permet de transmettre différents messages. Dans le poème de Wang Anshi, les lecteurs peuvent ressentir sa déception entraînée par les échecs et aussi la foi dans la légitimité et la réalisation future de ses réformes.

¹ Il s'agit d'un motif important dans la culture chinoise, qui a formé une expression figée : océan glauque et champ de mûrier. Dans la *Chronique des immortels* Ge Hong expose que l'océan se transforme en champ de mûrier et puis le champ de mûrier se transforme en océan. Cette formule est ensuite employée pour dire les vicissitudes des choses de ce monde et l'instabilité des choses humaines. Voir le *Dictionnaire de Ricci*, p. 140. Toutefois, dans le dernier vers de Wang Anshi, il introduit une nuance dans la signification de l'expression. Au lieu de dire les changements instables, l'accent est mis sur la force du temps.

Cette attitude optimiste devant les efforts de Jingwei est un trait saillant dans les poèmes des Song. Il est intéressant d'examiner comment le poète Liu Kezhuang (1187-1269) a interprété la réalisation de l'ambition du petit oiseau dans son œuvre intitulée « Jingwei comble la mer avec les pierres » :

Le ressentiment que Jingwei tient dans son bec est profond, il accorde une moindre importance à sa vie, son ambition inspirant la pitié.
Il s'inquiète seulement que les pierres sont épuisables, plutôt que de la difficulté à combler la mer.
Après la métamorphose, son esprit subsiste encore. Fatigué du cri et de la volée, son corps se blottit.
Une graine de moutarde au matin, quand peut-elle se transformer en terres agricoles ?
Avec une grande affliction le coucou crache du sang, le busard, en colère, se lance vers le ciel.
Regardez celui qui goûte de la bile amère, il finit un jour par se venger du royaume Wu.¹

Il est facile de trouver dans le poème certains motifs évoqués par les poètes prédécesseurs : « tenir dans son bec un ressentiment », « accorder une moindre importance à sa vie », « les pierres épuisables », « transformer en terres agricoles ». En ce qui concerne le résultat des efforts de Jingwei, il diverge de l'interprétation proposée par Wang Anshi. Pour ce dernier, dans le futur lointain, la mer se transformera en terres agricoles. Cette perspective cosmologique est « corrigée » par Liu Kezhuang, qui en propose une vision idéaliste : dans le dernier distique, il fait allusion à l'histoire du roi du royaume Yue (496–465 av. J-C), qui réussit à vaincre son ennemi, le royaume Wu, après des années de persévérance. D'après la légende, le roi de Yue se força à goûter de la bile amère, afin de se souvenir de ses humiliations lorsqu'il servait le roi de Wu comme un captif. L'idiome chinois « dormir sur des bâtons et goûter de la bile » fait référence à cette légende. Dans la formule impérative du dernier distique, le poète cherche à établir un rapport de correspondance entre Jingwei et le roi de Yue. Par la victoire de ce dernier, le poète parvient à suggérer une réalisation incontestable de l'ambition de Jingwei et ce, dans un avenir plus proche et moins flou que celui proposé par Wang Anshi. Cette conviction de l'aboutissement du projet de Jingwei modifie radicalement la compréhension du contenu mythique. Nous allons constater que la signification du mythe de Jingwei se détourne des lamentations dues à une infortune dans la carrière pour s'acheminer vers un éloge de la volonté et de l'endurance dans la réalisation d'une ambition.

¹ Center for Ancient Chinese Classics & Archives, *Collection des poèmes des Song*, Presse de l'université de Beijing, 1998, vol. 58, p. 36498

Il ne faut pas oublier que le poète met aussi l'accent sur la description de la souffrance de Jingwei (« Le ressentiment [...] est profond », « son ambition inspirant la pitié », « Fatigué du cri et de la volée, son corps se blottit »). Nous pouvons constater que la description de la souffrance de Jingwei est de plus en plus réaliste. À l'instar de ses prédécesseurs, la description de la souffrance de Jingwei est une manière pour le poète de mettre en évidence sa propre tristesse. Il nous semble que cette tristesse n'est plus liée à un échec dans la carrière politique, mais plutôt au refoulement de la cour impériale au sud de la Chine par les nomades du nord¹. Le poète se compare à Jingwei, puisqu'il nourrit l'ambition de reconquérir le territoire occupé par les ennemis, tout en étant conscient de l'impossibilité de réaliser cette ambition. Cependant, le poète affirme aussi sa foi dans les efforts persévérants, qui se manifeste par l'allusion à l'histoire du roi de Yue dans le dernier distique, et également par une absence dans le poème des formules conventionnelles qui mettent en évidence la stérilité du travail de Jingwei.

Liu Kezhuang n'est pas le seul à avoir exprimé cette certitude sur la possibilité de réalisation de l'ambition de Jingwei. On trouve à cette époque de nombreux vers semblables : « Si un diplopode veut courir au fleuve, le fleuve le permettra, si Jingwei tente de combler la mer, la mer pourra être comblée. Le grand principe consiste à ne pas se surestimer, il faut aussi avoir la détermination et une forte application. » (Liu Guo, « Cinq poèmes au ministre Chen »)² ; « A l'île de Penglai quelqu'un a pitié de toi et de ton travail, essaie de te convaincre de te reposer et de retourner chez toi. Jingwei, Jingwei, je te conseille aussi de rentrer, la mer deviendra un jour des terres agricoles. » (Li Tingrui, « Balade à Jingwei »)³. Il est clair que les poètes des Tang et ceux des Song adoptent une position différente dans l'interprétation du mythe de Jingwei. Cen Shen, Li Bai et Wang Jian retiennent et accentuent le motif de la stérilité des efforts, ce qui renvoie à leurs propres expériences ; la malchance

¹ Il est à noter qu'à partir du XIIe siècle, la Chine subit une multitude d'invasions de nomades et perd continuellement son territoire, jusqu'à ce que toute la Chine soit occupée par les Mongols dans la deuxième moitié du XIIIe siècle. Pendant cette période, la figure de Jingwei est souvent sollicitée pour exprimer l'affliction liée à la chute de l'ancienne dynastie. « L'eau surgit du plateau, les montagnes et les fleuves se sont transformés, le vent souffle de champ de guerre, les herbes et les arbres sentent une odeur de sang. Jingwei éprouve du ressentiment et cherche à combler le vaste océan, Baoxu n'a pas de larmes pour pleurer la cour de Qin », (Yuan Haowen, « 2^e poème des Cinq poèmes après la chasse à l'est en décembre »), « Le grand pavillon s'effondre, un seul bois qui le soutient ne suffit pas, Jingwei s'attriste sur la mer, le chameau en bronze se transforme en ruine » (Lin Jingxi, « 9^e des dix poèmes en réponse à Wang Zhenqing ») « Sa forme est infime, son intention est amère, son ancien corps est englouti dans le ventre de la baleine. Le ciel est trop haut pour entendre son cri, quand sa colère peut-elle être atténuée ? Il tente de combler la profondeur de la mer orientale, il est capable de faire s'effondrer le mont de l'ouest. Le mont est effondré mais la mer est encore profonde, il crie tristement et inutilement jour et nuit. » (Lin Jingxi, « Jingwei »).

² Center for Ancient Chinese Classics & Archives, *Collection des poèmes des Song*, vol. 51, p. 31812. Traduit par nos soins.

³ Li Tingrui, *Recueil de Fangzhou*, vol. 3, cité par Jiang Yin, *op.cit.* Traduit par nos soins.

dans la carrière conduit à une amère frustration et une impuissance devant une situation défavorable. Ainsi, la figure de Jingwei devient une image idéale pour traduire cette émotion sous une forme visuelle. Autrement dit, les poètes des Tang s'occupent à mettre en scène et faire ressentir leur propre *yuan* sur le manque de chance à travers la description du *yuan* de Jingwei. Il s'agit d'un sentiment complexe et récurrent dans la poésie chinoise, mêlé de colère devant un traitement injuste de l'empereur et de détresse devant l'impuissance à faire changer la situation. L'oiseau fragile et tragique est à l'image du poète-mandarin frustré dans la carrière qui se plaint du talent et des efforts non récompensés. Ensuite, les poètes de Song suggèrent une issue aux actes cycliques de Jingwei. Il en résulte que leur expression du sentiment s'accompagne d'une détermination à persévérer dans les efforts. Cette divergence est aussi soulignée par Jiang Yin dans sa recherche sur le mythe de Jingwei. D'après lui, les poètes des Tang, en empruntant un ton pessimiste dans la compréhension de l'action de Jingwei, se focalisent sur l'expression de leur sentiment, tandis que leurs successeurs des Song s'efforcent d'adopter un ton optimiste pour mettre en évidence, à travers le mythe de Jingwei, l'importance de la volonté¹. Cette comparaison des reprises littéraires du mythe de Jingwei dans les deux époques rejoint l'avis de Xu Yuanchong sur la différence idéologique des deux dynasties : les poètes des Tang se distinguent par une effusion sentimentale, tandis que ceux des Song sont marqués par un esprit raisonnable².

Le changement introduit par les poètes des Song est important dans le sens où il laisse présager le revirement total de la connotation du mythe. Nous allons constater que la figure de Jingwei va devenir un symbole de la détermination à poursuivre son ambition et de la persévérance face aux épreuves et aux infortunes. Bref, le « *yuan* de Jingwei » va faire place au « *zhi* (volonté) de Jingwei » dans l'évocation de son mythe par les poètes postérieurs.

Nous pouvons constater que les poètes occidentaux et orientaux ont une prédilection pour le récit d'un effort sans fin ni résultat. Ils font tous appel à cette image dans l'expression de leur sentiment. Pour le mythe de Sisyphe, les poètes retiennent le motif crime-châtiment pour introduire un nouveau motif qu'est le remplacement des suppliciés, ce qui leur permet d'exprimer leur colère dans la malédiction, ou la détresse dans une auto-condamnation. Les poètes chinois retiennent le motif de l'ambition-effort dans le mythe de Jingwei, avant d'ajouter un dénouement à ses efforts. Ils essaient de faire varier leur expression à travers la

¹ Jiang Yin, *op. cit.*

² Xu Yuanchong, « Préface de la traduction des trois cents poèmes classiques chinois en français », *Collection des propos avant et après la traduction*, Beijing, Presse universitaire de Qinghua, 2014, p. 335.

modification de la fin du récit. L'accent mis sur la stérilité de l'effort par les poètes des Tang et la suggestion d'un aboutissement potentiel par les poètes des Song témoignent de la différence idéologique des deux époques. Bien qu'intégrés dans l'expression de sentiments différents, le mythe de Sisyphe et le mythe de Jingwei, par leur pouvoir d'évoquer un labeur pénible, confèrent aux poètes des deux cultures une façon de représenter et mettre en scène une souffrance morale au caractère paroxystique. De plus, il est intéressant de noter que les poètes des deux cultures, lorsqu'ils choisissent les deux figures mythiques pour représenter leurs sentiments, s'accordent pour introduire de nouveaux motifs dans les récits mythiques plutôt que de les solliciter immédiatement. On peut se demander s'ils éprouvent une gêne à utiliser directement le matériau mythique pour faire ressentir une émotion. Cependant, la différence est aussi évidente que la similitude : d'abord le mythe de Jingwei se développe en un poème, avec un profil de plus en plus distinct, tandis que Sisyphe, regroupé avec les autres suppliciés infernaux, se voit progressivement désindividualisé ; ensuite le mythe de Jingwei est utilisé comme une métaphore, un rapport de correspondance est établi entre le récit mythique et les expériences du poète, tandis que le mythe de Sisyphe sert d'instrument de mesure, permet d'apprécier l'ampleur de la souffrance ; enfin, à la différence de la formation du *topos* de la frustration dans la carrière politique chez les poètes-mandarins à travers le mythe de Jingwei, la figure de Sisyphe est sollicitée dans une plus grande diversité de cas. En somme, il est indéniable que le labeur pénible des deux figures est une manière idéale de représenter d'une façon visuelle le sentiment tragique. Il est intéressant d'analyser l'usage de ces mythes dans l'expression d'une tristesse spécifique : la souffrance amoureuse.

La traduction de la souffrance liée à une insatisfaction amoureuse ou une séparation conjugale

Quand nous parlons de souffrance amoureuse, il est à noter que celle-ci n'a pas la même signification pour l'usage des figures de Sisyphe et de Jingwei. Le premier permet d'exprimer la torture dans un amour non réciproque, alors que le dernier est utilisé pour dépeindre le déchirement de la séparation des amoureux, souvent causée par la mort de l'époux.

Sisyphe, lieu commun rhétorique dans l'expression d'un amour non réciproque

Il est intéressant d'examiner de près la reprise du motif du supplice par Propertius. D'après les textes qui nous sont parvenus, il nous semble qu'il était le premier à transposer

le mythe du supplice dans les poèmes d'amour. L'usage du motif du supplice infernal est divers et multiple dans ses *Élégies*. La référence lui permet avant tout de décrire d'une façon vivante et picturale le tourment amoureux. Il faut souligner d'abord que la référence aux fables mythologiques est une règle exigée par l'esthétique alexandrine. En plus d'une preuve de son érudition, le traitement du matériau mythologique illustre une poétique originale et ingénieuse de Propertius. L'évocation du supplice infernal, auquel le poète fait référence d'une façon explicite à plusieurs reprises, pourrait constituer un exemple pertinent. Cependant, au lieu de constituer un groupe homogène, le nombre des figures suppliciées est variable dans ses poèmes, si bien que Sisyphe n'en fait pas toujours partie. Par exemple, dans un poème destiné à Mécène, son protecteur, il évoque une suspension des supplices infernaux, sans mentionner Sisyphe et Ixion :

L'homme n'a point de douleurs qui ne le cèdent enfin à l'art ; mais l'amour seul repoussa la main qui veut le guérir ; [...] mais si l'on pouvait m'ôter le mal qui me consume, on fixerait aussi dans la main de Tantale les fruits qui lui échappent toujours ; on remplirait le tonneau des Danaïdes, et l'urne pesante ne chargerait plus sans cesse leurs jeunes épaules ; on détacherait de son cœur le cruel vautour qui le ronge¹. (I, Livre II)

Propertius tente de mettre en parallèle les supplices infernaux et la douleur que l'amour lui inflige. Pour lui, cette douleur est aussi aiguë et aussi forte que les tourments les plus horribles de la donnée mythologique ; c'est pourquoi il conclut que celui qui peut le soigner de son tourment amoureux peut aussi faire suspendre le sort tragique de notre cortège. L'auteur fait appel au thème de la suspension des supplices afin de suggérer que sa douleur est impossible à guérir, étant donné le caractère infini des supplices infernaux. Le recours au procédé rhétorique de la similitude est intéressant, il permet à notre auteur de mettre en scène ce qu'il ressent à travers une description imagée. On peut constater que Propertius tend vers une association du motif du supplice infernal avec la peinture des sentiments intimes. D'ailleurs, l'auteur reste très minutieux pour extirper les mythes du crime et de la légitimité des châtements, qui sont plus ou moins suggérés dans les variantes que nous avons analysées². Au contraire, l'auteur cristallise le mythe de la douleur intense et incessante dans le motif. La raison de cet agencement est compréhensible, notre poète évite par tous les moyens de lier son expérience d'amour à une quelconque culpabilité.

¹ Sextus Propertius, *Élégies de Propertius*, C. L. F. Panckoucke, 1834.

² Ovide parle de « la foule des coupables » quand il se réfère aux héros suppliciés du « Séjour du crime » pour dire le lieu où ils subissent leurs châtements dans les *Métamorphoses* ; dans *Contre Ibis*, le poète qualifie l'ombre de son ennemi de « coupable », avant de le condamner à des supplices semblables à ceux de notre cortège ; quant à Horace, il évoque les « lois de Jupiter » pour suggérer d'une manière implicite la causalité de leur châtement.

L'effacement du mytheme du crime est aussi constatable dans l'élégie XVIII du même livre, quand le poète-amant se lamente d'une promesse manquée de Cynthia, sa bien-aimée :

Mentir en lui promettant une nuit, par des promesses abuser un amant, oui, c'est tremper les mains dans le sang. Voilà ce que je dis et prédis, après chaque nuit de solitude et d'amertume que je passe, le corps brisé, à me tourner et retourner sur mon lit. On peut s'émouvoir du sort de Tantale, qui, près d'un fleuve, la bouche sèche, voit l'onde échapper à sa soif ; on peut admirer les efforts de Sisyphe, qui peine à remonter la pente en roulant son fardeau : sur terre il n'est pas de vie plus dure que celle d'un amant et, si l'on était sage, il n'est rien que l'on désirerait moins que l'amour¹. (Livre II, XVII, v. 1-10)

Il s'agit du même procédé rhétorique utilisé dans le texte que nous avons analysé plus haut. Le poète nous décrit la frustration qu'il ressent à travers une mise en parallèle entre le sort tragique des fameux suppliciés et celui d'un amant. Dans ce distique, les supplices de Tantale et Sisyphe ne sont pas représentés d'une façon conventionnelle ; en outre le poète met en scène le moment où leur souffrance atteint son paroxysme, c'est-à-dire quand ils se trouvent dans une déception totale suite à une aspiration. Leur état d'esprit présente des affinités avec celui du poète, qui se tourmente dans l'attente décevante de sa bien-aimée. Ainsi l'auteur parvient à faire ressortir que l'amour est un supplice, dans le sens où l'amour est, pour l'amant, ce que le supplice infernal est pour les criminels. L'utilisation du motif du supplice infernal, en servant de comparant, lui permet de mettre en évidence ce que lui inflige la violence du tourment amoureux. Dans ce vers, notre poète se contente d'évoquer Tantale et Sisyphe pour représenter le défilé des forçats populaires, alors que Sisyphe était totalement absent dans l'élégie à Mécène. La raison en est simple : l'attente et la déception qui déchirent notre poète-amant sont à l'image des supplices de Sisyphe et de Tantale, qui souffrent également du tourment causé par l'oscillation perpétuelle entre l'espoir et la déception.

L'usage du motif du supplice infernal est radicalement différent dans l'élégie XX du livre II, quand le poète fait serment de sa fidélité après s'être uni avec Cynthia. A l'instar d'Ovide, l'auteur utilise ici le mytheme du châtement :

Ah ! tourmentez-moi plutôt, tragiques Érinnyes ; que ta justice, Éaque, me condamne aux enfers ; que mon châtement soit un vautour errant parmi les vautours de Tityos.
Ah ! plutôt la pierre et le travail de Sisyphe ! ² (Livre II, XX, 29-32)

Il est évident que Propertius recourt au thème du remplacement des suppliciés pour mettre en relief d'un côté le crime inexpiable de son infidélité et de l'autre pour décrire la

¹ Propertius, *Élégies*, éd. et trad. Ascanio Paganelli, Paris, Les Belles Lettres, 1995, p. 58.

² *Ibid.*, p. 62

cruauté de son châtement potentiel. Au contraire des deux vers précédents où l'allusion au crime est délibérément évitée, notre poète utilise dans son vers l'expression « ta justice, Éaque » pour suggérer que la condamnation à une peine infernale est légitime et bien fondée. Il est à noter qu'il s'agit d'une évocation très rapide ici : dans un discours optatif, l'auteur se contente d'évoquer les objets et d'identifier les personnages par les instruments de leur châtement. Ce traitement confère sans doute aux objets une valeur métonymique, qui entraîne une forte schématisation du supplice infernal. En même temps, on peut constater que dans la mise en scène du châtement de Sisyphe, l'auteur suggère, à travers l'utilisation de l'adverbe « plutôt », une plus grande cruauté de son supplice par rapport à celui de Tityos : selon le poète, le travail de Sisyphe est plus horrible que la douleur physique de Tityos.

La schématisation du mythe du supplice infernal est également observée dans l'élegie XI du dernier livre. Si dans les trois premiers textes, le poète utilise en particulier le mytheme de la souffrance pour l'incorporer dans l'expression du tourment amoureux, il s'éloigne de ce procédé dans le discours de Cornélie à son mari Paulus. Cela serait dû au fait que le poète retourne, dans le dernier livre, vers la grande poésie nationale, genre dominant à l'époque augustéenne, s'éloignant ainsi de l'inspiration amoureuse liée à la figure de Cynthia. Dans le passage suivant, l'ombre de l'héroïne évoque le moment de son jugement. Convaincue de mener une vie sans reproche ni déshonneur, mais ornée de vertu et de respect, elle promet de s'opposer à un jugement incorrect :

[...] j'arrive ici à la fleur de mon âge, mais toujours innocente. Que Pluton reçoive avec bonté mon ombre ; ou si Éacus vient s'asseoir pour me juger auprès de l'urne fatale, qu'il tire au sort les juges qui absoudront mes restes ; qu'auprès de lui, qu'auprès de Minos et de Rhadamante, ses frères, les sévères Euménides prennent place pour m'écouter ! Repose-toi, Sisyphe ; Ixion, abandonne ta roue ; et toi, Tantale, bois enfin une onde qui te fuit ; et toi, Cerbère ne tourmente aujourd'hui aucune ombre, mais dors sur les anneaux de ta chaîne silencieuse. Moi-même, je plaiderai ma cause : si je mens, que l'urne affreuse des Danaïdes pèse sur ma tête et me punisse comme elles !¹

L'auteur utilise dans ce vers une succession de figures mythologiques pour représenter la scène du jugement : Éaque, Rhadamanthe, Minos, les Euménides. Le poète, nous paraît-il, reprend ici le thème de la *catabase* en restant fidèle à la tradition homérique et virgilienne, puisqu'il parvient à insérer tous les éléments emblématiques de l'empire souterrain, les juges, les gardiens et les suppliciés. Cependant le traitement du mythe est plus proche de celui d'Ovide dans les *Métamorphoses* : l'héroïne requiert un moment de silence aux criminels et

¹ Sextus Propertius, *Élegies de Properce*, C. L. F. Panckoucke, 1834, p. 329.

à Cerbère pour que son plaidoyer soit clair et bien entendu, ce qui fait ressortir sa bravoure et sa conviction d'être innocente. Cette prière pour la suspension du supplice nous rappelle le moment de repos des suppliciés, réveillés de l'inconscience par le chant d'Orphée. On peut constater que les deux poètes attribuent une fonction purement rhétorique au thème de la suspension temporaire des supplices. Le traitement du matériau mythologique dans ce passage est un cas particulier : tandis que le discours optatif de l'héroïne adressé aux suppliciés permet de faire ressortir son innocence, elle le renforce encore dans le dernier vers par un serment, dans lequel l'auteur emploie le mytheme du châtement en se référant au mythe des Danaïdes. L'usage du thème du remplacement des suppliciés est proche de celui que l'on trouve dans « les supplices promis » d'Ovide. Cette combinaison cohérente des deux usages du mythe, qui réussit à préserver l'unité du texte, montre la grande ingéniosité de l'auteur.

Comme nous l'avons dit, l'usage du mythe du supplice infernal par Properce se caractérise par une schématisation de plus en plus perceptible. Dans le passage que nous avons cité plus haut, l'auteur se contente de n'évoquer que les noms des personnages attachés ou non aux objets de leur supplice pour renvoyer à leurs récits légendaires. La schématisation du motif montre que les récits légendaires des suppliciés se sont transformés en éléments expressifs dans le texte littéraire. La libre disposition du mythe du supplice infernal par Properce met en lumière une émergence de l'incroyance sur l'au-delà, qui va continuer à se diffuser au cours de la réappropriation du motif par les auteurs futurs. En d'autres termes, la manière dont les auteurs traitent le mythe des suppliciés permet de révéler leurs idées sur le monde des morts. Quant au point de vue de Properce, il a été formulé d'une manière très explicite dans l'élégie V du livre III, au moment où il indique son projet d'enseignement lors de sa future vieillesse :

[...] s'il est sous la terre des dieux ou des supplices ; si Tisiphone agite d'affreux serpents sur sa tête ; si Alcméon est en proie aux Furies, et Phinée à l'horrible famine ; s'il est des roues, des rochers, une soif insatiable au milieu des eaux ; s'il est un Cerbère à triple gueule qui garde la rive infernale, et si Tityus couvre de son corps neuf arpents, ou si d'absurdes fables et la crainte pèsent sur les malheureux mortels, tandis qu'il n'est rien au-delà du trépas¹.

Properce développe dans ce passage une succession d'images du châtement dans la tradition mythologique. Le traitement du mythe est très surprenant ici : le défilé des grands

¹ *Ibid*, p. 195

criminels s'efface de plus en plus dans les vers, si bien que seuls les objets typiques ayant une fonction allusive se présentent (des roues, des rochers, une soif insatiable au milieu des eaux) ; en revanche, une série de personnages moins représentatifs du supplice infernal dans la donnée traditionnelle est évoquée (Tisiphone, Alcméon, Phinée). Le doute sur la survie de l'âme et sur la crédibilité des récits mythiques qui y sont connexes révèle le scepticisme de l'auteur à l'égard de la croyance au monde souterrain. Comme Jean-Pierre Bouche l'affirme dans son article « Place et rôle de la religion dans les élégies de Propertius », « Propertius apparaît donc comme un témoin d'un certain état de civilisation où des faits religieux se sont transformés en un système d'expression¹ ». La référence mythologique dans les élégies propertiennes cesse d'être un élément crédible pour devenir « un moyen littéraire qui s'attache à une tradition ». La schématisation du mythe des suppliciés rend perceptible la perte progressive de la narrativité du mythe, ce qui va de pair avec la formation d'un moyen d'expression du sentiment intime. Il est indéniable que la vision de Propertius correspond à celle de la philosophie épicurienne, dont Lucrèce joue un rôle essentiel dans la transmission. Il traite aussi le motif du supplice infernal dans son poème *De rerum natura*. Nous allons examiner son traitement dans le chapitre « Interprétation allégorique du mythe de Sisyphe ».

Si Propertius était le premier à introduire le motif du supplice infernal dans la représentation du mal du poète-amant engagé dans un amour non réciproque, il faut attendre jusqu'au XVI^e siècle pour que cet usage apparaisse dans les poèmes français et devienne un modèle poétique. Les figures mythiques des suppliciés, détachées de leur connotation symbolique, deviennent ainsi un simple motif ornemental.

Au début du siècle renaissant, les poètes de la Pléiade, dans leur vaste ambition de renouveler et d'enrichir la langue française, ne s'attardent pas à inventer une langue de l'amour, ce qui vaut particulièrement pour Pierre de Ronsard (1524-1585), le prince des poètes et figure majeure de la poésie française. Leur technique consiste à trouver des modèles dans la littérature du passé ; il en résulte que l'imitation joue un rôle important dans la poésie renaissante. Ils ont trouvé dans les modèles pétrarquistes « une rhétorique et une topique »², le *topos* du supplice infernal faisant partie de cet héritage. Ainsi, la traduction du mal d'aimer

¹ Boucher Jean-Paul, « Place et rôle de la religion dans les élégies de Propertius ». In: *Mélanges de philosophie, de littérature et d'histoire ancienne offerts à Pierre Boyancé*, Rome, École Française de Rome, 1974. pp. 79-102. (Publications de l'École française de Rome, 22).

² Mathieu-Castellani Gisèle, « Chapitre premier - Poétique du mythe », dans *Mythes de l'Éros baroque*, Paris, Presses Universitaires de France, « Littératures modernes », 1981, p. 13-50.

à travers le regroupement des suppliciés infernaux n'est pas due à une influence directe de Propertius sur les poètes français. Cependant, il paraît intéressant d'examiner à quel point leur usage est semblable et de quelle façon l'emploi du motif du supplice évolue dans les poèmes renaissants.

Dans *Les Amours de Cassandre*, Ronsard compare souvent le tourment subi par l'amant au supplice infernal dans une expression hyperbolique. En revanche, les célèbres suppliciés (Ixion, Tantale, Sisyphe, Prométhée) sont encore regroupés comme dans les poèmes de ses prédécesseurs, à l'exception de la figure de Prométhée qui se voit développée en un poème entier (dans le sonnet XII). En ce qui concerne notre héros, il figure toujours parmi les autres damnés. Si le motif du supplice infernal est courant, le poète n'évoque que deux fois le mythe de Sisyphe, sans même que son nom soit nécessairement mis en évidence.

Dans le sonnet XLVIII, quand le poète tente de suggérer que le prix payé pour la possession charnelle de la bien-aimée est mérité au regard du bonheur qu'elle peut lui procurer, il fait référence au motif du supplice infernal :

Je voudrois estre Ixion et Tantale,
Dessus la rouë, et dans les eaux là bas,
Et nu à nu presser entre mes bras
Ceste beauté qui les anges égale.
S'ainsin estoit, toute peine fatale
Me seroit douce, et ne me chaudroit pas,
Non, d'un vautour fussé-je le repas,
Non, qui le roc remonte et redevale.
Lui tastonner seulement le tetin,
Ce seul plaisir changeroit mon destin
Au sort meilleur des princes de l'Asie.
Un demy-dieu me feroit son baiser,
Et flanc à flanc mon feu desembraser,
Un de ceux-là qui mangent l'ambrosie.¹
(*Les Amours de Cassandre*, I, XLVIII)

Ronsard recourt ici aux exemples des quatre suppliciés pour faire visualiser la « peine fatale », le prix qu'il faut payer pour posséder Cassandre : dans la première strophe, Ixion et Tantale, emprisonnés dans un état statique par l'objet emblématique de leur supplice ; et dans la deuxième strophe il évoque Tityos et Sisyphe, dont le nom est suggéré par l'objet emblématique de leur supplice. Le poème présente la particularité de mettre en avant l'instrument du supplice, tandis que l'importance de la nomination du personnage est reléguée au second rang. Il nous semble que cette manière de représenter le supplice infernal

¹ Pierre de Ronsard, *Œuvres complètes, avec les variantes et des notes*, par M. Prosper Blanchemain, Paris, chez P. Jannet, 1857, tome I, p.26-27.

n'est pas aléatoire. André Gendre en propose une explication appropriée : selon lui, les figures des suppliciés sont à l'image des hommes de désir, marqués par une proximité de la sensualité, tandis que la référence à leur châtement, notamment les objets du châtement, permet de rapprocher et de faire s'affronter le désir et l'obstacle¹. En ce sens, le motif du supplice infernal a une valeur double : en plus de son rôle rhétorique qui permet de concrétiser la « peine fatale », la façon dont Ronsard reprend les récits des suppliciés participe à l'expression du poème et produit un effet chez les lecteurs, pour qu'ils saisissent le désir ardent mais entravé du poète envers Cassandre.

D'ailleurs, la représentation du supplice infernal ne sert pas à décrire les souffrances de l'amant-poète, comme dans les poèmes properciens et pétrarquistes, mais à décrire le pari audacieux. Il permet de mettre en évidence que le châtement le plus pénible n'est pas comparable avec le bonheur que la possession de Cassandre est susceptible d'apporter. En ce qui concerne le mythe de Sisyphe, le poète n'évoque que le roc « qui remonte et redevale ». Il a réduit le récit légendaire, pour qu'il ne reste que le motif d'un châtement douloureux et saisissant. En effet, Ronsard continue de réduire le mythe de Sisyphe dans le sonnet LXI, pour qu'il ne reste qu'un nom propre, qui sert à évoquer la séquence du châtement du personnage :

Quel dieu malin, quel astre me fit estre,
 Et de misere et de tourment si plein ?
 Quel destin fit, que tousjours je me plain
 De la rigueur d'un trop rigoureux maistre ?
 Quelle des Sœurs, à l'heure de mon estre,
 Noircit le fil de mon sort inhumain ?
 Et quel Démon d'une senestre main
 Berça mon corps quand le ciel me fit naistre.
 Heureux ceux-là dont la terre a lez os !
 Heureux ceux-là que la nuict du chaos
 Presse au giron de sa masse brutale !
 Sans sentiment, leur repos est heureux ;
 Que suis-je, las ! moy chetif amoureux,
 Pour trop sentir, qu'un Sisyphe ou Tantale ?²
 (*Les Amours de Cassandre*, I, LVI)

Ronsard compare l'amant frustré et souffrant aux suppliciés infernaux, cette fois en n'évoquant que le nom de Sisyphe et de Tantale. D'abord, il faut remarquer que ce sonnet est représentatif de l'expression pathétique de Ronsard : il commence par une série de questions qui portent sur l'« estre » du moi lyrique, et qui se développent en des

¹ André Gendre, *Ronsard : poète de la conquête amoureuse*, Genève, Slatkine, 1998, p. 125.

² Ibid, p.33.

exclamations antithétiques (« heureux ceux-là ») ; ensuite, il exprime une plainte et un regret qui se développent à nouveau en question sur son « estre », d'où une succession de modalités énonciatives différentes. Nathalie Dauvois et Charlotte Bourquin nous expliquent l'effet produit par ce procédé poétique : selon elles, il s'agit d'une façon pour Ronsard de représenter les fluctuations de la passion¹. Pour mettre en relief cette passion épuisante et douloureuse, Ronsard propose dans les deux tercets « le fantasme d'une mort-sommeil »². Par une opposition à ces morts « sans sentiment » dont le « repos est heureux », le poète se plaint du caractère incessant du tourment amoureux, à travers son identification aux suppliciés infernaux.

En ce qui concerne la manière de représenter le mythe de Sisyphe, le poète n'évoque que le nom du héros, mis aux côtés du nom de Tantale. Il est clair que la distinction entre les deux figures a totalement disparu, pour que les deux noms ne renvoient plus qu'à une image unique, celle du supplicié infernal. Ensuite, il nous paraît important de souligner que la référence mythologique joue un rôle plus important que l'on imagine dans la poétique ronsardienne. Nathalie Dauvois indique dans son article « Le sujet lyrique dans *Les Amours* » que la projection du moi lyrique dans les figures mythologiques, par la formule attributive ou comparative est un des moyens qui permet à Ronsard de mettre en jeu le dédoublement entre le je qui écrit et le je amoureux, ce qui a pour portée de renforcer l'expression pathétique³. Ainsi, la figure de Sisyphe, ainsi que toutes les autres dans lesquelles Ronsard se projette dans ses poèmes d'amour, participe à cette technique expressive. Cependant, il est indéniable que chaque figure mythologique s'estompe, perd son profil individuel derrière l'identification avec le poète, comme c'est le cas de Sisyphe et de Tantale, dans le but de former une expression pathétique. D'ailleurs, l'antonomase du nom propre de Sisyphe et de Tantale permet de marquer la distance dans le dédoublement. En somme, Ronsard innove l'usage des figures des suppliciés dans ses poèmes en leur attribuant d'autres fonctions poétiques qu'un rôle purement ornemental. Cela n'empêche pas que le mythe de Sisyphe est réduit soit à un nom, soit à l'objet emblématique de son supplice. Cette réduction pourrait être imputée au fait qu'il faut condenser le motif pour s'adapter à la brièveté du sonnet⁴.

¹ Nathalie Dauvois et Charlotte Bourquin, « Échos virgiliens dans *Les Amours* », *Fabula / Les colloques, Relire Les Amours de Ronsard*, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document3018.php>, page consultée le 21 mars 2022.

² Christine Pigné, « Les Amours de Ronsard : Itinéraire Spirituel Ou Enfermement Fantastique ? », *Seizième Siècle*, no. 5, 2009, pp. 269–97.

³ Nathalie Dauvois, « Le sujet lyrique dans *Les Amours* », *Malice, le Magazine des Littératures et des Cultures à l'ère numérique*, Centre interdisciplinaire d'étude des littératures d'Aix Marseille (Cielam), 2016, *Le Goût des lettres - Dissidence, déviance, décentrement*.

⁴ Voir Guy Demerson, *La mythologie classique dans l'œuvre lyrique de la Pléiade*, Genève, Droz, 1972, p. 183.

Nous avons déjà montré que Ronsard conserve une certaine liberté dans la transposition littéraire du mythe de Sisyphe. Bien qu'il suive le modèle pétrarquiste dans l'expression amoureuse à l'égard de l'usage des références mythologiques, la manière dont il reprend le mythe de Sisyphe participe de l'expression poétique ronsardienne : l'accent mis sur l'objet emblématique du supplice conduit à faire s'affronter le désir et l'obstacle ; la nomination des suppliciés infernaux dans la déploration du mal insupportable laisse entendre la conception de la mort comme soulagement ; l'identification récurrente à la figure mythologique permet de faire jouer le processus du dédoublement entre le moi poète et le moi amoureux. Somme toute, il nous semble que la référence à la figure de Sisyphe, en plus de son rôle décoratif, assume aussi une fonction structurelle, dans le sens où elle soutient et supporte l'expression poétique de Ronsard. Nous pouvons constater que le respect du modèle pétrarquiste n'exclut pas une certaine liberté. Si la répétition dans les futurs poèmes tend à rendre le *topos* du supplice infernal banal et monotone, il ne faut pas oublier de quelle façon Ronsard engendre des usages personnels de ces mythes.

Étienne Jodelle (vers 1532-1573), poète et dramaturge humaniste, adopte aussi le motif du supplice infernal dans sa tragédie *Didon se sacrifiant*. En suivant le modèle de l'*Énéide* de Virgile, il reprend dans cette pièce de théâtre la matière et les vers du Prince des poètes. Le dramaturge fait un usage stéréotypé du motif du supplice infernal lorsqu'il met en scène les lamentations de Didon après sa tentative vaine de retenir Énée : les tourments des suppliciés servent de comparant pour exprimer l'intensité des souffrances amoureuses.

Voyez s'il a pitié de cette pauvre amante,
Qu'à grand tort un amour enraciné tourmente,
Plus qu'on ne voit Sisyphe aux enfers tourmenté,
Sans relâche contraint de son fardeau porté ?
Voire plus que celui qui sans cesse se roue,
Emportant de son poids et soi-même et sa roue ?
Car toujours aux enfers un tourment est égal :
Mais plus je vais avant, et plus grand est mon mal. (Acte II, v. 869-872) ¹

Dans le passage, Jodelle ne mentionne que le supplice de Sisyphe et d'Ixion, dont le nom est suggéré par l'acte spécifique de son supplice. Il s'en sert à titre de comparaison : Didon se croit plus tourmentée que les deux grands damnés dans les enfers. Dans cette expression conventionnelle de la souffrance amoureuse, le poète introduit une explication sur la différence entre le tourment subi par les suppliciés et celui subi par l'amante déçue :

¹ Étienne Jodelle, *Didon se sacrifiant*, Paris, Chez Nicolas Chesneau et Mamert Patisson, 1574, publié par Gwénola, Ernest et Paul Fièvre, mars 2016, livre numérique, p. 22.

le supplice reste de même intensité pour Sisyphe et Ixion, tandis que la souffrance amoureuse s'accroît sans cesse. Cette distinction constitue en quelque sorte une innovation dans l'usage du motif. Jodelle renouvelle ainsi l'expression de la plainte amoureuse. En outre, il est à noter que le supplice de Sisyphe est dépeint d'une façon statique, avec le verbe d'état « porter », ce qui n'est pas courant dans la représentation du mythe.

La peinture de l'état psychique de l'amant-poète par l'intermédiaire du motif du supplice infernal constitue sans doute un lieu commun à cette époque. Du Bellay (1522-1560), poète de la Pléiade, se moque de cet usage dans son poème « Contre les pétrarquistes », qui, initialement intitulé « A une dame », est composé quelques années après la parution de son *Olive*, poème qui s'inspire lui-même d'une tradition pétrarquiste. Il republie ce poème dans ses *Divers jeux rustiques* en 1558, recueil d'inspiration anti-pétrarquiste. Cette ode, qui commence par une déclaration solennelle : « J'ay oublié l'art de pétrarquizer, Je veulx d'Amour franchement deviser¹ », révèle nettement l'intention du poète, qui consiste à dénoncer le manque de sincérité dans l'expression du sentiment et la préciosité dans les poèmes pétrarquistes. Pour cela, il tente d'établir un répertoire topique d'images pétrarquistes, parmi lesquelles nous pouvons trouver les fameux suppliciés : « Si pour sembler autre que je ne suis, je me plaisois à masquer mes ennuis, j'irois au fond des éternelles nuictz plein d'horreur inhumaine : là d'un Sisyphe, et là d'un Ixion, J'esprouerois toute l'affliction, [...] ² ». Il est évident que le poète parodie ici l'usage récurrent chez les poètes pétrarquistes des figures de Sisyphe et d'Ixion dans leur représentation du tourment subi par l'amant-poète. Il s'agit évidemment d'une expression hyperbolique de la souffrance amoureuse, que Du Bellay considère comme artificielle. Nous pouvons constater que le mythe devient un poncif littéraire qui s'inscrit dans le code pétrarquiste.

La comparaison entre le mal d'amour et le supplice infernal est également un thème courant chez les poètes baroques qui, à l'instar de leurs homologues de la Pléiade, ne conservent que l'épisode du supplice dans la représentation des célèbres suppliciés. Pour se donner une idée de l'usage du mythe du supplice infernal, il est intéressant de se référer au sonnet de Flaminio de Birague (XVI^e siècle), un poète néo-pétrarquiste et baroque qui

¹ Joachim Du Bellay, *Divers jeux rustiques*, édités par V. L. Saulnier, Paris, Librairie Minard, Genève, Librairie DROZ, 1965.

² *Ibid.*, p. 73.

condamne les lieux communs dans la topique néo-pétrarquiste tout en parodiant leur expression :

Plustost les palles Sœurs me privent de lumière,
Et m'envoyent aux creux des enfers pleins d'horreur
Esprouver de Pluton l'effroyable terreur,
Et ouir de Minos la sentence dernière,
Plustost de Prométhé la douleur costumiere
Me tourmente tousjours, et l'ardante fureur
Des filles d'Acheron tousjours pleines d'erreur
Bourrelle mon esprit d'une rage meurtriere,
Plustost puisse-je encor souffrir la passion
De l'avare Tantale, et du fol Ixion,
Du cauteleux Sisyphe, et du paillard Titie,
Que j'adore inconstant jamais autre beauté
Que la vostre, Madame, en qui la loyauté,
Les Graces et l'Amour ont leur place choisie. (Sonnet, XIX) ¹

Il est évident que tout le poème est un serment de fidélité, où le poète adopte la syntaxe « plustost... que », construction commune dans les poèmes néo-pétrarquistes. En parallèle, il recourt à de nombreuses figures mythologiques pour dire le sort tragique destiné à l'amant inconstant. Nous pouvons repérer le thème de la *catabase* et le *topos* du supplice infernal. Il réalise un catalogue presque complet des plus célèbres suppliciés : Prométhée, Tantale, Ixion, Sisyphe et Tityos. La peinture du mal subi par ces personnages permet de dire le mal attribué à l'amant infidèle. Il s'agit évidemment d'un usage conventionnel des mythes des suppliciés. Ici, les suppliciés sont évoqués par leur nom et définis par un caractère qui illustre toute leur histoire. Pour Sisyphe, le poète utilise l'adjectif « cauteleux », qui semble faire allusion à son comportement qui entraîne le supplice. Nous allons constater que l'accent mis sur le crime des suppliciés différencie ce poème de ceux des poètes de la Pléiade. Gisèle Mathieu-Castellani expose que le récit du supplice infernal correspond à l'idéologie néo-pétrarquiste de l'amour noir, qui se caractérise par la prédominance de la thématique de l'interdit et par une expression de l'attrait de la transgression². Bref, les poètes semblent commettre une faute de mesure en aimant la dame divinisée. C'est peut-être la raison pour laquelle, chez les poètes baroques, la représentation du supplice s'accompagne souvent d'une évocation du crime de transgression, tandis que chez Properce et les poètes de la Pléiade, la motivation du supplice est absente. Nous pouvons le constater dans le poème d'Issac Habert (1560-1615) intitulé *Amours et baiser* :

Sisyphe mal heureux, Ixion et Tantale
Pour leurs fraudes, larcins et leurs iniquitez

¹ Flaminio de Birague, *Les premières œuvres poétiques, 1585*, critique par Roland Guillot et Michel Clément, Genève, Librairie DROZ S.A., 1998, p. 62-63.

² Mathieu-Castellani Gisèle, *Mythes de l'Éros baroque*, Paris, Presses Universitaires de France, « Littératures modernes », 1981, p. 108.

Par le juste vouloir des saintes déitez,
 Souffrent mille tourments dans la fosse infernale.
 L'un portant un rocher toujours monte et dévalle,
 L'autre a le chef, les pieds, et les bras garrottez
 A la rouë d'arain tournant de tous côtes,
 L'autre brûle de soif dedans l'onde Auernalle.
 Le rocher, la rouë et la soif, et la faim,
 Sont les âpres bourreaux, dont sans repos et fin.
 Ils sentent les rigueurs et gênes eternelles.
 Mais le dieu qui nourrit mon ame en passions
 Me donne incessamment des peines plus cruelles,
 Que celles de Sisyphe, Tantale et Ixion. (Sonnet XXXIX) ¹

A l'inverse de la simplification extrême du motif du supplice infernal dans les poèmes cités plus haut, ce motif fait ici l'objet d'un poème entier. Les mythes de chaque figure sont décrits d'une façon complète dans les deux quatrains et le premier tercet : leur nom (v.1), le crime (v.2), le supplice (v. 5-8), l'objet emblématique de leur supplice (v. 9), la conséquence (v. 10-11). Dans le dernier tercet, le poète reprend l'usage stéréotypé du motif : les peines des suppliciés servent à mettre en scène la souffrance de l'amant-poète. En ce qui concerne la représentation des suppliciés, le poète adopte une manière spécifique : l'évocation simultanée de leurs crimes (v.2), la juxtaposition des emblèmes de leur supplices (v.9), l'effacement de leurs noms respectifs dans la description des supplices pour les remplacer par les pronoms indéfinis « l'un », « l'autre ». Tout cela fait que la distinction entre ces trois personnages s'estompe et que chaque personnage perd de son indépendance pour se fondre dans une expression homogène du mal subi. Le mythe de Sisyphe prend part à l'expression exagérée du mal subi par l'amant-poète, sans que sa propre histoire ait une portée spécifique. D'ailleurs, par rapport au silence du crime dans les poèmes properciens et de la Pléiade, le poète ne se contente pas de seulement l'évoquer, il souligne aussi la justice de la condamnation dans le vers « Par le juste vouloir des saintes déitez ». Les fautes impies des suppliciés sont ainsi mises en valeur. On peut penser que le vers suggère une totale soumission du poète à sa bien-aimée, qui, par son mépris, condamne le poète à un tourment incessant. L'accent mis sur la notion de justice pourrait aussi être imputé à la prédilection pour la thématique de l'interdit et de la transgression dans la conception baroque de l'amour noir.

¹ Isaac Habert, *Œuvres poétiques*, Paris, J. Richier, 1582, p. 14.

Les poèmes qui reprennent les mythes de suppliciés sont nombreux, qu'il s'agisse d'une simple mention des noms¹, d'une représentation de leur acte spécifique², ou d'un développement de leur récit en un poème complet³. Il n'est pas nécessaire pour nous d'entrer dans le détail de chaque vers. Gisèle Mathieu-Castellani a réalisé un recensement de ces regroupements multiformes dans son ouvrage *Mythes de l'éros baroque*⁴. Elle nous indique que Sisyphe n'apparaît jamais seul dans les textes, probablement en raison de son pouvoir limité de suggestion. Associé avec les autres figures, Tantale, Ixion, Prométhée ou les Danaïdes, son propre récit s'estompe pour former un récit homogène avec les autres suppliciés. Ainsi, quelle que soit la forme de l'association, sous la diversité se profile un même visage, celui du supplicié. En ce qui concerne notre héros Sisyphe qui figure toujours dans le cortège des suppliciés, la représentation de son mythe se voit réduite soit à une simple dénomination, soit à une peinture stéréotypée à travers l'acte spécifique ou l'objet emblématique ; il est indéniable qu'il continue d'être utilisé comme un poncif littéraire dans les poèmes néo-pétrarquistes et baroques, dans lesquels sa valeur se voit réduite à un ornement littéraire.

Bien que Gisèle Mathieu-Castellani n'ait pas repéré un Sisyphe seul dans son recensement, nous avons trouvé qu'il reste isolé dans les *Stances du mariage* (XVIII) de Philippe Desportes et dans les *Élégies du Recueil de quelques vers amoureux* de Jean Bertaut (1552-1611). Dans son œuvre misogyne, le poète baroque Desportes (1546-1606) renouvelle l'usage du mythe de Sisyphe :

Si vous l'espousez belle, assurez-vous aussi
De n'estre jamais franc de crainte et de souci.
L'œil de vostre voisin comme vous la regarde,
Un chacun la desire : et vouloir l'empescher,
C'est egaler Sisiphe et monter son rocher.

¹ « Prométhée et Sisyphe en douleur ne m'égalent, Ixion est heureux au prix de mon tourment, voire cet altéré qui meurt auprès de l'eau », Marc de Papillon, *Les Amours de Théophile et l'Amour passionné de Néomie*, Paris et Genève, Droë, 1979, XCII, p. 136.

² « J'estime bienheure le malheureux Tantale/Bienheure celui-là qui monte et qui dévale/Son rocher aux Enfers, et bienheure celui/Auquel les tours de roue apportent moindre ennui », Jean de LA JESSÉE, *Les Premières Œuvres poétiques françaises*, Anvers, 1583, liv. III, Sévère, Elégie, VI, p. 1237. « Celuy par qui amont est la pierre portée, [...] ce n'est que fiction à plaisir rapportée », Clovis Hestean de Nuysement, *Les œuvres poétiques*, Livres I et II, édition critique par Roland Guillot, Droz, 1994, p. 231.

³ Voir une des stances d'Etienne Durand. Dans ce poème chaque strophe se concentre sur un seul personnage ; voici la strophe consacrée au mythe de Sisyphe : « Toy qu'un rocher tombant fait travailler sans cesse, Voy comment cet espoir qui flatte tristesse/En moins d'un tourne-main se forme et se deffait, Mais tes larcins t'ont fait coupable de ta peine : Et moy pour estre pris d'une belle inhumaine/Je porte un chastiment du péché qu'elle a fait. », *Méditations de E.D.*, Paris, Librairie Henri Leclerc, 1907, p. 74-76.

⁴ Gisèle Mathieu-Castellani, « Chapitre III - Les figures exemplaires de l'hybris : Ixion, Sisyphe et Tantale Prométhée, Icare et Phaëton », *Mythes de l'Éros baroque*, sous la direction de Mathieu-Castellani Gisèle. Presses Universitaires de France, 1981, pp. 101-184.

Une beauté parfaite est de mauvaise garde¹.

Ici le supplice de Sisyphe n'est plus associé à l'image de l'amant tourmenté par un amour non réciproque. Son usage prend un ton humoristique. Desportes compare la vie du mari d'une belle au supplice de Sisyphe, puisque la beauté de sa femme ne lui laisse aucun moment de repos et qu'il est torturé incessamment par la jalousie et la méfiance. La similitude entre Sisyphe et le mari réside dans le caractère incessant du mal qu'ils subissent. Avec un ton ironique, la référence au supplice de Sisyphe n'est plus une exagération de la douleur, mais une moquerie sur l'expérience tragique du mari.

Jean Bertaut (1552-1611), disciple de Desportes, se figure un dialogue avec « l'injuste dieu d'Amour », où il se révolte contre la tentation de l'Amour :

Amour continuoit à chanter ses louanges,
Racontant de son feu des merueilles estranges,
Quand ne pouuant souffrir qu'en vantant ses effects
Il m'allast plus long-temps reprochant ses bien-faicts ;
Inhumain (respondy-ie) et n'as-tu point de honte
D'auoir si peu de front que de me mettre en conte
Les bien que tu m'a faicts, toy qui tout au rebours
M'as fait estre un Sisyphe en l'enfer des amours ?²

Le poète ne se laisse pas éblouir par les propos séduisants de l'Amour ; il réplique que l'amour n'apporte qu'un tourment dont l'intensité est comparable au supplice de Sisyphe. Il semble que l'emploi reste le même que chez ses prédécesseurs, mais ici la figure de Sisyphe, au lieu d'être associée aux autres suppliciés, apparaît seule, et son récit se voit réduit à une simple nomination. On se demande si cela pourrait s'expliquer par une poétique plus retenue³ chez le poète. De plus, le poète présente une réflexion intellectuelle et raisonnable sur l'amour ; il ne s'agit plus de la déploration d'un désir insatisfait ou d'une ardeur meurtrière comme chez les poètes baroques. Par l'expression « un Sisyphe en l'enfer des amours », le poète représente un Sisyphe qui expie son supplice par les expériences amoureuses et laisse entendre le message que l'amour est, de nature, un supplice et que le tourment de Sisyphe représente le sort de tous les amants. La dénonciation de la nature de l'amour consiste en une négation totale de toutes les expériences amoureuses. Ainsi, l'usage

¹ Philippe Desportes, *Diverses Amours et autres Œuvres meslées*, éd. de Victor E. Graham, Genève, Droz et Paris, Minard, 1963, coll. « Textes littéraires français », n° 101, p. 145.

² Jean Bertaut, *Les Œuvres poétiques de M. Bertaut*, éd. d'Adolphe Chenevière, Paris, Plon, 1891, p. 390.

³ « Quoique j'aie eu raison de blâmer les vers amoureux de Jean Bertaut, dit Goujet, il faut rendre justice à ce poète que, dans son recueil, il montre beaucoup plus de retenue et de décence que presque tous les autres poètes de son temps ». Goujet, *Bibliothèque française*, t. XIV, p. 156. Cité par l'abbé Georges Grente, dans son ouvrage *Jean Bertaut*, Paris, Librairie Victor Lecoffre, p. 100

du mythe de Sisyphe permet au poète de fonder son argumentation. Bertaut met fin à la longue période de la désindividualisation de la figure de Sisyphe, et annonce la pluralité de la figure dans les œuvres littéraires postérieures. Dès lors, la riche portée symbolique et philosophique du mythe de Sisyphe commence à être (re)découverte par les lettrés européens.

La présence de la figure de Sisyphe dans l'expression de la souffrance amoureuse est une innovation de Properce, qui ne se contente pas de dire vaguement son mal d'aimer, mais cherche à le mettre en scène et à le faire ressentir. Les poètes français de la Renaissance reprennent ce procédé rhétorique pour dépeindre une souffrance devant la dame idéalisée et divinisée. Cependant, avec l'intégration du châtiment de Sisyphe dans le modèle pétrarquiste contraignant et artificiel, son mythe, vidé d'une connotation symbolique et philosophique, ne tarde pas à se scléroser et à se dégrader en un lieu commun rhétorique. Toutefois, la contrainte du modèle n'exclut pas totalement une certaine liberté. En faisant preuve d'ingéniosité, Ronsard parvient à conférer à la référence mythologique un rôle structurel et expressif. Les poètes baroques brisent le silence lié au crime impie des suppliciés, en vue de mettre en évidence la thématique de la transgression ; ainsi, l'amant frustré par un amour non réciproque devient, à l'époque baroque, l'amant tourmenté par un haut désir envers la dame interdite. La fonction de la figure de Sisyphe comme motif ornemental dans les poèmes pétrarquistes et baroques signale une usure de son mythe. Il perd sa richesse dans sa signification symbolique. Cependant, il nous semble que la vigueur du mythe est persistante, et attend que les futurs poètes se saisissent de cet héritage.

Jingwei, de motif littéraire à usage métaphorique dans l'expression de la séparation avec l'époux(se)

Le mythe de Jingwei est très tôt transposé dans le poème d'amour ; cependant, il n'est pas employé dans l'expression d'un sentiment amoureux, mais comme un simple motif décoratif qui procure au poème des éléments fantastiques. La première transposition pourrait remonter au poème intitulé *En regardant l'étoile Tisserande*. Le poète Fan Yun (451-503) parvient à intégrer l'image de Jingwei dans la légende d'amour entre la Tisserande et le Bouvier¹ : « Au bord de l'eau limpide, elle se plaint en vain chaque nuit. Bien que Jingwei ne se laisse aucun répit dans son travail, il n'arrive pas à combler le Fleuve céleste [la Voie

¹ Il s'agit d'une légende populaire dans le folklore chinois. La Tisserande était une déesse, qui tomba amoureuse d'un mortel. Le mariage « métis » étant illégal, la Reine-Mère intervint en transformant les deux amoureux en deux étoiles, séparées par la Voie lactée. Le Bouvier et la Tisserande ne pouvaient se rejoindre qu'une fois par an, le septième jour du septième mois lunaire, ce qui donna naissance à la fête des amoureux dans la tradition chinoise.

lactée] »¹. Dans le poème, Jingwei prend la place des pies qui, d'après la version dominante de cette légende d'amour, construisent un pont au-dessus du Fleuve céleste pour que les deux amants puissent se revoir². Il s'agit évidemment d'un amour tragique. Dans la littérature chinoise, les poètes sont enclins à représenter la mélancolie des deux amants et leur affliction liée à la séparation. Dans ce poème, le poète reprend le ton mélancolique et réécrit l'histoire d'amour en incorporant le mythe de Jingwei. Le mythème des vains efforts de Jingwei pour combler la mer est greffé au motif de la Voie lactée qui sépare les deux amants. Cette association, en rendant la séparation inéluctable, accentue le tragique de cette histoire d'amour. De plus, la sollicitation de l'oiseau Jingwei ajoute une atmosphère fantastique à ce poème. Cette association rare des deux mythes est reprise par Yan Shu (991-1055) dans son poème « La fête du septième jour du septième mois ». Le poète fait preuve d'une grande imagination : « La voile de nuage n'a pas de ride, les étoiles se sont déplacées, la construction du pont sera lente par les pies oisives et les corbeaux nonchalants. Si on appelle Jingwei pour remplir le Fleuve céleste [la Voie lactée], le cours d'eau s'épuisera un jour³ ». Le poète prend ici un ton léger et humoristique, il se figure que la compétence de Jingwei à l'égard des travaux hydrauliques permettra de remplir la Voie lactée et de faire rejoindre les deux amoureux. Selon le poète, Jingwei est plus qualifié pour cette tâche que les pies et les corbeaux de la tradition. Si Fan Yun retient la stérilité dans les travaux de Jingwei, Yan Shu se figure un aboutissement de ses efforts dans un futur incertain. Cette divergence entre les deux poètes de différentes époques a déjà été observée dans les poèmes portant sur la frustration dans la carrière politique : les poètes des Song manifestent une croyance naïve dans les efforts persévérants de Jingwei, à l'opposé du pessimisme des poètes des Tang. Ainsi, l'incorporation du mythe de Jingwei dans la légende amoureuse rend le poème léger et joyeux, le côté tragique de l'amour entre la Tisserande et le Bouvier étant dissimulé. D'ailleurs, la sollicitation de Jingwei met sans doute en évidence une popularité de son mythe, mais de l'autre côté, la liberté dont le poète fait preuve dans la transposition littéraire illustre également une désacralisation du mythe de Jingwei.

¹ Ouyang Xun, *Yiwen Leiju* (Collection basée sur les classiques et autres ouvrages), Shanghai, éd des anciens livres de Shanghai, 1982, vol. IV, p. 78. Traduit par nos soins.

² Dans l'étude de la constitution de la légende de la Tisserande, les mythographes ont démontré que le mythème de la construction d'un pont par les pies est postérieur au mythème de la séparation des amants transformés en étoiles et que la Voie lactée sépare l'un de l'autre. Au début, les adjoints sont multiples, le phénix, les étoiles, le bateau et les hirondelles sont tous sollicités par les poètes pour faire rejoindre les deux amoureux. Zhao Kuifu, « Entre le mythe et la réalité : sur la formation du motif de la construction du pont par les pies et sa valeur esthétique », *Sciences sociales de Pékin*, 1990(07), p. 74-79. Mais rares sont les poètes qui insèrent Jingwei dans cette légende ; à notre connaissance, il n'y a que Fan Yun et Yan Shu.

³ *Collection des poèmes des Song*, dir. Center for Ancient Chinese Classics & Archives, vol. III Livre 171, Presse universitaire de Beijing, 1998, p. 1947.

En plus de son incorporation dans la légende de l'amour tragique de la Tisserande, la figure de Jingwei est aussi sollicitée dans l'expression de l'affliction liée à la perte de son époux(se). Mais par rapport à la sollicitation du mythe de Sisyphe dans le thème de la souffrance amoureuse et à l'usage de Jingwei dans l'expression de la frustration dans la carrière politique, cet usage est étonnamment rare. Il pourrait remonter au poème de Jiang Yan (444-505) intitulé « Imitation des poèmes de deuil de Pan Yue ». Ce poème figure parmi les trente pièces d'imitations diverses, dans lesquelles le poète imite les styles ou les expressions de trente grands poètes, dont Pan Yue (247-300), poète réputé pour ses poèmes de deuil liés à la disparition de sa femme. En imitant le ton déchirant de son modèle, Jiang Yan se déplore ainsi : « Dans mon rêve sombre et illusoire, pourquoi revois-je ton ombre ? Je regrette de ne pas avoir la magie de la mer septentrionale [qui permet de faire revoir la défunte], et toi, tu n'as pas l'esprit de la fille de l'empereur¹ ». Ici, l'« esprit de la fille de l'empereur » fait allusion à la métamorphose de la fille de l'empereur après sa mort, ce qui suggère la possibilité de revoir le défunt, à l'instar de « la magie de la mer septentrionale ». A travers une négation de ces miracles dans le matériau mythologique, le poète met en évidence combien il veut revoir sa femme et son grand chagrin de ne pas pouvoir réaliser ce souhait. Dans le premier vers, le poète raconte qu'il a revu la disparue dans son rêve, qui constitue la seule possibilité de consoler sa mélancolie, ce qui renforce le ton déchirant du poème. Il est évident que le mytheme retenu par le poète est la métamorphose de Nüwa en Jingwei. Il accentue son statut divin par l'usage de l'appellation « fille de l'empereur », qui pourrait justifier sans doute la capacité surnaturelle de ressusciter. Nous allons constater que cette appellation est de plus en plus rare dans les reprises littéraires postérieures².

Il est évident que dans ces poèmes les poètes prélèvent à leur gré le mytheme apte à être intégré dans leur expression, sans que les autres soient impliqués. En somme, le mythe de Jingwei est réduit à un motif ornemental. En même temps, il faut remarquer que jusqu'ici, l'usage de Jingwei reste divers et hétérogène et il est difficile de repérer une analogie. C'est dans les poèmes intitulés « Ne traversez pas la rivière » que se forme un usage conventionnel du mythe de Jingwei. « Ne traversez pas la rivière » est le titre d'un poème à chanter³.

¹ Jiang Yan, *Recueil de Jiang Yan*, commenté par Hu Zhiji, corrigé par Li Changlu et Zhaowei, Beijing, Zhonghua Book Compagn, 1984, p. 146. Traduit par nos soins.

² Dans un poème à l'imitation de Jiang Yan, le poète Li Minbiao (1515-1581) écrit que « L'esprit de Jingwei est toujours là, la pierre magique peut-elle fonctionner ? Il ne reste que le *fu* de Pan Yue, le ton est si déchirant que je n'ose pas entendre ». Le poète reprend les motifs dans le poème de Jiang Yan, mais il utilise le nom de Jingwei.

³ Poème à chanter : le poème *yuefu* en chinois. Il s'agit d'une forme poétique, qui doit son origine à la chanson populaire. Les poètes composent des poèmes en suivant le modèle ou en prenant le même thème. Ce genre de poèmes a une place importante dans la littérature antique. Quant au titre, d'après la version originale, une femme qui a vu se noyer son mari se

D'après la version originale, c'est une chanson courte mais affligée, dans laquelle une femme se plaint de la mort de son mari. Quant aux imitations de ce poème, plusieurs évoquent la figure de Jingwei. Il est intéressant d'examiner son rôle dans l'expression poétique.

Dans la version du poète Liu Xiaowei (496-549), ce dernier adopte le ton féminin, comme dans la version originale :

Je vous avais prié de ne pas traverser la rivière, la rivière était large et le vent était violent
Le mât est tombé et le soleil a sombré, le bateau a chaviré et la rame s'est enfoncée dans l'eau.
J'ai respecté strictement le rituel des funérailles, en utilisant l'ombrelle noire et rouge, j'ai fait le sacrifice animal avec un cheval blanc. Mais tout était vain.
Jingwei tenant une pierre au bec, il se sentait triste et solitaire au cœur,
La veuve de Qi Liang faisant effondrer la muraille par ses pleurs, son corps était enseveli là-dessous.
Votre épée s'est envolée dans la rivière, votre esprit a sombré et tout a disparu
Vous vous êtes jeté à l'eau et vous êtes devenu ainsi serviteur du Dieu du fleuve
Moi, j'allais me donner la mort à l'instar de la Concubine Jiang du roi Zhou de Shang¹.

Il est évident que le poète imite la chanson populaire, en y apportant plus de détails. Comme dans la version originale, la femme supplie d'abord son mari de ne pas traverser la rivière ; mais nous pouvons comprendre, par le biais de la description des images sinistres dans le deuxième distique, que le mari s'est noyé. Du vers consacré aux funérailles jusqu'au vers « et tout a disparu », la veuve représente sa douleur et sa solitude à l'aide d'images et de références mythologiques. A la fin du poème, la femme dévoile sa détermination à se suicider à travers une référence à l'histoire du roi Zhou et de sa Concubine Jiang. L'évocation du mythe de Jingwei se trouve au milieu du poème ; il est mis en parallèle avec la référence à l'histoire de l'effondrement d'une muraille émue par les pleurs de la veuve de Qi Liang dans la tradition populaire. D'abord, il est à noter que le poète fait allusion à l'image de Jingwei sans évoquer explicitement son nom. Dans le texte original, le poète n'évoque Jingwei qu'à travers l'expression « tenant une pierre au bec, il se sentait triste et solitaire au cœur ». Pour recourir au récit mythique de Jingwei, le poète se contente de représenter seulement l'acte emblématique du récit : le transport des pierres. Cette schématisation du mythe se retrouve aussi dans la transposition littéraire du mythe de Sisyphe. Nous avons déjà

lamente de sa mort : « Je vous ai dit de ne pas traverser la rivière, vous avez essayé quand même ! Vous vous êtes noyé, que puis-je faire avec vous ? ». Le poème est court, puisqu'il ne contient que seize caractères, mais la femme parvient à exprimer d'une manière retenue un sentiment déchirant et émouvant, c'est pourquoi le titre « Ne traversez pas la rivière » est souvent repris par les grands poètes, dont Li Bai et Du Fu

¹ Guo Maoqian, *Collection des poèmes à chanter (yuefu)*, vol. 2, Beijing, Zhonghua Book Company, 1979, p. 377-378.
Traduit par nos soins.

souligné qu'il arrive que le rocher occupe une place centrale dans les formules qui évoquent le mythe de Sisyphe, sans que son nom ne soit mis en évidence. Il est possible que les poètes occidentaux et orientaux affrontent le même problème, qui consiste à adapter la référence mythologique à la brièveté du poème. Ainsi, une schématisation dans la représentation du mythe est inévitable.

Quant à la signification de l'évocation du mythe de Jingwei dans le poème, il n'est pas facile de la comprendre, puisque le poète se contente de représenter grossièrement l'image de l'oiseau Jingwei sans établir de formules attributives ou comparatives comme dans le cas de Sisyphe, ni éclairer le rapport syntaxique du vers avec le reste du poème. Nous n'avons qu'à l'appréhender dans le parallélisme avec le vers suivant « La veuve de Qi Liang faisant effondrer la muraille par ses pleurs, son corps était enseveli là-dessous »¹. Il nous semble que les vers couplés concernent respectivement le mari décédé et sa veuve endeuillée ; Jingwei et le mari sont tous deux noyés, la représentation de la tristesse et de la solitude de Jingwei permet de traduire l'état mental de l'âme du mari décédé ; la veuve de Qi Liang, dont les pleurs font effondrer la muraille, représente la veuve narratrice, dévorée par un même déchirement insupportable². Ainsi le poète établit une identification du mari décédé à l'oiseau Jingwei et de la veuve narratrice à la veuve de Qi Liang. Ces deux vers traduisent parfaitement les émotions des deux personnages déchirés par la mort tragique.

D'ailleurs, il nous semble que le sentiment de la tristesse a une force destructive : la tentative de combler la mer de Jingwei et l'effondrement d'une muraille par la veuve illustrent la puissance de cette émotion. Le lien entre l'émotion et la vengeance sera davantage mise en évidence dans le poème de Wang Rui (ca. IXe siècle) :

Les vagues étaient hautes et la brume matinale se condensait,
Je vous ai prié de ne pas traverser la rivière, mais vous étiez déterminé à le faire.
Le vent sifflant, le torrent violent, vous ne m'entendiez pas.
Je vous ai vu entrer dans la rivière avec un pichet de vin
Les vagues battaient votre habit, vous étiez submergé à quelques pas,
Votre corps sombrait, jusqu'à la profondeur de la grotte des dragons.
Les dragons étaient tous enivrés, car votre sang était bu par eux, et votre squelette

¹ Voir « La langue chinoise écrite est souvent ambiguë (absence de morphologie, absence ou ambiguïté des marqueurs grammaticaux, polyvalence fonctionnelle des mots, etc.) Or, dans les formes littéraires parallèles, une phrase éclaire souvent l'autre ». Martin François, « Les vers couplés de la poésie chinoise classique », In: *Extrême-Orient, Extrême-Occident*, 1989, n°11. Parallélisme et appariement des choses. pp. 81-98.

² Nous devons préciser que le vers concernant la figure de Jingwei dans le texte original présente une grande ambiguïté, à cause de l'absence du sujet et d'une structure syntaxique. Nous nous référons à l'explication de Zhou Yingxiong pour la compréhension et la traduction. Zhou Yingxiong, « Une analyse sur les chansons populaires, à la comparaison avec les poèmes à chanter (yuefu) », *Littératures chinoise et étrangère*, 4(3), 1973, p. 52-78.

apparaissait sur le sable jaune.
Vous étiez mort, où pouvais-je aller ? J'allais me jeter dans les flots, pour que nos
âmes puissent s'unir.
J'avais une intention pareille à celle de Jingwei qui transportait les pierres dans
son bec, j'allais chercher toutes les sources de l'eau et les boucher une après l'autre¹.

Il est clair que le poème de Wang Rui reste analogue à celui de Liu Xiaowei au niveau de la narration : il raconte aussi la tragédie à la première personne, en adoptant le point de vue féminin ; la séquence narrative est identique à la version de Liu : la supplication de ne pas traverser la rivière- l'obstination du mari-la noyade -la volonté de se suicider. Mais dans ce poème, l'évocation de Jingwei se trouve dans la dernière strophe, où la veuve affiche sa détermination à se donner la mort. A la différence des versions précédentes, le poète ajoute un nouvel épisode, soit la vengeance de la veuve contre la rivière après sa mort. Il est évident que le poète établit une identification entre la veuve et l'oiseau Jingwei, en raison de leur désir commun de vengeance. Cependant il ne faut pas oublier que ce vers fait suite à la décision de la veuve de se jeter dans les flots, ce qui fait écho à la noyade de Nüwa. Ainsi Jingwei prête son nom et son histoire à la veuve, qui souffre d'une rancœur contre la rivière et se donne comme mission de l'assécher, ce qui permet de faire ressortir la tristesse de la veuve liée à la mort de son mari.

Le poète Chen Biao (ca. IXe siècle) confère à la figure de Jingwei une connotation différente dans son poème « Ne traversez pas la rivière ». Dans le dernier distique du poème, la veuve confesse : « Comment mon esprit peut-il transporter les pierres et les branches ? Je ne peux que transmettre ma haine à la harpe »². Le poète établit un contraste entre Jingwei, qui fait preuve de détermination dans sa vengeance et s'engage dans les actions, et la veuve qui chante sa haine, contrairement à Wang Rui qui cherche à établir une identification entre Jingwei et la veuve. Ainsi le poète signifie que l'abandon à la tristesse est une faiblesse et qu'il faut se venger et mener des actions en faisant preuve de persévérance à l'instar de Jingwei.

En effet, il n'est donc pas difficile de comprendre pourquoi l'évocation du mythe de Jingwei est un élément récurrent dans les poèmes « Ne traversez pas la rivière ». La noyade de Jingwei dans la mer incarne parfaitement le thème de la mort tragique. Il est naturel que les poètes recourent à son mythe pour représenter le mari décédé ou la veuve suicidaire. De

¹ Guo Maoqian, *Collection des poèmes à chanter (yuefu)*, vol. 26, Beijing, Zhonghua Book Company, 1979, p. 380.

² Chen Mingzhe, *Collection des poèmes des Tang*, Beijing, Beijing Book co. Inc., 2018, vol. I, p. 234

plus, le *yuan* de Jingwei, un sentiment complexe, permet de mettre en scène et de nuancer l'émotion qu'une mort tragique peut provoquer. Dans le premier poème, Liu Xiaowei identifie l'oiseau Jingwei au mari noyé ; la même mort tragique entraînera un même sentiment de *yuan*. Toutefois, Wang Rui identifie la figure de Jingwei à la veuve qui va se jeter dans l'eau, le motif de la vengeance permettant de transposer dans un monde visuel la puissance et l'intensité de la haine et de la tristesse de la veuve. Chen Biao, à l'encontre de ses prédécesseurs, établit une opposition entre la veuve et la figure de Jingwei ; d'après lui, Jingwei est le symbole des courageux qui s'engagent dans l'action, tandis que la veuve s'abandonne à une tristesse inutile. Il est intéressant de s'interroger sur le rôle du mythe de Jingwei dans ces trois poèmes lyriques. Certes, l'évocation du mythe de Jingwei est succincte et les formules ont tendance à être stéréotypées (le verbe « transporter ou tenir » suivi d'un objet « pierre »), mais pour bien saisir le sens du poème, il faut faire appel à tous les épisodes du récit de Jingwei et savoir repérer les mythes pertinents et susceptibles d'être intégrés dans le discours poétique, pour qu'un rapport de correspondance s'établisse entre Jingwei et le personnage. Du point de vue des variations de la signification du mythe de Jingwei dans ces trois poèmes, il nous semble que la référence au mythe de Jingwei est utilisée comme une métaphore.

Après avoir analysé l'usage du mythe dans les poèmes qui adoptent le point de vue féminin, il est intéressant d'étudier un poème composé par un poète-veuf. Dans le poème intitulé « La nuit du festival des lanternes à la ville de Bianjing », Yang Hongdao (1189-1271) exprime sa mélancolie causée par la séparation avec sa femme :

Quand un cri de séparation poussé par un oiseau nous réveilla au matin,
 Nous étions mariés depuis trois ans et nous vivions dans un rêve de bonheur.
 Je me rends compte que tu étais morte ce jour-là.
 Aie pitié de moi, je n'ai pas oublié notre amour aujourd'hui.
 Le coucou crache du sang sur les fleurs, qui se fanent en vain,
 Jingwei essaie d'assouvir sa haine, mais la mer n'est pas encore remblayée.
 Je me rappelle le clair de lune au soir de notre mariage,
 Comment puis-je supporter le feu illuminant de la ville du printemps.¹

Le poète raconte dans la première strophe la mort de sa femme et représente dans le reste du poème son affliction profonde et violente entraînée par cette séparation. Le nom de Jingwei se trouve dans le sixième vers où le poète commence à décrire sa tristesse. Il est à

¹ Xue Ruizhao, Guo Mingzhi, « Poèmes de Yuan Hongdao », dans *Collection des poèmes des Jin*, Tianjin, Presse universitaire de Nankai, 1995, vol. 109, p. 501.

noter que dans ce distique le mythe de Jingwei est mis en parallèle avec le mythe du coucou¹. Il s'agit d'une convention littéraire, qui consiste à représenter la souffrance morale par l'appariement de Jingwei et du coucou. Il est intéressant d'étudier la manière dont le poète insère les deux figures dans son expression poétique. Les deux vers couplés portant sur les deux oiseaux peuvent sembler étranges dans un poème du moi lyrique. Autrement dit, au lieu de se comparer à la figure de Jingwei comme dans les poèmes « Ne traversez pas la rivière » ou comme dans l'usage du mythe de Sisyphe dans les poèmes amoureux français, le poète dépeint un paysage fantastique et tragique, qui n'a pas de rapport avec le reste du poème. En effet, ce procédé, qui consiste à donner corps à un sentiment à travers des images évocatrices joue un rôle important dans la poétique chinoise. Comme Jacques Pimpaneau le souligne, dans les poèmes chinois traditionnels, dire les choses directement est rare, tout est suggéré et c'est au lecteur de comprendre le sens, non pas caché mais exprimé par métaphores, de façon détournée². En l'occurrence, les lecteurs sont invités à éprouver ce que le poète suggère par l'intermédiaire des images dans son poème. Ce procédé de nature métaphorique est typique dans la réappropriation de la figure de Jingwei par les poètes postérieurs. Il est à noter que le poète souligne la vanité de l'action dans son évocation des deux mythes (« en vain », « pas encore remblayé »), ce qui permet de suggérer que la souffrance morale du poète est inconsolable, puisque les efforts des deux oiseaux pour apaiser leur déchirement sont inutiles.

Contrairement à l'usage fréquent et presque homogène de la figure de Sisyphe dans les poèmes d'amour, la sollicitation du mythe de Jingwei dans l'expression de la séparation conjugale est relativement peu nombreuse mais variée. D'un simple motif ornemental dans les poèmes d'amour de la Tisserande, son usage se transforme dans les poèmes « Ne traversez pas la rivière » en une expression métaphorique qui fait entendre différents sens : même si les trois poètes portent tous leur attention sur le motif du *yuan* et de la vengeance de Jingwei, les différents usages permettent de nuancer le sentiment représenté. Dans le

¹ D'après une légende folklorique, l'âme d'un roi du royaume Shu s'est métamorphosée en l'oiseau coucou ; puisqu'il a été tué par un de ses sujets, il s'agit d'un mort tragique. On pense que le coucou pousse des cris tristes et qu'il crache même du sang. Il est évident que ces deux mythes présentent beaucoup de similitude : la métamorphose après une mort tragique, la grande tristesse éprouvée par les deux oiseaux. Il est normal que les poètes les mettent en parallèle. L'origine de cet usage pourrait remonter à Yang Jiong, « quelle haine fait que la fille se transforme en Jingwei, quelle honte provoque la métamorphose du roi en coucou ». Les poètes postérieurs trouvent que le parallélisme est totalement logique, puisque cet usage est devenu une convention littéraire. Les vers sont multiples : « Pour écrire une haine on évoque Jingwei, pour exprimer son ressentiment on utilise le coucou », « Jingwei tient une tristesse dans son bec, le coucou crie dans les montagnes », « On se moque de Jingwei qui tient au bec sa haine pour combler la mer, on a pitié du coucou qui se plaint et pense à sa famille », « Subissant une injustice semblable à celle de Jingwei dont la détresse n'a pas de fin, souffrant d'une affliction identique à celle du coucou dont le sang n'est pas encore séché ».

² Jacques Pimpaneau, *Chine, Histoire de la littérature*, Arles, Philippe Picquier, 1989, 1997, p. 7.

poème de Yang Hongdao, la figure de Jingwei, accolée au coucou, un autre oiseau surnaturel dans la tradition littéraire chinoise, bascule vers l'expression d'un déchirement inconsolable lié à la mort de l'épouse. Il est intéressant de comparer cet usage avec l'évocation de l'« esprit de la fille de l'empereur » par Jiang Yan, où le motif de la métamorphose de la fille de l'empereur n'est qu'une paraphrase du pouvoir de ressusciter. Si le petit oiseau permet de représenter la souffrance amoureuse de même que la figure de Sisyphe, il est à noter que la manière de solliciter le mythe diverge ; la douleur physique de Sisyphe joue le rôle d'un instrument de mesure, mais l'évocation du mythe de Jingwei doit être appréhendée et décryptée dans un processus métaphorique. Cependant, l'usage de la figure de Jingwei changera totalement dans les poèmes postérieurs, où elle continue d'être employée pour déplorer la mort de l'époux. Encadré par un idéal confucéen de chasteté féminine, le motif de Jingwei deviendra synonyme de la détermination à ne pas se remarier, ce qui laisse craindre une banalisation de la topique. Nous analyserons ce phénomène dans la section « Jingwei dans la représentation de la chasteté féminine » .

De la souffrance physique à la souffrance morale

Sisyphe et Jingwei sont deux figures marquées par une inertie dans la version dite « originale ». Quand les poètes, par le génie de leur imagination, réveillent les deux forçats de leur inconscience, la souffrance physique devient une manière de donner corps à la souffrance morale, qui reste sans aucun doute un monde obscur et intransmissible pour les premiers poètes. En d'autres termes, cet univers reste facile à dire, mais difficile à représenter et le plus important, à faire ressentir. Ils ont raison de faire appel à la référence mythologique. Ainsi Sisyphe et Jingwei prêtent leur nom et leur histoire aux poètes souffrants. Cependant, la différence entre « le désir de repos » que Sisyphe éprouve dans son supplice et le *yuan* de Jingwei qui motive son acte de vengeance est évidente, de sorte que les deux figures sont transposées dans l'expression de sentiments distincts. Si le sentiment du *yuan* véhiculé par le mythe de Jingwei avoisine les émotions de la colère et de la tristesse véhiculées par le mythe de Sisyphe lorsqu'il est utilisé dans l'expression de la malédiction et de la confession, il nous semble que cela n'est qu'une coïncidence. Quant à la transposition des deux figures dans les poèmes d'amour, Sisyphe et Jingwei parlent respectivement d'une souffrance liée à une insatisfaction et d'un déchirement à la suite d'une séparation. Il nous semble que l'affinité entre une souffrance feinte et un déchirement inconsolable reste limitée et insignifiante. En ce qui concerne le rôle de la référence mythologique dans le poème, la différence est plus qu'évidente. La figure de Sisyphe, détachée de son histoire et de sa

connotation symbolique, est utilisée comme un ornement rhétorique, si bien que la sollicitation du mythe de Sisyphe se dégrade en un poncif littéraire dans les poèmes pétrarquistes et baroques. Au contraire, les poètes chinois sont enclins à consacrer un poème entier au mythe de l'oiseau Jingwei. Sous l'apparence de la représentation d'une futilité inévitable des efforts de Jingwei, ils suggèrent en effet leur propre frustration et leur impuissance dans leur carrière politique. Même si le mythe de Jingwei apparaît comme une citation classique (*diangu*), son usage reste d'ordre métaphorique et les lecteurs sont appelés à établir un réseau de correspondance entre le mythe de Jingwei et le sens sous-entendu du poème. Bref, le sens de l'évocation de Jingwei n'est pas aussi apparent que celui de Sisyphe ; son évocation appelle à un décryptage.

Mais si nous examinons de près, nous pouvons constater que le labeur des deux figures mythologiques est adopté par les poètes des deux cultures pour mettre en scène la frustration et l'impuissance, que ce soit dans l'amour non réciproque, ou dans l'ambition politique déçue, et cela peut être dû à la vanité inhérente aux actes cycliques. Dans ce sens, la représentation d'une tâche qui ne finit jamais est une image idéale et idoine pour donner corps à un désir qui est voué dès l'origine à être stérile. C'est pourquoi cette manière de représenter la souffrance morale rend l'expression poétique saisissante et poignante. L'efficacité de l'usage des deux figures dans l'expression du sentiment fait qu'elles continuent d'être adoptées par les auteurs postérieurs¹. En effet, dans la poétique d'une insatisfaction, les poètes occidentaux et orientaux manifestent une prédilection pour la description narcissique de leur souffrance, à travers laquelle leur idéal est mis en valeur. Autrement dit, il faut qu'ils souffrent dans l'insatisfaction pour que la sublimation de leur idéal ait lieu. En outre, la différence idéologique fait que les poètes occidentaux sont en quête d'une dame divinisée, tandis que leurs homologues chinois cherchent sans cesse la faveur de l'empereur, être transcendant dans la tradition chinoise.

¹ Par exemple, Verlaine se compare à Sisyphe dans son poème : « J'avais peiné comme Sisyphe/ Et comme Hercule travaillé/ Contre la chair qui se rebiffe » ; Paul Bourget décrit ainsi la douleur amoureuse dans *La physiologie de l'amour moderne* : « Et j'ai connu Sisyphe et son stérile effort ; Hélas ! en essayant de porter ton cœur mort jusqu'au vivant éther de la passion vraie, et, pour que tout l'enfer tînt dans ce triste amour, la jalousie, en moi, saigne comme une plaie que ronge un immortel, un affamé vautour » ; quant au mythe de Jingwei, il se transpose progressivement dans l'expression d'une tristesse liée à l'occupation de la nation : « Son cœur demeure toujours fidèle à dix mille fois de mort, alors que la légitimité d'une dynastie millénaire s'est fragilisée. On imagine que Jingwei souffre d'une grande haine, qui n'est pas susceptible d'être atténuée depuis l'antiquité jusqu'à nos jours » (Yu Delin, « Poème à la mémoire de Lin Xiufu ») ; « Le vent du nord soufflant, les flots et le bateau dragon sont renversés, les deux cents départements du Sud sont inondés. La mer orientale n'est pas encore comblée, avant que Jingwei ne décède ; la plaine occidentale n'est pas desservie, le coucou se lamente en vain. [...] » (Li Dongyang, « Poème en hommage du combat du mont Ya »).

Comme dans le regroupement de Sisyphe avec les autres suppliciés infernaux, le mythe de Jingwei est souvent apparié avec les autres figures mythologiques ou légendaires dans des vers couplés, pour que les deux vers s'éclairent l'un par l'autre. De plus, la désindividualisation que le mythe de Sisyphe subit dans le regroupement est en quelque sorte pertinente pour le mythe de Jingwei, dont la signification doit rester en conformité avec celle de l'autre référence mythologique à l'intérieur du parallélisme afin que les deux vers véhiculent une même idée. Il nous semble que l'accumulation reste un mode d'expression partagé par les poètes des deux cultures.

Nous avons montré comment la référence mythologique peut animer et dynamiser l'expression poétique. Il est aussi intéressant de remarquer qu'au moment où certains poètes utilisent les deux figures pour représenter, d'autres les sollicitent dans l'intention de fonder leur explication ou argumentation ; ainsi la référence mythologique apparaît comme un moyen de connaissance. Nous allons désormais examiner de plus près l'usage des deux mythes afin de savoir s'ils présentent encore des points de convergence dans ces interprétations allégoriques des actes humains.

Chapitre 6. Les labeurs de Sisyphe et de Jingwei, miroirs de l'acte humain

Sisyphe et Jingwei sont tous deux emprisonnés dans un effort qui recommence à l'infini. Ce mytheme commun et marquant des deux récits effraie et angoisse leurs lecteurs, qui ne tardent pas à y reconnaître leur propre situation. Il n'est pas étonnant que les intellectuels occidentaux et orientaux découvrent, derrière le support narratif qu'est le mythe, des enseignements et des préceptes pour guider la conduite humaine. Cependant, réalisée dans deux traditions littéraires hétérogènes, cette découverte se fait d'une manière différente. Pour les philosophes et mythographes occidentaux, il convient d'évoquer la distinction proposée par Jean Starobinski entre la fable et la mythologie : la première désigne l'usage des motifs mythologiques dans les faits culturels, la dernière désigne l'ensemble des textes qui tentent d'élaborer une « science des mythes »¹. En nous inspirant de cette distinction, nous nous intéresserons aux interprétations du mythe de Sisyphe proposées dans les textes spéculatifs, critiques et historiques. En d'autres termes, quand le mythe de Sisyphe cesse d'être utilisé dans la représentation, il est considéré comme un récit qui cache une sagesse et une vérité sur la vie humaine. Cette lecture est héritée des philosophes grecs et latins qui tentent de révéler la vérité du *topos* du supplice infernal à travers un dispositif allégorique. Il faut attendre l'époque de l'humanisme pour que le mythe de Sisyphe commence à être traité individuellement. Nous allons analyser la découverte du sens caché du mythe de Sisyphe dans ces deux périodes et essayer de retracer une évolution dans la manière d'interpréter le mythe de Sisyphe.

En ce qui concerne la réflexion herméneutique sur le mythe de Jingwei, il est d'abord à noter que la tentative d'élaborer une science des mythes fait défaut en Chine ; en témoigne l'absence de l'équivalent chinois du terme « mythologie ». Il ne faut pas oublier que les mythes sont considérés comme étant « des prodiges, de la violence, du désordre, des Esprits » par Confucius². Ainsi, les mythes chinois se limitent à une expression littéraire. Autrement dit, pour les lettrés chinois, les mythes demeurent simplement un répertoire de thèmes, d'images et de figures permettant de transposer dans un monde visuel les choses difficiles à représenter. Dans une telle tradition littéraire, il n'est pas possible pour nous de trouver des interprétations allégoriques du mythe de Jingwei analogues à celles du mythe de Sisyphe. Cependant, cette absence n'empêche pas que le mythe de Jingwei soit perçu comme

¹ Jean Starobinski, « Fable et mythologie, aux XVIIe et XVIIIe siècles, dans la littérature et la réflexion théorique », *Dictionnaire des Mythologies*, sous la direction d'Yves Bonnefoy, Paris, Flammarion, 1981, t. 1, pp. 390-400.

