



HAL
open science

Le co-construction des identités plurielles chez Tcheng Ki-tong, François Cheng and Dai Sijie

Jingjing Yang

► **To cite this version:**

Jingjing Yang. Le co-construction des identités plurielles chez Tcheng Ki-tong, François Cheng and Dai Sijie. Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2024. Français. NNT : 2024PA030020 . tel-04682393

HAL Id: tel-04682393

<https://theses.hal.science/tel-04682393v1>

Submitted on 30 Aug 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.

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3

ÉCOLE DOCTORALE 120 – LITTÉRATURE FRANÇAISE

ET COMPARÉE

UMR THALIM

Thèse de doctorat en littérature française

YANG Jingjing

La co-construction des identités plurielles chez Tcheng

Ki-tong, François Cheng et Dai Sijie

Thèse dirigée par

Professeur Sarga Moussa

Soutenue le 25 mars 2024

Membres du jury :

Sarga MOUSSA (DR au CNRS, Directeur de thèse)

Béatrice BOUVIER-LAFFITTE (MCF HDR à l'Université Catholique de l'Ouest,
Angers, rapporteuse)

JIN Siyan (PR à l'Université d'Artois)

YUAN Xiaoyi (PR à l'École Normale Supérieure de la Chine de l'Est,
rapporteuse)

Guillaume BRIDET (PR à la Sorbonne Nouvelle)

Xavier GARNIER (PR à la Sorbonne Nouvelle)

Cette thèse a bénéficié du financement du China Scholarship Council

(Ministère de l'Éducation de la République Populaire en Chine)

La co-construction des identités plurielles chez Tcheng Ki-tong, François Cheng et Dai Sijie

Résumé

À mesure que le processus de mondialisation s'accélère, la dichotomie entre nous et l'Autre, l'Occident et l'Orient, est de plus en plus remise en question. L'espace des frontières culturelles permet d'établir un dialogue intersubjectif et démontre l'hybridité des différences. Ce processus d'intégration de l'Autre en soi crée des identités plurielles co-construites par plusieurs cultures, prouvant que l'humain est un devenir permanent. Divisée en trois parties, cette thèse révélera les identités culturelles de trois écrivains chinois d'expression française – Tcheng Ki-tong, François Cheng et Dai Sijie – et expliquera comment les cultures chinoise et française affectent leurs créations littéraires et filmiques.

Dans la première partie, nous révélerons les raisons pour lesquelles les trois écrivains choisissent le français comme langue de création, et tracerons leurs itinéraires entre deux cultures à différentes époques en indiquant leurs motivations d'écriture et leurs visions culturelles sur les relations sino-françaises. La deuxième partie porte sur les dialogues transculturels entre les écrivains chinois et français, nous illustrerons la possibilité et l'importance du dialogue entre cultures comme préalable à la co-construction des identités plurielles. Dans la troisième partie, nous étudierons la cohabitation de différentes cultures dans les pratiques créatives de trois auteurs. Nous démontrerons que les deux cultures ne sont ni une simple juxtaposition, ni une assimilation d'une culture à l'autre, mais qu'elles se fusionnent, s'actualisent et se transcendent pour former de nouvelles identités en constante évolution.

Mots clés : identités plurielles, bilingue, dialogue, transculturalité, co-construction

The Co-construction of Plural Identities in Tcheng Ki-tong, François Cheng and Dai Sijie

Abstract

As the process of globalization accelerates, the dichotomy between us and the Other, the West and the non-West, is increasingly called into question. The space of cultural borders allows for the establishment of an intersubjective dialogue and demonstrates the hybridity of differences. This process of integration of the Other into oneself creates plural identities co-constructed by several cultures, proving that human is a permanent becoming. Divided into three parts, this thesis will reveal the cultural identities of three French-speaking Chinese writers – Tcheng Ki-tong, François Cheng, Dai Sijie – and will explain how Chinese and French cultures affect their literary and filmic creations.

In the first part, we will reveal the reasons why the three writers choose French as their creative language, and trace their itineraries between two cultures at different times by indicating their writing motivations and cultural visions on relations between China and French. The second part focuses on transcultural dialogues between Chinese and French writers, we will illustrate the possibility and importance of dialogue between cultures as a prerequisite for the co-construction of plural identities. In the third part, we will study the cohabitation of different cultures in the creative practices of three authors. We will demonstrate that these two cultures are neither a simple juxtaposition nor an assimilation of one culture to another, but that they merge, update and transcend each other to form new identities in constant evolution.

Keywords : plural identities, bilingual, dialogue, transculturality, co-construction

À mon père

Remerciement

Quand j'étais jeune, je n'étais pas du tout une élève exceptionnelle à l'école : mon maître de collège craignait toujours que je ne puisse pas réussir l'examen d'entrée au lycée et la note la plus étonnante que j'ai obtenue en mathématiques au lycée était de 36/ 150. Alors, quand j'ai commencé à étudier pour un doctorat à Paris, certains de mes amis ont été surpris et m'ont demandé comment j'avais fait pour me métamorphoser. Mais je ne le crois pas. Je ne suis pas assez intelligente, ni même assez travailleuse, j'insiste juste pour faire une seule chose pendant plus de dix ans, et c'est tout. Et heureux ceux qui peuvent toujours faire ce qu'ils veulent. Au cours des six années des études de doctorat, j'ai toujours porté cette gratitude en m'enivrant dans le vertige apporté par les romans, la poésie, l'histoire et la philosophie, et ressenti les bienfaits conjoints de l'intelligence et de l'affection.