² *Les Entretiens de Confucius*, traduit du chinois, présenté et annoté par Pierre Ryckmans, Préface d'Étiemble, Paris, Gallimard, 1987, p. 41.

une leçon pour la conduite humaine. Utilisé comme un *diangu* (citation classique) dans les poèmes, le mythe de Jingwei permet au poète d'émettre une opinion d'une façon détournée et allusive sur un événement passé ou actuel. Il est incontestable que la manière dont le poète en fait usage dans son poème révèle une compréhension personnelle du mythe de Jingwei. De ce fait, nous allons analyser les sens du mythe de Jingwei dans les poèmes où il est sollicité dans le but d'émettre une opinion. De peur que notre analyse ne soit subjective et arbitraire, nous nous appuyerons sur la glose du poème, qui accompagne le texte concerné en marge et met en évidence la signification de la référence au mythe de Jingwei, ou, le cas échéant, nous nous référerons aux explications des *diangu* que l'on trouve dans les dictionnaires et dans les critiques littéraires modernes, ce qui nous permettra de mieux cerner les sens que les poètes antiques déguisent et suggèrent lorsqu'ils évoquent le mythe de Jingwei. Ainsi, nous pourrions confronter les points de vue des lettrés sur les deux mythes, pour voir s'il existe des similitudes ou des rapprochements entre ces lectures allégorisantes.

L'interprétation allégorique du mythe de Sisyphe

L'exégèse de la mythologie est une pratique partagée par un grand nombre de philosophes depuis l'Antiquité. Ces derniers s'intéressent d'abord au mythe du supplice infernal en vue d'attaquer l'illusion des enfers dans la croyance. Il n'est pas étonnant qu'ils voient dans l'expiation du supplice infernal les malheurs qui ont frappé l'humanité et essaient d'en trouver la cause. À la Renaissance, les auteurs humanistes, en suivant le modèle des philosophes antiques, poursuivent la lecture allégorique du mythe. Ils ne cessent de rationaliser le contenu aberrant et immoral des mythes tout en apportant une explication moralisante, souvent en conformité avec la révélation chrétienne. Le mythe de Sisyphe, en dehors du *topos* du supplice infernal, attire une attention particulière. Les humanistes essaient de découvrir le plus de sens cachés possible à travers une interprétation de plus en plus approfondie.

La transposition du supplice infernal dans le monde humain dans la philosophie antique

L'évocation du supplice infernal est fréquente dans les textes philosophiques. Au lieu de constituer un témoignage sur la croyance à un jugement après la mort, le mythe du supplice infernal ne tarde pas à susciter de vives contestations chez les philosophes, notamment chez les philosophes romains, tels que l'épicurien Lucrèce et le stoïcien Sénèque. Bien que représentants de doctrines différentes, tous deux récusent l'immortalité de l'âme et

l'existence des enfers. Il en résulte que le motif du supplice infernal, qualifié de poncif littéraire, ne constitue qu'une figure rhétorique sans aucune crédibilité dans les textes philosophiques. Les auteurs se contentent d'y faire appel pour fonder leur doctrine sur un argument familier à leur auditoire. En proposant une interprétation allégorique des récits légendaires, les philosophes cherchent à transformer les héros mythiques en figures historiques et réelles. Le supplice infernal est expliqué d'une façon rationnelle, soit en se basant sur une relecture du lien de cause à effet dans le crime des suppliciés, soit à travers une exégèse symbolique de leur châtement. A noter que tous les auteurs s'accordent dans leurs interprétations pour conférer au mythe du supplice infernal une fonction didactique.

La première interprétation allégorique dans l'histoire antique remonte probablement à Platon. Dans le *Gorgias*, Socrate se réfère explicitement à la donnée mythologique en vue de réfuter la constatation de Polos, selon lequel tous les tyrans sont heureux :

Car la toute-puissance de ces hommes leur fait commettre des crimes plus odieux et plus impies qu'aux autres hommes. Homère en rend témoignage : car ce sont des rois et des princes qu'il a représentés subissant dans l'Hadès des supplices sans fins, Tantale, Sisyphe, Tityos. (525 d-e)¹

Il est clair que Socrate propose une lecture politique du mythe. En se référant aux trois suppliciés de la *nekuia* des épopées homériques, il vise à illustrer le sort tragique qui attend les tyrans après leur mort, démolissant et récusant ainsi le point de vue de Polos sur le bonheur des tyrans. Il s'agit d'une nouvelle lecture du lien de cause à effet entre le crime et le châtement dans les récits légendaires, dans la mesure où les différences entre les crimes mythiques des trois héros, sujets en outre à des variantes dans la tradition grecque, sont délibérément mis entre parenthèses pour que se profile un point commun entre ces personnages, à savoir le pouvoir absolu dont ils jouissaient de leur vivant. Selon Socrate, c'est là que réside la cause fondamentale de leurs divers crimes. Cette identification entre les suppliciés et les chefs omnipotents fait du passage homérique un argument pertinent pour montrer les conséquences de la toute-puissance. Il est à remarquer qu'à travers cette simple évocation des noms des suppliciés, Socrate tend à reléguer les héros suppliciés au rang de simples humains : considérés auparavant comme des demi-dieux dans la tradition homérique, ils sont pris ici comme modèles de l'injustice des chefs humains. Aurélie Matthey nous explique dans son article « Comment escamoter les héros ? Le destin des philosophes chez Platon » que l'humanisation-éviction des figures héroïques provenant des références

¹ Platon, *Gorgias-Ménon*, texte établi et traduit par Alfred Croiset, Paris, Les Belles Lettres, C.U.F., 1972, p.222

homériques correspond à une stratégie de Platon visant à mettre en lumière le fait que l'idéal héroïque, incarné par le philosophe plutôt que par les fils ou les filles des dieux, consiste en une parenté morale et intellectuelle du divin¹. De plus, il convient de noter que Platon ne conteste pas la croyance dans l'au-delà ni la réalité du châtement infernal, comme le feront les épicuriens et les stoïciens.

Cicéron aussi a fait appel au cortège des criminels dans le premier livre des *Tusculanes*, intitulé « Du mépris de la mort ». Comme l'indique le titre, il traite la question de l'attitude qu'il faut adopter à l'égard de la mort. Afin de décrire la situation à laquelle l'homme est confronté après la mort, il se sert des emblèmes les plus représentatifs au sein des mythes infernaux. Cet usage s'insère dans une description conventionnelle du royaume des morts. Suite à la mention du gardien et du paysage à l'entrée des enfers, il donne une représentation des coupables qui subissent leur châtement dans le monde souterrain :

-Cic. Et, dis-moi, qu'est-ce proprement qui t'effraie ? est-ce le Cerbère des enfers avec ses trois têtes ? est-ce le bruit du Cocyte ? est-ce le passage de l'Achéron ou Tantale martyrisé par la soif, "Tantale, dont les lèvres n'effleurent que la surface de l'onde ?" Est-ce : "Sisyphé qui roule son rocher, Sisyphé toujours couvert de sueur, sans que jamais s'avance son ouvrage ?" Mais non, ce sont peut-être ces juges redoutables, Minos et Rhadamanthe, auprès de qui il faudra plaider ta cause toi-même, devant un immense auditoire ; [...] ² (Livre I, 5)

Le philosophe n'évoque dans le texte que les châtements de Tantale et de Sisyphé, dont la représentation est similaire à celle que l'on trouve dans les poèmes épiques. Toutefois, il faut signaler que la représentation des enfers est divisée en trois parties : la peinture du paysage infernal à travers l'évocation traditionnelle de Cerbère, du Cocyte et de l'Achéron, la mise en scène du labeur de Tantale et de Sisyphé, la mention des juges du monde souterrain. Cette division fait écho à l'argumentation progressive en trois étapes de Cicéron : les enfers en soi ne font pas peur, ni les supplices des criminels, comparés au jugement après la mort face aux juges infernaux, susceptible d'entraîner un sort tragique. Dans ce passage, la peine de Sisyphé est décrite d'une façon plus vivante que chez les autres auteurs ; Cicéron insiste sur le labeur pénible, à travers l'expression « toujours couvert de sueur », sur l'aspect stérile à travers l'expression « sans que jamais s'avance », tandis que le contraste entre « toujours » et « jamais » permet de renforcer la terreur du supplice. En ce qui concerne le

¹ Aurélie Matthey, « Comment escamoter les héros ? Le destin des philosophes chez Platon », *Études platoniciennes* [En ligne], 11 | 2014, mis en ligne le 15 avril 2015, consulté le 13 avril 2021. URL : <http://journals.openedition.org/etudesplatoniciennes/592>.

² Cicéron, *Tusculanes*, traduit du latin par M. Matter, nouvelle édition revue par Nathalie Desgrugillers-Billard, col. La Bibliothèque de l'antiquité, sous la direction d'Yves Germain, Clermont-Ferrand, Éd. Paleo, 2008, p. 10

supplice de Tantale, le contraste est aussi perceptible dans l'évocation d'une distance toute proche mais impossible à franchir entre ses lèvres et l'eau. L'auteur suggère que le supplice infernal, dont l'aspect horrible est accentué par le contraste dans la description, n'est pas à l'origine de la peur de la mort ; c'est la condamnation potentielle à de telles peines qui en constitue la vraie cause. On peut constater que les évocations des figures mythiques s'adaptent bel et bien à l'évolution de son argumentation. En ce sens, l'usage des références mythologiques n'est pas anodin ; tout en procurant une image familière aux lecteurs, les emblèmes typiques du monde souterrain représentent également les dimensions différentes de la mort, ce qui permet à l'auteur d'éclaircir l'origine de la peur de la mort. Ainsi, la référence mythologique est utilisée comme un élément rhétorique cohérent et bien ordonné dans l'argumentation de Cicéron.

Tandis que le supplice infernal est employé comme un argument par Cicéron, Lucrèce, poète et philosophe épicurien, conteste vivement l'existence de l'enfer. Dans *De rerum natura*, l'auteur illustre la vision épicurienne du monde, basée sur un fondement matérialiste. En conséquence, l'âme est mortelle et l'enfer, pour lui, n'existe pas. Dans le III^e livre de ce poème, Lucrèce affirme catégoriquement que « l'enfer n'est qu'une allégorie ». En raison de sa contestation immédiate de l'existence de l'enfer, les figures légendaires habitant dans le royaume des morts se voient humanisées ; c'est pourquoi, dans son interprétation, les grands coupables sont placés dans notre vie quotidienne. Il affirme que « point de malheureux Tantale », « point de Tityos » et que « tous les supplices qu'en l'abîme infernal place la tradition, dans notre vie résident »¹. Ensuite, il développe une interprétation allégorique de chaque supplice :

Tityos est parmi nous, c'est l'homme dans l'amour gisant,
lacéré par ses vautours, les angoisses dévorantes,
ou celui que déchirent les affres d'autres passions.
Sisyphé existe aussi dans la vie, sous nos yeux :
à demander au peuple faisceaux, haches cruelles,
il s'acharne et toujours s'en revient morne et vaincu.
Oui, demander un vain pouvoir qui n'est jamais donné
et supporter pour lui dure et constante fatigue,
c'est pousser à grand-peine en haut d'une montagne
un rocher qui pourtant du sommet toujours roule
et regagne aussitôt l'étendue de la plaine.
Et puis toujours repaître une âme ingrate de nature,
La remplir de bonnes choses sans jamais la satisfaire,
A l'instar des saisons dont le retour nous apporte
Fruits et charmes divers sans que jamais pourtant

¹ Lucrèce, *De la nature*, trad. José Kany-Turpin, Paris, Flammarion, 2008, p. 162.

nous soyons comblés par les jouissances de la vie,
voilà, je crois, la fable des jeunes filles en fleur
occupées à verser de l'eau dans un vase percé
qu'aucun effort pourtant ne saurait remplir¹. (Livre III, v. 1005-1023)

On peut constater que Lucrèce parvient à trouver dans notre vie réelle, par le biais d'un décodage symbolique, les équivalents de chacun des suppliciés infernaux : Tityos représente ceux que font souffrir les passions ; Sisyphé représente les prétendants au pouvoir, la montée du rocher symbolisant la tentative ambitieuse et la descente, la chute inévitable du candidat ; les Danaïdes incarnent les personnes insatiables et ingrates envers la nature. Si dans le texte de Platon, Tantale et Sisyphé sont associés aux tyrans et ce, grâce à l'analogie de statut entre les deux, Lucrèce propose une interprétation symbolique en s'appuyant sur une traduction stricte de l'imaginaire dans chaque supplice. On observe une nuance visible entre l'interprétation de Lucrèce et celle de Cicéron : ce dernier ne conteste pas la réalité des enfers, mais tend à prouver que les enfers en soi ne sont pas à craindre, comparés au jugement infernal qui peut engendrer le châtement ; Lucrèce, lui, estime que ni les enfers ni le supplice infernal dans la mythologie ne doivent se lire comme une réalité, mais comme une allégorie. Il va donc beaucoup plus loin que Cicéron et vise à dissiper foncièrement la crainte de la mort. En outre, dans la conclusion de Lucrèce, on peut lire : « Bref, c'est ici-bas que les sots vivent l'enfer » ; en d'autres termes, la vie présente une dimension infernale : les supplices des grands criminels sont ainsi placés dans le monde des vivants.

La même dénégation de l'existence de l'enfer se trouve chez le philosophe stoïcien Sénèque, qui mentionne également le cortège des coupables dans ses *Lettres à Lucilius* :

Je ne suis pas assez sot pour répéter ici mot pour mot la vieille chanson épicurienne et dire que les terreurs de l'enfer sont sans objet, qu'il n'y a point d'Ixion tournant sur sa roue, point de Sisyphé poussant de l'épaule un rocher à contre-mont ; qu'on ne saurait concevoir une créature dont les entrailles soient dévorées et renaissent chaque jour. Nul n'est assez enfant pour craindre Cerbère et l'empire des ténèbres et l'étrange figure des larves, squelettes décharnés ? La mort nous anéantit ou nous délivre : affranchis, nous voyons tomber notre fardeau et la meilleure part de notre être subsiste. Réduits au néant, rien ne subsiste de nous : du même coup, biens et maux ont disparu. (Livre III, Lettre 24, 18)²

Les deux philosophes se rejoignent sur le constat que les enfers n'existent pas et que la mort n'est pas à craindre. Ici, Sénèque procède à une représentation du royaume des morts à travers l'évocation des figures mythiques dans le matériau traditionnel. Nous avons déjà

¹ Ibid, p.162-163

² Lucius Annaeus Seneca, François Préchac, and Henri Noblot, *Lettres à Lucilius*. T. 1: Livres I - IV, 10. tirage, Collection des universités de France, Paris, Les Belles Lettres, 2002, p. 108.

expliqué dans le quatrième chapitre que les figures chtoniennes sont dotées d'une valeur métonymique et que le philosophe arrive à déconstruire l'enfer en démentant leur existence. En outre, il est à noter que le philosophe vise à exposer que le monde des morts dans la tradition mythologique ne pourrait qu'être une création fictive, puisque la mort entraîne une réduction au néant, une disparition totale à la fois du corps et de l'âme. En ce sens, la référence aux figures chtoniennes, y compris celle de Sisyphe, sert d'argument rhétorique pour le philosophe.

Il est intéressant d'étudier la reprise du mythe de Sisyphe dans *L'Apocoloquintose du Divin Claude*, une œuvre entre poésie et prose, dans laquelle Sénèque n'évoque que le supplice de Sisyphe. Après la mort du roi Claude, protagoniste de ce récit légendaire, les juges décident de lui infliger un châtement infernal bien mérité pour lui faire expier ses multiples crimes. Ils décident de créer un nouveau supplice, à l'image de celui de Sisyphe. Cette initiative permet à Sénèque de dégager l'attribut du supplice, qui consiste en la stérilité du travail et le déchirement éternel entre l'espoir et la déception : « on imaginerait un travail stérile, l'illusion de quelque désir sans terme ni résultat ¹ ». Quand on dit que la conception d'un nouveau supplice de « lancer de dés » est une peine sisyphéenne, la formule prend tout son sens, étant donné que l'auteur lui-même met en parallèle les deux suppliciés au paroxysme de leur tourment :

Car à chaque fois qu'il allait les lancer du cornet retentissant,
Les deux dés disparaissaient par le côté défoncé ;
Et lorsqu'il se risquait, les ayant ramassés, à les lancer de nouveau,
Semblant toujours prêt à jouer, et toujours à courir après eux,
Sa confiance était déçue : le dé trompeur lui échappe,
Glisse même à travers ses doigts, et sans répit se dérobe.
C'est ainsi qu'au moment où il touche la cime de la montagne,
La vaine charge de Sisyphe roule de ses épaules.²(XV, 1)

La conception de la peine « lancer de dés » témoigne d'un style humoristique et satirique. En même temps, la mise en parallèle des deux supplices permet également à l'auteur de mettre en avant les caractéristiques saillantes du supplice sisyphéen : effort vain et désillusion amère.

¹ Sénèque, texte établi et traduit par René Waltz, *L'Apocoloquintose Du Divin Claude*, Paris, Les Belles Lettres, 1966, p. 17.

² *Ibid.*

Des centaines d'année plus tard, le philosophe Macrobe propose une relecture allégorique des légendes des suppliciés dans son *Commentaire au Songe de Scipion* : il s'agit d'un commentaire du *De Republica* de Cicéron à la lumière du néo-platonisme. Par rapport à l'exégèse de Lucrèce, des nuances dans l'interprétation sont visibles :

[...]Le vautour qui dévore éternellement le foie toujours renaissant de Prométhée est, disaient-ils, l'image des remords d'une conscience agitée, qui pénètre dans les replis les plus profonds de l'âme du méchant, et la déchirent, en lui rappelant sans cesse le souvenir de ses crimes : en vain voudrait-il reposer ; attaché à leur proie qui renaît sans cesse, ils ne lui font point de grâce, d'après cette loi que le coupable est inséparable de son juge, et qu'il ne peut se soustraire à sa sentence.

Le malheureux tourmenté par la faim, et mourant d'inanition au milieu des mets dont il est environné, est le type de ceux que la soif toujours croissante d'acquérir rend insensibles aux biens qu'ils possèdent : pauvres dans l'abondance, ils éprouvent, au milieu du superflu, tous les malheurs de l'indigence, et croient ne rien avoir, parce qu'ils n'ont pas tout ce qu'ils voudraient avoir. Ceux-là sont attachés à la roue d'Ixion, qui, ne montrant ni jugement, ni esprit de conduite, ni vertus, dans aucune de leurs actions, abandonnent au hasard le soin de leurs affaires, et sont les jouets des événements et de l'aveugle destin. Ceux-là roulent sans fin leur rocher, qui consomment leur vie dans des recherches fatigantes et infructueuses. Le Lapithe, qui craint à chaque instant la chute de la roche noire suspendue sur sa tête, représente le tyran parvenu, pour son malheur, au sommet d'une puissance illégale : continuellement agité de terreurs, détesté de ceux dont il veut être craint, il a toujours sous les yeux la fin tragique qu'il mérite.¹

Ce passage se trouve dans le chapitre X intitulé « Opinions sur les anciens théologiens sur les enfers et ce qu'il faut entendre selon eux, par la vie ou la mort de l'âme ». A l'instar de ses prédécesseurs, Macrobe insère la référence mythologique aux supplices infernaux dans le contexte de la discussion sur les enfers et sur le sens de la mort. Suite à une interprétation allégorique des emblèmes fluviaux dans la description topographique du monde souterrain, soit Phlégéon, Cocyte, Achéron et Styx, notre philosophe ne manque pas de retrouver les équivalents des suppliciés dans le monde des vivants : Prométhée dévoré par le vautour est à l'image du criminel tourmenté par le remords, Tantale représente les personnes toujours insatisfaites de ce qu'elles possèdent, Ixion incarne ceux qui se résignent aveuglement aux aléas du destin. Quant à Sisyphe, son nom n'est pas évoqué d'une façon explicite, mais il est facile de le reconnaître dans la formule typique « roulent sans fin leur rocher » : le verbe d'action et l'objet emblématique de son supplice laissent entendre nettement son nom. En outre, le sujet pluriel « ceux-là » suggère une vulgarisation du supplice de Sisyphe dans le monde des vivants. Il existe aussi un personnage moins connu que ses confrères dans la liste des suppliciés, soit Phlégyas le Lapithe, qui représente le roi illégitime plongé dans la crainte. Notons que les châtements infernaux de la mythologie

¹Macrobe, *Œuvres complètes*, avec la traduction en français publiées sous la direction de M. Nisard, Paris, J.J. Dubochet et Compagnie, Éditeurs, 1845, p. 37.

représentent les diverses douleurs sentimentales des hommes ordinaires ; en témoigne une assertion dans le texte : « Ces mêmes sages étaient persuadés que la description des châtiments, dans les enfers, était empruntée des maux attachés aux passions humaines ». L'existence de l'enfer est d'autant plus contestée par notre auteur qu'il situe le monde sans lumière dans le corps humain, appelé « prison de l'âme ». L'analogie se fonde sur leur rôle commun de captiver l'âme. Il nous paraît que l'auteur vise ainsi à établir un système symbolique dans son interprétation du royaume souterrain : l'enfer fait écho au corps humain, les châtiments infernaux renvoient aux divers tourments sentimentaux que l'âme subit lorsqu'elle est détenue dans le corps ; à la fin l'auteur suggère que la mort du corps humain constitue une délivrance de l'âme. En outre, dans le système symbolique de l'enfer, l'interprétation du supplice de Sisyphe par Macrobe est moins subtile que celle de Lucrèce : en effet, tandis que Lucrèce associe étroitement l'imaginaire de la montée et de la descente du rocher avec l'ambition et la déception du prétendant au pouvoir, Macrobe se contente de mettre en évidence la stérilité de la recherche. Il est à remarquer que Lucrèce est un poète qui excelle à créer des images suggestives alors que Macrobe n'est qu'un commentateur. En outre, il rapporte la conception épicurienne mais n'y adhère pas, à la différence de Lucrèce.

Il est évident que la référence au supplice infernal est utilisée principalement comme un élément rhétorique dans les textes philosophiques et qu'elle présente l'avantage d'introduire un argument familier à l'auditoire. Elle est souvent liée, chez les auteurs romains, à une réflexion sur la crainte de la mort et l'existence des enfers. Cependant, pour ce qui est du supplice infernal en soi, les auteurs ne tardent pas à contester son existence, et tendent à en procurer une lecture allégorique. Platon prend l'initiative de retirer du mythe des suppliciés l'aspect moral, tout en rendant ambiguë la frontière entre les êtres humains et les personnages mythiques. Lucrèce, ainsi que Macrobe qui rapporte le point de vue des Épicuriens, ont tous les deux trouvé dans le monde des vivants les correspondances de nos héros légendaires ; toutefois, des nuances sont visibles dans leur interprétation respective du sens symbolique des supplices. Si l'on prend le cas de Sisyphe comme exemple, d'après Lucrèce, Sisyphe est à l'image des prétendants au pouvoir ; il devient ainsi un homme ordinaire, qui s'épuise dans des aspirations stériles. On s'aperçoit que la figure de Sisyphe renvoie à tous ceux qui n'ont pas eu accès à la sagesse épicurienne qui établit une typologie des désirs et préconise de bannir les désirs non nécessaires et non naturels (comme le désir de pouvoir ou de richesse), d'où une multiplication des êtres sisyphéens et une banalisation de son action parmi les personnes ordinaires. Les interprétations allégoriques font voir dans

le supplice des damnés les douleurs humaines qui habitent notre bas monde. La réfutation de l'existence des enfers n'aboutit pas à la dissipation des maux humains, au contraire : faire monter dans le monde des vivants des héros criminels offre un nouveau moyen pour dépeindre la souffrance humaine, et procure un contexte favorable à l'intégration du motif dans l'expression du sentiment intime.

Renouveau de l'interprétation allégorique du mythe de Sisyphe chez les humanistes

À la Renaissance, les humanistes et les mythographes reprennent les méthodes d'interprétations des philosophes de l'Antiquité. S'ils prolongent cette tradition, il faut constater qu'ils essaient également de trouver de nouveaux sens au mythe de Sisyphe.

Le prince des humanistes Érasme (1466-1536) se réfère plusieurs fois au mythe de Sisyphe dans ses ouvrages. Dans sa première œuvre, *Le manuel du soldat chrétien*, son interprétation s'inscrit dans la tradition des philosophes antiques, qui consiste à transposer les enfers dans notre monde et à faire correspondre le supplice infernal aux maux d'ici-bas : « [poètes païens], par le supplice de Tityus, D'Ixion, de Tantale, de Sisyphe, de Penthée, esquissent à nos yeux la vie peineuse des criminels¹». Il nous rappelle que le supplice infernal, qui n'est qu'une imagination poétique, renvoie aux souffrances des criminels humains. En s'écartant de cette lecture unifiée sur tous les damnés, il précise ce que représentent respectivement les supplices de Tantale et de Sisyphe quelques pages plus loin :

Si Tantale assoiffé te rappelle que c'est la pire misère, alors qu'on bée après des biens amoncelés, de ne pas oser s'en servir, le rocher de Sisyphe que l'ambition donne travail et peine, les labeurs d'Hercule que le ciel se gagne par de nobles exploits et une infatigable application, n'apprends-tu pas en ces fables ce que prescrivent philosophes et théologiens, les maîtres de la vie.²

L'extrait se trouve dans le passage où Érasme défend l'idée qu'il faut approfondir la lecture des Saintes Écritures au lieu de se borner à un sens littéral. Et pour cela, il recommande l'interprétation allégorique que les maîtres antiques adoptent dans la lecture de la mythologie. En vue d'illustrer la pertinence et l'efficacité de cette méthode allégorique, il énumère les leçons morales tirées de certains mythes, parmi lesquels nous pouvons trouver ceux de Tantale, de Sisyphe et d'Hercule. En ce qui concerne l'interprétation du mythe de Sisyphe, nous pouvons constater qu'elle n'est plus insérée dans une explication du supplice

¹ Érasme, *Enchiridion Militis christiani*, 5e canon, tr. fr. de A.-J. Festugière, Paris, Vrin, 1971, p. 135.

² Ibid, p. 145.

infernale. Le supplice de Tantale représente le sort des avarés et celui de Sisyphe renvoie à la souffrance physique et mentale des ambitieux. Cette lecture nous rappelle l'interprétation proposée par Lucrèce, qui voit également dans le mythe de Sisyphe le destin tragique des ambitieux, en indiquant l'analogie des expériences des ambitieux avec la montée et la descente du rocher. Au contraire, Érasme se contente d'indiquer « le travail et la peine » chez l'ambitieux et chez Sisyphe, plutôt que de justifier d'une façon détaillée le point commun entre les deux figures qui sous-tendent cette lecture. Dans le texte, il est étonnant que l'évocation du mythe de Sisyphe soit suivie de l'explication du mythe d'Hercule. Il est possible que le philosophe mette en contraste le héros Hercule et le supplicié Sisyphe, en vue de mettre en valeur la leçon morale révélée par les deux mythes.

Pour Érasme, la correspondance entre l'ambitieux et Sisyphe devant être confirmée, il ne tarde pas à adopter ce lien dans ses autres ouvrages. Dans son *Éloge de la folie*, par la bouche de Folie, il se moque d'une façon acerbe de certaines professions. Dans le chapitre LI, il établit un rapport entre les Jurisconsultes et la figure de Sisyphe :

Parmi eux, les Jurisconsultes réclament le premier rang, personne n'étant plus vaniteux. Ils roulent assidûment le rocher de Sisyphe, en amoncelant des textes de lois sur un sujet auquel elles n'ont que faire. Accumulant glose sur glose, opinion sur opinion, ils donnent l'impression que leur science est la plus difficile. Il se figurent, en effet, que tout ce qui coûte de la peine est méritoire ¹.

On peut voir que l'auteur rapproche le travail des Jurisconsultes du supplice de Sisyphe, par la grande quantité de travail. Mais les points communs ne s'arrêtent pas là. A travers des termes tels que « vaniteux », « se figurer », Érasme nous révèle qu'ils surestiment l'importance de leur travail et donc leur propre importance. Ils sont victimes d'une ambition vaine. C'est justement une illustration de ce que le philosophe révèle sur le mythe de Sisyphe : « l'ambition donne peine et travail ». L'expression « rouler le rocher de Sisyphe » lui permet de faire allusion aux méfaits de l'ambition : la grande quantité de travail et la souffrance mentale. L'adoption de la figure de Sisyphe comme élément rhétorique présente donc de façon sous-jacente la leçon qu'Érasme a découverte dans le mythe de Sisyphe sur les dangers de l'ambition.

Barthélemy Aneau (vers 1505-1561) est une figure importante dans la littérature française des emblèmes. Il a non seulement traduit en vers français les *Emblèmes* d'Alciat,

¹ Érasme, *Éloge de la folie*, [livre numérique], traduit par Pierre de Nolhac, Paris, Garnier-Flammarion, p. 97.

mais il a aussi produit son propre livre d'emblèmes, accompagné d'un poème latin *Picta poesis* qu'il a traduit lui-même sous le titre *Imagination poétique*. Dans ce livre, nous pouvons trouver le nom de Sisyphe dans un poème intitulé « Labeur de la vie interminable » :

LES ANCIENS Poëtes fabuleux on feint Sisyph, homme tres cauteleux, Estre damnè, es bas Enfers soubz terre, A tel tourment, De Roller une pierre Au faist d'un Roc. Qui posée n'est pas: Qu'incontinent elle retombe à bas. Puy est contrainct de rechief la roller: Pour puy la veoir de rechief devaller. Ainsi sans cesse allant, & revenant, Est sans repos celle pierre tournant. CELUY Sisyph, est tout homme mortel. Et la pierre, est Labeur perpetuel. Dur, à durer jusqu'à mort ordonné. CAR travailler est l'homme condamné Es lieux profondz, C'est en terre: Car entre Tout l'univers, qu'est plus bas que le centre? Et est contrainct, de prendre jours, & nuyctz Continuelz labeurs, & durs ennuyz. Puy quand le soir à sa peine journalle Il pense avoir mis une fin finale: Au l'endemain vient à recommencer Nouvel labeur, & travail sans cesser.¹

D'après sa lecture, le supplice de Sisyphe peut représenter le sort de l'Homme, marqué par un labeur répétitif et interminable. Cette lecture diverge de celles de ses prédécesseurs, dans le sens où l'on peut constater un élargissement inédit du sens donné à la figure de Sisyphe et que l'implication d'une ambition souvent politique ne se lit plus. Il est évident que cette association repose principalement sur un état mental comparable des deux figures : l'une comme l'autre sombre dans l'illusion d'avoir terminé son travail. A noter que l'auteur a soigneusement fondé la correspondance entre le châtement de Sisyphe et la condition humaine et a mené une mise en rapport stricte entre les éléments dans le sens littéral et le sens caché : les enfers de Sisyphe sont transposés en terre, Sisyphe représente tout homme mortel, son rocher représente les labeurs de la vie humaine, le recommencement perpétuel de Sisyphe est à l'image de la désillusion du lendemain pour les hommes. Ainsi le renouvellement proposé par Barthélemy Aneau ne nous surprend pas. Cependant sa démarche est intéressante. A travers une schématisation du mythe de Sisyphe autour de quelques éléments fondamentaux et un décryptage des ces éléments-là, l'interprétation de l'auteur ne s'applique qu'aux grandes lignes du texte, sans chercher à entrer dans tous les détails. Cette méthode plus souple aboutit certainement à la découverte de nouveaux sens associés au mythe de Sisyphe. Il ne faut pas oublier que cette lecture sur la condition de toute l'humanité précède de quatre cents ans celle d'Albert Camus dans son ouvrage philosophique *Le mythe de Sisyphe*, cependant cette convergence frappante amène vers une différente constatation sur l'état d'âme de la figure : Camus affirme qu'« il faut imaginer Sisyphe heureux ».

¹ Barthélemy Aneau, *Imagination poétique*, Lyon, Macé Bonhomme, 1552, p. 104-105.

L'interprétation de ce mythe dans les manuels de la mythologie antique-nous permettra de relever les lieux communs dans la compréhension du mythe de Sisyphe à la Renaissance. Natale Conti (1520-1582), humaniste italien et grand spécialiste de la mythologie antique, a publié en 1567 un recueil conséquent des mythes allégorisés intitulé *Mythologie, ou explication des fables, œuvre d'eminente doctrine, & d'agreable lecture*, qui va servir de référence pour nombre d'intellectuels et d'artistes à l'époque de la Renaissance. Il défend l'idée que les mythes contiennent les vérités des sciences et de la philosophie et que les sages ont choisi cette forme pour que ces vérités soient à la portée de l'endement des personnes. D'après lui, le mythe apporte un choix d'interprétation : les philosophes antiques « n'ont pas voulu ne comprendre en ceci qu'une seule chose, mais les ont accommodées à plusieurs sens, afin qu'on en puisse tirer d'autant plus de profit »¹. C'est pourquoi dans l'interprétation du mythe de Sisyphe, il a proposé plusieurs possibilités. Étant donné qu'il s'agit d'une compilation immense, regorgeant d'interprétations diverses qui s'étendent sur deux grandes pages, nous allons citer ici seulement le contenu du sommaire.

Puis après pour reprimer le babil des causeurs, ils ont enseigné que Dieu venge toute iniquité, punissant aussi ceux qui ne gardent telle foi et loyauté qu'ils doivent aux magistrats et princes qui les ont établis en honneur. Car il ne leur est pas bien de divulguer les secrets de leurs seigneurs. Toutefois, cet enseignement ne convient pas moins à ceux qui briguent et pourchassent de toute leur affection des états et des offices, qui néanmoins bien souvent leur font refuser, lesquels apprennent par cette fable, qu'il n'y a chose qui les afflige l'homme que l'ambition. Cela se peut aussi rapporter à toutes autres vacations et qualité, parce que quand quelqu'un a acquis ce qu'auparavant il avait en admiration, il vient à s'en ennuyer, et en rechercher quelque autre.²

Dans ce compte-rendu des interprétations du mythe de Sisyphe³, Natale Conti nous donne plusieurs préceptes sur la vie : premièrement, la divulgation des secrets des seigneurs est vue comme un acte déloyal envers ces derniers, et représente une espèce de méchanceté ; deuxièmement, l'ambition politique amène les hommes à la désillusion ; troisièmement, l'ambition en soi est dangereuse, elle est à l'origine de la souffrance intérieure, d'un

¹ Natale Conti, *Mythologie, ou Explication des fables, œuvre d'eminente doctrine, & d'agreable lecture*. Cy-devant traduite par J. de Montlyard. Exactement reveüe en cette dernière édition, & augmentée d'un Traitté des Muses ; de plusieurs remarques fort curieuses ; de diverses moralitez touchant les principaux dieux ; et d'un Abbrégé de leurs images, par J. Baudoin, Paris, chez Pierre Chevalier, et Samuel Thiboust, 1627, p. 624-628.

² *Ibid*, p. 1071-1072.

³ Cet ouvrage présente une structure spécifique : il se compose de dix livres : le Livre I contient des réflexions sur les dieux et les mythes ; les données mythologiques sont réparties dans les livres II à IX ; le dernier livre, intitulé « Que tous les préceptes de philosophes s'enseignent jadis par les Fables », qui se présente comme un sommaire de l'ensemble de l'ouvrage, procure un récapitulatif des enseignements essentiels. L'explication du mythe de Sisyphe se trouve à la fois dans le livre VI et le livre X. Nous pouvons trouver une description détaillée du mythe de Sisyphe, qui s'appuie sur les sources anciennes et autoritaires, et une interprétation plurielle et verbeuse sur le mythe de Sisyphe dans le livre VI, tandis que le contenu du dernier livre représente un récapitulatif des points importants de ses interprétations. Il convient de se focaliser sur le sommaire des interprétations du mythe de Sisyphe, tout en nous référant de temps en temps au texte complet, pour correctement appréhender ses apports à la compréhension du mythe de Sisyphe.

inassouvissement perpétuel, et empêche d'atteindre une parfaite tranquillité¹. Il est évident que ces interprétations suivent le mouvement chronologique du récit. Dans la première interprétation, Conti fait allusion à la dénonciation de Zeus par Sisyphe, qui va également se développer en une interprétation historique dans le livre XI². La deuxième interprétation est une répétition de celle de Lucrèce, fondée sur une explication de la montée et de la descente du rocher. Dans la troisième, qui semble être sa propre interprétation, l'auteur concentre l'attention sur le motif de la descente immédiate et inévitable du rocher. Il considère que Sisyphe représente ceux qui retombent sans cesse dans de nouveaux désirs, incapables de trouver la tranquillité et le repos de l'âme, ce qui constitue une situation commune à tous les êtres humains. Cette interprétation sur le mythe de Sisyphe est très proche de la vision épicurienne. Bref, il nous semble que, pour Conti, le mythe de Sisyphe est avant tout une illustration de tous les types de danger que l'ambition humaine représente.

Le texte cité est soigneusement organisé par l'auteur : d'un côté, en matière de rhétorique, l'auteur accorde une grande attention à la transition et à la séquence logique ; de l'autre, il allègue les interprétations antiques admises par les autres humanistes pour s'en servir comme transition, ce qui permet d'approfondir sa propre compréhension du mythe ; de surcroît, nous pouvons constater une progression dans la logique : les interprétations sont d'abord historiques, puis morales et enfin existentielles. Elles sont également de plus en plus abstraites : nous pouvons noter que Sisyphe représente d'abord les méchants, puis les ambitieux politiques et enfin tous les hommes souffrant de leurs insatisfactions, incapables de trouver une parfaite tranquillité.

Comme Barthélemy Aneau, l'intérêt de Conti se focalise en particulier sur le dernier épisode du mythe. En effet, sa nouvelle interprétation s'inspire du motif du dévalement inévitable de la pierre. Tandis que Aneau met l'accent sur les labeurs physiques, Conti nous révèle un tourment mental incessant pour les hommes. Pour le premier, le sommet que nul ne peut atteindre, c'est la fin définitive du travail. Pour le second, il s'agit de la tranquillité et du repos de l'esprit, qui retombe sans cesse en de nouvelles perturbations. De toute façon,

¹ « d'autres prennent cette pierre de Sisyphe pour l'étude & application des hommes ; ce coutau ou montagne, pour le cours universel de cette vie : le sommet où Sisyphe tafchoit de monter la pierre, pour le but auquel l'esprit vise, à sçavoir, son repos & tranquillité : les enfers, pour les hommes ; Sisyphe pour l'âme. [...] lesquels ayant acquis ce qu'ils ont tant désiré, s'effondrent derechef en un autre souhait, [...] ne peuvent jamais atteindre le but d'une parfaite tranquillité. », p. 628.

² « Quelques-uns accommodans ceci à l'histoire, disent que Sisyphe fut secretaire de Teucer frère d'Aiax, & qu'il avait escript la guerre de Troie devant Homère, qui de ses œuvres prit & pefcha son sujet : mais que pour avoir descouvert aux Troiens quelque secret d'importance, il fut très rigoureusement chastié. », *ibid.*

les deux voient dans le mythe de Sisyphe le destin sombre de l'Homme, bien que leur interprétation n'implique pas le mytheme du supplice.

Il nous semble important de lire les interprétations d'Alexander Ross (1591-1654) dans son manuel de mythologie de 1647, *le Mystagogus Poeticus, Or The Muses Interpreter*, qui pourrait être le dernier manuel interprétatif sur les mythes classiques dans la tradition renaissante. Son ouvrage présente un trait spécifique : chaque entrée se compose de deux sections : une brève et simple présentation de la figure, suivie d'une section intitulée « L'interprète » (« The interpreter »), qui propose une interprétation plurielle du mythe et met en évidence l'intérêt fondamental de l'auteur. Il semble que les interprétations ont une importance plus grande que les données mythologiques ; on a donc raison d'affirmer que le mythe devient serviteur de son sens¹. Il en est ainsi pour le mythe de Sisyphe. Voyons la section interprétative que l'auteur lui dédie, et qui suit trois lignes d'information concernant la figure mythologique :

1. Sisyphe a été tué par Thésée pour sa cruauté et son oppression ; ainsi Dieu est juste, qui punit les méchants ici et dans l'au-delà : car non seulement Sisyphe a souffert la mort ici, mais il est aussi tourmenté en enfer. S'il n'y avait pas d'autre punition pour la méchanceté que la mort temporaire ici, qui craindrait de pécher, sachant que la mort met fin à toutes les misères et douleurs ? *Mors aerumnarum requies, non cruciatus*. Dieu n'est pas non plus injuste en punissant deux fois ; en effet, la mort temporelle n'est que le commencement de la mort éternelle, qui doit être éternelle, car la majesté de la personne offensée et le désir de la personne offensante sont éternels, bien que le péché lui-même soit temporaire.

2. Sisyphe était un divulgateur, et il n'a pas caché les secrets des dieux, ni l'amour particulier de Jupiter pour Égine, la fille d'Asopus ; par ceci nous pouvons apprendre à nous taire, et à ne pas révéler ou divulguer les secrets des autres, surtout des princes ; *Magnum silentii praemium*.

3. Les péchés de Sisyphe étaient nombreux, et c'est pourquoi il a été puni en enfer : infidélité, en ne cachant pas les secrets des dieux ; ingratitude envers ceux qui avaient fait de lui leur secrétaire ; impiété, en parlant irrévérencieusement de Jupiter ; oppression, en volant et en tuant des étrangers, et divers autres péchés ; nous voyons par-là que le péché ne va jamais seul, et que Dieu ne punit jamais que lorsqu'il est justement offensé.

4. Le travail de Sisyphe est semblable à celui des hommes du monde, ils travaillent nuit et jour pour les plaisirs, les honneurs, le profit, mais le travail n'arrive jamais à sa fin ; et quand ils pensent le terminer, ils ne font que commencer.

5. Beaucoup d'hommes riches et honorables sont comme Sisyphe et son rocher, quand ils sont avancés au sommet de la colline de l'honneur et de la richesse, ils retombent soudain au bas, et celui qui est roi aujourd'hui peut être mendiant demain : pourquoi donc les hommes peinent-ils à travailler avec tant de peine, de vexation et de sueur pour ce qui est si susceptible de dévaler la colline loin d'eux ?²

¹ John R. Glenn, J., *A Critical Edition of Alexander's Ross's 1647 Mystagogus Poeticus, or the Muses Interpreter*, London, Routledge, 1987, 2019 [Livre numérique], p. 155.

² *Ibid*, p. 525-527. Traduit par nos soins. Voici le texte original: « 1. Sisyphe was killed by Theseus for his cruelty and oppression; thus God is just, who punishes the wicked here and hereafter: for not only did Sisyphus suffer death here, but is tormented also in hell. Is here were no other punishment for wickedness but death temporal here, who would be afraid to

Il est évident que Ross s'appuie beaucoup sur les interprétations de Conti concernant le mythe de Sisyphe. Les interprétations numérotées 2 et 3 portent sur les raisons de la condamnation de Sisyphe, qui font écho à celles évoquées par Conti. La quatrième nous rappelle la lecture de Barthélemy Aneau, d'après laquelle le travail de Sisyphe est synonyme de labeur physique interminable. Dans la dernière, le rocher de Sisyphe illustre la nature temporaire de l'honneur et de la richesse ; pour le mythographe, les efforts vains de Sisyphe nous révèlent la futilité de la recherche de la richesse et des honneurs, ce qui pourrait être une lecture personnelle de l'auteur. Il est important de voir que dans la première interprétation, Ross cherche à justifier le double châtement de Sisyphe, ici-bas et dans l'au-delà, afin de prouver que Dieu est juste et équitable. Il nous semble que son interprétation reflète une tendance des intellectuels du Moyen Age et de la Renaissance, qui essaient de christianiser les fables païennes, c'est-à-dire de rendre les sages représentées par les poètes païens conformes aux doctrines chrétiennes.

En parallèle, il faut remarquer que Ross, à l'inverse de son modèle qui établit un ordre et une unité dans les interprétations à travers les séquences logiques et les éléments rhétoriques, se contente de simplement les numéroter et de les exposer d'une manière aléatoire et discontinue, de telle sorte que les cinq interprétations proposées par Ross ressemblent à un catalogue de textes issus de diverses sources. Néanmoins, nous pouvons tout de même trouver une idée clé dans ses interprétations sur le mythe de Sisyphe : les hommes du monde rejoignent les hommes riches et honorables dans leurs efforts inutiles, le travail physique de même que la recherche de l'honneur et de la richesse étant voués à être interminables. Cette lecture sur la stérilité des efforts humains dérive évidemment d'une interprétation du mythe du dévalement inévitable de la pierre. Somme toute, Sisyphe est une image des êtres humains qui sont condamnés à poursuivre des efforts stériles. Il est

sin, feeling death puts an end to all miseries and pines? *Mors aerumnarum requies, non cruciatus*. Neither is God unjust in punishing twice ; for indeed death temporall is but the beginning of death eternall, which ought to be eternall, because the majesty of the person offended, and the desire of the person offending, are eternall, albeit the sin it selfe be temporary. 2. Sisyphus was a tale bearer, and did not conceal the secrets of gods, not the particular love of Jupiter to Aegina the daughter of Asopus; by this we may learn to be silent, and not to reveale or divulge the secrets of others, especially of Princes; *Magnum silentii praemium* 3. The sinnes of Sisyphus were many, for which he was punished in hell; to wit, indifélicité, in not concealing the secrets of the gods; ingratitude to them who had made him their secretary; profanity in speaking irreverently of Jupiter; oppression in robbing and killing of strangers, and divers other sinnes; by which we see that sin never goeth alone, and that God never punisheth, but when he is justly offended. 4. The work of Sisyphus is like the work of worldly men, they toile night and day for pleasures, honours, profit, but the work is never at an end; and when they think to end, they art but beginning. 5. Many rich and honorable men are like Sisyphus his stone, when they are advanced to the top of the hill of honour and wealth, doe suddenly tumble down again to the bottome, and hee that is a king to day may be a begger to morrow : why then sould men toil with so much lanour, vexation, and sweat for that which is so apt to run downe the hill from them? »

intéressant de noter que Conti et Ross, tous deux mythographes, prêtent une attention particulière au motif de la descente de la pierre, où se cristallise un reflet du destin humain.

L'exégèse morale des mythes, en éliminant les absurdités et les éléments immoraux, établit un pont entre les actes des héros mythiques et les actes humains. Le mythe de Sisyphe, perçu comme une composante du *topos* du supplice infernal, figure parmi les sujets préférés des penseurs antiques et renaissants. Les philosophes antiques, en démontrant un scepticisme à l'égard de l'existence de l'enfer, essaient de transposer les supplices infernaux dans le monde des vivants. Ainsi, ils font voir à travers les supplices les douleurs humaines subies dans le monde ici-bas. En d'autres termes, leur généralisation à tous les humains des supplices infernaux se situe dans le cadre d'une démonstration de leur doctrine sur la mort et sur l'enfer. Avec le renouveau de la culture gréco-romaine, la mythologie entre de nouveau dans le champ de réflexion des intellectuels. Les humanistes renaissants, soucieux de la réception et de la transmission du mythe, accordent un plus grand intérêt au mythe de Sisyphe en soi. Ils reprennent les méthodes d'interprétation des Anciens. Nous pouvons constater que chez les maîtres antiques comme chez les humanistes, la figure de Sisyphe représente avant tout les ambitieux politiques. Cette perception du mythe de Sisyphe a une influence considérable, malgré la pluralité d'interprétations allégoriques à l'époque renaissante. Cette lecture a été conservée par François-Joseph-Michel Noël (1756-1804) trois siècles plus tard, dans son *Dictionnaire de la fable* publié en 1802, où il expose que « ce rocher qu'on lui fait rouler incessamment est l'emblème d'un prince ambitieux qui roula très longtemps dans sa tête des dessins qui n'eurent point d'exécution¹».

Cependant, il existe des différences à l'égard de l'interprétation du mythe de Sisyphe par les philosophes des deux époques : d'abord, à l'époque antique l'interprétation du mythe de Sisyphe fait partie de celle du mythe de supplice infernal, qui est souvent utilisé comme un argument familier au lecteur, tandis que le mythe de Sisyphe acquiert son indépendance et se voit traité en soi à la Renaissance ; par rapport à la dominance d'une lecture politique durant l'antiquité, le mythe de Sisyphe se lit à la lumière de l'ambition humaine et de la vanité des efforts humains, d'où un élargissement inédit de la représentativité de Sisyphe qui incarne, avec sa pierre, le destin de tous les êtres humains sous la plume des mythographes renaissants. De plus, la lecture d'une angoisse existentielle dans les actes répétitifs de

¹ François Noël, « Sisyphe », dans *Dictionnaire de la Fable*, Paris, Chez la Veuve Lenormant, tome II, 1801.

Sisyphe, qui est une lecture bien moderne, est déjà présente à cette époque. Cependant, les interprétations allégoriques vont prendre fin à l'époque moderne, ce qui pourrait être attribué principalement à deux raisons : d'un côté, cette pratique devient progressivement un exercice d'imagination et d'ingéniosité pour les mythographes, avec une interprétation forcée et moins fondée : c'est le cas des interprétations de Conti et de Ross sur la pierre de Sisyphe, dans lesquelles les deux auteurs font abstraction d'une connexion solide entre le sens littéral et le sens figuratif ; de l'autre, la considération sur la dualité du sens va appauvrir la signification du mythe, puisque le mythe est polysémique, et sa signification varie selon le contexte et est capable de s'adapter aux préoccupations de chaque époque. Nous allons constater que le mythe de Sisyphe n'est pas un récit figuratif dans lequel les poètes antiques déguisent une vérité ; il s'agit d'une métaphore de la condition humaine, dont la signification varie selon les différents contextes qui l'accueillent.

L'usage de Jingwei pour représenter les actes humains

Nous venons de voir que l'interprétation allégorique du mythe de Sisyphe se fonde sur le consensus qu'une vérité ou une sagesse est dissimulée *a priori* dans le récit figuratif que le dispositif allégorique permet de décrypter. On peut se demander si le mythe de Jingwei permet une telle interprétation dans la tradition littéraire chinoise où le récit mythique, synonyme de mensonge et d'étrangeté, n'est pas pris au sérieux. Toutefois, ce dédain pour le mythe n'empêche pas que les lettrés chinois en tirent une leçon sur les actes humains. Dans la littérature chinoise, le mythe de Jingwei est aussi utilisé dans les textes critiques, historiques et spéculatifs. Mais contrairement au mythe de Sisyphe, son usage ne vise pas à une élaboration d'une « science du mythe », ce qui fait défaut dans l'histoire intellectuelle chinoise, mais à représenter et véhiculer une idée d'une manière visuelle. Nous nous intéresserons à l'usage du mythe de Jingwei dans ces textes et aux significations que les poètes dissimulent dans la référence à ce mythe.

Il nous semble intéressant d'examiner l'usage du mythe de Jingwei dans les poèmes dont le sujet est politique et historique. Nous allons constater que, quand les poètes chinois ont du mal à exprimer leur idée directement et explicitement, peut-être par peur d'irriter l'empereur et sa cour, ils ont tendance à recourir aux références historiques et mythologiques dans l'intention d'évoquer allusivement un événement ou d'émettre une opinion, tout en évitant une critique directe et déplaisante. Il convient de considérer que, derrière la référence au mythe de Jingwei, les poètes suggèrent leur propre compréhension du mythe, que des

lecteurs, ayant une connaissance analogue à celle des poètes, sont capables de décrypter. En nous appuyant sur les gloses des savants antiques en marge du poème et les explications sur l'usage de la référence dans les ouvrages modernes, nous tenterons d'analyser le(s) sens allusif(s) du mythe de Jingwei dans les poèmes où il est sollicité pour émettre une opinion. A cela s'ajoutent les usages de Jingwei dans les poèmes allégoriques, où les poètes suggèrent une idée abstraite en représentant un monde d'oiseaux parmi lesquels nous pouvons trouver la figure de Jingwei. Ainsi, nous pourrions comparer les sens cachés par les poètes dans l'évocation du mythe de Jingwei avec les sens figuratifs que les intellectuels occidentaux découvrent dans le mythe de Sisyphe.

Usage du mythe de Jingwei comme *diangu* dans les poèmes au sujet politique et historique

Dans la littérature chinoise, le mythe de Jingwei est peu évoqué dans les textes spéculatifs. Même s'il apparaît quelquefois dans les textes de nature taoïste, il occupe généralement une fonction d'ornement rhétorique, comme nous l'avons déjà montré dans la section consacrée à la description d'un monde mythique¹. Il est intéressant d'étudier la seule reprise du mythe de Jingwei dans un texte argumentatif. Dans le recueil *Promouvoir la clarté*, le moine bouddhiste Seng You (445-518) étudie le développement du bouddhisme entre le III^e et le VI^e siècle. Il révèle dans la préface la motivation qui l'a porté à la rédaction de cet ouvrage : en raison de l'hostilité contre le bouddhisme et de l'incompréhension face à la doctrine qu'il prône, les discours mensongers se multiplient et risquent de l'emporter, ce qui va compliquer et affecter l'introduction et la promotion du bouddhisme en Chine. Après avoir mis en évidence la propagation des discours mensongers, Seng You caractérise ainsi les méfaits de ces discours sur la doctrine :

[...] Ainsi les argumentations sophistiquées [sur le bouddhisme] se sont multipliées, les discours fallacieux ont sévi. L'oiseau de l'aube crie en pleine nuit, son cri ne peut pas faire surgir la lumière ; Jingwei transporte les pierres avec son bec dans la mer, son action n'arrive pas à affecter la force gigantesque de la mer. Les tentatives d'occulter la

¹ Dans le *Baopuzi*, ouvrage canonique du taoïsme (religion), le mythe de Jingwei n'est allégué que parmi une infinité de récits et de légendes, en vue de prouver l'existence d'un monde transcendant. Dans le *Fu de ciel sphérique*, le poète utilise le mythe de Jingwei pour dire la mutation dans le monde et son énigme indéchiffrable. La présence de Jingwei ne change pas la connotation du texte philosophique, son rôle étant tout à fait marginal. Les deux auteurs, sans proposer une interprétation du mythe de Jingwei en soi, le sollicitent comme un motif littéraire, qui permet de suggérer un monde des immortels, débordant de mysticisme, inintelligible pour les êtres humains. La transformation de Jingwei incarne, à travers ce pouvoir extraordinaire, le secret du cosmos. Dans le *Fu de la pensée purifiée*, le poète Ruan Ji nous explique comment il se libère des contraintes de la forme. Le poète n'évoque le mythe de Jingwei que dans le début du texte, où il cherche à interpréter le rapport entre la forme et l'essence, sans que le rapport ne soit éclairé à travers une interprétation du mythe de Jingwei. Bref, la figure de Jingwei représente et suggère des arcanes de l'univers taoïste.

lumière par les ténèbres et de brouiller le grand avec le petit, bien qu'elles ne changent rien, brouillent les pistes [...] ¹

Dans le texte, l'auteur tente de présenter l'impact que la réception de ces discours mensongers exerce sur la doctrine bouddhiste, par l'intermédiaire de références aux récits mythiques de l'oiseau de l'aube et de l'oiseau Jingwei. Il ne se contente pas d'évoquer le motif emblématique de leur histoire ; la représentation s'accompagne pour chacun d'un vers de commentaire (« son cri ne peut pas faire surgir la lumière », « son action n'arrive pas à affecter la force gigantesque de la mer »). Il est évident que l'auteur met en évidence la stérilité de leur action dans les deux vers à la forme négative. Mais ce constat ne permet pas d'expliquer l'évocation des deux récits mythiques qui s'avère un élément étrange dans l'expression poétique, puisque dans le texte on ne voit pas de termes de liaison ni de structure syntaxique qui permette de mettre en rapport cette évocation avec les vers précédents. En effet, il s'agit d'un procédé rhétorique dans la poétique chinoise : le *diangu*. Nous avons expliqué que son usage dans le poème est de nature métaphorique. Le poète n'éclairant pas le rapport logique entre la référence et le reste du poème, les lecteurs sont invités à décrypter le message codifié en sélectionnant dans les sèmes ceux qui conviennent le mieux à la production du sens du poème.

D'abord, il est à noter que le mythe de Jingwei et la légende de l'oiseau de l'aube sont mis en parallèle ; le parallélisme des deux vers fait que leurs récits entrent dans une relation interactive, dans le sens où les significations des deux récits s'éclairent, se soutiennent, et se complètent. L'oiseau de l'aube est connu pour ses cris incessants en pleine nuit, qui sont considérés par les lettrés antiques comme un appel à l'aube, d'où son nom. Dans la tradition littéraire chinoise, il apparaît comme le symbole d'une aspiration à la lumière et d'une peur de la nuit, ainsi que celui d'une action frivole, aberrante et ridicule. Apparié avec le mythe de Jingwei, il est facile de comprendre que les deux références expriment une même idée. Le signifié commun dans les deux récits est l'action frivole et ridicule, dans lequel un ton ironique est perceptible.

Ensuite, nous devons repérer le contexte de l'usage de ces deux récits. Ils apparaissent après l'évocation du règne des discours mensongers. Il est évident que le moine cherche à établir un rapport d'analogie entre les actions des deux oiseaux et l'effet produit par les hérésies bouddhistes, en suggérant que les discours hérétiques ne sont pas capables d'affecter

¹ Seng You, annoté et corrigé par Liu Lifu et all., *Recueil de Hongming (Recueil de promotion de la clarté)*, coll. Chefs-d'œuvres classiques de Chine, Beijing, Zhonghua Book Company, 2013, p.3-4. Traduit par nos soins.

et de déformer la véritable doctrine bouddhiste. De plus, la moquerie qui se dissimule derrière l'appariement de ces deux oiseaux se réfère également aux tentatives de déformer la doctrine bouddhiste. Ainsi, nous pouvons constater comment l'usage du *diangu* permet au poète d'émettre implicitement une opinion sur un fait.

Toutefois, il nous semble que le sens de l'appariement des deux oiseaux n'est pas aussi simple. Dans les vers suivants, « les tentatives d'occulter la lumière par les ténèbres et de brouiller le grand avec le petit » renvoient à la fois aux discours hérétiques et aux actions frivoles des deux oiseaux. L'oiseau de l'aube appelant le jour en pleine nuit, son action pourrait être qualifiée de tentative d'occulter la lumière par les ténèbres ; la vengeance de Jingwei contre la vaste mer avec la petite pierre et son petit corps se rapporte à la tentative de brouiller le petit avec le grand. Leurs actions ainsi que les discours hérétiques, bien que frivoles, sont nocifs et dangereux, puisqu'ils visent à affecter l'ordre de l'univers. Ainsi, nous pouvons conclure que pour Seng You, le mythe de Jingwei dévoile une leçon sur les actions frivoles et dangereuses. A travers la référence au mythe de Jingwei et au récit de l'oiseau de l'aube, il suggère que, bien que les discours hérétiques ne puissent pas abîmer la sainteté et la grandeur de la doctrine, ils vont brouiller les pistes et créer des confusions, ce qui nuit à l'interprétation et à la compréhension authentique des principes bouddhistes.

Il nous semble que le moine Sen You est le premier à adopter une vision négative du mythe de Jingwei. Dès lors, les lettrés mandarins ne tardent pas à recourir à cette figure dans des critiques voilées et déguisées. Yu Xin (513-581) évoque aussi le mythe de Jingwei dans son *Fu de la plainte du sud*, considéré comme le meilleur *fu* jamais écrit. Il s'agit d'une chanson d'un État déchu, dans laquelle le poète retrace les événements historiques qui entraînent l'affaiblissement et enfin la chute du royaume de Liang, et exprime sa pensée nostalgique devant sa nation vaincue. Il est intéressant d'examiner la brève mention du mythe de Jingwei dans ce *fu* inhabituellement long et d'analyser comment le poète intègre sa compréhension de l'action de Jingwei dans la représentation d'événements historiques.

Dans un extrait le poète décrit ainsi la situation inquiétante de son pays natal : « Les pays voisins lui sont hostiles en raison de sa provocation, ses alliances en sont découragées. L'oiseau de ressentiment ne pouvait remplir aucune mer, le Vieux Fou ne pouvait déplacer aucune montagne¹ ». D'après la glose, le poète se réfère ici à la provocation et l'invasion des pays voisins par le royaume de Liang, lui-même n'étant qu'une puissance médiocre et

¹ Yu Xin, commenté par Ni Fan, corrigé par Xu Yiming, *Œuvres complètes de Yu Xin, avec gloses*, Beijing, Zhonghua Book Compagne, 1980, p. 151-156. Traduit par nos soins.

dégradée. Dans la mise en parallèle entre le mythe de Jingwei et celui du Vieux Fou, nous pouvons observer une structure parfaitement symétrique : mer-montagne, remplir la mer-déplacer la montagne. Le parallélisme strict fait que l'appariement des deux figures forme progressivement une convention stéréotypée dans la poésie chinoise. Ici, le poète renforce d'une façon catégorique la stérilité de leurs efforts à travers les expressions « aucune mer », « aucune montagne ». Cependant il ne faut pas oublier que le mythe du Vieux Fou finit par un *deus ex machina*. De ce fait, il est difficile de voir dans son mythe une futilité des efforts. Nous pouvons constater que le poète se donne une grande liberté dans l'usage de la référence mythologique, si bien qu'il peut altérer et renouveler les séquences du récit.

Dans le poème, le parallélisme des deux figures mythiques suit les vers sur l'invasion, par le royaume de Liang, des pays voisins. Il va de soi que le poète compare cet envahissement aux tentatives de remplir la mer et de déplacer la montagne. Dans la glose du poème, le commentateur explique que les deux références représentent une surestimation de sa force¹, ce qui laisse entendre la faute d'*hybris*. Le poète suggère, avec le parallélisme du mythe de Jingwei et de celui du Vieux Fou, que l'invasion, par le royaume de Liang, des pays voisins illustre un manque de discernement et un excès de confiance en soi-même. Il est évident que cette interprétation du mythe de Jingwei n'est pas loin de la lecture des philosophes occidentaux sur le mythe de Sisyphe, ce dernier étant considéré comme l'exemple même du crime d'*hybris*.

Yu Xin revient sur le parallélisme des mythes de Jingwei et du Vieux Fou dans un autre poème intitulé « Poème *lianzhu* »². D'après les critiques littéraires, ce poème doit se lire à la lumière du *Fu de la plainte du Sud*, puisqu'il reprend la même thématique : la nostalgie face à sa nation vaincue. Dans une strophe, le poète s'exclame ainsi :

On dit souvent que le mont Beimang est haut, le roi de Wei ne peut pas le niveler ; la rivière Gu et la rivière Luo se heurtent, le roi de Zhou n'est pas à même de les faire dévier. Alors le Vieux Fou pense à déplacer la montagne avec la bêche, quelle qualité exceptionnelle a-t-il ? Jingwei tente de remplir la mer avec les pierres, quel oiseau extraordinaire est-il ?³

¹ *Ibid.*

² C'est une forme traditionnelle de poème, qui se distingue par un vers identique dans chaque strophe. *Lianzhu* signifie « collier de perles ». Dans cette forme de poème les vers et les idées sont enfilées ensemble comme des perles sur un collier.

³ Yan Kejun, *Recueil des textes de la dynastie des Zhou postérieurs*, Volume XI, Beijing, Zhonghua Book Company, 1958, p. 3939. Traduit par nos soins.

L'usage du parallélisme entre Jingwei et Vieux Fou est plus ingénieux dans ce poème, puisqu'il permet une double lecture. Le poète fait allusion d'abord à deux événements historiques : le roi de Wei suit les conseils de ses ministres et abandonne son projet de destruction du mont Beimang ; le roi de Zhou a, lui, décidé de faire dévier les rivières Gu et Luo, ce qui entraîne par la suite la chute de son royaume. Il semble que les deux références historiques sont sollicitées pour exprimer l'importance de respecter l'état initial des monts et des cours d'eaux. Ensuite le poète recourt, sous forme de question, aux récits mythiques du Vieux Fou et de Jingwei. La forme interrogative, à l'instar de la forme négative dans le poème cité plus haut, démontre une contestation des actions des deux figures mythiques. Il semble que le poète évoque ici l'importance du respect de la nature à travers ces références historiques et mythologiques. Le Vieux Fou et l'oiseau Jingwei font figure, dans ce poème, de contre-exemples. Le message que le poète laisse entendre est que la tentative de changer la nature est un acte de démesure.

Cependant, si nous nous situons au niveau de tout le poème, la signification des vers change immédiatement. Il est à noter que ce poème exprime une nostalgie devant le royaume vaincu à travers une représentation de son histoire, comme dans le *Fu de la complainte du Sud*. D'après la glose du poème, le vers « le mont Beiming est haut » renvoie à l'émergence du royaume ennemi, dont rien ne peut plus bloquer le pas, de même que le roi de Wei ne peut pas niveler le mont Beiming ; à l'inverse, le royaume de Liang est en train de s'effondrer, comme conséquence de l'aménagement par le roi de Zhou des rivières de Ying et de Gu ; la tentative d'empêcher la chute de Liang est vouée à l'échec, et peut donc être comparée à l'ambition du Vieux Fou et de Jingwei. Il est clair que la référence aux mythes de Jingwei et du Vieux Fou laisse entendre une ambition démesurée et vaine. Nous pouvons constater encore une fois que pour dire une idée abstraite, les poètes chinois sont disposés à s'exprimer d'une manière détournée, qui consiste à employer des images ou des références concrètes et visuelles. C'est la raison pour laquelle le procédé *diangu* est essentiel dans la poésie chinoise. En outre, il est indéniable que cette manière de s'exprimer se prête à plusieurs interprétations, en témoigne le double sens que nous avons remarqué dans ce poème. D'ailleurs, il ne faut pas confondre le procédé *diangu* avec l'allégorie. Cette dernière implique une dualité de sens, un sens littéral et un sens figuratif ; les lecteurs sont conscients que deux lectures sont possibles dans le texte concerné. Quant au procédé *diangu*, le poème entier reste énigmatique si le sens caché d'une référence ne peut pas être saisi par le lecteur. En ce sens, la référence est sollicitée pour d'autres intérêts que la narration des histoires.

C'est pourquoi elle est souvent condensée en un seul vers, même en une expression idiomatique figée.

La mise en parallèle entre le mythe de Jingwei et le mythe du Vieux Fou forme bientôt une convention littéraire qui sert à traduire une ambition démesurée et vaine, si bien que se construit une connexion figée entre l'évocation des deux figures mythiques et le sens allusif qu'elle implique. En effet, la dénonciation d'une ambition immodérée est une topique récurrente dans les poèmes chinois et correspond à une infinité d'opinions sur les défaites politiques. De ce fait, ce parallélisme entre Jingwei et le Vieux Fou, capable de se référer à plusieurs circonstances, est très présent dans les poèmes au sujet politique et historique.

Du Fu (712-770), poète contemporain de Li Bai, est aussi célèbre que lui dans l'histoire littéraire chinoise. Loin de l'imagination débridée de Li Bai, il s'intéresse plutôt aux sujets réalistes, tels que la vie des pauvres, les actualités politiques, les guerres civiles, etc. Dans un long poème intitulé « À Jia Sima et Yan Shijun », dédié à ses deux amis destitués, il décrit la scène politique avec des références historiques et mythologiques. Pour faire allusion à une rébellion de son époque, il intègre le mythe de Jingwei dans son poème :

Un lettré de courte vue méprise Dong Zhuo,
Quelqu'un réputé pour sa clairvoyance se moque de Fu Jian.
Ils se transforment en oiseau qui cherche à combler la mer,
Ils décochent des flèches et tirent vers le ciel¹.

Ici le poète mêle les références historiques avec les références mythologiques : Dong Zhuo et Fu Jian sont deux personnages historiques, ils sont connus dans l'histoire chinoise pour leur rébellion et leur convoitise du pouvoir ; le mépris et la moquerie évoqués dans les deux vers concernent des anecdotes sur les deux personnages ; la transformation en oiseau emprunte au mythe de Jingwei, le tir vers le ciel fait allusion au roi Wu Yi, qui, après avoir mis du sang dans une outre de cuir et jeté cette dernière en l'air, tira vers l'outre : lorsque le sang en sortit, il prétendit avoir tué le ciel. Il est étonnant que dans les deux références, le nom des personnages n'apparaisse pas. Il semble que le syntagme *oiseau-combler la mer* suffise à évoquer tout le récit de Jingwei. Selon la glose de ce poème, les quatre références font allusion à la rébellion d'An Lushan qui eut lieu à l'époque du poète et fut une des plus grandes guerres civiles dans l'histoire de la Chine. Si les noms de Dong Zhuo et de Fu Jian laissent penser immédiatement à une rébellion contre la cour, en raison de leur propre

¹ Du Fu, commenté par Yang Lun, *Sélection et évaluation des poèmes de Du Fu*, Shanghai, éd des anciens livres de Shanghai, 1998, p. 275. Traduit par nos soins.

convoitise du pouvoir, la mise en parallèle du comblement de la mer et du tir vers le ciel, rare dans la poésie chinoise, n'est pas aussi évidente en matière de signification. D'après la glose, ces deux références constituent une remarque du poète sur la rébellion d'An Lushan, dans laquelle il dénonce « la surestimation de la force et la transgression d'un subalterne contre son supérieur¹ ». Il est évident qu'il s'agit d'une lecture allégorique du mythe de Jingwei, dissimulée par le poète dans son usage poétique et mise en évidence par la glose du poème. Cette interprétation, qui dévoile une faute d'*hybris* chez Jingwei, reprend celle de Yu Xin dans son *Fu de la plainte du sud*. Cependant, la circonstance à laquelle la référence s'applique n'est pas identique ; Yu Xin considère comme une surestimation de sa propre force l'invasion des pays voisins par le royaume Liang, tandis que Du Fu met en évidence une audace démesurée qui porte à transgresser la limitation hiérarchique.

De plus, la lecture de Du Fu nous évoque l'interprétation allégorique de Lucrèce sur le mythe de Sisyphe : pour le poète latin, le forçat infernal représente les prétendants au pouvoir. Si la convoitise d'un pouvoir qui ne lui appartient pas est un point commun dans l'interprétation de Lucrèce et dans celle de Du Fu, la différence entre les deux n'est pas négligeable. Tandis que Lucrèce met l'accent sur la vanité des efforts des ambitieux en s'appuyant sur une lecture de la descente inévitable du rocher de Sisyphe, Du Fu souligne la transgression de la limitation hiérarchique entre les sujets et leur souverain, sans évoquer la vanité d'une telle ambition.

Pour que cette nouvelle compréhension du mythe de Jingwei soit fondée et saisissable par ses lecteurs, le poète prend soin d'établir un parallélisme entre le mythe de Jingwei et l'anecdote du tir vers le ciel par le roi Wu Yi. Ce dernier traduit en effet d'une façon plus explicite la transgression et l'outrage contre le souverain, puisque dans la culture chinoise, le ciel représente une force suprême et s'incarne dans le souverain. Bref, le sens univoque des références dans les vers couplés aide à déterminer le sens d'un mythe polysémique. Ainsi, la vengeance du petit oiseau Jingwei contre la vaste mer se lit comme une offense contre son supérieur. Le parallélisme semble être un procédé efficace dont les poètes se servent pour faire varier le sens du mythe. C'est pourquoi, quand le parallélisme entre Jingwei et le Vieux Fou fait place à l'appariement entre le comblement de la mer et le tir vers le ciel, le mythe de Jingwei donne lieu à une compréhension différente : d'une ambition démesurée et vaine

¹ *Ibid.*

dans le poème de Yu Xin, sa signification bascule vers une audace qui porte à outrager son souverain et à transgresser la hiérarchie.

Il est intéressant d'évoquer la réappropriation du mythe de Jingwei par le poète Yuan Zhen (779-831) dans un poème qui vise à adresser des remontrances à son empereur. Dans le poème intitulé « Capture des barbares », il présente son opinion sur la politique menée par le gouvernement à l'égard des barbares nomades aux frontières de la Chine. Il nous raconte d'abord qu'il est d'usage que les soldats aux frontières demandent des récompenses à la cour pour leur capture de barbares civils. Ensuite, le poète fait parler dans son poème un de ces prisonniers, qui, d'origine chinoise, est capturé par les soldats en tant que barbare. Dans les deux derniers distiques, le poète manifeste sa colère et sa réprobation concernant la politique militaire du gouvernement, ainsi que sa sympathie envers les nomades capturés : « Aux frontières vivent des centaines de milliers de gens, pourquoi ne pas les capturer tous d'un seul coup ? Chaque année, les soldats ne font que capturer quelques-uns, Jingwei prend des roseaux pour en remplir la mer ¹ ». Il est à noter que le poète adopte un ton ironique dans le vers « pourquoi ne pas les capturer tous d'un seul coup ? » et qu'il ne s'agit guère d'une véritable proposition. Il se moque de cette politique mise en œuvre qui, hostile aux peuples barbares, cause beaucoup de misère et d'instabilité dans leur vie. Dans le dernier distique, bien que le poète ne mette pas un terme logique entre les deux vers, nous pouvons quand même comprendre que l'évocation du mythe de Jingwei sert à titre de comparaison, qui aide à évaluer l'efficacité de la politique. Il importe de remarquer que le poète substitue « des roseaux » aux « pierre et/ ou branches » dans la formule stéréotypée, et ce, dans le but de renforcer la stérilité des efforts de Jingwei et d'ajouter un ton narquois sur les actes de Jingwei. Ainsi, le poète suggère, avec la mention du mythe de Jingwei, que la politique menée par la cour est inacceptable et aberrante. Il est évident que les actions de Jingwei se lisent chez le poète comme des efforts stériles et ridicules.

Une interprétation de la faute d'*hybris* dans le mythe de Jingwei réapparaît chez le poète Qin Guan (1049-1100). Après sa visite du mont Fu, il compose le poème « *Fu* sur le barrage au mont Fu ». Il fait allusion à un événement historique qui s'est déroulé à cet endroit ; un barrage est construit par le roi Wu de Liang, dans l'intention de bloquer la rivière Huai et d'inonder la ville Shouyang, contrôlée par son ennemi, ce à quoi s'opposent vivement ses

¹ Yuan Zhen, *Recueil de Yuan Zhen*, Beijing, Zhonghua Book Campagne, 1982, p. 289-290. Traduit par nos soins.

ministres ; le barrage s'effondre accidentellement quatre mois après la mise en œuvre de la construction, et cause une centaine de milliers de morts dans son propre royaume. Bien évidemment, l'usage de la construction d'un barrage comme outil militaire est très critiqué par le poète :

Creuser en transgressant l'ordre de la nature, même le dieu Yu le Grand déteste cette pratique. Les gens ne voient que ce qui vient immédiatement, s'aveuglent sur ce qui va se passer dans le futur lointain, cette manière de voir ne changera peut-être jamais. Agitant ses bras avec colère, une mante religieuse bloque le chemin d'un char ; transportant des pierres, l'oiseau Jingwei tente d'en remplir la mer. Le roi de Liang était tellement irréfléchi, il est enfin renversé de son trône¹.

Dans le texte, le poète met en parallèle le mythe de Jingwei avec le récit d'une mante religieuse, qui trouve son origine dans le *Touchang-tseu*, pour dire le danger d'une affirmation excessive de soi², et dont la signification bascule vers une lecture héroïque dans l'*Houai-nan tseu*³. Comme le mythe de Jingwei ainsi que les autres mythes héroïques, le récit de la mante religieuse manifeste une nette ambivalence dans sa réception. On se demande quelle est la signification de l'appariement de deux récits équivoques dans le poème. Dans le champ lexical du poème, on trouve beaucoup de termes à connotation péjorative (« transgresser l'ordre de la nature », « détester », « s'aveugler », « irréfléchi », « renversé de son trône ») ; nous pouvons supposer qu'il s'agit d'une critique mordante sur la construction du barrage par le roi de Liang et que le poète stigmatise sa transgression de la nature et son audace imprudente. Dans la glose du poème, nous ne pouvons trouver aucune explication sur l'usage de ces deux références, à l'exception de la source des récits. Il n'est pas étonnant qu'à l'égard du récit de la mante religieuse, le glossateur n'évoque que le texte dans le *Touchang-tseu*. Ce choix confirme notre lecture du poème. En l'occurrence, le poète voit dans les actes de Jingwei et de la mante religieuse une ambition audacieuse et étourdie

¹ Qin Guan, annoté et commenté par Xu Junpei, *Recueil de Huaihai avec annotation et glose*, Shanghai, éd des anciens livres de Shanghai, 1994, 2004, p.1-6. Traduit par nos soins.

² Le récit se trouve dans le chapitre IV du *Touchang-tseu*, où on discute comment servir un prince, l'un des interlocuteurs répond : « Ne connais-tu pas le cas de la mante religieuse qui agitait furieusement ses pattes de devant pour arrêter un char et ne se rendait pas compte de son impuissance – si haute était l'idée qu'elle se faisait de ses talents ? Méfie-toi du prince, sois prudent ! Si tu l'indisposes en faisant trop valoir tes qualités, tu courras un grand danger ! », il est évident que l'on fait usage du récit de la mante religieuse pour indiquer le danger de la surestimation du pouvoir de ses idées. Pour la traduction, on se réfère à celle de Jean François Billeter, dans *Etudes sur Touchang-tseu*, Paris, éd Allia, 2004, 2006, 2008, p. 67-68.

³ Dans le Chapitre XVIII intitulé « Du monde des hommes », il existe un récit sur la mante religieuse : « Le duc Zhuang de Qi est parti à la chasse ; il y avait un insecte qui levait ses pattes pour se battre avec la roue de son char. Il demanda à son conducteur : 'Quel est cet insecte ?' Le conducteur répondit : 'C'est ce qu'on appelle la mante religieuse. Parmi tous les insectes, celle-ci ne sait qu'avancer et non reculer. Sans évaluer sa force, elle méprise son adversaire.' Le duc Zhuang dit : 'Si elle était humaine, elle serait l'un des plus braves guerriers du monde !' A ce moment, il a fait tourner le char pour l'éviter. Lorsque les braves guerriers entendirent cela, ils surent pour qui combattre jusqu'à la mort. Ainsi, Tian Zifang abrita un vieux cheval, et le royaume de Wei l'exalta ; Le duc Zhuang de Qi évita une mante, et de braves guerriers se tournèrent vers lui. ». Pour la traduction en français, on se réfère à la traduction anglaise par John S. Major et al. dans l'ouvrage *The Huainanzi: A Guide to the Theory and Practice of Government in Early Han China*, New York: Columbia University Press, 2010, (Ebook), p. 2033.

et en tire la leçon que l'affirmation excessive de soi est un acte irréfléchi qui peut entraîner des dangers meurtriers.

La lecture de l'*hybris* chez les deux créatures se trouve également dans le poème de Qin Guan « Dix poèmes sous un jour printanier » : « Une mante religieuse enraye le char qui se précipite, Jingwei essaie de remplir la vaste mer. Vous agissez agressivement, mais vainement, la mer d'Est n'est pas du tout affectée¹ ». Compte tenu du contexte du poème, il met l'accent ici sur la vanité de l'ambition des deux créatures. Nous pouvons constater que, pour comprendre la signification que le poète dissimule dans la référence, il faut prendre en considération le poème entier ; un même parallélisme des deux récits peut voir varier son sens chez un même poète. En effet, la mise en parallèle de Jingwei et de la mante religieuse n'est pas rare dans la littérature chinoise. Le récit de la mante renforce considérablement la signification d'une audace étourdie et meurtrière ; l'appariement des deux figures donne naturellement lieu à une lecture négative des actions concernées.

La figure de Jingwei dans les poèmes allégoriques

Le grand poète Li Bai (701-762) manifeste une prédilection pour la référence au mythe de Jingwei dans sa production poétique, en particulier dans ses poèmes allégoriques. Pour véhiculer une idée abstraite, il tente de dépeindre un monde fantastique en s'inspirant des mythes et des légendes antiques, où la figure de Jingwei est une composante récurrente. Nous pouvons le constater dans ses poèmes intitulés « Trois *Yuyan* (Fables, 寓言) en poème ». Dans la deuxième fable, il représente le monde des oiseaux :

Le phénix agite ses ailes, l'oiseau vert est beau et gracieux,
Ils fréquentent sans cesse le Pavillon Yao, et ils dansent au sommet du mont de Jade.
Ils s'efforcent de plaire à Qin E, et de gagner la faveur de Reine-mère,
Alors que l'oiseau Jingwei laborieux, une branche au bec, pousse vainement des cris plaintifs².

Le terme *Yuyan*, que l'on trouve dans le titre du poème de Li Bai et que nous avons traduit par « fable », trouve son origine dans le *Tchouang-tseu*. Dans la tradition littéraire chinoise, il désigne un court récit narratif où l'auteur cherche à exprimer une morale ou une idée abstraite. Le lecteur est appelé à repérer le message sous-jacent. Au niveau du sens littéral, nous pouvons constater que le poète peint le tableau de plusieurs volatiles fantastique : le phénix, l'oiseau vert (oiseau messager des immortels), l'oiseau Jingwei. Les

¹ Qin Guan, *Recueil de Huaihai*, p. 109.

² Li Bai, commenté et corrigé par Qu Tuiyuan et Zhu Jincheng, *Œuvres complètes de Li Bai commentées et corrigées*, Shanghai, éd des anciens livres, 1980, 2018, p. 1640-1641. Traduit par nos soins.

figures féminines sont Qin E (une princesse qui a acquis l'immortalité dans *Biographie des immortels*) et Reine-Mère, déesse majeure dans le folklore et la mythologie chinois. Ce tableau met en opposition Jingwei et les autres oiseaux ; les derniers s'efforcent de plaire aux déesses, tandis que Jingwei mène sérieusement sa tâche, sans être reconnu. Le titre du poème nous révèle que la description du monde animalier est une représentation du monde humain. Il s'agit d'une dénonciation euphémique de la scène politique actuelle. Il est facile de lire dans le contraste entre le travail pénible de Jingwei et la vie joyeuse des autres oiseaux deux différents types de personnes. Dans la glose du poème¹ est proposée une interprétation allégorique : le phénix et l'oiseau vert renvoient aux ministres et fonctionnaires flagorneurs, Qin E représente les princesses de la cour, Reine-mère correspond aux concubines de l'empereur, le Pavillon Yao et le mont de Jade reflètent la cour de l'empereur. Li Bai critique satiriquement les gens qui s'efforcent de gagner la faveur des princesses et des concubines de l'empereur dans l'intention d'obtenir un poste et un statut plus élevé. En revanche, l'oiseau Jingwei représente ceux qui consacrent tous leurs efforts à servir la nation, sans que ces efforts et leur talent soient reconnus.

Par rapport à l'usage qui est fait du mythe dans les poèmes cités plus haut, la figure de Jingwei jouit d'une image plutôt positive dans le poème de Li Bai. Quant à la manière de reprendre le mythe, nous pouvons constater que le poète met l'accent sur la description du sort tragique du personnage. Cette manière signifie que le poète manifeste une grande compassion pour les fonctionnaires travailleurs, mais peu appréciés, parmi lesquels il figure sans doute lui-même. Cet usage nous rappelle sa plainte à la suite de la défaveur de l'empereur dans le poème à son ami Fu Lushi où il se sert de la référence au mythe de Jingwei pour dire sa frustration dans la carrière politique.

Un ton ironique sur la figure de Jingwei apparaît dans son *Fu sur le grand Peng*, un éloge de l'oiseau fabuleux Peng, image obsédante et signifiante dans sa production. Il est à noter qu'il hérite cette image de Tchouang-tseu dans son récit *Voyage sans contrainte*. Dès lors, cet oiseau immense incarne une liberté taoïste dans la culture intellectuelle chinoise. Dans l'œuvre de Li Bai, notre poète tente de faire ressortir cette liberté absolue du grand Peng à travers une comparaison avec les autres créatures légendaires, dont Jingwei :

Comment pourrait-on le comparer lui [le grand Peng] et l'oie jaune de Penglai, qui se vantait de son habit d'or et de son vêtement de chrysanthème ? Je dédaigne le phénix mystique du mont Cangwu, qui étalait son plumage aux rayures multicolores. Depuis

¹ *Ibid.*

qu'ils s'étaient soumis à la disposition des immortels, longtemps ils demeuraient dociles dans les douves de la résidence divine. Jingwei transportait assidûment avec son bec des branches, Yuanju s'affligeait chaque fois qu'on levait un verre en son honneur. Le coq céleste annonçait l'aurore sur le pêcher divin, le corbeau à trois pattes rayonnait dans le Soleil. Ils ne pouvaient ni voyager sur de vastes étendues ni donner libre cours à leur cœur. Aucun n'était semblable au Peng, libre de toute contrainte ; aucune espèce ne lui était comparable. Il n'avait nulle outrecuidance, et ne fut jamais rapace ni violent. Chaque fois, il avançait ou s'arrêtait en suivant les circonstances. Il méditait sur l'essence du Tao pour estimer sa longévité, absorbait l'air originel afin de se rassasier. Il folâtrait dans la vallée du soleil levant en tournoyant sereinement, il parcourait l'île Yan, quel enjouement !¹

En plus du fabuleux Peng, le poète évoque ici une série de créatures ailées : l'oie jaune, le phénix, l'oiseau Jingwei, l'oiseau Yuanju, le coq céleste et le corbeau solaire à trois pattes. Il est évident que leur rôle est de mettre en évidence la supériorité de Peng. A leur état d'asservissement, le poète oppose l'affranchissement de toute contrainte qui caractérise le fabuleux Peng. Il nous semble que chaque oiseau représente une servitude inconsciente, qu'il s'agisse d'une docilité devant les immortels ou d'une tâche quotidienne qu'ils s'imposent à eux-mêmes. La peinture de chaque oiseau est sans doute une représentation allégorique du monde spirituel : le Peng représente une liberté absolue auquel Li Bai s'identifie spirituellement², les autres oiseaux laissent penser à des gens qui se confinent dans tous les genres de petitesse d'esprit et qui ne peuvent pas acquérir le Tao. En ce qui concerne l'usage du mythe de Jingwei, son rôle dans ce texte est purement accessoire. Cependant, le poète souligne l'attitude de notre oiseau par le terme « assidûment » ; en renforçant la servitude de Jingwei, le vers donne l'image d'un travailleur qui s'emprisonne physiquement et mentalement dans son travail, sans aucune tranquillité possible. La contrainte dont il ne pense pas à se libérer l'empêche d'atteindre la liberté suprême, soit le Tao. Cette lecture nous permet d'avancer l'hypothèse que l'image de Jingwei représente l'inverse de ce que les taoïstes recherchent spirituellement, raison pour laquelle la célébration de son esprit se trouve rarement chez les auteurs taoïstes.

Par ailleurs, cet usage de la figure de Jingwei dans la représentation d'un état spirituel nous évoque l'interprétation de Conti sur la descente immédiate du rocher dans le mythe de Sisyphe. Il nous explique que Sisyphe représente ceux qui sombrent dans de perpétuelles perturbations mentales et n'arrivent pas à atteindre une parfaite tranquillité. Li Bai suggère que Jingwei incarne ceux qui s'emprisonnent dans de perpétuelles contraintes physiques et

¹ *Ibid*, p. 12. Pour la traduction en français on se réfère au travail de Zhang Rui dans son article « Rhapsodie sur le grand Peng, avec préambule », *Impressions d'Extrême-Orient* [En ligne], 11 | 2020, consulté le 28 janvier 2022.

² Zhang Rui avance que le grand Peng se présente comme un autoportrait de Li Bai, *ibid*.

mentales, sans pouvoir atteindre une liberté suprême. Pour les deux auteurs, le travail perpétuel dans le récit mythique est une façon de représenter l'impasse de la situation spirituelle des êtres humains.

En outre, l'énumération dans ce passage des différentes manifestations de la servitude inconsciente des créatures ailées n'est pas sans évoquer la typologie des désirs non nécessaires et non naturels dans l'interprétation du mythe de supplice infernal par Lucère. Il est à remarquer que derrière ce rapprochement, se profile en effet une convergence entre la philosophie épicurienne et la pensée taoïste. Lors de l'introduction des pensées grecques en Chine, le grand érudit chinois Qian Mu a observé les points communs entre les deux courants d'idées dans son article « Épicure et Tchouang tseu » publié en 1923. Ayant fait du plaisir le bien, les deux maîtres recherchent un état d'âme analogue : l'ataraxie pour l'un, l'état satisfait et insouciant pour l'autre. De plus, ils proposent des façons semblables qui permettent d'atteindre cette mentalité idéale : une ascèse de désirs et une indépendance envers le monde extérieur¹. En effet, les convergences sont multiples, par exemple, pour les deux maîtres, le sage se place dans une position distanciée par rapport à ceux qui s'agitent pour satisfaire les vains désirs de richesse, de pouvoir et de gloire², l'abolition de la crainte de la mort par Épicure n'est pas loin de l'indifférence de Tchouang tseu sur la mort³. Ainsi, l'action cyclique étant interprété comme un symbole de l'incapacité de se débarrasser à un carcan, le mythe de Sisyphe et le mythe de Jingwei constituent pour les disciples des deux maîtres un contre-exemple parfait de leur recherche mentale.

Il est à noter que Li Bai manifeste une grande virtuosité dans sa maîtrise de l'imagerie. Non seulement il produit un monde plein de fantaisie et de merveilleux à travers les figures mythologiques, mais sa manière de reprendre le récit mythique varie selon le sens du poème. Prenons l'exemple de Jingwei : dans le premier poème, le poète met l'accent sur son cri plaintif, ce qui illustre la situation tragique de Jingwei et inspire une grande compassion chez les lecteurs ; dans le second poème, le poète dévoile l'état contraint de Jingwei par le terme « assidûment » ; en même temps, il fait abstraction de l'ambition vaine de Jingwei, pour que

¹ Qian Mu, « Epicure et Tchouang tseu », dans *Œuvres complètes de Qian Mu*, Taibei, Linking Publishing Company, 1998.

² Sylvie Ballestra-Puech, « Lucrèce et Tchouang-tseu : Albert Camus lecteur du *De rerum natura* », paru dans *Loxias-Colloques*, 4. Camus: "un temps pour témoigner de vivre" (séminaire), Lucrèce et Tchouang-tseu : Albert Camus lecteur du *De rerum natura*, mis en ligne le 23 mars 2015, URL : <http://revel.unice.fr/symposia/actel/index.html?id=697>, consulté le 10 novembre 2023.

³ Wang Yingna, « Rencontre entre les philosophies occidentales et la pensée de Tchouang tseu, étude comparative de Qian Mu sur l'Épicure et Tchouang tseu », *Lilun Yuekan*, 2019, No.447(03), p. 46-51.

la vision négative ne participe pas à la référence. La référence s'adapte ainsi parfaitement à la signification du poème.

Le poète Li Shangyin (813-858) a aussi dépeint un monde d'oiseaux dans son poème *Oiseau du Nord* :

Pour admirer le paysage pittoresque du Fleuve Ba, il ne se soucie guère du danger de son miasme.
Il envisage de rendre visite au coucou métamorphosé par le roi du Shu, mais cela mérite-t-il le péril d'être attrapé par le vautour ?
La pierre est si petite que Jingwei la jette vainement dans la mer, l'oie sauvage tient au bec une feuille tranchante de roseau, sans arriver à s'abriter du filet du chasseur.
La pie est capable de prévoir son futur, pourquoi ne pas voler vers Diaoling du Nord ?¹

Il s'agit d'un poème sur un oiseau qui vient du Nord et qui s'installe dans le Sud (« Fleuve Ba »), d'où son nom « oiseau du Nord ». Mais dans le poème, le poète évoque une diversité des espèces d'oiseaux, dont le coucou, le vautour, l'oiseau Jingwei, l'oie sauvage, la pie. Les critiques littéraires s'accordent sur l'hypothèse que l'oiseau du Nord serait un autoportrait du poète lui-même, qui vient de s'installer au Sud à la poursuite de son ambition politique. Craignant de décrire explicitement la dangerosité des milieux officiels, il tente de représenter d'une façon détournée la situation dans laquelle il se trouve par l'intermédiaire de la peinture d'un monde d'oiseaux. A partir du deuxième distique, presque chaque vers évoque une espèce différente, et chaque espèce incarne un type différent de fonctionnaire : le coucou métamorphosé par le roi désigne le haut fonctionnaire au service duquel est le poète, et suggère la raison de l'arrivée de ce dernier au Sud ; le vautour rapace qui s'attaque aux petits oiseaux représente les gens méchants et malveillants, dont le poète redoute les diffamations et les attaques ; Jingwei incarne les fonctionnaires travailleurs mais peu appréciés, qui ne peuvent réaliser leur ambition politique ; l'oie sauvage représente ceux qui, malgré leur prudence, sont atteints quand même par les attaques et les diffamations ; la pie symbolise ceux qui sont capables de prévoir un futur dangereux. La question posée à la pie dans le dernier vers est aussi une question au poète lui-même : pourquoi ne pas aller ailleurs si l'on peut pressentir le danger ici. De même que dans la fable de Li Bai, la représentation d'un monde fantastique d'oiseaux a pour fonction de révéler l'atmosphère pernicieuse des milieux officiels. Le poète Li Shangyin peint un monde d'oiseaux ordinaires dans l'intention de dévoiler la dangerosité de la scène politique. De plus, l'incarnation des fonctionnaires peu

¹ Deng Zhonglong, *Les poèmes de Li Shangyin, avec traduction et glose*, Changsha, Hunan Yuelu Publishing House Co., Ltd., 2000, volume III, p. 639-641. Traduit pas nos soins.

appréciés et désabusés à travers la figure de Jingwei est analogue à celle que Li Bai suggère dans sa fable.

Un usage radicalement opposé se trouve dans le poème intitulé *Le coucou*. Le poète Luo Yin (833-910) met en opposition le coucou et l'oiseau Jingwei pour représenter deux attitudes de vie opposées. Dans le quatrain, le poète raconte la plainte du coucou : « La route Tongliang est longue, les herbes au bord sont vertes. Ses cris sont tellement plaintifs, il est difficile de les supporter, notamment quand on est sur le lit. Si vous avez des haines, vous pouvez vous venger, pourquoi ne pas transporter les pierres pour combler la mer ? »¹. Il est évident que le syntagme « transporter les pierres pour combler la mer » fait allusion au mythe de Jingwei, sans que son nom ne soit directement évoqué. Le poète se moque de la plainte exagérée et inutile du coucou et insiste sur la nécessité de l'action directe. Il nous semble que la description du coucou est à l'image de l'humain. Le poète considère ce volatile comme le représentant des faibles, qui ne font que se plaindre. Jingwei, à l'opposé du coucou, incarne les militants qui s'engagent dans l'action, même dans les situations défavorables.

A travers notre analyse sur l'usage de la figure de Jingwei dans les poèmes au sujet politique et historique et dans les poèmes allégoriques, nous pouvons constater que les lettrés chinois voient dans le mythe de Jingwei un reflet des actes humains. Adopté comme une citation classique (*diangu*) qui condense en quelques mots tout le récit, l'évocation de Jingwei permet de traduire une variété d'idées abstraites. Dans les poèmes au sujet politique et historique, il s'agit d'une image idéale servant à émettre une critique voilée sur un événement passé ou actuel. Nous avons montré que les poètes chinois voient dans le mythe de Jingwei une représentation des diverses facettes de la faute d'*hybris*. Nous avons repéré des lectures telles que la surestimation de la force, l'audace imprudente et meurtrière, l'ambition vaine. Il n'est pas étonnant que Du Fu s'en serve pour représenter la rébellion du sujet contre son souverain. La vanité est aussi une lecture inhérente au mythe de Jingwei, ce que l'on trouve déjà dans le premier usage du mythe de Jingwei par le poète Seng You. Il est à noter que la nuance de sens associé à la figure de Jingwei se réalise par la mise en parallèle avec différents récits mythiques. De plus, dans les poèmes allégoriques, les poètes chinois tentent de dépeindre un monde d'oiseaux, fantastiques dans les poèmes de Li Bai ou ordinaires dans les poèmes de Li Shangyin, à travers lesquels se profile un monde humain. Jingwei incarne

¹ Luo Yin, *Recueil de Luo Yin avec correction et glose*, commenté par Pan Huihui, Hangzhou, eds des anciens livres de Zhejiang, 1995, p. 133.

différents types de personnes dans ces poèmes : les fonctionnaires travailleurs, mais peu appréciés par la cour, les hommes emprisonnés dans une tâche répétitive au niveau physique et mental et les militants qui s'engagent dans l'action. En somme, les lettrés ne tardent pas à voir dans la figure de Jingwei une image humaine, et dans son transport incessant des pierres, une illustration des actes humains. Bien qu'il n'y ait pas dans la tradition littéraire chinoise de textes qui mettent en évidence les sens cachés dans la narration mythique, les poètes chinois parviennent à nous les suggérer et nous les faire saisir, à travers leur manière d'utiliser le mythe de Jingwei dans la représentation.

Le mythe comme allégorie

Le mythe de Sisyphe et le mythe de Jingwei procurent à leurs lecteurs un miroir pour contempler les actes humains et réfléchir à leur propre faiblesse inconsciente. Les lettrés chinois, à l'instar de leurs homologues européens, voient dans la narration d'une action cyclique la mise en scène d'une morale destinée aux êtres humains. Toutefois, pour les philosophes antiques et les humanistes renaissants, les absurdités et les immoralités dans le mythe de Sisyphe ne devraient pas être prises au pied de la lettre, mais déguisent un sens second qui fait appel à un décryptage. Au contraire, le mythe de Jingwei, qui ne fait pas l'objet d'une telle réflexion rationnelle, continue d'être adopté dans la représentation. La référence au mythe a d'autres intérêts que la simple narration d'un récit surnaturel. En effet, les poètes chinois ne manquent pas de proposer une compréhension personnelle du récit et de la dissimuler dans la référence au mythe. C'est le cas également, d'ailleurs, dans les deux textes que nous avons cités d'Érasme : ses usages de la figure de Sisyphe dans le second texte pourraient être considérés comme une illustration de sa compréhension révélée dans le premier texte : *l'ambition donne peine et travail*. De ce fait, pour les lettrés des deux cultures, le mythe est avant tout un récit allégorique. Pour bien saisir les interprétations des poètes chinois sur le mythe de Jingwei, il nous faut analyser minutieusement le sens de l'usage de Jingwei, tout en nous appuyant sur la glose du poème. Il est à noter que notre méthode ne résulte pas d'un choix, mais d'une nécessité dans une tradition où le mythe n'entre jamais dans le champ d'une investigation spéculative.

D'après notre analyse sur la compréhension du mythe de Sisyphe et du mythe de Jingwei par les intellectuels occidentaux et orientaux, nous pouvons noter qu'il existe incontestablement des affinités entre les sens allégoriques allégués aux deux figures mythiques.

D'abord, les deux mythes ont une valeur didactique, étant donné qu'ils révèlent une faiblesse humaine, l'*hybris* pour l'un ou la surestimation de la force pour l'autre, termes qui pourraient être considérés comme des synonymes. Les lettrés des deux cultures repèrent cette faiblesse notamment dans le domaine de la politique. Socrate suppose que Sisyphe, ainsi que les autres criminels infernaux, représentent les tyrans puissants et criminels ; Lucrèce estime que ce mythe représente la convoitise du pouvoir par les ambitieux et leur échec inévitable. Leur exégèse du mythe de Sisyphe nous rappelle l'usage du mythe de Jingwei par Yu Xin, Du Fu et Qin Guan dans leurs poèmes, qui constituent respectivement des critiques sur l'invasion des pays voisins par le royaume de Liang, sur la rébellion perdue d'An Lushan, et sur la construction arbitraire d'un barrage dans un but militaire par le roi Wu de Liang. Les personnages sont à la fois criminels et ambitieux et chacune de leur tentative se solde par une défaite cuisante dans l'histoire chinoise. Nous pouvons donc constater que les lettrés tentent de tirer une leçon des deux mythes afin de guider les actes humains et de nous exhorter à conserver une ambition raisonnable et modérée.

Ensuite, les deux mythes se lisent comme une révélation sur la vanité de l'ambition, notamment quand le crime de Sisyphe suscite moins d'intérêt que ses actions répétitives. Érasme, Conti et Ross partagent l'avis que le travail de Sisyphe laisse entendre que l'ambition des humains, que ce soit pour obtenir le pouvoir, la richesse ou l'honneur, conduit inévitablement à la désillusion. En même temps, les lettrés chinois voient dans le mythe de Jingwei la stérilité de la poursuite d'une ambition politique. Li Bai et Li Shangyin utilisent la figure de Jingwei pour faire référence aux fonctionnaires qui se navrent face à l'échec de leur ambition. Seng You et Yuan Zhen utilisent le travail de Jingwei pour révéler l'inefficacité d'une telle ou telle tentative. Il est évident que le motif de la stérilité du labeur dans les deux récits inquiète considérablement les lecteurs, qui ne tardent pas à y trouver un écho de leur propre vie. Les deux mythes sont donc un rappel vivant du fait que l'aspiration humaine est généralement vouée à être vaine.

Enfin, les deux mythes traduisent un état d'esprit chez les êtres humains. Macrobe lit dans le supplice de Sisyphe un tourment mental et une pareille lecture se trouve dans les explications synthétiques de Natale Conti, qui voit dans le mythe de Sisyphe un inassouvissement perpétuel. Dans ce sens, Sisyphe est prisonnier de son désir. Il nous semble que cette souffrance intérieure est analogue, dans un certain sens, à l'asservissement de l'oiseau Jingwei, prisonnier de sa tâche quotidienne au niveau physique et mental et qui

n'arrive pas à atteindre la liberté sans contrainte représentée par le fabuleux Peng. Tandis que Sisyphe ne peut pas être libéré de son aspiration perpétuellement renouvelée, Jingwei est également acculé par une volonté éternellement inapaisée. En ce sens, la parfaite tranquillité inaccessible pour Sisyphe n'est pas très loin de la liberté totale dont Jingwei ne jouit pas en raison de la contrainte qu'il s'impose à lui-même. Leur travail cyclique est une façon de représenter l'impasse spirituelle à laquelle les êtres humains sont confrontés.

Cependant, les deux mythes sont nés et se sont développés dans des traditions littéraires hétérogènes, il est donc naturel qu'il existe également des divergences évidentes dans la compréhension du mythe.

Premièrement, certaines lectures sont propres à un seul mythe. La compréhension de la figure de Jingwei comme un militant activiste par le poète Luo Yin n'apparaît pas dans l'interprétation du mythe de Sisyphe jusqu'à la reprise du mythe par Camus dans son illustration de la philosophie de l'absurde. L'exégèse historique que nous avons repérée dans les explications sur le mythe de Sisyphe et l'interprétation allégorique de son crime comme une divulgation des secrets de son seigneur s'appliquent seulement au mythe de Sisyphe.

Deuxièmement, la plus grande différence réside dans la projection des mythes. La référence à la figure de Jingwei dans la représentation n'aboutit jamais à un raisonnement abstrait comme dans les interprétations allégoriques de Sisyphe, qui consistent souvent dans une découverte de la situation de tous les hommes mortels. Le mythe de Sisyphe rappelle que l'aspiration humaine en soi est vouée à être vaine, tandis que la stérilité des efforts de Jingwei ne renvoie qu'à la tentative à laquelle le mythe se rapporte dans le poème concerné. C'est pourquoi une lecture analogue à celle de Barthélemy Aneau, où le supplice de Sisyphe fait écho au sort de l'Homme, ne se présentera jamais dans le mythe de Jingwei. Bref, Sisyphe voit sa douleur atteindre une grande vulgarisation dans les textes philosophiques, alors que l'*hybris* de Jingwei n'est qu'un cas spécifique réservé à certaines circonstances concrètes.

Nous pouvons constater que l'allégorie est un outil privilégié par les lettrés des deux traditions littéraires à l'égard de la compréhension du mythe. Ils considèrent tous que le mythe est un support narratif qui permet de mettre en scène une idée abstraite. Toutefois, une grande divergence se dessine : pour les philosophes occidentaux, le mythe contient *a priori* cette idée abstraite qui nécessite une interprétation, tandis que les poètes chinois se donnent une grande liberté de créer une (nouvelle) idée abstraite qu'ils dissimulent et

suggèrent dans la référence au mythe. Ainsi, les deux récits se lisent comme une leçon prônant une ambition modérée, comme une révélation de la vanité des efforts humains et un contre-exemple de la parfaite tranquillité (liberté) mentale. Cependant, les différences dans la compréhension des mythes vont se jouer principalement dans les réappropriations futures des deux mythes. En vertu de quoi le traitement de la figure de Jingwei en tant que militant héroïque se fige comme une convention littéraire et son mythe connaît un appauvrissement dans le pouvoir de suggestion, tandis que la figure de Sisyphe, qui forme une métaphore de la condition humaine, entraîne une pluralité d'interprétations. De là, les deux mythes s'éloignent de plus en plus.

Chapitre 7. Sisyphe et Jingwei, vers une héroïsation de leur mythe

Dans ce chapitre, nous allons traiter les interprétations du mythe de Sisyphe dans la littérature française entre le XVIIIe et le XXe siècle et celles du mythe de Jingwei dans la littérature chinoise entre le XIIIe et le XXe siècle. Un tel intervalle de temps est dû principalement au fait que nous cherchons davantage à dégager une tendance comparable dans les interprétations des deux mythes, plutôt qu'à réaliser une étude exhaustive des reprises des mythes dans les deux littératures. Nous allons montrer que le mythe de Sisyphe et le mythe de Jingwei sont tous deux sujets à une réhabilitation. Les deux figures sont héroïsées, mais d'une manière différente. Il est intéressant d'examiner la raison profonde qui conduit à une telle lecture des deux mythes et de comparer les éléments semblables et divergents derrière ce processus d'héroïsation.

En tenant compte d'un appauvrissement progressif du pouvoir signifiant du mythe de Jingwei, nous allons regrouper les poèmes en fonction de leur thématique, ce qui permettra de mieux faire ressortir la tendance à la formation d'une lecture stéréotypée. Cependant, la diversité des nouvelles significations du mythe de Sisyphe empêche une telle pratique. La réécriture du mythe de Sisyphe sera donc étudiée selon une perspective chronologique. Dans un troisième temps, nous allons comparer l'usage métaphorique du mythe dans la littérature occidentale et la pratique du *diangu* dans la poésie chinoise, afin d'examiner la raison pour laquelle le pouvoir d'évocation suggestive du mythe de Jingwei se sclérose dans les poèmes chinois.

Une pluralité des usages du mythe de Sisyphe

Dans cette section, nous allons traiter de la réécriture du mythe de Sisyphe de l'âge classique à l'époque contemporaine, en tentant de dégager un trait de son évolution à chaque époque. Nous ne prétendons pas examiner tous les textes concernés. N'ayant pas pour but de dresser un catalogue exhaustif de la référence au récit, notre intérêt porte plus précisément sur les plus grands écrivains, dont l'influence sur l'interprétation du mythe de Sisyphe est sans doute puissante et sur les œuvres susceptibles d'être comparées aux évocations du mythe de Jingwei dans la littérature chinoise.

La quasi-disparition du mythe de Sisyphe à l'âge classique et au siècle des Lumières

Il est étonnant que pendant les XVII^e et XVIII^e siècles, l'usage du mythe de Sisyphe soit assez rare et ne s'accompagne pas de nouvelles interprétations. Cette décadence s'inscrit dans un climat hostile à la mythologie greco-romaine ; les érudits à l'âge classique commencent à remettre en cause la nature et la fonction des mythes, notamment lors de la querelle des Anciens et des Modernes. Dans son ouvrage *De l'origine des fables* Fontenelle dénie une quelconque vérité aux mythes, qui ne seraient qu'« un amas de chimères, de rêveries et d'absurdités »¹. Au siècle des Lumières, le culte de la Raison entraîne un discrédit de la mythologie grecque, considérée désormais comme lieu de fantaisie et de mensonge auquel les philosophes refusent une place importante dans la littérature. C'est dans ce contexte que l'usage du mythe de Sisyphe est réduit à un simple rôle ornemental ayant pour fonction d'orne l'expression littéraire et de construire un espace de complicité et de reconnaissance, sans donner lieu à de nouvelles interprétations du sens symbolique.

Un des usages courants du mythe est la description picturale des enfers, ayant pour fonction de donner corps au tableau topographique de l'enfer :

Ses mânes impies descendirent sans doute dans ces tristes lieux où les cruelles Danaïdes puisent éternellement de l'eau dans des vases percés, où Ixion tourne à jamais sa roue, où Tantale, brûlant de soif, ne peut avaler l'eau qui s'enfuit de ses lèvres, où Sisyphe roule inutilement un rocher qui retombe sans cesse, et où Titye sentira éternellement, dans ses entrailles toujours renaissantes, un vautour qui les ronge². (Livre 7)

La terre mugit, s'ouvre ;
Son sein vomit des feux et l'Enfer se découvre.
Qui est ce criminel qui cherche à se cacher ?
Je reconnais Sisyphe à ce fatal rocher.
Témoin des maux cruels qu'on prépare à sa race,
Il se cache de honte et pleure sa disgrâce.
Son désespoir commence à soulager le mien.
Le crime de ta race est plus noir que le tien,
Audacieux Sisyphe, et le Roi du Tartare
ne sauroit vous trouver de peine assez barbare. (Acte IV, scène II)³

¹ Fontenelle, *De l'origine des fables*, 1724, éd par J.-R. Carré, Paris, Alcan, 1932, p. 11.

² Fénelon, *Les Aventures de Télémaque*, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1893, disponible sur www.gutenberg.org, consulté le 20 juillet 2023.

³ Hilaire-Bernard de Longepierre, *Médée, tragédie en cinq actes et en vers*, Belin, Brunet, 1784, p. 43-44, disponible sur <https://books.google.com>, consulté le 20 juillet 2023.

Le mythe de Sisyphe est aussi sollicité à titre de comparaison dans les argumentations. Cependant, l'emploi de son mythe, qui permet de procurer une image familière au lecteur, s'applique à des circonstances variées :

Est-ce que quelqu'un dans une affaire de si grande importance, se doit oublier soy-même, c'est à dire ne se souvenir pas de sa nature, et de ses forces, et ainsi se mettre dans une nécessité de toujours faire des efforts comme Sisyphe, et de ne rien avancer, ou à la manière des géants, combattre avec les dieux, ce que Cicéron dit n'être autre chose que de repugner à la nature ?¹

Vous n'ignorez pas, M. Bourdillon, qu'un roi est comme un tisserand continuellement occupé à reprendre les fils de sa toile qui se cassent, ou, si vous l'aimez mieux, comme Sisyphe qui portait toujours son rocher au haut de la montagne et qui le voyait retomber, ou en fin comme Hercule avec les têtes renaissantes d'hydre.²

C'est donc ainsi qu'on voit par le même principe toutes les familles travailler sans cesse à s'enrichir et à se ruiner alternativement. C'est Sisyphe qui suë sang et eau pour porter au sommet d'une montagne le rocher qu'il en va faire rouler le moment après.³

Avouez-le, cher philosophe, en publiant l'Encyclopédie et les autres beaux ouvrages qui sont sortis de votre plume, vous n'avez pas pensé que tout cela n'aurait aucune influence sur les mœurs nationales, et sur l'esprit général de votre siècle et de ceux qui s'écouleront dans la suite. Vous n'avez pas cru que vous ne faisiez que rouler avec peine, comme Sisyphe, un rocher énorme que vous n'auriez pas plus tôt porté au sommet de la montagne, que mille causes plus fortes et toujours agissantes le feroient retomber au même point où vous auriez commencé à le remuer. Si nous n'avez pas envisagé le succès comme sûr et prochain, vous l'avez du moins regardé comme possible, et c'est dans cette confiance, peut-être, hélas ! trop douce pour être fondée, que vous avez pris la plume [...]

4

Dans ces quatre exemples, le mythe de Sisyphe est employé comme élément rhétorique. Bernier compare la tentative d'oublier sa nature aux efforts stériles de Sisyphe ; Voltaire, dans le but de faire ressortir le travail pénible du roi, le compare aux figures mythiques, telles qu'Arachné, Sisyphe et Héraclès dont le point commun réside dans un travail qui ne finit jamais, suggérant ainsi que le roi doit répéter les mêmes labeurs tous les jours ; Jean-Jacques Rousseau, en insistant sur la fugacité de la richesse, compare la recherche de la richesse à l'effort de Sisyphe, dont la représentation par les termes « suer sang et eau » souligne non seulement la souffrance physique de Sisyphe mais aussi les efforts épouvantables des familles ; Jacques-André Naigeon émet un commentaire sur le projet de publication de l'*Encyclopédie* de Diderot et sur son ambition qui consiste à faire changer les mœurs, où la stérilité de Sisyphe est sollicitée comme un contre-exemple. Que ce soit dans le domaine

¹ François Bernier, *Abrégé de la philosophie de Gassendi*, 1684, Livre 2 Chapitre 3, p. 327-331

² Voltaire, *Correspondance*, éd. De Theodore Besterman, Paris, Gallimard, 1985, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome IX, p. 192.

³ Jean-Jacques Rousseau, *Œuvres complètes*, 1964, tome III, p. 502.

⁴ Diderot, *Correspondance*, éd. De Georges Roth, Paris, Édition de Minuit, 1961, tome VI, p. 171.

philosophique, socio-économique ou épistolaire, la référence au mythe de Sisyphe est un moyen de dire la vanité de l'effort et la continuation incessante d'une tâche. Le mythe n'existe pas pour lui-même, mais pour le message qu'il véhicule. Ces sens s'inscrivent dans le sillage des interprétations allégoriques proposées par les mythographes humanistes du siècle précédent. De manière générale, on n'observe aucun renouvellement du mythe de Sisyphe durant ces deux siècles. Il faut attendre le mouvement romantique pour que le mythe sorte de son sommeil et donne lieu à de nouvelles significations.

La résurgence du mythe de Sisyphe dans la poésie au XIXe siècle

Le XIXe siècle marque un regain d'intérêt pour la mythologie, en raison d'un grand virage à l'égard de la vision sur le mythe. Au lieu d'être une enveloppe qui cache un sens allégorique, le mythe est désormais vu comme un symbole. La formule de Schelling résume très bien ce changement de vision, « la mythologie n'est pas allégorique, elle est tautégorique. Pour elle, les dieux sont des êtres qui ont une existence réelle, ils ne signifient pas quelque chose d'autre, ils signifient ce qu'ils sont ¹ », c'est-à-dire que le mythe en lui-même fait sens. Dans ce contexte, l'usage du mythe de Sisyphe dans le discours littéraire, où se côtoient les usages traditionnels et les interprétations nouvelles, est très récurrent. Nous tenterons notamment de repérer ces nouvelles significations et de voir comment les auteurs ont réussi à les puiser dans les données traditionnelles du mythe de Sisyphe.

D'abord, il est à noter que l'usage du mythe se fonde sur certaines expressions stéréotypées au sens univoque : l'identification à la figure de Sisyphe pour évoquer ceux qui sont voués à un labeur pénible et possiblement stérile, la comparaison au travail sisyphéen au sens de travail ardu et interminable, pour un résultat nul ou incertain. Il est évident que ces usages persistent encore aujourd'hui. Cependant, se profile une tendance où les auteurs modernes se penchent davantage sur le motif du rocher de Sisyphe, ce qui apporte de nouveaux usages à son mythe.

Outre son feuilleton dans un journal quotidien qui ressemblait au rocher de Sisyphe et qui tombait tous les lundis sur la barbe de sa plume, Etienne travaillait à trois ou quatre journaux littéraire².

Et puis, la question reparaisait sous son premier aspect ; la pierre de Sisyphe, qui n'est pas autre chose que la querelle de l'homme avec lui-même, retombait [...]³

¹ Schelling Friedrich Wilhelm, *Introduction à la philosophie de la mythologie*, trad. sous la dir. de Jean François Courtine et Jean-François Marquet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 1998 [1856], p. 195.

² Honoré de Balzac, *La muse du département : Un prince de la bohème*, Paris, Gallimard, 1999, p. 157.

³ Victor Hugo, *Quatrevingt-treize*, édition d'Yves Gohin, Paris, Gallimard, 1979, p. 439.

C'est de la peine de mort qu'il s'agit.

Hélas, le sombre rocher de Sisyphe ! quand donc cessera -t- il de rouler et de retomber sur la société humaine, ce bloc de haine, de tyrannie, d'obscurité, d'ignorance et d'injustice qu'on nomme pénalité ? quand donc au mot Peine substituera-t-on le mot Enseignement ? ¹

Elle était devenue, entre les mains de ce terrible amant, la pierre que Sisyphe roule sans cesse au sommet de la montagne et laisse choir au fond d'un abîme ; malheureuse pierre qui ne se brise jamais ! ²

Dans les trois premiers exemples, Balzac et Victor Hugo ont tous deux recours au motif de la chute du rocher de Sisyphe pour traduire l'arrivée d'un certain événement. Balzac l'utilise pour dire l'arrivée attendue du feuilleton, Hugo exprime, dans le premier extrait, l'apparition fréquente du conflit intérieur, et dans le second, l'exécution continuelle de la peine de mort. On peut constater que la chute du rocher, qui est source de la souffrance de Sisyphe, permet de dire l'arrivée d'une chose triste ou pénible, tout en impliquant en même temps la notion de répétition. Dans le dernier texte, Georges Sand recourt au mouvement incessant qui prend forme dans la montée et la descente du rocher de Sisyphe, pour représenter la fluctuation infinie de ses sensations amoureuses. Les auteurs relèvent dans le supplice de Sisyphe le motif de la direction du mouvement du rocher, sans se débarrasser totalement de la tonalité tragique inhérente au mythe.

Il est intéressant d'étudier l'usage novateur du mythe de Sisyphe par le philosophe suisse Henri-Frédéric Amiel dans son journal. Il met en évidence un rapport inséparable entre Sisyphe et son rocher, comme si le rocher faisait déjà partie de l'être de Sisyphe :

Au fond, ce qui t'est insupportable, c'est d'avoir à traîner indéfiniment ton vieil homme, comme Sisyphe son rocher ; c'est d'avoir à combattre toujours le même défaut et la même faiblesse ; c'est de devoir perpétuellement rougir de toi-même ; c'est de te retrouver après dix ans, vingt ans, plus mauvais, plus sot, plus misérable que jamais. Ce qui souffre en toi, c'est l'amour-propre et la conscience.³

Dans ce dialogue avec lui-même, l'auteur réalise une introspection. Il regrette de ne pas être délivré de sa vieille personnalité. Il recourt à l'inaptitude de Sisyphe à se libérer de son rocher, pour dire son incapacité à se débarrasser de sa personnalité indésirable. Ensuite, l'auteur révèle le combat entre lui et ses défauts et faiblesses. On peut constater que les termes tels que « combattre toujours », « le/la même », « perpétuellement », « souffrir » que

¹ Victor Hugo, *Actes et Paroles 2 : pendant l'exil : 1852-1870*, deuxième édition, Paris, Michel Lévy Frères, Paris, 1875, p. 226.

² George Sand, *Lucrezia Floriani*, Paris, éd de la Sphère, 1981, p. 179.

³ Henri-Frédéric Amiel, *Journal intime*, sous la direction de Bernard Gagnebin et Philippe M. Monnier, Paris, L'âge d'homme, 1992, tome VI, p. 529.

l'auteur utilise dans le texte ne sont pas sans évoquer le supplice de Sisyphe. En conclusion, l'auteur fait allusion à un rapport inséparable et conflictuel entre Sisyphe et son rocher, ce qui lui permet de mettre en scène son combat incessant et infructueux contre lui-même.

Nous pouvons constater, à la lecture des textes évoqués ci-dessus, que les auteurs du XIX^e siècle cherchent à puiser dans le mythe de Sisyphe de nouveaux motifs pour en faire de nouveaux usages. Si son rocher devient un motif de prédilection, il ne faut pas oublier que tout le reste de son histoire est convoqué implicitement, en témoigne la tonalité tragique et désespérée que l'on retrouve dans les extraits étudiés. Cependant, on peut constater que le rocher de Sisyphe sert principalement à représenter, son évocation étant limitée à un rôle rhétorique dans les textes. Désormais, il est intéressant d'examiner l'emploi du mythe de Sisyphe dans les poèmes romantiques et symboliques. Le romantisme accorde un intérêt particulier à la mythologie grecque. En s'inspirant des récits antiques, les auteurs romantiques sont prêts à en donner un nouveau sens. Nous allons constater que le mythe de Sisyphe deviendra vite l'image de l'artiste. En même temps, se profile une tendance à héroïser la figure de Sisyphe, où les poètes valorisent son courage et son endurance, en négligeant délibérément le motif du crime et du châtement dans son mythe.

Alfred de Vigny transforme complètement le visage de Sisyphe dans son poème « La flûte », publié d'abord dans la *Revue des Deux Mondes* du 15 mars 1843 et repris dans le recueil *La Destinée*. C'est la première fois dans les devenirs littéraire du mythe que l'on évoque l'attrait physique de Sisyphe :

C'est assez de souffrir sans se juger coupable
Pour avoir entrepris et pour être incapable ;
J'aime, autant que le fort, le faible courageux
Qui lance un bras débile en des flots orageux,
De la glace d'un lac plonge dans la fournaise
Et d'un volcan profond va tourmenter la braise.
Ce Sisyphe éternel est beau, seul, tout meurtri,
Brûlé, précipité, sans jeter un seul cri,
Et n'avouant jamais qu'il saigne et qu'il succombe
À toujours ramasser son rocher qui retombe.

Si, plus haut parvenus, de glorieux esprits
Vous dédaignent jamais, méprisez leur mépris ;
Car ce sommet de tout, dominant toute gloire,
Ils n'y sont pas, ainsi que l'œil pourrait le croire.
On n'est jamais en haut. Les forts, devant leurs pas.
Trouvent un nouveau mont inaperçu d'en bas.
Tel que l'on croit complet et maître en toute chose
Ne dit pas les savoirs qu'à tort on lui suppose,

Et qu'il est tel grand but qu'en vain il entreprit.
-Tout homme a vu le mur qui borne son esprit. (v. 89-108)¹

Dans ce long poème narratif, on raconte une rencontre entre le poète et un pauvre flûtiste, qui ajuste sa flûte sous un arbre. Ils entament une conversation où le flûtiste, souffrant de ses échecs et de sa lutte vaine contre la destinée, finit par être encouragé par les propos du poète et retrouver la confiance en lui-même. C'est aussi un poème philosophique, puisqu'une discussion de la morale et de la métaphysique y occupe une place importante. Le nom de Sisyphe se trouve dans la partie III, où le poète commence à reconforter son interlocuteur. Paradoxalement, le poète évoque le mythe de Sisyphe après avoir réfuté la pensée de la malédiction. Or, Sisyphe est une figure damnée dans les données traditionnelles. On peut se demander si cela implique un dépouillement du motif du crime et de la condamnation inhérent à la lecture traditionnelle du mythe.

Dans ce passage, le poète distingue deux types d'hommes : le fort et le faible. Sisyphe est assimilé au faible courageux, qui ose entreprendre mais ne réussit pas. Le poète donne d'abord trois exemples d'actes courageux, qui représentent tous des missions impossibles et dangereuses. Ensuite, il fait un portrait de Sisyphe ; il décrit d'abord son apparence physique et ensuite ses attitudes face à la misère de la vie. Le poète fait ressortir la persévérance et l'endurance de Sisyphe à travers une description de sa souffrance physique, traduite par l'image du corps blessé et saignant. Il est évident qu'en s'appuyant sur l'exemple de Sisyphe, le poète prône une persévérance et une résignation stoïques devant les épreuves et les misères. Cette philosophie se trouve également, dans le même recueil, à la fin de la « Mort du loup ». Le silence stoïque de Sisyphe (« sans jeter un seul cri ») n'est pas sans évoquer le vers « souffre et meurs sans parler »².

Il nous semble toutefois que la référence au mythe de Sisyphe ne se borne pas à cette interprétation. Dans la strophe suivante, le poète ajoute que le fort est également incapable d'atteindre son idéal. Le poète semble suggérer que tout homme, faible ou fort, est incapable d'arriver au sommet de son idéal. Ainsi, en généralisant la misère, le poète montre que l'échec est le destin commun des êtres humains. Le mythe de Sisyphe métaphorise ce destin tragique partagé par tous. En même temps, Vigny s'efforce aussi de proposer une façon de faire face au lourd poids de la fatalité. Dans la réécriture de son mythe, il parvient à faire de

¹ Vigny, *Œuvres poétiques*, éd de Jacques-Philippe Saint-Gerand, Paris, GF Flammarion, 1978, 2021. [Livre numérique], p. 339/720.

² *Ibid*, p. 436/720.

Sisyphé un modèle stoïque en mettant l'accent sur son silence, sa résignation et son endurance. Le poète opère ici une réhabilitation de la figure de Sisyphé. Criminel emblématique de l'*hybris*, ce supplicié est rarement perçu comme positif. C'est peut-être en raison de cette valorisation que le poète le qualifie de « beau ».

Cependant, il est à noter que le poème revêt une signification symbolique. Le pauvre qui se lamente d'« avoir une pauvre âme [...] qui ne peut accomplir ce qu'elle a commencé » (v. 69 et 71) est, en effet, un reflet du poète ; le dialogue entre le poète et le pauvre est donc un dialogue entre le poète et lui-même. Il se plaint de ses échecs et de ses souffrances. Ainsi, la destinée tragique du pauvre laisse entendre l'incapacité du poète à atteindre la perfection dans sa création poétique. Comme Paul Bénichou le souligne, Vigny voit dans Sisyphé un symbole de « l'impuissan[ce] à formuler l'idée » et à « atteindre l'idéal »¹. Il est évident que la représentation de la souffrance de Sisyphé constitue un moyen pour le poète de mettre en scène sa propre misère : paralysé par un travail poétique douloureux et infini, le poète ne peut jamais accéder à la perfection ultime. En conclusion, le mythe de Sisyphé n'est pas une simple évocation dans ce poème, mais fonctionne comme une métaphore de la fatalité des êtres humains, notamment celle du poète ; la référence à Sisyphé condense le message transmis par le poème entier.

Il est possible que le « Sisyphé beau » de Vigny exerce une influence sur Baudelaire, qui opère aussi une valorisation de cette figure mythique dans son poème « Le guignon » du recueil *Les fleurs du mal*. Dans ce poème, qui est le onzième de la section *Spleen et Idéal*, se lit le tiraillement du poète entre sa mélancolie et sa quête d'un idéal absolu. La référence au mythe de Sisyphé est un élément important dans la mise en scène du drame intérieur du poète :

Pour soulever un poids si lourd,
Sisyphé, il faudrait ton courage !
Bien qu'on ait du cœur à l'ouvrage,
L'Art est long et le Temps est court.

Loin des sépultures célèbres,
Vers un cimetière isolé,
Mon cœur, comme un tambour voilé,
Va battant des marches funèbres.

-Maint joyau dort enseveli
Dans les ténèbres et l'oubli,
Bien loin des pioches et des sondes ;

¹ Paul Bénichou, *Les mages romantiques*, Paris, Gallimard, 1988, p. 234.

Mainte fleur épanche à regret
Son parfum doux comme un secret
Dans les solitudes profondes.¹

Ce poème était initialement intitulé « L'artiste inconnu » dans le manuscrit de Baudelaire envoyé à Théophile Gautier pour *La Revue de Paris*. Ces deux titres suffisent à laisser présager le thème poétique. L'artiste inconnu est sans doute un poète maudit, voué à rester ignoré et incompris par le public, image récurrente dans les poèmes baudelairiens. « Le guignon » fait ressortir la frustration que le poète éprouve face à son manque de succès et de reconnaissance. L'évocation du mythe de Sisyphe se trouve dans le premier quatrain. Comme Pierre Brunel l'explique, « ce nom de l'autre ouvre la possibilité de parler de moi »² ; le mythe de Sisyphe est une allégorie qui permet à Baudelaire, par la mise en scène de l'effort infiniment recommencé sans jamais atteindre le sommet, d'illustrer l'image du poète, un réprouvé comme Sisyphe, paralysé par une tâche impossible à accomplir. L'évocation du nom de Sisyphe permet d'inscrire la figure du poète dans un univers de la damnation et de la déchéance, en suggérant que le poète est condamné à une quête infinie d'un idéal inaccessible, ce qui pourrait également être considéré comme une faute d'*hybris*. De plus, à travers cette identification avec la figure suppliciée, le poète met en scène son spleen, qui est, selon la définition d'Agnès Verlet, « la douleur de l'âme, une inquiétude existentielle, une angoisse métaphysique³ ». On peut constater que la dualité « spleen et idéal » se joue dans la référence au mythe de Sisyphe.

En outre, Baudelaire a réécrit le mythe de Sisyphe, en lui attribuant un courage extraordinaire, vertu héroïque pour la première fois attribuée explicitement à ce damné infernal, ce qui entraîne une réhabilitation de sa figure. Il s'agit d'un emploi nouveau et inattendu. Si le poète confère à son expiation une dimension héroïque⁴, c'est pour mettre en contraste Sisyphe, engagé dans son action, et le poète maudit, incapable de supporter « le poids si lourd » de son guignon. Ainsi, Sisyphe se transforme en un modèle pour le poète, qui s'abandonne à l'impuissance devant son travail poétique. Par le contraste avec la vertu

¹ Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal*, éd. par Jacques Dupont, Paris, GF Flammarion, 2006. [Livre numérique], p. 141-142/744. Il est à noter que ce poème présente la particularité d'être un centon. Il existe deux emprunts issus de la littérature anglo-saxonne : le deuxième quatrain et le dernier vers du premier sont repris du « Psalm of life » d'Henri Longfellow (1807-1882), tandis que les deux tercets dérivent d'une strophe de Thomas Grey (1716-1771) de sa célèbre Élégie écrite dans une cimetière de campagne.

² Pierre Brunel, « Le tombeau de Sisyphe », dans *Mythocritique : Théorie et parcours*, Grenoble, UGA Éditions, 2016, p. 125-135.

³ Agnès Verlet, « Le Spleen, une vanité profane », *Magazine Littéraire*, n°418, 03.2003, p.35-38.

⁴ Sisyphe dans *Dictionnaire des mythes littéraires*, sous la direction de Pierre Brunel, Monaco, éd du Rocher, 1994, p. 1294-1305.

héroïque de Sisyphe, il arrive à mettre l'accent sur la résignation et la défaillance du poète. Sisyphe n'est plus un condamné à l'enfer, mais un héros qui inspire un culte par sa détermination et son courage.

« Le poids si lourd » à soulever représente bien sûr la difficulté de la création poétique. La chute inévitable du rocher de Sisyphe laisse entendre un idéal impossible à atteindre pour le poète. Selon Pierre Brunel, il s'agirait d'une exaltation déçue¹, thème majeur de la section « Spleen et Idéal ». L'aphorisme d'Hippocrate, repris par Longfellow et enfin par Baudelaire dans le quatrième vers et l'isotopie mortuaires dans le second quatrain indiquent que la création poétique est entravée par la brièveté du temps et la menace de la mort. Pierre Brunel résume ainsi les deux quatrains, « le courage de Sisyphe semble impuissant pour conjurer l'usure de l'être, qui sait qu'il marche inexorablement vers sa mort ». ² Suite à cette représentation de l'impuissance et de la déception amère du poète écrasé par sa malédiction, Baudelaire se sert, dans les deux tercets, des métaphores du joyau enseveli et de la fleur solitaire pour symboliser le talent ignoré et oublié par le public, tandis que les vers « Bien loin des pioches et des sondes », « les solitudes profondes » illustrent l'injustice faite au poète maudit.

Il est à noter que cette lecture du poème ne constitue qu'une des possibilités. En effet, ce poème est susceptible de lectures plurielles en fonction des différentes interprétations de la référence au mythe de Sisyphe.

Aeneas Bastian observe la force aveugle du temps dans le poème ; il suppose que l'évocation du mythe de Sisyphe permet d'illustrer la soumission à une temporalité fatale qui entrave l'achèvement de l'œuvre de l'artiste³. Notant « une forte impression de puissance »⁴ chez le Sisyphe du poème baudelairien, Maya Hadeh propose du poème une interprétation nuancée. Selon elle l'exaltation du courage de Sisyphe pour « soulever le poids » et l'évocation des « sépultures célèbres » qui renvoie au Sisypheion laissent penser à une victoire de Sisyphe face à la divinité, ce qui tranche avec la situation misérable de l'artiste qui accepte son échec et subit éternellement son châtement. Elle conclut que, dans l'intention de glorifier l'acte de Sisyphe, Baudelaire réécrit le mythe de Sisyphe en faisant

¹ Ibid.

² Pierre Brunel, *Charles Baudelaire, les fleurs du mal : entre fleurir et défleurir*, Paris, éd du Temps, 1998, p. 117.

³ Aeneas Bastian, *Le mythe littéraire de Sisyphe*, thèse soutenue en 2004 à l'Université de Paris IV, p. 218.

⁴ Maya Hadeh, *La mythologie dans l'œuvre poétique de Charles Baudelaire*, Curent in comparative Romance langages and littératures, vol. 234, New York, Peter Lang, 2015, p. 215-221.

appel à l'épisode de la construction du Sisypheion, rarement repris dans les réappropriations du mythe.

Pierre Brunel s'accorde sur l'évocation implicite de la construction du Sisypheion. Il souligne qu'il ne faut pas sous-estimer le rôle de la référence mythique et que le mythe doit se lire comme un élément qui irradie dans le poème entier. Dans son étude sur l'usage du mythe de Sisyphe dans ce poème, il réitère que la référence au mythe n'a pas pour seule fonction d'établir une identification entre Sisyphe et l'artiste inconnu, fondée sur une situation commune de damnation. On va constater comment une interprétation différente de la référence mythique peut modifier la compréhension d'un poème. D'après Pierre Brunel, l'évocation du mythe de Sisyphe, au lieu de se limiter à un surgissement du nom, joue un rôle structurant en ce sens qu'elle sous-tend l'architecture du poème : dans le deuxième quatrain, la référence devient implicite, puisque les sépultures célèbres, qui s'opposent à la tombe anonyme du « cimetière isolé », renvoient au tombeau grandiose de Sisyphe¹ ; ainsi la référence mythique permet d'assurer l'unité des deux quatrains. Une grande différence se forme entre Sisyphe et la figure du poète, puisque le Sisypheion, qui démontre la vanité du roi de Corinthe, n'inspire qu'une ironie à l'égard de notre héros, tandis que l'œuvre du poète maudit, délaissée par le public, préservée dans la solitude et symbolisée par le joyau et la fleur dans les tercets, semble acquérir une valeur éternelle. De ce fait, la solitude et la douleur pourraient être un signe de la valeur de la création poétique. On peut constater que, d'après cette lecture, le mythe de Sisyphe agit en arrière-plan, dans tout le poème, comme un noyau sémantique qui modifie radicalement sa tonalité ; on passe ainsi d'une plainte où s'exprime la frustration du poète à une mise en évidence de sa valeur. De ce fait, l'aphorisme change également son sens : si le temps dévolu à l'artiste pour accomplir son œuvre est court, son art, en revanche, lui survit. Cette lecture est partagée par Jean-Pierre Richard, qui constate derrière l'épanchement solitaire « un aveu d'être »². Il est significatif qu'il voie un Baudelaire heureux dans ce poème sur l'infortune. L'opposition entre échec et valeur est aussi démontrée dans l'article « Baudelaire et la 'valeur dormante' »³, qui montre que le regret du succès s'inverse pour devenir un mérite dans la fière conscience du non-conformisme, dans la vaine espérance d'être jamais assimilé, dans l'espérance de tout un art à venir.

¹ Dans le *Dictionnaire des mythes littéraires*, Pierre Brunel allègue que dans le second quatrain le jeu de la sourde et de la sonore fait penser au nom français de Sisyphe.

² Jean-Pierre Richard, « Profondeur de Baudelaire », dans *Poésie et profondeur*, Édition du Seuil, 1955, livre numérique, 130/371.

³ Orlando, Francesco & Stéphane Migliarina, « Baudelaire et La 'valeur Dormante' ». Sur 'Le Guignon' », *L'Année Baudelaire*, 17, 2013, p.15-26.

Pour Baudelaire, le mythe est une matière idéale pour montrer « ce que la vie a de vraiment humain, d'éternellement compréhensible ¹ ». Cependant, il se donne une grande liberté dans sa réappropriation de cette forme concrète pour traduire son univers intime. Marc Eigeldinger résume ainsi le traitement du mythe par notre poète : « Baudelaire ne reprend qu'assez rarement les composantes mythiques de façon conventionnelle, il les recrée et les interprète pour les adapter aux impératifs de la subjectivité lyrique et à l'optique de la modernité, préoccupé qu'il est par leur aptitude à la palingénésie et à la plurivocité »². L'usage du mythe de Sisyphe dans le poème « Le guignon » en est un exemple pertinent. Au lieu d'introduire une expression conventionnelle sur la souffrance du condamné infernal, Baudelaire représente un Sisyphe-artiste qui ne se résigne pas à sa condition misérable et démontre un courage héroïque, tout en impliquant un Sisyphe-architecte, un contre-exemple du poète inconnu.

En conclusion, la référence au mythe de Sisyphe sous-tend la structure du poème entier, en assurant une unité entre les différentes strophes. La valorisation de la figure sisyphéenne constitue un revirement radical dans les interprétations de son mythe. L'usage baudelairien du mythe de Sisyphe nous montre que la signification de ce mythe, au lieu d'être figée, est en cours de construction. La figure de Sisyphe est une métaphore de la condition tragique de l'artiste, qui demande notre déchiffrement. Les trois lectures que nous avons passées en revue prouvent que le mythe est polysémique et que différentes interprétations sont possibles au sein du même texte. L'usage du mythe de Sisyphe par Baudelaire nous permet de lire à la fois sa frustration devant un idéal poétique impossible à atteindre et sa confiance dans la valeur de son art. Ce conflit de l'âme trouve sa meilleure expression dans la figure de Sisyphe.

Si dans les poèmes de Vigny et de Baudelaire, l'héroïsation de la figure de Sisyphe se fait d'une façon directe et simple, il est intéressant d'étudier la représentation du mythe par Fulgence Girard, qui prend soin de greffer le mythe de Sisyphe dans la description de la révolution du peuple. Le poème, intitulé « Sisyphe », qui se trouve dans son recueil *Sisyphe : iambes*, publié en 1850, est composé de cinq sections. Dans la troisième section, le poète établit une identification entre Sisyphe et le peuple, deux figures condamnées à une situation d'asservissement :

L'enfer antique au monde a légué ton emblème ;

¹ Charles Baudelaire, « Richard Wagner et Thannhäuser à Paris », *L'Art romantique*, Calmann Lévy, *Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, tome III, 1885, p.227.

² Marc Eigeldinger, « II », *Lumières du mythe*, sous la direction de Marc Eigeldinger, Presses Universitaires de France, 1983, p. 49-126.

Sisyphe, au roc ensanglanté,
Le front courbé sous l'anathème,
Fier vainqueur de la mort, ô peuple, c'est toi-même ;
Son rocher, c'est ta liberté¹. (III, v. 38-42)

Pour le poète, Sisyphe est l'image du peuple qui souffre d'une existence d'asservissement et sa lutte avec le rocher se rapporte à la lutte du peuple pour la liberté. Ainsi sa montée vers le sommet devient une métaphore de la lutte incessante et tragique pour la liberté. Il est évident que l'intégration du mythe de Sisyphe dans la représentation de la lutte du peuple implique aussi que cette lutte est longue et que le peuple persévère dans ce combat tragique et incessant. Dans l'expression « fier vainqueur de la mort », le poète met l'accent sur l'enchaînement de Thanatos par Sisyphe ; la victoire de Sisyphe suppose que le peuple est aussi doté d'une grande puissance.

Plus loin, le poète continue de développer la correspondance entre le mythe de Sisyphe et la lutte du peuple pour faire ressortir un nouveau message :

Il a fixé le roc par un effort sublime,
Et vainqueur il s'endort dessus.
Mais pendant son sommeil, repoussé par la haine,
Ce roc, de son sang arrosé,
Retombe, ...et, bondissant, emporte dans la plaine,
Son corps pantelant et brisé². (IV, v. 61-66)

Il est intéressant de voir que dans la quatrième section le poète réécrit le mythe de Sisyphe en ajoutant l'épisode du sommeil, en raison duquel le roc emporte Sisyphe vers le bas. Par cette image d'un Sisyphe assoupi, le poète traduit d'une façon visuelle la conséquence désastreuse du manque de vigilance de la part du peuple après une victoire temporaire. Il laisse entendre que le caractère fragile de la victoire populaire appelle la vigilance, pour éviter de tomber dans le piège des ennemis et de perdre ainsi les fruits de la révolution. S'il est naturel d'associer le réprouvé mythique au peuple soumis à l'éternelle oppression, le sommeil de Sisyphe, qui conduit à la chute du rocher, est une expression originale de la conséquence tragique de l'imprudence. Dans la cinquième section, le poète évoque la vanité des efforts de Sisyphe ; la question posée est en effet un appel au peuple pour qu'il continue la lutte pour la liberté jusqu'à la victoire définitive :

Serait-il donc toujours, ô peuple, ton symbole,
Ce sombre reflet de l'enfer ?
Devrais-tu, sans espoir, comme le fils d'Éole,
Rouler dans ce cercle de fer ? (V, v. 67-70)³

¹ Fulgence Girard, *Sisyphe : iambes*, Paris, éd Paul Permain et Cie, 1849, p. 12.

² Ibid, p. 14.

³ Ibid, p. 15.

Bien que ce poème ne soit pas d'une grande valeur littéraire, il mérite de retenir l'attention parce que le poète réussit à établir un réseau de correspondances entre Sisyphe et le peuple révolutionnaire. Ainsi, le labeur éternellement recommencé de Sisyphe est devenu une métaphore de la lutte incessante et tragique du peuple pour sa liberté. Le poète prend soin de valoriser un héroïsme tragique de Sisyphe à travers une description soignée de sa souffrance (« roc ensanglanté », « de son sang arrosé », « corps pantelant et brisé ») et un usage de termes élogieux (« fier vainqueur », « un effort sublime »). En conclusion, la réécriture héroïque du mythe de Sisyphe dans le poème a pour but de représenter l'image du peuple révolutionnaire, qui combat tragiquement et courageusement contre l'oppression.

Cette tendance à réhabiliter le criminel infernal s'impose au XIXe siècle, où cette lecture héroïque est partagée et acceptée. C'est sans doute la raison pour laquelle Romain Rolland lui compare Beethoven :

Quand on voit [...] les difficultés de son existence, cette lutte acharnée et épuisante à laquelle l'oblige, sans répit, les circonstances catastrophiques où il doit vivre, [...] on comprend que ce Sisyphe qui s'obstine à rouler jusqu'au haut son rocher, ne soit pas un modèle pour académie de dessin, qu'il ait des poses gauches, brutales, maladroites, laides, maintes fois. L'admirable, c'est qu'il en ait si peu, et qu'il ait pu tenir, toute une vie, dans cette escalade vertigineuse, avec un héroïsme aussi constant et une pareille magnanimité.¹

Le portrait de Sisyphe est lié explicitement aux termes « héroïsme » et « magnanimité ». Son nom n'est plus associé à la vanité des efforts ni à l'ambition démesurée. Au contraire, l'auteur voit dans son escalade de la montagne un héroïsme tragique. On peut donc constater que le mythe de Sisyphe est déjà réhabilité bien avant l'interprétation de Camus dans son *Mythe de Sisyphe*.

Les usages du mythe de Sisyphe sont multiples et divers au XIXe siècle. Parallèlement à la tendance à héroïser la figure de Sisyphe, il existe bien d'autres lectures du mythe. Il nous semble important d'étudier l'intégration du mythe par Victor Hugo dans la description de la nature. Le poème intitulé « C'est l'hiver » est composé en 1855, repris dans le recueil posthume *Toute la lyre*. Il s'achève avec l'évocation du mythe de Sisyphe :

Penché sur la nature, immense apocalypse,
Cherchant cette lueur qui jamais ne s'éclipse,
Chaque fois que mon œil s'ouvre après le sommeil,
Hélas ! j'ai toujours vu, riant, vainqueur, vermeil,
De derrière la cime et les pentes sans nombre

¹ Romain Rolland, *Beethoven, Les grandes époques créatrices : Le Chant de la Résurrection*, Paris, éd du Sablier, 1937, p. 58-59.

Et les blêmes versants de la montagne d'ombre,
Le bleu matin surgir, disant : Aimez ! vivez !
Et rouler devant lui de ses deux bras levés
L'obscurité, bloc triste aux épaisseurs funèbres ;
Et, le soir, j'ai toujours, sous le roc des ténèbres,
Tas monstrueux de brume où nul regard ne luit,
Vu retomber le jour, Sisyphe de la nuit.¹

Cette strophe décrit le combat du jour et de la nuit, thème récurrent dans les poèmes hugoliens. Le poète établit une analogie métaphorique entre le mouvement du rocher et le cycle du jour et de la nuit : la montée du rocher par Sisyphe représente l'arrivée de la lumière et sa descente brutale représente la tombée du noir sur le monde. Il est clair que le rocher de Sisyphe, qui ne présente aucun trait spécifique dans le récit mythique à part le poids, est devenu un bloc triste aux épaisseurs funèbres, ce qui permet de faire ressortir une vision effrayante de la nuit. Le recours au mythe permet de décrire d'une façon vivante et dynamique du combat entre le jour et la nuit. De plus, il arrive aussi à transposer visuellement l'idée abstraite qu'est la victoire inévitable des ténèbres sur la lumière, d'où s'engage une vision pessimiste. Ainsi le destin tragique de Sisyphe transmet un désespoir profond de notre poète sur le destin de l'Humanité.

En outre, la référence au mythe de Sisyphe présente l'avantage d'impliquer le caractère perpétuel et cyclique de ce combat entre la lumière et les ténèbres. Cette description mythique d'un phénomène naturel enveloppe le poème dans une atmosphère fabuleuse. Grâce à l'imagination visionnaire de notre poète, la montée et descente du rocher de Sisyphe acquiert ainsi une dimension cosmique. En même temps, il est à noter que l'emploi du mythe de Sisyphe est privé de son support narratif, pour qu'il ne reste que le motif du rocher. Cette façon de traiter le mythe de Sisyphe s'observe aussi dans d'autres textes hugoliens. Il semble que l'écrivain s'intéresse davantage au motif du rocher de Sisyphe qu'au personnage et à son histoire.

Les poètes du XIXe siècles accordent une attention particulière au mythe de Sisyphe ; on peut constater une résurgence de l'emploi de son mythe dans les textes littéraires et poétiques. Ce phénomène apparaît intimement lié au regain d'intérêt des écrivains romantiques pour la mythologie, matériau intarissable qui enrichit leur imagination. Il n'est pas difficile de dégager de ces usages riches et diversifiés une tendance à réhabiliter le damné infernal. Dans l'échec de Sisyphe, qui ne parvient jamais à accomplir sa tâche, les poètes

¹ Victor Hugo, *Toute la Lyre*, Paris, J. Hetzel & cie., Quantin, 1888, tome I, p. 164.

voient leur propre inaptitude à atteindre un idéal ; la persévérance et la détermination de notre héros servent, en revanche, de modèle pour les poètes qui se croient maudits. Ainsi, son crime peu évoqué, ce supplicé éternel se voit réhabilité. Cependant, il faut attendre l'interprétation de Camus pour que l'héroïsation de Sisyphe devienne légitime et s'impose définitivement.

Sisyphe dans la mise en images d'une réflexion abstraite au XXe siècle

Au XXe siècle apparaît une tendance qui consiste à faire revivre la mythologie grecque, notamment chez les dramaturges, premiers à afficher cet intérêt pour les récits antiques. Nombreuses sont les réécritures et les interprétations nouvelles. Les écrivains français trouvent, dans les mythes grecs, un espace idéal pour aborder les problèmes individuels et collectifs qui se rapportent à l'existence moderne de l'être humain, à son rapport avec le monde, avec autrui et avec lui-même. Considérant que leurs questionnements se sont déjà posés à l'époque antique, à travers la mise en forme de récits imaginaires, ils décident de se tourner vers les données mythologiques pour entamer un dialogue avec les prédécesseurs qui ont cherché à proposer des réponses dans leurs réappropriations des mythes. En ce qui concerne le mythe de Sisyphe, il continue d'être sollicité dans la littérature du XXe siècle. Il est notamment utilisé pour mettre en image une idée abstraite au sein de discours divers, théâtral, romanesque, philosophique ou encore poétique. Nous allons voir dans cette section de quelle façon le mythe de Sisyphe est intégré dans une réflexion spéculative et quels sont les messages que son usage permet de véhiculer.

D'abord, nous allons traiter l'évocation succincte du mythe de Sisyphe dans les textes spéculatifs. Son récit est employé par les auteurs pour incarner leurs idées abstraites, et ainsi, pour les lecteurs, il apparaît comme un moyen de comprendre les textes obscurs. La diversité de l'emploi du mythe de Sisyphe nous amène à penser que le discours scientifique et philosophique ne peut jamais se passer du discours poétique.

Le philosophe Alain (Émile-Auguste Chartier) évoque le mythe de Sisyphe dans un texte portant sur l'importance de vivre au présent sans se soucier du passé et de l'avenir :

Cet amoureux maltraité, qui se tortille sur son lit au lieu de dormir, et qui médite des vengeances corses, que resterait-il de son chagrin s'il ne pensait ni au passé ni à l'avenir ? Cet ambitieux, mordu au cœur par un échec, où va-t-il chercher sa douleur, sinon dans un passé qu'il ressuscite et dans un avenir qu'il invente ? On croit voir le Sysiphe de la légende, qui soulève son rocher et renouvelle ainsi son supplice. ¹

¹ Alain, *Les Propos d'un normand 1906-1914*, I, Paris, Gallimard, 1952, p. 102.

Pour illustrer l'idée que la douleur vient d'un souci illusoire du passé et de l'avenir, Alain recourt à deux exemples : l'amoureux maltraité et l'ambitieux raté, qui sont unifiés dans la figure de Sisyphe à la fin du texte. On peut constater que le poète fait appel aux interprétations du mythe chères aux poètes et penseurs renaissants, chez qui la figure de Sisyphe est souvent liée à l'amoureux souffrant et à l'ambitieux politique : il existe une cohérence souterraine entre les trois figures évoquées dans ce passage. L'identification au supplicié traduit le message que leur mal n'aura pas d'issue s'ils restent encore attachés au passé et à l'avenir. En outre, il est à noter que le philosophe ne se borne pas à reprendre l'épisode du supplice, il opère un renouvellement du supplice en donnant un choix à Sisyphe : le terme « ainsi », qui implique un rapport de causalité, semble suggérer que c'est le choix de Sisyphe qui est à l'origine du recommencement de son supplice. Cette modification permet sans doute d'établir une analogie avec ceux qui sombrent dans le regret du passé et la peur du lendemain, au sens que la douleur est due à un choix personnel.

André Gide fait preuve d'un engouement pour la mythologie grecque et les références mythologiques abondent dans son œuvre. Il puise dans ce fonds culturel pour chercher une vérité psychologique et éthique. Dans son *Journal*, à la date du 15 octobre 1916, Gide recourt donc au mythe de Sisyphe pour dépeindre le tourment provoqué par une crise spirituelle :

Lente diminution de la ferveur. Hier, rechute abominable, qui me laisse le corps et l'esprit dans un état voisin du désespoir, du suicide, de la folie... C'est la roche de Sisyphe qui retombe tout au bas du mont dont il tentait de gravir la pente, qui retombe avec lui, roulant sur lui, l'entraînant sous son poids mortel et le replongeant dans la vase. Quoi ? Va-t-il falloir encore et jusqu'à la fin recommencer cet effort lamentable ? Je songe au temps où, dans la plaine, sans plus aucun souci d'ascension, je souriais à chaque heure nouvelle, indolemment assis sur cette roche qu'il n'était plus question de soulever. Hélas ! vous avez pris pitié de moi malgré moi-même, Seigneur... Mais alors tendez-moi la main. Conduisez-moi vous-même jusqu'à ce lieu, près de vous, que je ne puis atteindre.¹

La problématique religieuse constitue un leitmotiv chez Gide, notamment dans son *Journal* qui retrace son monde intérieur. L'auteur représente ici, à travers une description du supplice de Sisyphe, la souffrance physique et morale lors de l'éclatement d'une crise. Il se focalise sur la descente du rocher de Sisyphe, pour le comparer avec la perte de la foi religieuse. Un réseau de correspondances est établi : l'écrasement de Sisyphe par sa roche laisse entendre une détérioration de l'état physique et moral de Gide en raison de la chute spirituelle ; la montée de la roche par Sisyphe traduit la recherche d'une croyance de la part

¹ André Gide, *Journal. Une anthologie (1889-1949)*, Paris, Gallimard, 2017, [livre numérique], p. 314-315/844.

de l'écrivain ; la question sur le recommencement du supplice dans le texte exprime son incapacité à s'élever spirituellement ; le repos du rocher sur la plaine avant le supplice fait penser au moment de la paix et de la sérénité avant l'apparition de l'inquiétude spirituelle. Il est évident que l'auteur retient du mythe de Sisyphe le motif de la descente et de la remontée pour symboliser la perte de la foi et la nouvelle recherche qui s'ensuit. La référence au supplice de Sisyphe permet de suggérer le caractère cyclique de cette crise spirituelle. Avec son identification au supplicié, l'auteur crée deux nouveaux épisodes : l'écrasement de Sisyphe par la roche et le repos de Sisyphe dans la plaine avant le supplice. Cette réécriture est efficace, dans le sens où la mise en récit du mythe de Sisyphe permet à l'auteur de transposer d'une façon visuelle le processus du conflit intérieur.

Gide évoque aussi le mythe de Sisyphe dans son *Thésée*. Dans cette réécriture du mythe du fondateur d'Athènes, le nom de Sisyphe figure parmi une longue liste de personnages infernaux. Le passage se trouve dans le chapitre VIII, quand Dédale cherche à expliquer la fonction du mythe au protagoniste qui se montre perplexe à l'apparition d'Icare, qui est censé être déjà mort :

Icare était, dès avant de naître et reste après sa mort, l'image de l'inquiétude humaine, de la recherche, de l'essor de la poésie, que durant sa courte vie il incarne. Il a joué son jeu comme il se devait ; mais il ne s'arrête pas à lui-même. Ainsi en advient-il des héros. Leur geste dure et, repris par la poésie, par les arts, devient un continu symbole. Et c'est là ce qui fait qu'Orion, le chasseur, poursuit encore, dans les champs élyséens d'asphodèles, les bêtes qu'il a pourtant tuées durant sa vie ; cependant qu'au ciel s'éternise avec son baudrier sa représentation constellée. C'est là ce qui fait que Tantale reste éternellement assoiffé ; que Sisyphe roule sans cesse, vers un inatteignable sommet, la lourde pierre sans cesse, retombante des soucis qui le tourmentaient, du temps qu'il était roi de Corinthe. Car sache, que, dans les enfers, il n'est pas d'autre châtement que de recommencer toujours le geste inachevé de la vie. ¹

Ici, c'est Gide qui, par la bouche de son protagoniste, met en évidence la portée du récit mythique : comme un « symbole continu », repris sans cesse par les poètes, les figures mythiques sont immortelles, leur récit est un support qui permet de dramatiser un aspect de la vérité de l'existence humaine. Après avoir expliqué le sens symbolique du mythe d'Icare, l'auteur donne plus d'exemples, dont le mythe de Sisyphe, précédé par celui de Tantale. En renouant avec la tradition corinthienne, Gide associe le châtement infernal aux soucis de Sisyphe constructeur de la ville. D'après cette nouvelle lecture du mythe, la portée de l'acte répétitif de Sisyphe est de révéler une peur fondamentale chez les êtres humains : répéter d'une façon incessante l'échec. Cette réintégration avec la version locale du mythe participe

¹ André Gide, *Thésée*, Paris, Gallimard, 2012, livre numérique, p. 67-68/144, extrait de Kindle.

à la pratique gidienne de la démystification¹ dans cette œuvre, trait saillant chez le héros-protagoniste. Cependant, le mythe de Sisyphe, qui n'est évoqué que comme un des exemples énumérés dans ce passage, joue un rôle très marginal.

Le mystère et le merveilleux dans la mythologie grecque attirent les surréalistes, dont Louis Aragon. Il fait référence au mythe de Sisyphe dans *Le Paysan de Paris*. L'auteur prend des libertés à l'égard de la donnée traditionnelle, tout en proposant une réécriture du supplice de Sisyphe :

C'est à l'apercevoir du concret que tend le mouvement de l'esprit. On ne peut imaginer un esprit dont la fin ne soit pas la métaphysique. [...] Aussi dans l'instant que je constate celui de l'idéalisme transcendantal, je salue cette entreprise, la plus haute que l'homme ait rêvée, comme une étape nécessaire de l'esprit. Dans sa marche vers le concret qu'il ne s'embarrasse pas pourtant de l'assentiment passager donné à un système. Il n'y a pas de repos pour Sisyphe, mais sa pierre ne retombe pas, elle monte, et ne doit cesser de monter. Descends dans ton idée, habite ton idée, puisatier pendu à ta corde.²

Ce passage se trouve dans le dernier chapitre nommé « Le songe du paysan ». Il s'agit d'un chapitre de conclusion de ses réflexions philosophiques, qui commence par une discussion sur le désordre du monde et la naissance de Dieu. Le recours au mythe de Sisyphe, qui se situe dans une discussion sur la métaphysique et l'idéalisme transcendantal, sert à l'usage métaphorique de l'ascension et de la descente. En effet, Aragon définit deux directions du mouvement de l'esprit : le haut et le bas. Se trouvent en bas le concret, le réel et la métaphysique, tandis que la philosophie, la notion et l'idéalisme transcendantal sont en haut. Aragon allègue qu'il faut descendre vers le concret, pour l'incarner, l'apercevoir, au lieu de monter vers un Dieu. Ensuite, il réécrit le supplice de Sisyphe pour montrer que l'ascension va à l'encontre de la loi naturelle : la pierre monte au lieu de descendre, ce qui entraîne un méfait, le héros n'a pas de repos. L'auteur suggère sans doute que l'ascension vers Dieu dans la réflexion métaphysique est néfaste pour les philosophes. Ainsi, Sisyphe représente les philosophes qui se dirigent vers la recherche d'un ordre mystérieux, au lieu de se préoccuper du concret. On peut constater que l'auteur ne s'intéresse pas du tout au récit mythique, mais il retient du mythe le motif du mouvement du rocher de Sisyphe, qui symbolise, par son ascension et sa descente, la marche de l'esprit. Cependant, l'auteur a modifié le sens du mouvement du rocher de Sisyphe, pour qu'il représente la démarche de la réflexion philosophique qu'il met en cause. Il est évident que dans ce texte purement

¹ Marie-José Fourtanier, « La construction de l'auteur par la mise en scène de figures mythologiques : l'exemple de Gide et de sa réinterprétation du mythe de Thésée », dans *L'auteur : Entre biographie et mythographie*, Louichon Brigitte & Jérôme Roger, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2002, pp. 91-99.

² Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, Paris, Gallimard, 1995, p. 239-240.

dialectique, l'évocation du mythe de Sisyphe aide beaucoup à rendre visuelle et figurée une idée abstraite.

En effet, le recours au mythe de Sisyphe dans les textes philosophiques abonde¹. Le mythe est intégré dans une multitude de discussions philosophiques pour transmettre une grande diversité de messages. Les auteurs se donnent une grande liberté dans le traitement du récit antique. Ils relèvent les épisodes narratifs qui conviennent à leur argumentation, en ajoutant, modifiant, supprimant à leur gré le reste. Il est évident que les auteurs s'intéressent moins au sens symbolique du mythe de Sisyphe, qu'à son pouvoir de concrétiser une idée obscure. De ces exemples où le rôle du mythe est rhétorique, on peut constater que les écrivains français ont une prédilection pour le motif de la montée et descente du rocher de Sisyphe. Après avoir étudié son évocation simple dans les textes spéculatifs, il nous importe de traiter les textes qui, à travers une réécriture du mythe de Sisyphe, parviennent à conférer un nouveau sens au mythe.

Il est intéressant d'évoquer une pièce de théâtre intitulée *Le juif errant et Sisyphe* publiée en 1914 et mise en scène en 1915 à Londres. Le dramaturge Isi Collin est aussi un poète symboliste ignoré par le lecteur d'aujourd'hui. Comme le titre le révèle, il s'agit d'une rencontre entre deux personnages maudits dans des traditions populaires et mythologiques. Lors de son errance, le Juif errant arrive au sommet de la montagne où Sisyphe endure son supplice, accompagné du Faune qui joue de la flûte pour consoler sa peine. Le juif errant, ayant pitié de lui, arrête le rocher de Sisyphe et entame une conversation avec lui. C'est ainsi que Sisyphe explique son crime et son supplice :

Je fus bandit, mais je fus un soldat et mon audace fit, une fois, trembler Jupiter lui-même. Il m'envoya un roi, et je fus trahi. Alors les dieux m'ont chargé de chaînes et ils ont raconté aux hommes que j'étais à jamais vaincu. Ils m'ont amené ici. D'un tonnerre, Jupiter a brisé la pointe de cette montagne et, cette pointe, il me l'a donnée pour que je vienne sur ce plateau la replacer.

¹ Les exemples en sont multiples : Henri Bergson explique ainsi les formes sensibles : « sans cesse elles sont sur le point de se reprendre et sans cesse occupées à se perdre. Une loi inéluctable les condamne, comme le rocher de Sisyphe, à retomber quand elles vont toucher le faite, et cette loi, qui les a lancées dans l'espace et le temps, n'est point autre chose que la constance même de leur insuffisance originelle. » (Henri Bergson, *Œuvres complètes*, [Livre numérique] Arvensa Editions, 2014, p. 701.) Paul Valéry compare les efforts théoriques aux efforts des suppliciés infernaux dans « Poésie et pensée abstraite » : « [...] l'ensemble de ces travaux me donne l'impression d'un quartier, spécialement réservé à de profonds esprits, dans les Enfers des anciens. Il y a là des Danaïdes, des Ixions, des Sisyphe qui travaillent éternellement à remplir des tonneaux sans fond, à remonter la roche croulante, c'est-à-dire à redéfinir la même douzaine de mots dont les combinaisons constituent le trésor de la Connaissance Spéculative. » (Paul Valéry, *Variété III, IV et V*, Paris, Gallimard, 2016, livre numérique, extrait de Kindle). Pierre Reverdy explique, par le travail de Sisyphe, l'impossibilité de représenter la diversité des phénomènes dans la nature : « Les tourments que nous vaut ce que nous appelons l'ordre peuvent nous laisser quelques doutes sur les inconvénients que devait comporter ce que l'on imagine que devait être le Chaos. La véritable tâche de Sisyphe, c'est l'effort de ramener l'infinie diversité de la nature à l'unité. » (Pierre Reverdy, *Le Livre de mon bord. Notes 1930-1936*, Paris, Mercure de France, 1989, p. 212).

Et je poussais, avec une douleur égale et un désespoir continu, ce bloc de pierre que mes mains ont arrondi et poli ; et toujours, quand j'arrivais au sommet, moi-même, sous la volonté maudite, je rejetais ma pierre dans les ravins [...] ¹

On peut constater que le crime de Sisyphe est vaguement défini. Si son brigandage est évoqué dans une version moins connue de son mythe, « le tremblement de Jupiter », « le roi envoyé », « trahison » sont tous de nouveaux éléments narratifs. En ce qui concerne le supplice, le dramaturge a incorporé le motif de « la volonté de Sisyphe de rejeter sa pierre ». La loi de la gravité est remplacée par une impulsion incontrôlable du héros. Une tendance à démythifier le récit est évidente dans cette version.

Dans la conversation entre les deux personnages, deux thèmes émergent. D'abord, une réflexion sur la transcendance. Le juif évoque plusieurs fois la mort des dieux, ce qui nous fait penser à Zarathoustra de Nietzsche. A la fin, au contraire du refus catégorique du juif errant (« Quel dieu ? J'ai toute une nuit pour le choisir parmi tous ceux que je puis me créer »), Sisyphe insiste sur l'existence des certains dieux : « Je ne les connais plus [les dieux méchants], je ne veux plus croire qu'en des dieux généreux », « Tais-toi, que tes blasphèmes n'aillent pas troubler les habitants divins de cette montagne ; car ceux-ci m'étaient chers ». Il est étonnant que Sisyphe ait la liberté de choisir les dieux auxquels croire. En effet, ces « dieux généreux » (« fugitives Hamadryades », « Nymphes des fontaines vives et des torrents joyeux », « Pan ») renvoient à la douceur de la nature.

Ensuite, l'auteur met en scène le processus à travers lequel les deux figures reconnaissent le bonheur dans leur souffrance. Ces deux malheureux qui envisagent d'échanger leur peine finissent par se rendre compte de la beauté de leur vie avant l'étape définitive : le juif errant découvre plein de merveilles dans son voyage, Sisyphe reconnaît son amour pour sa pierre modelée par ses mains et l'amour de la montagne envers lui. Ils décident donc de continuer leur propre malédiction, mais le cœur plein d'amour et de joie. Le dramaturge accorde une place importante à la découverte de la beauté de vie. Les deux personnages énumèrent d'une façon exhaustive les moments heureux dans leurs expériences.

Il est intéressant que le dramaturge, dans l'intention de symboliser la souffrance de l'existence humaine, se réfère à ces deux figures qui partagent plusieurs points communs : blasphème, malédiction éternelle, désespoir. En faisant converser ces deux maudits, il met en scène une réflexion dialectique sur la souffrance de la vie. La transformation morale des

¹ Isi Collin, *Sisyphe et le juif errant*, Paris, éd de la Phalange, 1914, https://fr.wikisource.org/wiki/Sisyphe_et_le_Juif_errant, consulté le 10 janvier 2023.

deux héros montre que la souffrance n'est pas prédestinée par une transcendance inexistante et que l'adoption d'une vision optimiste rend « la douleur heureuse ». L'interprétation de Collin s'inscrit dans une tendance où les auteurs sont enclins à réveiller Sisyphe de sa passivité, pour que le supplice résulte d'un choix personnel ; le représentant le plus emblématique de cette tendance est sans doute Camus. Il nous semble que l'interprétation du mythe de Sisyphe par le dramaturge n'est pas très loin de celle de Camus, qui va reprendre la thématique du refus de la transcendance et celle du bonheur dans une situation tragique pour appuyer sa réflexion métaphysique sur l'existence humaine.

La réécriture la plus novatrice et la plus influente du mythe de Sisyphe est sans doute celle d'Albert Camus dans son essai *Le mythe de Sisyphe, essai sur l'absurde*. Publié en 1942, cet ouvrage appartient au premier cycle de l'absurde, à côté de *L'étranger*, un roman publié la même année et *Caligula* et *Le Malentendu*, deux pièces de théâtre. Comme le sous-titre le suggère, Camus traite de l'absurde dans l'existence humaine. Comme les autres philosophes et écrivains de l'époque moderne, Camus met en lumière la vanité de la recherche d'un quelconque sens à la vie humaine. En ce qui concerne le mythe de Sisyphe, il ne l'aborde que dans le dernier chapitre. Bien que le mythe occupe une place moins importante du point de vue du volume, la réécriture du mythe joue un rôle essentiel dans cet essai, dans le sens où toute la réflexion de l'auteur est condensée en cette image vivante. D'abord, il est intéressant de se demander dans quel sens le mythe de Sisyphe est une matière apte à incarner les réflexions de Camus sur l'absurde et de quelle manière l'auteur se réapproprie la donnée traditionnelle pour que la figure de Sisyphe puisse devenir une métaphore de la condition humaine.

Dans cet essai, qui commence étonnamment par une question sur le suicide, le philosophe soutient l'idée que l'absurde est l'état métaphysique de l'homme conscient. Après avoir beaucoup décrit et énuméré les expériences de l'absurde, telle que la vie mécanique et la finitude de l'homme, il le définit comme une absence de relation rationnelle entre l'homme et le monde : « ce qui est absurde, c'est la confrontation de cet irrationnel et ce désir éperdu de clarté dont l'appel résonne au plus profond de l'homme » (MS, p. 39¹). On peut constater que ni l'existence humaine ni le monde ne sont intrinsèquement absurdes, mais c'est quand le monde résiste à l'intelligibilité humaine que l'absurde surgit. Comme Jean-Paul Sartre l'explique, le caractère essentiel de l'homme étant « d'être-dans-le-monde

¹ Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe, essai sur l'absurde*, Collection Folio/Essai, Paris, Gallimard, 1942, 2014. On utilisera l'abréviation MS pour renvoyer à cet ouvrage.

»¹, l'absurde « ne fait qu'un avec la condition humaine »². L'absurde, tel que Camus le conçoit, est un « mal de l'esprit » universel et intemporel. Ainsi l'absurde devient un concept inséparable de la condition humaine. Mais la découverte de l'absurde n'est qu'un point de départ, Camus s'intéresse davantage à la réaction à cette réalité métaphysique. Il condamne d'abord les deux réactions les plus communément observées dans le monde : une négation totale de la vie par le suicide, que ce soit suicide physique ou philosophique, et une tentative d'échapper à l'absurde par l'espoir d'une transcendance. Il propose ainsi une autre option aux hommes conscients : la révolte est la seule position philosophique cohérente face à l'absurde de l'existence humaine. (MS, p.78). La révolte consiste à maintenir la confrontation entre l'homme et le monde sans chercher à s'évader, à vivre avec l'absurde sans succomber à la tentation de l'espoir. Pour cela, il faut garder toujours la conscience lucide. L'homme absurde accepte l'absurde, le vit en pleine lucidité. Comme Camus le dit, « Vivre, c'est faire vivre l'absurde. Le faire vivre, c'est avant tout le regarder. » Enfin, de l'absurde découlent trois conséquences : la révolte, la liberté et la passion. La lucidité de la condition de vie « Il n'y a pas de lendemain » fait que l'homme absurde se débarrasse de toutes les illusions, en se sentant libre de penser et d'agir, il expérimente donc une véritable liberté ; de plus, cette clairvoyance le conduit à vivre intensément, de sorte que l'intensité et la quantité d'expériences lui permettent d'adhérer pleinement et entièrement à la vie.

Il est indéniable que Camus insiste moins sur la découverte de l'absurde que sur la démonstration d'une façon de vivre une vie dépourvue de sens. C'est peut-être en partie la raison pour laquelle l'absurde est peu argumenté. Plusieurs études montrent que cet essai est une description d'une situation dramatique plus qu'un traité philosophique³. Toutefois, la faiblesse⁴ dans le raisonnement philosophique de Camus est compensée d'une certaine manière par son usage des images, métaphores et notamment de la figure mythologique de Sisyphe dans le dernier chapitre de l'ouvrage. Il n'est pas abusif de dire que l'interprétation

¹ Jean-Paul Sartre, « Explication de *L'Étranger* » (1943), dans *Situations I*, Paris : Éditions Gallimard, 1947, p. 92-112.

² *Ibid.*

³ Voir « l'essai camusien s'affirme descriptif et faiblement démonstratif : il fait voir, il fait dire », Edouard Morot-Sir, « Logique de la limite, esthétique de la pauvreté : Théorie et pratique de l'essai », *Albert Camus 1980*, éd. Raymond Gay-Crosier, Gainesville : University of Florida, 1980, p. 199.

⁴ On peut constater que cette faiblesse se manifeste d'abord dans le déséquilibre entre les sources littéraires et philosophiques. Après avoir défini l'absurde philosophiquement, il décrit des personnages de fiction pour illustrer comment rester cohérent avec le raisonnement absurde sans s'en détourner. De plus, il se contente de seulement décrire, au lieu d'argumenter ; par exemple dans les premiers chapitres, Camus donne une description de l'absurde, sans essayer de justifier son existence par un raisonnement philosophique ; quant à la prise de conscience de l'absurde, il se contente de le décrire comme un fait, sans s'attarder à une démonstration de la raison de cet effondrement du décor.

de l'absurde de Camus est mieux révélée par l'image de Sisyphe que par une argumentation stricte dans son essai.

Camus nourrit un grand intérêt pour la mythologie grecque. Il confie que le mythe grec est le monde où il se sent le plus à l'aise¹. Il ne cesse de puiser des images et des figures dans le réservoir de la mythologie grecque pour illustrer ses idées philosophiques. Pour lui, le mythe constitue un langage pertinent et efficace, c'est pourquoi Camus a voulu incarner les trois étapes de sa pensée à travers trois grandes figures mythiques : Sisyphe, Prométhée et Némésis (ce dernier restant en projet). Comme Jean Sarocchi le constate, « ces figures légendaires stylisent, dans l'aura de leur drame archaïque, la condition humaine »². Jacques Le Marinel avance que, quel que soit le mode de transposition du mythe, dans l'essai ou dans le roman, Camus l'utilise toujours pour expliciter une situation existentielle fondamentale³. Le mythe de Sisyphe en est un bon exemple, il est repris par Camus pour incarner sa réflexion sur l'existence absurde des êtres humains.

L'apparition de la figure mythique de Sisyphe dans l'essai de Camus prend l'allure d'une fable. Le texte se compose de deux parties : la narration de l'histoire de Sisyphe, suivie par une explication de la maxime philosophique. D'abord, il est intéressant de se demander pourquoi Camus fait le choix de Sisyphe pour incarner cette réalité métaphysique, parmi tant d'autres figures qui expient leur faute dans un supplice répétitif et un effort stérile.

Il est possible que ce choix corresponde mieux à sa description de la vie mécanique des hommes modernes : « Lever, tramway, quatre heures de bureau ou d'usine, repas, tramway, quatre heures de travail, repas, sommeil et lundi mardi mercredi jeudi vendredi et samedi sur le même rythme, cette route se suit aisément la plupart du temps. » (MS, p. 29) De plus, l'interprétation socio-économique du mythe de Sisyphe par Marx a déjà révélé l'affinité entre Sisyphe et les ouvriers modernes :

La pitoyable routine d'un labeur, où le même processus mécanique se renouvelle sans cesse, ressemble au travail de Sisyphe ; comme le rocher le poids du travail retombe toujours sur l'ouvrier épuisé⁴.

Camus a repris cette idée : « L'ouvrier d'aujourd'hui travaille, tous les jours de sa vie, aux mêmes tâches et ce destin n'est pas moins absurde. » (165). Il est évident que l'affinité

¹ Albert Camus, *Carnets II* (janvier 1942-mars 1951), Paris, Gallimard, 1964, p. 317.

² Jean Sarocchi, *Les Critiques de notre temps et Camus*, Paris, Garnier, 1970, p. 133.

³ Jacques Le Marinel, « Camus et les mythes grecs », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 113, no. 4, 2013, p. 797-805.

⁴ Karl Marx, *Le Capital*, Presses Électroniques de France, 2013, livre numérique, extrait de Google livre, consulté le 10 novembre 2023.

réside dans la répétition du travail. Ainsi, Sisyphe est qualifié dans son essai de « prolétaire des dieux ». Si les hommes modernes voient dans le mythe Sisyphe leur propre image, il est facile d'établir une adhésion du lecteur à la démonstration. C'est pourquoi, peut-être, Camus recourt à l'analepse dans la narration du mythe de Sisyphe :

Les dieux avaient condamné Sisyphe à rouler sans cesse un rocher jusqu'au sommet d'une montagne d'où la pierre retombait par son propre poids. Ils avaient pensé avec quelque raison qu'il n'est pas de punition plus terrible que le travail inutile et sans espoir. (MS, p. 163.)

Les attributs du travail, « inutile et sans espoir », que Camus a choisi pour qualifier son supplice s'appliquent parfaitement à ce que les hommes absurdes ressentent face à la privation du sens. Le supplice évoque immédiatement la situation absurde qu'il décrit dans les chapitres précédents. Il explique ensuite, dans les deuxième et troisième paragraphes, les raisons de cette condamnation terrible. D'après la documentation d'Archambault¹, le deuxième paragraphe suit de très près la *Nouvelle mythologie grecque et romaine* de P. Commelin et le troisième s'inspire d'un article du *Grand Dictionnaire Universel du XIXe siècle* de P. Larousse. Camus esquisse d'abord la ruse de Sisyphe : il était le « plus sage et le plus prudent des hommes », mais aussi un criminel. Puis il résume les raisons de son châtement : dénonciation du secret des dieux en échange de l'eau à Corinthe, suivie par la Mort. A cela s'ajoute sa fuite de l'enfer que Camus représente dans le troisième paragraphe. On peut constater que Camus parvient à combiner ces deux sources, pour que se forme un récit cohérent et ordonné. Tous les épisodes racontent un acte d'*hybris* de Sisyphe, une rébellion de Sisyphe contre les dieux. En outre, Camus insiste sur l'amour de Sisyphe pour la nature et la vie terrestre : « Mais quand il eut de nouveau revu le visage de ce monde, goûté l'eau et le soleil, les pierres chaudes et la mer, il ne voulut plus retourner dans l'ombre infernale. Les rappels, les colères et les avertissements n'y firent rien. Bien des années encore, il vécut devant la courbe du golfe, la mer éclatante et les sourires de la terre » (MS, 164).

Tout cela va contribuer à faire du Sisyphe la figure parfaite pour incarner le héros absurde. Monique Crochet a raison de conclure que « la tradition fournissant à Camus des éléments mythiques qu'il lui était aisé de regrouper et d'animer pour démontrer que Sisyphe est intrinsèquement le héros absurde ».²

Camus résume les aventures de Sisyphe par un commentaire catégorique :

¹ Paul Archambault, « Classical sources », *Camus' Hellenic Sources*, University of North Carolina Press, 1972, p. 17-62. JSTOR, http://www.jstor.org/stable/10.5149/9781469637587_archambault.4, consulté le 11 Jan. 2023.

² Monique Crochet, *Les Mythes dans l'œuvre de Camus*, Paris, Éditions universitaires, 1978, p. 64.