Cela ne signifie certainement pas que poursuivre un doctorat soit une tâche facile. En fait, au cours des six dernières années, j'ai eu d'innombrables doutes et frustrations, pensant que je manquais de talent et que mes recherches ne valaient rien. À la fin de ma deuxième année, j'ai réorienté le sujet de recherche sous les conseils de M. Bridet et M. Garnier (je pense que c'est un bon choix et je les en remercie) et j'ai dû tout reprendre à zéro ; dans la troisième année, j'ai subi ma première opération à Paris, loin de ma famille ; au cours de ma quatrième année à Paris, mon père est tombé gravement malade et est décédé neuf mois après mon retour en Chine. Pendant que mes amis obtenaient leurs diplômes et retournaient en Chine pour commencer une autre phase de leur vie, j'avais l'impression que ma vie était bloquée. De plus, ma bourse a expiré et la perte du soutien financier m'a empêché de rester à Paris.

Je ne dirai pas que j'ai surmonté toutes ces difficultés grâce à la persévérance et au courage. Continuer à avoir des conversations avec Tcheng Ki-tong, François Cheng et Dai Sijie – même s'ils ne le savent pas – est plutôt une sorte d'inertie. Le fait est que je ne sais pas comment vivre ma vie autrement. Je me souviens encore très bien

du moment où j'ai décidé de poursuivre un doctorat. Quand j'avais 25 ans, j'ai demandé à mon maître, M. Yu Zhongxian : « comment puis-je devenir traductrice comme vous ? » Il m'a répondu : « Obtenez d'abord votre doctorat. » À partir de ce moment-là, j'ai juste avancé vers mon objectif et je n'ai jamais pensé à d'autres possibilités pour moi. Cela peut aussi s'expliquer par la paresse.

Mais j'ai eu la chance de rencontrer M. Sarga Moussa qui a affirmé chacun des progrès que j'ai réalisés et encouragé chaque petite découverte de recherche que j'ai faite. Ce qu'il m'a dit le plus souvent était : « Vous avez fait de grands progrès. » En raison de mes faibles compétences rédactionnelles en français, il révisait toujours ma thèse mot pour mot. Lorsque j'avais des difficultés à parler le français, il ne montrait aucune impatience, mais me disait : « Je comprends que ce n'est pas votre langue maternelle. » Quand j'ai dû retourner Chine temporairement pour des raisons familiales, il a soutenu toutes mes décisions, m'a même réconforté avec ses propres expériences et m'a encouragé à poursuivre mes études. Je lui suis reconnaissante de m'avoir appris le sens des études transculturelles non seulement sur papier mais aussi en action.

Deuxièmement, je tiens à remercier mon mari. Au moment où j'écris cette phrase, il est en train de préparer le dîner dans la cuisine, le chat saute de haut en bas sur les armoires et les quatre tortues dorment tranquillement. Après le décès de mon père, j'ai eu une deuxième famille grâce à lui. Nous nous sommes rencontrés à Paris, nous nous sommes réjouis des réalisations de chacun et étions là l'un pour l'autre dans les jours douloureux. Un bonjour le matin et un embrassement après le retour à la maison sont devenus la poésie dans notre vie. Et je chéris chaque après-midi que je passe avec lui, assise sur le balcon, à me prélasser au soleil et à lire un livre, peu importe qui l'a écrit.

Je tiens également à remercier mes deux amis Li Xiaomeng et Wu Xuemei, qui m'ont accompagnée pendant la moitié de ma vie et il est prévisible que cette proportion ne fera que croître à l'avenir. Nous nous accompagnons du campus à la société – même si ma vie de campus est si longue –, de l'enfance à la maturité, des filles ignorantes aux adultes forts et indépendants. Elles ont été témoins de toutes les

joies et les douleurs que j'ai vécues depuis le collège, jusqu'à la licence, au master et au doctorat de sorte qu'elles sont devenues le point d'ancrage de ma vie. Chaque fois que je regarde en arrière, elles se souviennent toujours plus clairement que moi de toutes les choses embarrassantes que j'ai faites ; et en même temps, elles me souhaitent le meilleur pour l'avenir, plus que quiconque.

Enfin, je voudrais remercier mon grand-père, ma grand-mère et ma sœur : ils m'ont aimé avant que je les aime.