On a compris déjà que Sisyphe est le héros absurde. Il l'est autant par ses passions que par son tourment. Son mépris des dieux, sa haine de la mort et sa passion pour la vie, lui ont valu ce supplice indicible où tout l'être s'emploie à ne rien achever. (MS., p. 164)

Camus révèle d'une façon explicite et directe le lien entre Sisyphe et le héros absurde. Il met en évidence d'abord que Sisyphe représente dans son supplice l'homme absurde qui s'engage à mener une tâche n'aboutissant à rien. En l'occurrence, le supplice de Sisyphe est par excellence un symbole de la condition humaine. Il expose également que Sisyphe est un modèle pour les hommes conscients du non-sens de la vie. Pour que le lecteur saisisse ce rapprochement, il fournit un outil heuristique : « son mépris des dieux, sa haine de la mort et sa passion pour la vie ». Ces trois éléments, qui font écho aux épisodes de l'*hybris* de Sisyphe dans la tradition grecque, laissent entendre aussi la révolte de l'homme absurde. Sisyphe, en refusant la condition que lui imposent les dieux, cherche à se libérer et à maîtriser son destin. Sa révolte courageuse contre le destin manifeste sa dignité et sa grandeur, et pourrait être qualifiée d'acte héroïque. En outre, il nous semble que Camus a délibérément conservé une certaine ambiguïté dans les termes « les dieux »¹, pour qu'ils forment « un bloc anonyme »². Le flou dans l'appellation a sans doute pour but d'opérer un glissement de sens où les dieux mythologiques évoluent progressivement vers le Dieu chrétien, ce qui permet d'illustrer le refus de la foi religieuse dans l'expression « son mépris des dieux ».

Le lien entre Sisyphe et l'homme absurde ne se limite pas à cela. En transformant le récit mythique en une succession de tableaux, Camus montre que Sisyphe aux enfers se rapproche davantage de l'homme absurde. Il réalise d'abord une description détaillée et vivante de la montée du rocher par Sisyphe, en prenant le lecteur comme témoin du supplice :

on voit seulement tout l'effort d'un corps tendu pour soulever l'énorme pierre, la rouler et l'aider à gravir une pente cent fois recommencée ; on voit le visage crispé, la joue collée contre la pierre, le secours d'une épaule qui reçoit la masse couverte de glaise, d'un pied qui la cale, la reprise à bout de bras, la sûreté tout humaine de deux mains pleines de terre. (MS, p. 165)

Cette description de la douleur physique de Sisyphe nous évoque la description de son supplice dans la *nekuia* de l'*Odyssée*. Mais aucune source n'évoque la descente de Sisyphe. Dans l'intention de combler cette lacune, Camus introduit dans le mythe de Sisyphe un nouvel épisode, soit sa descente vers le rocher, ce qui constitue le plus grand renouvellement

¹ Dans la narration de l'histoire de Sisyphe, bien qu'il précise les noms comme Jupiter et Pluton, Camus se contente d'utiliser les dieux.

² Cette expression est utilisée par Pierre Brunel et Aeneas Bastien dans leur ouvrage *Sisyphe, figures et mythes, ibid.*

du mythe. On va constater que la description de son état psychologique pendant la descente fait de lui une figure idéale pour incarner la révolte absurde :

C'est pendant ce retour, cette pause, que Sisyphe m'intéresse. Un visage qui peine si près des pierres est déjà pierre lui-même ! Je vois cet homme redescendre d'un pas lourd mais égal vers le tourment dont il ne connaît pas la fin. Cette heure qui est comme une respiration et qui revient aussi sûrement que son malheur, cette heure est celle de la conscience. A chacun de ces instants, où il quitte les sommets et s'enfonce peu à peu vers les tanières des dieux, il est supérieur à son destin. Il est plus fort que son rocher. (MS, p. 165)

Camus a raison de faire de la descente le moment de la prise de conscience, c'est le moment où « les décors s'écroulent ». Il s'ensuit son éveil définitif : il connaît « toute l'étendue de sa misérable condition ». Il est à noter que la conscience de l'absurde est une réflexion rationnelle sur la condition de l'existence, non pas le simple surgissement d'un sentiment. Sans s'évader dans une consolation, Sisyphe est délivré de tout espoir illusoire. Il a une conscience lucide du non-sens de sa vie. Mais il mène une révolte tenace et persévère dans son effort vain. Il accepte le fait que son existence n'a pas une quelconque signification et sa clairvoyance lucide fait sa victoire.

Dans la seconde partie du texte, Camus tente de démontrer que le refus de la transcendance permet d'accéder au bonheur : « Le bonheur et l'absurde sont deux fils de la même terre. Ils sont inséparables » (MS. p.167) Pour Camus, l'homme peut accéder au bonheur dans ce monde dépourvu de sens, en apprenant à vivre l'absurde avec une perpétuelle lucidité. Il illustre cette idée par une description méthodique et analytique de l'activité mentale de Sisyphe. Quand Sisyphe, en proie à un espoir, à une illusion, n'accepte pas son destin, « la tristesse se lève » dans son cœur et « l'immense détresse est trop lourde à porter », c'est la victoire de son destin incarné par le rocher. Mais une fois que Sisyphe comprend que « les vérités écrasantes périssent d'être reconnues », la tristesse et la mélancolie disparaissent, la descente se fait avec joie. Sisyphe prend conscience qu'il est le maître de son destin. Il choisit de vivre l'absurde et d'accepter son destin : « persuadé de l'origine tout humaine de tout ce qui est humain, aveugle qui désire voir et qui sait que la nuit n'a pas de fin, il est toujours en marche. Le rocher roule encore ». Camus explicite lui-même la morale du mythe actualisé par lui : « Sisyphe enseigne la fidélité supérieure qui nie les dieux et soulève les rochers », c'est-à-dire une conscience claire et lucide sur le fait que les dieux n'existent pas et une acceptation de l'absurde de l'existence humaine. Ici, il ne s'agit pas d'une acceptation docile, mais une résistance constante à la tentation d'une métaphysique de la consolation.

En imaginant l'épisode de la descente de Sisyphe vers le rocher, il crée un Sisyphe conscient, révolté et heureux : « La lutte elle-même vers les sommets suffit à remplir un cœur d'homme. Il faut imaginer Sisyphe heureux » (MS., p. 168). Il modifie radicalement le ton pessimiste du mythe dans la donnée traditionnelle. La révolte de Sisyphe face à l'existence absurde mène au bonheur. Camus fait remarquer que les personnes qui réussissent à vivre de la sorte finissent par devenir des héros absurdes et par trouver le bonheur dans leur vie malgré toutes les irrationalités.

On peut constater que Camus s'accorde une grande liberté dans l'utilisation de la donnée traditionnelle. D'une part, il s'inspire de deux sources et les arrange dans un récit cohérent ; de l'autre, il ne manque pas d'imaginer de nouveaux épisodes narratifs. Cette liberté à l'égard de la donnée traditionnelle reflète son point de vue sur le mythe : « Les mythes n'ont pas de vie par eux-mêmes. Ils attendent que nous les incarnions. Qu'un seul homme réponde à leur appel, et ils nous offrent leur sève intacte »¹, « Les mythes sont faits pour que l'imagination les anime » (MS, p. 164). Camus estime qu'il faut se réapproprier la matière antique.

D'ailleurs, Camus opère un rapprochement entre Sisyphe et Œdipe. Les points communs résident dans leur conscience lucide et leur acceptation du destin. Camus isole aussi le moment de la conscience dans le mythe d'Œdipe : « Mais dans le même instant, aveugle et désespéré, il reconnaît que le seul lien qui le rattache au monde, c'est la main fraîche d'une jeune fille » (MS, p. 166). C'est à la fois le moment le plus tragique et le plus serein : quand il connaît son destin tragique, c'est aussi le moment de sa libération. La parole « Je juge que tout est bien » prononcée par Œdipe fait écho au bonheur de Sisyphe.

Le traitement des deux mythes antiques par Camus est analogue : il fait appel, dans les données traditionnelles, aux héros tragiques qui sont aptes à incarner la condition humaine par leur destin, puis isole un moment dans le récit pour le réécrire de telle sorte que le héros souffrant passivement sous le joug du destin se transforme en un héros conscient de sa situation. L'ingéniosité de Camus réside dans sa capacité à organiser le récit, fait d'un mélange d'emprunts textuels et d'éléments créés, en un texte cohérent et ordonné, qui se trouve ainsi investi d'une nouvelle signification symbolique. Le plan double dans le traitement de Sisyphe est évident : Monique Crochet observe que « le mythe de Sisyphe, dans le double symbole qu'il enferme du supplice et du supplicé, est donc une illustration

¹ Albert Camus, « Prométhée aux Enfers », dans *Noces suivi de l'Été*, Paris, Gallimard, « Folio », 2011, p. 123.

parfaite de l'homme camusien de la première époque »¹ ; Fernande Bartfeld remarque la représentation double de la figure schématique d'un héros vaincu-triomphant, qui « aux prises avec des forces adversaires, triomphe de son infortune par l'attitude courageuse qu'il lui oppose », et d'un destin qui reproduit l'écart, le divorce essentiels qui définissent l'absurde de Camus². Bref, la manière dont Camus se réapproprie le mythe antique s'opère sur les deux axes : personnage et situation, ce qui n'empêche pas de former un récit homogène.

Ainsi, en changeant sa portée, Camus a revivifié le mythe de Sisyphe, de sorte qu'il incarne un héros absurde qui transcende son destin, d'où une héroïsation de la figure. Par rapport à la glorification du courage et de la persévérance héroïques de Sisyphe par les poètes souffrant de la recherche impossible d'une perfection poétique, Camus se concentre, lui, sur la clairvoyance de Sisyphe, qui se manifeste par son refus obstiné face à toute sorte d'espoir, et son courage qui le porte à affronter, sans chercher à y échapper, la réalité tragique de la condition humaine. Il est avant tout un héros moral.

Grâce à la réactualisation du mythe de Sisyphe, Camus parvint à donner vie à son idée de l'absurde. Comme Jacqueline Lévi-Valensi le souligne, « l'une des trouvailles de Camus est, à travers son personnage, de donner à vivre l'absurde, et non de le donner à penser »³. En outre, l'essai de Camus fait découvrir ou redécouvrir le mythe de Sisyphe au grand public, notamment pour les lecteurs chinois. Nous allons constater que la réception du *Mythe de Sisyphe* en Chine constitue un cas particulier, qui fait naître un Sisyphe sinisé.

Quelques années après, Henri Michaux publie en 1946, dans le recueil *Apparitions*, le poème en prose « Travaux de Sisyphe », qui sera repris ensuite dans *La vie dans les plis*. A la différence de Camus, qui transpose la figure dans une réflexion philosophique sur la vie contemporaine, la démarche de Michaux consiste à placer ce travailleur inlassable dans la représentation du monde de la conscience. A part l'évocation de son nom dans le titre du poème, nous n'avons pas pu trouver de référence explicite au mythe de Sisyphe sur le plan sémantique :

La nuit est un grand espace cubique. Résistant. Extrêmement résistant. Entassement de murs et en tous sens, qui vous limitent, qui veulent vous limiter. Ce qu'il ne faut pas accepter.

Moi, je n'en sors pas. Que d'obstacles pourtant j'ai déjà renversés.

Que de murs bousculés. Mais il en reste. Oh ! pour ça, il en reste. En ce moment je fais surtout la guerre des plafonds.

¹ Ibid.

² Fernande Bartfeld, *Albert Camus ou le mythe et le mime*, Archives de Camus n°5, Paris, Lettres modernes, 1982.

³ Albert Camus, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 4 vol., 2006-2008, I, p. XXXIV.

Les voûtes dures qui se forment au-dessus de moi, car il s'en présente, je les martèle, je les pilonne, je les fais sauter, éclater, crever, il s'en trouve toujours d'autres par derrière. De mon énorme marteau jamais fatigué, je leur assène des coups à assommer un mammoth s'il s'en trouvait encore un... et là. Mais il ne s'y rencontre que voûtes, voûtes têtues, cependant qu'il faut qu'elles se brisent et s'abattent. Il s'agit ensuite de désencombrer ce lieu conquis des débris qui masquent ce qui vient au-delà, que je ne devine d'ailleurs que trop, car il m'est évident qu'il y a encore une voûte plus loin, plus haut, qu'il faudra abattre aussi.

Ce qui est dur sous moi ne me gêne pas moins, obstacle que je ne puis, que je ne dois supporter, matière du même immense bloc détesté où j'ai été mis à vivre.

A coups de pic, je l'éventre, puis j'éventre le suivant.

De cave en cave, je descends toujours, crevant les voûtes, arrachant les étais.

Je descends imperturbable, infatigué par la découverte de caves sans fin dont il y a un nombre que depuis longtemps j'ai cessé de compter, je creuse, je creuse toujours jusqu'à ce que, un travail immense fait, je sois obligé de remonter pour me rendre compte de la direction suivie, car on finit par creuser en colimaçon. Mais arrivé là-haut, je suis pressé de redescendre, appelé par l'immensité des réduits à défoncer qui m'attendent. Je descends sans faire attention à rien, en enjambées de géant, je descends des marches comme celles des siècles – et enfin, au-delà des marches, je me précipite dans le gouffre de mes fouilles, plus vite, plus vite, plus désordonnément, jusqu'à buter sur l'obstacle final, momentanément final, et je me mets à déblayer avec une fureur nouvelle, à déblayer, à déblayer, creusant dans la masse des murs qui n'en finissent pas et qui m'empêchent de partir du bon pied.

Mais la situation un jour, se présentera différente, peut – être.¹

Il s'agit d'un poème narratif où Michaux peint un personnage anonyme enfermé dans un espace clos et obscur, qui tente de s'en affranchir avec une prise de conscience progressive que l'espace est constitué d'un emboîtement infini de pièces. Du point de vue narratif, ce poème pourrait se diviser en quatre parties : les paragraphes 1 et 2 présentent la situation initiale (« entassement de murs », « je n'en sors pas ») ; les paragraphes 3 et 4 portent sur « la guerre des plafonds », c'est-à-dire que le personnage s'efforce à renverser les voûtes ; les paragraphes 5, 6, 7 et 8 ont pour thématique le creusement des sous-sols ; le dernier paragraphe joue un rôle conclusif dans lequel le mot « un jour » fait écho à « la nuit » au début du texte et où l'attente d'un changement futur de sa situation constitue une ouverture du texte. La destruction de l'espace n'est pas sans évoquer le supplice de Sisyphe : d'une part, le personnage mène ses travaux de haut en bas, les deux sens faisant penser à la montée et la descente de Sisyphe, d'autre part, le personnage se voit emprisonné par un travail au caractère d'éternel recommencement (« il s'en trouve toujours d'autres par derrière », « la découverte de caves sans fin »), où se reconnaît la tâche stérile et infinie menée par Sisyphe.

En outre, la structure du poème contribue aussi à faire allusion au mythe de Sisyphe. A l'exception du 9^e paragraphe, le poème présente deux ensembles symétriques, dont chacun est composé de quatre paragraphes : un paragraphe de longueur moyenne, deux courts

¹ Henri Michaux, *La vie dans les plis*, Paris, Gallimard, 1949, 1972, p. 46-48/110.

paragraphes, un paragraphe long. Sur le plan thématique, ces deux paragraphes longs (le 4^e et le 8^e) constituent une description développée du thème annoncé dans les 3^e et 5^e paragraphes. Bref, le poème est minutieusement construit, si bien que l'organisation typographique du poème, qui se manifeste en deux ensembles homogènes au niveau de la forme, fait écho aux actions répétitives auxquelles Sisyphe n'arrive pas à échapper.

En l'occurrence, l'absence d'une référence explicite au mythe de Sisyphe n'empêche pas le lecteur de remarquer sa présence. Son mythe reste un élément sous-jacent qui agit au niveau structural dans le poème. Il est légitime de se demander quel est l'effet produit par cette allusion au mythe de Sisyphe. Le poète cherche à suggérer, nous semble-t-il, que comme Sisyphe, le personnage est condamné à des travaux répétitifs et infructueux dont il ne peut s'affranchir.

Cependant, la figure sous-jacente dans le poème voit son image valorisée et héroïsée. Dans les 7^e et 8^e paragraphes, nous pouvons lire ces vers répétitifs « je descends toujours », « Je descends imperturbable, infatigué par la découverte de caves sans fin dont il y a un nombre que depuis longtemps j'ai cessé de compter », « Je descends sans faire attention à rien », « je descends des marches comme celles des siècles ». La répétition permet de mettre en évidence une certaine sérénité du personnage ; de plus, les compléments qui précisent les circonstances de l'action, « imperturbable », « infatigué », « sans faire attention à rien », font apparaître un Sisyphe persévérant et déterminé, maître de son destin. Il est légitime de se demander si la représentation d'un Sisyphe héroïque en train de descendre vers le bas fait écho au héros absurde mis en scène par Camus.

Il ne faut pas oublier que l'œuvre de Michaux a souvent pour thème une exploration constante de son intériorité. Le poète suggère sans doute par les travaux de renversement des plafonds, la démolition des murs et le creusement des sous-sols que l'avancement de la pensée passe par une violente destruction de toute limitation. L'espace obscur et labyrinthique, constitué par une infinité de pièces représente le monde de la conscience. La multitude de termes employés dans le poème tels que « abattre », « bousculer », a pour but de transposer visuellement les efforts accomplis pour s'affranchir de l'espace limité et résistant. En outre, il est à noter que certaines images symboliques sont récurrentes chez le poète : le motif de briser des murs représente l'acte d'écrire, comme le renversement incessant d'obstacles élevés dans et contre le sujet¹ ; la descente est souvent associée à la

¹ Didier Alexandre, « Je suis foule : l'énonciation plurielle chez Michaux » dans *Henri Michaux, plis et cris du lyrisme*, Textes réunis et présentés MAYAUX Catherine, Paris, Le harmattan, p. 33.

valorisation de la profondeur¹, ici la descente en profondeur symbolise une exploration de l'inconscient. Catherine Mayaux a ainsi résumé la signification symbolique des motifs dans ce poème :

C'est le travail d'analyse et le processus de la création qui sont symbolisés par cette destruction massive, l'auteur avec son énorme marteau (c'est-à-dire son travail d'analyse) tente de détruire les murs et les plafonds dans lesquels ils se sentent enfermés et qui le limitent. Il descend dans les caves de son inconscient, dans lesquelles il progresse, s'enfonçant de plus en plus, fournissant un travail archéologique et psychanalytique. Il part d'éléments réels que sont la nuit, les caves, les murs, et élabore une vision fantasmagorique de l'avancée de la pensée grâce à son imagination.²

L'usage de Sisyphe joue un rôle fondamental dans ce poème de Michaux. La référence explicite au niveau du titre et implicite au niveau de l'organisation structurale permet de visualiser le mouvement perpétuel de la pensée. Le mythe de Sisyphe apparaît donc comme un élément ordonnateur et un facteur de cohésion en vertu duquel le texte reste un ensemble homogène et compréhensible. Cet usage permet de suggérer l'idée que cette exploration est dépourvue d'une issue possible, notamment en tenant compte du caractère labyrinthique et obscur de l'espace. La tâche de Sisyphe devient ainsi la métaphore du processus infini de l'activité intellectuelle.

Dans notre parcours sur les usages du mythe de Sisyphe dans la littérature française depuis l'âge classique, nous avons pu constater que son mythe possède une faculté formidable de palingénésie. Après une longue période où son emploi occupe un rôle accessoire, utilisé uniquement pour orner l'expression, le mythe de Sisyphe fait l'objet d'un regain d'intérêt chez les poètes romantiques et symbolistes, avant de devenir une des figures mythiques dominantes au XXe siècle, grâce à son pouvoir de métaphoriser la condition humaine. Après l'interprétation de Camus sur le mythe, il continue de rayonner dans la littérature française. Étant donné que notre recherche consiste à étudier le mythe de Sisyphe et le mythe de Jigwei dans une perspective comparatiste, nous nous arrêterons à ce moment, puisque l'importation du Sisyphe de Camus en Chine va permettre de confronter directement les deux mythes. Cette rencontre nous permettra de voir comment la compréhension différente des deux mythes est en partie responsable de la déformation de l'essai de Camus lors de sa réception en Chine.

¹ Marta Segarra Montaner, *Au pays d'Henri Michaux : la dialectique de l'espace et du temps dans son œuvre écrite*, thèse soutenue en 1990 à l'Université de Barcelone.

² Carole Carcillo Mesrobian, « Henri Michaux, "pour un décollage dans les étincelles". Une poétique de la transe », in *Transex*, dirigé par Christine Durif-Bruckert, p. 93-104.

En outre, le mythe de Sisyphe fait preuve d'une grande plasticité. Comme nous l'avons démontré, intégré dans divers contextes, il est susceptible de renvoyer à une pluralité de significations. Dans la poésie du XIXe siècle, une tendance à glorifier son effort physique se dégage ; Alfred de Vigny et Baudelaire voient, dans son effort persévérant, un modèle courageux pour les poètes souffrant de l'impossibilité à atteindre l'idéal poétique. Fulgence Girard exprime la révolte du peuple pour la liberté à travers les efforts de Sisyphe pour s'affranchir de son rocher. L'expiation de Sisyphe devient synonyme de persévérance, comme s'il avait le droit de choisir de continuer ou non son supplice. Dans la littérature de la première moitié du XXe siècle, le mythe de Sisyphe est souvent sollicité dans la mise en scène d'une idée abstraite. Les auteurs se donnent une grande liberté dans la sélection, la transformation et l'ajout des mythes. La plupart des usages du mythe étant limitée à un rôle marginal dans un court passage, les réactualisations du récit antique menées par Isi Collin et Albert Camus occupent dans leurs œuvres, en revanche, une place importante et significative. Les deux auteurs aident notre damné à trouver le bonheur dans son supplice, grâce à une réflexion sur son existence, réalisée dans un moment d'arrêt du labeur. En outre, Camus fait du mythe, un symbole de la condition humaine, et de la figure de Sisyphe, un modèle pour vivre l'absurde avec grandeur et dignité. Sous un angle différent, son interprétation s'inscrit également dans la tendance à héroïser la figure de Sisyphe. Il est intéressant de remarquer que le mythe de Jingwei a aussi été revalorisé dans la littérature chinoise, cependant cette interprétation héroïque unifie presque tous ses usages poétiques pendant plusieurs siècles.

Le Mythe de Jingwei dans la représentation de l'héroïsme tragique

A l'instar du mythe de Sisyphe, une lecture héroïque du mythe de Jingwei commence à émerger dans la littérature chinoise à partir du XIIe siècle. Ce changement est sans doute en rapport avec l'usage de ce mythe par les grands poètes patriotiques dans la réaffirmation de leur loyauté envers l'ancien souverain : l'action répétitive de Jingwei est considérée comme un symbole de la persévérance intransigeante des activités de résistance ; le ressentiment de Jingwei devient l'expression du regret éternel du héros souffrant de la destruction de sa nation. Les lectures héroïques du mythe ne cessent de se multiplier ; au début du XXe siècle, dans le contexte de la révolution républicaine, il est encore utilisé comme l'image des révolutionnaires héroïsés. En raison de la reprise immodérée du mythe de Jingwei dans les poèmes héroïques, son usage se dégrade pour devenir une convention littéraire, de sorte que le mythe de Jingwei devient un motif ornemental pour suggérer un esprit héroïque. Par rapport à la pluralité d'interprétations du mythe de Sisyphe dans la littérature française, il semble que le pouvoir signifiant du mythe de Jingwei s'affaiblit.

La formation d'une lecture héroïque du mythe de Jingwei

L'héroïsation du mythe de Jingwei s'inscrit dans le contexte de la succession dynastique. Il s'agit souvent d'un moment de tragédie pour les lettrés chinois loyalistes, qui refusent d'accepter la chute de l'ancien ordre. La résistance est d'autant plus intense que la nouvelle dynastie est fondée par les nomades barbares qui étaient considérés comme ethniquement « étrangers », et qu'une opposition nationaliste est impliquée dans la résistance. Il est à noter qu'à partir du XIIe siècle, l'histoire chinoise est marquée par les invasions régulières des nomades barbares, qui parviennent à établir successivement leur gouvernance sur le territoire chinois¹. Pendant la période de ces transitions, les lettrés-mandarins chinois, loyaux à leur ancien souverain, ne tardent pas à se dresser courageusement pour résister aux ennemis. Cependant, leur tentative se concluant par un échec, ils se confrontent au choix de la vie ou de la mort. Dans les poèmes des héros patriotiques ou en hommage aux héros patriotiques, le mythe de Jingwei est utilisé pour traduire leur état d'âme : soit une colère amère face au renversement de leur nation, soit une détermination à résister contre les ennemis au risque de la vie ; il s'agit donc d'un sentiment complexe. On va constater que l'usage du mythe de Jingwei reflète un idéal exemplaire de loyauté, valeur essentielle dans la morale confucéenne. Il est convenable de classer les

¹ En 1127, les Chinois ont perdu le contrôle sur la moitié Nord du territoire au profit des Jürchen ; en 1279, les Mongols ont conquis la moitié sud et ont réuni la Chine sous leur contrôle ; en 1683, la Chine est placée sous l'autorité des Manchous.

usages du mythe dans deux catégories en fonction du thème poétique : l'expression du moi dans le contexte de la destruction de la nation et l'hommage à un héros patriotique. Il nous semble que le rôle du mythe diverge dans ces poèmes.

Expression du moi

Il est possible que le poète Lu You (1125-1210) soit le premier à associer le mythe de Jingwei à une cause nationaliste, qui consiste ici à reconquérir le territoire perdu, désormais sous le contrôle des Jürchen. Il évoque le mythe dans son poème intitulé « Chant de sentiments (Houyutan) » composé avant une expédition militaire : « [...] Le poète Tao Yuanming se retire et s'adonne à l'alcool, le général Li Guang est vieux et ne s'attend plus à l'attribution d'un titre. Pendant des millénaires Jingwei aspire à combler la mer, le petit tigre âgé de trois jours a une volonté d'avaler une vache [...] »¹ Le poète exprime d'abord d'une façon allusive son inquiétude sur le moment décisif de l'expédition (par une référence au retrait de la vie politique de Tao Yuanming et à la vieillesse du général Li Guang²). Ensuite, il met en parallèle le mythe de Jingwei et la légende d'un très jeune tigre, l'accent étant mis sur leur « aspiration » et leur « volonté ». Le poète suggère sans doute que malgré les circonstances défavorables de l'expédition militaire il ne faut pas se démoraliser, même les créatures les plus fragiles telles que l'oiseau Jingwei et un tigre de trois mois, nourrissent une grande ambition³. Quant à l'usage du mythe de Jingwei, il met l'accent sur une temporalité : des millénaires. Il s'agit d'un nombre indéfini qui renvoie à une longue durée, que l'on peut traduire par une éternité dans la culture chinoise. Cette vision hyperbolique du temps permet de représenter la volonté inflexible et persistante de Jingwei. On peut constater que le mythe est sollicité par le poète comme une parabole qui permet de délivrer aux lecteurs un enseignement : face à une tâche difficile ou impossible, il ne faut pas reculer mais il faut faire preuve d'une détermination sans faille et d'un courage extraordinaire, en suivant l'exemple de Jingwei.

Il est évident que le motif de la vengeance de Jingwei contre la mer est implicitement sollicité dans le poème, puisqu'il permet de suggérer que l'expédition militaire est une

¹ Lu You, *Collection de Jiannan*, vol. 52, cité par Guo Guang, dans *Biographe de Lu You*, Zhengzhou, éd Zhongzhou Shuhua, 1982, p. 215.

² Il est à noter que Tao Yuanming et Li Guang, ces deux personnages historiques qui ne sont pas contemporains de Lu You, sont adoptés ici comme une citation classique (*diangu*).

³ Le vers « le petit tigre âgé de trois jours, a une volonté d'avaler une vache » est polysémique. Certains critiques estiment que cette référence a une connotation péjorative dans le poème, et que Lu You l'emploie pour alerter qu'il faut éviter une action téméraire et risquée.

vengeance légitime contre les envahisseurs du territoire chinois. En raison de cette relation de correspondance entre la tâche de Jingwei et la reconquête du territoire, les poètes loyalistes ne cessent d'adopter la référence au mythe dans l'expression de leur ambition. Le poème le plus représentatif est sans doute celui du fameux poète patriotique Wen Tianxiang (1236-1283), à travers lequel la figure de Jingwei est devenue une incarnation du héros loyaliste et patriotique. En tant que premier ministre des Song, Wen a mené un mouvement de résistance contre les envahisseurs mongols ; même après la chute de l'ancienne dynastie, il poursuit sa résistance. Pendant sa captivité il refuse de se rallier au nouveau souverain d'origine étrangère et réitère sa volonté de rétablir l'hégémonie chinoise. Après son exécution, il est considéré par les lettrés postérieurs comme un symbole de l'héroïsme. On peut constater que son héroïsme est étroitement lié à sa loyauté exemplaire dans le cadre de l'éthique confucéenne. Poussé par un intense sentiment de loyauté envers la dynastie déchuée, le poète s'engage activement et fermement dans un combat armé contre les Mongols, jusqu'à épuiser toutes ses forces.

Il a révélé son état d'âme dans son poème intitulé « Lisez-moi » composé pendant sa captivité, dans lequel il porte un regard rétrospectif sur sa vie. Son évocation du mythe de Jingwei dans le dernier vers du poème original (dont nous avons renversé l'ordre dans la traduction) inaugure une lecture héroïque du mythe dans les poèmes patriotiques :

L'empereur est en exil, son palais est pris.
Ayant en vain essayé de rétablir l'ordre, je n'ai pas la capacité de prouver ma loyauté.
Le passé s'éloigne comme une oie sauvage vole loin, je sombre dans une nouvelle lamentation à la vue du coucher du soleil.
Jingwei vole au-dessus de l'immense océan depuis mille ans, il peut être considéré comme mon âme.¹

Dans les vers 1-4 le poète se rappelle l'effondrement de la dynastie des Song et l'échec de ses activités de résistance. Les vers 3-4 représentent son désespoir et son impuissance face à la situation irréversible. L'expression « le passé s'éloigne » sert de transition, pour que le temps s'oriente vers le présent. Le coucher du soleil, qui fait souvent penser au déclin de la vie, attriste davantage le poète. On peut constater que le ton du poème est poignant et que le poète met en scène une situation tragique dans laquelle sa mort approche sans que son ambition soit accomplie. A la fin du poème, ne sombrant plus dans la détresse, le poète

¹ Pour le dernier distique, le poète utilise le terme « âme », nous avons traduit d'une façon littérale par une métamorphose de son âme en Jingwei. En effet, le terme peut connoter aussi « l'esprit », « l'état mental » en chinois, donc le vers a aussi un sens figuré, Jingwei représente mon esprit.

évoque la persévérance héroïque de Jingwei et essaie d'établir une identification avec la figure de Jingwei. Il nous semble que la sollicitation du mythe de Jingwei ne se limite pas au surgissement de son nom dans le dernier vers ; tout le récit mythique est impliqué, pour que le poète établisse une relation de correspondance avec la figure de Jingwei dans le poème entier : son impuissance devant l'irréversibilité de la situation est à l'image de celle de Jingwei face à l'immensité de la mer ; tous deux se rendent compte de l'impossibilité de leur ambition et de l'inévitable échec. Si le poète fait remarquer la fermeté inflexible de Jingwei dans la poursuite de son ambition, c'est pour révéler sa propre détermination : tous les obstacles et toutes les difficultés ne peuvent pas amener le poète à plier devant les ennemis ; même la mort physique ne peut pas réduire sa ferme volonté qui va rester éternelle de même que l'âme de Jingwei. Il suggère que son dévouement pour la nation, qui ne se dément jamais, peut transcender la mort. Ainsi le poème met en scène un esprit héroïque majestueux. D'ailleurs, le poète utilise les termes « depuis mille ans » ; cet usage hyperbolique du temps permet d'un côté de représenter la persévérance de l'oiseau Jingwei, de l'autre, sa déclaration solennelle suscite une vive émotion chez le lecteur, ce qui permet de sublimer l'esprit héroïque du poète. De ce fait, le mythe joue aussi un rôle esthétique dans le poème.

Plusieurs des poèmes composés pendant sa captivité et avant sa mort révèlent cette détermination à résister aux ennemis et à ne jamais renoncer. Il développe, selon certains, « une nouvelle notion de l'héroïsme » : « le sacrifice de sa vie pour son pays est devenu la forme la plus élevée d'action, transcendant la souffrance personnelle et atteignant une moralité ultime d'humanité et de droiture »¹. On peut constater que le martyr de Wen Tianxiang pour la nation et ses poèmes patriotiques font intégrer le principe de loyauté dans la définition chinoise de l'héroïsme. Comme nous l'avons démontré dans la première partie, l'héroïsme dans la culture chinoise, avant de se référer à l'accomplissement d'un exploit militaire, renvoie d'abord à un engagement moral. Ainsi, l'action suicidaire ou vaine est glorifiée comme héroïque tant qu'elle s'inscrit dans le cadre de la morale confucéenne.

En conclusion, l'héroïsation de la figure de Jingwei s'articule autour de deux volets : d'abord, quand le mythe de Jingwei est transposé dans l'expression thématique de la cause nationaliste, le labeur de Jingwei se lit comme une tâche impossible mais qu'il faut accomplir, une obligation morale, le manque de discernement faisant place à une fidélité au principe de

¹ Voir « Wen T'ien-hsiang's example was responsible for a new notion of heroism: the sacrifice of one's life for one's country became the highest form of taking action, transcending personal suffering and achieving the ultimate morality of *jen* (humanity) and *i* (righteousness.) », Chang, Kang-i Sun, *The late-Ming poet Ch'en Tzu-lung : crises of love and loyalism*, New Haven, Yale University Press, 1991, p. 5.

la loyauté ; ensuite, l'identification du poète héroïque Wen Tianxiang à l'image de Jingwei confère à ce mythe une grandeur sublime ; son interprétation du mythe confère à la figure de Jingwei une connotation héroïque. Ainsi, le mythe de Jingwei est héroïsé.

Il est à noter que Wen Tianxiang est considéré comme un héros « non pas pour avoir fait preuve d'une foi obstinée dans une victoire qui devait être obtenue contre toute attente, mais pour avoir été fidèle au principe de loyauté alors qu'il savait que sa cause était sans espoir, même sans la sanction du Ciel¹ ». Il souffre d'une conscience amère de l'irréversibilité de la chute de l'ancienne dynastie. C'est pourquoi dans son poème se lit un grand désespoir. On peut le qualifier de héros tragique dans le sens où sa résistance unit le courage et la défaite inévitable, les deux principales qualités d'un héros tragique². En effet, cette définition du héros tragique peut s'appliquer à tous les poètes loyalistes qui souffrent d'une déception amère mais ne renoncent pas à la résistance.

Il est évident que la correspondance entre Jingwei et le poète ne se limite pas à leur intransigeance, mais tous les deux prévoient avec désespoir l'échec inévitable de leur ambition. De ce fait, le poète voit dans la figure de Jingwei un héros tragique. Certes, cette lecture est sous-jacente dans le poème de Wen Tianxiang, mais quand le mythe est réécrit et développé dans un poème entier, on peut constater qu'il est idéal pour représenter cet héroïsme tragique dans la culture chinoise.

Lin Jingxi (1242-1310) est un poète patriotique. Il mène une vie de réclusion après la conquête des Mongols et inspire une admiration chez les lettrés chinois par sa tentative d'ensevelir, au risque de sa vie, les cadavres des anciens empereurs rejetés par les ennemis mongols. Dans un poème intitulé « Jingwei », il révèle un drame intérieur à travers la représentation du mythe :

Sa forme est infime son intention amère, son ancien corps est englouti dans le ventre
de la baleine.
Le ciel est trop haut pour entendre sa plainte, la colère qu'il ressent depuis
longtemps peut-elle être atténuée ?
Il tente de combler la profonde mer orientale, il est capable de faire effondrer le
mont de l'ouest,
Le mont effondré, la mer est toutefois profonde, il crie tristement et inutilement
jour et nuit.

¹ Voir « he earned the prize of eight hundred years of chinese writer, not for showing stubborn faith in victory which would have to be earned against great odds, but for remaining loyal to the principle of loyalty when he knew his cause was hopeless, even lacking the sanction of heaven ». p. 234

² R.J.Dorius définit les deux qualités les plus importantes de la tragédie comme courage et la défaite inévitable. L'article « Tragedy » dans *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, ed. Alex Prieminger et al., enl. Ed. Princeton: Princeton Unver. Press, 1974, p.860.

Il sait bien l'insuffisance de sa force, mais il jure d'y consacrer toute sa vie. ¹

Le poète donne ici l'image d'un Jingwei malheureux, impuissant et désespéré. Par rapport à ses devanciers, qui sont enclins à la représentation de la souffrance physique de l'oiseau, le poète se concentre sur sa douleur mentale : la fragilité de Jingwei (v. 1-2) est mise en contraste avec la force écrasante de la mer (« la baleine », v. 7), ce qui permet de décrire son impuissance devant une situation irréversible ; dans le vers 3 Jingwei demande une intervention du ciel, ce qui signifie une demande de justice, mais l'expression « le ciel est trop haut » fait entendre que le sort tragique lui est imposé injustement et inéluctablement ; la description de son cri triste et incessant fait ressortir sa détresse inconsolable. En un mot, la réécriture du mythe de Jingwei par Lin Jingxi revêt une tonalité beaucoup plus tragique que dans les poèmes antérieurs. A travers la représentation du sort tragique de ce petit oiseau, le poète parvient à concrétiser d'une façon visuelle son amertume et son désespoir face à la puissance de l'armée mongole et au renversement inéluctable de l'ancienne dynastie. Comparée à la misère personnelle et à la défaite de l'ambition politique, thèmes que l'on trouve dans les poèmes antérieurs, la destruction de la nation est une véritable calamité collective pour tous les lettrés chinois, qui se sentent obligés, par leur enseignement confucéen, de sacrifier leur vie et de prouver leur loyauté. Quand ils se rendent compte de l'impossibilité du rétablissement de l'ancien ordre, leur tristesse est plus profonde et plus saisissante. Mais dans le dernier distique, le poète réaffirme sa détermination à résister en dépit d'une conscience amère de l'inévitable échec. On peut constater que le mythe de Jingwei, tel qu'il est dépeint ici, condense parfaitement les caractéristiques de l'héroïsme tragique : en se rendant compte de l'irréversibilité de la situation, cet oiseau poursuit sans relâche sa vengeance ; sa souffrance permet de sublimer sa grandeur héroïque. Nous allons constater que cette tension entre la conscience de la vanité de la résistance et la détermination à poursuivre l'action jusqu'à épuiser toutes ses forces est un trait commun des poèmes héroïques composés dans le contexte d'une transition dynastique.

Presque quatre cents ans après, l'événement historique se répète. Encore une fois, le continent chinois est envahi et conquis, cette fois par les Mandchous ; les poètes loyalistes et patriotiques se dressent à nouveau pour résister aux ennemis, soit par un engagement dans les combats armés, soit par un retrait total de la vie politique. Jonathan Spencer et John Wills décrivent ainsi leurs actions loyalistes : « les rébellions et la conquête des Qing ont donné

¹ Lin Jingxi, *Recueil de Jishan*, Beijing, Zhonghua Book Compagne, 1960, p. 69.

une portée nouvelle et tragique à l'idéal exemplaire de la pureté morale, poursuivi avec tant d'intensité à la fin des Ming. Dans certaines régions dramatiquement exposées de la Chine, une grande partie d'une génération s'est sacrifiée dans une résistance vaine alors qu'elle avait la possibilité de se retirer pour combattre un autre jour, ou certains refusaient de servir les rebelles ou les Qing et allaient à l'exécution avec défi.¹ ». Dans les poèmes, les écrivains ne tardent pas à faire appel au mythe de Jingwei pour démontrer leur loyauté envers l'ancien souverain. Cependant, l'identification à la figure de Jingwei devient progressivement une convention littéraire.

Xia Wanchun (1631-1647) participa activement au mouvement de résistance lors de l'invasion des Mandchous en Chine. Il fut capturé et exécuté par les ennemis à l'âge de 17 ans. Poète très doué, il s'approprie le mythe de Jingwei pour représenter son grand désespoir avant le martyre dans son poème intitulé « Jingwei » :

Le vent septentrional a balayé la terre et le ciel, un oiseau crie dans un bois sans personne.
Sa volonté est forte mais ses ailes faibles, tenant au bec une pierre il se laisse porter par les flots.
Chaque jour, la haute montagne s'agrandit et la vaste mer s'approfondit.
Regrettant de ne pas être fait pour réparer le ciel, il tend le cou et pousse un cri triste.
Il s'évertue à gaspiller la force, c'est pour qui, sa ferveur ?
Les vagues s'écoulaient vers l'est, sa mélancolie perdure depuis l'antiquité jusqu'à aujourd'hui².

Le poème dépeint un Jingwei se lamentant devant l'insuccès de son projet de « réparer le ciel ». Chaque vers pourrait cependant être lu à la lumière d'une signification symbolique. Les vers 1-2 décrivent l'invasion des Manchous et le renversement de l'ancien ordre, suite à quoi le poète fait appel à la résistance mais la réponse est faible. Les vers 3-8 permettent de traduire l'impuissance du poète devant une situation irréversible. On peut constater que les syntagmes employés renforcent d'une façon considérable l'impuissance de Jingwei. Le vers « réparer le ciel », qui fait allusion au mythe de Nügua et qui renvoie sans aucun doute au rétablissement de l'ancien ordre, confère aux actes de Jingwei un caractère bienfaiteur. La figure de Jingwei est ainsi élevée au rang de héros sauveur. La question posée à Jingwei dans le vers 9 renforce de nouveau son altruisme et son humanité. Ce traitement du mythe permet

¹ Texte anglais: « The rebellions and the Ch'ing [Qing] conquest gave new and tragic scope to the ideal of the exemplar of moral purity, pursued with such intensity in the late Ming. In certain dramatically conspicuous area of China, much of the flower of a generation sacrificed itself in futile resistance, often when there was a chance of withdrawing to fight another day, or refused to serve the rebels or the Ching and went defiantly to execution. », Jonathan D. Spencer & John E. Wills, Jr., *From Ming to Ch'ing, conquest, religion and continuity in seventeenth-century China*, New Haven, Yale Univ. Press, 1979, xvii-xviii.

² Xia Wanchun, annoté et corrigé par Bai Jian, *Recueil de Xia Wanchun, avec annotation et correction*, Shanghai, éd des anciens livres de Shanghai, 2016, vol. III, p. 176.

au poète de signifier que tous ses efforts, ayant pour visée de sauver la nation, sont totalement désintéressés et bienveillants. Dans le dernier distique, le poète introduit une perspective temporelle cosmique, ayant pour but de souligner que ce sentiment mélancolique transcende toutes les limites temporelles. Ainsi, le poème est investi d'une grandeur et d'une beauté sublimes. L'emprunt d'une temporalité cosmique constitue un trait typique des poèmes héroïques, que nous allons traiter dans la section suivante.

Il est évident que le poème se caractérise par un registre pathétique. Le poète construit l'image d'un oiseau impuissant et innocent. Le lexique concernant le désespoir, l'imagerie pessimiste, la description hyperbolique de la difficulté des circonstances, la phrase interrogative sur la motivation de Jingwei, contribuent tous à susciter une vive sympathie du lecteur à l'égard de l'oiseau. Il est à noter que toutes les œuvres de Xia se distinguent par leur enthousiasme et leur pathos. La représentation accentuée de la détresse et du désespoir de Jingwei a pour but de révéler l'état d'âme du poète, qui sombre dans une grande amertume en se rendant compte de l'impossibilité de son ambition et de la vanité de sa résistance avant la mort. La souffrance sublime la grandeur héroïque du poète qui s'obstine dans son idéal de loyalisme et refuse d'accepter le destin qui lui est imposé par le mouvement naturel du changement dynastique. Ainsi émerge la figure d'un héros tragique. En défiant le destin, il donne forme à un courage héroïque ; en souffrant de l'échec inévitable, il sublime sa douleur et son désespoir.

Le mythe de Jingwei est sollicité par le poète Gu Yanwu (1613-1682) afin de mettre en contraste les loyalistes souffrants et les infâmes collaborateurs de la nouvelle dynastie. Gu est un grand érudit, philosophe et écrivain, qui se distingue comme l'une des figures les plus remarquables de l'histoire des lettres chinoises. Il est aussi considéré comme un modèle de droiture intransigeante, par sa participation aux activités anti-manchous et son refus constant de servir la cour. Dans son poème « Jingwei », il fait ressortir la grandeur héroïque de Jingwei par une comparaison avec les autres oiseaux :

L'injustice est partout, pourquoi alors tu te laisses souffrir en vain ?
Ton corps n'étant long que d'un pouce, tu portes dans ton bec du bois jusqu'à la fin du monde.
Je souhaite combler la mer de l'Est, mon corps va sombrer mais mon cœur ne changera pas.
Tant que la mer n'est pas nivelée, ma volonté ne prendra pas fin.
Hélas ! Vous ne voyez pas dans la grande foule d'oiseaux des collines de l'Ouest,
Les pies viennent et les hirondelles partent, chacun construisant son propre nid ?¹

¹ Gu Yanwu, annoté et corrigé par Hua Chenzhi, *Recueil de Gu Yanwu*, Beijing, Zhonghua Book company, 1983, vol. I, p. 279.

Dans ce poème, le poète essaie d'entamer une conversation avec Jingwei. Dans les vers 1-4, le poète interroge Jingwei sur sa motivation ; les vers « l'injustice est partout », « en vain », « ton corps n'étant long que d'un pouce » synthétisent les incompréhensions que ses actes suscitent. Dans les vers 5-8 il s'agit de la réponse de Jingwei, qui dévoile son ambition et sa détermination. On peut constater que le lexique et les syntagmes soulignent l'intransigeance et la fermeté de Jingwei. Cependant, sa représentation du mythe de Jingwei est plutôt conventionnelle. Dans le dernier vers, le poète émet un sarcasme piquant sur les pies et les hirondelles qui ne se soucient que de leur propre confort, si bien que leur égoïsme et leur lâcheté rehaussent le dévouement héroïque de Jingwei. L'opposition entre les attitudes des oiseaux dévoile qu'un grand nombre de mandarins chinois, au mépris de la morale confucéenne, commencent à se rallier au régime étranger après l'établissement du règne des manchous, tandis que le poète continue toujours de résister aux ennemis en s'exilant de la vie politique. Si le poème de Xia Wanchun consiste en une plainte désespérante de Jingwei, celui de Gu Yanwu constitue, en revanche, une réaffirmation de sa volonté. C'est pourquoi on y trouve plusieurs vers exprimant la détermination de l'oiseau : « mon cœur ne changera pas », « ma volonté ne prend pas fin ». Les serments de Jingwei laissent entendre la fermeté du poète qui ne se dément jamais, ce qui va provoquer sans doute une grande admiration chez les lecteurs.

Dans les poèmes en éloge à un héros tragique

Parallèlement à la transposition littéraire du mythe de Jingwei dans l'expression du moi par les poètes loyalistes, le mythe est également sollicité dans les poèmes en hommage à un héros tragique, composés souvent après une visite du temple ou du tombeau dédiés au héros. Il est évident que la figure de Jingwei est devenue un symbole de l'héroïsme tragique. Contrairement à la mise en correspondance entre le héros tragique et la figure de Jingwei dans les poèmes patriotiques, la référence au mythe de Jingwei est souvent limitée, dans les poèmes en hommage à un héros tragique, à une simple évocation de sa haine ou de sa mort. Il est évident que la référence au mythe se transforme en un lieu commun. En outre, il est à noter que l'évocation du mythe de Jingwei dans ces poèmes est souvent utilisée afin d'introduire une perspective cosmique. Il est indéniable que le temps constitue une dimension essentielle dans l'expression poétique chinoise. Dans son analyse sur la temporalité dans l'écriture poétique, James J.Y. Liu a proposé trois perspectives temporelles utilisées séparément ou conjointement dans les poèmes classiques chinois : personnelle,

historique et cosmique¹. Il nous importe d'étudier la manière dont la perspective cosmique est introduite à travers la référence au mythe de Jingwei et l'effet produit par cet élargissement de la vision du temps.

Dans un poème à la mémoire de Lin Xiufu (1237-1279), qui se jette avec le jeune empereur dans la rivière pour ne pas abdiquer devant les Mongols et devient ainsi un modèle de loyauté dans l'histoire chinoise, le poète Yu Delin (1232-1293) glorifie son esprit :

Son cœur demeure toujours fidèle, même après dix mille morts, alors que la légitimité d'une dynastie des millénaires s'est fragilisée.
On imagine que Jingwei souffre d'une grande haine, qui n'est pas susceptible d'être atténuée depuis l'antiquité jusqu'à nos jours.²

Le poète met en valeur la loyauté de Lin Xiufu dans le premier vers par le biais d'une technique hyperbolique : « dix mille morts ». Dans les deux derniers vers, il évoque la haine implacable de Jingwei, ce qui a pour fonction de mettre en scène la haine de Lin Xiufu, héros patriotique glorifié dans le poème. Ici le poète utilise de nouveau une formule hyperbolique : « depuis l'antiquité jusqu'à nos jours » qui équivaut à l'éternité dans la poésie chinoise. En effet, le temps passe dans les deux sens pour les chinois et le cours est inversé : « de l'antiquité à nos jours » a une même valeur que « de nos jours à l'infini ». Cette perspective temporelle élargie permet d'un côté de faire ressortir l'intensité de la haine de Jingwei, qui résiste à l'écoulement du temps ; de l'autre, la temporalité infinie vise également à faire ressentir une grandeur héroïque, qui dépasse la limite temporelle, et à provoquer ainsi une grande sympathie chez les lecteurs. La perspective cosmique est introduite grâce à l'évocation du mythe qui sous-tend une antiquité aussi lointaine que l'origine du cosmos dans l'imaginaire humain. En ce qui concerne la haine de Jingwei, il s'agit sans doute d'un sentiment complexe partagé par tous les héros tragiques : la colère contre un sort tragique imposé aux loyalistes vertueux et innocents, le refus inflexible d'accepter la nouvelle dynastie, la déception face à la situation irréversible et la détermination à ne jamais abdiquer. On peut constater que le recours au motif de la haine impérissable de Jingwei permet de mettre en scène un héroïsme tragique.

¹ James J. Y. Liu, « Time, Space, and Self in Chinese Poetry », *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews (CLEAR)*, vol. 1, no. 2, 1979, pp. 137–56. En ce qui concerne la façon de présenter cette triple perspective du temps, Professeur Liu a expliqué dans son ouvrage *Major Lyricists of the Northern Sung : 960-1126 A.D.* : « [...] la vie personnelle du poète se mesure à l'échelle de l'Histoire, qui à son tour se mesure à l'infinité de l'univers » (traduit de l'anglais par nous-mêmes), James J. Y. Liu, *Major Lyricists of the Northern Sung : 960-1126 A.D.*, Princeton University Press, 2015, p. 155.

² Fu Xuancong et al., *Recueil des poèmes des Song*, vol. 67, Beijing, Presse universitaire de Beijing, 1998, p. 42439.

Le même usage se trouve dans les poèmes de Gu Lin (1476-1545) en hommage à Yue Fei (1103-1142), un général militaire patriotique. Étant considéré comme un parangon de loyauté, beaucoup de poèmes exaltent sa personnalité et ses exploits. Après une visite du temple en son honneur à Hanzhou, Gu Lin a composé trois poèmes sur Yue Fei, dont deux évoquent le nom de Jingwei. Dans un poème intitulé « Tombeau de Yue », le poète plaint le sort du héros dans le deuxième quatrain :

A la cour il est difficile de se tirer des calomnies,
Le héros sans souverain, qu'est-ce qu'il peut faire ?
Au mont Ya la mer s'étend au lointain jusqu'à atteindre le ciel,
En vain, Jingwei a tenu au bec une tristesse de dix mille générations ¹.

Le poète reprend les mêmes motifs dans le deuxième poème « Visite du temple de Yue Fei » : « [...] On contemple au ciel pour attendre le dragon blanc et il n'est pas de lieu où mourir. Sa voix brisée, l'oiseau jaune a encore des regrets non chantés. Les vagues de la mer s'écoulent vers l'est, le mont Ya s'étend au loin. Des mille ans passés, la haine de Jingwei n'est guère allégée »². Comme dans le poème précédent, le poète recourt au motif de la tristesse/haine impérissable de Jingwei, qui s'accompagnent d'une perspective cosmique. Les termes « dix mille générations », « mille ans » fonctionnent comme un quantificateur indéfini, ayant pour fonction de suggérer une perpétuité s'il est placé dans une perspective temporelle. En parallèle, il est à noter que le poète ne manque pas d'introduire une perspective spatiale cosmique, à travers la description de la Nature : « la mer s'étend au lointain », « la colline Ya s'étend au loin³ », « atteindre le ciel », « s'écouler vers l'est » ; ces images laissent penser à l'immensité de l'univers, ce qui fait écho à l'infini du temps. Dans cette perspective spatio-temporelle illimitée, la tristesse/haine de Jingwei demeure toujours impérissable. Le poète sous-entend que la tristesse/haine de Yu Fei est à l'image de celle de Jingwei, impérissable et illimitée dans le grand cosmos.

Outre cette exagération de la durée du sentiment de Jingwei, il existe une autre façon de construire la temporalité cosmique dans la référence au mythe de Jingwei : la mise en évidence de l'immensité de la mer. Comme James J. Y. Liu nous l'indique dans son article « Temps, espace et soi dans la poésie chinoise (« Time, space, self in Chinese poetry »),

¹ Gu Lin, *Les poèmes au jardin de repos*, vol 12, Shanghai, Shanghai Book store, 1994, cité par Jiang Yin, *Perspective et méthode : analyse de l'histoire littéraire chinoise*, Beijing, Presse universitaire de Beijing, 2018.

² Gu Lin, *Les poèmes au jardin de repos*, vol 13, cité par Jiang Yin, *ibid.*

³ Il est à noter que le mont Ya a une fonction signifiante dans le poème. La bataille de Yu marque la fin de la dynastie des Song et le début du règne des Mongols sur le continent chinois. Ainsi, le Mont de Ya qui témoigne des vicissitudes de l'histoire, évoque la défaite de la dynastie des Song et signifie que l'aspiration de Yue Fei et des lettrés patriotiques est finalement tombée à l'eau.

chaque perspective temporelle tend à être corrélée à certains types d'imagerie spatiale¹. Dans la pensée chinoise, la Nature est un élément immuable, par rapport à l'existence humaine éphémère. C'est pourquoi l'évocation de Jingwei est souvent associée à la description de la mer. Il est intéressant d'analyser la manière d'évoquer le mythe de Jingwei dans le poème de Zhang Yining (1301-1370) lors de sa visite du pavillon Yugu, un site historique célèbre grâce aux œuvres poétique qui lui sont destinées. Le poète déplore la mort de Xin Qiji (1140-1207), modèle de patriotisme et d'intégrité dans l'histoire chinoise. Ce dernier compose un poème lyrique² qui figure parmi les meilleurs poèmes sur le pavillon Yugu ; ainsi Zhang Yining imite son imagerie et puise la plupart des images dans l'œuvre de Xin Qiji³ :

Devant le pavillon Yugu il existe deux rivières,
Je verse une libation à notre héros [Xin Qiji].
Le vent et le nuage ont des regrets, les anciens ont vieilli,
Le ciel et la terre sont impitoyables, l'eau s'écoule vers l'est.
Jingwei vole vers l'immense mer bleu et y sombre, les perdrix crient et crachent du sang dans les collines à la tombée du soir.
La rivière Qing se moque du monde humain, le seul compagnon constant de la brouillasse est un pêcheur⁴.

Le poème se distingue par une densité d'images. Le poète juxtapose d'une façon ingénieuse les images tirées du poème de son modèle (« pavillon Yugu », « rivière Qing », « cris des perdrix », « tombée du soir », « collines », « l'eau coule à l'est ») et ses propres images originales (« vent et nuages », « ciel et terre », « Jingwei », « pêcheur », « brouillasse »). De même que son modèle Xin Qiji, notre poète recourt à la description picturale d'un paysage pour exprimer sa tristesse et sa frustration, puisque ces images, ayant un fort pouvoir suggestif, laissent lire un sentiment mélancolique. Le poète évoque la chute de Jingwei dans la mer, ce qui permet de sous-entendre la mort précoce du héros avant l'accomplissement de son ambition. Le motif de la mort de Jingwei est récurrent dans ces poèmes en hommage à un héros tragique⁵. Il est à noter que le poète met l'accent sur

¹ James J. Y. Liu, *op.cit.*

² Nous utilisons le terme « poème lyrique » pour référer à *ci*, une forme poétique spécifique dans la littérature chinoise. Il existe actuellement beaucoup de traductions possibles pour ce terme. Jacques Pimpaneau le traduit par « poème chanté » dans son ouvrage *Chine, Histoire de la littérature, op.cit.* p. 215.

³ Le poème lyrique de Xin Qiji s'écrit sur l'air « Les Barbares Bodhisattvas » : « Après le pavillon Yugu, il y a la rivière Qing. Chargée des larmes versées par combien de voyageurs en souffrance ? Et je regarde au nord-ouest vers la capitale perdue, à mon grand désarroi, barrée par d'innombrables collines. Il est vain que des collines vertes barrent la route ! A l'est, la rivière coule librement. Mais mon cœur est lourd quand le soir tombe sur la rivière, pour entendre le cri des perdrix dans les collines ». Dans la première strophe, le poète se rappelle les événements historiques tragiques qui ont eu lieu à la rivière Qing, ce qui provoque sa mélancolie pour la capitale perdue ; dans la deuxième il exprime un sentiment dépressif et une grande frustration derrière la description du paysage.

⁴ Xu Jin, *Anthologie des poèmes sur les monuments historiques de Jiangxi*, Nanchang, éd du peuple de Jiangxi, 1986, p. 198. Traduit par nos soins.

⁵ Par exemple, le poète Wang Xiangchun a ainsi exprimé dans son éloge de Yue Fei : « Au crépuscule dans les herbes dépérissant et la brume froide, avec tristesse je rends visite au temple de Yue Fei. [...] La mer orientale n'est pas encore comblée, Jingwei est déjà décédé, le coucou comprend que la force ennemie est faible. La paix négociée ne durera pas longtemps, le ressentiment du héros millénaire ne peut pas être atténué ».

l'immensité de la mer, qui implique l'infini de l'espace. Une fois placés dans une perspective cosmique, les exploits héroïques sont insignifiants et le vif sentiment s'efface. Comme le Professeur Liu l'indique, la représentation de l'univers infini vise à accentuer le caractère éphémère de l'existence humaine et de l'événement historique¹. Il se pourrait que le poète cherche à soulager sa propre frustration à l'aide d'une telle vision colossale du monde. D'ailleurs, le poète n'évoque guère le sentiment de Jingwei, il se contente d'adopter le mythe de Jingwei comme un motif ornemental dans l'intention de constituer une imagerie cohérente et signifiante. Autrement dit, le mythe de Jingwei est utilisé moins pour faire allusion à un contenu héroïque, que pour participer à la représentation fictive et imaginaire d'un lieu en hommage au héros. Le même usage se trouve dans le poème « Visite au temple à Wen Tianxiang » du poète Bian Gong (1476-1532) que nous avons traité dans la section « Jingwei : la reproduction d'un univers mythologique ».

On peut constater que l'usage du mythe de Jingwei dans la glorification d'un héros tragique se caractérise par sa combinaison avec une perspective cosmique. Marie Chan explique dans son étude sur les poèmes héroïques que cette perspective constitue un trait important du lyrisme héroïque chinois². Il est intéressant d'étudier l'effet produit par l'élargissement de la temporalité. Il nous semble que sa fonction pourrait être double, d'un côté, elle montre que la grandeur du héros peut transcender la limite spatio-temporelle et acquérir une immortalité à l'image du cosmos ; de l'autre, mettant en contraste l'infinité du temps et la nature éphémère de l'existence humaine et des événements historiques, elle parvient à apaiser la frustration et la dépression du poète, qui déplore le sort tragique du héros patriotique. Par conséquent, l'usage du mythe de Jingwei, ayant pour fonction fondamentale d'introduire cette perspective cosmique, se dégrade en une expression conventionnelle. En particulier quand le mythe de Jingwei est sollicité comme un motif littéraire qui participe à la constitution d'une imagerie poétique, son pouvoir d'évocation suggestive se sclérose.

Le mythe de Jingwei est très sollicité dans les poèmes héroïques, qu'il s'agisse des poèmes destinés à un héros patriotique ou des poèmes par lesquels les héros extériorisent leur loyauté. Etant donné que la Chine est menacée par les invasions successives des nomades barbares, l'héroïsme commence à se définir dans le cadre d'une référence au

¹ James J. Y. Liu, *op.cit*

² Marie Chen, « Chinese Heroic Poems and European Epic », *op. cit.*

loyalisme. Bref, l'héroïsme est avant tout le dévouement et le sacrifice pour la nation. Les héros qui sont déterminés à résister et prêts à sacrifier leur vie pour la nation manifestent un grand courage pour mener l'action héroïque jusqu'au bout et explorent, par leur expérience, la limite de la force spirituelle. Ils s'inscrivent dans l'histoire comme symboles de l'héroïsme chinois. Cependant, il s'agit d'un héroïsme tragique, que résume parfaitement la phrase que Lynn Struve utilise pour glorifier les martyrs de la dynastie des Ming, « Ils savaient que cela ne servait à rien, mais ils ont quand même continué »¹. On peut constater que la tension entre la conscience amère de l'irréversibilité de la situation et l'obstination à poursuivre l'idéal de loyauté est essentielle dans l'héroïsme tragique de la tradition chinoise. Kang-I Sun Chang révèle que la conscience de la souffrance existe dans la culture chinoise depuis *Le livre des mutations*. Elle explique la fonction rédemptrice de la souffrance et son rôle esthétique dans la poésie chinoise². Il est évident que l'esprit héroïque est sublimé par la souffrance du héros.

On comprend dès lors que le mythe de Jingwei soit idéal pour représenter la tension essentielle dans la définition de l'héroïsme tragique. Les poètes s'approprient la donnée traditionnelle du mythe de Jingwei, pour qu'il incarne le héros tragique. Dans leur réécriture, Jingwei est conscient que ses actions incessantes mènent vers un échec inévitable face à l'immensité de la mer ; prêt à tout sacrifier pour cette entreprise, il persévère dans ses efforts futiles jusqu'à l'épuisement totale de toutes ses forces. Ainsi, le manque de discernement de Jingwei dans les critiques traditionnelles est glorifié comme une obligation morale de loyauté, et la ténacité d'un effort vain est élevée au rang d'action héroïque, analogue à l'engagement des héros loyalistes envers et contre tous dans les activités de résistance. Depuis la transposition du mythe de Jingwei dans le poème héroïque par Wen Tianxiang, le mythe de Jingwei est investi d'une connotation héroïque qui efface le sens péjoratif du récit.

L'usage répétitif et immodéré du mythe de Jingwei pendant plusieurs siècles dans les poèmes héroïques entraîne la formation d'un lieu commun de l'expression de la loyauté. Si le traitement du mythe varie avec l'expression poétique dans les poèmes dédiés à Jingwei, la syntaxe adoptée pour faire allusion au mythe de Jingwei est stéréotypée dans les poèmes en hommage à un héros patriotique ; les poètes sont enclins à représenter la haine

¹ Lynn A Struve, *The southern Ming, 1644-1662*, New Haven, Yale Univ. Press, 1984, v.

² Texte anglais: « Translated into poetry, the consciousness of suffering, [...], opens up new and redeeming implications. The poet, as a man of sorrows, embraces not only the tragic reality in life but also the vision of an aesthetic totality which provides a sense of magnitude and catharsis, so that we feel suffering itself is being given a kind of purity and grandeur. », Kang-I Sun Chang, *The Late-Ming Poet Ch'en Tzu-lung: Crises of Love and Loyalty*, New Haven, Yale University Press, 1991. p. 106.

impérissable de Jingwei ou sa mort précoce avant que son ambition soit accomplie. Sa fonction expressive dans les poèmes bascule vers une fonction esthétique, en particulier quand la référence au mythe de Jingwei s'accompagne d'un allongement hyperbolique du temps ou d'une immensité de l'espace. Bref, l'héroïsation du mythe de Jingwei est liée à l'expression de la loyauté envers l'ancienne dynastie. Etant donné que la transition dynastique est un trait inhérent de l'histoire chinoise, le refus obstiné de l'accepter trouve sa meilleure expression dans la folie de Jingwei.

Jingwei dans la représentation de la chasteté féminine

Comme nous l'avons expliqué, la référence au mythe de Jingwei est liée à l'expression de la loyauté envers l'ancienne dynastie déchue, ce qui représente une valeur fondamentale dans la morale confucéenne. En outre, ce concept de loyauté se traduit par la chasteté quand il s'applique au milieu féminin¹. La chasteté étant imposée à partir du XIIIe siècle en Chine, il est interdit aux veuves, y compris aux filles fiancées qui n'ont jamais vu leur futur mari, de se remarier, d'autant que le remariage féminin est vu comme un acte honteux et déshonorant. Il est à noter que cette exigence envers les femmes est due à l'influence du néoconfucianisme, qui met davantage l'accent sur des modèles de comportement formalisés et sur le respect rigide des principes moraux². Les lettrés chinois ne manquent pas d'écrire des épitaphes, des mémoriaux et des gazettes locales en hommage à la chasteté idéale d'une veuve pour faire la promotion de cette vertu. Par rapport à l'expression de la loyauté, ces poèmes ont en général une valeur poétique banale. Mais l'usage du mythe de Jingwei y est aussi récurrent. Il est intéressant pour nous d'examiner son usage et la signification qu'il laisse entendre.

La poétesse Han Ximeng (XIIIe siècle) recourt à la référence au mythe de Jingwei pour exprimer son désir de martyr. Enlevée par les soldats mongols, la poétesse se jette à l'eau de peur d'être violée par les ennemis. Avant son suicide, elle compose un long poème qui

¹ Sur le rapport entre la loyauté et la chasteté féminine, on peut se référer à l'étude de Weijing Lu, *True to her word: the faithful maiden cult in late imperial China*, Stanford University Press, 2008, p. 51-55.

² Voir « Le culte de la chasteté qui se développe en Chine à partir du XIIIe siècle, accorde une valeur extrême à la vertu des veuves et leur non-remariage », par Vincent Goossaert, « 2 - La sexualité dans les livres de morale chinois », Florence Rochefort éd., *Normes religieuses et genre. Mutations, résistances et reconfiguration (XIXe-XXIe siècle)*, Armand Colin, 2013, pp. 37-46 ; Angela Kiche Leung attribue cette exigence à l'installation des Mongols comme maîtres de la Chine, et à l'adoption de la doctrine néo-confucianiste, qui raffine la morale confucéenne dans le sens d'une plus grande rigueur et austérité. Angela Kiche Leung, « L'Amour en Chine. Relations et Pratiques Sociales Aux XIIIe et XIVe Siècles », *Archives de Sciences Sociales Des Religions*, vol. 28, no. 56.1, 1983, pp. 59-76.

pourrait être considéré comme son autobiographie. A la fin du poème, elle raconte sa captivité et son désir de se suicider à travers une référence au mythe de Jingwei :

[...] Je profite de l'eau limpide de ce fleuve, pour ensevelir tout mon corps. Si le ciel s'en rend compte, il va certainement exaucer ma demande sincère. Que mon âme se transforme en Jingwei, je comble la mer pour qu'elle devienne une colline.¹

Dans la déclaration de son intention de se jeter dans le fleuve, la poétesse utilise le terme « l'eau limpide » dont l'attribut peut suggérer, dans la poésie chinoise, la pureté d'une personne, en ce sens qu'elle reste fidèle à son mari sans être violée par les ennemis. Ensuite, elle exprime le souhait de se métamorphoser en Jingwei et de mener la tâche à sa place. En s'identifiant à la figure de Jingwei, elle fait allusion à la haine contre la mer, ce qui lui permet d'exprimer sa propre haine contre les ennemis mongols, qui ont provoqué la mort de son mari. Elle suggère que sa haine contre les ennemis est impérissable et transcende la limite entre la vie et la mort. Il est à noter que le poème évoque un accomplissement potentiel de la tâche de Jingwei (« je comble la mer pour qu'elle devienne une colline »), ce qui diverge de l'usage du mythe dans les poèmes héroïques. La conscience amère de l'irréversibilité de la situation a disparu, mais l'usage du mythe affirme le caractère valeureux de la martyr : ce changement atténue le tragique dans la référence au mythe de Jingwei.

Du point de vue thématique, ce poème se trouve sans doute dans le sillage des poèmes « Ne traversez pas la rivière », où les veuves expriment l'amour constant qu'elles portent à leur mari décédé et leur intention de se jeter à l'eau. Dans ces poèmes, on peut constater que les personnages féminins suggèrent toutes leur suicide à travers le motif de la métamorphose de la déesse Nüwa en Jingwei. Cependant, un grand tournant se produit dans le poème de Han, où l'usage du mythe de Jingwei permet d'exprimer un sentiment nationaliste, et non la tristesse de perdre son mari comme dans les poèmes « Ne traversez pas la rivière ». Il est évident que son usage de Jingwei s'inscrit dans l'expression patriotique, de même que dans les poèmes héroïques. Le changement idéologique marqué par l'émergence du néoconfucianisme va affecter l'usage du mythe dans les poèmes adoptant un point de vue féminin. Ce poème de Han Ximeng ainsi que son suicide effectif pour maintenir la « pureté » de son corps pose le premier jalon de ce changement. Dès lors, le mythe de Jingwei est sollicité dans l'expression de la chasteté féminine.

¹ *Dictionnaire des poèmes des femmes poètes*, compilé par Shen Lidong et Ge Rutong, Beijing, éd des femmes de Chine, 1992, p. 573.

Les poèmes commémorant une veuve chaste sont similaires au niveau de l'expression poétique : en prenant le ton de la veuve, les poètes adoptent une focalisation interne. Quant à la manière de reprendre le mythe de Jingwei, ils ne se différencient pas beaucoup l'un de l'autre : la veuve se compare d'une façon plus ou moins explicite à l'oiseau légendaire ; la métamorphose en Jingwei et sa tristesse sont les thèmes les plus évoqués. En raison d'une analogie dans l'expression poétique et d'une médiocrité dans la valeur poétique, nous n'allons en citer que quelques-uns :

Cela fait dix ans que je suis seule, je maintiens encore mon cœur. / La mer n'est pas profonde, mon amour l'est plus. / Que mon corps ne se transforme pas en pierre dans les montagnes, mais en Jingwei qui s'envole toujours seul. (Gao Qi, « Veuve chaste Chen »)¹

[...] La tristesse de Jingwei est profonde, la mer l'est plus. / Sa taille est petite, le ciel est trop haut, vers qui peut-elle se plaindre ? [...] » (Gao Qi, « En hommage à veuve chaste Chen »)²

[...] Une lampe solitaire m'accompagne dans la nuit longue, triste je n'arrive pas dormir. / La lune au ciel, le sol est couvert de givre. / Il lève la tête et contemple le ciel avec une grande tristesse, pourquoi veut-on se métamorphoser en Jingwei ? ³ (Zheng Zhen, « Poème de veuve chaste »)

Depuis que je taille moi-même son uniforme militaire et l'envoie, / il n'est pas encore rentré. / La mer orientale est profonde, Jingwei subit beaucoup de maux. / La montagne Jiuyi entourée par les ennemis, mes larmes sont épuisées. [...] (Lu Shen, « Chanson d'une veuve chaste »)⁴

Que la mer est vaste ! Elle ne se déplace guère pendant mille ans. / La montagne Tai se croit très haute, Jingwei y vole avec pierres au bec. / A l'aube on le voit voler, au crépuscule on le voit voler. / Il crache du sang et réussit à faire dans la mer une petite butte, un jour il y construira un chemin. / Aurait-il simplement construit un chemin ? / Non, il fera un pic rocheux après un pic rocheux. [...] . (Hu Tianyou, « Li Sanxing, une femme vertueuse »)⁵

Les quatre premiers poèmes ont pour but de célébrer des femmes vertueuses et chastes ; il est possible que ce soit après la mort de ces dernières que les familles aient demandé aux poètes de composer un texte en leur hommage. Le dernier poème concerne une fille idéale dans sa piété filiale, soit la fille vertueuse Li Sanxiang qui, malgré de multiples difficultés, demande sans relâche la justice pour son père décédé de façon mystérieuse, et qui finit par se suicider après avoir rempli ses devoirs de piété filiale envers sa mère. On peut constater à travers le champ lexical que le vocabulaire se concentre sur la solitude et la souffrance

¹ Gao Qi, *Recueil de Gao Qingjiu*, vol. VIII, Shanghai, éd des anciens livres de Shanghai, 1985, p. 342.

² *Ibid*, p. 403.

³ Zheng Zhen, *Xingyang Waishi*, vol. 96, cite par Jiang Yin dans son ouvrage « Perspective et méthode : analyse de l'histoire littéraire chinoise », Beijing, Presse universitaire de Beijing, 2018.

⁴ Lu Shen, *Recueil de Yanshan*, cité par Jiang Yin, *ibid*.

⁵ Hu Tianyou, *Recueil de Shisi Shanfang*, cité par Jiang Yin, *ibid*.

(« voler seul », « tristesse », « se plaindre », « solitaire », « subir beaucoup », « cracher du sang »). Les poètes mettent en parallèle la vie solitaire et triste de la veuve et le sort tragique de Jingwei. D'ailleurs, la référence au mythe de Jingwei est due sans doute à son sens symbolique qui exprime une loyauté irréductible. Ainsi, dans ces poèmes, la figure de Jingwei représente les femmes vertueuses qui souffrent d'une vie tragique en raison de leur fidélité envers leur mari.

D'ailleurs, il est intéressant de faire une comparaison avec l'évocation du mythe de Jingwei dans les poèmes « Ne traversez pas la rivière ». Si ces poèmes établissent tous une identification entre l'oiseau Jingwei et la veuve, les textes que nous venons de citer comparent la misère de la veuve au sort tragique de l'oiseau, tandis que la sollicitation de la vengeance de Jingwei dans « Ne traversez pas la rivière » a pour but de représenter visuellement le ressentiment de la veuve envers la rivière, qui est à l'origine de sa tristesse et de la perte de son mari. En conséquence, le motif du ressentiment envers la mer s'efface dans les poèmes cités ci-dessus. On peut constater que, dans la projection masculine, la femme exemplaire en vertu et en chasteté subit volontiers une vie tragique, sans éprouver de ressentiment contre son destin.

Dans le cinquième poème, le poète réécrit le mythe de Jingwei en mettant l'accent sur le résultat fructueux de son travail. Cette conviction d'une victoire du labeur de Jingwei laisse entendre une morale : l'effort entraîne une récompense et la ferme volonté permet d'atteindre l'objectif. De ce fait, ce poème confère une valeur positive à la souffrance. Ainsi la richesse symbolique du mythe s'appauvrit considérablement.

L'association du mythe de Jingwei à la célébration d'une femme chaste et exemplaire fait que le mythe de Jingwei symbolise un idéal vertueux pour les femmes dans une société régie par l'éthique confucianiste. En effet, le mythe de Jingwei est aussi utilisé dans l'expression de la piété filiale, comme dans le cinquième poème cité ci-dessus. On peut se demander pourquoi le mythe de Jingwei s'adapte autant aux vertueux confucianistes. Nous venons d'expliquer que la loyauté des héros masculins et la chasteté féminine se répondent ; en effet, ils visent un même principe moral : être toujours fidèle à son seigneur malgré les possibles changements (d'après une hiérarchie confucéenne, le mari est le maître de sa femme). Dans le mythe de Jingwei, les lettrés chinois voient un message moral, qui consiste dans le désir volontaire de sacrifice pour une cause noble.

Jingwei dans l'adhésion à un idéal révolutionnaire au début du XXe siècle

Au début du XXe siècle, les références au mythe de Jingwei se multiplient ; nombreux sont, notamment, les titres de romans qui font allusion à son mythe. Il nous importe de dégager l'évolution de l'interprétation du mythe et d'étudier comment le mythe de Jingwei est associé à la nouvelle orientation idéologique de cette époque. Au tournant du siècle, une énorme crise sociale et politique émerge en Chine : de nombreuses confrontations militaires et culturelles désastreuses avec les puissances occidentales, des conflits sociaux et des rébellions qui ne cessent de voir le jour ; tout cela contribue à la mise en place d'une période d'agitations, de révoltes et de soulèvements. Les lettrés chinois, qui s'inquiètent pour la survie de la nation, unissent le motif de la tristesse du coucou et le motif de la volonté de Jingwei pour mettre en scène leur émotion patriotique au milieu des turbulences politiques : « Inquiet de la survie de de la nation, le coucou, avec les larmes aux yeux, s'incline encore une fois [devant vous en vous suppliant de rendre service à l'État] ; [Nous devons suivre l'exemple de] Jingwei dont la volonté de combler la mer est irréductible. » (Huang Zongxian, « A Liang Qichao ») ¹ ; « Tout homme est sentimental, tout lettré nourrit une aspiration. L'oiseau Jingwei comble la mer, une mésange se moque de son intelligence ; le coucou s'écrie sur la branche, les passants sanglotent en l'entendant. [...] Je pense à ce jeune homme qui erre à l'étranger et ne manque pas de suivre de près la situation de son pays natal. Brûlant d'inquiétude, il pense qu'il n'existe pas de solution ! » (Liang Qichao, Préface du drame *La nouvelle Rome* »²)

En 1911, la Révolution Xinhai met fin au régime impérial qui gouverne la Chine depuis des millénaires, ce qui marque le début de l'ère républicaine. Les bouleversements politiques impliquent souvent une révolution de la pensée. A cette époque, les valeurs traditionnelles, notamment l'éthique confucianiste, sont remises en cause. Cette dynamique atteint son apogée avec le mouvement pour la nouvelle culture, qui prend forme dans les années 1910-1920. Nous allons constater que, quand la chasteté féminine et la loyauté cessent de constituer une valeur dominante promue par les lettrés, le mythe de Jingwei, qui sous-entend une volonté de sacrifice, commence à apparaître comme un symbole des révolutionnaires qui souffrent d'un désir urgent et violent de changements socio-politiques.

¹ Yang Tianshi, *Huang Zongxian*, Shanghai, éd du peuple de Shanghai, 1979, p. 82.

² Zhang Geng, Huang Jusheng, *A treasury of modern Chinese literature, the 5th division: drama*, Shanghai, Shanghai Book store, 1996, vol. I, p. 326.

Nous allons d'abord étudier les œuvres qui font référence au mythe de Jingwei dans leur titre ; la plus importante est sans doute *Pierres de l'oiseau Jingwei* de Qiu Jin (1875-1907). Cette dernière est souvent considérée comme la première féministe en Chine. Avec Qiu Jin, qui s'efforce d'éveiller les femmes chinoises en montrant l'état d'infériorité dans lequel elles se trouvent, se profile la première vague du mouvement féministe chinois. Il est à noter que ce premier mouvement d'émancipation féminine présente la particularité de s'articuler autour d'une perspective nationaliste, c'est-à-dire que la revendication des droits des femmes dans la projection de Qiu Jin passe par la revendication du changement socio-politique. Très engagée dans les activités révolutionnaires, elle finit par être décapitée par le gouvernement mandchou en 1907.

Pierres de l'oiseau Jingwei est une fiction autobiographique, mais il s'agit d'une œuvre inachevée et dispersée¹. Qiu Jin n'a pu écrire que les cinq premiers chapitres et une partie du sixième sur un total de vingt prévus. Qiu Jin dépeint l'histoire de cinq filles qui s'échappent de leur famille confucéenne et s'en vont au Japon pour entamer une nouvelle vie. Il est évident que l'intrigue se rapporte à ses propres expériences, lorsqu'elle fuit son mari et partit faire ses études au Japon. La protagoniste Huang Jurui est une incarnation de Qiu Jin : elle organise une fuite avant son mariage avec l'aide des autres personnages féminins. Dans la scène de fin, les cinq femmes sont à bord d'un bateau à destination du Japon, et imaginent la belle vie qui les attend. D'après la table des matières conservée, Qiu Jin prévoit de décrire leur participation aux activités révolutionnaires lors de leur retour en Chine. Il est évident qu'elle remet en cause, dans le roman, la pratique du mariage arrangé et dénonce le statut de dépendance des femmes. En tenant compte de la situation des femmes, moins cultivées que les hommes, l'œuvre s'écrit en *tanci* (弹词), proche du langage populaire, afin qu'un large public puisse la comprendre.

Mais pourquoi fait-elle référence au mythe de Jingwei dans le titre ? Il est difficile de dire si Jingwei joue un rôle narratif dans l'histoire des cinq filles, puisqu'il s'agit d'une œuvre inachevée. Il est à noter que dans un roman intitulé *Pierre de Nügua* publié en 1904 par un auteur anonyme, le mythe de Nügua n'apparaît guère dans l'histoire du sauvetage de la nation par les personnages féminins. Peut-être que la référence mythologique dans le titre a simplement pour but d'élever les événements et de diviniser les vertus dont les personnages font preuve.

¹ Bien qu'il soit possible que Qiu Jin ait pu écrire davantage, on est certain que Qiu Jin n'a pas terminé l'ensemble de l'œuvre comme elle l'avait prévu et inscrit dans sa table des matières.

L'intérêt de Qiu Jin pour la figure de Jingwei est incontestable ; elle a évoqué plusieurs fois l'oiseau mythologique tout au long de sa vie, dans des poèmes, des lettres à ses amis, des essais politiques, des récits et des discours adressés aux femmes chinoises¹. Il est probable que l'allusion au mythe de Jingwei permette à Qiu d'encourager une adhésion à la cause révolutionnaire et féministe. Comme Yan Haiping l'indique dans son étude « Qiu Jin et son imaginaire », l'usage du mythe de Jingwei par Qiu Jin introduit un tournant dans la signification du mythe. Au lieu de mettre en évidence des impératifs impossibles, comme dans les poèmes loyalistes, l'usage du mythe par Qiu Jin implique une tâche impérative qui doit être réalisée avec valeur, et qui est en cours de réalisation.² En outre, il permet également d'avertir les femmes chinoises qu'elles doivent se préparer à une lutte difficile et longue.

Dans cette histoire des cinq filles, le mythe de Jingwei peut incarner à la fois le statut d'infériorité des femmes, par la fragilité de l'oiseau, et leur participation obstinée aux activités révolutionnaires, par la persévérance de l'oiseau, comme la table des matières conservée le suggère. Ainsi le mythe de Jingwei incarne le potentiel des femmes qui ont une force discrète, méconnue et pourtant inébranlable, comme le petit oiseau. Nous allons constater que cette affirmation de la force de Jingwei est un trait spécifique des évocations du mythe à l'époque révolutionnaire et que la vision tragique associée à l'interprétation du mythe par les poètes loyalistes s'est effacée.

En plus de l'ouvrage de Qiu Jin, il est à noter que les titres qui font allusion au mythe de Jingwei sont nombreux. Il s'agit notamment de romans d'amour, qui portent sur la thématique de la liberté dans le mariage. On peut repérer *Comblée de la mer par l'oiseau Jingwei* de Qin Meizi publié en 1906, *Oiseau, mer, pierre* de Fu Lin publié la même année. Il est difficile de comprendre pourquoi les deux auteurs ont choisi ce titre, toutefois une telle coïncidence démontre la popularité de cette image mythologique au début du XXe siècle. Il nous importe d'évoquer le roman intitulé *Mer de regret* de Wu Jianren publié en 1906, qui finit par le vers « Jingwei ne comble pas la mer de regret, Nügua ne répare pas le ciel d'amour ». Peut-être la prédilection pour ce mythe chez les auteurs de romans d'amour tient à leur intérêt pour le motif de la mer de regret et du ciel d'amour. En témoigne la parution de deux romans ayant pour titre *Regret du ciel d'amour* et *Fleur de la mer de regret*.

¹ Yan Haiping, « Qiu Jin and her imaginary », *Chinese Women Writers and The Feminist Imagination 1905 – 1948*, Londres et New York, Routledge, 2006, p. 65.

² Voir «The earliest appearance of the Jingwei Bird occurs in her Hunan years in a poem written for her mother, with an evocation of the folkloric Goddess Nüwa who refines colored stones to repair the broken heaven. Like the myth itself, the poem enacts the life and death of the Jingwei Bird as a parable of the longing and action to body forth impossible imperatives as imperative possibilities. », *ibid.*

Cependant, la narration de l'histoire d'amour n'a aucun point commun avec le mythe de Jingwei, qui est un pur motif accessoire. Tang Xiaobing estime que le mythe de Nügua et le mythe de Jingwei sont utilisés comme images acceptées de la dévotion amoureuse dans les fictions au début du XXe siècle¹.

Le recours au mythe de Jingwei est récurrent dans les poèmes révolutionnaires. Wang Zhaoming (1883-1944) a toujours été fasciné par cette créature mythologique et a adopté Jingwei comme pseudonyme en 1905. Homme politique et proche collaborateur de Sun Yat-sen, il joue un rôle essentiel dans l'histoire contemporaine de la Chine. Il évoque le mythe de Jingwei dans son poème intitulé « Composition orale après avoir été capturés », qu'il compose en 1910, après son arrestation suite à sa tentative ratée d'assassiner le Prince Régent du gouvernement manchou. Il affirme son désir de martyr pour la cause révolutionnaire dans ce poème en forme de « confession », marqué par de nombreuses références mythologiques et historiques, dont fait partie le mythe de Jingwei, qui se trouve au début du poème :

Transporter des cailloux avec son bec était la plus grande des folies,
Sur des vagues sombres, dix mille lis de chagrin.
Dans son vol solitaire, il ne s'arrête jamais sous prétexte de fatigue,
Il a honte de suivre les mouettes et de flotter [avec la marée].

Les couleurs de pourpre foncé et d'écarlate cramoisi -
On a toujours su qu'elles étaient difficiles à teindre.
Un autre jour, quand les tendres fleurs s'épanouissent,
Reconnaissez sur elles les taches de mon sang.

Avec un abandon héroïque, je chante sur le marché de Yan ;
Avec calme et aisance je deviens un prisonnier de Chu.
Le couteau suspendu sur ma tête, quel frisson !
Son tranchant mérite cette jeune et belle tête !

Je ne préserverai que mon cœur, mon âme ;
Le reste sera réduit en cendres.
Ses lumières de fantômes bleus ne s'éteindront jamais.
Nuit après nuit, elles brilleront sur la Terrasse de Yan.²

Il est possible que ce poème ait été composé avant l'éventuelle exécution du poète. En tant que testament, ce poème est destiné à retracer la courte vie du poète et à réitérer sa foi en la révolution avant la mort. On peut constater que le poète s'identifie à une série de figures

¹ Tang Xiaobing, *Chinese Modern, The Heroic and the Quotidian*, Durham and London, Duke university press, 2000, p. 20.

² Lin Kuo, *Biographie de Wang Jingwei*, Beijing, éd Chinese literary and History, vol. I, p. 33. On se réfère à la traduction anglaise de Yang Ziyi dans son article « The Road to Lyric Martyrdom: Reading the Poetry of Wang Zhaoming (1883-1944) » dans *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews (CLEAR)*, December 2015, vol. 37, p. 135-164.

mythologiques et historiques, à l'oiseau Jingwei dans le premier quatrain, puis au coucou crachant du sang, qui est souvent accolé avec Jingwei, dans le deuxième quatrain, au célèbre assassin Jing Ke (mort en 227 av. J.-C., un guerrier de Yan qui a tenté de tuer le premier empereur de Qin) dans le vers 9, , et à Zhong Yi (un prisonnier de Jin qui jouait de la musique Chu en souvenir de sa propre patrie) dans le vers 10. Il est évident que toutes les références convergent vers la figure du martyr, qui sacrifie sa vie pour une cause nationaliste. A travers son évocation de ces figures, le poète fait ressentir sa détermination à mourir pour son idéal révolutionnaire. Comme l'article de Yang Ziyi le suggère, c'est ce désir de martyr qui a poussé Wang à se porter volontaire pour l'assassinat et, lorsque celui-ci a échoué, à rester sur place et à être capturé¹. On peut constater, à partir du champ lexical de ce poème, que le poète exprime moins une amertume face à l'échec ou une affliction à l'approche de la mort, qu'une joie héroïque (strophe 3) et une fierté d'être retenu éternellement par l'histoire chinoise (strophe 4)². Si le poète s'identifie au fameux assassin Jing Ke et au prisonnier de Chu, c'est parce que les deux références historiques permettent de faire écho à sa propre expérience : l'assassinat du Prince et la capture. Ce poème devint célèbre dans les milieux révolutionnaires. Après sa libération inattendue, Wang fut considéré comme un héros du nationalisme chinois.