Sommaire

Introduction.....	1
PREMIÈRE PARTIE ÉCRIRE EN LANGUE ÉTRANGÈRE : TROIS ÉTAPES HISTORIQUES.....	30
CHAPITRE 1 LE COMMENCEMENT D'UNE HISTOIRE AILLEURS.....	32
La Chine des écrivains occidentaux au XIX ^e siècle : un pays « bizarre » et « décadent ».....	32
L'image de la France dans le Journal de Shanghai à la fin du XIX ^e siècle.....	40
Un diplomate de l'Empire du Milieu en France.....	47
La réforme occidentaliste en Chine à la fin du XIX ^e siècle.....	61
CHAPITRE 2 AU-DELÀ DU PASSEUR : LE PREMIER ACADEMICIEN FRANÇAIS D'ORIGINE CHINOISE.....	74
Le Dit de Tian-yi : un croisement entre rêve et réalité.....	74
Dépassement : de l'antiquité à la modernité.....	88
Un créateur entre-deux.....	101
CHAPITRE 3 LA LITTÉRATURE OCCIDENTALE ET LA « GÉNÉRATION PERDUE ».....	113
Le Mouvement « shangshan xiexiang ».....	113
Les zhiqing et la littérature occidentale.....	120
Exotisme ou transculturalité ?.....	129
Dans la continuité historique.....	137
DEUXIÈME PARTIE UN AUTRE CHEZ MOI : DIALOGUE AVEC LES ÉCRIVAINS FRANÇAIS.....	149
CHAPITRE 4 VOYAGE TRANSNATIONAL D'UN THÉÂTRE CHINOIS.....	151
L'Orphelin de la maison de Tchao en France.....	151
Voltaire sinophile et son Orphelin de la Chine.....	163
Les premières études théâtrales des Chinois en français.....	171
Retour de l'Orphelin en Chine.....	181
CHAPITRE 5 LA CHINE DE VICTOR SEGALEN ET DE FRANÇOIS CHENG : UN DIALOGUE TRANSTEMPOREL.....	191
L'exotisme de Victor Segalen.....	191
La Chine en tant qu'Exotisme absolu.....	201
Le Cycle éternel : l'Un et le Divers.....	207
« 山水 » : de Victor Segalen à François Cheng.....	214
CHAPITRE 6 JEAN-CHRISTOPHE CHEZ LES ÉCRIVAINS CHINOIS D'EXPRESSION FRANÇAISE.....	225
La canonisation de Jean-Christophe en Chine et sa réception indifférente du monde au XX ^e siècle.....	225
Fu Lei, traducteur de Jean-Christophe.....	238
La réception de Jean-Christophe : de la fusion culturelle à l'esprit de révolte.....	248
TROISIÈME PARTIE UN MONDE TRANSCULTUREL DANS LA CRÉATION LITTÉRAIRE.....	259

CHAPITRE 7 ENTRE LA CHINE TRADITIONNELLE ET OCCIDENTALISÉE.....	261
L'École des canards mandarins et des papillons	261
Du Chuanqi au premier roman chinois occidentalisé.....	269
Le sinocentrisme et sa déconstruction.....	279
L'Homme jaune en tant qu'Autre.....	288
CHAPITRE 8 DANS UN DOUBLE ROYAUME.....	297
Un poète de l'être.....	297
La réforme du langage poétique français	308
La voie hybride d'Orphée	321
CHAPITRE 9 L'ANDROGYNIE DE L'EXILÉ : DE L'ÉCRIT À L'IMAGE	335
Les femmes sous la plume des écrivains chinois d'expression française	335
La translation : du texte à l'image.....	365
Les femmes chinoises dans l'objectif d'un androgyne	373
CONCLUSION	385
Bibliographie	400

Introduction

Je desire singulierement qu'on nous juge chacun à part soy, et qu'on ne me tire en consequence des communs exemples.

Montaigne, *Essais*, Livre I, Chapitre XXXVII

Nous et l'Autre à l'époque postcoloniale

Dans la préface à la traduction française de *L'Orientalisme*, Tzvetan Todorov dit que « *L'Orientalisme* raconte un chapitre des destins croisés du Pouvoir et du Savoir » et que « la connaissance permet toujours à celui qui la détient la manipulation de l'autre¹ ». La connaissance devient ainsi un pouvoir qui contribue à une soumission d'autrui – celui qui observe, comprend, représente l'Autre avec ses propres critères, le transforme en un objet d'études silencieux. Le fait d'être privé de voix semble constituer un argument puissant en faveur du manque de capacité de l'Autre à se représenter. Mais c'est cette privation de parole qui cause le silence – donc la servitude.

L'Orient, en tant que notion à la fois géographique, culturelle et politique, propose sans doute la première et la plus importante figure de l'Autre à son rival, l'Occident : « l'Orient n'est pas seulement le voisin immédiat de l'Europe, il est aussi

¹ Tzvetan Todorov, « Préface », dans Edward W. Said, *L'Orientalisme : L'Orient créé par l'Occident* [1978], trad. Catherine Malamoud, Paris, Seuil, 2015, p. 23.

la région où l'Europe a créé les plus vastes, les plus riches et les plus anciennes de ses colonies, la source de ses civilisations et de ses langues, il est son rival culturel et il lui fournit l'une des images de l'Autre qui s'impriment le plus profondément en lui². » Quoiqu'il en soit, Edward W. Saïd conteste fermement l'existence d'un Orient ontologique, étant donné que, d'après lui, l'Orient n'est qu'une invention créée par la discipline appelée l'orientalisme au sens le plus large qui véhicule un discours tout à la fois raciste et colonialiste. Saïd distingue trois significations du mot « Orient » : premièrement, une notion géographique sur les activités de découverte du monde de l'Occident ; deuxièmement, une notion culturelle qui fait voir un Orient imaginaire comme l'Autre absolu de l'Occident ; troisièmement, une notion politique et historique en s'appuyant sur un discours colonial et raciste. Nous voyons donc dans *L'Orientalisme* surgir les figures de l'Autre qui s'accompagnent de l'évolution de l'orientalisme allant du savoir d'érudition au pouvoir politique.

C'est à partir de 1798, l'année de l'invasion de l'Égypte par Napoléon Bonaparte, que l'orientalisme moderne est enclenché et se répand dans la société ; et à partir du XIX^e siècle, l'Orient devient un lieu de pèlerinage mobilisant les écrivains, les voyageurs, les historiens. Parallèlement, la sphère de l'Orient comme une notion géographique ne se borne plus aux pays islamiques (comme au Moyen Âge) ainsi qu'à l'Inde (avec le travail de sir William Jones), du fait des activités continues de l'exploration :

Une conscience nouvelle de l'Orient, de la Chine à la Méditerranée, due en partie à la découverte et à la traduction de textes orientaux, sanscrits, zends ou arabes, mais aussi à une perception nouvelle de la relation entre l'Orient et l'Occident³.

Saïd se rend compte des changements dans la portée de « l'Orient » au sens géographique, c'est-à-dire que pour l'Amérique qui prend le relais de la France et de l'Angleterre depuis la Seconde guerre mondiale, l'Orient renvoie plutôt à la région de l'Extrême-Orient.

² Edward W. Saïd, *L'Orientalisme : L'Orient créé par l'Occident*, op. cit., p. 30.

³ *Ibid.*, p. 92.

Or, plus qu'un concept géographique, l'Orient est davantage considéré comme un objet d'études construit, une supposée différence culturelle de l'Occident, voire une altérité absolue ; et à l'époque coloniale et postcoloniale, il devient par excellence synonyme de colonies inférieures. Les orientalistes tentent de fonder une typologie scientifique résultant d'une réduction, d'une simplification et d'une abstraction de l'Autre. L'auteur de *L'Orientalisme*, quant à lui, essaie de révéler ce danger du discours selon lequel l'Orient devrait exister pour l'Occident :

Dans le système de connaissances sur l'Orient, celui-ci est moins un lieu au sens géographique qu'un *topos*, un ensemble de références, un amas de caractéristiques qui semble avoir son origine dans une citation ou un fragment de texte, ou un passage de l'œuvre de quelqu'un sur l'Orient, ou quelque morceau d'imagination plus ancien, ou un amalgame de tout cela⁴.

Collectivité culturelle inventée à travers les textes et les passages des œuvres, l'Orient fournit l'image de ce qu'il « devrait être », en comparaison de celle de l'Occident. De ce fait, l'Orient *est* déraisonnable, barbare, inférieur, différent dans la mesure où l'Occident *est* raisonnable, civilisé, supérieur et normal. Celui qui soutient cette formule admet en même temps que, premièrement, les figures de l'Orient sont absolument opposées à celles de l'Occident, c'est-à-dire qu'il existe une opposition binaire divisant le monde en deux parties, barbare et civilisé, esclave et maître, inférieur et supérieur ; deuxièmement, et c'est sans doute ce qui compte le plus, l'Orient revêt une essence originelle et immobile.

Le fait est que nous affirmons une réduction lorsque nous disons la formule : « l'Orient *est*... » Le verbe « *est* » qui réalise implicitement un verdict à l'égard de l'objet observé est un acte de jugement violent, et c'est ainsi que les orientalistes (écrivains, voyageurs, mais aussi linguistes, anthropologues, etc.) conçoivent les figures de l'Autre. Frantz Fanon critique sévèrement cette formule, car elle impose une figure amoindrie et arbitraire à toute une collectivité (réelle ou imaginaire) en réduisant et même en ignorant sa dimension plurielle. « Pour nous, dit-il, celui qui

⁴ *Ibid.*, p. 310 ; souligné par l'auteur.

adore les nègres est aussi “malade” que celui qui les exècre », dans le sens où « le Noir n’est pas plus aimable que le Tchèque, et véritablement il s’agit de lâcher l’homme⁵. » Parallèlement, Todorov soutient une opinion analogue dans la préface de *L’Orientalisme* : « “l’Arabe est paresseux” est un énoncé raciste, mais “l’Arabe est travailleur” l’est presque tout autant⁶. » Ce qui compte le plus est d’éviter de parler d’une race ou d’une culture d’une manière qui simplifie l’Autre et lui impose une essence imaginaire.

L’autre trait marquant des recherches orientalistes est leur goût pour « une grandeur passée, classique de l’Orient, qui était perdue⁷ ». Ayant l’intention de figer l’Orient dans un âge d’or, cette forme de primitivisme, qui se mélange souvent avec l’exotisme, renforce l’immobilité des figures orientales. Une essence originelle supposée, sans tenir compte d’aucune mutation éventuelle, annonce une négation d’un monde en devenir. En tant qu’Autre qui existe pour l’Occident, l’Orient est un champ fermé sur lequel ni l’expansion de la région de l’Orient, ni le déroulement du temps n’exercent une influence. En un mot, l’orientalisme « considère l’Orient comme quelque chose dont l’existence non seulement se déploie pour l’Occident, mais aussi se fixe pour lui dans le temps et dans l’espace⁸ ».