En ce qui concerne la référence au mythe de Jingwei dans le premier quatrain, on peut constater que sa représentation est originale. Dans le premier vers, le poète qualifie l'action de Jingwei de « la plus grande des folies » ; ensuite il développe une description de la souffrance mentale et physique de l'oiseau dans les vers 2-3, sans évoquer néanmoins la vanité de ses efforts. Il semble que la folie du projet de Jingwei soit attribuée à la souffrance subie, et non au caractère insensé et irréalisable de son ambition. Dans le vers 4, le poète introduit un nouvel élément, il met en contraste les deux types d'oiseaux : Jingwei, fou mais courageux, et les mouettes, rusées mais lâches, qui se laissent porter par la marée. Il est évident que ces deux figures ont un sens symbolique : elles renvoient respectivement aux révolutionnaires déterminés et aux gens qui se complaisent à changer de position selon les circonstances. L'interprétation du mythe de Jingwei suggère que l'adhésion à la révolution, qui n'apporte que souffrance et solitude, n'est pas une chose raisonnable, mais elle est une chose noble et nécessaire. Il est à noter que le poète évoque à la fois le mythe de Jingwei et

¹ *Ibid.*

² Wang Zhaomign est véritablement retenu par l'histoire chinoise, par son pseudonyme Wang Jingwei, mais ce n'est pas en raison de son dévouement, mais de sa trahison du pays par la fondation d'un gouvernement en collaboration avec les Japonais en 1940.

l'histoire de l'assassin Jin Ke dans le poème, ce qui va former une convention littéraire dans les poèmes révolutionnaires.

Parallèlement à son emploi par les poètes révolutionnaires, qui s'identifient à la figure de Jingwei, l'usage du mythe dans les poèmes en hommage aux martyrs est aussi récurrent. Il est intéressant d'étudier le poème composé sur l'air « Du Rouge Plein le Fleuve », dans lequel le poète Li Shutong (1880-1942) fait l'éloge du dévouement des acteurs de la révolution de 1911 :

Sur le mont Kunlun d'une blancheur resplendissante, brille le clair de lune.
Quelqu'un y crie fort ;
Dans son sac, on voit la flamme blanche d'une épée, combien il a de ressentiment
et de haine !
D'une seule main il brise le foie des gens mesquins ; armé il lutte pour les droits
civils,
C'est ainsi qu'on dit que c'est un bon homme et qu'il a un bon crâne.
Le tombeau de l'assassin Jing Ke est sur la voie de la ville Xianyang ;
L'assassin Nie Zheng fut mort, son cadre exposé sur le marché.
Le fleuve qui s'écoule vers l'est apporte tout, mais leur esprit continue encore d'émouvoir.
Leurs âmes se métamorphosent en l'oiseau Jingwei, le sang jaillit sur les herbes rouges.
Découvrez la beauté du pays, dont les monts et les fleuves qui sont façonnés par les héros.¹

Le poète cherche ici à faire un portrait du révolutionnaire : son ressentiment, qui évoque un amour nationaliste, son esprit héroïque, qui est suggéré à travers une référence à deux assassins célèbres dans l'histoire chinoise, sa contribution dans le façonnage de la beauté du pays. Il est évident que le poète recourt à la mort des deux assassins pour dire le martyre des révolutionnaires. L'allusion au mythe de Jingwei est réduite à une simple évocation du motif de métamorphose en Jingwei. Il faut repérer le sens du mythe dans la mise en parallèle avec le vers « le sang jaillit sur les herbes rouges ». Ici, les herbes rouges sont une référence littéraire, qui signifie l'idéal inachevé d'une belle femme avant sa mort. L'accolement des deux vers permet de transmettre le regret des révolutionnaires martyrs devant l'inaccomplissement de leur ambition et encourage les lecteurs à poursuivre la révolution. Bien que le mythe de Jingwei soit un élément accessoire ici, il est indéniable qu'il se voit investi progressivement d'une fonction esthétique, en ce sens qu'il aide à inspirer une sympathie chez les lecteurs pour qu'ils se rallient à l'idéal révolutionnaire. Par rapport aux poèmes héroïques que nous avons analysés dans la section précédente, les deux poèmes révolutionnaires se distinguent par un ton optimiste, qu'il s'agisse de la joie d'être immortalisé par l'histoire ou de l'affirmation du mérite dans la construction de la nation.

¹ Liu Yunqi et Cai Kuangsheng, *Anthologie des poèmes de la Révolution Xinhai*, Wuhan, éd de Changjiang Wenyi, 1980, p. 224-225.

Ainsi l'héroïsme tragique incarné par le mythe de Jingwei fait place à un héroïsme nationaliste.

Nombreux sont les poèmes en hommage à un martyr révolutionnaire qui font allusion au mythe de Jingwei : « L'âme de Jingwei ne transporte pas les pierres, le ciel s'assombrit sur la Terrasse du roi Yue » (Lei Zhaoxing, « Éloge funèbre aux martyrs de Guangzhou »¹), « Pourquoi veux-tu te métamorphoser en Jingwei, pleurant incessamment aux champs de mûrier depuis l'antiquité jusqu'à nos jours » (Song Jiaoren, « Éloge funèbre à Liu Daoyi »²), « Pitié à Jingwei, qui cherche à combler la mer, le perdrix s'écrie en pleurant dans une montagne sans personne », (Liu Yazhi, « Éloge funèbre à Qiu Jin »³). On peut constater que dans ces poèmes, les usages restent stéréotypés : le mythe de Jingwei véhicule une signification figée. Mais dans le vers « L'âme de Jingwei ne transporte pas les pierres », la représentation singulière du mythe de Jingwei transmet l'idée que les Chinois ne sont pas prêts à adhérer à la révolution, si bien que la situation est encore très inquiétante en Chine (« le ciel s'assombrit sur la Terrasse du roi Yue »).

A la charnière du XIXe et du XXe siècle, on assiste en Chine à une époque de bouleversements politiques. Il s'agit d'un moment critique pour la survie de la nation. Face aux problèmes internes et externes, les lettrés nationalistes, en suivant l'exemple de leurs prédécesseurs, recourent à la mise en parallèle du mythe de Jingwei et du mythe du coucou pour exprimer leur tristesse pour la nation et leur attente de changement. En même temps, les révolutionnaires, qui sont déterminés à renverser le régime impérial et sont plus radicaux dans l'action, s'identifient ou sont identifiés à Jingwei dans l'expression de leur désir de mourir pour l'idéal révolutionnaire. Placé aux côtés de célèbres assassins de l'histoire chinoise, la figure de Jingwei représente un esprit héroïque extraordinaire. On peut constater que la vanité des efforts de Jingwei n'apparaît pas dans l'usage du mythe par les poètes révolutionnaires : d'un côté, les poètes prennent soin de mettre en valeur l'action de Jingwei, en raison sans doute de la confiance qu'ils placent dans l'accomplissement de leurs activités révolutionnaires ; de l'autre, ces poèmes ayant une fonction de propagande politique, ils cherchent à encourager le peuple à participer à la révolution. Ainsi, le motif négatif étant écarté, le mythe de Jingwei fait l'objet d'une totale et radicale réhabilitation.

¹ *ibid.*, p. 125-126.

² Rao Huaimin, *Liu Kuiyi et la révolution Xinhai*, Changsha, Yuelu Shushe, 2010, p. 188.

³ Liu Yunqi et Cai Kuangsheng, *Anthologie des poèmes de la Révolution Xinhai*, Wuhan, éd de Changjiang Wenyi, 1980, p. 190.

Ambivalence du mythe de Jingwei malgré son héroïsation

Dans la section « L'usage de Jingwei pour représenter les actes humains », nous avons montré que l'ambition démesurée de Jingwei et la vanité de ses efforts lui attirent d'acribes critiques. Les vers qui remettent en cause son intelligence abondent. Il est intéressant de se demander si cette vision négative de l'action de Jingwei a disparu tout au long du processus d'héroïsation ou si cette attitude ambivalente persiste en dépit de la domination de cette lecture héroïque dans les poèmes chinois.

Dans le roman fantastique *Fleurs dans un miroir*¹, l'auteur Li Ruzhen (1763-1830) a fait une synthèse des points de vue sur le mythe de Jingwei par l'intermédiaire du commentaire du protagoniste. L'extrait se trouve dans le chapitre VIII, où ce dernier rencontre des oiseaux au bord de l'eau, occupés à becqueter des pierres. Après que son ami Jiugong lui a transmis la légende de Jingwei (origine divine-nyade-métamorphose en Jingwei-vengeance contre la mer-accouplement et descendance), le protagoniste s'exclame :

Je pensais que le récit sur la tentative de remplir la mer avec les pierres devrait être une interprétation forcée et déformée, puisque l'oiseau est trop insensé. A la vue de ces oiseaux, je m'aperçois que j'ai tort, j'ai commis l'erreur de ceux qui ont peu vu et s'étonnent de tout. D'après moi, malgré son caractère trop têtù, il n'a peur de rien face à une tâche tellement difficile, sa volonté mérite notre appréciation. Je vois souvent les gens qui, face au travail facile, craignent une difficulté potentielle et se laissent aller. Ainsi, ils choisissent de vivre au jour le jour. Une fois vieux, ils commencent à regretter, parce qu'ils n'aboutissent à rien. Si tout le monde agissait comme l'oiseau Jingwei, personne ne s'inquiéterait de son échec dans la vie. Mais j'ai une question : j'ai entendu dire que l'oiseau Jingwei vit au Mont Fajiu, pourquoi en trouve-t-on certains ici ? Jiugong sourit et dit : Si cet oiseau se distingue par sa volonté de remplir la mer, il n'est rien d'autre qu'un simple oiseau. Il peut pondre des œufs à tous les endroits au bord de la mer. J'ai entendu dire que le Martin huppé ne quitte pas la rivière de Ji, je n'ai jamais entendu dire que l'oiseau Jingwei ne quitte pas le mont Fajiu.²

Il est évident que la représentation de l'oiseau Jingwei participe à la construction visuelle d'un monde fantastique. Cependant, le commentaire du protagoniste sur le mythe de Jingwei nous révèle bien l'existence d'une attitude ambivalente envers le mythe de Jingwei dans la littérature du XIXe siècle. Pour certains lettrés chinois, la lecture héroïque est considérée comme une « interprétation forcée et déformée » d'un récit mythique dans le but de transmettre une leçon sur l'importance de la volonté courageuse. Cette interprétation

¹ Ce roman raconte l'exil parmi les mortels d'une déesse, la fée des cent fleurs, et sa quête pour regagner son immortalité perdue, avec l'aide du protagoniste, un lettré nommé Tang Ao. Il s'agit d'un roman de voyage à travers des régions inventées, où le protagoniste rencontre des créatures et plantes surnaturelles dépeintes dans le *Classique des monts et des mers* et d'autres récits fantastiques. Le caractère fantastique de l'écriture dénote une imagination étonnante de l'auteur. En outre, il mêle à l'imaginaire la réalité historique. Riche de l'allégorie et du symbole, ce roman est ouvert à de multiples niveaux de lecture.

² Li Ruzhen, *Fleurs dans un miroir*, Beijing, éd de la littérature de peuple, 1981, p. 48. Traduit par nos soins.

suggère qu'en réalité, ils ne donnent pas raison à une action analogue à celle de Jingwei. Il nous importe d'évoquer la critique du mythe de Jingwei dans *Forêt de jade de l'enseignement primaire (Youxue Qionglin)*, un manuel d'enseignement primaire écrit en rimes. Il s'agit d'une sorte de résumé de tous les écrits traditionnels importants, un excellent aperçu encyclopédique de tous les aspects de la nature et de la vie humaine. L'interprétation du mythe de Jingwei se trouve dans le chapitre sur la géographie : « Jingwei transporte des pierres, ce mythe est une parabole de la vanité des efforts humains ». Ici il s'agit d'une interprétation allégorique de Jingwei. Pour l'auteur, le mythe n'est qu'une histoire qui permet de représenter l'inutilité des actes humains. Il est à noter que cet ouvrage, qui voit le jour probablement aux alentours de XVI^e siècle, continue d'être utilisé dans la première moitié du XX^e siècle dans l'éducation primaire. On peut constater que l'émergence de l'interprétation héroïque du mythe de Jingwei et sa réhabilitation dans les poèmes révolutionnaires ne font pas disparaître la vision négative du mythe de Jingwei. La lecture héroïque, bien que dominante, est loin d'unifier la compréhension sur cette action répétitive et infinie. Une attitude ambivalente envers le mythe de Jingwei, qui apparaît très tôt, persiste toujours dans l'interprétation du mythe par les lettrés chinois.

Nous avons expliqué que les critiques sur le manque de discernement sont écartées quand le mythe est associé à une cause noble, telle que la loyauté, la chasteté féminine, le dévouement pour la révolution. Toutefois, cette conclusion est trop simpliste. Il est intéressant d'étudier le poème *Jingwei* de Hu Zhonggong (XIII^e siècle) ; son interprétation est révélatrice d'une vision totalement négative du mythe de Jingwei, bien qu'il soit intégré dans l'expression d'une cause patriotique :

Zhang Liang fit battre une arme de grand poids, en vue de venger son royaume Han,
Bien que grand stratège, il a raté son assassinat, à cause de la maladresse du chevalier
qu'il avait embauché.
Mais ses tentatives ne se bornent pas à cet assassinat,
Enfin, il parvint à faire effondrer la dynastie des Qin et à gagner sa propre gloire.
Hélas ! L'oiseau Jingwei venge aussi sa haine,
Une fois volé au-dessus de la mer, il n'y renonça plus.
La tentative de remplir la mer avec les pierres est tellement folle,
Cette tâche ne peut pas se réaliser même s'il travaille jour et nuit.
Jingwei, Jingwei ! Pourquoi tu ne sais pas,
Qu'il arrivera un jour à la mer la transformation naturelle entre les monts et les vallées.¹

¹*Anthologie des poèmes des Tang*, dirigé par Center for Ancient Chinese Classics & Archives de Peking University Beijing, Presse de l'Université de Beijing, 1998, vol. 63, p. 39747. Traduit par nos soins.

Dans les deux premiers quatrains du poème, le poète fait référence à la figure historique de Zhang Liang (II siècle av. J.-C.), qui était un noble du royaume décimé des Han. Pour venger son pays, Zhang fit fabriquer une grande et lourde masse de fer, et engagea un grand homme pour l'aider à tendre une embuscade au Premier empereur Qin lors de sa tournée. Comme évoqué dans le poème, sa tentative d'assassiner l'empereur est ratée. Au lieu de s'obstiner, il attend une dizaine d'années pour que le chaos sévisse et que les rébellions se multiplient contre la dynastie des Qin. Servant comme conseiller à Liu Bang, futur empereur de la dynastie des Han, il parvint à renverser le règne de Qin et à être reconnu comme un des plus célèbres stratèges de l'histoire chinoise. Son expérience illustre l'enseignement qu'il ne faut pas s'obstiner dans les actions et qu'il faut connaître l'importance d'attendre l'occasion. Le mythe de Jingwei se lit comme un contre-exemple dans le poème. Ses efforts persévérants n'amènent pas l'accomplissement de sa tâche. S'il sait attendre, le changement naturel arrivera un jour à la mer et la mer sera remplie. Ainsi sa haine sera vengée. Le poète suggère qu'une telle attente n'est pas une résignation, parce que Zhang Liang agit activement dans la chute de Qin quand le moment est propice. Il n'est pas difficile de lire dans le poème le rôle essentiel de l'occasion dans l'accomplissement d'une action. Le poète nous avertit, à travers la référence au mythe de Jingwei, qu'il vaut mieux ne pas agir avant l'arrivée du moment propice. Cette idée va sans doute à l'encontre du volontarisme incarné dans le mythe de Jingwei. Nous sommes amenés à nous demander si cette interprétation particulière du mythe de Jingwei est aléatoire ou si elle nous révèle la complexité de la vision chinoise sur la volonté héroïque.

A cet égard, il nous importe d'introduire l'étude de François Jullien sur la conception chinoise de l'efficacité dans une perspective comparatiste. Il qualifie les idées chinoises de stratégie de transformation par rapport à la stratégie d'action de l'Occident :

Plutôt que de dresser un modèle qui serve de norme à son action, le sage chinois est porté à concentrer son attention sur le cours des choses, tel qu'il s'y trouve engagé, pour en déceler la cohérence et profiter de leur évolution. Or, de cette différence, on pourrait tirer une alternative pour la conduire : au lieu de construire une forme idéale qu'on projette sur les choses, s'attacher à détecter les facteurs favorables à l'œuvre dans leur configuration, au lieu donc de fixer un but à son action, se laisser porter par la propension ; bref, au lieu d'imposer son plan au monde, s'appuyer sur le potentiel de la situation¹.

Il dégage le modèle d'action dans la pensée chinoise : on se laisse emporter par le déroulement naturel des choses, sans intervention dans le cours, jusqu'à ce que le moment

¹ François Jullien, *Traité de l'efficacité*, Paris, Grasset, 1996, p. 32.

propice apparaisse. De ce fait, la capacité d'observer et saisir le bon moment est fondamental à l'accomplissement de l'action. Il définit ainsi l'occasion dans la pensée chinoise comme « le moment le plus adéquat pour intervenir au cours d'un processus engagé, celui où culmine la potentialité progressivement acquise et qui permet de dégager le plus d'efficacité ¹ ». François Jullien a raison de mettre en évidence l'économie de l'effort inutile dans la conception chinoise de l'efficacité. Mais il nous semble qu'il simplifie la pensée chinoise, qui se distingue d'abord par la coexistence de trois courants de pensée : le taoïsme, le confucianisme et le bouddhisme. Le renoncement et la passivité ne peuvent pas résumer toutes les idées à l'égard de l'action. Cependant, son explication coïncide avec l'interprétation du mythe de Jingwei par le poète Hu Zhonggong. Il est légitime de supposer que, même dans le cadre d'une cause noble, l'exaltation du volontarisme de Jingwei ne constitue pas une lecture unanime.

En conclusion, derrière une lecture héroïque quasi unifiée dans la poésie chinoise, une attitude ambivalente à l'égard du mythe de Jingwei persiste. Même lorsqu'il se trouve lié à une cause noble, il arrive que l'action de Jingwei soit remise en cause. Cette ambiguïté reflète sans doute la complexité de la pensée chinoise concernant la manière d'agir. Cependant, cette lecture négative de l'action de Jingwei est plutôt marginale dans la littérature chinoise. Nous n'avons pas pu trouver d'autres interprétations analogues, ce qui pourrait s'expliquer par le fait que seuls les poèmes exaltant le courage héroïque de Jingwei et son désir de martyr ont eu l'opportunité de se transmettre dans la littérature chinoise.

Dans la littérature chinoise du XIII^e au XX^e siècle, le mythe de Jingwei est sollicité considérablement. Contrairement à la plurivocité des usages du mythe de Sisyphe dans la littérature française, la référence au mythe de Jingwei forme une interprétation univoque, si bien que la compréhension du poème n'exige plus le déchiffrement du sens symbolique du mythe. On peut constater que la référence à Jingwei renvoie à un désir de sacrifice volontaire, lié à une cause noble et légitime, telle que la loyauté envers son souverain, la chasteté féminine, la piété filiale et la révolution républicaine. Le mythe de Jingwei est devenu un symbole de l'héroïsme chinois, qui est de nature morale, sans renvoyer nécessairement à un exploit extraordinaire. En effet, l'échec inévitable est un élément omniprésent dans les poèmes héroïques, ce qui a pour conséquence de faire naître un héroïsme tragique dans la littérature chinoise. Dans ces poèmes, l'oiseau Jingwei s'obstine avec courage et

¹ *Ibid*, p. 87.

persévérance dans sa vengeance contre l'immense mer, en dépit d'une conscience lucide et amère de l'irréversibilité de la situation. Ainsi, la figure de Jingwei, par sa force fragile mais inébranlable, métaphorise par excellence cet esprit héroïque et tragique. Cependant, une petite nuance dans l'interprétation du mythe est apparente dans les poèmes révolutionnaires : le motif de l'irréversibilité de la situation est écarté dans la référence, le ton tragique s'estompe pour faire place à une joie de mourir pour la révolution, ce qui reflète sans doute la croyance dans l'idéal révolutionnaire qui est en train de se réaliser. Persuadés que le sacrifice volontaire d'un martyr éveillera leurs compatriotes et les engagera au service de la cause révolutionnaire, les poètes recourent au mythe de Jingwei pour insinuer que la victoire nécessite le sacrifice.

Toutefois, derrière la domination d'une lecture héroïque du mythe, les critiques sur la figure de Jingwei sont aussi abondantes. Mais il s'agit de critiques conventionnelles concernant la stupidité de l'oiseau. Cependant, le poème de Hu Zhonggong révèle une nouvelle vision à l'égard de l'obstination insensée de Jingwei : même engagé dans une cause noble, il faut aussi savoir changer de position selon les circonstances. L'ambivalence dans l'acceptation du mythe de Jingwei nous indique que la tension entre l'exaltation de la volonté héroïque et la condamnation de l'obstination est inhérente au récit, ce qui reflète sans doute l'idée complexe sur la manière d'agir dans la pensée chinoise.

Mythe, métaphore et *diangu*

De nos analyses sur les reprises littéraires du mythe de Sisyphe et du mythe de Jingwei, il n'est pas difficile de dégager une tendance comparable dans la littérature chinoise et la littérature française, qui consiste dans une héroïsation des deux figures. Cela dit, on ne nie pas que le mythe de Sisyphe est sujet à une interprétation plurielle, par rapport au mythe de Jingwei dont l'usage est plutôt stéréotypé dans les poèmes. Il est intéressant pour nous d'étudier la façon dont le travail des deux figures est élevé au rang d'acte héroïque et d'explorer la raison profonde de cette héroïsation dans les deux cultures différentes. Enfin, il nous importe d'explorer la raison de l'appauvrissement, en matière de pouvoir d'évocation suggestive, du mythe de Jingwei.

Un processus comparable d'héroïsation du mythe de Sisyphe et du mythe de Jingwei

L'héroïsation du mythe de Sisyphe doit beaucoup à Vigny et à Baudelaire, les deux poètes du XIXe siècle inaugurant ce tournant dans l'interprétation du mythe. Désespérés et navrés face à un idéal poétique impossible à atteindre, ils exaltent l'endurance et le courage de Sisyphe, qui représente ainsi un modèle pour les poètes maudits. En parallèle, le poème de Wen Tianxiang composé avant sa mort assume un rôle important dans la glorification de l'esprit héroïque de l'oiseau Jingwei. Notre poète imagine que son âme se transformera en Jingwei qui ne renonce jamais à sa vengeance. Les poètes chinois commencent à associer explicitement l'image de Jingwei aux héros loyalistes. Cependant, il ne faut pas oublier qu'avant l'actualisation de Wen Tianxiang, le mythe de Jingwei est déjà utilisé dans l'expression d'une tristesse liée à la destruction de la nation. Ensuite, à travers l'identification de Wen Tianxiang et des autres poètes patriotiques à ce petit oiseau, l'image de Jingwei est investie d'une nouvelle signification : celle d'un modèle de loyauté, une des valeurs éthiques les plus importantes du confucianisme. Il semble que le changement dans la manière dont les auteurs chinois et français s'approprient les deux mythes n'est pas anodin. Le labeur répétitif de Sisyphe et Jingwei est une façon hyperbolique d'exprimer la persévérance, puisqu'il représente un effort dont on ne voit pas la fin. Cette qualité héroïque est mise en avant dans les réactualisations des deux mythes, de sorte que le mythe de Sisyphe est dépouillé du motif du crime de l'*hybris* et que le mythe de Jingwei s'éloigne d'une interprétation de la folie dans les actions humaines.

D'ailleurs, il est à noter que la représentation de l'activité mentale des deux figures mythiques est nécessaire dans ce processus de valorisation. Vigny et Baudelaire évoquent implicitement ou explicitement le courage de Sisyphe, Camus se concentre sur l'état d'âme de Sisyphe lors de sa descente vers le rocher : ils procèdent tous à une interprétation de l'activité psychique de notre héros. Ce trait s'observe également dans le processus d'héroïsation du mythe de Jingwei. Au lieu de représenter la souffrance physique de l'oiseau, les poètes chinois sont enclins à décrire ses sentiments. Parmi les termes les plus sollicités on trouve : ressentiment, haine, tristesse ou encore volonté (*zhi*). A cela s'ajoute la représentation narrative de ses souffrances mentales. Les poètes chinois accordent une attention particulière au caractère inaltérable du sentiment de Jingwei, dont la grandeur peut transcender les limites spatiale et temporelle.

En outre, il nous semble que le processus d'héroïsation des deux figures s'articule sur deux plans : d'abord le labeur incessant est vu comme le symbole d'une situation tragique et ensuite le personnage devient le modèle à suivre dans la situation en question. Dans les poèmes de Vigny et de Baudelaire, l'évocation du mythe de Sisyphe renvoie d'abord à un idéal poétique impossible à atteindre ; ensuite les poètes trouvent dans la figure de Sisyphe le courage nécessaire pour affronter ce désespoir. Ainsi, la figure de Sisyphe représente non seulement la situation tragique dont souffrent tous les poètes, mais aussi un modèle à suivre pour affronter la situation. La même dualité se trouve aussi dans l'interprétation de Camus : avant de qualifier Sisyphe de héros absurde, Camus représente d'abord la condition absurde de l'existence humaine à travers le supplice de Sisyphe et ensuite, il ajoute le motif de la conscience lucide de Sisyphe pour faire de lui un héros absurde. En parallèle, le même processus se trouve aussi dans l'héroïsation du mythe de Jingwei : l'usage répété du mythe de Jingwei par les poètes loyalistes associe son image à la résistance héroïque et vaine pour la restauration de l'ancien ordre ; en même temps, son labeur permet l'expression d'une détermination intransigeante et d'un sacrifice entier du résistant au nom de son idéal.

A l'époque révolutionnaire, les deux mythes sont sollicités pour établir une identification avec les révolutionnaires. Si l'intégration du mythe dans ces poèmes laisse entendre l'existence d'une multitude de difficultés dans leur entreprise, la connotation de la vanité de l'effort est délibérément écartée : dans le cas de Sisyphe, c'est en raison de son sommeil, et non plus de la loi naturelle de gravité, que son rocher retombe vers le bas, tandis que les poètes chinois affirment la valeur positive du sacrifice de Jingwei, associé à l'immortalité dans l'histoire ou encore à la contribution à la construction du pays. Si la

signification des deux références mythiques est nuancée dans les poèmes, le mythe de Sisyphe et celui de Jingwei sont néanmoins tous deux utilisés pour exhorter le peuple à se révolter, assumant ainsi une fonction de propagande politique. Leur usage permet de transmettre le message que la victoire de la révolution nécessite davantage d'efforts.

Mythe Sisyphe-Jingwei, métaphore du désir humain du dépassement de soi

Si Sisyphe et Jingwei sont tous deux héroïsés dans leurs traditions culturelles respectives, il nous semble que derrière ce phénomène similaire se dégage une plus grande affinité des deux mythes : le mythe de Sisyphe et celui de Jingwei métaphorisent chacun l'éternel désir humain de dépasser sa limite dans les cultures occidentale et orientale. Aux origines du récit mythique, les deux figures sont paralysés dans une action répétitive après avoir transgressé la limite entre la vie et la mort, ce qui pourrait être une façon de représenter concrètement le concept abstrait de l'éternité. Leur récit reflète sans doute une projection dans la pensée primitive : libéré de sa condition mortelle, l'homme vivra dans un temps cyclique. Il s'agit d'un récit neutre, qui n'est pas chargé d'un contenu pédagogique.

Très vite, les dramaturges grecs ont développé une condamnation de l'*hybris* dans leurs tragédies. En dévoilant le désir, chez les êtres humains, de transgresser la limite entre les dieux et les mortels, ils tentent de cultiver, parmi les vertus humaines, l'esprit de modération. Ils réécrivent le mythe de Sisyphe pour qu'il puisse procurer un matériau narratif propre à illustrer cette leçon. En parallèle, les lettrés chinois cherchent d'abord à justifier l'action aberrante et démesurée de Jingwei. Ils introduisent dans le récit le ressentiment de Jingwei envers la mer. Ils trouvent dans le mythe de Jingwei une façon de démontrer la force du sentiment, une force infinie qui pousse les gens à dépasser la limite de la raison. Ainsi les deux figures sont-elles liées, depuis leurs premières réécritures littéraires, à un désir de transgresser une certaine limite.

Les deux figures, qui souffrent physiquement dans les récits, ne tardent pas à être utilisées par les poètes occidentaux et orientaux dans l'expression de la souffrance morale. Les auteurs déplorent, à travers la référence mythique, que leur objectif soit impossible à atteindre. Les poètes de la Pléiade et pétrarquistes déplorent que la bien-aimée divinisée dans leur poème reste inaccessible et indifférente à leur amour : la référence aux figures de l'*hybris* tirées de la mythologie grecque laisse penser que leur amour transgresse une limite entre le poète et la femme ; par l'intermédiaire d'une réécriture du mythe de Jingwei, les poètes-mandarins chinois se plaignent que leur ambition politique soit impossible à réaliser :

l'histoire de Jingwei s'achève soit par un épuisement des pierres, soit par la mort précoce de l'oiseau, ce qui signifie que les poètes se fixent un objectif qui dépasse les circonstances du moment. Il convient de conclure que la tristesse et la déception représentées dans ces poèmes sont liées à l'insatisfaction du désir d'atteindre un idéal impossible.

Les lettrés chinois et occidentaux ne tardent pas à mettre en lumière l'aspect maléfique de ce désir humain. Dans les interprétations allégoriques du mythe de Sisyphe, les mythographes attribuent le manque de la tranquillité de l'âme à l'impulsion de ce désir, qui est au fond infructueux et déraisonnable. Au contraire, les lettrés chinois, sans développer une interprétation allégorique en tant que tel, utilisent le mythe de Jingwei comme un *diangu* pour faire allusion aux actes démesurés et aux efforts vains. Le grand poète Li Bai révèle, par la représentation d'un monde d'oiseaux, que le désir de Jingwei est une des raisons qui empêche l'être humain d'atteindre la liberté suprême.

Il semble que la valorisation de ce désir va de pair avec l'héroïsation des deux figures dans les cultures occidentale et orientale. Avec l'effacement progressif du contrôle religieux et la reconnaissance de la dignité humaine dans la pensée occidentale, le désir d'explorer la limite humaine et la volonté d'atteindre un objectif impossible ne sont plus condamnés. C'est dans ce contexte que le mythe de Sisyphe est valorisé et héroïsé. Vigny et Baudelaire voient dans la figure de Sisyphe un modèle héroïque, qui a le courage de pousser incessamment le rocher vers un sommet inatteignable. Ils sont conscients que l'idéal poétique est inaccessible, mais ils louent le courage sisyphéen de dépasser la limite humaine et d'atteindre la perfection dans la création poétique. Le mythe de Sisyphe offre à Camus un matériau narratif qui lui sert à développer un raisonnement spéculatif sur la façon de vivre une existence absurde. Sisyphe est un héros de l'absurde, parce que la conscience lucide lui permet d'affronter le non-sens de la vie, auquel les êtres humains sont enclins à échapper par la foi ou par le suicide. La figure de Sisyphe supérieur à son rocher est ici l'exemple de l'homme qui parvient à transcender la condition humaine et devient un superhomme au sens nietzschéen. A cela s'ajoute le Sisyphe d'Henri Michaux qui s'efforce d'explorer la limite de la conscience humaine.

En parallèle, l'héroïsation du mythe de Jingwei, qui fait suite à l'effacement progressif de sa stupidité dans les poèmes de la dynastie des Song, est aussi liée à la volonté d'atteindre un idéal impossible, qui consiste à acquérir une immortalité dans l'histoire chinoise. Même la réalisation de soi dans la carrière politique est poussée par cette volonté ancrée chez tous les lettrés chinois. Il semble que la chute de la nation constitue un moment « propice » pour

les poètes chinois, qui peuvent enfin transcender la limite temporelle par leur esprit héroïque et leur loyauté exemplaire. Comme Wen Tianxiang l'exprime dans un de ses poèmes les plus connus « Tous les âges passés, quelqu'un n'est-il pas mort ? Laissons nos cœurs fidèles briller dans l'histoire »¹ ; on peut constater que, par une mort héroïque pour la nation, le poète transcendera la limite d'une existence passagère et acquerra une vie éternelle dans l'histoire. C'est là tout ce que les héros loyalistes recherchent. Il n'est pas étonnant que les poèmes en hommage à un héros patriotique soient souvent placés dans une temporalité cosmique.

Nous avons expliqué que les deux figures héroïsées sont sollicitées pour représenter les révolutionnaires. Il va de soi que les actions répétitives et infinies dans les deux mythes signifient un engagement révolutionnaire extrême, qui permet de transformer la société d'une façon radicale et de promouvoir une meilleure ère pour la nation.

Cependant, nous avons indiqué que les poèmes héroïques chinois se distinguent par une tonalité tragique en raison de l'échec déplorable de la tentative du héros. L'implication de l'échec dans les poèmes héroïques nous amène à observer une tension entre l'impulsion invincible qui pousse à dépasser une limite et la conscience rationnelle de la vanité de la tentative. Il nous semble que cette tension est inhérente à la métaphore du désir de dépassement. C'est la raison pour laquelle une ambivalence persiste à la fois dans l'interprétation du mythe de Jingwei et dans la définition de l'héroïsme chinois. Cette tension, peut-être moins évidente, n'en est pas moins vraie dans la métaphore de Sisyphe. En témoigne l'incertitude et l'angoisse dans le poème de Baudelaire. Même dans la phrase « Il faut imaginer Sisyphe heureux », le terme « imaginer » adopté par Camus semble compromettre la réalité du bonheur de Sisyphe. Il est frappant que les lecteurs chinois voient immédiatement la vanité de sa révolte quand le *Mythe de Sisyphe* est importé en Chine.

L'héroïsation des deux figures nous fait découvrir le désir persistant et invincible de dépasser la limite humaine. Mais il est à noter que cette limite humaine, qui était une limite entre la vie et la mort dans le récit mythique, se concrétise différemment dans les textes littéraires français et chinois. En même temps, un refoulement de ce désir est présent de façon inhérente dans la métaphore, ce qui fait osciller les lettrés des deux cultures entre la valorisation et la condamnation du mythe de Sisyphe-Jingwei.

¹ Luo Hongxian, *Œuvres complètes de Wen Tianxiang*, Beijing, China Book store, 1985, vol. iv., p. 349.

Atrophie du pouvoir suggestif du mythe de Jingwei

De notre analyse des reprises littéraires des deux mythes, il semble résulter que le mythe de Jingwei voit s'atrophier son pouvoir signifiant, dans le sens où son évocation fait penser immédiatement à une grandeur héroïque, et ce pendant plusieurs siècles, depuis le poème de Wen Tianxiang jusqu'à celui de Wang Zhaoming, en dépit du fait que les deux poètes luttent pour des causes différentes et que les deux poèmes s'inscrivent dans des contextes différents. Il est intéressant de se demander pourquoi le mythe de Jingwei, en tant que métaphore du désir humain de dépassement de soi, a connu une telle atrophie de son pouvoir suggestif dans le devenir littéraire.

Nous avons montré que le mythe de Jingwei est adopté dans les poèmes comme un *diangu*, terme souvent traduit par les sinologues américains par « allusion ». Il importe de donner une définition précise de cette technique essentielle dans la poésie chinoise. Dans le *Wenxin diaolong* (*Le cœur de la littérature et la sculpture des dragons*) paru aux alentours du VI^e siècle, Liu Xie précise que :

L'allusion factuelle et la référence textuelle sont extérieures à sa propre écriture, l'ajout d'un fait ou d'un événement pour étayer une généralisation, la citation d'un exemple ancien pour étayer un énoncé présent... C'est la règle des Sages et leur pratique générale dans les Classiques de citer un vieil adage pour clarifier les principes généraux et faire allusion à des histoires et des événements humains pour illustrer des idées.¹

On peut constater que le *diangu* signifie notamment la référence à un événement dans les sources historiques ou l'écriture philosophique. Il s'agit souvent d'un raccourci allusif de l'événement mentionné. En effet, il se distingue de l'allusion en ce qu'il englobe toutes les relations intertextuelles, citation, allusion, référence et emprunt. Nous avons montré dans notre analyse des poèmes héroïques que l'usage du mythe de Jingwei est par essence métaphorique, puisque le mythe ne renvoie pas à une signification figée et qu'il faut considérer le poème tout entier pour comprendre le sens de l'évocation mythique. Il est intéressant d'élargir ici notre champ d'étude vers la pratique du *diangu* dans la poésie chinoise.

Le *diangu* ne doit pas être vu simplement comme un dispositif rhétorique ornemental. Ayant une fonction métaphorique, le recours conduit à générer de multiples significations.

¹ On se réfère à la traduction anglaise de Vincent Shih dans *The literary mind and the carving of dragons*, New York, Columbia University press, 1959, p. 202-203. Voir « Factual allusion and textual reference are factors outside the realm of literary composition. In a factual allusion, one adduces a fact to support some generalization; and in a textual reference, one cites an ancient text to support a statement. [...] It is then the rule of the Sages and their general practice in the Classics to cite old maxims to clarify general principles and to allude to sociohistorical facts to illustrate ideas ».

Les lecteurs doivent être capable de choisir parmi cette gamme de significations potentielles celle qui est en accord avec la signification du poème tout entier. Yu-Kung Kao et Tzu-lin Mei, en s'appuyant sur le principe d'équivalence de Jakobson, étudient la façon de produire un sens polysémique dans les poèmes des Tang. Ils observent que l'allusion (le *diangu*) fonctionne, à l'instar de la métaphore, au moyen de la similitude et du contraste dans le principe de l'équivalence, ce qui amène à produire de nouveaux sens. La sollicitation de l'allusion est susceptible de fournir des circonstances, des motifs et des relations personnelles et d'apporter des idées et des événements complexes, ainsi que des implications d'action morale¹. On peut supposer que, lorsque les poètes chinois cherchent à exprimer une idée complexe sur l'activité humaine dans le genre poétique, ils doivent solliciter la pratique de l'allusion, sans quoi leur idée reste inexprimable dans un poème bref et court, à la prosodie imposée.

François Martin partage également l'avis que la pratique de *diangu* est propice à produire de nouveaux sens. Il affirme que l'allusion, « porteuse de sens qui la dépassent déjà, aura vocation, au contact d'autres citations, ou d'autres éléments du contexte, et en combinaison avec eux, à produire des sens nouveaux suivant des modalités infinies. »² D'après lui, cette pratique, fondée sur un principe de totale disponibilité du sens, ne provoque pas un appauvrissement du sens, mais un enrichissement. De ce fait, la dégradation du pouvoir signifiant du mythe de Jingwei ne doit pas être attribué à cette pratique dans la poétique chinoise.

En outre, il est à noter que l'adoption du *diangu* ne renvoie pas seulement au texte source, mais à toutes les références explicites ou implicites à ce texte et à d'autres textes connexes. Une fois le *diangu* repéré par le lecteur, tous ces textes vont agir sur l'interprétation du poème. De ce fait, la pratique du *diangu* dans la poésie chinoise favorise un dialogue entre les poètes et les textes et permet d'ouvrir le texte à un rapport d'intertextualité. Bref, à travers la pratique du *diangu*, le poète arrive à lier sa création poétique avec l'héritage commun partagé par tous les poètes et les lecteurs d'une même

¹ En effet, la métaphore renvoie à l'image qui a un pouvoir de suggestion dans cette étude. Ils utilisent la notion de relation métaphorique pour englober sous un seul terme l'image et l'allusion (*diangu*). D'après les auteurs, les deux techniques se concentrent sur des choses différentes, l'image qui permet de décrire la qualité, n'arrive pas à exprimer l'action morale. Ainsi, les poètes n'ont qu'à recourir à la pratique de *diangu*. D'ailleurs, ils précisent que leur objet d'étude est l'allusion historique. Cependant, il nous semble que les récits mythiques, les légendes pourraient aussi être concernés dans leur études, puisqu'ils sont généralement sollicités pour suggérer les activités humaines. Yu-Kung Kao et Tzu-lin Mei, « Meaning, metaphor, and allusion in T'ang Poetry », *Harvard Journal of Asiatic Studies*, Vol. 38, No. 2 (Dec., 1978), pp. 281-356.

² Martin François, « Le Shijing, de la citation à l'allusion : la disponibilité du sens », In: *Extrême-Orient, Extrême-Occident*, 1995, n°17, *Le travail de la citation en Chine et au Japon*, sous la direction de Karine Chemla, François Martin et Jacqueline Pigeot, pp. 11-39.

culture. On peut constater, à partir de nos études, que l'allusion au mythe de Jingwei dans les poèmes héroïques ne manque pas de rappeler l'histoire des héros patriotiques et de faire écho aux poèmes antérieurs qui ont fait référence au mythe de Jingwei.

Il est légitime de conclure que la poétique *diangu* confère une possibilité d'enrichir le sens du texte à travers la référence mythologique et historique. La transposition littéraire du mythe de Jingwei est considérée comme une pratique du *diangu* depuis que ce mythe est utilisé par les poètes pour exprimer un sentiment (son usage dans la description d'un lieu mystique ne pourrait pas être considéré comme un *diangu*). Dès lors, la connotation du mythe ne cesse de s'enrichir : d'une créature fragile qui se lamente sur son sort tragique au symbole d'un idéal de loyauté, en passant par une critique détournée de l'acte démesuré. Cependant, il ne faut pas négliger le fait que la pratique récurrente de l'allusion à Jingwei par les poètes loyalistes et révolutionnaires amène le mythe à s'appauvrir progressivement de son pouvoir signifiant, puisqu'il est désormais immédiatement associé au désir de martyr pour une cause noble. Cela nous amène à nous demander pourquoi le mythe de Jingwei n'apporte pas, comme le mythe de Sisyphe, une pluralité de significations dans la littérature chinoise moderne, et s'il n'est pas devenu une métaphore morte, « celle qui ne se dit pas, mais qui se dissimule dans la relève du concept qui se dit¹ » d'après la définition de Paul Ricoeur.

Il importe de nous référer ici à l'idée que l'Histoire a un aspect archétypal pour les lettrés chinois antiques comme modernes, c'est-à-dire que les événements historiques pourraient se répéter et qu'un certain schéma se concrétise dans l'hétérogénéité de faits isolés. Yu-Kung Kao et Tzu-lin Mei exposent que l'histoire est un processus d'éternelle récurrence d'archétypes, soit de personnalités, soit d'événements. En l'occurrence, une allusion historique renvoie non seulement à l'événement passé et à l'événement actuel qui lui est similaire, mais aussi à l'archétype intemporel. On peut prendre l'exemple de la référence au mythe de Jingwei par les poètes chinois. Pour un lecteur chinois qui partage un même bagage culturel que les poètes, cette référence renvoie à l'oiseau mythique Jingwei déterminé à combler la mer, et aussi à tous les héros qui s'identifient à l'oiseau Jingwei dans leurs poèmes avant leur mort ; mais, plus important, elle renvoie également au dilemme tragique entre une obligation morale de martyr et une amère conscience de la vanité d'un tel effort, auquel se confrontent sans cesse les lettrés chinois. Nous avons expliqué que, dans le cadre de

¹ Paul Ricoeur, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, p. 325.

l'idéologie confucéenne, les personnages ont choisi de sacrifier leur vie et ont acquis une grandeur immortelle au sein de l'histoire chinoise pour leur fidélité à l'idéal de loyauté. C'est ce fait qui inspire une noblesse à l'action suggérée et aussi une vive émotion au poème. En un mot, la poétique *diangu* dans la tradition littéraire chinoise implique une perception spécifique de l'Histoire. La reprise constante d'une référence historique et mythologique par les poètes chinois ne constitue pas une poétique artificielle et pédante, mais elle se place dans une perspective de la récurrence d'une même situation archétypale. Par conséquent, il est abusif de dire que l'allusion au mythe de Jingwei est devenue une métaphore morte et que son pouvoir d'évocation se sclérose dans la pratique poétique de *diangu*.

En conclusion, l'usage immodéré de la référence au mythe de Jingwei dans les poèmes héroïques ne signifie pas un appauvrissement du pouvoir signifiant du mythe. Mais cette répétition nous laisse entrevoir la récurrence d'un dilemme archétypal dans l'Histoire. Sous l'influence de la doctrine confucianiste, les lettrés chinois ont fait un même choix. Cependant, l'ambivalence de l'attitude à l'égard du mythe Jingwei nous laisse supposer qu'il reste toujours un autre choix, qui, n'étant pas en conformité avec la morale confucianiste, n'a pas laissé de trace dans la littérature écrite. Nous allons voir que cette voix, bien qu'infime, subsiste dans la culture chinoise. D'ailleurs, si le dilemme entre une obligation morale et une amère conscience de la vanité n'est jamais formulé directement et explicitement par les lettrés chinois, ces derniers ne cessent de le mettre en scène à travers les circonstances variables et de le faire vivre par leurs poèmes. Peut-être s'agit-il d'une autre façon de réfléchir sur la condition humaine.

PARTIE III SISYPHE EN CHINE

Dans les deux premières parties, nous avons étudié les convergences et les écarts entre le mythe de Sisyphe et le mythe de Jingwei depuis leur émergence à l'antiquité jusqu'à leur réactualisation dans la littérature contemporaine. Il est frappant que les reprises littéraires des deux mythes présentent un grand rapprochement en matière de l'expression thématique, avec un intérêt particulier porté au motif de l'action répétitive autant chez les auteurs occidentaux que chez leurs homologues chinois. Cependant, l'étude concernant leurs devenirs littéraires se cantonne dans une tradition littéraire qui leur est propre, sans que les deux mythes connaissent de lien réel, que ce soit historique ou virtuel. Cette étude comparative sera plus fructueuse si nous pouvons faire dialoguer ces deux mythes en les plaçant dans un même champ culturel. Bien que le mythe de Jingwei joue un rôle majeur dans les poèmes héroïques chinois, sa popularité se limite dans la littérature chinoise. En revanche, le mythe de Sisyphe fait l'objet d'un accueil chaleureux en Chine, et ce, grâce à l'influence considérable de la réécriture du mythe par Camus dans son essai philosophique *Le Mythe de Sisyphe*. Il est à noter que les lecteurs chinois ne connaissent pas ce mythe avant l'introduction de l'œuvre de Camus en Chine. Il convient d'examiner si les premiers lecteurs chinois démontrent une certaine familiarité avec le mythe de Sisyphe, puisque l'action répétitive et stérile de Sisyphe est comparable à celle de l'oiseau Jingwei, image récurrente et prégnante dans la littérature chinoise, d'autant que toutes les deux figures sont actuellement héroïsées et glorifiées dans leur propre littérature. Il sera plus intéressant d'étudier la transposition du mythe de Sisyphe dans une œuvre littéraire chinoise, ce qui nous permettra de mieux examiner le décalage entre l'interprétation camusienne et sa nouvelle signification dans la littérature chinoise. Enfin, tout cela peut contribuer à approfondir notre analyse sur le point de convergence que partagent les deux mythes et aussi sur son traitement spécifique dans la tradition culturelle chinoise.

Chapitre 8 Une interprétation particulière de la figure de Sisyphe en Chine

Sisyphe était une figure inconnue pour les Chinois avant l'introduction du *Mythe de Sisyphe* de Camus en Chine. Cet essai philosophique fait connaître à la fois la philosophie de l'absurde et le fameux supplicé que les lecteurs chinois accorderont très vite un grand intérêt. Donc la réception du mythe de Sisyphe va de pair avec la réception de la philosophie de l'absurde de Camus en Chine. Dans ce chapitre nous allons étudier en quoi la figure de Sisyphe est déformée en Chine et dans quelle mesure elle pourrait être attribué à une réception particulière de Camus chez les lecteurs chinois.

La réception de Camus en Chine peut remonter aux années 40 du siècle dernier, presque contemporaine de son rayonnement dans la littérature française. Cependant, peu après cette première rencontre fugitive, il souffre d'un discrédit en Chine continentale. Grâce à sa réhabilitation dans les années 80, son œuvre est de nouveau appréciée par les intellectuels chinois, notamment *Le Mythe de Sisyphe* qui est, selon un sondage, l'un des livres préférés des étudiants chinois dans les années 1980¹. Dès lors, les traductions de ses œuvres se multiplient, les monographies et les recherches sur sa pensée et sur sa création littéraire ne cessent d'augmenter. Dans la première section, nous analyseront le déséquilibre dans la réception de Camus en Chine. Nous allons mettre en évidence que les études concernant Camus se concentrent plutôt sur sa pensée de l'absurde et de la révolte, sans que les autres facettes de l'écrivain soient prises en considération. D'ailleurs, en ce qui concerne les deux notions clés de Camus, on constate aussi une réception paradoxale : d'un côté, sa pensée sur l'absurde et sur la condition humaine suscitent le plus d'intérêt chez les lecteurs chinois ; de l'autre, ses réflexions sur la révolte sont tant négligées ou simplifiées par les chercheurs chinois que le mépris de Sisyphe envers sa punition est interprété d'une autre façon, ce qui entraîne une distorsion de sa figure, aspect que nous développerons dans la deuxième section de ce chapitre. Par contre, grâce à la réception enthousiaste du *Mythe de Sisyphe* en Chine, cette figure devient une icône culturelle très à la mode en Chine. Nous nous intéresserons à ses usages dans la culture populaire dans la dernière section.

La réception de Camus en Chine

La réception de Camus débute en Chine dans les années 80, bien que la première introduction puisse remonter à l'année 1947². Pendant cette décennie 80-90, les ouvrages représentatifs de l'écrivain ont été traduits en chinois, notamment trois romans (*L'Étranger*, *La Peste*, *La Chute*) et un recueil de nouvelles (*L'Exil et le Royaume*), mais aussi trois pièces

¹ Zha Jianying, *Interview sur l'époque des années 80*, Beijing, Edition de Sanlian, 2006.

² Wu Dayuan, expert de la littérature française et ancien étudiant à l'Université de Lyon, publie en 1947 un article intitulé « Camus et le héros tragique ». Dans cet article, Wu interprète le roman de Camus *L'Étranger* à la lumière de la conception philosophique de l'existence absurde que Camus a développée dans son essai *Le Mythe de Sisyphe*. Il affirme que « l'humanisme que les philosophes existentialistes ont promu n'est pas pour les hommes ordinaires ». Wu Dayuan, « Camus et héros tragique », *Journal de Takung (Dagong Bao)*, cité par Song Xuezhì, Xu Jun, « La piste tracée de l'existentialisme français en Chine avant la nouvelle époque », *L'Enseignement des langues étrangères*, n°5, 2004, p. 52-56. La première œuvre de Camus introduite en Chine est son roman *L'Étranger*. La traduction est réalisée par un certain Meng An en 1961. En raison d'une diffusion restreinte, son influence est faible en Chine. En outre, dans les années 60, les critiques adoptent souvent un ton idéologique sur les œuvres de Camus. Il est critiqué d'être un écrivain réactionnaire, c'est pourquoi il souffre pendant une vingtaine d'années d'un discrédit en Chine continentale. Pendant la révolution culturelle (1966-1976), presque toutes œuvres étrangères sont censurées. Il faut attendre jusqu'au début des années 80, les œuvres de Camus, à l'instar des autres œuvres étrangères sont véritablement acceptées en Chine.

de théâtre (*Caligula, Le Malentendu, Les Justes*) et trois essais (*Le Mythe de Sisyphe, L'Homme révolté, L'Envers et l'Endroit*).

En 1984, soit une quarantaine d'années après sa publication, le lecteur chinois a pu pour la première fois lire en chinois *Le Mythe de Sisyphe*, même s'il n'est pas une traduction en intégralité. On fait paraître un chapitre « Kirilov » dans le livre *Les écrivains français parlent de la littérature* sous le volume *Traduction de la théorie littéraire moderne et étrangère*. En 1985, le bureau de la littérature étrangère de l'Académie des sciences sociales a rassemblé les œuvres de Camus sous la collection « La littérature moderne ». Cette collection inclut *Révolte et art*, un chapitre de *L'Homme révolté*, et la traduction complète du *Mythe de Sisyphe* par Guo Hong'an.

Le concept de l'absurde a été rapidement accepté pas les intellectuels chinois et a exercé une profonde influence sur la littérature de cette époque dans le sens où il est devenu une des idées principales de la littérature d'avant-garde. Li Yuan a expliqué que « l'absurdité de l'existence dénoncée par l'écrivain a éveillé d'intenses et profondes résonances chez les Chinois qui sortaient d'une époque marquée par l'irrationalité collective »¹.

Dans les années 90, les traductions de Camus ne cessent de se diversifier et de s'élargir. Presque toutes ses œuvres ont été traduites en chinois, ses chefs-d'œuvre bénéficiant de plusieurs versions et de plusieurs rééditions. En 2004, on a recensé 19 versions de la traduction de *L'Étranger*, 8 versions de *La Peste* et 15 versions du *Mythe de Sisyphe*². Du point de vue générique, ce sont les romans et les nouvelles qui suscitent les plus d'intérêt dans la traduction des œuvres de Camus : le roman favori est *L'Étranger*, et *La Peste* est devenu également populaire lors de l'éclatement d'une épidémie SARS en 2003 en Chine. Pourtant, ses essais sont moins traduits. Il ne reste que *Le Mythe de Sisyphe* qui bénéficie de plusieurs versions, réalisées chacune par les meilleurs traducteurs chinois. Leurs traductions ont suscité tant de répercussions en Chine que la figure de Sisyphe est devenue une icône spirituelle pour les jeunes intellectuels. Sa portée va au-delà de la théorisation de l'absurde par Camus.

Au XXI^e siècle, les discours, les chroniques et les correspondances de Camus ont aussi attiré l'attention des traducteurs, ainsi que les ouvrages biographiques. La parution en 2010 d'*Albert Camus, une vie* d'Olivier Todd, ancien ami de Camus, seulement un mois après la

¹ Li Yuan, « De *L'Étranger* au *Premier Homme* : la réception de Camus en Chine », dans : *Conférences chinoises de la rue d'Ulm. 2017-2019*, Édité par Guanyao Jin, Espagne Michel, Paris, Éditions Kimé, « Société », 2020, p. 295-305.

² Li Jun, « La traduction et la recherche sur Camus en Chine », *Sciences sociales de Shandong*, n°2, 2008, p. 110-114.

publication de sa version française, témoigne de l'intérêt des éditeurs sur lui. Ces ouvrages ont contribué à sa réception en Chine en offrant des documents sur le contexte de sa création et l'évolution de sa pensée. Au contraire, la traduction d'ouvrages de recherche sur Camus reste encore rare, faute de quoi il est difficile d'améliorer le niveau des études sur Camus menées par les chercheurs chinois et d'ouvrir de nouvelles perspectives.

La réception de Camus a atteint son apogée en 2010, l'année du 50^e anniversaire du décès de Camus. A cette occasion, une série d'activités est organisée : la réédition des *Œuvres complètes de Camus*, l'organisation d'un colloque sur Camus par l'Université de Wuhan, la publication de multiples articles sur lui, dont le plus important est sans doute « Pour commémorer le 50^e anniversaire du décès d'Albert Camus : un géant de la littérature française » de grand spécialiste Liu Mingjiu qui est intégré en tant que préface du traducteur dans la réédition d'*Œuvres complètes de Camus*.

En ce qui concerne les travaux académiques sur Camus, elles sont aussi démarrées en parallèle de la traduction dans les années 1980. Cependant, l'adoption d'une tonalité idéologique dans ces recherches nuit inévitablement la profondeur de leur résultat. On peut citer deux exemples : dans la première monographie sur Camus intitulé *La philosophie absurde de Camus*¹, l'auteur a exprimé ses réserves vis-à-vis du raisonnement de Camus sur l'absurde, d'après lequel la cause socio-historique est esquivée dans l'argumentation de la vie absurde au sein de la société capitaliste et que Camus encourage un esclavage marqué par l'ascétisme et le déterminisme ; Zhang Rong conclut dans son article « Un aperçu de la pensée philosophique de Camus » que la pensée de Camus fait preuve du nihilisme et que « la révolte [de Sisyphe] reflète ce que pensaient les intellectuels lors de l'époque de l'occupation allemande. Ils étaient déterminés de ne pas s'y résigner, mais ils étaient frustrés à cause de la faiblesse de leur force face à la puissance allemande. C'est à travers une révolte illusoire qu'ils se sentaient soulagés ²».

Dans les années 90 et notamment au XXI^e siècle, on peut observer une explosion des études sur Camus et une diversité des approches adoptées dans ces études. En même temps, la critique purement idéologique se raréfie. Du point de vue du contenu de ces travaux, les chercheurs chinois attachent autant d'importance à sa philosophie qu'à sa production littéraire. Le roman est toujours le genre préféré des chercheurs chinois, les études sur *L'Étranger* sont les plus nombreuses, mais Sisyphe reste la figure la plus mentionnée. Pour

¹ Yuan Pengjuan, Xu Chongwen, *La philosophie absurde de Camus*, Shenyang, Edition Renmin de Liaoning, 1989.

² Zhang Rong, « Un aperçu de la pensée philosophique de Camus », *Etudes françaises*, no. 3, 1987, p. 9-13.

dresser un panorama sur ces études, nous allons les explorer en fonction du cycle que Camus a utilisé pour désigner ses œuvres.

Dès l'introduction de l'œuvre de Camus en Chine, ce sont toujours ses réflexions sur l'existence absurde qui ont suscité le plus de discussions dans les critiques littéraires et les travaux académiques, en témoigne le nombre considérable des articles publiés sur ses œuvres réparties dans le cycle de l'absurde.

L'Étranger demeure le roman le plus étudié par les chercheurs chinois sous les diverses dimensions : on y examine la signification sociologique¹, sa conception de la mort², l'importance de l'image du soleil³, la source d'inspiration pour la formation de la figure de Meursault⁴, la conscience mythique⁵, la vie absurde de Meursault⁶ ainsi que sa personnalité⁷. Les études comparatives avec les autres romans suscitent aussi beaucoup d'intérêt, on l'a comparé par exemple avec *Passager*, la courte pièce de théâtre de Lu Xun.

Le Mythe de Sisyphe, considéré comme une théorisation de l'absurdité de l'existence dans *L'Étranger*, ne cesse d'offrir une référence indispensable aux études des œuvres et de la pensée de Camus et aux études comparatives. En raison de l'étendue de la portée de Sisyphe, on trouve beaucoup d'études ayant pour titre « un Sisyphe moderne », il est ainsi devenu une image récurrente dans les critiques littéraires. Les études qui se consacrent à cet essai sont nombreux dans les années 1990, à cela s'ajoute plusieurs thèses et monographies ayant pour objectif d'explorer le raisonnement de Camus dans *Le Mythe de Sisyphe*. Pourtant elles ont baissé considérablement depuis le nouveau siècle. Il est intéressant d'évoquer l'article de Qian Jie qui met l'accent sur le manque de la notion de l'absurde dans la culture traditionnelle chinoise. D'après lui, ce manque pourrait être attribué à l'idée de l'union entre le ciel et l'homme dans la philosophie chinoise, ce qui est en contraste avec la confrontation entre l'appel de l'homme et le silence du monde dans *Le Mythe de Sisyphe*⁸. Il existe aussi une étude comparative portant sur la divergence culturelle que le mythe de Sisyphe et le mythe de Wu Gang représentent en adoptant une approche anthropologique.⁹

¹ Liu Mingjiu, « Signification sociale et humaine du roman *L'Étranger* », *Littérature contemporaine étrangère*, janvier 2002, p.90-97.

² Yang Long, « Analyse de la mort de Meursault dans *L'Étranger* », *Littérature étrangère*, n° 3, 2006, p. 70-74+126.

³ Ma Aihua, « L'image du soleil dans *L'Étranger* », *Journal de Sciences sociales de Guangxi*, n°1, 2002, p. 175-178.

⁴ Yang Jian, « Une révision de la figure de *L'Étranger* », *Littérature contemporaine étrangère*, n° 4, 2018, p. 153-159.

⁵ Shang Dan, Xu Zhenhua, « La conscience mythe de Camus dans *L'Étranger* », *Etudes françaises*, n° 3, p. 87-94.

⁶ Wang Fuhe, « Une vie absurde séparée du monde par une 'cloison de verre', une nouvelle interprétation du personnage de Meursault », *Etude de la littérature étrangère*, n°3 2003, p. 47-49+171.

⁷ Wu Biyun, « L'aliénation et l'absurde, la raison du trouble déficitaire de la personnalité de *L'Étranger* », *Presse de l'institut d'éducation de Kaifeng*, Vol 28, n° 4, p.20-22.

⁸ Qian Jie, « Sisyphe et les autres : une réflexion culturelle sur la transcendance », *Philosophie moderne*, n°6, 2006, p. 66-72.

⁹ Li Ye, « Différents symboles primitifs, étude comparative du mythe de Wu Gang et du mythe de Sisyphe », *Revue de chef-d'œuvre*, n° 13, 2009, p.117-120.

Quant aux deux pièces de théâtre du cycle de l'absurde, *Caligula* et *Le Malentendu*, les recherches ont commencé à se multiplier depuis le XXI^e siècle. On s'interroge souvent sur la question de la liberté dans *Caligula*, la conception de mort et la raison du drame humain dans *Le Malentendu*.

Par rapport au foisonnement des études portant sur l'absurde, les recherches sur le cycle de révolte sont relativement moins nombreuses. Cependant, c'est toujours le genre romanesque qui suscite le plus d'intérêt. *La Peste* est le deuxième roman le plus populaire en Chine de Camus, on y prête une particulière attention pour examiner le passage de l'absurde à la révolte¹, la conscience tragique², l'interprétation des souffrances humaines par la métaphore de bouc émissaire³. Quant à l'étude comparative, on le compare avec *La fuite du temps* de Yan Lianke afin de déchiffrer leurs différentes manières de se confronter à la mort⁴.

Concernant son deuxième essai *L'Homme révolté*, les études sont peu nombreuses. Les chercheurs chinois ne manquent pas d'émettre des critiques sur la réflexion de Camus dans cet essai. Niu Jingfan suppose que la pensée de la révolte de Camus est née d'une combinaison d'un libéralisme, une pensée de midi et un idéalisme donjuanesque. Elle avance que la pensée de midi dans le dernier chapitre de *L'Homme révolté* est une issue à l'antinomie qu'il illustre dans *La Peste* et *Les Justes*⁵. Zhang Bo postule que la publication de *L'Homme révolté* par Camus a pour objectif d'attaquer tous les prétextes qui légitiment le meurtre, non pour dénigrer la révolution, mais il qualifie également la révolte de Camus d'un idéalisme⁶.

On s'intéresse aussi à la polémique entre Camus et Sartre suite à la publication de *L'Homme révolté* et à l'étude comparative entre l'existentialisme de Sartre et la pensée de l'absurde de Camus. Depuis le XXI^e siècle, rares sont les études qui considèrent sa philosophie comme une variante de l'existentialisme. D'ailleurs, les études sur la pensée de midi, la réflexion de la mesure, le nihilisme et l'absolutisme sont moins développées, nous

¹ Wang Hongchen, « *La Peste*, entre l'absurde et la révolte », *Presse de l'Université de Zhongnan*, Vol. 12, n° 5 2006, p. 587-591.

² ZhaO Xiuhong, « La conscience tragique dans *La Peste* », *Presse de l'Université normales de Shanghai*, n° 3 2006, p. 90-93.

³ ZI Xingqiu, Luo Chengyan, « Interprétation des souffrances humaines dans *La Peste* », *Presse de l'Université de Dongnan*, n°13 2011, p. 92-93

⁴ Xue Fengyan, ZHU Lijuan, « Face au destin et à la vie, réflexions sur *La Peste* et *La fuite du temps* », *Wenyi Zhengming*, n°17 2011, 149-151.

⁵ Niu Jingfan, « Vers une lucidité, une explication de la révolte de Camus », *Littérature contemporaine étrangère*, n°1, 2003, p. 118-127.

⁶ Zhang Bo, « L'émergence de la pensée de révolte de Camus et son développement dans son œuvre », *Presse de l'Université de Fudan*, n°5, 2015, p. 115-122.

n'avons pas trouvé d'articles traitant exclusivement ces sujets, elles sont souvent mentionnées comme un composant de sa pensée de la révolte.

En ce qui concerne les pièces de théâtre, la réflexion humaniste de Camus sur le problème de justice dans *Les Justes*¹ a été discuté, mais aucun article sur *L'État de siège* n'est recensé.

Les articles sur la révolte commencent à augmenter ces dernières années, mais c'est encore loin derrière ceux sur l'absurde, comme Li Dan l'a confirmé dans son article « De *L'Étranger* au *Premier Homme* : la réception de Camus en Chine »². L'absurde, qui n'est que le point de départ de la pensée camusienne, est encore considéré en Chine comme l'idée centrale dans son œuvre, tandis que sa pensée de la révolte attire moins d'attention.

Quant au dernier cycle qui, selon ses notes, est voué à l'amour retrouvé après la révolte contre l'absurde, les études sont plutôt rares. Ils se penchent sur sa recherche de l'identité dans son roman autobiographique *Le Premier homme* et dans *L'hôte*. Pour le roman *La Chute*, on a étudié le thème du crime et de la confession³, la maladie mentale et la métaphore de la maladie moderne⁴.

Du point de vue générique, on peut constater que le roman reste le centre de la préoccupation des recherches, avec un intérêt particulier sur *L'Étranger*. Quant à ses essais, le *Mythe de Sisyphe* reste l'ouvrage le plus référencié pour analyser ses réflexions métaphysiques ou pour examiner le thème de l'absurde, tandis que les études sur *L'Envers et l'Endroit*, *Noces* et *L'Été* sont presque absentes. D'ailleurs, sa création théâtrale ne suscite pas autant d'intérêt qu'elle le mérite⁵.

Les chercheurs chinois s'intéressent aussi à mettre en parallèle la pensée de Camus avec les pensées chinoises. Le taoïsme est considéré comme la pensée la plus proche de Camus : « L'absurde entre Camus et Tchouang-tseu », « Une lecture comparative entre *Le Mythe de Sisyphe* et *Tchouang-tseu* », « Une comparaison de l'appréhension de la notion de la nature entre les œuvres de Camus et de Tchouang-tseu », « Non-agir et la révolte contre l'absurde, une étude comparée de la pensée taoïste chez Xu Dishan et de l'existentialisme chez Camus » s'inscrivent tous dans ce cadre. Il existe aussi une étude comparative entre les

¹ Zhang Jing, « Justice dans *Les Justes*, l'humanisme de Camus », *Presse de l'Université normales de Huanan*, n° 6, 2002, p. 53-57.

² Li Yuan, op.cit.

³ Qian Nan, « Le thème du crime et de la confession dans *La Chute* de Camus », *Littérature étrangère*, n°4 2009, p. 79-86.

⁴ Li Yangquan, « *La Chute*, la métaphore de la maladie et sa guérison », *Etudes françaises*, n° 2, p. 42-47.

⁵ Guo Hong'an a fait le même constat dans son article « Analyse et revue des études sur les romans de Camus », *Littérature contemporaine étrangère*, no. 2, 2013, p. 71-79.

réflexions sur le juste milieu de Confucius et l'éloge de la mesure dans la pensée de Camus. L'auteur met en avant leur divergence : la réflexion de Camus sur la mesure qui naît d'une réflexion de la vie est apte à servir de guide pour la vie au quotidien à tous, le juste milieu a pour mission de fixer des normes aux gouvernants et de modérer les relations sociales et hiérarchiques¹. Il est indéniable que cette étude ne fait qu'effleurer la question sans pénétrer dans la profondeur.

En conclusion, la réception de Camus en Chine présente un état déséquilibré : tandis que la traduction de son œuvre progresse d'un rythme assez rapide, les recherches sur sa pensée et sa production littéraire restent majoritairement superficielles et restreintes en portée ; de plus, les études sur la révolte de Camus sont peu nombreuses par rapport aux études sur l'absurde². Sur ce dernier point, plusieurs études sur la réception de Camus en Chine l'ont confirmé et ont émis des hypothèses. Li Yuan la tient au fait que la révolte est un sujet délicat après que l'on a mis fin à la Révolution culturelle, d'autant que certains passages dans *L'Homme révolté* expriment des idées anti-marxistes. Cependant, il est à noter que la réception de Camus à Taïwan présente la même négligence sur la pensée de la révolte et sur son essai *L'Homme révolté*. On l'attribue tant à la difficulté de la lecture de cet essai qui exige une connaissance approfondie de l'histoire, de la politique, de la littérature et de l'actualité du monde occidentale, qu'à la réalité divergente à laquelle Taïwan et la France s'affrontaient³. Il nous semble que toutes ces raisons se sont mêlées pour que la compréhension de la révolte de Camus trouve son fondement théorique principalement dans son premier essai *Le Mythe de Sisyphe* et que la réflexion accomplie de Camus sur ce concept se situe en dehors de la connaissance des lecteurs chinois, ce qui est à l'origine d'une mésinterprétation de la révolte et entraîne sans doute une distorsion de la figure de Sisyphe.

La déviation dans la réception du *Mythe de Sisyphe* en Chine

Grâce à un contexte favorable à la réception du *Mythe de Sisyphe* dans les années 80, la philosophie de l'absurde a beaucoup influencé la littérature chinoise. Les écrivains avant-gardistes et modernistes la revendiquent comme une source d'inspiration essentielle. En

¹ Xiao Jie, *Soleil et ombre, l'examen et l'évaluation de la réflexion de mesure de Camus*, soutenu à l'Université polytechnique de Huazhong en 2015.

² Li Yuan, *op.cit.*

³ Hsu Chia-hua, « La réception d'Albert Camus à Taïwan », *Bulletin de la Société des Etudes camusiennes*, n°87, mai 2009, p21-27, <http://www.etudes-camusiennes.fr/wp-content/uploads/2010/04/BulletinMai2009.pdf>, consulté le 14 décembre 2019.

outre, ce livre, qui fait partie du cycle préliminaire de ses réflexions, a été reçu par les lecteurs chinois comme le chef d'œuvre de l'écrivain, si bien que le nom de Camus évoque immédiatement dans l'esprit des lecteurs chinois le héros absurde Sisyphe. Cette figure mythique est ainsi devenue une icône importante dans la culture populaire, notamment chez les jeunes chinois. Il est intéressant de nous focaliser ici sur la réception de cet essai à travers une analyse des recherches académiques et des dissertations universitaires. D'où une réception plutôt académique.

L'éloignement culturel et chronologique qui sépare les premiers lecteurs chinois du *Mythe de Sisyphe*, traduit en 1987, et les lecteurs français de 1942 donne lieu à une réception distincte. Le cas en Chine apparaît d'autant plus particulier si l'on considère que le récit mythique de Sisyphe est encore inconnu lorsque apparaît l'essai de Camus (nous n'avons trouvé aucune trace de cette figure mythique dans la traduction et les études avant l'introduction en Chine du *Mythe de Sisyphe*). Pour les lecteurs chinois, la réception du premier essai de Camus s'est donc doublée d'une réception de la figure de Sisyphe. Selon la théorie de Jauss, la réalisation de la signification d'un texte passe par l'interprétation du lecteur, ce qui confère une dimension historique au processus de la réception. L'horizon d'attente du texte fusionne ainsi avec l'horizon d'attente du lecteur, déterminé par plusieurs facteurs. Jauss en a mentionné seulement trois dans son ouvrage *Pour une esthétique de la réception*¹. Toutefois, pour analyser les interprétations particulières de la figure de Sisyphe chez les lecteurs chinois, il nous semble que le rôle du décalage culturel est fondamental et qu'il est pertinent d'étudier dans quelle mesure il a affecté la réception de Sisyphe en Chine.

Lors de la première rencontre avec les lecteurs chinois, le Sisyphe qui pousse un rocher dans les enfers dans la mythologie grecque et le Sisyphe, héros absurde sous la plume de Camus, ont suscité le même intérêt. La réception du *Mythe de Sisyphe* commence par une réception du condamné à la peine la plus pénible dans la mythologie grecque. On ne s'étonnera pas que les premiers lecteurs de Camus se soient davantage intéressés à Sisyphe qu'à l'argumentation de Camus sur l'absurdité de l'existence et sur la révolte, puisque la compréhension de l'argumentation de Camus exige une connaissance philosophique de base. Dès lors, les lecteurs chinois songent à explorer leur propre culture afin d'y découvrir une figure similaire. Ils en trouvent plusieurs : l'oiseau Jingwei, Yu Kong, Wu Gang et Xingtian,

¹ « [l'horizon d'attente] résulte de trois facteurs principaux : l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne », Hans-Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978. p.49.

ce sont notamment les figures héroïques dans la mythologie chinoise que nous avons examiné dans la première partie de la thèse. Ces figures mythiques de la tradition chinoise mènent également une tâche stérile et répétitive, ce qui présente une énorme similarité avec la montée du rocher par Sisyphe. Cette assimilation de la figure de Sisyphe à des figures mythiques chinoises contribue à sa réception immédiate en Chine. Mais elle lui fait subir en même temps une distorsion en l'arrachant du support que Camus lui a donné.

Lian Nan observe des similarités entre Sisyphe et Wu Gang, une figure mythique chinoise qui ne cesse de couper un arbre qui repousse immédiatement. Il explique que le travail pénible que Sisyphe et Wu Gang accomplissent dans une solitude totale et éternelle vient punir leurs interrogations sur le monde et leur examen de soi. Il considère ainsi que l'esprit sisyphéen désigne cette volonté de se livrer à un examen de soi tout en étant conscient des conséquences que cet examen provoquera¹.

Cette comparaison est confirmée par Cheng Guangyun et Mu Zhaoyang. Le premier tente d'interpréter le mythe de Wu Gang à travers ce que le mythe de Sisyphe symbolise dans sa révolte face à l'existence absurde². Il termine son article par « cet esprit (la conscience de l'absurde et la révolte) [...] nous laisse entrevoir la lumière de l'espoir dans la nuit nocturne du désespoir ». Le second perçoit dans ces deux mythes le motif de punition. D'après lui, ce motif représente le destin inéluctable et la condition désespérée de l'homme dans l'inconscient collectif du peuple primitif³. Toutefois, cette comparaison ne nous semble pas pertinente dans la mesure où l'apparition du mythe de Wu Gang est assez tardive. On le trouve pour la première fois dans un ouvrage de la dynastie des Tang datant du 9^e siècle, *Recueil divers de Youyang (Youyang Zazu)*. Il s'agit davantage d'une légende ou d'un conte populaire que d'un mythe au sens ethno-anthropologique. En outre, Wu Gang est une figure marginale dans la littérature chinoise et n'a pas donné lieu à des réécritures postérieures dignes d'intérêt.

Zhang Peifeng assimile la poussée du rocher par Sisyphe au déplacement des montagnes par Yu Kong (le Vieux Fou)⁴. Il signale que « Sisyphe est plus pessimiste que Yu Kong, car celui-ci est plus déterminé et plus raisonnable, il est conscient de l'impossibilité de la tâche, cependant il croit que les montagnes seront déplacées à force du

¹ Li Nian, « Le souffle de Sisyphe, une critique sur *Autel sacré, Miaomiao, L'histoire de l'oncle* de Wang Anyi », *Wenyi Zhengming*, n°5, 1992, p. 57-61.

² Cheng Guangyun, « De Yukong à WU Gang, une interprétation du texte », *Journal des sciences sociales de Zhejiang*, n°2, 1999, p. 132-138.

³ Mu Zhaoyang, « L'inconscient collectif dans le mythe de punition, WU Gang et Sisyphe », *Journal of Chongqing University of science and technology*, n° 10, 2010, p. 122-124.

⁴ Voir la section « Une famille de héros tragiques dans la mythologie chinoise » dans la première partie de la présente thèse.

travail incessant d'une génération à l'autre¹ ». Cette interprétation élogieuse de la tentative irrationnelle mais réalisable de Yu Kong a sans doute été influencée par le discours du Président MAO Zedong en 1945, dans lequel il a utilisé la métaphore du déplacement des montagnes pour référer à la libération de la Chine de l'oppression impérialiste et féodale et la métaphore des efforts déterminés de Yu Kong pour représenter l'activité du Parti communiste au cours de cette libération². Cette interprétation est tant répandue dans la culture contemporaine que le mythe de Yu Kong est devenu une métaphore de la persévérance et de la volonté dans un travail difficile mais prometteur. On peut constater que son image suppose implicitement un aboutissement potentiel. C'est pourquoi Li Kangli a également mis en contraste l'optimisme de Yu Kong et le pessimisme de Sisyphe dans son étude comparative de ces deux figures et a signalé la dimension morale de la tâche désintéressée de Yu Kong³.

L'oiseau Jingwei est aussi une figure mythique dans la tradition chinoise que les chercheurs ont l'habitude de mettre en parallèle avec Sisyphe. On va jusqu'à définir l'essai de Camus comme *Le mythe de Jingwei sous la plume de Camus*. D'après les travaux universitaires, les affinités entre ces deux figures résident principalement dans la grandeur et la splendeur de leur révolte⁴ et aussi dans le sentiment de l'absurde qu'ils sont en mesure de susciter⁵. Par contre, si ces recherches sont trop simplifiées, leurs conclusions méritent notre réflexion. Liu Junqing distingue dans les deux figures la grandeur et la solennité, deux épithètes souvent utilisées pour décrire Jingwei. Il affirme ainsi que « la volonté déterminée, l'espoir dans le désespoir et le sacrifice héroïque rendent leur révolte grande et solennelle »⁶. Huang Yao expose qu'« ils ne sont pas désespérés [...] dans leur cœur, le feu d'espoir n'éteint jamais ». Il est frappant que les deux auteurs aient allumé un feu d'espoir dans le cœur de Sisyphe et lui ont donné un sens de vie tandis que Camus a décrit un monde privé d'illusion et sans espoir.

¹ Zhang Peifeng, « Le mythe de Yukong et le mythe de Sisyphe », *L'éthique et la civilisation*, n° 4, 1999, p. 42-43.

² Voir la section « Une famille de héros tragiques dans la mythologie chinoise » dans la première partie de la présente thèse.

³ Li Kangli, « Étude comparative entre Yu Kong et Sisyphe », *Kexue Daobao*, n°1, 2015, p. 102.

⁴ Liu Junqing, « Une comparaison de figure mythique entre Sisyphe et Jingwei », *Les scientifiques chinois*, n°17, 2015, p. 91.

⁵ HUANG Yao, « Le mythe de Sisyphe et le mythe de Jingwei, archétype de l'absurde dans la littérature chinoise et occidentale », *Langue et littérature étrangère*, n°4, 2017, p252-255.

⁶ *ibid*

Nous trouvons une déformation radicale de Sisyphe dans un rapprochement entre Sisyphe et la figure de Xingtian¹, où l'auteur prétend que « Xingtian et Sisyphe ont perdu leur propre conscience ». L'auteur dépouille ainsi cette figure mythique de la conscience lucide, ce qui est aux antipodes du héros absurde conscient et clairvoyant, qui « connaît toute l'étendue de sa misérable condition ». (*MS*, p.166.)

A l'exception du mythe de Wu Gan, nous avons déjà exploré les mythes de Yu Kong et de Xingtian dans la section « Une *famille* de héros tragiques dans la mythologie chinoise ». D'après notre analyse, ces figures mythiques qui sont enfermés dans une action cyclique et stérile sont apparues comme héros tragique dans les poèmes chinois. L'abondance de ce genre de figures dans les mythologies grecque et chinoise nous amène à conjecturer que l'action cyclique soit un archétype commun dans l'inconscient collectif. Pourtant, les traitements divergent dans les deux traditions culturelles différentes.

En ce qui concerne les comparaisons entre ces mythes chinois et le mythe de Sisyphe au début de son introduction en Chine, il nous semble que ces analyses sont superficielles et ont conduit à une fausse interprétation du mythe de Sisyphe camusien. On peut constater que dans leurs analyses, les auteurs songent peu à fonder leur argumentation sur l'interprétation de Camus du mythe, en revanche ils s'intéressent notamment aux affinités que ce mythe grec présente avec les figures chinoises. Ils ne tardent pas à proposer leur propre interprétation tout en enlevant Sisyphe du support qui a permis sa diffusion en Chine. Leur indifférence sur la philosophie de Camus se manifeste par la rareté de la citation du texte original de son essai philosophique dans ces études.

Comme Yves Chevrel l'a expliqué, « la rencontre ou la contamination de deux mythes peut provoquer le changement d'horizon »². Les lecteurs ont transposé à Sisyphe cette grandeur et cette solennité présentes chez les figures chinoises, d'autant que Camus l'a défini comme un héros. En appliquant la connotation de l'héroïsme solennel sur le mythe de Sisyphe, ils se donnent une grande liberté d'interpréter ce mythe d'après leur propre compréhension. C'est pourquoi ces articles mettent en relief le côté héroïque et solennel du mythe de Sisyphe, même son esprit de sacrifice, au lieu d'évoquer sa conscience lucide, son mépris envers les dieux. Pour eux, il s'agit d'un héros persévérant qui se rend compte de l'aboutissement impossible de sa tâche et qui ne se résigne pas devant l'impossibilité. Si ce

¹ Voir la section « Une *famille* de héros tragiques dans la mythologie chinoise » dans la première partie de la présente thèse.

² Yves Chevrel, « Réception et mythocritique », dans *Question de mythocritique, dictionnaire* sous la direction de Danièle Chauvin, André Siganos et Philippe Walter, Edition Imago, Paris, 2005.

n'est pas une interprétation explicitement fausse, c'est parce que ces héros tragiques présentent plus d'affinités que de divergences. Par conséquent, on ne s'étonnera pas de lire « la poussée du rocher par Sisyphe, quoi qu'elle soit inutile et vaine, symbolise la poursuite par l'homme de la lumière » dans une critique de Zhang Yuren sur *Le Mythe de Sisyphe* tandis que Camus a décrit « un univers privé d'illusions et de lumières ». Cette manière d'interpréter reste active dans une série d'articles traitant les qualités héroïques de la figure.

Depuis les années 1990, les traductions de presque toutes les œuvres de Camus aboutissent à une multiplication et un approfondissement des études sur lui en Chine. On constate un grand essor dans les recherches avec une meilleure compréhension de la pensée de l'absurde, et la figure de Sisyphe est lu comme un héros absurde. Nous allons examiner comment ces études définissent le héros absurde et ce que l'existence absurde de Sisyphe représente pour les lecteurs chinois.

Le rapport rédigé par Da Huo sur le séminaire « La conscience critique et l'absurde dans la littérature occidentale du XXe siècle » indique que « Sisyphe est la figure la plus discutée » et que « la conclusion de Camus sur un Sisyphe heureux en fait un symbole de la lutte contre le destin¹ ». Ce rapport témoigne de la popularité que Sisyphe a remportée depuis la traduction du *Mythe de Sisyphe* en chinois. Il ne s'agit pas seulement de la figure la plus discutée dans ce séminaire sur l'absurde, mais le nombre d'études qui comparent le personnage de tel ou tel roman à un Sisyphe moderne est également de plus en plus important.

L'affirmation tranchante de son statut comme « un symbole de la lutte contre le destin », qui nous fait penser aux figures mythiques chinoises, constitue un invariant de ces études littéraires. Mais il faut remarquer que dans ces discussions sur l'absurde de la condition humaine, qui naît, d'après Camus, de la confrontation entre l'appel humain et le silence déraisonnable du monde, l'absurde est dépouillé de sa dimension métaphysique pour devenir un terme qui désigne l'irrationnel dans la vie mouvementée, les péripéties dans le destin aléatoire et les souffrances multiples qui l'accompagnent.

Dans une critique sur le roman chinois *Le Chant des regrets éternels*, on prétend que ce roman est une démonstration de la philosophie de l'absurde de Camus et que le personnage principal, Wang Qiyao, est une figure sisyphéenne en ce sens qu'elle a une conscience lucide de la mutabilité au cours du déroulement de la vie. L'auteur avance que le temps dans ce roman semble se briser pour faire apparaître un fossé qui sépare la

¹ Da Huo, « Compte rendu du séminaire sur « la conscience critique et l'absurde dans la littérature occidentale du XXe siècle », *Critique de la littérature étrangère*, n° 1, 1993, p. 73-77.

réminiscence d'un passé lointain et l'aspiration vers un avenir incertain et que les petits personnages qui vivent les aléas et les péripéties du présent ressentent l'absurdité de la vie¹.

Le roman *Vivre* de Yu Hua est aussi abordé sous un pareil angle. Liu Ying prend *Le Mythe de Sisyphe* comme référence théorique pour analyser ce roman et il expose qu'« à travers la narration sobre et impassible de Fugui [le protagoniste du roman] sur les bouleversements de sa vie et les morts successives de sa famille, l'écrivain nous révèle l'absurdité de l'existence humaine²». Dans un article intitulé « Sisyphe à la chinoise sous la plume de Yu Hua », l'auteur précise que « chaque moment de bonheur dans la vie de Fugui est l'arrivée au sommet de Sisyphe qui pousse son rocher, chaque attaque du destin arbitraire est la retombée du rocher vers le bas³ et que « Sisyphe et Fugui vivent tous les deux dans le retour éternel de la misère ». Il nous paraît pertinent d'en conclure que la philosophie de Camus n'a pas été bien assimilée par les lecteurs chinois. Alors que pour Camus l'absurde naît d'« une confrontation entre l'irrationnel du monde et le désir éperdu de clarté de l'homme », les lecteurs chinois accordent plus d'attention au sentiment de l'absurde et aux phénomènes absurdes dans notre existence qu'à cette antinomie irréconciliable dans la définition proposée par notre philosophe. Dans ces trois articles, on emprunte ce concept de l'absurde pour désigner les souffrances imposées par le destin arbitraire. On ne discute cependant pas la dualité qui relève de la dimension ontologique de l'existence.

Comme Jiang Shuli l'a bien résumé dans son article « L'absurde dans l'expression chinoise », le thème de l'absurde dans la littérature étrangère met en lumière une réflexion ontologique sur la raison d'être, qui est au-delà de notre réalité concrète, tandis que ce thème dans la littérature chinoise met l'accent sur une tension entre l'homme et la misère de sa condition et mène donc des interrogations liées à la façon d'être⁴.

Feng Shounong met en lumière la compréhension de l'absurde dans la littérature cicatrice et d'introspection, courant littéraire qui se fixe l'objectif d'écrire la vie mouvementée de la révolution culturelle :

Chez les écrivains de la nouvelle ère, l'absurde renvoie à la laideur de la vie, tels que les aspects aberrants, extravagants et irrationnels, la représentation de l'absurde permet de critiquer les maux de la réalité et dénoncer la faiblesse du peuple et le défaut de la nature

¹ Xu Xinying, « Un souffle existentiel de Sisyphe, la conscience philosophique dans *Le Chant des regrets éternels* de Wang Anyi », *Presse de l'Institut d'Éducation de Jilin*, n° 09, 2009, p. 120-123.

² Liu Ying, « L'absurde et le sublime de la vie—une interprétation de *Vivre* de Yu Hua au regard de la théorie du *Mythe de Sisyphe* de Camus », *Littérature du public*, n°17, 2009, p.59. Traduit par YAO Jie dans sa thèse *La réception de Camus en Chine*, p. 242.

³ Qiao Caiwen, « Sisyphe chinois sous la plume de Yu Hua », *Éducation littéraire*, n° 6, 2015, p. 26-27.

⁴ Jiang Shuli, « L'absurde dans l'expression chinoise », *Commentaires sur les écrivains contemporains*, n°1, 2011, p. 61-65.

humaine. L'intégration de l'absurde dans la littérature cicatrice et d'introspection est en effet une ironie des années absurdes de la Révolution culturelle et un bilan réaliste de l'idéologie de cette dizaine d'année de bouleversements. [...] Par rapport aux écrivains occidentaux qui essaient de montrer le non-sens de la vie en niant le monde, la vie, ils se préoccupent passionnément de la vie sociale en raison de leur sens de responsabilité. Et ils dénoncent ainsi les phénomènes déraisonnables dans la vie réelle et la laideur de la nature humaine.¹

Dans son analyse sur les caractéristiques du modernisme chinois, Gao Xingjian conclut ainsi les divergences qui éloignent la littérature chinoise et la littérature occidentale :

Ce qui apparaît dans la littérature chinoise contemporaine, dite l'« école moderne », en général, comporte beaucoup de différences avec le modernisme occidental. [...] D'abord l'école moderne réaffirme l'existence de l'individu, au lieu de le renier, comme l'a fait le modernisme occidental. L'école moderne apprécie avec une émotion pathétique nietzschéenne la valeur de la personnalité de l'homme, au lieu de disséquer assez froidement la nature humaine. [...] Elle dénonce l'absurde de notre vie sans pourtant le considérer comme l'existence même. Elle renie la raison et affirme le subconscient, mais ne prête aucune attention, à l'irrationalité. [...] Le point de départ du modernisme occidental, c'est le doute sur l'ancien humanisme, tandis que l'« école moderne » chinoise, empreinte d'esprit romantique, tâche de retrouver dans la réalité sociale chinoise l'humanisme perdu depuis un certain temps.²

Il se peut que l'incompréhension de l'absurde chez les lecteurs chinois trouve son origine dans la relation entre l'homme et le monde dans la conception chinoise de l'univers. En effet, l'union entre l'homme et le ciel est un concept ancré dans la culture chinoise. Sans que se développe l'idée d'une confrontation potentielle entre le monde et l'homme, l'harmonie entre soi et l'univers constitue la quête ultime. Nous proposons de définir ici cette connivence avec le monde comme une réponse obscure du monde à l'appel de l'homme, qui le dispense de ressentir une angoisse existentielle. Le fondement du sentiment d'absurdité faisant défaut dans cette tradition, les Chinois croient implicitement à une valeur de vie. En l'occurrence, la conscience absurde au sens métaphysique n'est pas développée dans la littérature chinoise et la conception chinoise du monde empêche une réception authentique du *Mythe de Sisyphe* en Chine. Si l'on a bien accepté que Sisyphe soit un héros absurde, l'épithète désigne les souffrances et les calamités dans la vie humaine, soit la dimension tragique de la condition humaine.