En 1978, Edward W. Saïd nous révèle à l’époque postcoloniale comment l’orientalisme qui implique les discours politiques, les institutions intellectuelles et les mass média, construit une relation dualiste (fondée sur des oppositions du type dominateur/dominé, civilisé/barbare, nous/Autre entre Occident et Orient), moins visible que la conquête militaire du passé, mais qui la poursuit d’une autre façon. Néanmoins, à mesure que les civilisations continuent de se rapprocher, d’autres chercheurs indiquent des relations alternatives entre nous et l’Autre et les ambiguïtés de l’identité moderne. Par exemple, en analysant la pensée de Saïd, Laetitia Zecchini déclare que : « La figure historique et métaphorique de l’exil permet de repenser l’universalisme et l’humanisme à partir de la marge, mais aussi de sortir de soi pour se

⁵ Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs* [1952], Paris, Seuil, 2015, p. 9.

⁶ Tzvetan Todorov, « Préface » dans *L’Orientalisme : L’Orient créé par l’Occident*, op. cit., p. 24.

⁷ Edward W. Saïd, *L’Orientalisme : L’Orient créé par l’Occident*, op. cit., p. 151.

⁸ *Ibid.*, p. 198.

regarder du dehors, par et à travers une altérité et une étrangeté qui nous constituent⁹ ».

De plus, dans *The Location of Culture* publié en 1994, Homi Bhabha s'interroge sur la situation des Noirs décrite par Fanon de « devenir blanc ou disparaître¹⁰ » en proposant un état plus ambivalent : « camouflage, imitation, peaux noires/masques blancs¹¹ ». Cette hybridité, à ses yeux, met en évidence une ambiguïté identitaire entre les colonisateurs et les colonisés. À l'égard de l'influence occidentale envers les colonies, il existe une idée répandue selon laquelle les transferts des savoirs seraient toujours unilatéraux et les indigènes ne seraient que des récepteurs passifs. Néanmoins, cette connaissance commune est contestée surtout à la suite de la théorie de Bhabha. L'hybridité coloniale, d'après lui, n'est pas une résolution du relativisme culturel entre deux cultures différentes, il s'agit plutôt d'une représentation coloniale basée sur une norme de connaissance qui a connu une *double* transplantation :

Dans le cas du discours colonial, ces appropriations syntagmatiques de présence le confrontent à des différences contradictoires et menaçantes de sa fonction énonciative qui a été désavouée. Dans leur répétition, ces savoirs désavoués reviennent pour rendre incertaine la présence de l'autorité. Ils peuvent prendre la forme de croyances multiples ou contradictoires, comme dans certaines formes de savoirs indigènes : « Nous voulons être baptisés, mais nous ne prendrons jamais le Sacrement¹². »

C'est la magie de « *less than one and double*¹³ » qui décèle la reconstruction des identités hybrides – elles se distinguent à la fois de la culture locale et de la culture étrangère ; elles ne sont plus totalement en état primitif mais mélangent les deux côtés. Salman Rushdie indique que la langue anglaise est traitée comme une langue indienne

⁹ Laetitia Zecchini, « Je suis le multiple. Exil historique et métaphorique dans la pensée d'Edward Saïd », *Tumultes*, 2010/2 (n° 35), p. 49-65.

¹⁰ Homi K. Bhabha, *Les Lieux de la culture : une théorie postcoloniale* [1994], trad. Françoise Bouillot, Paris, Payot & Rivages, 2019, p. 223.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*, p. 222.

¹³ Homi K. Bhabha, *The Location of Culture* [1994], London, Routledge, 2004, p. 166 ; souligné par l'auteur. L'expression est traduite par Françoise Bouillot dans la version française comme « *moins que un et double* » ; voir Homi K. Bhabha, *Les Lieux de la culture : une théorie postcoloniale*, op. cit., p. 217.

pour les enfants de l'Inde indépendante¹⁴ et Aimé Césaire tente de « faire un français antillais, c'est-à-dire, un français “nègre”¹⁵ ». En l'occurrence, la pensée dualiste qui fonde une frontière absolue entre Nous/Autre, Occident/Orient, est fortement mise en cause, la formule « assimilation ou disparition » laisse place à l'hybridité identitaire.

À partir de l'ère de la mondialisation, caractérisée par un bouleversement intellectuel, une communication des cultures différentes et un déplacement mondial sans précédent, la question de l'identité devient un problème complexe qui est étroitement lié, à l'exception de la pure activité cartésienne du *cogito*, au contexte historique, culturel et politique. Ottmar Ette propose dans *TransArea : Une histoire littéraire de la mondialisation* une historicisation de la mondialisation accélérée¹⁶ à travers laquelle l'auteur prévoit un futur qui « n'est pas relié à une appartenance solitaire, à une origine unique, à une seule assignation identitaire¹⁷ ». Autrement dit, l'identité moderne permet non seulement la diversité en elle-même, mais invite aussi inévitablement la participation de l'Autre.