¹ Feng Shounong, « L'absorption et dissolution de la littérature absurde occidentale dans la littérature chinoise de la nouvelle ère », *Presse de l'université de Xiamen*, (Art et sciences sociales), 1993, n°. 3, p. 74-79.

² Il s'agit de la communication de Gao Xingjian intitulée « Le modernisme retardé et la littérature chinoise actuelle » lors du colloque « Littérature chinoise moderne et modernisme » qui eut lieu à Hong Kong en 1987. Nous reprenons la traduction par Xiao Yingying dans « 1. Y a-t-il du modernisme en Chine au début des années 1980 ? », *Une subjectivité fluide: Modernité et perception esthétique à travers les ouvrages de Gao Xingjian*, Paris: Demopolis, 2017. (pp. 19-73) Web. <<http://books.openedition.org/demopolis/1557>>.

Quant à la pensée de la révolte chez Camus, les lecteurs chinois montrent un énorme désaccord. Zhang Rong insiste sur l'illusion de la révolte dans son ouvrage *La révolte métaphysique, une étude de la pensée de Camus* en affirmant que « Sisyphé a surmonté l'absurde illusoirement » et que « la révolte de Sisyphé ne changera rien, il ne fait qu'*accepter* son existence absurde, par son mépris et sa conscience lucide ». Cet avis négatif sur la révolte de Sisyphé nous rappelle son explication sur la révolte de Camus : « La révolte de Camus est d'ordre spirituelle, soit *accepter* et *supporter* consciemment l'absurde »¹. Il est évident que cette vision négative du sens de la révolte de Sisyphé affecte la réception de ce héros absurde par les lecteurs chinois, puisque le livre de Zhang Rong occupe une place importante parmi les études de Camus en Chine au tournant du nouveau siècle. Cette manière d'interpréter la révolte de Sisyphé met l'accent sur l'illusion de son action, si bien que l'on la compare souvent à l'« ahqisme », un néologisme né de la nouvelle *La véritable histoire de Ah Q* de Lu Xun. Ah Q est un pauvre paysan qui vit dans l'illusion que ses échecs sont des victoires et que son destin n'est pas insignifiant mais glorieux. Dans son article « L'ahqisme et l'instinct humain à la recherche d'un soulagement illusoire »², Liao Guowei considère que la similarité entre la figure mythologique de Sisyphé et la figure fictive d'Ah Q réside dans le fait que tous deux rêvent en vain d'un sens à leur vie misérable, d'autant que tous deux affirment l'avoir trouvé dans une illusion de victoire. Cette victoire illusoire ou cette autosuggestion donne naissance à un terme commun, « ahqisme ». Selon lui, plutôt qu'une révolte contre l'existence absurde de l'homme, Ah Q et Sisyphé symbolisent l'impuissance ressentie dans la conscience humaine face au destin arbitraire. Dès lors, on voit la révolte de Sisyphé comme une illusion, une autosuggestion. Si l'on admet sa grandeur, on n'y croit pas.

En plus de cette vision de l'aspect illusoire de la révolte de Camus, le décalage entre la révolte de Sisyphé sous la plume de Camus et sa réception et réinterprétation par les lecteurs chinois est d'autant plus perceptible que ces derniers sont parvenus à réduire sa signification pour que la révolte soit interprétée comme un synonyme de « capacité de supporter » dans la pensée chinoise. Dans une critique littéraire sur le roman chinois *Vivre* de Yu Hua, Liu Ying évoque les trois attitudes face à l'absurde dans *Le Mythe de Sisyphé* :

la première est le suicide physique, ce qui représente une esquivance avec une attitude passive. Évidemment, Fugui [le héros principal du roman, son nom signifie « richesse »

¹ Zhang Rong, *La révolte métaphysique*, Beijing, Presse des sciences sociales de Chine, 1998, p 77.

² Liao Guowei, « L'ahqisme et l'instinct humain à la recherche d'un soulagement illusoire », *Mensuel sur l'étude de Lu Xun*, n°5, 1995, p 35-40.

et « noblesse »] n'a jamais l'idée de se suicider, il essaie toujours de survivre. [...] La deuxième est le suicide philosophique. [...] qui est un étouffement et une mutilation de la raison. Face aux morts successives de ses proches, Fugui ne cherche ni de réconfort religieux, ni d'aide spirituelle. Au contraire, il croit à la vie réelle, qui mêle des souffrances et des tendresses ensemble, et il vit sa vie sincèrement. L'attitude de Fugui prouve un grand respect et un amour de l'existante. [...] La troisième attitude, qui est aussi le choix sublime argumenté par Camus, c'est la révolte. [...] Fugui persévère, dans des conditions absurdes, à maintenir en lui l'esprit optimiste et le sentiment du bonheur. Tout cela se concentre dans sa foi de vivre. Toutes les calamités passent, et il est encore en vie, à l'image du jugement de Camus sur Sisyphe : Il est plus fort que son rocher.¹

Il fait remarquer que Camus et Yu Hua partage cette foi de vivre. Si Camus s'exclame « vivre le plus », Yu Hua affirme qu'« on vit pour la vie en soi, non pas pour les autres valeurs au-delà de la vie² ». D'ailleurs, Yu Hua déclare que son roman est une glorification de la force de vivre : « Vivre a une force énorme dans notre langue chinoise, cette force ne vient pas de cris ni d'attaques, mais de notre capacité de supporter³ ». Il est convenable de se demander dans quelle mesure la révolte de Camus est différente de la capacité de supporter dans ce roman si l'on considère que Fugui et Sisyphe ont tous adopté en apparence une pareille attitude et une action similaire.

Quant à l'héroïne du *Chant des regrets éternels*, elle accepte l'absurde de son destin et vit sa vie au lieu d'y renoncer, quoi qu'il lui arrive. Xu Xinying résume l'attitude du personnage dans son article intitulé « Souffle existentiel de Sisyphe, la conscience philosophique dans *Le Chant des regrets éternels* de Wang Anyi » en affirmant que la protagoniste pratique une révolte en silence contre l'existence privée de sens, comme Camus l'a proposé dans son essai⁴. Il nous semble que la révolte en silence ici est une jolie paraphrase de « supporter son destin ».

Nous terminons notre étude sur la déformation de Sisyphe dans une thèse intitulé *Héros, aliénation, littérature : étude sur l'image du héros et sa transformation dans la littérature occidentale*. L'auteur projette de retracer le parcours chronologique du changement de l'image de héros dans la littérature occidentale à partir de la source mythologique grecque jusqu'à l'apparition de l'anti-héros dans la littérature post-moderne. Compte tenu de l'étendue de son corpus, il est étonnant qu'elle ait étudié la figure de Sisyphe dans deux de ses chapitres. Il est traité comme un héros de la mythologie grecque et prend place dans le premier chapitre de la thèse avec Prométhée et Héraclès, aux dépens d'autres figures plus

¹ Liu Ying, « L'absurde et le sublime de la vie—une interprétation de *Vivre* de Yu Hua au regard de la théorie du *Mythe de Sisyphe* de Camus », *Littérature du public*, n°17, 2009, p.59. Traduit par Yao Jie dans sa thèse « La réception de Camus en Chine », p. 242.

² Yu Hua, *Vivre*, Edition de littérature et d'art de Shanghai, Shanghai, 2004, p. 4.

³ *Ibid.*

⁴ Xu Xinying, « Un souffle existentiel de Sisyphe, la conscience philosophique dans *Le Chant des regrets éternels* de Wang Anyi », *Presse de l'Institut d'Education de Jilin*, n° 09, 2009, p. 120-123.

importantes. L'auteur se réfère autant à *La collection des mythes et légendes de l'antiquité* par Gustav Schwab qu'à l'essai *Le Mythe de Sisyphe* de Camus. Elle fait valoir le motif de punition dans ce récit mythique, en révélant qu'il symbolise la conception du destin arbitraire et tragique de l'homme dans la culture occidentale et la lutte contre le destin. Elle revient sur l'argument de Sisyphe dans le dernier chapitre dédié à « L'anti-héros, le crépuscule du mythe de héros ». Après avoir analysé *Le Mythe de Sisyphe* et *L'Étranger* de Camus, elle arrive à une conclusion sur la différence entre la révolte du héros absurde de Camus et celle du héros existentiel de Sartre :

la révolte de Sartre met l'accent sur l'action, sur l'engagement dans la vie pour réaliser une lutte réelle, sur la liberté de choix qui est le concept essentiel de sa philosophie, tandis que celle de Camus est purement spirituelle, elle ne consiste pas à ce que l'homme fait, mais à ce que l'homme en pense, elle aboutira au néant par défaut d'un enchaînement avec la vie sociale.¹

Quoique son analyse sur *Le Mythe de Sisyphe* soit bien fondée et mieux documentée que les autres études, elle se rapproche de la conclusion de Zhang Rong, qui définit la révolte de Sisyphe comme une illusion, un « ahqisme ». Le point de vue sur Sisyphe n'a donc pas changé depuis le début de sa réception en Chine.

Si le bonheur de Sisyphe est condamné par les chercheurs chinois à demeurer imaginaire et illusoire, ils ne tardent pas à glorifier cette attitude passive qui consiste à accepter le destin avec indifférence et impassibilité. En témoigne le titre d'une étude : *le sublime de vivre*. Pour les lecteurs chinois, le mythe de Sisyphe est une glorification de la capacité de supporter de l'homme. Il s'agit d'un véritable contre-sens de la pensée de Camus. Il est intéressant de se demander la raison. On peut constater que dans les travaux universitaires que nous avons traités ci-haut, les auteurs s'appuient exclusivement sur *Le Mythe de Sisyphe* pour extraire la réflexion de Camus sur la révolte tout en mettant de côté, délibérément ou non, *L'Homme révolté*, dans laquelle sa réflexion sur la révolte est davantage développée. Nous avons déjà montré que cet essai donne lieu à un nombre relativement limité de traductions et de recherches académiques. De ce fait, les chercheurs chinois, en se bornant sur *Le Mythe de Sisyphe*, manifestent une faiblesse dans la compréhension de Camus. Bref, le déséquilibre qui caractérise la réception en Chine des œuvres de Camus pourrait être une raison importante de la distorsion de la figure de Sisyphe

¹ Zhang Yan, *Héros, aliénation, littérature : étude sur l'image du héros et sa transformation dans la littérature occidentale*, thèse soutenue à l'Université normales de Huadong en 2008.

et de la compréhension réductrice de sa pensée sur la révolte. Nous allons en examiner d'autres raisons dans le chapitre suivant.

Sisyphé, icône appréciée dans la culture populaire chinoise

La réception enthousiaste de la philosophie absurde de Camus en Chine fait que la figure de Sisyphé est devenue une icône très à la mode dans la culture populaire. La vie monotone et mécanique telle que Camus la représente dans la phrase « Lever, tramway, quatre heures de bureau ou d'usine, repas, tramway, quatre heures de travail, repas, sommeil et lundi mardi mercredi jeudi vendredi et samedi sur le même rythme » éveille les Chinois pour qu'ils se rendent compte de l'absurdité de leur existence quotidienne. Ils se considèrent Sisyphé de la vie moderne et découvrent également tous les genres de personnages sisyphéens dans la littérature contemporaine.

Nous avons déjà montré que les critiques littéraires ont l'habitude de définir un personnage comme « un Sisyphé moderne » ou « un Sisyphé chinois », tant qu'il supporte la misère de son destin sans renoncer à la vie et que le personnage sisyphéen n'a pas pour autant la même connotation que le héros absurde dans l'argumentation de Camus.

Dans le domaine de la musique populaire, plusieurs chansons s'inspirent du mythe de Sisyphé : le groupe hongkongais My little airport a sorti *La chanson de Sisyphé* en 2011 dans laquelle le serveur est comparé à un Sisyphé en raison de son travail constamment servile ; dans la chanson *Celui qui pousse le rocher* sortie en 2015 par le groupe hongkongais Nowhere Boys le supplice de Sisyphé est utilisé à décrire une vie étouffante et sans aboutissement.

Le groupe taiwanais Sodagreen a repris le mythe de Sisyphé dans sa chanson *Infini* sortie en 2015 :

Tu portes le rocher, avec le mépris des dieux dans tes yeux ; tu renies ceux qui t'ont renié. Tu comprends peu à peu, bien que répétitif, chaque pas t'appartient. Tu n'aimes pas l'éternité, mais tu chéris le présent, tu vis une vraie vie.¹

A la différence des deux premières chansons qui se penchent sur le motif du supplice de Sisyphé pour représenter l'existence moderne, cette chanson accorde son intérêt à l'attitude de Sisyphé. Le compositeur adopte une vision positive sur le mythe de Sisyphé. Le mépris des dieux, la possession de son destin et le goût du présent, tous ces termes nous rappelle qu'il s'agit d'une interprétation fidèle de celle de Camus sur le mythe de Sisyphé.

¹ Pour le lyrique de la chanson, on se réfère au site <https://baike.baidu.com/item/未了/19156480>, consulté le 6 mai 2023, traduit par nous-mêmes.

En plus, le mythe est aussi repris dans ces chansons suivantes : le chanteur Xiongzai intègre le mythe de Sisyphe comme un fil conducteur dans son album *Un rêve devenu réalité* ; le groupe chinois Schoolgirl Byebye se compare à cette figure mythique dans la chanson *Sisyphe* sortie en 2020 pour décrire le côté répétitif et ennuyeux de sa vie.

Outre ces représentations du mythe dans la musique, il est intéressant d'examiner l'emprunt du mythe dans la dénomination d'une librairie chinoise. Il s'agit d'une chaîne de librairie privée en Chine continentale. Depuis son ouverture en 2008, elle compte actuellement plus de 360 de librairies réparties dans 80 villes. Dans son site officiel, la librairie Sisyphe explique son choix de dénomination après avoir raconté le mythe éponyme. Il paraît que son interprétation du mythe s'appuie sur la réactualisation de Camus, puisqu'il répète l'explication de Camus sur le supplice : « les dieux pensent qu'il n'y a pas de punition plus sévère que cette obligation d'effectuer un travail futile et sans espoir ».

D'après la librairie, le mythe de Sisyphe incarne la force de surmonter les épreuves à travers un effort constant. Elle exprime une admiration de cette force qui se manifeste dans la persévérance de Sisyphe :

Sisyphe effectue un mouvement continu, sans but, sans se soucier du bien ou du mal, de la victoire ou de la défaite, et pourtant cette action semble contenir une force impressionnante. En s'inspirant de son endurance, nous espérons devenir le Sisyphe de l'industrie des livres et de la culture avec un esprit de sacrifice.

La grandeur ne se réalise qu'en répétant le mouvement de pousser un énorme rocher. Même si cela peut sembler stérile, ce qui importe, c'est la signification profonde du processus. Sans rapport avec la puissance de l'action, qu'il s'agisse de la punition des dieux ou d'autre causalité, nous avons choisi de monter. Répéter inlassablement, tout recommencer, finitude et infinitude, existence et néant : dans l'infinité spatio-temporelle recèlent d'innombrables possibilités.¹

Dans cette interprétation, on met en avant la force impressionnante de Sisyphe et les innombrables possibilités. Cette affirmation de la force de Sisyphe ainsi que la suppression intentionnelle du motif de la stérilité nous rappellent la glorification de l'oiseau Jingwei dans les poèmes révolutionnaires, d'autant que « l'esprit de sacrifice » est un terme qu'on a l'habitude à attacher à la figure de Jingwei. On peut constater que l'usage de ce mythe pour transmettre sa détermination à s'enfoncer dans l'industrie des livres n'est pas très loin de la signification symbolique du mythe de Jingwei dans la culture chinoise. Ici, le traitement du mythe de Sisyphe nous fait remarquer combien sa réception en Chine est influencée par le mythe de Jingwei.

¹ Le site officiel de la librairie Sisyphe, <https://www.sisyphe.com.cn/>, consulté le 6 mai 2023, traduit par nous-mêmes.

Il est à noter que cet intérêt particulier porté au mythe de Sisyphe émerge depuis ces dix dernières années dans la culture populaire. Les Chinois voient dans ce mythe une représentation de la vie monotone dans la société moderne. A l'exception de l'interprétation du mythe par le groupe Sodagreen, il nous semble que les emprunts du mythe s'écartent de la connotation que Camus lui a inverti dans son essai, dont l'interprétation par la librairie Sisyphe, contaminée par le mythe de Jingwei, diverge le plus.

Après avoir exploré l'interprétation particulière du *Mythe de Sisyphe* de Camus en Chine, nous nous intéresserons d'examiner dans un cas spécifique ce dégage entre le raisonnement de Camus et sa compréhension chez les lecteurs chinois. Yan Lianke met en scène la capacité d'accoutumance de Sisyphe à travers une réactualisation de ce mythe dans le dernier chapitre du *Quatre Livre*, où on n'a trouvé aucun terme qui corresponde à la notion de révolte. Il convient de nous appuyer sur cette variante pour examiner comment la passion de vie chez Camus bascule vers une soumission passive aux circonstances hostiles.

Chapitre 9 Réécriture du mythe de Sisyphe dans *Les Quatre Livres* de Yan Lianke

Dans ce chapitre, nous allons examiner la réactualisation du mythe de Sisyphe par Yan Lianke dans son roman *Les Quatre Livres*. Il sera intéressant d'étudier de quelle façon le matériau mythique est retravaillé et quelle est la nouvelle signification dont le mythe est doté, ce qui nous permettra d'explorer les affinités et les divergences avec le mythe de Sisyphe camusien. Enfin, nous analyserons de quelle manière les Chinois interprètent le motif de l'action cyclique et infinie, motif commun et constant dans le mythe de Sisyphe et dans le mythe de Jingwei.

Yan Lianke et son écriture de l'histoire de la Chine contemporaine

Yan Lianke figure sans doute parmi les meilleurs écrivains de la littérature chinoise contemporaine. Depuis sa première publication en 1979, la valeur littéraire de son œuvre lui a valu de nombreux prix littéraires : il a remporté deux fois le prix littéraire Lu Xun, en 1996 et 2000, le prix littéraire Lao She en 2005, le prix Hongloumeng en 2016, trois prix prestigieux pour la littérature chinoise ; il est aussi reconnu à l'échelle internationale, lauréat du prix Franz Kafka en 2014 et du prix Newman de littérature chinoise en 2021, il a été présélectionné pour le prix international Man Booker en 2013 et en 2016 et a figuré sur la liste longue en 2017, sans compter sa participation à la première sélection du prix Femina en France en 2012.

Né en 1958 dans un petit village situé dans la province du Henan, Yan Lianke a fait l'expérience directe de la pauvreté, de la faim et de la corruption de la politique rurale dans son village, thèmes qui vont devenir récurrents dans sa création romanesque. Pour s'évader de la pauvreté du monde rural, il entre au service de l'armée en 1978. Dans les années 80, il inaugure sa carrière littéraire. En raison de la parution de son roman controversé *Bons baisers de Lénine* en 2004, qui lui a valu néanmoins le prix littéraire de Lao She, Yan Lianke doit quitter son poste dans l'armée. À cette époque, il a déjà acquis une réputation d'écrivain controversé et novateur.

Dans la première phase de sa carrière, ses œuvres sont principalement des nouvelles, moins connues que ses romans ultérieurs. C'est dans les années 90, quand il commence à publier la série du village Yaogou (soit des nouvelles qui ont pour cadre un village imaginaire appelé Yaogou) et la série de la fiction militaire (dont un des principaux protagonistes est un soldat d'origine rurale), qu'il commence à émerger sur la scène littéraire. A cette époque, son œuvre est de nature autobiographique ; il y suit de près le style du réalisme conventionnel. Son écriture est caractérisée par une description réaliste des

souffrances au sein de la vie rurale ; ses thèmes de prédilection sont la lutte vaine contre la pauvreté et la maladie des paysans. Ensuite, il tente de renouveler son style d'écriture et de rechercher une expression innovante dans son exploration de la nature humaine. Au tournant du siècle, il rejette la littérature réaliste et trouve une voix personnelle. Dans les romans *La fuite du temps* (1998) et *Dure comme l'eau* (2001), il incorpore dans ses récits des éléments folkloriques tels que les fantômes, le surnaturel et le dialecte, ainsi que diverses techniques modernistes et postmodernistes, telles que le recours au fantastique et au grotesque dans la représentation. Tout cela contribue à former chez Yan Lianke une stratégie narrative originale et un style littéraire intense. C'est aussi à cette époque qu'il s'impose sur la scène littéraire chinoise. Les critiques littéraires ont du mal à définir l'école littéraire à laquelle il devrait appartenir. Ils commencent à parler de réalisme magique ou de réalisme absurde pour analyser ses œuvres, mais Yan Lianke refuse immédiatement cette caractérisation. Il crée le néologisme « mythoréalisme » pour théoriser son style d'écriture, qui est un moyen de représenter la réalité invisible, c'est-à-dire ce qui reste au-delà de la compréhension rationnelle.

Pendant une quarantaine d'années, Yan Lianke est un écrivain prolifique. Il a publié quinze romans, une quarantaine de nouvelles, une cinquantaine de romans de moyenne taille et 15 recueils d'essai. Yan Lianke s'est vu attribuer plusieurs étiquettes. A l'instar de Mo Yan, il est rangé parmi les « écrivains du terroir », puisque la plupart de ses œuvres, dans lesquelles il réfléchit sur ses origines, portent sur la vie rurale. Il est aussi un des écrivains les plus controversés. La satire mordante des autorités locales et de leurs tentatives de s'enrichir dans *Bon Baiser de Lénine* (2004), ainsi que la critique de l'hypocrisie du monde académique dans *Feng Ya Song* (2008) suscitent de vives polémiques. Pour les lecteurs étrangers, il est connu en particulier sous l'étiquette « écrivain censuré en Chine », parce qu'une partie de ses écrits ont vu interdire leur publication. Ces œuvres censurées sont : *Le soleil couchant de l'été* (1994) qui met en scène deux officiels militaires d'origine paysanne qui s'engagent dans l'armée, animés, non par un idéal patriotique, mais par un objectif égoïste ; *Servir le peuple* (2005) dont le titre reprend le slogan du président Mao et qui retrace un adultère entre la femme d'un officier et un soldat pendant la Révolution culturelle ; *Rêve du village de Ding* (2006) qui raconte l'histoire des villageois de Ding qui, poussés par le désir de sortir de la pauvreté, décident de vendre leur sang et sont atteints du Sida en raison du manque d'hygiène ; *Les Quatre Livres* (2011), qui porte sur la rééducation des intellectuels pendant le mouvement du Grand Bond en avant et la grande famine des années

1956-1961; *La mort du soleil* (2015), dans lequel Yan Lianke émet une critique allégorique de la société chinoise à travers le thème du somnambulisme. On peut constater que ces œuvres se déroulent à des périodes politiquement sensibles de l'histoire récente de la Chine. En effet, plusieurs de ses œuvres ont pour contexte ou font allusion aux grands événements de l'histoire récente de la Chine, le Grand Bond en avant, la révolution culturelle, la grande famine et le développement de l'économie de marché dans les années 1990. La conscience historique de Yan Lianke est mise en évidence par Alessandra Pezza, qui avance que même sa représentation de la vie rurale au début de sa carrière vise à représenter l'histoire nationale chinoise du point de vue des paysans¹. Sa critique ouverte sur la politique du gouvernement fait de lui un des écrivains contemporains les plus censurés.

Cependant, cette étiquette fait de lui un écrivain chinois bien accueilli à l'étranger. Ses œuvres sont traduites en une trentaine de langues et ont été publiées dans une trentaine de pays et de régions. Notamment, il a entretenu une relation exceptionnelle avec les lecteurs français. Depuis la parution de *Servir le peuple* en France en 2006 à l'initiative des éditions Philippe Picquier, toutes ses œuvres majeures sont traduites et publiées en France. En 2022, Yan a publié son douzième livre en France, où l'écrivain a acquis la réputation d'être l'un des plus grands écrivains chinois de notre époque.

Le mythoréalisme, à la recherche d'un réel spirituel

En 2011, Yan Lianke publie un ouvrage poétique intitulé *A la découverte du roman* où il met en avant une théorie sur le mythoréalisme ; dès lors ce terme est souvent utilisé pour définir son style d'écriture. Sa théorisation s'articule sur deux axes : la représentation du réel et le rapport de la causalité.

Il identifie d'abord, dans la littérature mondiale, quatre types de réels, qu'il classe du plus superficiel au plus profond : le réel fallacieux, le réel mondain, le réel vital et le réel spirituel². Dans l'intention d'analyser la narration sous l'angle de la causalité, il met en évidence quatre schémas narratifs : la causalité absolue (qui renvoie à la littérature réaliste du XIXe siècle en Europe), la causalité zéro (qui se rapporte notamment aux œuvres de Kafka) et la semi-causalité (qui concerne la littérature du réalisme magique d'Amérique

¹ Alessandra Pezza, *Une réécriture du Grand Bond en avant en Chine contemporaine : Subversion et conciliation dans le Si Shu de Yan Lianke*, Soutenu en 2019 à INALCO.

² Chacun d'entre eux correspond à un type d'œuvre littéraire réaliste : le premier niveau renvoie aux œuvres littéraires « commandées » par certains pouvoirs politiques et idéologiques ; le deuxième correspond aux œuvres qui font une fresque de leur époque, mettant en scène des thèmes tels que l'amour, la vie pastorale et la vie citadine de tous les jours ; le troisième niveau concerne des œuvres qui créent des personnages typiques, tels que le père Goriot ou Emma Bovary ; le dernier niveau correspond aux œuvres qui représentent le plus haut niveau de réalité en atteignant l'âme des personnages ; selon Yan, la fiction de Dostoïevski représente l'apogée du réalisme.

Latine). Ces trois schémas s'appuyant tous sur une logique de causalité externe qui domine dans la plupart des œuvres littéraires, il propose un nouveau schéma : la causalité interne, qui correspond à la représentation du réel spirituel, soit « le réel de la conscience et de l'âme ». L'écriture mythoréaliste repose sur cette causalité et cherche à « pénétrer au plus profond des hommes, de la société, de l'histoire et de l'univers ».

Il en propose une définition :

[...]pendant le processus créatif rejeter tout rapport logique superficiel inhérent à la réalité vécue pour aller au-delà, à la recherche d'une forme de réel qui « n'existe pas », qu'on ne voit pas, un réel invisible et caché sous la réalité.[...] Son lien avec la réalité ne relève pas des causalités directes de l'existence, il lui faut beaucoup plus compter sur l'âme et l'esprit (le lien entre l'homme d'une part, les rapports internes entre les choses et l'esprit, de l'autre) ainsi que sur la pensée du créateur, basée elle sur la réalité. [...]. Il communique avec eux par les canaux que constituent les diverses formes de l'imaginaire, les allégories, mythes, légendes, rêves, fantômes et abstractions issus du quotidien et de la réalité sociale¹.

On peut constater que le mythoréalisme a pour objectif de peindre un réel invisible et recréé, qui serait imperceptible à travers une description conventionnelle de la réalité. Comme Yan Lianke l'expose, « dépasser l'expérience, recréer le réel : telles sont les particularités les plus évidentes du mythoréalisme ». Pour aller au-delà de la réalité vécue et saisir le réel insaisissable, le recours à toutes les formes de l'imagination populaire est nécessaire. Par cette forme de représentation, on peut créer un monde littéraire déformé, imprégné de satire, d'exagération et d'imagination. Selon lui, la recherche du réel interne différencie la représentation mythoréaliste des autres procédés littéraires utilisés dans les œuvres absurdes, surréalistes, postmodernistes et réalistes magiques.

Ainsi, les œuvres dites mythoréalistes sont souvent fantastiques, irrationnelles et absurdes. Il est intéressant de se demander s'il s'agit d'une « rébellion » contre le réalisme, puisque Yan Lianke s'est lui-même qualifié de « fils impie du réalisme » dans le premier chapitre de l'ouvrage. Mais il nous semble que sa critique sur le réalisme se focalise sur l'incapacité de cette forme littéraire à peindre la réalité de la Chine moderne, qui pourrait être définie d'absurdité incompréhensible². Il sollicite ainsi l'écriture mythoréaliste pour

¹ Yan Lianke, *A la découverte du roman*, traduit du chinois par Sylvie Gentil, Arles, Philippe Picquier, 2017, p. 257. [Livre numérique] sur <https://www.editions-picquier.com>.

² Yan Lianke, *The Explosion Chronicles*, traduit par Carlos Rojas, Londres, Vintage, 2018, p 451. A voir « Tout le monde sait que la richesse, la complexité, l'absurdité et l'étrangeté de la vie réelle d'aujourd'hui sont bien plus grandes que la complexité et l'absurdité de la littérature contemporaine. Tout le monde se plaint que nous n'ayons pas de grandes œuvres et de grands auteurs qui puissent rendre justice à cette époque. Mais nous avons négligé un problème : pendant longtemps, notre littérature s'est concentrée sur la représentation de la réalité et non sur l'exploration de la réalité [...] Les œuvres qui dépeignent la réalité brandissent un grand drapeau et chantent la victoire jusqu'au bout ; en revanche, les œuvres qui explorent la réalité sont continuellement remises en question, débattues, battues et réprimandées [...] Ainsi, nous avons très peu d'œuvres qui osent vraiment défier et remettre en question les gens et la société. », par Yan Lianke, *Yan Lianke wenlun*, Kunming, éd du peuple de Yunnan, 2013, p. 289, traduit par nos soins.

peindre le réel. De ce fait, le mythoréalisme ne va pas à l'encontre du réalisme. Yan Lianke affirme que le mythoréalisme n'évacue pas le réalisme mais le dépasse en recréant, fondamentalement, la réalité. Marco Fumian a raison de conclure ainsi :

[...]des déformations subjectives de la forme dont le but est de capturer les déformations objectives de la réalité, comme si la seule façon d'appréhender la logique ambiguë et souvent idéologiquement mystifiée de l'histoire et de la société chinoises modernes et contemporaines pouvait être d'adopter une offre déformante de techniques.¹

Depuis la publication de son essai *A la découverte du roman*, les critiques littéraires ont l'habitude d'utiliser le terme « mythoréalisme » pour définir le style d'écriture de Yan. Nous allons constater que *Les Quatre Livres* est un roman mythoréaliste où l'absurdité, la fantaisie, l'exagération, la parodie et l'humour noir sont très présents.

Les Quatre Livres, un roman mythoréaliste

Le roman *Les Quatre Livres* est paru en 2010 à Hongkong et en 2011 à Taiwan. Yan n'a pu trouver aucun éditeur en Chine continental en raison de la sensibilité politique de son contenu. Considéré par l'auteur comme son chef d'œuvre², il a valu à Yan Lianke le Prix Franz Kafka en 2014.

Dans ce roman, l'auteur retrace l'histoire fictive d'un groupe de criminels soumis à une rééducation dans un camp de travail nommé la zone 99³, sur la rive du Fleuve Jaune. Ce groupe est formé d'intellectuels et d'élites des milieux universitaires et culturels. Étiquetés comme de droite ou contre-révolutionnaires, ils ont été emprisonnés pour effectuer des travaux physiques, tels que la production agricole et la fabrication de l'acier.

Bien que le roman ne contienne pas de chronologie spécifique, les lecteurs qui connaissent bien l'histoire récente de la Chine comprendront que le roman a pour toile de fond historique des événements politiques traumatisants : le mouvement antidroitier (1957), le Grand Bond en avant (1958-1960) et la grande Famine (1959-1961). Il va de soi que l'auteur tente de mettre en scène le traumatisme historique d'un pays entier.

Aucun des personnages n'a de nom au sens habituel du terme. Les personnages principaux portent le nom de leur ancienne identité sociale. Au début de l'histoire, ils sont présentés très brièvement comme un écrivain, un érudit, un professeur de religion, une

¹ Marco Fumian, « Mythorealism or Pararealism? Yan Lianke's short fiction as a key to enter the author's representational world », *The Routledge Companion to Yan Lianke*, ed par Riccardo Moratto & Howard Yuen Fung Choy, London, New York, Routledge Taylor & Francis Group, 2022, p. 49-69.

² Yan Lianke, « *Les Quatre Livres* est à ce jour l'ouvrage dont je suis le plus satisfait ; actuellement, seule l'édition taïwanaise est disponible. », China new, <https://www.chinanews.com.cn/cul/2014/04-03/6026662.shtml>, consulté le 5 mai 2023.

³ Ce chiffre signifie l'éternité dans la culture chinoise.

professeure de musique et pianiste ; au fil du texte leur dénomination devient l'Écrivain, l'Érudit, le Religieux et Musique. Il y a aussi le Chercheur et la Docteure. Ces personnages archétypiques renvoient aux expériences tragiques que partagent les différents intellectuels qui ont vécu pendant cette période historique.

En plus, il y a un autre personnage principal, nommé d'après son trait biologique, l'Enfant¹. Il est le chef de la zone 99, chargé de superviser ces criminels. L'Enfant contrôle les criminels par le biais des règles nommées « dix commandements » et de son système de punitions et de récompenses. Ce système engendre parmi les criminels non seulement une obéissance totale, mais également une dégradation morale, qui prend forme notamment à travers la dénonciation mutuelle des comportements réactionnaires.

Les Quatre Livres se caractérise par une structure complexe. Il s'agit d'un mélange de quatre manuscrits différents : *L'Enfant du ciel*, *Le Vieux Lit*², *Des Criminels* et *le Nouveau Mythe de Sisyphe*. Les trois premiers forment le noyau de la narration tandis que le dernier, soit le dernier chapitre du roman, ne compte que quelques milliers de mots.

L'Enfant du ciel adopte un point de vue externe et omniscient avec un narrateur anonyme. La narration se concentre sur son protagoniste, l'Enfant. L'histoire commence par le retour de l'Enfant et sa déclaration des dix commandements, et se termine par sa désillusion finale à l'égard de sa ferveur politique et son auto-crucifixion afin de libérer les criminels. *Le Vieux Lit* est un extrait du journal intime rédigé en cachette par l'Écrivain, qui va servir de brouillon pour les mémoires qu'il espère écrire à la fin de sa réclusion. À travers son point de vue, il raconte ce que vivent les intellectuels dans le camp. Le troisième manuscrit est extrait d'un document intitulé *Des criminels* ; il s'agit de rapports secrets sur les criminels rédigés par l'Écrivain à la demande de l'Enfant. La dénonciation des infractions de ses camarades lui permet d'obtenir des fleurs rouges, dont l'accumulation mène vers la libération. Ces trois récits s'entrecroisent et s'interpénètrent mutuellement, en décrivant ensemble les catastrophes de l'époque et les souffrances des intellectuels dans le camp. Le dernier manuscrit du roman constitue une réécriture du mythe de Sisyphe. Il s'agit d'une

¹ À part son jeune âge, son identité reste mystérieuse. Son importance est centrale dans ce roman ; comme Tsai Chien-hsin le constate, l'Enfant n'est pas seulement le protagoniste autour duquel s'articulent les trois premiers récits, il est également le focus du manuscrit « l'Enfant du ciel », dont le titre rappelle Jésus-Christ, le messie dans le christianisme. L'Enfant qui devient progressivement chrétien expie sa faute dans son auto-crucifixion pour libérer les criminels. Mais il n'est pas le messie ; bien qu'il fasse partir les intellectuels avant son sacrifice, on sait qu'ils ne peuvent pas échapper à leur malheur si l'on connaît l'histoire contemporaine de la Chine. Tsai Chien-hsin le nomme « le petit fasciste ». Il avance que l'Enfant est une figure complexe, dans le sens où il s'agit d'une combinaison de Jésus-Christ et de Lucifer. Tsai Chien-hsin, « The Museum of Innocence : The Great Leap Forward and Famine, Yan Lianke, and Four Books », MCLC Resource Center, [en ligne], <https://u.osu.edu/mclc/journal/abstracts/tsai2/>, consulté le 9 avril 2023.

² « Le vieux lit » signifie en chinois « l'ancien cours du fleuve ». Il suggère peut-être un autre cours possible de l'histoire.

réflexion spéculative consacrée à cet événement traumatisant. La référence au mythe de Sisyphe permet à l'auteur d'entamer un dialogue avec la philosophie de l'absurde de Camus. L'auteur est l'Érudit ; ainsi Yan Lianke arrive à mettre ce manuscrit en lien avec les trois autres. La référence mythique semble avoir pour visée d'approfondir la discussion et de solliciter une dimension universelle du sujet. En outre, l'auteur dévoile également, dans le début du chapitre, « l'histoire éditoriale » du roman et le destin de ces quatre manuscrits, ce qui renforce le côté métafictionnel du roman. D'après Sebastian Veg, ces informations concernant la réception des quatre manuscrits ne sont pas anodines, dans le sens où la réception fictionnelle permet de refléter les traitements en Chine de cette histoire délicate ; la réception quasi-nulle des manuscrits laisse voir l'inquiétude de Yan Lianke sur ses propres romans¹.

Sur le plan stylistique, le roman est marqué par une variation de registres linguistiques. Dans le premier manuscrit, l'auteur utilise un langage biblique. On peut le constater dans le début du roman :

Ses pieds ont foulé la terre, il est revenu.
C'était la fin de l'automne et le ciel était vaste, la campagne une plate étendue, il était minuscule. Une étincelle noire qui peu à peu grandissait. Les bâtiments de la zone de novéducation, eux, se dressaient là de toute éternité. Or voici qu'il s'y arrêta. Et il en fut ainsi. La terre avait porté son pas, il était revenu. Un soleil doré se couchait. Et il en fut ainsi.²

Cet usage peut être interprété à plusieurs niveaux : d'abord, la description donne l'impression qu'il s'agit d'un mythe cosmologique sur le ciel et la terre, comme on en trouve dans la tradition réaliste chinoise ; ensuite, l'intégration du langage biblique dans la représentation de l'idéologie maoïste suggère qu'une ferveur religieuse se développe en Chine. D'ailleurs, la formule récurrente dans ce manuscrit, « Et il en fut ainsi », est une expression que l'on trouve dans la version chinoise de la Genèse. Elle est utilisée par l'auteur dans la description, à la fois des événements naturels et des décisions des autorités, ce qui met en évidence le rapprochement entre la divinité et l'autorité dans le roman. Dans *Des criminels*, l'Écrivain écrit dans une langue qui parodie le jargon maoïste. Ce procédé est déjà emprunté dans ses autres romans. L'usage d'un tel langage politique suggère sans doute une adhésion, qu'elle soit forcée ou volontaire, aux contraintes du système. Dans *Le Vieux Lit*, le langage est moins parodique et plus soigné. La description est sensationnelle et précise.

¹ Sebastian Veg, *op.cit.*

² Yan Lianke, *Les Quatre Livres*, traduit du chinois par Sylvie Gentil, Arles, Picquier Poche, 2015, p. 7. On se réfère à cette version du roman pour toutes les citations dans ce chapitre.

Une meilleure qualité de l'écriture se profile. On voit notamment que l'Écrivain prend soin de mener une description détaillée de la culture du blé faite avec du sang humain. Dans le dernier livre, qui est une dissertation philosophique, l'auteur recourt à une langue obscure et spéculative, ce qui rend le texte difficile à comprendre.

Le recours à la structure polyphonique est révélateur, l'auteur remet ainsi en cause la représentation uniforme de l'histoire chinoise. La mise en parallèle de récits contradictoires d'un même événement historique suggère qu'une seule voix ne suffit pas à construire le réel et nous invite à réfléchir sur la possibilité de différentes interprétations d'un même épisode.¹

Yan Lianke procède à une écriture mythoréaliste dans *Les Quatre Livres*². A l'époque du Grand Bond en avant, les absurdités règnent ; les Chinois ont perdu leur rationalité dans une croyance fervente en l'efficacité du régime communiste. Le mouvement se caractérise par une pratique de l'exagération irresponsable, c'est-à-dire une déclaration prévisionniste d'une production agricole insensée et détachée de la réalité. Il est évident que le recours au surréel et au grotesque permet de « recréer le réel » de cette époque absurde et fébrile. Il est intéressant d'examiner comment l'auteur construit ce monde mythoréaliste dans son roman et comment cette représentation reflète l'absurdité de cette époque.

Il est à noter que les éléments fantastiques et surréels sont intégrés d'une façon cohérente dans la narration. Dans le chapitre « La pente enchantée », l'Enfant et les criminels rencontrent « une pente bizarre » dans l'ancien lit du fleuve Jaune au moment où ils s'apprêtent à transporter une étoile en acier à la capitale provinciale. Cette pente est bizarre parce qu'elle transgresse la loi naturelle de la gravité, « pour la monter, aucun effort n'était nécessaire ; pour descendre, il fallait pousser avec énergie » (p. 186). Elle sera reprise dans la réécriture du mythe de Sisyphe. Elle métaphorise sans doute le bouleversement de cette époque, où les valeurs humaines s'effondrent et les absurdités abondent. Le ton satirique est renforcé dans la dernière phrase aux allures bibliques : « Et il en fut ainsi » (p. 187). Dans le chapitre « La lumière » vers la fin du roman, les criminels quittent le camp de travail sans autorisation pour tenter de rentrer chez eux et arrivent dans un petit bourg où se trouve le Poste de contrôle patriotique. Ils ont beau essayer de contourner le Poste, ils quittent leur

¹ Sebastian Veg, *op.cit.*

² Brigitte Duzan observe que « le dernier récit, faisant large part au mythe, répond au premier, de tonalité biblique, les deux récits intercalés se voulant réalistes ; ceci donne un style entre mythe et réalisme que Yan Lianke lui-même appelle 'mythoréalisme' », dans « *Les Quatre livres* : les « trois années difficiles » contées par Yan Lianke comme des évangiles », http://www.chinese-shortstories.com/Auteurs_de_a_z/Yan_Lianke_Les_Quatre_livres.htm, consulté le 20 mai 2023. Il nous semble que son écriture mythoréaliste se manifeste notamment dans sa manière de reproduire la réalité historique. Il existe aussi des éléments mythoréalistes dans le récit *Le Vieux Lit*.

cachette le soir et s'y retrouvent le lendemain matin. Le troisième jour, ils découvrent qu'ils ont traversé chaque nuit un vaste champ de tombes entourant toute la ville, rempli de cadavres de victimes de la famine. La description des lieux impossibles à quitter fait penser au *Château* de Kafka¹. Cette description met en évidence la situation des intellectuels à cette époque, qui ne parviennent pas à échapper à leur situation tragique. En outre, l'impossibilité de quitter le lieu où l'on se trouve peut-être aussi considérée comme une manifestation physique de l'obéissance politique et de l'endoctrinement des intellectuels².

Bref, les éléments surréels permettent de mieux représenter cette période remplie d'irrationnel et d'absurde et de transmettre les sentiments et les sensations des personnages qui ont vécu à cette époque. En outre, le recours au grotesque est un autre trait spécifique dans la représentation de cette histoire. On peut constater que les scènes grotesques, qui visent à représenter le chaos moral et existentiel, sont liées à la déformation grotesque du corps. Une des plus évidentes est sans doute la description détaillée et réaliste, par l'Écrivain, de la culture de blé avec son sang, description qui s'étale sur une quarantaine de pages. Il s'agit sans doute d'une manifestation de la folie politique déjà intériorisée par le peuple chinois, dans laquelle les êtres humains sont exploités comme des outils serviles, et se trouvent privés de leur dignité humaine. En un mot, l'existence humaine n'est pas une fin en soi, mais un outil qui sert à atteindre un objectif politique.

Il est intéressant de voir comment Yan Lianke commente cet épisode. Il fait référence au mythe du déluge dans la Bible lorsque les criminels de la zone 99 commencent à faire pousser le maïs avec leur sang :

Or Dieu agréa le maïs, et Il lui accorda de pousser aussi haut que les arbres. Mais Dieu était en colère contre les hommes car ils étaient insolents : Il fit pousser le maïs comme des arbres, mais Il ne lui accorda pas d'épis. (p. 294)

Dieu avait dit : « Les hommes sont arrogants, laissons-les peiner et gaspiller vainement leur sang ». (p. 295)

Dieu aussi vit ceci, et Il prit en horreur l'arrogance des hommes. Alors il y eut un grand déluge et il tomba des trombes d'eau. (p. 297)

La pluie tomba sur la terre pendant quarante jours et la terre disparut sous les eaux. Noé fit une arche en bois résistant pour garder avec lui les hommes et les animaux. (p. 299)

¹ L'influence de Kafka sur Yan Lianke est évidente. Voir la discussion de Melinda Pirazzoli, « From Franz Kafka to Franz Kafka Award Winner, Yan Lianke: Biopolitics and the Human Dilemma of Shenshishuyi in *Liven and Dream of Ding Village* », *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, vol. 22. No° 4 (2020): <https://doi.org/10.7771/1481-4374.3437>, consulté le 20 mai 2023.

² Sebastian Veg, *op.cit.*

Cette référence au mythe du déluge est une façon pertinente de transmettre la démesure des Chinois qui sont pris d'une folie politique. De plus, cet épisode s'intègre parfaitement dans la narration de la Grande Famine qui est provoquée, en apparence, par une catastrophe naturelle. Yan Lianke met en lumière la véritable raison de cette tragédie humaine. Dans la Genèse, c'est à cause de la méchanceté et de la perversité des hommes que Dieu décide de déclencher un déluge pour détruire toutes les vies. D'après l'histoire officielle, la grande famine est due principalement à une catastrophe naturelle. La référence mythique remet en cause cette explication des autorités et suggère que la démesure du gouvernement chinois, qui souhaite « dépasser l'Angleterre et les États-Unis »¹, en est une des raisons essentielles.

Yan Lianke recourt à la représentation de la scène du cannibalisme pour dépeindre la perte de l'éthique élémentaire de l'humanité lors de la Grande Famine. A ce moment-là, les criminels commencent à manger les cadavres de leurs compagnons morts. L'auteur décrit d'une façon horrible la scène où l'Érudit mange les mollets de l'Écrivain :

Il mangeait, il buvait, il avait des haricots à tremper dans le bouillon, bref il ne se souciait que d'engloutir et n'avait plus rien d'un érudit. Le regard rivé à sa bouche, je voyais ses dents déchirer ma chair avec un écho vermillon qui flottait entre nous. L'incessant mouvement de ses mâchoires me faisait mal aux yeux. De leurs commissures la douleur, un instant estompée, repartit de plus belle et à nouveau se propagea dans tout mon être, jusqu'à mes jambes qu'elle glaça, qu'elle gela, j'avais l'impression qu'on me déchiquetait l'échine, qu'on m'écrasait les os. (p. 390)

En effet, cette scène a une connotation différente de la représentation conventionnelle du cannibalisme, en ce sens que c'est l'Écrivain qui offre ses mollets à l'Érudit pour une auto-rédemption. Le cannibalisme est devenu un moyen de se repentir pour l'Écrivain. Il s'agit d'un usage inversé. Il nous semble que Yan Lianke tend à susciter une réflexion chez les intellectuels sur leurs responsabilités et aussi sur les tortures morales qu'ils subissent.

En conclusion l'auteur aborde le thème de la déshumanisation, à travers la description de la déformation grotesque du corps, qui se manifeste dans l'arrosage du sang humain et dans le cannibalisme. On peut constater que l'entrelacement des éléments mythoréalistes, le surréel et le grotesque, contribuent tous à reproduire un réel où la folie politique provoque l'aliénation des gens et forme une histoire aberrante et inhumaine.

Réécriture du mythe de Sisyphe dans *Les Quatre Livres*

La narration du récit se termine par le départ des criminels de la zone de novéducation ; là commence le dernier chapitre intitulé « Les manuscrits ». Il semble que la conclusion du roman par une réécriture du mythe de Sisyphe élargit la représentation de l'histoire à une

¹ C'est un slogan politique dans le mouvement du Grand Bond en avant.

dimension universelle. Après avoir utilisé le style biblique, réaliste et de reportage, Yan Lianke construit une fable allégorique pour représenter l'histoire du Grand Bond en avant. Il s'agit d'un extrait du *Nouveau mythe de Sisyphe* rédigé par l'Érudit. Il est possible qu'il s'agisse du manuscrit inachevé que l'Érudit met six ans à écrire. De cette manière, Yan Lianke met en relation le dernier manuscrit avec les autres, pour que ces textes s'articulent en un récit cohérent.

L'Érudit est le seul intellectuel qui essaie de garder une lucidité dans les romans : il ne cède pas à la tentation de gagner les fleurs rouges en dénonçant les comportements réactionnaires des autres criminels ; il refuse de se rendre au Fleuve Jaune pour trouver du sable noir pour fabriquer l'acier ; il reste muet quand l'Enfant demande de faire une déclaration insensée sur la superproduction de blé ; il refuse de cultiver le maïs avec du sang ; après la crucifixion de l'Enfant, il décide de rester avec sa dépouille et de ne pas partir avec les autres criminels ; c'est également lui qui vole et cache les épis de blé que l'Écrivain cultive avec son sang, en laissant une note : « Désolé. Si ces épis étaient présentés aux autorités supérieures et envoyés à Pékin, l'an prochain tout le pays devrait cultiver le blé avec son sang, comme il a dû fabriquer l'acier avec le sable noir » (p. 284). On peut constater que l'Érudit conserve une intégrité et une droiture morale dans les épisodes irrationnels et aberrants du Grand Bond en avant. Toutefois, il ne peut pas échapper à la folie générale et participe lui aussi à certaines actions aberrantes : il est contraint de tromper les supérieurs en remplissant de sable les sacs dédiés aux céréales ; à son insu, il pratique le cannibalisme en mangeant un morceau de la chair de l'Écrivain.

Aux heures les plus sombres de la famine, vers la fin de la narration, il confie le manuscrit inachevé, ainsi que les épis de blé cultivés à l'aide du sang de l'Écrivain, à l'Enfant pour que ce dernier les présente au plus haut responsable des autorités, en espérant lui faire comprendre la situation dramatique en Chine. Comme Alessandra Pezza le constate dans son article « Representing the intellectuals in Yan Lianke's recent writing : an exile of the soul », sa tentative consiste à adopter le rôle de l'intellectuel, dans une tradition confucéenne, comme guide du gouvernement¹. Malheureusement, il échoue dans son engagement : en raison du caractère « abscons, hermétique » de son manuscrit, son essai philosophique ne suscite pas l'attention de l'autorité.

¹ Alessandra Pezza, « Representing the intellectuals in Yan Lianke's recent writing : an exile of the soul », *The Routledge Companion to Yan Lianke*, ed par Riccardo Moratto & Howard Yuen Fung Choy, London, New York, Routledge Taylor & Francis Group, 2022, p. 28-36.

Analyse textuelle du *Nouveau Mythe de Sisyphe*

Dans le dernier chapitre du roman, qui est aussi l'introduction du manuscrit de l'Érudit, l'auteur réécrit le mythe de Sisyphe. Nous nous intéressons à la façon dont Yan Lianke remanie le mythe de Sisyphe et comment la réécriture du mythe de Sisyphe permet de transmettre une représentation d'une période bouleversante et ridicule de l'histoire chinoise.

Le texte commence par une représentation du supplice de Sisyphe : « Le châtement infligé par les dieux à Sisyphe était comme les quatre saisons, printemps, été, automne, hiver que le ciel impose à la terre » (p. 438). Le commencement nous évoque la narration rétrospective dans l'interprétation du mythe par Camus ; cependant la raison de la condamnation de Sisyphe n'est guère suggérée dans ce texte. En outre, le châtement de Sisyphe, qui est présenté comme un phénomène naturel, nous évoque l'expression récurrente d'origine biblique « Il en fut ainsi » dans *L'Enfant du ciel*. Le supplice de Sisyphe imposé par la volonté de la divinité n'a pas besoin d'être justifié, ce qui n'est pas sans évoquer la situation des intellectuels, qui sont condamnés arbitrairement à un travail pénible, sans avoir droit à aucune défense de leur innocence. La comparaison avec la nature suggère que les intellectuels sont opprimés par une autorité quasi divine et sans émotion humaine.

Yan Lianke met en relief le temps cyclique du supplice : « Le temps progresse et jour après jour poursuit sa course. Il est néanmoins une théorie qui veut qu'il n'aille pas de l'avant, mais qu'au fil des jours il régresse » (p. 438). Peut-être suggère-t-il que le supplice de Sisyphe rend le temps illusoire et irréel, ce qui donne un sentiment absurde. Mais sans que le supplicié souffre de son destin tragique, ce sont les spectateurs de sa peine qui subissent une souffrance mentale, une angoisse :

[...] la punition devient un soulagement, un quotidien, il n'a plus l'impression de subir un châtement imposé par les dieux. Mais nous, qui le voyons chaque jour pousser son rocher jusqu'au sommet de la montagne et lorsqu'il n'en peut plus, lorsqu'il est à bout de souffle, voyons le rocher se mettre à rouler de lui-même vers le bas et reprendre sa place d'origine — si bien qu'à l'aube suivante il doit à nouveau, haletant et suant sang et eau, recommencer à lui faire gravir la côte—, nous, qui ne sommes pourtant que spectateurs, le principe de cette répétition à l'infini, sans limite temporelle, nous oppresse comme un massif montagneux. (p. 438-439).

Il s'agit d'une représentation conventionnelle de la montée et de la descente dans le supplice de Sisyphe. Les lecteurs sont pris pour témoin de la peine qui se caractérise par une « répétition à l'infini, sans limite temporelle ». Ensuite, l'auteur nous révèle la source de sa réécriture : « Parce qu'il est capable d'accepter l'absurdité, la peine et la punition, Sisyphe est pour nous un héros. La tragédie est dans nos cœurs ». (p. 439). Les mots « absurdité » et

« héros » font immédiatement penser à l'interprétation du mythe de Sisyphe par Camus. Pour l'auteur, il s'agit d'une « distorsion, un contresens » du mythe. On peut constater que l'auteur s'oppose à l'héroïsation réalisée par Camus, parce que pour lui, Sisyphe ne fait que s'accoutumer aux circonstances :

A la longue il s'est accoutumé à ce que nous considérons comme un châtement et qui le courrouçait, voire l'exaspérait au départ quand il en avait la même acceptation. A force il s'est adapté, or la capacité d'adaptation est à la fois l'arme et l'ennemie du temps, elle lui résiste et le combat. [...] ce cycle d'allers et retours, ce va-et-vient répétitif Sisyphe les considère à présent comme son devoir, sa tâche. S'il venait à échapper à ce cercle temporel, à cet éternel, à cet invariable recommencement, [...] son existence n'aurait plus de sens. (p. 439)

Yan Lianke se détourne de la réécriture camusienne du mythe, où la conscience lucide de Sisyphe pendant sa descente fait de lui un héros absurde, pour introduire une nouveauté : la capacité d'adaptation de Sisyphe. En lui permettant de résister au temps et d'accepter son destin, le supplice est devenu pour Sisyphe sa raison d'être et le sens de son existence. Il est évident que cette interprétation s'éloigne de celle de Camus ; la capacité d'adaptation, qui sous-entend une obéissance totale au monde extérieur, n'est pas une manière de transcender son destin, mais de s'y subordonner de sorte que le destin, qui est représenté par le supplice, fait partie inhérente de l'être. Il est intéressant de constater que Camus et Yan Lianke adoptent deux attitudes radicalement différentes face à la punition perpétuelle de Sisyphe.

Peut-être pour atténuer le pessimisme devant le destin, l'auteur fait apparaître une consolation : Sisyphe rencontre un enfant dans sa descente de la montagne, « un enfant pur, transparent et candide, curieux du monde et de sa gloire », avec qui Sisyphe tisse un lien d'affection, ce qui entraîne un changement total de sa perception du supplice :

Il s'y était attaché. Pour le [l'enfant] rencontrer il n'avait plus qu'une vie : faire monter et descendre le rocher, quotidiennement. Il n'avait plus de rancœur, il ne demandait plus justice, sa peine ne le rebutait plus : il y prenait plaisir. L'instant où la lumière apparaissait au lever du soleil ne lui appartenait pas, celui du crépuscule, son coucher, si. Pour les quelques mots échangés avec l'enfant lorsqu'il descendait derrière le rocher, il souriait et il rayonnait. (p. 441)

Grâce à l'apparition de l'enfant, le supplice est un plaisir pour Sisyphe. Il trouve du sens et du plaisir dans son travail « inutile et sans espoir » qui ne devrait revêtir aucun sens. Le contentement de Sisyphe devant son supplice nous évoque la joie du Sisyphe camusien lors de sa descente. La différence est évidente : le Sisyphe camusien prend conscience du non-sens du supplice et affronte l'absurde avec une lucidité et un refus de toute consolation

surnaturelle, alors que le nouveau Sisyphe ne peut pas résister à la tentation d'un sens à son existence, que ce soit dans le supplice ou dans l'affection pour l'enfant.

La satisfaction de Sisyphe envers son supplice provoque la colère des dieux, qui n'autorisent pas que le supplice perde son effet. Ils le condamnent à un nouveau châtiment, qui consiste à pousser le rocher de toutes ses forces sur le versant opposé pour le faire descendre ; une fois au pied de la montagne, le rocher roule de lui-même au sommet. L'auteur explique cette fois la raison de la condamnation, qui « ne se limite pas à l'affection dont il s'était pris pour l'enfant, mais en plus il a éprouvé le besoin de faire monter et descendre le rocher, il en a tiré de la satisfaction » (p. 442).

Il est à noter que dans la version chinoise, Yan Lianke utilise dans ce chapitre le même terme pour dire « les dieux ». Toutefois, dans la traduction française, Sylvie Gentil alterne entre « les dieux » et « Zeus ». Ce choix de lexique pourrait être dû à l'intention de la traductrice de se rapprocher de la source grecque du mythe, étant donné que l'éloignement avec l'interprétation de Camus est plus qu'évident.

Le versant opposé, sur lequel Sisyphe souffre de son nouveau châtiment, est marqué par un effet de « pente magique », ce qui fait écho à la « pente enchantée » que l'Enfant et le Religieux rencontrent quand ils transportent avec une charrette l'étoile à cinq branches au bourg. La représentation de la pente magique permet de construire un univers mythoréaliste ; de plus, la transgression de la loi naturelle de la gravité accentue l'aspect absurde du supplice et la superpuissance des dieux. En outre, l'inversion du sens dans la pente renvoie également au bouleversement des valeurs durant cette période historique.

En raison de ce changement du sens dans le châtiment, Yan Lianke distingue le Sisyphe occidental et le Sisyphe oriental. Nous allons constater que ces deux adjectifs ne sont pas l'objet d'un choix anodin. Revenons à ce que signifie pour ce Sisyphe oriental le changement de châtiment. Le supplice est plus cruel et plus pénible que celui qui prenait place de l'autre côté de la montagne. D'abord, l'effet du châtiment est plus grand que précédemment : alors qu'il profitait de la descente du rocher pour se reposer de l'autre côté de la montagne, Sisyphe doit maintenant fournir un effort supplémentaire pour gravir la côte ; en outre, la poussée du rocher au pied de la montagne l'éloigne des cieux et des dieux, ce qui lui donne l'impression d'« être proscrit du paradis et de l'esprit » (p.444). De plus, il doit fournir un effort intellectuel — les dieux lui demandent de « trouver la raison derrière l'existence de cette force étrange et de cette pente étrange » — ce qui constitue une autre punition pour lui, puisque sa réflexion n'aboutit pas à une solution. Ainsi le nouveau châtiment renforce sa

douleur physique et morale en réveillant sa conscience sur la nature punitive de son travail quotidien :

Alors qu'il ne supporte pas d'avoir à pousser l'énorme rocher du faite de la montagne jusqu'à son pied, il doit en plus fournir un effort intellectuel équivalent, et il en va ainsi jour après jour, un cycle se répète dont il ne voit pas la fin. Il devient irritable, instable, il déborde d'un ressentiment et d'une colère qui lui donne envie d'argumenter avec les dieux. Mais il sait que s'il allait les voir pour discuter du pourquoi de la chose, ils lui infligeraient un châtement et une torture encore plus terribles. (p. 444-445)

Le Sisyphé de Yan Lianke est émotionnel. L'auteur met en scène son exaspération initiale, son amour envers l'enfant, sa satisfaction face au le supplice, sa frustration à cause du nouveau châtement, son regret de la rencontre avec l'enfant, sa colère et son ressentiment envers les dieux, sa peur de s'infliger un châtement plus pénible. Bref, ses actions sont régies, non par une réflexion discursive sur sa situation, mais par ses émotions. Le caractère de Sisyphé est ici totalement différent de celui du héros absurde mis en scène dans l'essai philosophique de Camus.

En raison de sa capacité d'adaptation, Sisyphé finit par s'habituer : « il s'adapte à ce va-et-vient répétitif, à ces incessantes et épuisantes descentes, il commence à mettre de la diligence dans l'application de sa peine, elle ne le rebute plus et de ce fait elle est plus légère, une connivence s'établit avec son corps et son âme » (p. 445). Il ne faut pas négliger la force du temps dans le processus d'adaptation ; l'auteur souligne qu'« au fur et à mesure que passent les mois et les années, petit à petit il cesse de se casser la tête », ce qui est analogue pour le Sisyphé occidental (« A la longue il s'est accoutumé à ce que nous considérons comme un châtement »).

L'adaptation de Sisyphé fait que le supplice perd encore une fois son effet :

Cet accommodement mutuel modifie la puissance, la cruauté et l'absurdité de la sentence, il modère même les idées de mort, la solitude et le désespoir qui détruisaient jusqu'à la dernière miette de son être. (p. 445)

Il semble que cette capacité d'adaptation a le pouvoir d'atténuer la souffrance. Aussi cruel que soit le supplice, l'accoutumance à la réalité permet toujours de réduire son efficacité. Une fois que Sisyphé accepte sa punition, il est capable de trouver du sens et du plaisir à son travail. Cette fois-ci, il trouve une autre consolation :

Un jour, comme autrefois lorsqu'il avait rencontré l'enfant sur le chemin, son regard d'homme ployé sous l'effort se pose par-delà le rocher et il découvre, au pied de la montagne, la végétation, les maisons, les villages, les fumées des cuisines et, à l'entrée d'un temple, des enfants en train de jouer.

En dépit de la sanction infligée par les dieux, il voit le temple et les fumées du monde humain.

Il se prend d'affection pour ces fumées et ce temple. (p. 446).

Très vite, le supplice en soi est redevenu sa raison d'être et le sens de son existence, grâce à l'amour pour le monde humain :

Tous les jours à l'approche du soir, s'il remonte la pente derrière le rocher, c'est pour le lendemain, à l'heure où l'orient se teintera de blanc rosé, le pousser à partir du sommet de la montagne, se rapprocher de son pied et finalement y apercevoir la végétation, les habitations, la campagne, les cheminées, le bétail et les enfants en train de jouer à la porte du temple. Les fumées de la réalité ont insufflé du sens à sa punition, il y puise la force de se satisfaire de son sort. (p. 446)

L'amour pour le monde humain fait que le supplice est non seulement significatif pour lui, mais aussi nécessaire : c'est par son supplice qu'il peut voir le monde humain. Le châtement a perdu tout son sens, puisque le travail cyclique et absurde, auquel Sisyphe n'arrive pas à trouver une issue, devient pour lui un besoin. L'image douce du monde humain joue un rôle de consolation, analogue à celui qu'a joué l'enfant. On peut constater que pour Sisyphe, l'objet affectif n'est qu'un subterfuge pour échapper à la sensation du vide existentiel, et peu importe de quel genre d'objet il s'agit. Sisyphe regrette même son amour envers l'enfant après l'inversion du supplice.

Après s'être arrangé avec son supplice et avoir trouvé une harmonie entre âme et corps, il ne peut pas accepter un changement au cours normal de sa vie. De peur que les dieux ne s'aperçoivent de sa satisfaction, il s'efforce de ne pas la montrer : « Sisyphe interdit à son regard de s'allumer lorsqu'il contemple le monde et sa réalité, ses traits miment toujours la réflexion, comme s'il continuait de s'interroger sur l'étrange pouvoir ». (p. 447).

L'état d'esprit de Sisyphe à la fin du récit fait écho au bonheur de Sisyphe dans l'essai de Camus : « Les dieux ne s'apercevront de rien. De l'autre côté de la montagne Sisyphe pousse tous les jours avec énergie son rocher vers le bas, il est paisible et satisfait, il est naturel et content » (p. 447). Cette expression est aussi comparable à la déclaration d'Œdipe « Tout est bien ». Il est étonnant que Yan Lianke donne une fin semblable à celle de Camus, à la différence que le Sisyphe oriental doit bien dissimuler aux dieux son for intérieur. Il est légitime de se demander si sa satisfaction va être découverte par les dieux et s'il sera condamné à un nouveau supplice. Mais il est certain que la capacité de Sisyphe lui permet de retrouver la paix dans son cœur et le plaisir et le sens dans son travail.

***Congshi* (从适), une capacité d'adaptation**

Il est évident que la représentation de Sisyphe occidental et oriental a pour visée de concrétiser le processus d'adaptation aux circonstances et l'effet produit dans l'esprit par ce

processus. Dans la version chinoise, Yan Lianke utilise fréquemment le mot *congshi* (从适), qui est composé de deux caractères : le *cong* (从) signifie « suivre ou obéir » et le *shi* (适) a pour sens d' « ajuster ou (faire) convenir ». La composition de ces deux caractères, bien qu'elle ne constitue pas un mot usuel, a une signification évidente, « suivre en s'ajustant, pour être convenable ». Yan Lianke l'utilise en tant que substance, verbe et adjectif. Sylvie Gentil a traduit par « s'accoutumer », « s'adapter (aux circonstances) », « capacité d'adaptation », « plaisir », « satisfaction », « s'accommoder », « l'accoutumance », « harmonie », « satisfait ». On peut constater que le terme recouvre à la fois une attitude et l'action de s'adapter à des circonstances différentes et changeantes, ainsi que l'état mental que l'adaptation aux circonstances peut produire.

Les passages dans lesquels Yan Lianke fait référence à ce terme sont multiples :

A la longue il s'est accoutumé à ce que nous considérons comme un châtiment [...] A force qu'il s'est adapté, or la capacité d'adaptation est à la fois l'arme et l'ennemi du temps, elle lui résiste et le combat. (p. 439)

Que l'homme s'adapte aux circonstances et s'accoutume à sa peine, qu'il apprivoise les bouleversements, l'ennui, l'absurdité, la mort, etc. qui résultent de la sanction, et la punition a perdu sa raison d'être. Elle n'est plus une force, une flagellation, si l'homme s'en accommode il saura trouver de la beauté et un sens à son impuissance et sa soumission. D'une part il y a la capacité d'indolence et d'indifférence que l'humanité a développé au cours de son évolution, de l'autre l'aboulie qui résulte de cette inertie et qui devient, ici, une puissance de résistance significative. L'habitude produit l'adaptation, l'accoutumance implique la force. (p. 442)

Pourtant, au fur et à mesure que passent les mois et les années, petit à petit il cesse de sa casser la tête. A nouveau il s'habitue, il s'adapte à ce va-et-vient répétitif, à ces incessantes et épuisantes descentes, il commence à mettre de la diligence dans l'application de sa peine, elle ne le rebute plus et de ce fait elle est plus légère, une connivence s'établit avec son corps et son âme. Cet accommodement mutuel modifie la puissance, la cruauté et l'absurdité de la sentence, il modère même les idées de mort, la solitude et le désespoir qui détruisaient jusqu'à la dernière miette de son être. (p. 445)

De s'être une nouvelle fois adapté lui a redonné une raison d'être et de la force, cesser de ruminer l'apaise, il redevient en harmonie avec lui-même. (p. 446).

Bien des années, bien des années plus tard, voilà qu'il n'a même plus envie de recommencer à pousser le rocher de bas en haut, il préfère le faire descendre. [...] il s'est adapté aux circonstances, [...]il s'accommode de sa nouvelle punition, que celle-ci devenue nécessaire à son existence, n'est plus que le cours normal de la vie, [...] (p. 446).

De ces passages, on peut constater que le *congshi*, a pour but d'établir une harmonie et une paix intérieures. Cette passivité devant le monde extérieur évoque une vision bouddhiste, qui encourage une sorte de culture de soi à travers la recherche d'une manière digne et harmonieuse de faire face à une situation difficile. De ces passages, on peut essayer de proposer une définition à cette attitude *congshi* :

En premier lieu, le *congshi* renvoie à l'adaptation progressive de Sisyphe à son supplice, ce qui implique en effet un changement dans sa mentalité : il ne considère plus son labeur comme un châtement, une flagellation, mais comme une tâche quotidienne, un cours de vie normal, le supplice ne prend plus effet. En outre, le changement de mentalité n'implique aucune réflexion discursive, c'est justement ce que Sisyphe fait avec instinct.

En deuxième lieu, le *congshi* a pour but de trouver une paix intérieure, ou plus précisément, de devenir indifférent et impassible aux malheurs et aux souffrances dans l'existence. Dans ce sens, il semble se rapprocher de l'endurance stoïque. Avant d'accepter son nouveau châtement, Sisyphe est « irritable, instable, il déborde d'un ressentiment et d'une colère », dans la fin du récit, il est « paisible et satisfait, il est naturel et content ».

En troisième lieu, il ne faut pas sous-estimer le rôle du temps dans le processus de *congshi*. « La capacité d'adaptation est à la fois l'arme et l'ennemie du temps », c'est-à-dire que la force du temps donne lieu à l'adaptation aux circonstances, tandis que cette dernière aide à résister au temps qui amène vers la souffrance et le désespoir.

En outre, cette passivité devant le monde renferme un renoncement volontaire à toute tentative de comprendre le monde. Le Sisyphe oriental n'espère plus subir le châtement de la réflexion, il ne désire plus trouver le pourquoi de cette bizarrerie, bien que les dieux lui promettent de le libérer s'il parvient à trouver « la raison derrière l'existence de cette force étrange et de cette pente étrange ». Donc, le *congshi* sous-entend un engourdissement et une absence d'interrogation.

En fin de compte, on peut constater que le *congshi* désigne une soumission totale et constante aux circonstances qui sont considérées *a priori* comme mystérieuses et incompréhensibles. En impliquant un statut subordonné des êtres devant le monde extérieur, le *congshi* demande de toujours accepter et se contenter de sa condition d'existence, et ce, à travers des ajustements psychologiques. Il semble que Yan Lianke adopte une vision négative sur cette attitude, en utilisant des mots tels que « insolence », « inertie », « aboulie » pour la qualifier, ce qui rend ironique son éloge de la force de l'accoutumance.

Conserver une indifférence de l'âme face au monde extérieur à travers une culture de soi est un idéal spirituel dans la pensée chinoise¹. Le philosophe chinois contemporain Feng Youlan fait remarquer que la philosophie chinoise cherche à atteindre intérieurement la

¹ On peut constater que cette pensée sur la transformation est une idée essentielle du taoïsme. Il est légitime de se demander si elle peut représenter la pensée chinoise à part entière. Il nous semble qu'elle sert de lieu commun chez les lettrés chinois antiques.

perfection de la nature humaine dans une mise en contraste entre la philosophie chinoise et la philosophie occidentale¹. Il semble que l'idée de *congshi* est un avatar de cette sagesse. Nous avons expliqué dans le premier chapitre que la pensée chinoise voit dans la mutation sa base ontologique. Autrement dit, le monde est en éternel devenir, il n'y a donc rien de stable et de définitif, tout est en transition. La métamorphose s'inscrit comme un principe immanent dans la définition du *Dao*. Sous l'influence de cette conception du monde, les grands maîtres chinois théorisent une manière d'agir correspondante : le fameux non-agir, que François Jullien interprète ainsi : « on ne cesse de retrancher de son ingérence, de réduire son affairément ».² Tchouang-Tseu met en évidence une leçon philosophique dans l'une de ses fables « Arbre de montage »³ : il faut rester ouvert à tous les possibles et chercher à se transformer pour s'y adapter. De plus, la *mêtis* de Sisyphe de dissimuler son contentement devant les dieux de peur d'être condamné à un châtement plus pénible illustre à la fois sa soumission devant un pouvoir répressible et sa capacité de s'adapter aux circonstances.

Le concept *congshi*, idée principale dans la réécriture du mythe de Sisyphe par Yan Lianke, est ancré dans la manière d'agir des Chinois, marquée, du moins en apparence, par un renoncement à l'agir et une passivité. Il est intéressant de se demander en quoi la mise en scène de cette attitude permet à Yan Lianke de représenter un événement absurde dans l'histoire moderne et contemporaine de la Chine.

La différence culturelle derrière la représentation de Sisyphe occidental et Sisyphe oriental

L'auteur distingue deux Sisyphe dans le récit : Sisyphe occidental et Sisyphe oriental. Bien qu'il s'agisse du même personnage (la différence de nom ne vise qu'à distinguer l'avant et l'après l'inversion du supplice), il nous semble que le choix de l'adjectif n'est pas anodin et que l'occidental et l'oriental renvoient respectivement à la tradition culturelle occidentale

¹ « Ils [les Européens] cherchent à le [le monde extérieur] connaître, à le rendre familier et à le conquérir. [...] parce que, dès le début, les Européens avaient pour hypothèse que la nature humaine était imparfaite. [...] Afin de devenir parfait, fort et intelligent, il lui faut ajouter des choses externes, supplémentaires. C'est pourquoi les Européens ont besoin de la connaissance, du pouvoir, de la société, de la nation, de la loi et de la morale. [...] Mais comment la pensée naturaliste [la pensée chinoise] considère-t-elle cette question ? Si toutes les choses sont déjà à ma disposition, à quoi bon de sortir de moi-même et de chercher le bonheur ailleurs, en dehors de moi ? [...] », Feng Youlan, *Petite histoire de la philosophie chinoise*, Col. Étude de la civilisation chinoise ancienne, Pékin, Presses de l'Université du Peuple de Chine, 2005, p.106.

² François Jullien, *Traité de l'efficacité*, biblio essais, Paris, Grasset, 1996, p. 112.

³ Dans cette fable, Tchouang-Tseu met en contraste un arbre dont l'inutilité lui permet de vivre longtemps et une oie dont le défaut la fait dévorer au souper. Il expose que « Quant à celui qui chevauche le Dao en suivant sa nature pour flâner ici et là, il n'en sera pas ainsi. [...] Il se métamorphose au fil du temps et ne privilégie aucune action en particulier. Parfois il avance parfois il recule [...] ». *Tchouang-Tseu*, traduit et annoté par Hu Zhongping, Pékin, Éditions de Yanshan de Pékin, 2005, p.174.

et orientale. En d'autres termes, l'auteur prend soin de constituer un imaginaire qui fait allusion à ces deux cultures différentes.

Il est intéressant d'évoquer un passage sur la souffrance mentale de Sisyphe oriental :

Il y a pire : auparavant, tandis qu'il poussait, courbant les reins et arquant les jambes, il lui suffisait de lever la tête pour voir la lumière dans le ciel, le fait d'aller de bas en haut lui donnait l'impression de se rapprocher des cieux et des dieux, l'impression d'un échange s'établissait entre eux. A présent qu'il va dans l'autre sens et ne voit plus ni la lumière ni les étoiles, il lui semble s'en éloigner, être proscrit du paradis et de l'esprit. (p. 443-444)

Il nous semble que ce passage suggère que les lettrés chinois s'intéressent davantage à la vie terrestre qu'à la transcendance métaphysique. Comme Sebastian Veg l'indique dans son article, Yan Lianke souscrit à une forme de critique culturelle de la civilisation chinoise : tandis que les intellectuels occidentaux poussent leur rocher vers le haut de la colline et aspirent à un idéal, les intellectuels chinois poussent leur rocher vers le bas à la recherche d'avantages plus concrets dans le monde présent¹ (ce qui n'est pas sans évoquer l'usage du mythe de Sisyphe par Louis Aragon). En effet, l'intérêt particulier pour le monde humain est un trait spécifique dans la culture chinoise, comme Lin Yutang le met en évidence dans son étude *La Chine et les Chinois* :

Il est incontestable que les Chinois sont d'une trempe solide. Ils ne sont pas chimériques, ils n'agent pas leur vie en vue de la mort comme les Chrétiens prétendent le faire, et ne cherchent pas non plus l'utopie sur cette terre, comme beaucoup d'illuminés occidentaux. Ils ne demandent qu'à organiser cette vie terrestre, remplie de douleur et de peines, pour pouvoir travailler en paix, se résigner avec noblesse de l'Occident : l'ambition, la noblesse, le zèle réformateur, l'esprit social, l'instinct de l'aventure et le courage héroïque. Ils ne trouvent aucun intérêt à escalader le Mont Blanc ou à explorer le pôle Nord. Par contre, ils s'attachent intensément à l'existence journalière, font preuve d'une patience sans bornes, d'un labeur infatigable, d'une notion réelle du devoir ; ils possèdent un solide bon sens, de la gaieté, de l'humour, de l'indulgence, un esprit pacifique et ce génie sans égal pour découvrir le bonheur dans les circonstances difficiles que nous appelons le contentement, toutes qualités qui leur rendent la vie journalière agréable. Au-dessus de ces qualités se placent l'indulgence et le pacifisme qui sont le signe d'une culture parvenue à sa maturité et qui paraissent faire défaut à l'Europe moderne.²

C'est peut-être pourquoi l'angoisse métaphysique ne fait pas l'objet de la réflexion des intellectuels chinois, pour qui il faut d'abord résoudre les problèmes concrets d'ici-bas, dans le monde terrestre. Cette différence se manifeste aussi dans le choix de l'objet affectif des deux Sisyphe. Le Sisyphe occidental éprouve un amour pour l'enfant, ce qui lui permet

¹ Il est intéressant de remarquer que Yan Lianke explique cette opposition comme celle entre la vie présente et le monde de l'au-delà. Sebastian Veg, *op.cit.*

² Lin Yutang, *La Chine et les Chinois*, traduit de l'anglais par S. Et P. Bourgeois, préface de Michel Jan, Paris, Éditions Payot & Rivages, 1997, pp.74-75.

d'échapper à la sensation d'un châtement pénible. Il nous semble que cet enfant « transparent et candide, curieux du monde et de sa gloire » (p. 441) symbolise Jésus-Christ, donc le christianisme, parce qu'il nous rappelle le protagoniste du roman, l'Enfant, qui pourrait être considéré comme une incarnation de Jésus-Christ. Quant au Sisyphe oriental, il éprouve de l'affection pour « la végétation, les maisons, les villages, les fumées des cuisines et, à l'entrée d'un temple, des enfants en train de jouer » (p. 445). L'évocation des fumées du monde humain fait écho à la propension des Chinois pour le monde terrestre et le temple symbolise sans doute le bouddhisme. Il ne faut pas oublier que l'Érudit demande à ses confrères de lui laisser les livres qui parlent du Bouddha et du zen quand ils quittent la zone de novéducation suite à la crucifixion de l'Enfant. Il est évident que l'Érudit cherche dans les livres une façon de rester serein et paisible après sa désillusion sur une possible issue au bouleversement politique dans le pays.

Bref, Yan Lianke utilise, dans la représentation de Sisyphe occidental et oriental, des images typiques issues des traditions culturelles occidentale et orientale. Il nous semble que son but est de dévoiler que les deux cultures ont développé chacune leur propre manière d'apaiser le mal et de rechercher une sérénité mentale, que ce soit par la foi religieuse ou par l'attachement à une existence journalière. On peut se demander s'il ne cherche pas à nous suggérer que l'objet consolatif n'apporte qu'un espoir fallacieux, en détournant de la réalité des circonstances.

Le nouveau mythe de Sisyphe, une accusation de la classe des intellectuels

Les intellectuels sont les principaux personnages de ce roman, à l'exception de l'Enfant qui représente l'autorité. Yan Lianke vise sans doute à mettre en scène les expériences tragiques des intellectuels à l'époque du Grand Bond en avant et de la grande Famine. Il ne faut pas oublier qu'il fait une dédicace au début du roman : « A ce pan d'histoire oublié et à ces dizaines de milliers d'intellectuels, les morts et les survivants » (p. 7). De plus le titre du roman, « les quatre livres », renvoie bien sûr aux quatre manuscrits, mais fait penser aussi aux quatre canons classiques dans la tradition confucéenne. En constituant l'essentiel du programme officiel des examens de la fonction publique, « les quatre livres » ainsi que « les cinq classiques » sont indispensables aux intellectuels chinois antiques qui se préparent à servir la nation. Ainsi, ce titre suggère aussi, nous semble-t-il, le rôle traditionnel des intellectuels comme guides de l'État et du gouvernement.

Dans le roman, Yan Lianke met en cause la participation des intellectuels à la folie de la fabrication de l'acier et de la déclaration d'une production agricole insensée : ils y cèdent en échange des fleurs rouges, ce qui leur permettra d'obtenir la liberté. Dans les autres romans sur le Grand Bond en avant, les intellectuels apparaissent sous le trait des victimes de l'événement, mais Yan Lianke révèle ici leur participation à l'absurdité politique, et leur abandon volontaire d'une réflexion indépendante. Comme Alessandra Pezza le constate, le roman maintient une ambiguïté fondamentale entre les tons victimaires et accusateurs, en ce que les universitaires et les intellectuels du roman sont brutalement opprimés, mais acceptent également de coopérer avec l'Enfant dans le vain espoir de sauver leur propre vie¹.

Il nous semble que Yan émet une critique acerbe sur les intellectuels qui trahissent même leur obligation professionnelle : le Religieux finit par uriner sur les images de la Vierge Marie en échange de nourriture ; le Chercheur utilise ses connaissances dans la fabrication de l'acier avec le sable noir ; la Docteure pratique le cannibalisme comme les autres criminels ; l'Écrivain dénonce, par son écrit, les comportements réactionnaires de ses confrères. Seul l'Érudit essaie de garder une intégrité morale, mais comme nous l'avons déjà montré, il ne peut pas s'empêcher d'être touché par l'absurdité de cette époque.

Il est frappant que dans la représentation fictionnelle d'un événement historique, l'auteur conclut son œuvre par une réécriture d'un récit mythique. Il est légitime de supposer que la figure de Sisyphe est un portrait des intellectuels chinois. Par l'intermédiaire de la représentation du mythe de Sisyphe, Yan Lianke tente de démontrer dans quelle mesure les intellectuels, réputés pour leur perspicacité et leur conscience lucide, se permettent de coopérer avec l'autorité dans l'élaboration et l'exécution d'une politique aberrante et irrationnelle. On peut constater que Yan Lianke a remanié considérablement le matériau mythique pour que le nouveau mythe devienne une fable allégorique de cette période historique.

Il est intéressant de nous référer d'abord à la représentation que Camus nous livre du châtement de Sisyphe dans son essai : « il n'est pas de punition plus terrible que le travail inutile et sans espoir »². De même, les intellectuels sont condamnés aussi à un travail inutile et sans espoir dans les zones de novéducation, parce que l'irrationalité dans la fabrication de l'acier et la production agricole conduit inéluctablement à une vanité du travail, qui à son tour empêche une libération des criminels. De ce fait, leur travail est absurde, au même sens

¹ Alessandra Pezza, *op.cit.*

² Albert Camus, *ibid.*, p.163.

que celui de Sisyphe. D'ailleurs, il est à noter que contrairement à Camus dans sa réécriture du mythe, Yan Lianke n'évoque guère la raison de la condamnation de Sisyphe, ce qui fait écho à la condamnation arbitraire des intellectuels chinois dans le mouvement antidroitier.

A travers la représentation de la capacité d'adaptation de Sisyphe, Yan Lianke nous révèle l'aliénation progressive des intellectuels : au début, ils souffrent de leur situation injuste, mais au fil du temps, ils s'habituent et ils renoncent à résister à l'injustice tout en acceptant leur situation absurde. Leur acceptation, qui dérive de la sagesse orientale du taoïsme et du bouddhisme, est en fait une absence d'audace, un renoncement à résister. Yan Lianke met en lumière l'envie de Sisyphe « d'argumenter avec les dieux », mais « il sait que s'il allait les voir pour discuter du pourquoi de la chose, ils lui infligeraient un châtement et une torture encore plus terribles ». (p. 415), donc il ne peut rien faire d'autre que s'habituer au nouveau supplice.

A l'instar de Sisyphe, les criminels ne tardent pas à rechercher une consolation pour atténuer leur désespoir existentiel provoquée par la situation absurde. L'Écrivain passe un moment tranquille dans un champs isolé (« De ma vie ce fut la période la plus heureuse et solitaire », p.246), l'Érudit demande de lui laisser les livres qui parlent du Bouddha et du zen avant le départ des autres criminels (p. 433), ce qui constitue un écho puissant avec le Sisyphe qui s'abrite de la sensation de vide existentiel grâce à son amour pour l'enfant, puis pour le monde humain. Ils cherchent tous une raison à leur supplice. La consolation permet d'éprouver du plaisir dans le destin tragique, et de considérer le tragique comme le sens de la vie. Il s'agit sans doute d'une condamnation de la tentative d'échapper à la réalité tragique, ce qui se rapproche de la condamnation de l'espoir illusoire que procure la foi religieuse dans la philosophie de Camus.

La représentation du nouveau mythe de Sisyphe illustre par excellence l'ambiguïté du rôle des intellectuels dans le Grand Bond en avant, qui consiste en une position entre victime et complice. Le nouveau Sisyphe, qui est victime d'un supplice absurde, accepte volontairement sa situation et même la considère comme nécessaire. Sa passivité et son renoncement à une conscience lucide constituent une forme de coopération dans la formation d'une réalité absurde. On peut constater que la réécriture du mythe de Sisyphe permet d'approfondir la dénonciation de la responsabilité des intellectuels dans le Grand Bond en avant. Si les trois autres manuscrits mettent en scène l'aliénation progressive des intellectuels et leur participation à la folie générale, le nouveau mythe de Sisyphe explore la raison profonde de ce fait surprenant. Ainsi, Yan Lianke arrive à relier le mythe de Sisyphe avec la

narration du roman, en complétant la représentation du rôle des intellectuels dans cette absurdité politique qu'a été le Grand Bond en avant. On peut constater qu'il fait preuve d'une grande ingéniosité pour former un récit cohérent à partir de quatre manuscrits hétérogènes sur le plan narratif, thématique et générique.

Il est intéressant de revenir sur le style d'écriture de Yan Lianke, qu'il a appelé mythoréalisme dans son ouvrage théorique *La découverte du roman*, ce qui nous permettra d'examiner la fonction du mythe dans son œuvre fictionnelle. Nous avons déjà expliqué que la poétique mythoréaliste se caractérise par une volonté d'explorer une vérité subjective, et ce, par le recours à des procédés tels que la fantaisie, le mythe, la légende, le rêve, l'illusion, la magie et le déplacement. Quant à l'objectif de cette écriture, Marco Fumian a raison d'avancer qu'elle ne tend pas à transcender la réalité d'une manière mythique, mais à procurer une forme capable de représenter le côté caché de la réalité de l'histoire chinoise moderne et contemporaine, qui se caractérise par une absurdité et une irrationalité¹. On peut constater que le recours au mythe de Sisyphe dans le roman ne vise pas à créer un mythe littéraire qui permet de véhiculer une vérité universelle sur l'existence humaine, mais à chercher un moyen littéraire apte à pénétrer les recoins les plus profonds de la réalité du Grand Bond en avant et à dénoncer la responsabilité des intellectuels dans cet événement. Bref, le mythe est un élément fondamental qui permet à Yan Lianke de construire un monde mythoréaliste.

En l'occurrence, le remaniement du matériau mythique de Sisyphe permet à Yan Lianke de représenter le réel. Comme Yan l'a indiqué dans sa théorisation du mythoréalisme, le « mythos » est le pont à franchir pour accéder à la rive de la réalité². Le mythe est donc pour lui un moyen expressif ayant pour but de transmettre ce qui est intransmissible par d'autres moyens. Ce procédé va sans doute à l'encontre de l'usage du mythe par Camus, qui fait incarner au mythe un état métaphysique des êtres humains. Il est intéressant pour nous d'explorer les affinités et les divergences dans le traitement du mythe de Sisyphe par les deux auteurs et de comparer les figures de Sisyphe que leurs réécritures tentent de mettre en scène.