Prenant en compte la réflexion française du début du XVIII^e siècle au début du XX^e siècle, Tzvetan Todorov indique que penser l'Autre est depuis longtemps une tradition française basée sur l'universalisme et le relativisme¹⁸. Au XX^e siècle, nous observons cependant un tournant qui se caractérise par l'apparition de la voix de l'Autre dans l'espace public occidental. Si, selon Saïd, l'orientalisme réside dans une invention de l'Orient par l'Occident, nous observons étonnement que les marginalisés, les colonisés, les exilés, etc., essaient de prendre eux-mêmes la parole et que leurs écritures s'inscrivent également dans l'ère postcoloniale. Ils ne se contentent plus

¹⁴ Voir Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres*, Paris, Seuil, 1999, p. 373 et la thèse de Romuald Berty, *Les Discours de la f(F)rancophonie au XXI^e siècle*, soutenue à Sorbonne Nouvelle, le 23 juin 2014, p. 219.

¹⁵ Voir René Depestre, *Bonjour et adieu à la négritude*, Paris, Seghers, 1980, p. 69.

¹⁶ Selon Ottmar Ette, la première phase de la mondialisation accélérée fait référence à l'expansion coloniale de l'Europe ; la deuxième phase s'étend du milieu du XVIII^e siècle au début du XIX^e siècle ; la troisième phase renvoie au dernier tiers du XIX^e siècle et au premier XX^e siècle au moment où les États-Unis deviennent une puissance colonisatrice hors d'Europe ; et les deux dernières décennies du XX^e siècle jusqu'à nos jours constituent la quatrième phase en cours. Voir Ottmar Ette, *TransArea : Une histoire littéraire de la mondialisation* [2016], trad. Chloé Chaudet, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 31-46.

¹⁷ *Ibid.*, 229-230.

¹⁸ Voir Tzvetan Todorov, *Nous et les autres* [1989], Paris, Seuil, 1992. Todorov parle aussi de la menace causée par l'universalisme et le relativisme dans *La Peur des barbares* où il indique que « l'universalisme des valeurs menace alors l'idée que les populations humaines sont égales entre elles, et donc aussi l'universalité de l'espèce » et que « ce relativisme débouche sur le nihilisme ». Voir aussi Tzvetan Todorov, *La Peur des barbares*, Paris, Albin Michel, 2009, p. 31-32.

d'être représentés et aspirent à être entendus par la société occidentale. Le décentrement marqué par l'opposition au colonialisme et à l'orientalisme, et la diversité culturelle promettant la possibilité des identités hybrides, sont leurs revendications principales.

La littérature francophone et les écrivains d'origine chinoise

Dans les années 1930 à Paris, le mouvement de la Négritude déclare « une véritable poésie de l'homme noir, qui permet d'accéder, par une prise de conscience de lui-même, à la condition de sujet¹⁹ ». Les écrivains noirs, tels que Léopold Sédar Senghor, Aimé Césaire, Léon Damas, demandent une révolte contre « le réductionnisme européen²⁰ » ainsi qu'un ré-enracinement des hommes noirs « dans une histoire, dans une géographie, dans une culture²¹ ». De plus, Aimé Césaire publie en 1950 son *Discours sur le colonialisme* dans lequel il dénonce les pseudo-équivalences coloniales – « *christianisme = civilisation ; paganisme = sauvagerie*²² » – et encourage le contact, mais pas de manière coloniale, entre les cultures différentes :

Cela réglé, j'admets que mettre les civilisations différentes en contact les unes avec les autres est bien ; que marier des mondes différents est excellent ; qu'une civilisation, quel que soit son génie intime, à se replier sur elle-même, s'étiole ; que l'échange est ici l'oxygène, et que la grande chance de l'Europe est d'avoir été un carrefour, et que, d'avoir été le lieu géométrique de toutes les idées, le réceptacle de toutes les philosophies, le lieu d'accueil de tous les sentiments en a fait le meilleur redistributeur d'énergie²³.

Deux ans après, suivant les pas d'Aimé Césaire, Frantz Fanon revient sur les identités

¹⁹ Voir la thèse de Romuald Berty, *Les Discours de la f(F)rancophonie au XXI^e siècle*, op. cit., p. 242.

²⁰ Aimé Césaire, *Discours sur le colonialisme* suivi de *Discours sur la Négritude* [1950], Paris, Présence Africaine, 2007, p. 84.

²¹ *Ibid.*, p. 85-86.

²² *Ibid.*, p. 10 ; souligné par l'auteur.

²³ *Ibid.*

plurielles des Noirs dans son *Peau noire, masques blancs* : « Le Noir a deux dimensions. L'une avec son congénère, l'autre avec le Blanc²⁴. » Mais ce qui suit de cette complexité, d'après lui, est un dilemme de « se blanchir ou disparaître²⁵ ». Face à cette scissiparité causée directement par les activités coloniales, Fanon d'une part a envie de se débarrasser de sa situation « prêt[e] à être répudié[e]²⁶ », et d'autre part déclare sans cesse l'importance de l'existence de l'Autre :

L'homme n'est humain que dans la mesure où il veut s'imposer à un autre homme, afin de se faire reconnaître par lui. Tant qu'il n'est pas effectivement reconnu par l'autre, c'est cet autre qui demeure le thème de son action. C'est de cet autre, c'est de la reconnaissance par cet autre, que dépendent sa valeur et sa réalité humaines. C'est dans cet autre que se condense le sens de la vie²⁷.

D'ailleurs, concomitamment avec la stratégie de « l'expansion de l'influence linguistique et culturelle française²⁸ », la France profitant de son statut de puissance coloniale dominante au coude à coude avec l'Angleterre avant la deuxième Guerre mondiale, étend son influence au-delà de ses frontières coloniales au point que les étudiants chinois se ruent vers ce carrefour de l'Europe. Selon l'observation de Muriel Détrie, de la fin du XIX^e siècle au début du XX^e siècle, l'activité de la connaissance de l'Est lancée par Paul Claudel, Victor Segalen et Henri Michaux, connaît « son équivalent dans le sens inverse²⁹ » durant la première moitié du XX^e siècle. En attendant, les étudiants chinois qui ont pour but de « moderniser leur pays³⁰ » propagent en même temps la culture chinoise en Europe. Selon les statistiques de Détrie, « entre 1920 et 1949, jusqu'à une cinquantaine de publications concernant la littérature chinoise au sens large³¹ » sont observées en France, y compris des thèses et

²⁴ Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, *op. cit.*, p. 15.

²⁵ *Ibid.*, p. 97.

²⁶ *Ibid.*, p. 73.

²⁷ *Ibid.*, p. 210.

²⁸ Voir la thèse de Romuald Berty, *Les Discours de la Francophonie au XXI^e siècle*, *op. cit.*, p. 24.

²⁹ Muriel Détrie, « Introduction », dans *Connaissance de l'Ouest : Artistes et écrivains chinois en France (1920-1950)*, Paris, Éditions You Feng, 2016, p. III-XIII, ici p. III.

³⁰ Muriel Détrie, « La contribution des premiers étudiants chinois en France au comparatisme littéraire franco-chinois (1920-1949) », dans *Connaissance de l'Ouest : Artistes et écrivains chinois en France (1920-1950)*, *op. cit.*, p. 41-64, ici p. 41.

³¹ *Ibid.*, p. 43.

des traductions sur les poèmes, les romans et les théâtres chinois.

Or, il faut noter que la plupart des écrivains d'expression française sont originaires des pays colonisés ; ils s'attachent à une redécouverte de leurs identités à la suite de leurs expériences communes d'être colonisées par l'Occident et font partie du mouvement de la littérature francophone. Le terme « Francophonie », selon Romuald Berty, est lancé pour la première fois par Onésime Reclus en 1880 du point de vue géopolitique. Par ailleurs, en fonction de la définition plus moderne, c'est-à-dire plus politiquement chargée, donnée par l'OIF (l'Organisation internationale de la francophonie), la Francophonie désigne « tout d'abord des femmes et des hommes qui partagent une langue commune, le français » et « ensuite un dispositif institutionnel³² » pour des coopérations diverses parmi les membres.

D'après Abdourahman Waberi, la périodisation littéraire francophone peut se diviser en quatre générations : « la génération des pionniers (1910-1930), celle de la Négritude (1930-1960), celle de la décolonisation (dès les années soixante-dix) et enfin, à partir des années quatre-vingt-dix, celle des enfants de la postcolonie³³. » De plus, dans *Exotisme et lettres francophones*, Jean-Marc Moura déclare que les lettres francophones proposent un passage par lequel les « générations peuvent s'instaurer de nouveaux rapports au passé colonial³⁴ ». Et toutes ses discussions sur la littérature francophone sont indissociables de la réflexion sur le colonialisme et le post-colonialisme :

Les lettres francophones, y compris les plus rétives au colonialisme et à l'influence de l'Occident, se jouent sur le fond d'un « hypotexte » colonial et/ou exotique, selon le terme emprunté à Gérard Genette par János Riesz, qu'il est nécessaire de connaître et d'étudier si on veut mesurer leur originalité et la singularité des options créatrices engagées³⁵.

Néanmoins, la Francophonie est aussi une conception qui est mise en doute

³² Voir le site de l'OIF, <https://www.francophonie.org/la-francophonie-en-bref-754>.

³³ Cité par la thèse de Romuald Berty, *Les Discours de la fFrancophonie au XXI^e siècle*, op. cit., p. 286.

³⁴ Jean-Marc Moura, *Exotisme et lettres francophones*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003, p. 7.

³⁵ *Ibid.*, p. 10.

notamment à l'époque postcoloniale dans le sens où il s'agit souvent d'une notion idéologique, politique et institutionnelle accusée d'être « le dernier avatar du colonialisme³⁶ » ; et elle se charge de généraliser l'influence française non seulement aux pays colonisés, mais aussi de lutter contre le puissant pouvoir anglo-américain en tant qu'autre collectivité culturelle dans le monde entier³⁷. Autrement dit, la Francophonie fait allusion à une série d'oppressions à l'époque coloniale de même qu'à la concurrence au niveau mondial d'aujourd'hui avec l'Anglophonie. Voici ce que Michel Beniamino déclare dans *La Francophonie littéraire : essai pour une théorie* :

Discours, surtout, dont il importe de questionner l'épistémologie, sans feindre d'ignorer que l'invention même du terme « francophonie » est directement lié – chez O. Reclus – à des considérations liées au « pouvoir colonisateur » de la langue pour un intellectuel fort soucieux de la puissance de l'Empire colonial français³⁸.