¹ Marco Fumian, op.cit.

² Yan Lianke, *La découverte du roman*, p. 277.

Comparaison entre Sisyphe camusien et le nouveau Sisyphe de Yan Lianke

L'affinité dans le traitement du mythe de Sisyphe par Camus et par Yan Lianke est évidente : ils recourent au mythe pour donner une leçon philosophique. Plus précisément, on peut constater que les auteurs ont tous deux placé le mythe dans le dernier chapitre comme un texte de conclusion ; ils commencent la réécriture du mythe par le supplice emblématique ; tous deux imaginent Sisyphe heureux ; ils s'intéressent en particulier à montrer comment le supplicié est amené vers une satisfaction de sa situation absurde. Nous allons mettre en évidence les différences dans leur traitement du mythe à partir de deux volets : l'absurde et la réaction à cette réalité métaphysique.

L'absurde, une acception différente dans la littérature chinoise

La référence au mythe de Sisyphe par Yan Lianke dans *Les Quatre Livres* sert sans doute à introduire les réflexions philosophiques de Camus sur la condition absurde de l'existence humaine, ce qui fait écho à la thématique du roman, l'absurde dans l'histoire chinoise moderne et contemporaine. Chez les écrivains chinois contemporains, l'introduction de la littérature occidentale dans les années 1980 permet de faire connaître les tendances philosophiques et littéraires occidentales telles que l'existentialisme, la fiction absurde et le théâtre de l'absurde, le surréalisme et la littérature moderniste. Yan Lianke revendique notamment l'influence de Kafka et de Gabriel García Márquez. On ne sait pas s'il connaît en profondeur l'existentialisme de Sartre et de Camus. Cependant, il est indéniable que dans ses romans, l'expression de la vie absurde est un thème récurrent. Ses différentes œuvres fictives explorent la stérilité des efforts humains et le désespoir de la lutte contre le destin. A travers la peinture de personnages incapables d'échapper à leur destin misérable, le non-sens des efforts humains émerge. De là, l'auteur exprime une angoisse existentielle. Dans son roman *La fuite du temps (riguang liunian)*, les habitants du village des trois noms sont condamnés héréditairement à une maladie de la gorge et meurent tous avant leurs quarante ans ; de génération en génération, leur recherche d'un remède échoue invariablement ; *Le Rêve du village des Ding* met en avant un village atteint par le Sida, où les paysans, incités à vendre leur sang pour de l'argent et atteints par le sida en raison du manque d'hygiène, attendent leur mort certaine dans une douleur insupportable ; dans le roman *Les chroniques de Zhalie*, Yan Lianke décrit l'expansion du village Zhalie : d'un hameau il se transforme en district, en municipalité, en métropole internationale, et finit par

disparaître totalement dans l'histoire, ce qui évoque le village de Macondo dans *Cent ans de solitude* de Gabriel García Márquez ; dans *Les Quatre livres*, alors que les criminels peuvent enfin quitter la zone, ils croisent le Chercheur, libéré grâce à sa contribution dans la fabrication de l'acier, qui regagne la zone avec une foule de personnes, car il n'y a pas de quoi manger à l'extérieur au moment de la Grand famine. Les critiques littéraires ont souvent utilisé les expressions « travail absurde » ou « efforts sisyphéens » pour qualifier les personnages de Yan Lianke, qui vivent dans un monde marqué par un retour perpétuel du désespoir¹.

Cependant, les romans de Yan Lianke divergent de la littérature occidentale de l'absurde. Du point de vue de la modalité de l'expression, les intrigues dans les œuvres fictives de Yan Lianke sont contextualisées dans un moment historique précis, situées dans un lieu concret, et peuplées de personnages ayant une logique rationnelle dans leur pensée et leur comportement. Bref, malgré la présence féconde des éléments mythiques chez Yan, l'enchaînement des épisodes narratifs sous-tend une logique réaliste. Au contraire, dans les romans et le théâtre de l'absurde, la narration est anhistorique et ambiguë dans l'expression de la relation de cause ou de conséquence, à la différence du style réaliste. Prenons l'exemple de *L'étranger*, roman qui appartient au cycle de l'absurde de Camus : le narrateur-personnage, marqué par une absence de description psychique, est dépourvu de subjectivité ; sur le plan narratif les repères spatio-temporels sont estompés, la logique dans les actions fait défaut ; l'expression redondante est sans effet de communication. Tout cela contribue à faire naître un monde d'ambiguïté et d'indifférence où règne un sentiment d'absurde.

En ce qui concerne l'expression thématique, on peut constater que dans les romans de Yan Lianke, où les contextes socio-politiques sont facilement reconnaissables, la représentation de l'absurde vise avant tout à émettre une critique acerbe sur la politique ou sur la société. Certes, la lutte vaine de ses personnages contre leur destin tragique investit ses romans d'un ton existentialiste. Mais il se contente d'adopter une représentation absurde de la réalité concrète, au lieu d'approfondir une interrogation métaphysique sur l'existence humaine. Comme Ashley Liu le démontre dans son article, Yan Lianke mélange la réalité et l'absurde afin de dépeindre le traumatisme historique vécu comme un processus de réflexion sur le désespoir et les vérités existentielles². Dans ce sens, la représentation absurde de la

¹ Philippe Postel remarque que le mythe de Sisyphe est présent dans la structure et dans la représentation du roman *La fuite du temps*. « Entre ciel et terre : l'homme et la nature dans les romans de Yan Lianke », *Atlantide - Cahiers de l'EA 4276 L'Antique, le Moderne*, 2020, Imaginaires de l'environnement en Asie (Inde, Chine, Taïwan), 10, p.82-127.

² Ashley Liu, « Mythorealism, the absurd, and existential despair in Yan Lianke's memoir and fiction: Confronting the fate

réalité est un moyen expressif chez Yan Lianke, tandis que le roman de Camus se donne pour but de faire éprouver le sentiment d'absurde et de faire adhérer aux réflexions de l'auteur sur la condition humaine. On peut constater que *Le mythe de Sisyphe* est apparu quelques mois après la publication de *L'étranger*.

La représentation du désespoir existentiel chez Yan Lianke s'inscrit dans la lignée des romans modernistes chinois, qui visent à accuser la réalité politique et sociale de la Chine. La différence avec la littérature occidentale est déjà mise en lumière par les recherches littéraires chinoises¹. En ce sens, la représentation absurde de la réalité permet aux écrivains chinois de renouveler le mode d'expression et de donner une teinte moderniste à leurs œuvres, sans donner lieu à une réflexion philosophique sur la condition universelle de l'être humain comme dans les œuvres occidentales. En d'autres termes, l'absurde chez les écrivains chinois ne vise pas une investigation de l'existence humaine atemporelle et anhistorique, mais la mise en évidence de problèmes liés à une période concrète de l'histoire de la Chine.

La révolte et le *congshi* : différentes manières d'affronter l'absurde

Chez les deux auteurs, le supplice qui enferme Sisyphe dans un cycle marqué par une éternelle répétition est un symbole parfait de l'absurde. Yan Lianke renforce cette sensation de vide existentiel en inversant le sens dans le supplice de Sisyphe sur la pente magique. Toutefois, les auteurs ne s'en tiennent pas à une démonstration de cette réalité existentielle ; tous deux cherchent à mettre en scène la façon de l'affronter et de trouver le bonheur (bien que Yan Lianke le fasse d'une façon ironique).

Les deux auteurs se focalisent sur une description de la mentalité de Sisyphe. Nous avons expliqué qu'à travers la réécriture de la descente de Sisyphe, Camus fait ressortir sa révolte. En maintenant une clairvoyance sur sa situation et un mépris des dieux, Sisyphe est le maître de son propre destin. Sa révolte consiste dans une revalorisation du présent, sans se réfugier dans l'espoir d'une issue future à sa situation. On voit une qualité héroïque dans son courage d'affronter directement le non-sens sans chercher à y échapper. C'est ainsi que Sisyphe est devenu l'incarnation du héros absurde.

of Sisyphus in modern China's historical traumas », *The Routledge Companion to Yan Lianke*, ed par Riccardo Moratto & Howard Yuen Fung Choy, London, New York, Routledge Taylor & Francis Group, 2022, p. 28.

¹ Voir la section « Le contre-sens dans la réception du *Mythe de Sisyphe* en Chine »

Il est probable que Yan Lianke ait pris connaissance du mythe de Sisyphe à travers l'introduction du *Mythe de Sisyphe* de Camus, à l'instar des autres lecteurs chinois. Mais il affirme catégoriquement que l'interprétation du mythe par Camus est « une distorsion, un contresens ». D'après Yan, Sisyphe n'est pas un héros ; s'il est « capable d'accepter l'absurdité, la peine et la punition », c'est grâce à sa capacité d'adaptation. Il est à noter que cette lecture du mythe de Sisyphe est représentative de la réception du *Mythe de Sisyphe* en Chine. Comme nous l'avons expliqué dans le chapitre précédent, cette déformation négative de la révolte de Sisyphe est récurrente, même dans les domaines universitaires et académiques. On peut constater que Yan Lianke réécrit le mythe de Sisyphe en s'appuyant sur une compréhension chinoise du mythe revisité par Camus.

Il est évident que les attitudes mises en avant par les deux auteurs, soit la révolte et le *congshi*, sont radicalement opposées : la révolte amène vers la liberté et la passion, tandis que le *congshi* implique la soumission et l'impuissance ; par la révolte, le Sisyphe camusien transcende son destin tragique, tandis que le Sisyphe de Yan, à travers son adaptation aux circonstances, est dominé par le monde extérieur. Il est intéressant d'examiner la façon dont Yan Lianke a remanié l'interprétation camusienne pour que le mythe de Sisyphe se dote d'une signification radicalement différente.

D'abord, le rapport de force entre les dieux et Sisyphe est renversé. D'après Camus, Sisyphe éprouve un mépris envers les dieux, ce qui renvoie au refus de la foi religieuse dans sa pensée, parce que ce mépris permet de « chasser de ce monde un dieu qui y était entré avec l'insatisfaction et le goût des douleurs inutiles ». Il est à noter que Camus consacre une grande part de son essai à illustrer pourquoi il faut se débarrasser de tout espoir illusoire en une transcendance qui n'existe pas. Par son mépris, Sisyphe est le maître de son propre destin. Cependant, dans la réécriture de Yan Lianke, Sisyphe se résigne à l'autorité des dieux, qui manifestent leur toute-puissance en inversant à leur gré la direction du supplice dans la pente magique, et ce, dans le but d'aggraver la souffrance corporelle et spirituelle du supplicé. Sisyphe se rend compte que son destin est maîtrisé par les dieux et considère ce fait comme allant de soi. Sa seule résistance consiste à cacher son monde intérieur, pour que les dieux ne découvrent pas son contentement face à sa situation. Cette fourberie est une résistance indirecte contre l'autorité des dieux. Mais il ne s'agit pas d'un mépris, puisqu'il ne vise pas à dépasser les dieux, mais aspire à une meilleure condition de vie sous l'autorité des dieux. Ainsi, Yan Lianke met en scène une docilité totale de Sisyphe devant la transcendance.

Ensuite, Yan Lianke intègre dans sa réécriture l'objet de consolation dans la descente de Sisyphe (d'abord l'enfant puis le monde humain), ce qui est à l'antipode de la résistance constante du héros absurde à la tentation d'une métaphysique de la consolation. La consolation est indispensable au Sisyphe de Yan ; grâce à elle, il parvient à donner un sens à son supplice. On peut constater que Yan Lianke procède à une description détaillée de la transformation morale apportée par la consolation :

Pour le [l'enfant] rencontrer il n'avait plus qu'une envie : faire monter et descendre le rocher, quotidiennement. Il n'avait plus de rancœur, il ne demandait plus justice, sa peine ne le rebutait plus : il y prenait plaisir. L'instant où la lumière apparaissait au lever du soleil ne lui appartenait pas, celui du crépuscule, son coucher, si. (p.441)

Tous les jours à l'approche du soir, s'il remonte la pente derrière le rocher, c'est pour le lendemain, à l'heure où l'orient se teintera de blanc rosé, le pousser à partir du sommet de la montagne, se rapprocher de son pied et finalement y apercevoir la végétation, les habitations, la campagne, les cheminées, le bétail et les enfants en train de jouer à la porte du temple. (p. 446)

Ce Sisyphe de Yan Lianke n'est pas capable de résister à la tentation de s'octroyer une consolation. Une fois qu'il s'est accoutumé à sa situation, il cherche autour de lui ce qui est apte à lui faire plaisir, pour qu'il puisse y projeter son besoin mental. A l'inverse, le héros absurde maintient une confrontation perpétuelle avec la défaite, sans échapper à la vérité de son existence ni se réfugier dans une quelconque consolation. Il semble que les lecteurs chinois n'acceptent jamais que l'on soit heureux dans un monde dépourvu de sens. De ce fait, Yan Lianke n'a qu'à introduire l'objet affectif, pour que Sisyphe puisse retrouver son plaisir.

Enfin, l'ignorance volontaire de Sisyphe dans la réécriture de Yan s'oppose à la clairvoyance du Sisyphe camusien. Si Camus s'intéresse à la descente de Sisyphe, c'est parce que cette heure est celle de la conscience. Il garde une clairvoyance sur le non-sens de sa vie. Selon Camus, « la clairvoyance qui devait faire son tourment consomme du même coup sa victoire ». Chez Yan, bien qu'il puisse obtenir la libération s'il trouve la raison derrière l'existence de la force étrange et de la pente étrange, Sisyphe, après s'être adapté à son supplice, ne compte plus résoudre l'énigme. Pour éviter le tourment, il garde volontairement son ignorance.

Bref, Yan Lianke fait le portrait d'un Sisyphe lâche, inerte et impuissant. Si le Sisyphe de Camus incarne le courage de transcender l'existence absurde, celui de Yan Lianke incarne une soumission totale à la volonté arbitraire des dieux, qui représentent ici un principe de transcendance. Il est fort possible que Yan Lianke s'appuie sur l'interprétation camusienne

du mythe de Sisyphe, puisqu'il revient sur les notions essentielles de la démonstration de la révolte chez Camus, la clairvoyance, le mépris des dieux, la négation de la consolation, ce qui lui permet de renverser l'image de Sisyphe comme héros absurde. Nous avons expliqué que cette représentation du mythe de Sisyphe vise à dénoncer la responsabilité des intellectuels dans le mouvement absurde du Grand Bond en avant. Il s'agit donc d'une critique acerbe de la capacité d'adaptation, qui, synonyme de lâcheté, amène les intellectuels chinois vers l'aliénation en un être dépourvue de trait humain. Il est intéressant de voir que le supplice de Sisyphe permet de représenter deux attitudes contraires qui conduisent toutes deux vers le même résultat : les deux Sisyphe manifestent un contentement face à leur existence absurde. Si Camus fait l'éloge de la révolte de Sisyphe, Yan Lianke se moque de son accoutumance ; la satisfaction de Sisyphe devient alors une critique ironique des intellectuels.

On peut constater que le but de la référence mythique est différent chez les deux auteurs. Camus expose le mal ontologique dans la condition humaine et tente de proposer une solution, tandis que Yan Lianke vise à mettre en avant la faiblesse des intellectuels chinois. Qu'il s'agisse d'une réinterprétation ou d'une mésinterprétation du mythe de Sisyphe camusien, Yan Lianke se donne une immense liberté dans le traitement du matériau mythique. Par rapport à Camus qui combine d'une façon cohérente les emprunts textuels et les éléments recréés, Yan Lianke fait preuve d'une indifférence à l'égard de la donnée traditionnelle. Il ne relève que le motif emblématique du mythe, à savoir le supplice, parce que le labeur physique de Sisyphe présente une grande affinité avec celui des intellectuels dans la zone de novéducation. D'ailleurs, il s'inspire de l'étude de Camus sur le mythe. En contredisant les idées fondamentales de la révolte de Camus par la création de nouveaux épisodes, sa lecture transmet la compréhension déformée des lecteurs chinois sur le mythe de Sisyphe. Ainsi le mythe est investi d'une nouvelle signification.

Chapitre 10 Complexité de l'interprétation de l'action cyclique dans la pensée chinoise

Quand les écrivains français confèrent à Sisyphe le libre choix de continuer ou non son supplice, une lecture héroïque de son mythe émerge, et un rapprochement dans l'interprétation se profile entre le mythe de Sisyphe et le mythe de Jingwei. Nous avons montré que les auteurs chinois et occidentaux ont tous deux découvert la métaphore d'un dépassement de soi dans le motif de l'action cyclique. Les deux figures représentent donc un courage extraordinaire mobilisé afin d'atteindre un idéal. En outre, nous avons aussi mis

en évidence que l'obstination de Jingwei dans son action répétitive est considérée comme un manque de discernement dans une culture qui considère l'éternel devenir comme base ontologique de l'univers. Cette ambivalence persiste dans les usages du mythe de Jingwei comme *diangu* dans les poèmes chinois.

Suite à l'introduction du *Mythe de Sisyphe* en Chine, les lecteurs chinois ont trouvé dans ce mythe le motif de l'action cyclique. S'ils acceptent plutôt authentiquement l'absurde de l'existence humaine, ils ont du mal à comprendre en quoi l'acceptation de son supplice représente une révolte et pourquoi, par cette acceptation, il pourrait être qualifié d'héroïque. Cette incapacité de compréhension les amène à déformer et à siniser le mythe de Sisyphe. De plus, le manque d'intérêt des lecteurs chinois pour la démonstration philosophique qui occupe les chapitres précédents de l'essai de Camus contribue également à la réception inauthentique du mythe en Chine. Il est possible que Yan Lianke se soit rendu compte de la déformation du mythe de Sisyphe par les lecteurs chinois, ce qui lui donne l'idée de mettre en scène le sens déformé du mythe à travers une réécriture du mythe. Le *congshi* de Sisyphe est une passivité et une lâcheté, d'autant plus lorsqu'il est comparé au Sisyphe camusien qui maintient une confrontation perpétuelle avec la défaite et une négation obstinée de toute consolation surnaturelle. En un mot, le Sisyphe camusien vit l'absurde avec une conscience lucide alors que le Sisyphe de Yan Lianke tente toujours de se débarrasser du sentiment de vivre une souffrance absurde. Ainsi il est légitime de dire que le Sisyphe sinisé est l'opposé du Sisyphe camusien.

Il est intéressant de remarquer que l'accoutumance de Sisyphe ne manque pas de nous rappeler le vers de Wang Zhaoming : « Il [Jingwei] a honte de suivre les mouettes et de flotter [avec la marée] ». Nous avons expliqué que le poète met en contraste l'oiseau Jingwei et les mouettes. Ces dernières, qui se laissent porter par la marée, symbolisent les gens qui se complaisent à changer de position selon les circonstances. La lâcheté des mouettes critiquée dans ce vers se rapproche de la lecture du mythe de Sisyphe par Yan Lianke. Il est évident que le poète Wang Zhaomign porte une vision négative sur l'adaptation aux circonstances, à l'instar de Yan Lianke dans son interprétation. Ce poème a pour but de faire l'éloge de l'héroïsme de Jingwei en faisant ressortir son obstination dans l'exécution d'une action répétitive. Cependant, il ne faut pas oublier que, dans leurs critiques sur l'obstination de Jingwei, les poètes adoptent une position différente, appréciant davantage la perspicacité face au changement du monde, donc l'accoutumance aux circonstances. Il est évident que la constance incarnée par Jingwei va à l'encontre de la capacité de changer avec les

circonstances incarnée par les mouettes et le nouveau Sisyphe sous la plume de Yan Lianke. En outre, on peut constater qu'une attitude ambiguë existe face au *congshi*, qui pourrait dériver d'une sagesse taoïste qui préconise un non-agir. C'est en raison de cette ambivalence que la capacité de s'adapter aux changements de Sisyphe peut basculer vers une critique sur la lâcheté des intellectuels dans le mouvement du Grand Bond en avant.

En un mot, dans la littérature chinoise, l'interprétation du motif de l'action cyclique et infinie partagé par le mythe de Sisyphe et le mythe de Jingwei s'articule autour de deux idées : la poursuite obstinée d'une aspiration et une adaptation, sur le plan physique ou moral, aux circonstances. Nous avons montré que toutes ces deux idées sont dotées d'une ambivalence dans la pensée chinoise. Quand la quête acharnée d'un idéal est associée à une cause noble, telle que la loyauté, la chasteté ou la révolution républicaine, elle se trouve élevée à une action héroïque, sinon, elle est considérée comme une faiblesse humaine. Selon les différents contextes elle se trouve liée à la démesure ou encore au manque de discernement. L'adaptation aux circonstances est une sagesse fondamentale pour les taoïstes en quête d'une liberté suprême, mais le changement arbitraire de position n'est pas pour autant très loin de la lâcheté, d'un renoncement à agir face à une situation insupportablement aberrante. Il est intéressant de remarquer que le motif de l'action cyclique permet de véhiculer deux idéaux sur la manière d'agir. Ce dualisme correspond en effet à la coexistence dans la pensée chinoise des deux courants d'idées : le confucianisme qui attache une importance aux responsabilités sociales de l'homme et le taoïsme qui met l'accent sur le naturel et le spontané chez l'homme¹.

Au cours de l'histoire chinoise, la référence au mythe de Jingwei forme progressivement un lieu commun dans l'expression métaphorique d'un héroïsme tragique pour rendre hommage aux martyres patriotiques qui sacrifient leur vie pour le bien-être de la nation, les usages négatifs du mythe de Jingwei étant de plus en plus rares. Mais l'ambivalence sur son mythe ne disparaît pas, elle devient latente. Quand le mythe de Sisyphe est introduit en Chine avec l'essai philosophique de Camus, les lecteurs chinois découvrent dans son mythe le motif de l'action cyclique et infinie, mais par faut d'un lien avec une cause noble, ils

¹ L'hétérogénéité entre le confucianisme et le taoïsme est déjà remarquée par Tchouang-Tseu. Il indique que les confucianistes vivent dans les limites de la société, tandis que les taoïstes errent au-delà. (« Ces deux hommes, dit Confucius, vivent en dehors de notre monde, tandis que moi je vis au-dedans. Entre le dehors et le dedans il n'y a point de contact », *Tchouang-Tseu*, traduit par Liou Kia-hway, Compagnie des Livres Zhonghua, 2009, p. 91) Ainsi, il existe un dualisme au sujet de la façon de vie dans la culture chinoise : se mêler aux affaires du monde (attitude intramondaine) et renoncer aux affaires du monde (attitude extra mondaine). Toutefois, il s'agit d'une coexistence harmonieuse entre les deux courants d'idées et il ne faut pas traiter dans l'absolue cette opposition.

contestent la lecture héroïque de Camus : l'acceptation du destin de Sisyphe ne signifie pas sa supériorité, mais une autosuggestion d'une victoire illusoire ; la joie au cœur est résultat de son accoutumance. Certains articles font même l'éloge de cette accoutumance de Sisyphe sous la plume de Camus. On peut constater qu'ils appliquent l'autre lecture concernant l'action cyclique que celle de la poursuite obstinée d'une aspiration qui est souvent appliquée au mythe de Jingwei. Yan Lianke s'intéresse à l'idée que l'accoutumance peut mener vers la joie. Il fait preuve d'une grande ingéniosité de mettre en scène cette lecture déformée à travers une réécriture de ce mythe. Dans ce nouveau mythe, Sisyphe ne choisit pas d'accepter son supplice, mais il subit passivement son supplice. Il s'adapte à la souffrance, ce qui lui donne du sens et du plaisir. Le motif de l'action cyclique qui a pour but de faire ressortir la constance de Jingwei permet aussi de mettre en relief la capacité d'accoutumance de Sisyphe. En d'autres termes, le Sisyphe de Yan Lianke est à l'image des mouettes dans le vers de Wang Zhaoming, qui est le contraire de l'oiseau Jingwei à l'égard de leur signification métaphorique.

Les attitudes ambivalentes dans l'obstination à une aspiration et dans l'adaptation aux circonstances nous montrent que le rapport entre la constance et le changement pose question chez les lettrés chinois. Il nous semble qu'elle fait écho à l'ontologie spécifique dans la pensée chinoise, d'après laquelle la mutation éternelle est essentielle du monde. Sous la lumière de cette idée ontologique, les intellectuels chinois sont tiraillés entre le besoin de s'adapter aux circonstances en éternelle mutation et l'impulsion de transcender cette réalité ontologique en conservant un noyau immuable. D'où la complexité de l'interprétation de l'action répétitive.

Une influence orientale sur la pensée de Camus ?

De la mésinterprétation de la pensée de Camus en Chine, on peut constater que sa réflexion sur l'absurde et la révolte présente des affinités avec la pensée chinoise, en particulier avec le taoïsme. Pour Camus, le sentiment de l'absurde naît de la dissociation entre l'homme et le monde. Il tente donc de retrouver cette communion originelle avec le monde : « Si j'étais arbre parmi les arbres, chat parmi les animaux, cette vie aurait un sens [...], car je ferais partie de ce monde » (*MS*, 76). Cette tentative n'est pas très différente de l'union entre l'homme et l'univers qui reste la recherche spirituelle suprême dans la sagesse taoïste. D'ailleurs, il existe des rapprochements aussi dans la façon d'affronter l'existence absurde. Camus propose une solution : « Sentir sa vie, sa révolte, sa liberté, et le plus possible, c'est vivre le plus possible. Là où la lucidité règne, l'échelle des valeurs devient inutile... Le

présent et la succession des présents devant une âme sans cesse consciente, c'est l'idéal de l'homme absurde » (*MS*, 89), ce qui correspond au non-agir dans l'art de vivre chinois qui désigne « une attitude de réceptivité et de disponibilité extrême aux événements et aux situations dans lesquels nous nous trouvons inclus et impliqués sans en avoir la maîtrise »¹.

Il ne faut pas oublier que Camus connaît bien la pensée orientale. Il a formulé explicitement que « bien qu'elle soit neuve en Occident, ma philosophie de l'absurde est familière à l'Orient ² ». Et dans une note des *Carnets*, il évoque un rapprochement entre Lucrèce et Tchouang-Tseu³. Il n'est pas impossible que la pensée orientale ait joué un rôle dans la formation de sa pensée⁴. Peut-être en raison de cette familiarité avec certains termes dans la pensée de Camus, les lecteurs chinois déforment sa philosophie et la fait concorder avec la conception chinoise du monde et de la vie.

Le philosophe chinois Feng Youlan fait remarquer l'optimisme dans la pensée chinoise : « contrairement au raisonnement rigide dans la pensée occidentale, la pensée chinoise fait preuve d'un manque de clarté, ce qui est compensé par un gain d'un plus grand bonheur rationnel »⁵. Au fond, cette attitude est due à la conception spécifique des Chinois de l'immanence : « [...] dès le début, les Européens avaient pour hypothèse que la nature humaine était imparfaite. L'homme est ignorant, faible, et désespéré. Afin de devenir parfait, fort et intelligent, il lui faut ajouter des choses externes, supplémentaires. C'est pourquoi les Européens ont besoin de la connaissance, du pouvoir, de la société, de la nation, de la loi et de la morale. De plus, l'aide d'un Dieu personnifié est aussi nécessaire. Mais comment la pensée naturaliste [c'est-à-dire la pensée chinoise] considère-t-elle cette question ? Si toutes les choses sont déjà à ma disposition, à quoi bon de sortir de moi-même et de chercher le bonheur ailleurs, en dehors de moi ? ». Les Chinois estiment que les êtres humains peuvent accéder au bonheur dans n'importe quelles circonstances à travers la culture de l'intériorité. Cette aptitude à se sentir heureux malgré les misères de la vie est un trait spécifique de la sagesse orientale. Il est possible que Camus a été influencé par une lecture du mythe de Sisyphe sous la lumière de la philosophie orientale. Il est intéressant d'évoquer une hypothèse que Camus soit influencé par le discours du philosophe japonais Kuki Shūzō qui

¹ François Laplantine, « Wu wei », dans *Anthropen.org*, Paris, Éditions des archives contemporaines., DOI:10.17184/eac.anthropen.029, consulté le 20 juillet 2023.

² Jacqueline Baishanski, *L'Orient dans la pensée du jeune Camus, L'Étranger un nouvel évangile ?* Lettres moderne minard, Paris Caen, 2002, p. 11.

³ Sylvie Ballestra-Puech, *op.cit.*

⁴ Cette hypothèse est développée par les chercheurs japonais.

⁵ Feng Youlan, *op.cit.*, p. 104.

fait un renversement du sens habituellement associé au mythe de Sisyphe dans une conférence en 1928 :

Ce qui m'a paru toujours superficiel, c'est que les Grecs ont vu la damnation dans le mythe de Sisyphe. Il roule un roc jusqu'au sommet, et le roc retombe. Et il recommence perpétuellement. Y a-t-il du malheur, y-a-t-il de la punition dans ce fait ? Je ne crois pas. Tout dépend de l'attitude subjective de Sisyphe. Sa bonne volonté, la volonté sûre et ferme de se renouveler toujours, de toujours rouler le roc, trouve dans cette répétition même toute la morale, en conséquence tout son bonheur. Sisyphe devrait être heureux, étant capable de la répétition perpétuelle de l'insatisfaction. C'est un homme passionné par le sentiment moral.¹

Son interprétation du mythe de Sisyphe, notamment la phrase « Tout dépend de l'attitude subjective de Sisyphe » nous évoque l'aptitude des chinois à s'adapter à toutes les misères. Est-il possible que Camus soit influencé par le discours du philosophe japonais à l'égard de l'interprétation du mythe de Sisyphe ? La lecture du mythe de Sisyphe par Kuki dérive-t-elle d'une interprétation commune dans la culture orientale sur l'action répétitive ? Ces hypothèses restent à confirmer.

¹ Shūzō Kuki (2013), « La notion du temps et la reprise sur le temps en Orient », dans Shin Abiko et al. (dir.), *Annales bergsonniennes*, VI (Bergson, le Japon, la catastrophe), Paris, Presses universitaires de France, coll. « Épiméthée », p. 45-56. Cité par Philippe Postel, *op.cit.*

Conclusion

Pour la société primitive, le mythe incarne une vérité absolue. Pour les contemporains, le mythe constitue un outil d'investigation pour étudier les conditions de l'existence et les différentes façons d'y faire face. Mircea Eliade met en évidence que « les mythes révèlent les structures du réel et les multiples modes d'être dans le monde¹ ». Paul Ricœur affirme l'importance du mythe dans la connaissance humaine : le mythe n'est pas « une fausse explication par le moyen d'images et de fables, mais un récit traditionnel portant sur des événements arrivés à l'origine des temps et destiné à instituer toutes les formes d'action et de pensée par lesquelles l'homme se comprend lui-même dans son monde »². On peut constater que le mythe condense en une seule histoire une multitude de secrets épistémologiques de l'homme. Une comparaison de mythes analogues issus de civilisations différentes—ce qui exclut la possibilité d'une transmission transculturelle—contribue à faire ressortir les points communs dans le psychisme humain et les différences culturelles essentielles. A travers notre étude comparative du mythe de Sisyphe et du mythe de Jingwei, nous avons mis en avant une situation commune dans les traditions culturelles occidentale et orientale et analysé les façons de se confronter à cette situation, ce qui nous a permis d'appréhender l'écart entre les deux cultures.

Au terme de ce parcours, qui nous a permis de dégager les affinités et les divergences entre le mythe de Sisyphe et le mythe de Jingwei depuis l'Antiquité jusqu'aux réactualisations récentes, nous essayons de montrer que le rapprochement entre les deux mythes, que nous avons ressenti au début de notre recherche, n'est pas aléatoire et que les divergences que nous avons repérées reflètent la différence culturelle entre l'Orient et l'Occident. Les traditions littéraires occidentale et orientale partagent le motif littéraire de l'action cyclique, que nous avons défini comme un schéma archétypal dans l'inconscient collectif des êtres humains. C'est à partir de ce schéma archétypal que se sont développés le mythe de Sisyphe et le mythe de Jingwei. Maintenant, il est intéressant de tirer quelques conclusions de nos analyses. De façon générale, l'abondance des mentions des deux mythes dans la littérature française et la littérature chinoise a démontré leur malléabilité. Au sein des deux traditions littéraires, le mythe constitue un répertoire riche en thèmes et en motifs et il

¹ Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, 1957, p. 13.

² Paul Ricœur, *Philosophie de la volonté*, tome II, Paris, Aubier, 1960, p.12-13.

fournit aux premiers hommes de lettres des moyens d'exprimer et de s'exprimer. En même temps, susceptible de se transfigurer, le mythe peut s'adapter à des contextes différents et à des époques différentes. En évoluant au rythme des changements idéologiques, le mythe réactualisé trouve un écho dans les mentalités d'une époque.

Comme il ressort de la première partie de notre analyse, la valeur didactique attribuée à ces deux mythes par les dramaturges grecs et les poètes chinois est postérieure à l'émergence des deux récits. Notre but n'est pas d'instaurer une version originale, mais de révéler que ces deux mythes, avant le remaniement narratif qui fonde une lecture éthique, sont par essence neutres. L'action cyclique apparaît comme une conséquence de la fuite de la mort, non comme un châtement ou une vengeance héroïque. Nous avons postulé l'hypothèse que ces deux mythes constituent une représentation du concept abstrait de l'éternité en termes narratifs. Ces mythes permettent aux peuples primitifs de reproduire dans un récit la projection d'une vie qui n'aura jamais de fin. D'après notre analyse, les auteurs grecs réorganisent les différentes variantes du mythe de Sisyphe pour qu'ils s'articulent autour de la faute de l'*hybris*, tandis que les auteurs chinois introduisent dans le mythe de Jingwei une volonté de venger la mer en vue de justifier son action aberrante. Bien que les occurrences mythiques soient différentes, l'*hybris* et la volonté, ces deux notions dont les significations sont éloignées l'une de l'autre, désignent en effet une même réalité mentale, soit la disposition subjective qui amène à une affirmation excessive de soi. La transmission de génération en génération des deux mythes illustre ce désir éternel de dominer sa condition d'existence. Cependant, ce désir fait l'objet d'un traitement différent dans les deux cultures : les philosophes grecs voient dans l'*hybris* un vice humain ; ainsi la condamnation de Sisyphe aux enfers attribue à son mythe une valeur didactique qui permet de faire comprendre la limitation de l'entreprise humaine ; au contraire, les lettrés chinois considèrent l'immense force spirituelle incarnée par la volonté de Jingwei de se venger de la mer comme une qualité héroïque ; la figure de Jingwei représente donc une figure exemplaire de l'héroïsme et inspire une admiration chez les lecteurs du mythe. Toutefois, une attitude ambivalente sur la volonté de vengeance de Jingwei est perceptible. De plus, la lecture héroïque de Jingwei n'est pas gratuite, elle est surdéterminée par des conditions strictement respectées. En un mot, cette disposition subjective chez les êtres humains qui se concrétise dans le crime de l'*hybris* et la volonté héroïque donne lieu à une vision négative dans les deux cultures, en témoigne le fait que les grands maîtres occidentaux et orientaux appellent tous à une modération dans la vie et un respect de la limite.

Dans la deuxième partie, nous nous sommes intéressés à la manière dont les deux mythes sont repris dans la littérature occidentale et dans la littérature chinoise, et nous avons examiné leur fonction dans les textes littéraires. Dans une démarche comparatiste, nous avons repéré les références à ces deux mythes et nous les avons classées en quatre grandes catégories où les deux mythes se rencontrent au niveau de l'expression thématique : la construction d'un monde imaginaire, l'expression du sentiment, l'usage allégorique comme contre-modèle pour les actions humaines et l'exaltation d'un héroïsme.

Nous avons d'abord mis en avant le rôle des deux mythes dans la description d'un monde purement imaginaire et hors de l'expérience humaine. Placé aux côtés des autres suppliciés infernaux, Sisyphe participe à la description topographique du monde souterrain dans l'épisode de la *catabase*. Par conséquent, l'évocation du supplice infernal a une fonction mimétique dans le genre épique, dans le sens où la représentation des suppliciés infernaux permet de conférer une matérialité à un monde imaginaire. Intégré dans une énumération excessive de références mythiques, le mythe de Jingwei, lui, contribue à représenter un univers mythique placé dans un temps immémorial. Son mythe est souvent évoqué dans la reproduction de l'atmosphère fantastique d'un lieu géographique : une ville réputée pour son ancienneté, la mer dont la vue fait penser à un monde d'immortels. Les deux mythes ont une valeur métonymique dans ces poèmes. De plus, l'usage du mythe de Sisyphe dans l'*ekphrasis* du royaume souterrain et celui du mythe de Jingwei dans le *fu* dédié à un lieu illustrent un rapprochement entre deux traditions littéraires au début de leur développement, qui consiste en l'idée que l'accumulation de détails permet de faire voir. C'est pourquoi les deux mythes se trouvent dans une longue liste de références mythiques. Toutefois, cet usage disparaît progressivement dans la littérature. Pour l'un, l'enfer parvient à acquérir une visibilité à travers les descriptions des différents auteurs ; pour l'autre, à mesure que la poésie prend la place du genre *fu* dans le domaine de l'expression du moi, l'usage d'une image vise avant tout à susciter chez les lecteurs une certaine émotion par son pouvoir suggestif.

En ce qui concerne la manière dont les poètes se réapproprient le matériau mythique, nous avons pu constater une tendance à la schématisation dans la représentation du supplice de Sisyphe et une liberté d'ajouter de nouveaux épisodes au mythe de Jingwei. Cela est dû principalement au différent statut de ces deux mythes : pour les Grecs et les Romains, l'enfer appartient au domaine de la croyance, se forme ainsi une représentation conventionnelle ; le mythe de Jingwei, en revanche, est traité comme un simple motif littéraire par les poètes

chinois, qui donnent libre cours à leur imagination dans le traitement du mythe. Toutefois, nous devons admettre que la parenté entre l'usage des deux mythes dans la description d'un lieu imaginaire peut se retrouver pour nombre de figures mythiques et que cet usage ne recourt qu'au côté « marqueur de l'espace » des deux figures sans pénétrer dans les sèmes intrinsèques du mythe.

Après que Horace et Zuo Si aient réveillé respectivement Sisyphe et Jingwei de leur inconscience, ces derniers prêtent leur nom et leur histoire aux poètes souffrants, car leurs mythes confèrent aux poètes une façon de représenter une souffrance morale au caractère paroxystique. Le thème « subir à la place des suppliciés » permet aux poètes latins d'exprimer une diversité de sentiments, tels que la colère, les remords ou encore la souffrance amoureuse. Si Properce est le premier à introduire le motif du supplice infernal dans la représentation de la douleur du poète-amant souffrant d'un amour non réciproque, cet usage est repris par les poètes de la Pléiade et les poètes baroques et néo-pétrarquistes. Dans ces poèmes, le personnage de Sisyphe s'estompe et perd son individualité pour incarner de façon plus large la figure du supplicié infernal. Vidé d'une connotation symbolique, son mythe ne tarde pas à se scléroser et à se dégrader en un lieu commun rhétorique. A l'inverse, la référence au mythe de Jingwei, qu'elle se développe en un poème tout entier ou qu'elle soit évoquée brièvement dans un seul vers, doit être appréhendée dans un processus métaphorique, puisqu'elle est utilisée en vue d'établir un réseau de correspondance avec les expériences individuelles du poète. Les lecteurs sont appelés à déchiffrer le sens du poème en se référant à tout le mythe de Jingwei. Les poètes-fonctionnaires des Tang et des Song, qui souffrent d'une frustration liée à une infortune dans leur carrière politique, s'identifient à l'oiseau Jingwei pour exprimer leur *yuan*, un sentiment complexe mêlé de colère et de tristesse. A travers une description détaillée et quelquefois exagérée de la souffrance physique de l'oiseau, les poètes font ressentir l'intensité de leur souffrance morale. De plus, le mythe de Jingwei est aussi sollicité pour traduire un déchirement amoureux lié au thème de la perte de l'époux(se), mais cet usage demeure plutôt rare. En outre, nous avons observé un changement idéologique derrière l'évolution de l'usage de deux mythes dans l'expression du sentiment : influencés par l'idéologie de l'amour noir et attirés par la thématique de la transgression, les poètes baroques brisent le silence lié au crime des suppliciés que nous avons constaté dans les poèmes de la Pléiade; le grand désespoir dépeint à travers la vanité de l'effort dans les poèmes de la dynastie des Tang bascule vers la suggestion d'un aboutissement potentiel chez les poètes des Song, ce qui fait écho à la différence esthétique

entre les deux époques. De ces usages on peut conclure que la souffrance mentale dépeinte est liée à une insatisfaction du désir, que ce soit dans l'amour non réciproque, ou dans l'ambition politique déçue et que la description de cette souffrance a pour fonction de mettre en valeur l'idéal des poètes. Par ailleurs, la différence culturelle fait que les poètes occidentaux sont en quête d'une dame divinisée, tandis que leurs homologues chinois cherchent sans cesse la faveur de l'empereur, être transcendant dans la tradition culturelle chinoise.

Le mythe est considéré comme un récit allégorique par les intellectuels des deux cultures, qui y découvrent des enseignements et des préceptes pour guider la conduite humaine. Chez les philosophes grecs et romains, le mythe du supplice infernal sert d'argument rhétorique familier à l'auditoire dans la réfutation de l'existence des enfers et de la peur de la mort. A travers un dispositif allégorique, les auteurs antiques trouvent des équivalents aux suppliciés dans le monde humain. La figure de Sisyphe renvoie à tous ceux qui n'ont pas eu accès à la sagesse épicurienne qui établit une typologie des désirs et préconise de bannir les désirs non nécessaires et non naturels (comme le désir de pouvoir ou de richesse). À la Renaissance, les auteurs humanistes poursuivent la lecture allégorique du mythe. Le mythe de Sisyphe est traité indépendamment, en dehors du *topos* du supplice infernal. Dans les manuels de mythologie, les mythographes proposent plusieurs interprétations : la vanité de l'ambition, la démesure, la futilité des efforts humains, la perturbation éternelle de l'esprit, etc. De toute façon, le mythe de Sisyphe renvoie au destin sombre de l'Homme. Par rapport à la diversité des interprétations du mythe de Sisyphe, le mythe de Jingwei, au lieu de susciter une telle réflexion rationnelle, continue d'être utilisé comme un *diangu* (citation classique) dans les poèmes au sujet politique et historique. Il permet au poète d'émettre une opinion de façon détournée et allusive sur un événement passé ou actuel. D'après notre analyse, les poètes chinois voient dans le mythe de Jingwei une représentation des diverses facettes de l'*hybris* : la surestimation de la force, l'audace imprudente et meurtrière, l'ambition vaine, la rébellion du sujet contre son souverain, etc. On peut constater des affinités entre les sens allégoriques allégués aux deux figures mythiques : la démesure, la vanité de l'ambition, une contrainte mentale qui empêche d'accéder à un état spirituel idéal. L'interprétation du mythe de Sisyphe chez les maîtres antiques présente plus de rapprochements avec celle de Jingwei, car on y trouve une lecture politique du mythe, les figures mythiques incarnant avant tout les ambitieux politiques.

Nous avons remarqué, dans les réécritures des auteurs français et chinois, une tendance similaire qui consiste à réhabiliter les deux figures. Sisyphe et Jingwei sont héroïsés et leur action répétitive, par un pouvoir évocateur d'une persévérance extraordinaire, est investie d'un sens héroïque. L'héroïsation du mythe de Sisyphe doit beaucoup à Vigny et à Baudelaire, qui le voient comme un modèle pour les poètes désespérés et navrés face à un idéal poétique impossible à atteindre. Fulgence Girard met en scène la lutte incessante et tragique du peuple pour la liberté à travers la représentation des efforts constants de Sisyphe pour s'affranchir de son rocher. Camus a proposé une lecture novatrice du mythe de Sisyphe, en se focalisant sur la clairvoyance de Sisyphe qui se manifeste par son refus obstiné face à toute sorte d'espoir et sur son courage qui le porte à affronter la réalité tragique de la condition humaine. Sisyphe incarne dès lors un héros qui peut vivre l'absurde avec grandeur et dignité. En outre, dans la littérature contemporaine, le mythe de Sisyphe est dépouillé du mytheme du supplice et les auteurs confèrent au personnage le choix de continuer ou non son labeur, ce qui prépare la lecture héroïque de Sisyphe. Bref, ce parcours nous montre que la signification de ce mythe, au lieu d'être figée, est en cours de construction.

Quant au mythe de Jingwei, son processus d'héroïsation est plus délicat. C'est à travers les réécritures au fil des siècles que le mytheme de la vanité des efforts est progressivement écarté jusqu'à disparaître totalement. Son héroïsation s'inscrit dans le contexte de l'invasion du territoire chinois par les étrangers. Le poète patriotique Wen Tianxiang est le premier à associer l'image de Jingwei à la loyauté dans son expression du désir de martyr. Ainsi dans les poèmes en hommage à un héros loyaliste et dans les poèmes où les poètes loyalistes extériorisent leur détermination, le mythe de Jingwei, par son échec prévisible et son inflexibilité, incarne un héroïsme tragique et inspire une grandeur solennelle. En même temps, le manque de discernement dans les critiques traditionnelles sur le mythe de Jingwei, qui symbolise dans ces poèmes l'engagement aveugle du héros dans les activités de résistance, est glorifié comme une obligation morale de loyauté. La constance de Jingwei permet également de représenter la chasteté féminine, qui fait écho à la loyauté dans l'éthique confucianiste. Dans les poèmes révolutionnaires, on note un tournant dans la signification du mythe : le comblement de la mer, qui représentait une tâche impossible, se transforme en une tâche impérative qui doit être réalisée et qui est en cours de réalisation. Ainsi le motif négatif de l'irréversibilité de la situation est isolé, le mythe de Jingwei fait l'objet d'une totale et radicale réhabilitation.

Le labeur répétitif dans le mythe de Sisyphe et dans le mythe de Jingwei est une façon hyperbolique d'exprimer la persévérance, sur laquelle repose la lecture héroïque des mythes.

Par le biais d'une mise en scène de la volonté de maintenir une telle persévérance, les deux mythes sont investis d'une connotation héroïque. En outre, le processus d'héroïsation des deux figures s'articule sur deux axes : d'abord, le labeur stérile et incessant est vu comme le symbole d'une situation extrêmement tragique, et ensuite, la figure devient le héros qui transcende la situation et le modèle à suivre, à condition que le motif du supplice soit mis de côté et que le manque de discernement soit légitimé par une cause noble.

Derrière cette tendance à l'héroïsation, se cache une grande divergence dans la reprise des deux mythes dans la littérature moderne et contemporaine : par rapport à la diversité de sens que le mythe de Sisyphe permet de véhiculer, l'évocation du mythe de Jingwei fait penser immédiatement à une grandeur héroïque, sans que les lecteurs aient besoin de décrypter sa signification dans le poème. Nous avons montré que cette atrophie de son pouvoir suggestif pourrait être attribuée à la pratique du *diangu* dans la poésie chinoise. Toutefois, l'adoption constante d'une référence historique et mythologique, qui ne porte pas sur une poétique contraignante et artificielle, a pour objectif de faire répéter un même événement. Il s'agit donc d'une façon de renvoyer à une situation archétypale. Autrement dit, la récurrence de la référence au mythe de Jingwei est le résultat de la perception spécifique de l'histoire par les Chinois.

En plus des usages que nous avons mentionnés, il existe aussi des usages qui sont propres à l'un et sans équivalent chez l'autre. Par exemple, la référence au mythe de Sisyphe est sollicitée dans la littérature française du XXe siècle pour mettre en image une idée abstraite¹. L'absence totale d'un tel usage pour le mythe de Jingwei pourrait être en partie expliquée par le fait que la montée et la descente, ces deux sens du mouvement du rocher, ont le pouvoir d'évoquer des idées abstraites, telles que la baisse de la ferveur religieuse ou encore l'ascension vers Dieu ; le mouvement de Jingwei, en revanche, se fait vers l'orient et l'occident. Le mythe de Jingwei est très sollicité pour décrire un paysage imaginaire dans l'intention de susciter une émotion correspondante ; cette association entre le paysage et l'émotion est un trait capital de la poétique chinoise. L'intégration du mythe de Jingwei dans le roman *L'ombre du ciel sur la mer* (*haishang chentianying*) a pour fonction d'introduire une sorte de cosmogonie mythologique pour encadrer l'histoire. Un tel usage est fréquent

¹ Dans le présent travail, nous n'avons pas évoqué la référence au mythe de Sisyphe dans les textes philosophiques postérieurs à la publication du *Mythe de Sisyphe* de Camus. En fait ce genre de textes sont multiples, par exemple, Michel Serres interprète son idée sur le temps à travers une relecture du mythe de Sisyphe dans son ouvrage *Hermès IV, La distribution* paru en 1977 ; il propose ensuite une relecture du mythe de Sisyphe en se focalisant sur sa pierre dans *Statues* paru en 1987.

dans le roman classique chinois ; on peut penser par exemple à l'intégration du mythe de Nügua dans *Le Rêve dans le Pavillon rouge*, qui a été pris comme modèle par le roman *L'ombre du ciel sur la mer*.

Nous avons conclu que les similitudes qui se profilent dans les reprises littéraires des deux mythes résident au fond dans le fait que les deux mythes métaphorisent, dans les cultures occidentale et orientale, le désir humain de dépasser la limite. L'action cyclique apparaît peut-être comme l'épreuve la plus difficile à surmonter dans l'imaginaire humain, ce qui n'est pas sans évoquer l'idée de l'éternel retour de Nietzsche. La figure qui accepte volontiers d'être emprisonnée dans ce cycle est évidemment le maître de cette épreuve, le héros qui dépasse la limite humaine et atteint l'idéal de transcendance. Ainsi, le mythe de Sisyphe et le mythe de Jingwei, transmis de génération en génération, abordent les différentes facettes de cette métaphore. La tension entre l'impulsion invincible qui pousse à dépasser la limite et la conscience rationnelle de la vanité de cette tentative est inhérente à cette métaphore. Cette tension se manifeste autant dans les critiques des auteurs grecs sur les actes de démesure, que par l'attitude ambivalente qui accompagne la lecture héroïque dominante du mythe de Jingwei. Si cette tension est plus complexe dans le contexte culturel chinois, c'est parce que les philosophes chinois développent une conception différente sur la manière d'agir, conception que nous pouvons résumer d'une façon simpliste par le principe du « non-agir ». D'après les maîtres taoïstes, il faut « réduire son affairement » et conserver une indifférence au monde extérieur. C'est pourquoi la lecture héroïque du mythe de Jingwei doit être légitimée par une obligation morale, et c'est aussi pourquoi la figure de Sisyphe fait l'objet d'une déformation dans la réception de l'essai philosophique de Camus en Chine.

Les affinités entre les deux mythes sont remarquées par les lecteurs et les mythographes chinois lors de l'introduction du *Mythe de Sisyphe* de Camus en Chine. Cependant, la révolte de Sisyphe subit un contre-sens chez les lecteurs chinois et même chez certains chercheurs académiques. Pour eux, la victoire de Sisyphe n'étant qu'une autotromperie, son bonheur résulte de sa capacité à supporter avec indifférence et impassibilité le malheur. Ainsi le héros révolté dans la philosophie de Camus devient une personne passive qui se soumet à son destin. La réactualisation du mythe de Sisyphe par Yan Lianke dans son roman *Les Quatre Livres* révèle la manière dont les lecteurs chinois lisent et appréhendent la révolte de Sisyphe. A travers la représentation d'un supplice plus pénible sur l'autre versant de la montagne,

Yan démontre comment Sisyphe est capable d'accepter son destin et comment sa capacité d'accoutumance le rend « paisible et satisfait », « naturel et content ». En un mot, Sisyphe sous la plume de Yan Lianke incarne une soumission totale à la volonté arbitraire des dieux, ce qui est à l'antipode de ce que Camus met en évidence dans son essai philosophique.

L'éloge de la capacité d'accoutumance de Sisyphe par les lecteurs chinois met en lumière une complexité en ce qui concerne la manière d'agir dans cette culture. La sagesse taoïste, qui repose sur une perception de l'éternel devenir du monde, encourage une adaptation à tous les types de circonstances, dans la quête d'une harmonie au sein du monde intérieur, tandis que les poètes confucéens font l'éloge de la poursuite obstinée d'un idéal noble. La dualité de ces deux idées antagonistes dans la pensée chinoise complique la perception de l'action cyclique : la grandeur exemplaire du personnage emprisonné volontaire dans l'action cyclique pourrait être attribuée autant à son obstination courageuse dans la poursuite d'une cause noble d'après l'éthique confucéenne, qu'à sa capacité de s'adapter à son destin malheureux avec détachement et tranquillité. Puisque Sisyphe ne poursuit pas une cause noble, les lecteurs chinois appliquent la seconde lecture à ce mythe. En outre, nous avons aussi mis en lumière que ces deux idées antagonistes sont toutes les deux dotées d'une ambiguïté dans la culture chinoise. C'est pourquoi l'éloge apparent de l'accoutumance de Sisyphe par Yan Lianke bascule facilement vers une critique de la lâcheté des intellectuels dans *Les Quatre Livres*. On peut constater que les intellectuels chinois sont tiraillés entre le besoin de s'adapter aux circonstances en éternelle mutation et l'impulsion de transcender cette réalité ontologique en conservant un noyau immuable.

Le manque principal de cette étude est que la tradition culturelle occidentale est prise comme un point de repère, dans le but de faire ressortir le trait spécifique de la perception de l'action cyclique dans la tradition chinoise. Des études plus approfondies sur le motif de l'action cyclique dans la littérature occidentale sont nécessaires pour compléter et corriger notre conclusion. Par conséquent, il serait fructueux d'élargir notre corpus vers les réécritures du mythe de Sisyphe dans d'autres littératures occidentales, qui constitue, à notre connaissance, un champ d'étude riche et multiple. En raison d'une incompétence linguistique et de la richesse énorme d'un tel sujet, nous n'avons choisi que les textes français dans ce présent travail. De plus, notre analyse serait plus féconde si nous pouvions inclure les autres mythes qui contiennent le motif de l'action cyclique dans la culture chinoise, tels que le mythe du Vieux Fou ou le mythe de Wu Gang, le dernier contenant à la fois le motif de l'action cyclique et le motif du châtement. Dans le futur, nous envisagerons d'approfondir

notre recherche sur ce schéma archétypal dans la littérature chinoise. En même temps, nous espérons que notre recherche pourra être prolongée par des études dans d'autres cultures, ce qui permettra d'étayer solidement notre constat sur l'universalité d'un tel schéma et d'extraire la spécificité dont son traitement fait preuve dans chaque culture.

Pour conclure, nous avons pu observer que l'action cyclique constitue un schéma archétypal dans l'inconscient, avant de se développer en mythe, celui de Sisyphe dans la tradition occidentale et celui de Jingwei dans la tradition orientale, qui sont tous deux devenus, dans des traditions littéraires hétérogènes, une expression métaphorique du désir humain de dépasser la limite. De plus, ces mythes ont donné lieu à des usages comparables dans les œuvres littéraires et ont illustré une même tendance à l'héroïsation. Le mythe est un objet d'investigation, à partir duquel l'homme se pose des questions sur son rapport avec le monde, avec autrui et avec lui-même. Les auteurs livrent une réponse et s'engagent dans un dialogue en reprenant le matériau mythique et en se l'appropriant. A travers une étude des réécritures du mythe, nous pouvons faire dialoguer ces écrivains de différentes générations et retracer l'évolution de leurs réponses, qui varient en fonction du contexte et des besoins du temps. En appliquant ce parcours dans une perspective comparatiste, nous pouvons étendre ce dialogue à des auteurs de différentes traditions littéraires. Cette confrontation permet non seulement de saisir les spécificités d'une culture et ses manifestations concrètes, mais aussi de rendre compte de l'existence d'une nature humaine, qui est la base ontologique de ce « mytho-dialogue ».

Bibliographie

I. Études du mythe en général

BALLESTRA-PUECH, Sylvie, « Longue Durée et Grands Espaces : Le Champ Mythocritique », dans *Le Comparatisme Aujourd'hui*, Textes Réunis Par Sylvie Ballestra-Puech et Jean-Marc Moura, éd. Université Charles de Gaulle-Lille III, 1999.

BLUMENBERG, Hans, *La raison du mythe*, Paris, Gallimard, 2005.
———, *Paradigme pour une métaphorologie*, traduit par Didier Gammelin, Librairie philosophique J. Vrin, Paris, 2006.

BOYER, Régis, « Existe-t-il un mythe qui ne soit pas littéraire ? », *Mythes et Littérature*, textes réunis par Pierre Brunel, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1994.

BRUNEL, Pierre, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, éd du Rocher, 1988.
———, *Mythocritique, Théorie et parcours*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.

CHAUVIN, D., Siganos, A. & Walter, P., *Questions de mythocritique : dictionnaire*, Paris, Imago, 2005.

CHEVREL, Yves, « Réception et mythocritique », dans Danièle Chauvin, André Siganos, et Philippe Walter, *Questions de mythocritique : dictionnaire*, Paris, Imago, 2005.

DURAND, Gilbert, *Le Décor mythique de La Chartreuse de Parme*, Paris, José Corti, 1961.
———, *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, Malakoff, Dunod, 1992.
———, « Pérennité, dérivations et usure du mythe », in *Problèmes du mythe et de son interprétation*, Paris, Les Belles Lettres, 1978 (repris dans *Champs de l'imaginaire*, p. 81-107).
———, *Champs de l'imaginaire*, Grenoble, ELLUG, 1996.

EIGELDINGER, Marc, *Mythologie et Intertextualité*, cité par Marie-Catherine Huet-Brichard dans *Littérature et mythe*, Hachette, Paris, 2008.

ELIADE, Mircea, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, 1957.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes, La Littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, 1982.

HUET-BRICHARD, Marie-Catherine, *Littérature et mythe*, Paris, Hachette, 2008.

JAUSS, Hans Robert, *Pour une herméneutique littéraire*, Gallimard, Paris, 2017.

LEVI-STRAUSS, Claude, *Anthropologie Structurale*, Paris, Plon, 1958.
———, *L'origine des manières de table*, Paris, Plon, 1968.
———, *L'Homme nu*, Paris, Plon, 1997.

MONNEYRON, Frédéric, « Gilbert Durand et l'étude des mythes », *Sociétés* n° 123, n° 1, p. 41-49.

MONOD, Jean-Claude, « Métaphore absolue et mythe sans fin. La lumière, les ombres, l'aveuglement », *Cahiers philosophiques*, vol. 123, no. 3, 2010, pp. 19-35.
———, « Métaphore absolue et art non mimétique », dans *Philosophie de la métaphore, penser avec Blumenberg*, Hermann, Paris, 2017, p.191-210.

RIALLAND, Ivonne, « La mythocritique en question », *Acta fabula*, vol. 6, n° 1, Printemps 2005.

RICOEUR, Paul, *Philosophie de la volonté*, tome II, Paris, Aubier, 1960.

—— « Structure et herméneutique », *Esprit*, no° 322, 1963, novembre, p. 596-627.
——, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975
——, « Mythe, l'interprétation philosophique », *Encyclopædia Universalis*,
<<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/mythe-l-interpretation-philosophique/>>,
consulté le 4 février 2020.

ROUGEMONT, Denis de, *L'amour et l'Occident*, Paris, Plon, 1939.

SELLIER, Philippe, Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? *Littérature*, n°55, 1984, p. 112-126.

SIGANOS, André, *Le Minotaure et son mythe*, Paris, PUF, 1993.

WALTER, Philippe, « Les enjeux passés et futurs de l'imaginaire », *Pratiques*, 151-152 | 2011, p. 39-48.

DENG Yiyao, *La Structure Intellectuelle Dans Le Mythe Chinois*, Chongqing, Edition de Chongqing, 1992. (邓启耀, 中国神话的思维结构, 重庆, 重庆出版社, 1992)

YUAN Ke, *L'histoire de La Mythologie Chinoise*, Beijing, Beijing United Publishing Co.,Ltd, 2015. (袁珂, 中国神话史, 北京联合出版社, 2015.)

——, *Mythes et Légendes Chinois*, Beijing, Beijing United Publishing Co.,Ltd, Beijing, 2016. (中国神话传说, 北京联合出版社, 2016)

ZHOU Ming, « La divinité, le fantôme et l'homme, trinité dans la structure du mythe », *Études des sciences sociales*, n° 2, 1989, p. 89-94. (周明, 神、鬼、人—三位一体的神话结构, 社会科学研究, 1989(02):89-94.)

II. Corpus du travail

Textes sur le mythe de Sisyphe

Abbé Georges Grente, *Jean Bertaut*, Paris, Librairie Victor Lecoffre, 1903.

ALAIN, *Les Propos d'un Normand 1906-1914*, I, Paris, Gallimard, 1952.

ALCEE, *Fragments*, texte établi et traduit par : Gauthier Liberman, Collection des universités de France Série grecque 392, Paris, Les Belles Lettres, 1999.

AMIEL, Henri-Frédéric, *Journal Intime*, sous la direction de Bernard Gagnebin et Philippe M. Monnier, Paris, L'âge d'homme, 1992.

ANEAU, Barthélemy, *Imagination Poétique*, Lyon, Macé Bonhomme, 1552.

APOLLODORUS, *La Bibliothèque d'Apollodore*, traduite par Jean-Claude CARRIÈRE et Bertrand MASSONIE, Annales littéraires de l'Université de Besançon 443, Paris, Les Belles Lettres, 1991.

ARAGON, Louis, *Le Paysan de Paris*, Paris, Gallimard, 1995.

ARISTOTE, *Poétique*, texte établi et traduit par J. Hardy, Paris, Les Belles Lettres, 1935.

ARISTOPHANE, *Les Acharniens, Le théâtre complet d'Aristophane*, traduction nouvelle, Tome I, traduit par Eugène Talbot, préface de Sully Prudhomme, Paris, éd. Alphonse Lemerre, 1897.

BALZAC, Honoré de, *La Muse Du Département : Un Prince de La Bohème*, Paris, Gallimard, 1999.

BAUDELAIRE, Charles, « Richard Wagner et Thannhäuser à Paris », *L'Art romantique*, Calmann Lévy, *Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, tome III, 1885, disponible sur <https://fr.wikisource.org>, consulté le 20 mars 2023.

———, *Les Fleurs Du Mal*, éd. par Jacques Dupont, Paris, GF Flammarion, 2006.

BENICHOU, Paul, *Les Mages Romantiques*, Paris, Gallimard, 1988.

BERGSON, Henri, *Œuvres Complètes*, [Livre numérique] Arvensa Editions, 2014.

BERNIER François, *Abrégé de La Philosophie de Gassendi*, Lyon, Chez Anisson, 1684.

BERTAUT, Jean, *Les Œuvres Poétiques de M. Bertaut*, *Les Œuvres poétiques de M. Bertaut*, éd. d'Adolphe Chenevière, Paris, Plon, 1891.

BIRAGUE, Flaminio de, *Les Premières Œuvres Poétiques, 1585*, critique par Roland Guillot et Michel Clément, Genève, Librairie DROZ S.A., 1998.

CAMUS, Albert, *Le Mythe de Sisyphe, Essai Sur l'absurde*, Collection Folio/Essai, Paris, Gallimard, 1942, 2014.

———, *Carnets II* (janvier 1942-mars 1951), Paris, Gallimard, 1964

———, *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 4 vol., 2006-2008.

———, *Prométhée Aux Enfers*, dans *Noces suivi de l'Été*, Paris, Gallimard, 2011, « Folio ».

CICERON, *Tusculanes*, traduit du latin par M. Matter, nouvelle édition revue par Nathalie Desgrugillers-Billard, Clermont-Ferrand, Paleo, 2008, col. La Bibliothèque de l'antiquité, sous la direction d'Yves Germain.

COLLIN, Isi, *Sisyphe et Le Juif Errant*, Paris, éd. de la Phalange, 1914, disponible sur <https://fr.wikisource.org>, consulté le 20 mars 2023.

CONTI, Natale, *Mythologie, ou Explication des fables, oeuvre d'eminente doctrine, & d'agréable lecture*, Cy-devant traduite par J. de Montlyard. Exactement revue en cette dernière édition, & augmentée d'un Traité des Muses ; de plusieurs remarques fort curieuses ; de diverses moralitez touchant les principaux dieux ; et d'un Abrégé de leurs images, par J. Baudoin, Paris, chez Pierre Chevalier, et Samuel Thiboust, 1627.

DESPORTES Philippe, *Diverses Amours et Autres Œuvres Meslées*, éd. de Victor E. Graham, Genève, Droz et Paris, Minard, 1963, coll. « Textes littéraires français »

DIDEROT, *Correspondance*, tome VI, éd. De Georges Roth, Paris, Édition de Minuit, 1961.

DIODORE de Sicile, *Bibliothèque historique*, traduction nouvelle, avec une préface, des notes et un index par M. Ferd. Hofer, 1846. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54537384>, consulté le 10 mars 2022.

DU BELLAY, Joachim, *Divers Jeux Rustiques*, édités par V. L. Saulnier, Paris, Librairie Minard, Genève, Librairie DROZ, 1965.

DURAND, Etienne, *Méditations de E.D.*, Paris, Librairie Henri Leclerc, 1907.

ÉRASME, *Éloge de La Folie*, [livre numérique], traduit par Pierre de Nolhac, Paris, Garnier-Flammarion.

———, *Enchiridion Militis Christiani*, 5e canon, tr. fr. de A.-J. Festugière, Paris, Vrin, 1971.

EURIPIDE, *Héraclès*, traduit par Louis Parmentier, révisé par François Jouan, dans *Les tragiques grecs*, établi par François Jouan, Paris, Robert Laffont, 2001.

FENELON, *Les Aventures de Télémaque*, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1893, disponible sur www.gutenberg.org, consulté le 20 juillet 2023.

- FONTENELLE, *De l'origine Des Fables*, 1724, éd par J.-R. Carré, Paris, Alcan, 1932.
- GIDE, André, *Thésée*, Paris, Gallimard, 2012.
 ———, *Journal. Une Anthologie (1889-1949)*, Paris, Gallimard, 2017.
- GIRARD, Fulgence, *Sisyphé : iambes*, Paris, éd Paul Permain et Cie, 1849.
- HABERT, Isaac, *Œuvres Poétiques*, Paris, J. Richier, 1582.
- HOMERE, *Iliade*, texte établi et traduit par Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1961
 ———, *Odyssée*, Édition présentée et annotée par Philippe Brunet, traduction de Victor Bérard Folio classique, 3235, Paris, Gallimard, 1999.
- HORACE, *Odes et Epodes*, tome I, texte établi et traduit par F. Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1981.
 HORACE, *Satire II*, traduit par Henri Patin,
<http://archive.wikiwix.com/cache/index2.php?url=http%3A%2F%2Fwww.espace-horace.org%2Ftrad%2Fpatin%2Fsatires2.htm>, consulté le 15 mars 2021.
- HYGIN, *L'Astronomie*, traduit par André Le Boeuffe, Paris, Les Belles Lettres, C.U.F., 1983.
 ———, *Fables*, texte établi et traduit par Jean-Yves Boriaud, 2. tir, Collection des universités de France Série latine 344, Paris, Les Belles Lettres, 2003.
- HUGO, Victor, *Actes et Paroles 2 : Pendant l'exil : 1852-1870*, deuxième édition, Paris, Michel Lévy Frères, Paris, 1875.
 ———, *Quatrevingt-Treize*, édition d'Yves Gohin, Paris, Gallimard, 1979.
- JODELLE, Étienne, *Didon Se Sacrifiant*, Paris, Chez Nicolas Chesneau et Mamert Patisson, 1574, publié par Gwénola, Ernest et Paul Fièvre, mars 2016, livre numérique.
- LA JESSÉE, Jean de, *Les Premières Œuvres Poétiques Françaises*, Anvers, De l'imprimerie de Christophe Plantin, 1583, [en ligne], <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k70472c/f3.item>.
- LONGEPIERRE, Hilaire-Bernard de, *Médée*, Belin, Brunet, 1784, disponible sur <https://books.google.com>, consulté le 20 juillet 2023.
- LUCRECE, *De la nature*, traduction et présentation par José Kany-Turpin, Paris, Flammarion, 2008.
- MACROBE, *Œuvres Complètes*, avec la traduction en français publiées sous la direction de M. Nisard, Paris, J.J. Dubochet et Compagnie, Éditeurs, 1845.
- MARX, Karl, *Le Capital*, Presses Électroniques de France, 2013, livre numérique, extrait de Google livre.
- MICHAUX, Henri, *La Vie Dans Les Plis*, Paris, Gallimard, 1949, 1972.
- NUYSEMENT, Clovis Hestean de, *Les Œuvres Poétiques*, Livres I et II, édition critique par Roland Guillot, Droz, 1994.
- OVIDE, *Contre Ibis*, texte établi et traduit par Jacques André, Paris, Les Belles Lettres, C.U.F., 1963.
 ———, *Les Métamorphoses*, Arles, Actes Sud, 2001.
 ———, *Les métamorphoses*, texte présenté et traduit par Olivier Sers, Paris, Les Belles Lettres, 2019.

PAPILLON Marc de, *Les Amours de Théophile*, Paris et Genève, Droë, 1979.

PAUSANIAS, *Description de la Grèce*, version en ligne : <http://remacle.org/bloodwolf/erudits/pausanias/corinthe.htm#II>, consulté le 8 septembre 2023.

PHEDRE, *Les fables*, traduit par Jean-Louis Vallin, Paris, La Différence, 2005.

PINDARE, *Olympique*, texte établi et traduit par Aimé Puech, Paris, Les Belles Lettres, C.U.F., 1930, 3^e édition, 1949.

———, *Isthmiques et Fragments*, texte établi et traduit par Aimé Puech, Paris, Les Belles Lettres, 1961.

PLATON, *Gorgias-Ménom*, texte établi et traduit par Alfred Croiset, Paris, Les Belles Lettres, C.U.F., 1972

———, *Apologie de Socrate*, traduction, notices et notes par Émile Chambry, édition électronique par le site Philosophie, http://www.ac-grenoble.fr/PhiloSophie/old2/file/platon_apologie.pdf, consulté le 10 septembre 2023.

PROPERTIUS, Sextus, *Élégies*, éd. et trad. Ascanio Paganelli, Paris, Les Belles Lettres, 1995.

REVERDY, Pierre, *Le Livre de Mon Bord. Notes 1930-1936*, Paris, Mercure de France, 1989.

ROLLAND, Romain, Beethoven, *Les Grandes Époques Créatrices : Le Chant de La Résurrection*, Paris, éd du Sablier, 1937.

RONCARD, Pierre de, *Œuvres Complètes, Avec Les Variantes et Des Notes*, par M. Prosper Blanchemain, Paris, chez P. Jannet, 1857.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Œuvres Complètes*, tome III, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1964.

SAND, George, *Lucrezia Floriani*, Paris, éd de la Sphère, 1981.

SENECA, Lucius Annaeus, *L'Apocoloquintose Du Divin Claude*, texte établi et traduit par René Waltz, Paris, Les Belles Lettres, 1966.

———, *Lettres à Lucilius. T. 1: Livres I - IV*, texte établi par François Préchac et traduit par Henri Noblot, Paris, Les Belles Lettres, 2002, Collection des universités de France, 10. Tirage.

———, *Théâtre complet*, traduit par Florence Dupont, Arles, Actes Sud, 2012.

———, *Médée*, traduit par Engène Greslou, Paris, Librairie de L. Hachette et Cie, 1834, Publié par Gwénola, Ernest et Paul Fièvre, Juin 2016, http://www.theatre-classique.fr/pages/pdf/SENEQUE_MEDEE.pdf, consulté le 10 septembre 2023.

SOPHOCLES, *Tragédies : théâtre complet*, préf. de Pierre Vidal-Naquet, trad. du grec par Paul Mazon, notes de René Langumier, Paris, Gallimard, 2006. (Coll. Folio, n°360).

———, *Théâtre complet*, traduction, préface et notes par Robert Pignarre, Paris, GF-Flammarion, 2013.

———, *Sophocle*, texte établi par Alphonse Dain. Trad. par Paul Mazon, T. 3, Paris, Belles Lettres, 2013.

THEOGNIS, *Poèmes élégiaques*, texte établi et traduit par Jean Carrière, Paris, Les Belles Lettres, C.U.F., 1975.

VALERY, Paul, *Variété III, IV et V*, Paris, Gallimard, 2016, livre numérique, extrait de Kindle.

VIGNY, Alfred de, *Œuvres Poétiques*, éd de Jacques-Philippe Saint-Gerand, Paris, GF Flammarion, 1978, 2021. [Livre numérique]

VIRGILE, *Énéide*, Introduction, traduction et notes d'André Bellessort, postface de Jean-Pierre Ferrini, Paris, Bartillat, 2014.

VOLTAIRE, *Correspondance*, éd. De Theodore Besterman, Paris, Gallimard, 1985, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome IX.

YAN Lianke, *Les Quatre Livres*, traduit du chinois par Sylvie Gentil, Arles, Picquier Poche, 2015.

XENOPHON, *Helléniques*, Livre III, traduit par Pierre Chambry, <http://remacle.org/bloodwolf/historiens/xenophon/hellen3.htm#89a>, consulté le 10 septembre 2023.

Textes sur le mythe de Jingwei

Le Classique des monts et des mers, traduit et commenté par Huang Zhengqian, Hongkong, Zhonghua Book company (Hongkong), 2014, 2017.

(《山海经》, 黄正谦译注, 香港, 中华书局, 2014, 2017)

BIAN Gong, *Recueil de Huaquan*, Vol. VI, Shanghai, éd des anciens livres de Shanghai, 1993.

(边贡, 《华泉集: 外三种》, 上海古籍出版社, 1993)

Center for Ancient Chinese Classics & Archives, *Anthologie des poèmes des Tang*, Presse de l'Université de Beijing, 1998.

(北京大学中国古文献研究所编, 《全唐诗》, 北京大学出版社, 1998.)

———, *Collection des poèmes des Song*, Beijing, Presse de l'université de Beijing, 1998, vol. 58, p. 36498

(北京大学中国古文献研究所编, 《全宋诗》, 北京大学出版社, 1998.)

CHEN Guan, *Suite aux Livres complets des quatre Magasins (Siku Quanshu Xuxiu)*, Livre 448 de la partie *Histoire*, Shanghai : éd des livres anciens de Shanghai, 2002

(陈瓘, 《续修四库全书》, 上海, 上海古籍出版社, 2002.)

DENG Zhonglong, *Les poèmes de Li Shangyin, avec traduction et glose*, Changsha, Hunan Yuelu Publishing House Co., Ltd., 2000

(邓中龙, 《李商隐诗译注》, 长沙, 岳麓书社, 2000.)

DONG Hao, *Recueil des proses des Tang*, Volume 220, Shanghai, éd des anciens livres de Shanghai, 1990, p. 980.

(董诰, 《全唐文》, 上海, 上海古籍出版社, 1990)

DU Fu, commenté par Yang Lun, *Sélection et évaluation des poèmes de Du Fu*, Shanghai, éd des anciens livres de Shanghai, 1998

(杜甫, [清] 杨伦笺疏, 杜诗镜铨 (全二册), 上海, 上海古籍出版社, 1998)

GAO Qi, *Recueil de Gao Qingqiu*, vol. VIII, Shanghai, éd des anciens livres de Shanghai, 1985.

(高启, 《高青丘集》, 上海, 上海古籍出版社, 1985)

GE Hong, *Les chapitres intérieurs de Baopuzi*, commenté et traduit par Zhang Songhui, Beijing, Zhonghua Book Compagne, 2011.

(葛洪, 张松辉译注, 《抱朴子》, 北京, 中华书局, 2011)

GU Kuang, *Poèmes de Gu Kuang avec annotation*, commenté par Wang Qixing et Zhang Hong Shanghai, éd des livres anciens de Shanghai, 1994.

顾况, 王启兴, 张虹注, 《顾况诗注》, 上海, 上海古籍出版社, 1994.

GU Lin, *Les poèmes au jardin de repos dans Recueil de Gu Lin*, Shanghai, Shanghai Book store, 1994

(顾璘, 《顾华玉集息园存稿》, 上海, 上海书店, 1994)

GU Yanwu, annoté et corrigé par Hua Chenzhi, *Recueil de Gu Yanwu*, Beijing, Zhonghua Book company, 1983.

顾炎武撰, 华忱之点校, 《顾亭林诗文集》, 北京, 中华书局, 1983.

GUO Maoqian, *Collection des poèmes à chanter (yuefu)*, vol. 2, Beijing, Zhonghua Book Company, 1979, p. 377-378.

([宋]郭茂倩编, 《乐府诗集》, 北京, 中华书局 1979)

GUO Pu, traduit et commenté par Wang Zhaoming & Wang Xuan, *L'éloge et illustration du Classique des monts et des mers, avec traduction et commentaire*, Changsha : Hunan Yuelu Publishing House Co., Ltd, 2016

(郭璞, 王招明、王暄译注, 《山海经图赞译注》, 长沙, 岳麓书社, 2016.)

HAN Yu, *Recueil des poèmes de Han Yu avec annotations*, collectionné et commenté par Qian Zhonglian, éd. des anciens livres de Shanghai, Shanghai, p. 1984.

([唐]韩愈撰, 钱仲联集释, 《韩昌黎诗系年集释》, 上海, 上海古籍出版社, 1984)

JIANG Yan, *Recueil de Jiang Yan*, commenté par Hu Zhiji, corrigé par Li Changlu et Zhaowei, Beijing, Zhonghua Book Compagn, 1984

(江淹撰, 胡之骥注, 李长路、赵威点校, 《江文通集汇注》, 北京, 中华书局, 1984)

LI Bai, *Œuvres complète de Li Bai commentées et corrigées*, commenté par Qu Tuiyuan et Zhu Jincheng, Shanghai, éd des anciens livres de Shanghai, 1980, 2018.

(李白, 瞿蜕园、朱金城校注, 《李白集校注》, 上海, 上海古籍出版社, 1980, 2018.)

——, *Œuvres complètes de LI Bai*, annoté par Wang Qi, Vol IV, Beijing, Zhonghua Book Compagne, 1977

(——《李太白全集》, 王琦注, 北京, 中华书局, 1977)

LI Bai, *Selected poems of LI Bai*, traduit par Xu Yuanchong, Beijing, Book co. Inc., 2021.

(李白, 许渊冲译, 《许渊冲译李白诗选》, 北京, 中国出版集团中译出版社, 2021)

LI Fang, *Taiping Guangji*, Beijing, Zhonghua Book Compagn, 1961

([宋]李昉等编, 《太平广记》, 北京, 中华书局, 1961.)

——, *Taiping yulan*, Beijing, Zhonghua Book Compagne, 1960

(——, 《太平御览》, 北京, 中华书局, 1960.)

LI Ruzhen, *Fleurs dans un miroir*, Beijing, éd de la littérature de peuple, 1981, p. 48.

(李汝珍, 《镜花缘》, 北京, 人民文学出版社, 1981.)

LIN Jingxi, *Recueil de Jishan*, Beijing, Zhonghua Book Compagne, 1960

- (林景熙, 《霁山集》, 北京, 中华书局, 1960)
- LIN Kuo, *Biographie de Wang Jingwei*, Beijing, éd Chinese literary and History, vol. I
(林阔, 《汪精卫全传》, 北京, 中国文史出版社, 2001.)
- LIU Ji, *Œuvre complète de Liu Ji*, Hangzhou, éd des anciens livres de Zhejiang, 1999.
(刘基, 《刘基集》, 杭州, 浙江古籍出版社, 1999)
——, *Recueil de Chengyibo*, sur le site du Chinese Text Projet
<https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&res=309698&remap=gb>, consulté le 18 septembre 2023.
(《诚意伯文集》, [2023-09-18] 中国哲学书电子化计划, <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&res=309698&remap=gb>)
- LIU Xiaowei, *Recueil de Ballades*, sur le site du Chinese Text Projet
<https://ctext.org/library.pl?if=gb&file=79320&page=151&remap=gb>, consulté le 20 janvier 2022.
(刘孝威, 《乐府诗集》, 中国哲学书电子化计划, [2022-01-20]
<https://ctext.org/library.pl?if=gb&file=79320&page=151&remap=gb>)
- LIU Yunqi & Cai Kuangsheng, *Anthologie des poèmes de la Révolution Xinhai*, Wuhan, éd de Changjiang Wenyi, 1980
(刘运祺、蔡炘生编注, 《辛亥革命诗词选》, 武汉, 长江文艺出版社, 1980)
- LIU Xiang, Ge Hong, *Liexian Zhuan*, Shanghai, éd des anciens livres de Shanghai, traduit par à Rémi, Mathieu, *Anthologie des mythes et des légendes de la Chine ancienne*, Paris, Gallimard, 1989.
([汉]刘向撰, [晋]葛洪撰, 《列仙传》, 上海, 上海古籍出版社, 1990)
- LU You, *Collection de Jiannan*, vol. 52, cité par Guo Guang, dans *Biographe de Lu You*, Zhengzhou, éd Zhongzhou Shuhua, 1982
(陆游, 《剑南诗稿》, 引自郭光编《陆游传》, 郑州, 中州书画社, 1982)
- LU You, *Les poèmes de Lou You avec correction et annotation (Jiannan Shigao Jiaozhu)*, commenté par Qian Zhonglian, Shanghai, éd des livres anciens de Shanghai, 2011.
[宋] 陆游著钱仲联校注, 《剑南诗稿校注》, 上海, 上海古籍出版社, 2005
- LUO Yin, *Recueil de Luo Yin avec correction et glose*, commenté par Pan Huihui, Hangzhou, éd des anciens livres de Zhejiang, 1995
([唐]罗隐著, 潘慧惠校注, 《罗隐集校注》, 杭州, 浙江古籍出版社, 1995)
- MATHIEU Rémi, *Anthologie des mythes et légendes de la Chine ancienne*, Paris, Gallimard, 1989.
——, *Étude sur la mythologie et l'ethnologie de la Chine ancienne, traduction annotée du Shanghai jing*, Paris, Collège de France, Institut des hautes études chinoises, 1983.
- OUYANG Xun, *Yiwen Leiju (Collection basée sur les classiques et autres ouvrages)*, Shanghai, éd des anciens livres de Shanghai, 1982.
(欧阳询撰, 汪绍楹校, 《艺文类聚》, 上海, 上海古籍出版社, 1982.)
- PENG Dingqiu, *Collection des poèmes des Tang*, Shanghai, éd des anciens livres de Shanghai, 1986.
([清] 彭定求编, 《全唐诗》, 上海, 上海古籍出版社, 1986.)

- QIN Guan, annoté et commenté par Xu Junpei, *Recueil de Huaihai avec annotation et glose*, Shanghai, éd des anciens livres de Shanghai, 1994, 2004
([宋]秦观撰, 徐培均笺注, 《淮海集笺注》, 上海, 上海古籍出版社, 1994, 2004.)
- RAO Huaimin, *Liu Kuiyi et la révolution Xinhai*, Changsha, Yuelu Shushe, 2010
饶怀民, 《刘揆一与辛亥革命》, 长沙, 岳麓书社, 2010.
- REN Fang, *Shuyi ji*, Chengdu, éd du peuple de Sichuang, 1997, traduit en français par Rémi Mathieu, *Anthologie des mythes et légendes de la Chine ancienne*, textes choisis, présentés, traduits et indexés par Rémi Mathieu, Paris, Gallimard, 1989.
任昉, 《述异记》, 成都, 四川人民出版社, 1997.
- RUAN Ji, *Recueil de Ruan Ji avec correction et annotation*, révisé et annoté par Chen Bojun, Zhonghua Book compagne, 1987, 2004, 2015.
(阮籍撰, 陈伯君校注, 《阮籍集校注》, 北京, 中华书局, 1987, 2004, 2015)
- SENG You, annoté et corrigé par Liu Lifu et all., *Recueil de Hongming (Recueil de promotion de la clarté)*, coll. Chef-d'œuvres classiques de Chine, Beijing, Zhonghua Book Company, 2013
([南朝梁]僧祐编撰, 刘立夫, 胡勇译注, 《弘明集》, 北京, 中华书局, 2013, 中华思想经典)
- WANG Anshi, *Recueil de Wang Anshi*, Shanghai, éd du peuple de Shanghai, 1974.
(王安石, 《王文公文集》, 上海, 上海人民出版社, 1974)
- XIA Wanchun, annoté et corrigé par Bai Jian, *Recueil de Xia Wanchun, avec annotation et correction*, Shanghai, éd des anciens livres de Shanghai, 2016
([清]夏完淳著, 白坚笺校, 《夏完淳集笺校》, 上海, 上海古籍出版社, 2016.)
- XIAO Tong, *Wen Xuan (Sélection d'œuvres littéraires)*, commenté par LI Shan, Beijing, Zhonghua Book, 1977.
(萧统, 李善注, 《文选》, 北京, 中华书局, 1977)
——, *Wen Xuan (Sélection d'œuvres littéraires)*, commenté par LI Shan, Shanghai, éd des anciens livres de Shanghai, 1986.
(——, 《文选》, 上海, 上海古籍出版社, 1986)
- XU Jin, *Anthologie des poèmes sur les monuments historiques de Jiangxi*, Nanchang, éd du peuple de Jiangxi, 1986.
(徐进编注, 《江西名胜诗选》, 南昌, 江西人民出版社, 1986.)
- XUE Ruizhao, Guo Mingzhi, « Poèmes de Yuan Hongdao », dans *Collection des poèmes des Jin*, Tianjin, Presse universitaire de Nankai, 1995
(薛瑞兆, 郭明志编, 《全金诗》, 天津, 南开大学出版社, 1995.)
- YU Xin, *Œuvres complètes de Yu Xin, avec gloses*, commenté par Ni Fan, corrigé par Xu Yiming Beijing, Zhonghua Book Compagne, 1980
([北周]庾信撰, [清]倪璠注, 许逸民校点, 庾子山集注, 北京, 中华书局, 1980.)

YAN Kejun, *Recueil des textes de la dynastie des Zhou postérieurs, Collection des œuvres des trois dynasties de la haute antiquité, des dynasties des Qin et Han, des Royaumes combattants, et de l'époque des six dynasties*, compilé et commenté par Yan Kejun, Volume XI, Beijing, Zhonghua Book Company, 1958.

([清]严可均校辑, 《全后周文》, 《全上古三代秦汉三国六朝文》, 北京, 中华书局, 1958.)

—, *Recueil de la dynastie de Qi du nord, Collection des œuvres des trois dynasties de la haute antiquité, des dynasties des Qin et Han, des Royaumes combattants, et de l'époque des six dynasties*, compilé et commenté par Yan Kejun, Vol. VII, Beijing, Zhonghua Book Compagne, 1965

([清]严可均校辑, 《全北齐文》, 《全上古三代秦汉三国六朝文》, 北京, 中华书局, 1965.)

—, *Recueil de la dynastie de Jin, Collection des œuvres des trois dynasties de la haute antiquité, des dynasties des Qin et Han, des Royaumes combattants, et de l'époque des six dynasties*, compilé et commenté par Yan Kejun, Vol. 122, Livre II, Beijing, Zhonghua Book Compagne, 1965

([清]严可均校辑, 《全晋文》, 《全上古三代秦汉三国六朝文》, 北京, 中华书局, 1965.)

YANG Tianshi, *Huang Zongxian*, Shanghai, éd du peuple de Shanghai, 1979

(杨天石, 《黄遵宪》, 上海, 上海人民出版社, 1979)

YUAN Zhen, *Recueil de Yuan Zhen*, Beijing, Zhonghua Book Compagne, 1982

([唐]元稹, 《元稹集》, 北京, 中华书局, 1982.)

YANG Bojun, *Lie-tseu avec annotation*, Beijing, Zhonghua Book Compagne, 1979, 2012

(杨伯峻, 《列子集释》, 北京, 中华书局, 1979, 2012)

ZHANG Huizi, *Œuvres Classiques : Receuil de Mei Yaolin, Haikou*, international presse and publication of Hainan, 1996.

(张搵之, 《传世藏书: 梅尧臣集, 欧阳修集》, 海南国际新闻出版中心, 1996.)

ZHANG Zhu, *Tuiyan Ci*, Chinese Text Project [en ligne], <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=973179#p85>, consulté le 10 février 2022.

(张翥, 《蛻岩詞》, 中国哲学书电子化计划, [2022-02-10]

<https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=973179#p85>)

ZHU baoshan, *Recueil de Hongsu Shanzhuang*, https://www.shiwens.com/detail_249633.html, consulté le 10 mai 2022.

(朱宝善, 《红粟山庄诗》, 古诗文网, [2022-05-10]

https://www.shiwens.com/detail_249633.html)

III. Études critiques en français et en anglais

ALEXANDRE, Didier, « Je suis foule : l'énonciation plurielle chez Michaux » dans *Henri Michaux, plis et cris du lyrisme*, Textes réunis et présentés MAYAUX Catherine, Paris, Le harmattan, 1997.

ARCHAMBAULT, Paul, *Camus' Hellenic Sources*, University of North Carolina Press, 1972, p. 17-62. JSTOR, http://www.jstor.org/stable/10.5149/9781469637587_archambault.4, consulté le 11 Jan. 2023.

ASSUNÇÃO, Teodoro Renno, « Le mythe iliadique de Bellérophon ». In: *Gaia : revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaique*, numéro 1-2, 1997. pp. 41-66.

AYGON, Jean-pierre, « Ratio et Fabula Dans Les Tragédies de Sénèque », *Pallas*, no. 78, 2008, p.187–205.

BAISHANSKI, J., *L'Orient dans la pensée du jeune Camus, L'Étranger un nouvel évangile ?* Lettres moderne minard, Paris Caen, 2002.

BALLESTRA-PUECH, Sylvie, « Lucrèce et Tchouang-tseu : Albert Camus lecteur du *De rerum natura* », *Loxias-colloques*, 2015, Camus: "un temps pour témoigner de vivre", 4. (hal-02463787).

BARTFELD, Fernande, *Albert Camus ou le mythe et le mime*, Archives de Camus n°5, Paris, Lettres modernes, 1982.

BASSU, Sébastien, « article », in S. Alexandre et E. Rogan (dir.), *Avoir plus : une figure de l'excès ?*, Zetesis – Actes des colloques de l'association [En ligne], n° 3, 2013, URL : <http://www.zetesis.fr>.

BASTIAN, Aeneas, *Le mythe littéraire de Sisyphe*, thèse soutenue en 2004 à l'Université de Paris IV.

BAUDELAIRE, Charles, « Richard Wagner et Thannhäuser à Paris », *L'Art romantique*, Calmann Lévy, *Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, tome III, 1885.

BENCHEIKH, Jamel Eddine et al., « LYRISME », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 16 septembre 2022. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/lyrisme/>

BILLETER, Jean François, *Etudes sur Touchang-tseu*, Paris, éd Allia, 2004, 2006, 2008.

BIRRELLE, Anne, *Chinese Mythology, an introduction*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1993.

—, *The Classic of Mountains and Seas*, London, Penguin Books Ltd., 1999

BLEGEN, Carl William, et al., « Acrocorinth: Excavations in 1926 », *Corinth*, vol. 3, no. 1, 1930, pp. iii-75.

BOUCHER, Jean-Paul, « Place et rôle de la religion dans les élégies de Properce ». In: *Mélanges de philosophie, de littérature et d'histoire ancienne offerts à Pierre Boyancé*, Rome, École Française de Rome, 1974. pp. 79-102. (Publications de l'École française de Rome, 22).

BOWRA, C.M., *Heroic Poetry*, London, Macmillan, 1952, 1964.

BRUNEL, Pierre, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Edition du Rocher, 1988
———, *Charles Baudelaire, les fleurs du mal : entre fleurir et défleurir*, Paris, éd du Temps, 1998.

———, *Le Mythe de la métamorphose*, Paris, Corti, 2004

———, « Le tombeau de Sisyphe », dans *Mythocritique: Théorie et parcours*, Grenoble, UGA Éditions, 2016, p. 125-135.

BRUNEL, Pierre & Bastian, Aeneas, *Sisyphe, Figure et Mythes*, Monaco, Editions du Rocher, 2004.

CAIRNS, Douglas L., « Hybris, Dishonour, and Thinking Big », *The Journal of Hellenic Studies*, 116 (1996), p.1–32.

CARCILLO Mesrobian, Carole, « Henri Michaux, “pour un décollement dans les étincelles”. Une poétique de la transe », in *TranSES*, dirigé par Christine Durif-Bruckert, p. 93-104, Classiques Garnier, 2021.

CHAN, Marie, « Chinese Heroic Poems and European Epic », *Comparative Literature*, 26.2 (1974), p.142–68.

CHANG, Kang-i Sun, *The late-Ming poet Ch'en Tzu-lung : crises of love and loyalism*, New Haven, Yale University Press, 1991.

CHENG, Anne, *Histoire de La Pensée chinoise*, Paris, Seuil, 1997.

CHONG Woei lien, « Mankind and Nature in Chinese Thought », *China Information: A Journal on Contemporary China Studies*, 11.2-3 (1996), p.138-175.

———, « 10. Hubris in Chinese Thought: A Theme in Post-Mao Cultural Criticism », *The Magnitude of Ming: Command, Allotment, and Fate in Chinese Culture*, edited by Christopher Lupke, Honolulu: University of Hawaii Press, 2005, pp. 245-271.

CONFUCIUS, *Entretiens avec ses disciples*, traduction et présentation par André Lévy, Paris, Flammarion, 1993.

CONNERY, Christopher Leigh, « SAO, FU, PARALLEL PROSE, AND RELATED GENRES », *The Columbia History of Chinese Literature*, edited by Victor H. Mair, Columbia University Press, 2001, pp. 223–47.

COUSIN, Catherine, « La diffusion du thème de la Nékyia homérique dans l'art antique. Espace et paysage infernaux », *GAIÀ. Revue interdisciplinaire sur la Grèce ancienne*, 7.1 (2003), p. 257–271.

CROCHET, Monique, *Les Mythes dans l'œuvre de Camus*, Paris, Éditions universitaires, 1978.

DAUVOIS, Nathalie, « Le sujet lyrique dans *Les Amours* », *Malice, le Magazine des Littératures et des Cultures à l'ère numérique*, Centre interdisciplinaire d'étude des littératures d'Aix Marseille (Cielam), 2016, *Le Goût des lettres - Dissidence, déviance, décentrement*.

DAUVOIS, Nathalie & Bourquin, Charlotte, « Échos virgiliens dans *Les Amours* », *Fabula / Les colloques, Relire Les Amours de Ronsard*, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document3018.php>, page consultée le 21 mars 2022.

DEMERSON, Guy, *La mythologie classique dans l'œuvre lyrique de la Pléiade*, Genève, Droz, 1972.

DEMONT, Paul, « Hybris, 'outrage', 'anomie' et 'démésure' de Gernet à Fischer : quelques remarques ». In: *Φιλολογία. Mélanges offerts à Michel Casevitz*. Lyon : Maison de l'Orient et de la Méditerranée Jean Pouilloux, 2006. pp. 347-359. (Collection de la Maison de l'Orient méditerranéen ancien. Série littéraire et philosophique, 35).

DETIENNE, Marcel and Vernant, Jean-Pierre, *Les Ruses de l'intelligence. –La Mètis des Grecs*, Paris, Flammarion, 1974.

DUMEZIL, Georges, « Le Crime de Sisyphe, présenté par Jean-Claude Chamboredon », *Homme* 30, no. 113 (1990), p. 5–12.

DUZAN, Brigitte, « *Les Quatre livres* : les 'trois années difficiles' contées par Yan Lianke comme des évangiles », http://www.chinese-shortstories.com/Auteurs_de_a_z_Yan_Lianke_Les_Quatre_livres.htm, consulté le 20 mai 2023.

EBERHARD, Wolfram, *Guilt and Sin in Traditional China*, Berkeley and Los Angeles, California, University of California Press, 1967.

EIGELDINGER, Marc, « II », *Lumières du mythe*, sous la direction de Marc Eigeldinger, Presses Universitaires de France, 1983, p. 49-126.

Ekström, MS., « Metapoetic Readings around Ekphrasis and Fu 賦 », *Prism* 1 October 2020; 17 (2): 353–398.

FISHER, N.R.E., *Hybris, a study in the values of honour and shame in Ancient Greece*, Warminster, Aris and Phillips, 1992.

FONG, Grace S., « Wu Wenying's Yongwu Ci: Poem as Artifice and Poem as Metaphor », *Harvard Journal of Asiatic Studies*, Jun, 1985, Vol. 45, No. 1 (Jun., 1985), pp.323-347.

FOURTANIER, Marie-José, « La construction de l'auteur par la mise en scène de figures mythologiques: l'exemple de Gide et de sa réinterprétation du mythe de Thésée », dans *L'auteur : Entre biographie et mythographie*, Louichon Brigitte & Jérôme Roger, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2002, pp. 91-99.

FUMIAN, Marco, « Mythorealism or Pararealism? Yan Lianke's short fiction as a key to enter the author's representational world », dans *The Routledge Companion to Yan Lianke*, ed par Riccardo Moratto & Howard Yuen Fung Choy, London, New York, Routledge Taylor& Francis Group, 2022, p. 49-69.

GANTZ, Timothy, *Mythes de la Grèce archaïque*, traduit par Danière Auger et Bernadette Leclercq-Neveu, Paris, Belin, 2004, coll. L'Antiquité au présent.

GARTZIOU-TATTI, Ariadni, « Erotic pursuit and punishment in the Odyssey, the eternally punished of Nekyia », Centre for Idyssean Studies, Ithaca, 2014, p. 97-116.

GENDRE, André, *Ronsard : poète de la conquête amoureuse*, Genève, Slatkine, 1998.

GERNET, Louis, *Recherches sur le développement de la pensée juridique et morale en Grèce*, préf. d'E. Cantarella, 2e éd. [1re éd : Paris, 1917], L'Évolution de l'humanité, Paris, Albin Michel, 2001.

GLENN, John R., *A Critical Edition of Alexander's Ross's 1647 Mystagogus Poeticus, or the Muses Interpreter*, London, Routledge, 1987, 2019 [Livre numérique sur amazon]

GOOSSAERT, Vincent, « 2 - La sexualité dans les livres de morale chinois », Florence Rochefort éd., *Normes religieuses et genre. Mutations, résistances et reconfiguration (XIXe-XXIe siècle)*, Armand Colin, 2013, pp. 37-46.

GOURMELEN, Laurent, « L'apport Des Scholies Homériques (Scholies D) à La Connaissance Du Mythe de Sisyphe: Transmission d'un Récit de Phérécyde d'Athènes (Fragment 119) », *Revue de philologie, de littérature et d'histoire anciennes*, 2016, 90, pp.111-128.

GRAVES, Robert, *The Greek myths*, Londres, The Pelican Books, 4e ed. Augmentéen 1992, p. 217.

GRIMAL, Pierre, *Dictionnaire de La Mythologie Grecque et Romaine*, Paris, Presses universitaires de France, 1990.

HACQUARD, Georges, *Guide mythologique de Grèce et de Rome*, Paris, Hachette, 1996, coll. « Références », p. 286-287.

HADEH, Maya, *La mythologie dans l'œuvre poétique de Charles Baudelaire*, Curent in comparative Romance languages and littératures, vol. 234, New York, Peter Lang, 2015.

HAN Jianghua, « Conceptual Blending Analysis of *Diangu* (典故 Classic Allusions) as Metaphor in A Dream of Red Mansions », *Manusya, Journal of Humanities*, 21 (2018. 07), p. 52-71.

HENRY, Victor, « Quelques Mythes naturalistes méconnus. Les supplices infernaux de l'antiquité », *Revue des Études Grecques*, tome 5, fascicule 19, 1892. pp. 281-305.

HERVOUET, Yves, « FU [FOU], genre littéraire chinois », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 28 juin 2022. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/fu-fou-genre-litteraire-chinois/>

HO, Manh Trung, « La notion de zhi et ses corrélats dans la culture chinoise. Une méthode pour conduire sa vie. », Université Paris-Diderot -Paris VII, 2011), <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00690248>, consulté le 26 Septembre 2021.

HSU Chia-hua, « La réception d'Albert Camus à Taïwan », *Bulletin de la Société des Etudes camusiennes*, n°87, mai 2009, p21-27, <http://www.etudes-camusiennes.fr/wp-content/uploads/2010/04/BulletinMai2009.pdf>, consulté le 14 décembre 2019.

JULLIEN, François, *Traité de l'efficacité*, Biblio Essais, Paris, Grasset, 1996.

KAHN, Charles H., « Greek Religion and Philosophy in the Sisyphus Fragment », *Phronesis*, vol. 42, no. 3, 1997, pp. 247–262.

KAO Yu-Kung & Mei Tzu-lin, « Meaning, metaphor, and allusion in T'ang Poetry », *Harvard Journal of Asiatic Studies*, Vol. 38, No. 2 (Dec., 1978).

KNECHTGES, David, *The Han rhapsody: A study of the fu of Yang Hsiung*, Cambridge University Press, 2009.

KNECHTGES David R. & Taiping Chang, « Poeme Yongwu », *Ancient and Early Medieval Chinese Literature* (vol. 3 & 4), Brill, 2014.

LACORE, Michelle, « Les mots de la démesure », *Kentron*, 20 | 2004, p. 47-81.

LAO Tseu, *Tao Te King*, traduit par Jean Lévi, Paris, Albin Michel, 1984.

LAPLANTINE, François, « Wu wei », dans *Anthropen.org*, Paris, Éditions des archives contemporaines., DOI:10.17184/eac.anthropen.029, consulté le 20 juillet 2023.

LE BOZEC, Yves, « L'hypotypose : Un essai de définition formelle », *L'information grammaticale*, 92, 2002, p. 3-7.

LE MARINEL, Jacques, « Camus et les mythes grecs », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 113, no. 4, 2013, p. 797-805.

LETOUBLON, Françoise, « Les Suppliciés Des Enfers: Des Châtiments sans Crime », dans *Crime and Punishment in Homeric and Archaic Epic*, Menelaos Christopoulos and Machi Païzi-Apostolopoulos Eds, Ithaki, Centre for Odyssean Studies, 2014, p. 235–56.

LEUNG, Angela Kiche, « L'Amour en Chine. Relations et Pratiques Sociales Aux XIIIe et XIVE Siècles », *Archives de Sciences Sociales Des Religions*, vol. 28, no. 56.1, 1983, p. 59-76.

LEVI, Jean, *La Chine Romanesque, fiction d'Orient et d'Occident*, Paris, Seuil, 1995.

LI Yang, « What's the Link Between the Lyrical and Modernity in China? A Discussion on Chinese Lyrical Modernity » in *Linking Ancient and Contemporary, Continuities and Discontinuities in Chinese Literature*, edited by Tiziana Lippiello, Chen Yuehong and Maddalena Barengi, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2016, p.283-298.

LI Yuan, « De *L'Étranger* au *Premier Homme* : la réception de Camus en Chine », dans : *Conférences chinoises de la rue d'Ulm. 2017-2019*, Édité par Guanyao Jin, Espagne Michel, Paris, Éditions Kimé, « Société », 2020, p. 295-305.

LIE-TZEU, *L'œuvre de Lie-tzeu, Vrai classique du vide parfait*, traduit par Léon Wieger [en ligne] https://fr.wikisource.org/wiki/%C5%92uvre_de_Lie-tzeu.

LIN Yutang, *La Chine et les Chinois*, traduit de l'anglais par S. Et P. Bourgeois, préface de Michel Jan, Paris, Éditions Payot & Rivages, 1997, pp.74-75.

LIU, Ashley, « Mythorealism, the absurd, and existential despair in Yan Lianke's memoir and fiction: Confronting the fate of Sisyphus in modern China's historical traumas », *The Routledge Companion to Yan Lianke*, ed par Riccardo Moratto & Howard Yuen Fung Choy, London, New York, Routledge Taylor& Francis Group, 2022.

LIU, James J. Y., *The art of Chinese poetry*, The university of Chicago Press, 1962.

———, « Time, Space, and Self in Chinese Poetry », *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews (CLEAR)*, vol. 1, no. 2, 1979, pp. 137–56.

———, *Major Lyricists of the Northern Sung : 960-1126 A.D.*, Princeton University Press, 2015.

LOCHIN, Catherine, « Les Châtiments Infernaux, Contes de Nourrice Ou Croyances. Thèmes Littéraires et Figurés », dans *Mythe et Fiction*, ed. Charles Delattre and Danièle Auger, Humanités Classiques, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2013, p. 291–305.

LOMBARDI, Giulia, « La relativité de la sophia humaine, une lecture comparée de Platon, *Apologie de Socrate* 20c-23c et d'Aristote, *Métaphysique* a 1-2, 980a21-982b7 », *Lumen Veritatis*, Vol. 7(1), No. 26, 2014, p. 9-31.

LU Weijing, *True to her word: the faithful maiden cult in late imperial China*, Stanford University Press, 2008, p. 51-55.

MACDOWELL, Douglas M., « Hybris in Athens », *Greece & Rome*, 23.1 (1976), p. 14–31.

MANNONI, Michele, « A Corpus-Based Approach to the Translation of Conceptual Metaphors in Legal Language: Chinese Yuān (冤) and English “Injustice”, “Wrong” and “Tort” », *Perspectives*, 29.2 (2021), p.199–216

MARTIN, François, « Les vers couplés de la poésie chinoise classique », *Extrême-Orient, Extrême-Occident*, 11.11 (1989), p. 81–98.

———, « Le Shijing, de la citation à l'allusion : la disponibilité du sens », In: *Extrême-Orient, Extrême-Occident*, 1995, n°17, *Le travail de la citation en Chine et au Japon*, sous la direction de Karine Chemla, François Martin et Jacqueline Pigeot, pp. 11-39.

MARX, Karl, *Introduction à la critique de l'économie politique*, version en ligne, <https://www.marxists.org/francais/marx/works/1857/08/km18570829.htm>, consulté le 20 septembre 2023.

MATHIEU, Jean-Marie, ‘Hybris-Démesure ? Philologie et traduction’, *Kentron. Revue pluridisciplinaire du monde antique*, 20, 2004, p.15–45.

MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle, *Mythes de l'Éros baroque*, Paris, Presses Universitaires de France, « Littératures modernes », 1981.

MATTHEY, Aurélie, « Comment escamoter les héros? Le destin des philosophes chez Platon », *Études platoniciennes* [En ligne], 11 | 2014, mis en ligne le 15 avril 2015, consulté le 13 avril 2021. URL:<http://journals.openedition.org/etudesplatoniciennes/592>.

MOREAU, Alain, « Pour une apologie de la transgression ? Esquisse d'une typologie », *Kernos*, 1997, 10, p. 97-110.

MOREMAN, Christopher, *On The Relationship between Birds and Spirits of the Dead, society & animals*, Brill, 2014, p. 1-22.

MOREL, Corinne, *Dictionnaire des symboles des mythes et des croyance*, Paris, éd de l'Archipel, p. 664-668.

Morot-Sir, Edouard, « Logique de la limite, esthétique de la pauvreté : Théorie et pratique de l'essai », *Albert Camus 1980*, éd. Raymond Gay-Crosier, Gainesville, University of Florida, 1980.

ORLANDO, Francesco & Miglierina, Stéphane, « Baudelaire et La ‘valeur Dormante’. Sur ‘Le Guignon’ », *L'Année Baudelaire*, 17, 2013, p.15-26.

OWEN, Stephen, *The poetry of the early Tang*, Yale University Press, 1977.

PELLIZER, Ezio, « Figures narratives de la mort et l'immortalité [Sisyphé et autres histoires] », *Mètis, Anthropologie des mondes grecs anciens*, vol. 4, n°2, 1989, p. 269-290.

PERPILLON, Jean-Louis, « Grec ύ- pour έπι- : un préfixe oublié ? », *Revue de Philologie*, 61, 1987.

PINES, Yuri, « A Hero Terrorist: Adoration of Jing Ke Revisited. », *Asia Major* 21, no. 2 (2008), p. 1-34.

PEZZA, Alessandra, *Une réécriture du Grand Bond en avant en Chine contemporaine : Subversion et conciliation dans le Si Shu de Yan Lianke*, Soutenu en 2019 à INALCO.
———, « Representing the intellectuals in Yan Lianke's recent writing: an exile of the soul », *The Routledge Companion to Yan Lianke*, ed par Riccardo Moratto & Howar Yuen Fung Choy, London, New York, Routledge Taylor & Francis Group, 2022, p. 28-36.

PIGNE, Christine, « Les Amours de Ronsard : Itinéraire Spirituel Ou Enfermement Fantastique ? », *Seizième Siècle*, no. 5, 2009, p. 269-97.

PILS, Eva, « Justice, Wrongs and Rights: Understanding Traditional and Liberal Conceptions of Justice through the Lens of Contemporary Chinese Advocacy Initiatives » dans *Justice: The China Experience*, F. Sapio, S. Trevasques, S. Biddulph, & E. Nesossi (Eds.), Cambridge, Cambridge University Press, 2017.

PIMPANEAU, J., *Anthologie de la littérature chinoise classique*, Arles, Editions P. Picquier, 2004.

———, *Chine, Histoire de la littérature*, Arles, Philippe Picquier, 1989, 1997.

PIRAZZOLI, Melinda, « From Franz Kafka to Franz Kafka Award Winner, Yan Lianke: Biopolitics and the Human Dilemma of Shenshishuyi in *Liven and Dream of Ding Village* », *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, vol. 22. No° 4 (2020): <https://doi.org/10.7771/1481-4374.3437>, consulté le 20 mai 2023.

PLAKS, Andrew H., « Archetype and mythology in Chinese literature », dans *Archetype and Allegory in the Dream of the Red Chamber*, Princeton, Princeton University Press, 2015, p. 11-26.

———, *Chinese Narrative: Critical and Theoretical Essays*, Princeton, Princeton University Press, 2014.

POSTEL, Philippe, « Entre ciel et terre : l'homme et la nature dans les romans de Yan Lianke », *Atlantide - Cahiers de l'EA 4276 L'Antique, le Moderne*, 2020, Imaginaires de l'environnement en Asie (Inde, Chine, Taïwan), 10, p.82-127.

RAPHALS, Lisa, *Knowing Words : wisdom and cunning in the classical traditions of Chine and Greece*, Ithaca and London: Cornell University Press, 1992.

REINACH, Salomon, « Sisyphé Aux Enfers et Quelques Autres Damnés », *Culte, Mythes et Religion*, Paris, Ed Robert Laffont, 2000, p. 716-750.

RICHARD, Jean-Pierre, « Profondeur de Baudelaire », dans *Poésie et profondeur*, Édition du Seuil, 1955, [format Kindle].

ROBINET, Isabelle, *Histoire du taoïsme*, Paris, Cerf, 1991.

ROOM, Andrian, *The Origins of the names of characters in classical mythology*, Lincolnwood, Ill., National Textbook Company, 1990.

SANSONESE, J.Nigro, *The body of Myth: Mythology, Shamanic Trance, and the Sacred Geography of the Body*, Rochester, Inner Traditions, 1994.

SAROCCHI, Jean, *Les Critiques de notre temps et Camus*, Paris, Garnier, 1970.

SAUGE, André, « Le poète contre le philosophe : primauté de la vie sur l'être. Sophocle : Antigone, Choeur, 332 suivants ; Heidegger : Einführung in die Metaphysik... », *Syntaktika*, 47 | 2014, p.1-32.

SCHELLING Friedrich Wilhelm, *Introduction à la philosophie de la mythologie*, trad. sous la dir. de Jean François Courtine et Jean-François Marquet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 1998 [1856].

SEGARRA MONTANER, Marta, *Au pays d'Henri Michaux : la dialectique de l'espace et du temps dans son œuvre écrite*, thèse soutenue en 1990 à l'Université de Barcelone.

SHUZO Kuki, « La notion du temps et la reprise sur le temps en Orient », dans Shin Abiko et al. (dir.), *Annales bergsonniennes*, VI (Bergson, le Japon, la catastrophe), Paris, Presses universitaires de France, coll. « Épiméthée », 2013, p. 45-56.

SILVA, Trinidad, *Naming the wise: the 'sophos', the 'philosophos' and the 'sophistes' in Plato*, thèse soutenue à University College London en 2017.

SIMONSUURI, Kirsti K., « La résurgence de Sisyphe », dans *Opuscula III*, Rome, Bardi editore, 1986.

———, « Rethinking Sisyphos », in S. des Bouvrie, ed, *Myth and symbol I: symbolic phenomena in ancient Greek culture: papers from the first International Symposium on Symbolism at the University of Tromsø, June 4-7, 1998*, pp. 259-274.

Sourvinou-Inwood, Christiane, « Crime and punishment: Tityos, Tantalos and Sisyphos in *Odyssey* 11 », *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, 1986, No. 33 (1986), pp. 37-58.

SPENCER, Jonathan D. & John E.Wills. Jr., *From Ming to Ch'ing, conquest, religion and continuity in seventeenth-century China*, New Haven, Yale Univ. Press, 1979.

STRASSBERG, Richard E., *A Chinese Bestiary: Strange Creatures from the Guideways Through Mountains and Seas*, Berkeley, University of California press., 2002.

STRUVE, Lynn A, *The southern Ming, 1644-1662*, New Haven, Yale Univ. Press, 1984.

Tang Xiaobing, *Chinese Modern, The Heroic and the Quotidian*, Durham and London, Duke university press, 2000.

SWARTZ, Wendy, Reading Tao Yuanming: *Shifting Paradigms of Historical Reception (427-1900)*, Leiden, The Netherlands, Harvard University Asia Center, 17 Mar. 2020.

TCHOUANG-TSEU, *Tchouang-Tseu*, traduit par Liou Kia-hway, Beijing, Zhonghua Book, 2009.

TCHOUANG-TSEU, *Œuvres complètes de Tchouang-tseu*, traduit par Liou Kia-hway, Paris, Gallimard/Unesco, Connaissance de l'Orient, 1969, rééd. 1985.

TOILLON, Valérie, « Corps et âme en mouvement. Expression et signification du mouvement dans la peinture de vases en Grèce ancienne (Ve s. av. J.-C.). Ivresse, possession divine et mort », *Art et histoire de l'art*. Université de Franche-Comté, 2014, <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/11412>, consulté le 27 septembre 2023.

TSAI Chien-hsin, « The Museum of Innocence : The Great Leap Forward and Famine, Yan Lianke, and Four Books », MCLC Resource Center, [en ligne], <https://u.osu.edu/mclc/journal/abstracts/tsai2/>, consulté le 9 avril 2023.

TSAGARAKIS O., *Studies in Odyssey 11*, Hermes Einzelschriften 8, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2000.

TURCAN Robert, L'âme-oiseau et l'eschatologie orphique. In: *Revue de l'histoire des religions*, tome 155, n°1, 1959. pp. 33-40

VERLET, Agnès, « Le Spleen, une vanité profane », *Magazine Littéraire*, n°418, 03.2003, p.35-38.

VERNANT, Jean-Pierre, *Le Temps de la réflexion*, Paris, Gallimard, 1980, p. 21-22

———, « La belle mort et le cadavre outragé », *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1990 (généré le 05 juillet 2020). Disponible sur Internet : <http://books.openedition.org/editionsmsh/7734>, consulté le 17 février 2021.

VERNANT, Jean-Pierre & Gernet, Jacques, « Histoire sociale et évolution des idées en Chine et en Grèce du VIe au IIe siècle avant notre ère [1] », dans *Mythe et société en Grèce ancienne*, sous la direction de Vernant Jean-Pierre, La Découverte, 2004, pp. 83-103.

WALLACE, Jennifer, « Tragedy in China », *The Cambridge Quarterly*, vol. 42, no. 2, 2013, p. 99–111.

WANG Chih Hao, « Towards Defining a Chinese Heroism », *Journal of the American Oriental Society*, 95 (1975), p. 25-35.

WOLFSON, Elizabeth Graff, *Envisioning the Unseen: Sisyphos in Chthonic Landscapes*, Washington University in St. Louis, 2013. All Theses and Dissertations (ETDs). 1114.

XIAO Yingying, « 1. Y a-t-il du modernisme en Chine au début des années 1980 ? », *Une subjectivité fluide: Modernité et perception esthétique à travers les ouvrages de Gao Xingjian*, Paris, Demopolis, 2017, pp. 19-73.

YAN Haiping, « Qiu Jin and her imaginary », *Chinese Women Writers and The Feminist Imagination 1905 – 1948*, Londre et New York, Routledge, 2006.

YAN Lianke, *A la découverte du roman*, traduit du chinois par Sylvie Gentil, Arles, Philippe Picquier, 2017, [Livre numérique] sur <https://www.editions-picquier.com>.
———, *The Explosion Chronicles*, traduit par Carlos Rojas, Londres, Vintage, 2018.

YANG Linhui, *Handbook of Chinese Mythology*, Oxford, Oxford University Press, 2008.

YANG Zhiyi, « The Road to Lyric Martyrdom: Reading the Poetry of Wang Zhaoming (1883-1944) », *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews (CLEAR)*, December 2015, vol. 37, p. 135-164.

YAO Jie, *La réception de Camus en Chine*, soutenue en 2017 à l'Université de Bordeaux Montaigne.

YÜ, Ying-Shih, « O Soul, Come Back!": A Study in the Changing Conceptions of the Soul and Afterlife in Pre-Buddhist China» In *Chinese History and Culture: Sixth Century B.C.E. to Seventeenth Century*, edited by Chiu-Duke Josephine and Duke Michael S., by, 58-84. NEW YORK: Columbia University Press. <http://www.jstor.org/stable/10.7312/yu--17858.9>, consulté le 20 juillet, 2021.

ZHANG Rui, « Rhapsodie sur le grand Peng, avec préambule », *Impressions d'Extrême-Orient*, 11, 2020, <https://doi.org/10.4000/ideo.1386>, consulté le 28 janvier 2022.

ZHANG Yuhuan & Ken Rose, *A Brief History of Qi*, Paradigm Publications, 2001.

ZHOU Yingxiong, « Une analyse sur les chansons populaires, à la comparaison avec les poèmes à chanter (yuefu) », *Littératures chinoise et étrangère*, 4(3), 1973, p. 52-78.

IV. Études critique en chinois

CHENG Guangyun, « De Yukong à WU Gang, une interprétation du texte », *Journal des sciences sociales de Zhejiang*, n°2, 1999, p. 132-138.
(程广云.从“愚公移山”到“吴刚伐桂”——文本解读.浙江社会科学,1999(2): p. 132-138.)

DA Huo, « Compte rendu du séminaire sur « la conscience critique et l'absurde dans la littérature occidentale du XXe siècle », *Critique de la littérature étrangère*, n° 1, 1993, p. 73-77.

(达豁.“应该想象西绪弗斯是幸福的”——“20世纪西方文学中的批判意识与荒诞问题”学术讨论会侧记.外国文学评论,1993(1): p. 73-77.)

Du Erwei, *Le système mythologique du Classique des monts et des mers*, Taibei, Student Book Compagne, 1977.

(杜而未.《山海经神话系统》.台北.台湾学生书局.1977)

Duan Yuming, « Détresse de la chute de son pays natal, une analyse du motif mythique dans le récit Jingwei comble la mer », *Forum de la culture chinoise*, n° 1, 2005, p. 23-30.

(段玉明.亡国之痛的记忆——“精卫填海”神话母题探析.中华文化论坛,2005(01):23-30.)

FENG Shounong, « L'absorption et dissolution de la littérature absurde occidentale dans la littérature chinoise de la nouvelle ère », *Presse de l'université de Xiamen*, (Art et sciences sociales), 1993, n° 3, p. 74-79.

(冯寿农.中国新时期文学对西方荒诞派文学的吸收和消融.厦门大学学报:哲学社会科学版,1993(3): p.77-82.)

FENG Youlan, *Petite histoire de la philosophie chinoise*, Col. Étude de la civilisation chinoise ancienne, Pékin, Presses de l'Université du Peuple de Chine, 2005.

(冯友兰.《中国哲学小史》.国学基础文库,北京,中国人民大学出版社,2005.)

GUO Hong'an, « Analyse et revue des études sur les romans de Camus », *Littérature contemporaine étrangère*, no. 2, 2013, p. 71-79.

(郭宏安.新中国60年的加缪小说研究.当代外国文学,2013(2): p.71-79.)

HE Lin, *La culture et l'existence*, Beijing, The Commercial Press, 2005.

(贺麟.《文化与人生》.北京.商务印书馆.2005)

HUANG Yao, « Le mythe de Sisyphe et le mythe de Jingwei, archétype de l'absurde dans la littérature chinoise et occidentale », *Langue et littérature étrangère*, n°4,2017, p. 252-255.

(黄遥.精卫填海与西西弗的神话——中西文学中荒谬的原型.外国语言文学,2017(4): p. 252-255.)

JIANG Shuli, « L'absurde dans l'expression chinoise », *Commentaires sur les écrivains contemporains*, n°1, 2011, p. 61-65.

(蒋书丽.荒诞意识的中国式表达.当代作家评论,2011(1): p. 61-65.)

LI Jun, « La traduction et la recherche sur Camus en Chine », *Sciences sociales de Shandong*, n°2, 2008, p. 110-114.

(李军.加缪在中国的译介与研究.山东社会科学,2008(2): p.110-114.)

LI Kangli, « Étude comparative entre Yu Kong et Sisyphe », *Kexue Daobao*, n°1, 2015, p. 102.

(李康丽.《愚公移山》与《西西弗神话》对比.科学导报,2015,000(001): p. 102.)

LI Nian, « Le souffle de Sisyphe, une critique sur *Autel sacré, Miaomiao, L'histoire de l'oncle de Wang Anyi* », *Wenyi Zhengming*, n°5, 1992, p. 57-61.

(李念.西西弗斯的咏叹——评王安忆近作《神圣祭坛》《叔叔的故事》《妙妙.文艺争鸣,1992(5): p.57-61.)

LI Zehou, *Histoire de la pensée chinoise classique*, Beijing, SDX Joint Publishing Company, 1985, 2017.

(李泽厚.《中国古代思想史论》.北京.三联书店.1985,2017.)

LI Yangquan, « *La Chute, la métaphore de la maladie et sa guérison* », *Etudes françaises*, n° 2, p. 42-47.

(黎杨全.《堕落》:病的隐喻与疗救.法国研究,2009(02): p.42-47.)

LI Ye, « Différents symboles primitifs, étude comparative du mythe de Wu Gang et du mythe de Sisyphe », *Revue de chef-d'œuvre*, n° 13, 2009, p.117-120.

(李烨.各走一途的原始象征——“吴刚伐桂”与西西弗斯神话的比较解读.名作欣赏:鉴赏版(上旬),2009(5): p.117-120.)

LIAO Guowei, « L'ahqisme et l'instinct humain à la recherche d'un soulagement illusoire », *Mensuel sur l'étude de Lu Xun*, n°5, 1995, p 35-40.

(廖国伟.阿Q精神与人类的精神自慰本能.鲁迅研究月刊,1995(5): p.35-40.)

LIU Junqing, « Une comparaison de figure mythique entre Sisyphe et Jingwei », *Les scientifiques chinois*, n°17, 2015, p. 91.

(刘俊青.神话形象之西西弗斯与精卫的比较.科学中国人,2015(17): p.91.)

LIU Mingjiu, « Signification sociale et humaine du roman *L'Étranger* », *Littérature contemporaine étrangère*, janvier 2002, p.90-97.

(柳鸣九.《局外人》的社会现实内涵与人性内涵[J].当代外国文学,2002(1): p.90-97.)

LIU Ying, « L'absurde et le sublime de la vie—une interprétation de *Vivre* de Yu Hua au regard de la théorie du *Mythe de Sisyphe* de Camus », *Littérature du public*, n°17, 2009, p.59.

(刘莹.活着的荒诞与高尚——以加缪《西西弗神话》解读余华《活着》.大众文艺:学术版,2009(17): p.59.)

LIU Zhiwei, *La culture héroïque et la littérature des six dynasties*, Shanghai : éd de Guji de Shanghai, 2018, p. 40.

(刘志伟.《英雄文化与魏晋文学》.上海.上海古籍出版社.2018)

MA Aihua, « L'image du soleil dans *L'Étranger* », *Journal de Sciences sociales de Guangxi*, n°1, 2002, p. 175-178.

(马爱华.理性的沉沦与荒诞的飞腾——论《局外人》的“阳光”意象.广西社会科学,2002(1): p.175-178.)

MOU Zongsan, *La sensation du beau*, Œuvres complètes de Mou Zongsan, Taipei, Linking Publishing Company, 2003.

牟宗三.《美的感受》《牟宗三全集》.台北.联经出版事业股份有限公司,2003.

MU Zhaoyang, « L'inconscient collectif dans le mythe de punition, WU Gang et Sisyphe », *Journal of Chongqing University of science and technology*, n° 10, 2010, p. 122-124.

(穆昭阳.惩罚神话中的集体意识:吴刚伐桂与西西弗斯推石.重庆科技学院学报:社会科学版,2010(10): p.122-124.)

NING Jiayu, *La transposition des mythes dans la littérature*, Beijing, ed. Librairie de Chine, 2020.

———, « Réécriture Littéraire : La Formation et La Décomposition de l'héroïsme Du Mythe de Jingwei », *Étude des sciences humaines*, 2017, 03, p. 161-174.

———, « La transposition du mythe de Jingwei dans le motif de la victime d'injustice », *Étude des sciences humaines*, 2017, 03, p. 161-174.

(宁稼雨.《诸神的复活:中国神话的文学移位》.北京.中华书局,2020.

———,文学移位:精卫神话英雄主题的形成与消歇.社会科学研究,2017(3): p. 161-174.

———,精卫神话冤魂主题的文学移位.社会科学研究,2018(4): p. 149-165.)

NIU Jingfan, « Vers une lucidité, une explication de la révolte de Camus », *Littérature contemporaine étrangère*, n°1, 2003, p. 118-127.

(牛竞凡.走向澄明之境——对于加缪反抗思想的理解[J].当代外国文学,2003(1): p. 118-127.)

QIAN Jie, « Sisyphe et les autres: une réflexion culturelle sur la transcendance », *Philosophie moderne*, n°6, 2006, p. 66-72.

(钱捷.西西弗及其他——对于“超越性”的一种文化反思.现代哲学,2006(6): p. 66-72.)

QIAN Mu, « Épicure et Tchouang tseu », dans *Œuvres complètes de Qian Mu*, Taibei, Linking Publishing Company, 1998.

钱穆.《伊壁鸠鲁与庄子》《钱宾四先生全集》.台北.联经出版事业公司,1998.

QIAN Han, « Le thème du crime et de la confession dans *La Chute* de Camus », *Littérature étrangère*, n°4, 2009, p. 17-21.

(钱翰.加缪的《堕落》中的罪与忏悔主题.国外文学,2009,4: p. 17-21.)

QIAO Caiwen, « Sisyphe chinois sous la plume de Yu Hua », *Éducation littéraire*, n° 6, 2015, p. 26-27.

(乔彩文.余华笔下的中式西西弗斯.文学教育,2015(12): p. 26-27.)

SHANG Dan, Xu Zhenhua, « La conscience mythe de Camus dans *L'Étranger* », *Études françaises*, n° 3, p. 87-94.

(尚丹,徐真华.超越“局外人”:加缪神话意识在《局外人》中的范例.法国研究,2017(3): p. 87-94.)

TCHOUANG-TSEU, *Tchouang-Tseu*, traduit et annoté par Hu Zhongping, Pékin, Éditions de Yanshan de Pékin, 2005.

(庄周.胡仲平编译.《庄子》.北京,北京燕山出版社,2005.)

TIAN Zhaoyuan, « Yugong déplace la montagne : la construction de l'esprit national au XXe siècle et ses problèmes », *Journal of Huadong Normal University (Philosophy & social sciences Edition)*, 2009,40(01) : p. 65-73.

(田兆元.愚公移山:20 世纪的民族精神建构及其问题[J].华东师范大学学报(哲学社会科学版),2009,40(01):65-73.)

WANG Fuhe, « Une vie absurde séparée du monde par une ‘cloison de verre’, une nouvelle interprétation du personnage de Meursault », *Etude de la littérature étrangère*, n°3 2003, p. 47-49+171.

(王福和.被“玻璃板”阻隔的荒诞人生——默尔索形象新释.外国文学研究,2003(3): p. 47-49+171.)

WANG Hongchen, « *La Peste*, entre l'absurde e la révolte », *Presse de l'Universite de Zhongnan*, Vol. 12, n° 5 2006, p. 587-591.

(王洪琛.《鼠疫》:在荒诞与反抗之间[J].中南大学学报: 社会科学版,2006(5): p. 587-591.)

WANG Xiaolian, *Fleur et dieu de fleur*, Taibei, Hongfan, 1982.

(王孝廉.花与花神.台北.洪范书店.1982.)

WANG Yingna, « Rencontre Entre Les Philosophies Occidentales et La Pensée de Tchouang Tseu, étude comparative de Qian Mu sur l'Épicure et Tchouang tseu », *Lilun Yuekan*, 2019, No.447(03), p. 46-51.

(王英娜.西学与庄学的互动——论钱穆对伊壁鸠鲁和庄子哲学的比较性诠释.理论月刊,2019(03): p. 46-51.)

WU Biyun, « L'aliénation et l'absurde, la raison du trouble déficitaire de la personnalité de *L'Étranger* », *Presse de l'institut d'éducation de Kaifeng*, Vol 28, n° 4, p.20-22.

(吴碧云.异化与荒诞——试谈“局外人”的人格缺失之因.开封教育学院学报,2008(4): p. 20-22.)

WU Dayuan, « Camus et héros tragique », *Journal de Takung (Dagong Bao)*, 1947, n° 21.

(吴达元.《名著评介: <加缪和悲剧英雄>》《大公报·图书周刊》第 21 期 (1947 年 6 月 21 日))

XIAO Jie, *Soleil et ombre, l'examen et l'évaluation de la réflexion de mesure de Camus*, soutenu à l'Université polytechnique de Huazhong en 2015.

(肖婕.阳光与阴影——加缪均衡思想的检视与评价.华中科技大学,2015.)

XIANG Baisong, WANG Tingting, « Le trait non narratif de la mythologie chinoise et sa modalité narrative », *Journal of South-Central University for Nationalities (Humanities and Social Sciences)*, Vol. 41, No. 11, Nov. 2021, p. 170-178.

(向柏松,王婷婷.中国神话非叙事性特征及叙事形态[J].中南民族大学学报(人文社会科学版),2021,41(11):p. 170-178.)

XIE Zhen, *Poétique de Siming*, Vol. II, Beijing, Zhonghua Book Compagnie, 1983
(谢榛.《四溟诗话》.北京.中华书局.1983)

XU Lianjun, *Études de « la poétique » de Jiaoran*, Beijing, Zhonghua Book, 2007.
许连军.皎然《诗式》研究.北京.中华书局.2007.

XU Xinying, « Un souffle existentiel de Sisyphe, la conscience philosophique dans *Le Chant des regrets éternels* de Wang Anyi », *Presse de l'Institut d'Éducation de Jilin*, n° 09, 2009, p. 120-123.

(许陈颖.西西弗式的生存咏叹——析王安忆《长恨歌》中的哲学意识.吉林省教育学院学报:上旬,2009(9):p.120-123.)

XU Yuanchong, « Préface de la traduction des trois cents poèmes classiques chinois en français », *Collection des propos avant et après la traduction*, Beijing, Presse universitaire de Qinghua, 2014.

(许渊冲.《古诗词三百首》法译本序.《任尔东西南北风——许渊冲中外经典译著前言后语集锦》.北京.清华大学出版社.2014.)

XUE Fengyan, ZHU Lijuan, « Face au destin et à la vie, réflexions sur La Peste et La fuite du temps », *Wenyi Zhengming*, n°17 2011, 149-151.

(薛丰艳,朱丽娟.直面宿命,考问生命——关于《鼠疫》与《日光流年》的思考.文艺争鸣,2011(11):p.149-151.)

YANG Jian, « Une révision de la figure de l'*L'Étranger* », *Littérature contemporaine étrangère*, n° 4, 2018, p. 153-159.

(杨建.“局外人”形象再审视.当代外国文学,2018,39(04):p.153-159.)

YAN Lianke, *Yan Lianke wenlun*, Kunming, éd du peuple de Yunnan, 2013.

——, « *Les Quatre Livres* est à ce jour l'ouvrage dont je suis le plus satisfait ; actuellement, seule l'édition taïwanaise est disponible. », *China new*, <https://www.chinanews.com.cn/cul/2014/04-03/6026662.shtml>, consulté le 5 mai 2023.

(阎连科.《阎连科文论》.昆明.云南人民出版社.2013.)

(阎连科采访.“阎连科最满意作品《四书》称写作是命运的安排”.中国新闻网 <https://www.chinanews.com.cn/cul/2014/04-03/6026662.shtml>, [2023-05-05])

YANG Long, « Analyse de la mort de Meursault dans *L'Étranger* », *Littérature étrangère*, n° 3, 2006, p. 70-74+126.

(杨龙.自我的坚持与毁灭——“局外人”之死浅议.国外文学,2006(03):70-74+126.)

YANG Yi, « La pensée mythique dans le *Classique des monts et des mers* », *Journal of Sun Yatsen University (Social science edition)*, 2003(03), vol. 43, p. 1-10+122.

(杨义.《山海经》的神话思维[J].中山大学学报(社会科学版),2003(03):1-10+122.)

YANG Jingyi, *Etude du rapport entre l'oiseau et la divinité dans le Classique des monts et des mers, cas d'étude de Dijun*, Université nationale de Politique à Taiwain, 2012.
(楊靜怡. 山海經神人與鳥關係研究：以帝俊為主的討論. 國立政治大學,2012.)

YU Hua, *Vivre*, Edition de littérature et d'art de Shanghai, Shanghai, 2004.
(余华. 《活着》. 上海. 上海文艺出版社. 2004.)

YUAN Ke, *La traduction en chinois moderne du Classique des monts et des mers (Shanghai jing)*, Pékin, Beijing United Publishing Co., Ltd., 2016.
———, *Anthologie des mythes chinois avec annotations*, Beijing, Beijing United Publishing Co. Ltd., 2017.
(袁珂. 《山海经全译》. 北京. 北京联合出版公司.2016.
———. 《古神话选释》. 北京.北京联合出版公司.2017.)

YUAN Pengjuan, Xu Chongwen, *La philosophie absurde de Camus*, Shenyang, Edition Renmin de Liaoning, 1989.
(袁澍涓,徐崇温. 《卡繆的荒诞哲学》. 沈阳. 辽宁人民出版社. 1989.)

ZHA Jianying, *Interview sur l'époque des années 80*, Beijing, Edition de Sanlian, 2006.
(查建英. 《80年代访谈录》. 北京. 生活.读书.新知三联书, 2006.)

ZHAO Xiuhong, « La conscience tragique dans La Peste », *Presse de l'Université normales de Shanghai*, n° 3 2006, p. 90-93.
(赵秀红. 加繆《鼠疫》中的悲剧意识.上海师范大学学报：哲学社会科学版,2006(3): p.90-93.)

ZHAO Kuifu, « Entre le mythe et la réalité : sur la formation du motif de la construction du pont par les pies et sa valeur esthétique », *Sciences sociales de Pékin*, 1990(07), p. 74-79.
(赵逵夫. 连接神话与现实的桥梁——论牛女故事中乌鹊架桥情节的形成及其美学意义.北京社会科学,1990(01): p.74-79.)

ZHAN Dan, « Allegorical interpretation of the image of the Foolish Old man and construction of the modern subjects », *Journal of Shanghai Normal University (Philosophy & social sciences Edition)*, vol. 41, n°1, Janvier 2012, p. 85-95.
(詹丹. 愚公形象的寓言式解读与现代主体的建构[J].上海师范大学学报(哲学社会科学版),2012,41(01):85-95.)

ZHANG Bo, « L'émergence de la pensée de révolte de Camus et son développement dans son œuvre », *Presse de l'Université de Fudan*, n°5, 2015, p. 115-122.
(张博. 加繆作品中“反抗”思想的诞生与演进.复旦学报：社会科学版,2015(5): p.115-122.)

ZHANG Jing, « Justice dans *Les Justes*, l'humanisme de Camus », *Presse de l'Université normales de Huanan*, n° 6, 2002, p. 53-57.

(张静. 《正义者》中的正义——评加缪的人道主义思想. 华南师范大学学报: 社会科学版, 2002 (6): p. 53-57.)

ZHANG Peifeng, « Le mythe de Yukong et le mythe de Sisyphe », *L'éthique et la civilisation*, n° 4, 1999, p. 42-43.

(张培峰. “愚公移山”与“西西弗斯神话”. 道德与文明, 1999 (4): p. 42-43.)

ZHANG Rong, « Un aperçu de la pensée philosophique de Camus », *Etudes françaises*, no. 3, 1987.

——, *La révolte métaphysique*, Beijing, Presse des sciences sociales de Chine, 1998.

(张容. 加缪哲学思想简述. 法国研究, 1987 (3): p. 9-13.

——. 《形而上的反抗: 加缪思想研究》. 北京. 社会科学文献出版社. 1998.)

ZHANG Shuangdi, Chen Tao, *Dictionnaire du chinois antique*, Beijing, Presse universitaire de Beijing, 1998.

张双棣, 陈涛主编. 《古汉语字典》. 北京. 北京大学出版社. 1998.

ZHANG Yan, *Héros, aliénation, littérature : étude sur l'image du héros et sa transformation dans la littérature occidentale*, thèse soutenue à l'Université normales de Huadong en 2008.

(张岩. 英雄、异化、文学——西方文学中的英雄母题及其流变研究. 华东师范大学, 2008.)

ZHU Guangqian, *La psychologie de la tragédie : œuvres complètes de Zhu Guangqian*, Beijing, Zhonghua Book Campagny, 2012.

(朱光潜. 《悲剧心理学》. 朱光潜全集. 北京. 中华书局. 2012.)

ZI Xingqiu, LUO Chengyan, « Interprétation des souffrances humaines dans La Peste », *Presse de l'Université de Dongnan*, n°13 2011, p. 92-93.

(字行秋, 罗成雁. 解读《鼠疫》中的灾难. 东南大学学报: 哲学社会科学版. 2011(S2): p. 92-93.)

Annexe

Traduction en français des textes chinois sur le mythe de Jingwei

Nous avons repertorié ici les poèmes chinois analysés dans ce travail. Tous les textes sont traduits par nous-mêmes sauf mention contraire.

1 结轻舟而竞逐，迎潮水而振缙。想萍实之复形，访灵夔於蛟人。精卫衔石而遇缴，文鳐夜飞而触纶。北山亡其翔翼，西海失其游鳞。（左思，《魏都赋》）

[...] On court l'un après l'autre au canoë, on brandit le fil de pêche en suivant les vagues. On imagine la multiple forme du fruit Ping, on rend visite aux sirènes pour chercher Lingkuai [un animal surnaturel dans les légendes antiques]. Jingwei, avec les pierres dans son bec, a reçu une flèche, Wenyao [Poisson mythique dans le *Classique des monts et des mers*], au vol dans le noir, est confronté à un filet. Un perdit ses ailes au mont du Nord, l'autre perdit ses écailles à la mer occidentale. [...]

2. 昌蜀之禽，无目之兽，无身之头，无首之体，精卫填海，交让递生。（葛洪，《抱朴子》）

[...] il y a le roi Wang qui se métamorphosa en oiseau, les bêtes qui n'avaient pas les yeux, les Taotie qui avaient la tête mais n'avaient pas le corps, le cadavre de Xiageng qui n'avait pas la tête mais avait le corps, l'oiseau Jingwei qui transporta les pierres et les branches des monts d'Ouest dans l'intention de combler la mer d'Est, les arbres Jiaorang qui se présentent sous forme de deux arbres, dont un est mort, l'autre est vivant, et puis ils alternent en renaissant et mourant encore et encore. [...]

3. 天柱山者，[即魏故通直散骑常侍、中书侍郎、国子祭酒、秘书监、青、光、相三州刺史先君文恭公之所题目。南临巨海，北眺沧溟，西带长河，东瞻大壑，斜岭概天，层峰隐日，寻十州掌内，总六合于眼中]。文鳐自此经停，精卫因其止息，始皇游而忘返，武帝过以乐留。（郑述祖，《天柱山铭》）

La montagne Tianzhu, [...], Wenyao s'arrêta ici, Jingwei s'y reposa, le Premier Empereur s'y délecta au point de ne plus vouloir partir, l'Empereur Wu, lors de son passage par ici, se réjouit d'y rester.

4. 昔者鸾川之上，母变空桑，豚水之滨，男生破竹，美人之虹名蜡炼，仙妇之月作蟾蜍，精卫衔木而偿冤，女尸化草而成媚（崔融《唐嵩高山启母庙碑铭》）

[...] Jadis dans la montagne de Luanchuan, le mûrier engendra Yiyin; à côté du fleuve Tunshui, un garçon [qui serait le roi Yelang] naquit dans une bambou fendu. L'arc-en-ciel, comparé souvent à une belle, fut nommé Didong [qui est le nom d'un insecte dans les récits mythiques], la lune où logea la déesse Chang'e fut appelé Changchu [qui signifie crapaud en chinois], Jingwei prit des branches pour assouvir sa haine, Nüshi se transforma en herbe qui avait le pouvoir de se faire aimer. [...]

5

碣石望山海，留连降尊极。秦帝枉钩陈，汉家增礼秩。
石桥终不成，桑田竟难测。蜃气远生楼，蛟人近潜织。
空劳帝女填，诩动波神色。（刘孝威，《小临海》）

Je contemple les monts et la mer à Jieshi [nom de lieu, signifiant Rocher de Jie], Les empereurs y vinrent et abaissèrent leur majesté [pour demander un élixir d'immortalité]. L'empereur Qin eut beau apporter ici une grande garde d'honneur, L'empereur Han augmenta encore le niveau des sacrifices. La tentative de construire un pont pour atteindre les îles n'aboutit à rien, Le changement apporté par le temps, qui pouvait faire transformer les mers en terres agricoles, est difficile à décrypter.

Le souffle de Shen [nom d'un inceste légendaire] laisse apparaître le mirage d'un pavillon au loin,

Les sirènes se tissèrent dans l'eau à côté.

La fille de l'empereur s'épuisa en vain à combler la mer,
Comment cela pourrait-il faire peur au dieu de la vague ?

6.

登高丘，望远海。
六鳌骨已霜，三山流安在？
扶桑半摧折，白日沈光彩。
银台金阙如梦中，秦皇汉武空相待。
精卫费木石，鼇鼇无所凭。
君不见骊山茂陵尽灰灭，牧羊之子来攀登。
盗贼劫宝玉，精灵竟何能？
穷兵黩武今如此，鼎湖飞龙安可乘？（李白，《登高丘而望远》）

Je monte en hauteur et regarde au loin,
Les os de six tortues géantes émergent sur la mer, blanc givré,
Je ne vois pas où sont les Montagnes des Trois Fées,
L'Arbre Divin à moitié brisé, [c'est là où le soleil se lève], les grandes splendeurs du soleil
déclinent,
Le palais céleste est un rêve non réveillé, les empereurs l'ont cherché en vain.
Jingwei gaspille les branches et les pierres, les Yuantuo n'ont aucune preuve d'existence.
N'avons-nous pas vu que des tombeaux impériaux sont en ruines,
Quels bergers ont mis le feu ?
Les bandits y sont venus dérober les bijoux de grande valeur
Que pourriez-vous faire, fantômes des empereurs ?
Telle est la fin que vous, amoureux de la guerre, avez obtenue.
Comment pourraient-ils chevaucher un dragon à Dinghu et recevoir l'apothéose ?

7

扶桑何许，蓬莱何处，沧海一望漫漫。精卫解填，鼇鼇可驾，凌波直度三韩。
云气有无间。只是天是水，无地无山。鼇员鳌掀，飓风俄起书生寒。
从今不数鲛桓。羨秦人采药，龙伯垂竿。槎信未来，珠光暗徙，群仙约我骖鸾。
长啸壮怀宽。且振衣绝顶，酹酒长澜。挥手相招，片帆飞趁暮潮还。（张翥，《望
海潮》）

Où se trouve l'Arbre Divin ? Où se trouve l'île des immortels Penglai ? La mer s'étend à
l'infini. Jingwei se relâche dans son effort de combler la mer, les Yuantuo se laissent
enfourcher. Les vagues de la mer s'en vont jusqu'à la Corée. Les nuages s'étendent sur la
mer, le ciel et la mer sont indistincts, on ne voit plus la terre ni la montagne. Les tortues qui
portent les îles sur la mer se renversent et soulèvent les flots déchaînés. Les vents soufflent
violemment, il fait subitement froid en pleine journée

8

登高丘，望远海。
长风簸浪高于山，蓬莱宫阙无光采。
云雾翳阳谷，羲和安所之？
鲸鲵作队行，鳞鬣如朱旗。
精卫衔石空有心，口角流血天不知。
登高丘，望远海。
弱水浩荡不可航，一望令人玄发改。（刘基，《登高丘而望远海》）

Je monte en hauteur, et je regarde la mer qui s'étend au loin.
Le vent souffle, les vagues sont soulevées plus haut qu'un mont
Le palais sur l'île des immortels Penglai a perdu son éclat.
Le nuage et la brume occultent le lieu où le soleil se lève et se baigne,
Où la déesse du soleil peut-elle aller ?
Les baleines s'avancent en troupe, les poissons défilent comme un drapeau rouge,
Jingwei transporte des pierres, avec une vaine volonté,
Son bec saigne, mais le ciel ne s'en rend pas compte.
Je monte en hauteur et je regarde la mer qui s'étend au loin,
Elle est si étendue, qu'il est impossible d'y naviguer.
Juste un simple regard fait blanchir de peur les cheveux noirs

9

龙宫月明光参差，精卫衔石东飞时。蛟人织绡采藕丝，
翻江倒海倾吴蜀。汉女江妃杳相续，龙王宫中水不足。（顾况，《龙宫操》）
Dans le palais du roi-dragon, la lune est luisante et la lumière scintillante,
C'est un moment propice pour Jingwei qui, une pierre dans le bec, s'envola à l'est,
Les sirènes collectionnèrent des fils de racine de lotus et tissèrent de la soie précieuse.
Fleuves et mers déversèrent vers les royaumes de Wu et de Shu,
La déesse de la rivière Han et les dames Xiang disparaissaient successivement,
La réserve d'eau manqua dans le palais du roi-dragon.

10

丞相英灵迥未消，绛帷灯火飒寒飙。
乾坤浩荡身难寄，道路间关梦且遥。
花外子规燕市月，水边精卫浙江潮。
祠堂亦有西湖树，不遣南枝向北朝。（边贡，《谒文山祠》）
L'esprit du ministre [Wen Tianxiang] ne s'est pas dissipé,
la toile, avec la lumière reflétée, se balançait au vent froid et brutal.
Le ciel et la terre étant si vastes, il n'a pas trouvé de lieu où s'installer,
Le chemin raboteux, son rêve est long et troublé.
Au-delà des fleurs un coucou crie à la lueur de la lune,
près de l'eau se trouve Jingwei, devant le mascaret du fleuve Zhejiang.
A son temple on voyait aussi des arbres de Xihu,
Dont les branches s'orientaient au Sud pour ne pas se plier vers les ennemis du nord.

11

负剑出北门，乘桴适东溟。一鸟海上飞，云是帝女灵。
玉颜溺水死，精卫空为名。怨积徒有志，力微竟不成。
西山木石尽，巨壑何时平。（岑参，《精卫》）
Sorti de la porte du Nord avec mon épée,
Je vais à la mer orientale en radeau.
Un oiseau s'envole au-dessus de la mer,
On dit que c'est l'esprit de la fille de l'empereur.
La belle s'y noya,
Elle se métamorphosa en Jingwei, mais cela ne sert à rien.
Pleine de ressentiments elle a beau avoir une ambition,
Sa force est faible, elle finira par échouer.
Les branches et pierres seront un jour épuisés, quand le grand gouffre pourra-t-il être
remblayé ?

12

谁道此水广，狭如一匹练。江夏黄鹤楼，青山汉阳县。
大语犹可闻，故人难可见。君草陈琳檄，我书鲁连箭。
报国有壮心，龙颜不回眷。西飞精卫鸟，东海何由填。
鼓角徒悲鸣，楼船习征战。抽剑步霜月，夜行空庭遍。
长呼结浮云，埋没顾荣扇。他日观军容，投壶接高宴。（李白，《江夏寄汉阳辅录事》）
Qui a dit que le fleuve Yangtsé est ample ? Je le vois comme une grande bande de soie.
Tu le trouveras en haut du pavillon de Huanghe à Jiangxia, ou au sommet du Mont Vert à
la commune Hanyang.
Si tu cries fort, je peux t'entendre, toutefois c'est difficile de te revoir.
Tu as une compétence aussi brillante que celle de Chen Lin dans la rédaction,
J'ai une aptitude comparable à l'éminent tacticien Lu Zhonglian.
J'ai une grande volonté de servir la cour, mais l'empereur fait la sourde oreille.
L'oiseau Jingwei vole à l'ouest, avec quoi peut-il combler la mer orientale ?
Les tambours et les cors résonnent tristement et inutilement, les navires s'entraînent au
combat.

Je sors mon épée et fais des danses sous le clair de la lune givrée, je continue encore et encore dans la cour vide de la nuit.

Je fais un long sifflement et le cheval Fuyun [nuages flottants] est prêt pour le combat, mais le talent de Gu Rong n'est pas mis en valeur.

Dans quelques jours, nous verrons ensemble l'entraînement militaire, et au banquet, nous jouerons au jeu du lancer de pots. (« À Fu Lushi de Hanyang depuis Jiangxia »)

13 精卫谁教尔填海，海边石子青磊磊。

但得海水作枯池，海中鱼龙何所为？

口穿岂为空衔石，山中草木无全枝。

朝在树头暮海里，飞多羽折时堕水。

高山未尽海未平，愿我身死子还生！（王建，《精卫词》）

Jingwei, qui te dit de combler la mer ? Les pierres bleues au bord de la mer sont entassées et innombrables.

Une fois que la mer deviendra un fossé tari, comment vivront-ils, les poissons et dragons dans la mer ?

Ton bec est blessé, n'est-ce pas parce que tu y transportes en vain des pierres ?

Les arbres et les herbes dans les montagnes sont dépourvues de leurs branches,

À l'aube tu es sur l'arbre, au crépuscule sur la mer,

Tu voles trop si bien que des plumes à tes ailes, brisées, tombent une à une dans l'eau.

Les montagnes sont encore là, la mer n'est pas comblée,

Que je meure [à ta place] et que tu revives !

14 鸟有偿冤者，终年抱寸诚。

口衔山石细，心望海波平。

渺渺功难见，区区命已轻。

人皆讥造次，我独赏专精。

岂计休无日，惟应尽此生。

何惭刺客传，不著报讎名。（韩愈，《学诸进士作精卫衔石填海》）

Parmi les oiseaux, il en existe un qui sait venger l'injustice. Tous les ans, il n'a qu'une seule volonté. Bien que les roches dans son bec soient petites, il a l'intention d'en remplir la vaste mer. Le résultat de ses efforts n'est guère visible, sa vie ne compte pas beaucoup pour lui.

Tous se moquent de sa témérité, il n'y a que moi qui apprécie son dévouement et son application. Pourquoi se soucier de l'impossibilité de cette tâche ? Il faut mener une vie comme celle de Jingwei. Jingwei, pourquoi as-tu honte que ton exploit comme vengeur ne

soit pas inscrit dans la *Chronique des assassins* ?

15

帝子衔冤久未平，区区微意欲何成。

情知木石无云补，待见桑田几变更。（王安石，《精卫》）

La fille de l'empereur a tenu dans son bec un ressentiment qui depuis longtemps ne pouvait pas être atténué,

Une telle infime intention, que peut-elle réaliser ?

On sait bien que les branches et les pierres ne servent pas à grand-chose,

Il faut attendre le changement naturel qui fait transformer la vaste mer en terres agricoles.

16

精卫衔冤切，轻生志可怜。

只愁石易尽，不道海难填。

幻化存遗魄，飞鸣累一拳。

终朝被芥子，何日变桑田。

鹃怨啼成血，鸥沉怒拍天。

君看尝胆者，终有沼吴年。（刘克庄，《精卫衔石填海》）

Le ressentiment que Jingwei tient dans son bec est profond, il accorde une moindre importance à sa vie, son ambition inspirant la pitié.

Il s'inquiète seulement que les pierres sont épuisables, plutôt que de la difficulté à combler la mer.

Après la métamorphose, son esprit subsiste encore. Fatigué du cri et de la volée, son corps se blottit.

Une graine de moutarde au matin, quand peut-elle se transformer en terres agricoles ?
Avec une grande affliction le coucou crache du sang, le busard, en colère, se lance vers le ciel.

Regardez celui qui goûte de la bile amère, il finit un jour par se venger du royaume Wu.

17

盈盈一水边。夜夜空自怜。
不辞精卫苦。河流未可填。
寸情百重结。一心万处悬。
愿作双青鸟。共舒明镜前。（范云，《望织女诗》）

Au bord de l'eau limpide, elle se plaint en vain chaque nuit. Bien que Jingwei ne se laisse aucun répit dans son travail, il n'arrive pas à combler le Fleuve céleste [la Voie lactée].

18

云幕无多斗柄移，鹊慵乌慢得桥迟。
若教精卫填河汉，一水还应有尽时。（晏殊，《七夕》）

La voile de nuage n'a pas de ride, les étoiles se sont déplacées, la construction du pont sera lente par les pies oisives et les corbeaux nonchalants. Si on appelle Jingwei pour remplir le Fleuve céleste [la Voie lactée], le cours d'eau s'épuisera un jour.

19

梦寐复冥冥。
何由覩尔形。
我惭北海术。
尔无帝女灵。（江淹，《杂体诗 潘黄门岳述哀》）

Dans mon rêve sombre et illusoire, pourquoi revois-je ton ombre ? Je regrette de ne pas avoir la magie de la mer septentrionale [qui permet de faire revoir la défunte], et toi, tu n'as pas l'esprit de la fille de l'empereur.

20

请公无渡河，河广风威力。檣偃落金乌，舟倾没犀柅。
绀盖空严祠，白马徒生祭。衔石伤寡心，崩城掩孀袂。
剑飞犹共水，魂沈理俱逝。君为川后臣，妾作江妃姊。（刘孝威，《公无渡河》）

Je vous avais prié de ne pas traverser la rivière, la rivière était large et le vent était violent
Le mât est tombé et le soleil a sombré, le bateau a chaviré et la rame s'est enfoncée dans l'eau.

J'ai respecté strictement le rituel des funérailles, en utilisant l'ombrelle noire et rouge, j'ai fait le sacrifice animal avec un cheval blanc. Mais tout était vain.

Jingwei tenant une pierre au bec, il se sentait triste et solitaire au cœur,

La veuve de Qi Liang faisant effondrer la muraille par ses pleurs, son corps était enseveli là-dessous.

Votre épée s'est envolée dans la rivière, votre esprit a sombré et tout a disparu

Vous vous êtes jeté à l'eau et vous êtes devenu ainsi serviteur du Dieu du fleuve

Moi, j'allais me donner la mort à l'instar de la Concubine Jiang du roi Zhou de Shang

21

浊波洋洋兮凝晓雾，公无渡河兮公苦渡。
风号水激兮呼不闻，提壶看入兮中流去。
浪摆衣裳兮随步没，沉尸深入兮蛟螭窟。
蛟螭尽醉兮君血干，推出黄沙兮泛君骨。
当时君死妾何适，遂就波澜合魂魄。
愿持精卫衔石心，穷取河源塞泉脉。（王睿，《公无渡河》）

Les vagues étaient hautes et la brume matinale se condensait,

Je vous ai prié de ne pas traverser la rivière, mais vous étiez déterminé à le faire.

Le vent sifflant, le torrent violent, vous ne m'entendiez pas.

Je vous ai vu entrer dans la rivière avec un pichet de vin

Les vagues battaient votre habit, vous étiez submergé à quelques pas,
Votre corps sombrait, jusqu'à la profondeur de la grotte des dragons.
Les dragons étaient tous enivrés, car votre sang était bu par eux, et votre squelette
apparaissait sur le sable jaune.
Vous étiez mort, où pouvais-je aller ? J'allais me jeter dans les flots, pour que nos âmes
puissent s'unir.
J'avais une intention pareille à celle de Jingwei qui transportait les pierres dans son bec,
j'allais chercher toutes les sources de l'eau et les boucher une après l'autre

22

一朝别鹤动离声，伉俪三年晓梦惊。当日想君应被害，此时怜我不忘情。
杜鹃啼血花空老，精卫偿冤海未平。追忆月明合昏夕，何堪灯火照春城。（杨宏道，
《汴京元夕》）

Quand un cri de séparation poussé par un oiseau nous réveilla au matin,
Nous étions mariés depuis trois ans et nous vivions dans un rêve de bonheur.
Je me rends compte que tu étais morte ce jour-là.
Aie pitié de moi, je n'ai pas oublié notre amour aujourd'hui.
Le coucou crache du sang sur les fleurs, qui se fanent en vain,
Jingwei essaie d'assouvir sa haine, mais la mer n'est pas encore remblayée.
Je me rappelle le clair de lune au soir de notre mariage,
Comment puis-je supporter le feu illuminant de la ville du printemps.

23

夫鷓鴣鸣夜不翻白日之光；精卫衔石无损沧海之势。然以暗乱明，以小罔大，虽莫
动毫发而有尘视听，（僧祐，《弘明集序》）
[...] Ainsi les argumentations sophistiquées [sur le bouddhisme] se sont multipliées, les
discours fallacieux ont sévi. L'oiseau de l'aube crie en plein nuit, son cri ne peut pas faire
surgir la lumière ; Jingwei transporte les pierres avec son bec dans la mer, son action n'arrive
pas à affecter la force gigantesque de la mer. Les tentatives d'occulter la lumière par les
ténèbres et de brouiller le grand avec le petit, bien qu'elles ne changent rien, brouillent les
pistes [...]

24

其怨则黠，其盟则寒。岂冤禽之能塞海，非愚叟之可移山。（庾信，《哀江南赋》）
Les pays voisins lui sont hostiles en raison de sa provocation, ses alliances en sont
découragées. L'oiseau de ressentiment ne pouvait remplir aucune mer, le Vieux Fou ne
pouvait déplacer aucune montagne.

25

盖闻北邙之高，魏君不能削；穀、洛之斗，周王不能改。愚公何德，遂荷锸而移山；
精卫何禽，欲衔石而塞海。
On dit souvent que le mont Beimang est haut, le roi de Wei ne peut pas le niveler ; la rivière
Gu et la rivière Luo se heurtent, le roi de Zhou n'est pas à même de les faire dévier. Alors le
Vieux Fou pense à déplacer la montagne avec la bêche, quelle qualité exceptionnelle a-t-il ?
Jingwei tente de remplir la mer avec les pierres, quel oiseau extraordinaire est-il ?

26

小儒轻董卓，有识笑苻坚。
浪作禽填海，那将血射天。（杜甫，《寄岳州贾司马六丈、巴州严八使君两阁老五十
韵》）
Un lettré de courte vue méprise Dong Zhuo,
Quelqu'un réputé pour sa clairvoyance se moque de Fu Jian.
Ils se transforment en oiseau qui cherche à combler la mer,
Ils décochent des flèches et tirent vers le ciel.

27

缘边饱喂十万众，何不齐驱一时发。年年但捉两三人，精卫衔芦塞溟渤。（元稹，
《缚戎人》）

Aux frontières vivent des centaines de milliers de gens, pourquoi ne pas les capturer tous d'un seul coup ? Chaque année, les soldats ne font que capturer quelques-uns, Jingwei prend des roseaux pour en remplir la mer.

28

背自然以司凿兮，固神禹之所恶。世苟近以昧远兮，或不改其此度。螳螂怒臂以当车兮，精卫衔石而填海。僭梁人之不思兮，卒取非于异代。（秦观，《浮山堰赋》）
Creuser en transgressant l'ordre de la nature, même le dieu Yu le Grand déteste cette pratique. Les gens ne voient que ce qui vient immédiatement, s'aveuglent sur ce qui va se passer dans le futur lointain, cette manière de voir ne changera peut-être jamais. Agitant ses bras avec colère, une mante religieuse bloque le chemin d'un char ; transportant des pierres, l'oiseau Jingwei tente d'en remplir la mer. Le roi de Liang était tellement irréfléchi, il est enfin renversé de son trône

29

摇裔双彩凤，婉娈三青禽。往还瑶台里，鸣舞玉山岑。
以欢秦娥意，复得王母心。区区精卫鸟，衔木空哀吟。（李白，《寓言三首》）
Le phénix agite ses ailes, l'oiseau vert est beau et gracieux,
Ils fréquentent sans cesse le Pavillon Yao, et ils dansent au sommet du mont de Jade.
Ils s'efforcent de plaire à Qin E, et de gagner la faveur de Reine-mère,
Alors que l'oiseau Jingwei laborieux, une branche au bec, pousse vainement des cris plaintifs

30

岂比夫蓬莱之黄鹄，夸金衣与菊裳？耻苍梧之玄凤，耀彩质与锦章。既服御于灵仙，久驯扰于池隍。精卫殷勤于衔木，鷦鷯悲愁乎荐觴。天鸡警晓于蟠桃，跋乌晰耀于太阳。不旷荡而纵适，何拘挛而守常？未若兹鹏之逍遥，无厥类乎比方。不矜大而暴猛，每顺时而行藏。参玄根以比寿，饮元气以充肠。戏旻谷而徘徊，冯炎洲而抑扬。

Comment pourrait-on le comparer lui [le grand Peng] et l'oie jaune de Penglai, qui se vantait de son habit d'or et de son vêtement de chrysanthème ? Je dédaigne le phénix mystique du mont Cangwu, qui étalait son plumage aux rayures multicolores. Depuis qu'ils s'étaient soumis à la disposition des immortels, longtemps ils demeuraient dociles dans les douves de la résidence divine. Jingwei transportait assidûment avec son bec des branches, Yuanju s'affligeait chaque fois qu'on levait un verre en son honneur. Le coq céleste annonçait l'aurore sur le pêcher divin, le corbeau à trois pattes rayonnait dans le Soleil. Ils ne pouvaient ni voyager sur de vastes étendues ni donner libre cours à leur cœur. Aucun n'était semblable au Peng, libre de toute contrainte ; aucune espèce ne lui était comparable. Il n'avait nulle outrecuidance, et ne fut jamais rapace ni violent. Chaque fois, il avançait ou s'arrêtait en suivant les circonstances. Il méditait sur l'essence du Tao pour estimer sa longévité, absorbait l'air originel afin de se rassasier. Il folâtrait dans la vallée du soleil levant en tournant sereinement, il parcourait l'île Yan, quel enjouement !

31

为恋巴江好，无辞瘴雾蒸。
纵能朝杜宇，可得值苍鹰。
石小虚填海，芦钆未破罾。
知来有乾鹊，何不向雕陵。（李商隐，《北禽》）

Pour admirer le paysage pittoresque du Fleuve Ba, il ne se soucie guère du danger de son miasme.

Il envisage de rendre visite au coucou métamorphosé par le roi du Shu, mais cela mérite-t-il le péril d'être attrapé par le vautour ?

La pierre est si petite que Jingwei la jette vainement dans la mer, l'oie sauvage tient au bec une feuille tranchante de roseau, sans arriver à s'abriter du filet du chasseur.

La pie est capable de prévoir son futur, pourquoi ne pas voler vers Diaoling du Nord ?

32

铜梁路远草青青，此恨那堪枕上听。

一种有冤犹可报，不如衔石叠沧溟。（罗隐，《子规》）

La route Tongliang est longue, les herbes au bord sont vertes. Ses cris sont tellement plaintifs, il est difficile de les supporter, notamment quand on est sur le lit. Si vous avez des haines, vous pouvez vous venger, pourquoi ne pas transporter les pierres pour combler la mer ?

33

赤舄登黄道，朱旗上紫垣。
有心扶日月，无力报乾坤。
往事飞鸿渺，新愁落照昏。
千年沧海上，精卫是吾魂。（陆游，《自述》）

L'empereur est en exil, son palais est pris.

Ayant en vain essayé de rétablir l'ordre, je n'ai pas la capacité de prouver ma loyauté.

Le passé s'éloigne comme une oie sauvage vole loin, je sombre dans une nouvelle lamentation à la vue du coucher du soleil.

Jingwei vole au-dessus de l'immense océan depuis mille ans, il peut être considéré comme mon âme.

34

形微意良苦，前身葬长鲸。
天高不可诉，宿愤何时平。
欲填东海深，能使西山倾。
山倾海乃深，日夜空悲鸣。
情知力不任，誓将毕此生。（林景熙，《精卫》）

Sa forme est infime son intention amère, son ancien corps est englouti dans le ventre de la baleine.

Le ciel est trop haut pour entendre sa plainte, la colère qu'il ressent depuis longtemps peut-elle être atténuée ?

Il tente de combler la profonde mer orientale, il est capable de faire effondrer le mont de l'ouest,

Le mont effondré, la mer est toutefois profonde, il crie tristement et inutilement jour et nuit. Il sait bien l'insuffisance de sa force, mais il jure d'y consacrer toute sa vie.

35

北风荡天地，有鸟鸣空林。
志长羽翼短，衔石随浮沈。
崇山日以高，沧海日以深。
愧非补天匹，延颈振哀音。
辛苦徒自力，慷慨谁为心？
滔滔东逝波，劳劳成古今。（夏完淳，《精卫》）

Le vent septentrional a balayé la terre et le ciel, un oiseau crie dans un bois sans personne.

Sa volonté est forte mais ses ailes faibles, tenant au bec une pierre il se laisse porter par les flots.

Chaque jour, la haute montagne s'agrandit et la vaste mer s'approfondit.

Regrettant de ne pas être fait pour réparer le ciel, il tend le cou et pousse un cri triste.

Il s'évertue à gaspiller la force, c'est pour qui, sa ferveur ?

Les vagues s'écoulent vers l'est, sa mélancolie perdure depuis l'antiquité jusqu'à aujourd'hui.

36

万事有不平，尔何空自苦。
长将一时身，衔木到终古？
我愿平东海，大海无平期，我心无绝时！
呜呼！君不见西山衔木众鸟多，鹊来燕去自成窠。（顾炎武，《精卫》）

L'injustice est partout, pourquoi alors tu te laisses souffrir en vain ?

Ton corps n'étant long que d'un pouce, tu portes dans ton bec du bois jusqu'à la fin du monde.

Je souhaite combler la mer de l'Est, mon corps va sombrer mais mon cœur ne changera pas. Tant que la mer n'est pas nivelée, ma volonté ne prendra pas fin.

Hélas ! Vous ne voyez pas dans la grande foule d'oiseaux des collines de l'Ouest,
Les pies viennent et les hirondelles partent, chacun construisant son propre nid ?

37

杞国天将压，苍梧云正愁。
龙胡垂可挽，鱼腹葬何忧。
万死丹心在，千龄王气收。

县知精卫忿，今古不能休。（俞德邻，《故枢密使陆公挽词三首 其一》）

Son cœur demeure toujours fidèle, même après dix mille morts, alors que la légitimité d'une
dynastie des millénaires s'est fragilisée.

On imagine que Jingwei souffre d'une grande haine, qui n'est pas susceptible d'être atténuée
depuis l'antiquité jusqu'à nos jours.

38

殿陛有谗难自拔，英雄无主竟何为。
匡山海色连天尽，精卫空衔万古悲。（顾璘，《岳坟》）

A la cour il est difficile de se tirer des calomnies,

Le héros sans souverain, qu'est-ce qu'il peut faire ?

Au mont Ya la mer s'étend au lointain jusqu'à atteindre le ciel,

En vain, Jingwei a tenu au bec une tristesse de dix mille générations

望断白龙无死所，歌残黄鸟有馀情。海波东去匡山远，精卫千年恨未平。（顾璘，
《拜岳武穆庙》）

[...] On contemple au ciel pour attendre le dragon blanc et il n'est pas de lieu où mourir. Sa
voix brisée, l'oiseau jaune a encore des regrets non chantés. Les vagues de la mer s'écoulent
vers l'est, le mont Ya s'étend au loin. Des mille ans passés, la haine de Jingwei n'est guère
allégée.

39

郁孤台前双玉虹，一杯遥此酌英雄。
风云有恨古人老，天地无情流水东。
精卫飞沉沧海上，鹧鸪啼断晚山中。

清江不管人间事，烟雨年年属钓翁。（张以宁，《赣州郁孤台吊辛稼轩作》）

Devant le pavillon Yugu il existe deux rivières,

Je verse une libation à notre héros [Xin Qiji].

Le vent et le nuage ont des regrets, les anciens ont vieilli,

Le ciel et la terre sont impitoyables, l'eau s'écoule vers l'est.

Jingwei vole vers l'immense mer bleu et y sombre, les perdrix crient et crachent du sang
dans les collines à la tombée du soir.

La rivière Qing se moque du monde humain, le seul compagnon constant de la brouillasse
est un pêcheur

40

借此清江水，葬我全首领。
皇天如有知，定作血面请。

愿魂化精卫，填海使成岭。（韩希孟，《练裙带诗》）

[...] Je profite de l'eau limpide de ce fleuve, pour ensevelir tout mon corps. Si le ciel s'en
rend compte, il va certainement exaucer ma demande sincère. Que mon âme se transforme
en Jingwei, je comble la mer pour qu'elle devienne une colline.

41

十载空闺守寸心，沧溟水浅恨情深。愿身不化山头石，化作孤飞精卫禽。（高启，《温
岭节妇行》）

Cela fait dix ans que je suis seule, je maintiens encore mon cœur. / La mer n'est pas profonde,
mon amour l'est plus. / Que mon corps ne se transforme pas en pierre dans les montagnes,
mais en Jingwei qui s'envole toujours seul. (Gao Qi, « Veuve chaste Chen »)

精卫冤深水更深,身小天高向谁诉。(高启 题陈节妇)

[...] La tristesse de Jingwei est profonde, la mer l'est plus. / Sa taille est petite, le ciel est trop haut, vers qui peut-elle se plaindre ? [...] » (Gao Qi, « En hommage à veuve chaste Chen »)

孤灯夜长耿不寐,皓月当空霜满地。矫首沧溟愁奈何,化身安得如精卫。(郑真,《节妇诗》)

[...] Une lampe solitaire m'accompagne dans la nuit longue, triste je n'arrive pas dormir. / La lune au ciel, le sol est couvert de givre. / Il lève la tête et contemple le ciel avec une grande tristesse, pourquoi veut-on se métamorphoser en Jingwei ? (Zheng Zhen, « Poème de veuve chaste »)

征衣一寄不曾归,东海深深精卫苦。九疑泪尽山成围,折钗分镜甘独守。(陆深《二节妇歌》)

Depuis que je taille moi-même son uniforme militaire et l'envoie, / il n'est pas encore rentré. / La mer orientale est profonde, Jingwei subit beaucoup de maux. / La montagne Jiuyi entourée par les ennemis, mes larmes sont épuisées. [...] (Lu Shen, « Chanson d'une veuve chaste »)

大海何漫漫, 千年不能移。
太山自言高, 精卫衔石飞。
朝见精卫飞, 暮见精卫飞。
吐血填作坵, 一旦成路蹊。
岂惟成路蹊, 崔嵬复崔嵬。(胡天游,《烈女李三行》)

Que la mer est vaste ! Elle ne se déplace guère pendant mille ans. / La montagne Tai se croit très haute, Jingwei y vole avec pierres au bec. / A l'aube on le voit voler, au crépuscule on le voit voler. / Il crache du sang et réussit à faire dans la mer une petite butte, un jour il y construira un chemin. / Aurait-il simplement construit un chemin ? / Non, il fera un pic rocheux après un pic rocheux. [...] (Hu Tianyou, « Li Sanxing, une femme vertueuse »)

42

衔石成痴绝, 沧波万里愁;
孤飞终不倦, 羞逐海鸥浮。
谄紫嫣红色, 从知渲染难;
他时好花发, 认取血痕斑。
慷慨歌燕市, 从容作楚囚;
引刀成一快, 不负少年头。
留得心魂在, 残躯付劫灰;
青磷光不灭, 夜夜照燕台。(汪精卫,《被逮口占四绝》)

Transporter des cailloux avec son bec était la plus grande des folies,
Sur des vagues sombres, dix mille lis de chagrin.
Dans son vol solitaire, il ne s'arrête jamais sous prétexte de fatigue,
Il a honte de suivre les mouettes et de flotter [avec la marée].

Les couleurs de pourpre foncé et d'écarlate cramoisi -
On a toujours su qu'elles étaient difficiles à teindre.
Un autre jour, quand les tendres fleurs s'épanouissent,
Reconnaissez sur elles les taches de mon sang.

Avec un abandon héroïque, je chante sur le marché de Yan ;
Avec calme et aisance je deviens un prisonnier de Chu.
Le couteau suspendu sur ma tête, quel frisson !
Son tranchant mérite cette jeune et belle tête !

Je ne préserverai que mon cœur, mon âme ;
Le reste sera réduit en cendres.

Ses lumières de fantômes bleus ne s'éteindront jamais.
Nuit après nuit, elles brilleront sur la Terrasse de Yan.

43

皎皎昆仑，山顶月、有人长啸。
看囊底，宝刀如雪，恩仇多少。
双手裂开鼯鼠胆，寸金铸出民权脑。
算此生、不负是男儿，头颅好。

荆轲墓，咸阳道。
聂政死，尸骸暴。
尽大江东去，馀情还绕。
魂魄化成精卫鸟，血花溅作红心草。
看从今、一担好山河，英雄造。（李叔同，《满江红》）

Sur le mont Kunlun d'une blancheur resplendissante, brille le clair de lune. Quelqu'un y crie fort ;

Dans son sac, on voit la flamme blanche d'une épée, combien il a de ressentiment et de haine !

D'une seule main il brise le foie des gens mesquins ; armé il lutte pour les droits civils,
C'est ainsi qu'on dit que c'est un bon homme et qu'il a un bon crâne.

Le tombeau de l'assassin Jing Ke est sur la voie de la ville Xianyang ;

L'assassin Nie Zheng fut mort, son cadre exposé sur le marché.

Le fleuve qui s'écoule vers l'est apporte tout, mais leur esprit continue encore d'émouvoir.

Leurs âmes se métamorphosent en l'oiseau Jingwei, le sang jaillit sur les herbes rouges.

Découvrez la beauté du pays, dont les monts et les fleuves qui sont façonnés par les héros.

44

话说唐敖闻多九公之言，不觉叹道：“小弟向来以为衔石填海，失之过痴，必是后人附会。今日目睹，才知当日妄议，可谓‘少所见多所怪’了。据小弟看来，此鸟秉性虽痴，但如此难为之事，并不畏难，其志可嘉。每见世人明明放著易为之事，他却畏难偷安，一味磋跎，及至老大，一无所能，追悔莫及。如果都象精卫这样立志，何思无成！——请问九公，小弟闻得此鸟生在发鸠山，为何此处也有呢？”

多九公笑道：“此鸟虽有衔石填海之异，无非是个禽鸟，近海之地，何处不可生，何必定在发鸠一山。况老夫只闻鸚鵡不逾济，至精卫不逾发鸠，这却未曾听过。”（李汝珍，《镜花缘》）

Je pensais que le récit sur la tentative de remplir la mer avec les pierres devrait être une interprétation forcée et déformée, puisque l'oiseau est trop insensé. A la vue de ces oiseaux, je m'aperçois que j'ai tort, j'ai commis l'erreur de ceux qui ont peu vu et s'étonnent de tout. D'après moi, malgré son caractère trop têtu, il n'a peur de rien face à une tâche tellement difficile, sa volonté mérite notre appréciation. Je vois souvent les gens qui, face au travail facile, craignent une difficulté potentielle et se laissent aller. Ainsi, ils choisissent de vivre au jour le jour. Une fois vieux, ils commencent à regretter, parce qu'ils n'aboutissent à rien. Si tout le monde agissait comme l'oiseau Jingwei, personne ne s'inquiéterait de son échec dans la vie. Mais j'ai une question : j'ai entendu dire que l'oiseau Jingwei vit au Mont Fajiu, pourquoi en trouve-t-on certains ici ?

Jiugong sourit et dit : Si cet oiseau se distingue par sa volonté de remplir la mer, il n'est rien d'autre qu'un simple oiseau. Il peut pondre des œufs à tous les endroits au bord de la mer. J'ai entendu dire que le Martin huppé ne quitte pas la rivière de Ji, je n'ai jamais entendu dire que l'oiseau Jingwei ne quitte pas le mont Fajiu.

45

子房铸铁报韩仇，智者反豪合资误。
倾秦岂在博浪沙，继世自闻嬴业仆。
吁嗟精卫亦偿冤，一旦奋飞身不顾。
衔石填海抑何愚，岂在朝朝与暮暮。
精卫精卫汝不知，沧海终有陵谷时。（胡仲弓，《精卫》）

Zhang Liang fit battre une arme de grand poids, en vue de venger son royaume Han,

Bien que grand stratège, il a raté son assassinat, à cause de la maladresse du chevalier
qu'il avait embauché.
Mais ses tentatives ne se bornent pas à cet assassinat,
Enfin, il parvint à faire effondrer la dynastie des Qin et à gagner sa propre gloire.
Hélas ! L'oiseau Jingwei venge aussi sa haine,
Une fois volé au-dessus de la mer, il n'y renonça plus.
La tentative de remplir la mer avec les pierres est tellement folle,
Cette tâche ne peut pas se réaliser même s'il travaille jour et nuit.
Jingwei, Jingwei ! Pourquoi tu ne sais pas,
Qu'il arrivera un jour à la mer la transformation naturelle entre les monts et les vallées.