Il en résulte que le discours de la Francophonie suppose un centre absolu, considérant comme valeur unique la norme française, c'est-à-dire qu'une structure de « centre/périphérie » s'y intègre. Romuald Berté précise la relation entre les auteurs francophones et la langue française :

La Francophonie valorise les auteurs francophones en leur attribuant une mission d'ornement et de régénération de la langue. Représentants de l'exotisme, ces derniers sont sommés de fournir les accents et les saveurs locales au français hexagonal³⁹.

Les auteurs francophones risquent donc d'être considérés comme des « ornements » et des « éléments exotiques » pour enrichir et colorer la France par l'intermédiaire surtout de leur altérité comme des matériaux d'exotisme. Cette idée dangereuse

³⁶ Michel Le Bris et Jean Rouaud, « Pour une 'littérature-monde' en français », *Le Monde des livres*, 15 mars 2007.

³⁷ Voir la partie « L'anti-américanisme francophone » dans la thèse *Les Discours de la Francophonie au XXI^e siècle* de Romuald Berté.

³⁸ Michel Beniamino, *La Francophonie littéraire : essai pour une théorie*, Paris, Harmattan, 1999, p. 15.

³⁹ Romuald Berté, *Les Discours de la Francophonie au XXI^e siècle*, op. cit., p. 109.

permet une renaissance du discours colonial ou impérial qui implique un centre dominant et la marginalité du reste. Et la littérature francophone est ainsi réduite à un complément de la littérature française censée être classique, orthodoxe et canonique.

Cherchant à dépasser ce clivage, *Pour une « littérature-monde » en français* est publié en 2007 sous la direction de Michel Le Bris et Jean Rouaud ; quarante-quatre écrivains, y compris l'écrivain chinois Dai Sijie, déclarent : « Fin de la francophonie. Et naissance d'une littérature-monde en français⁴⁰. » Son but est de lutter contre tous les malentendus et les allusions possibles derrière le discours politique de la Francophonie et de déclarer une déconstruction d'un centre français absolu. Une nouvelle époque d'hybridité tente de déconstruire la structure centre/périphérie : « c'était bien la première fois qu'une génération d'écrivains issus de l'émigration, au lieu de se couler dans sa culture d'adoption, entendait faire œuvre à partir du constat de son identité plurielle, dans le territoire ambigu et mouvant de ce frottement⁴¹. »

Outre la « littérature-monde en français », le terme « écrivains de langue française » s'applique aussi dans ce manifeste pour remplacer les « écrivains francophones ». Ce n'est pas un hasard si ceux-là mêmes qui questionnent le terme « Francophonie » essaient de trouver des substituts plus précis. Par exemple, existe aussi l'expression « les écrivains d'expression française » qui peut inclure à la fois la littérature française et la littérature francophone ; selon Michel Beniamino, c'est une notion provisoire avant d'en « poser une meilleure⁴² ».

La demande d'un monde décentralisé ne se borne pas à la France ou aux pays francophones, elle appelle une réaction plus vaste. Inspiré par la « lutte *collective*⁴³ » de Fanon, Edward W. Saïd qui se préoccupe notamment des gens de couleur les encourage à utiliser les médias occidentaux « pour attirer l'attention sur leur sort⁴⁴ » : de plus en plus d'écrivains aux identités multiples commencent à décrire leurs situations hybrides à travers leurs écritures en langue occidentale. La division

⁴⁰ Michel Le Bris et Jean Rouaud, « Pour une 'littérature-monde' en français », art. cit.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Michel Beniamino, *La Francophonie littéraire : essai pour une théorie*, op. cit., p. 18.

⁴³ Edward W. Saïd, *Dans l'ombre de l'Occident suivi de Les Arabes peuvent-ils parler ?*, Paris, Payot & Rivages, 2014, p. 10 ; souligné par l'auteur.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 30.

simpliste entre l'Occident et le non-Occident dans le discours colonial et postcolonial traditionnel cède progressivement la place au dialogue entre sujets et à l'accent mis sur les identités hybrides. Ces auteurs tentent de libérer le non-Occident de la position de l'Autre – dont le but n'est certainement pas de créer un occidentalisme –, c'est-à-dire qu'ils contestent l'existence du non-Occident comme point de référence, qu'il soit considéré comme meilleur (l'exotisme), pire (le scientisme, l'ethnocentrisme, le racisme, le colonialisme), ou dans sa différence (le relativisme) par rapport à l'Occident. Parce que la différence culturelle n'est pas une sorte d'exclusivité, mais plutôt une altérité qui peut être comprise, intégrée et mise en dialogue les uns avec les autres.

Des écrivains d'origine chinoise, en dépit de leur quantité peu nombreuse, participent également à cette vague hybride en utilisant le français comme langue de création littéraire. Puisant simultanément la nourriture dans les cultures chinoise et française, ils décrivent leurs identités plurielles co-construites et se consacrent à un monde décentralisé. Cependant, étant donné que la littérature francophone est un concept étroitement lié à l'Histoire coloniale occidentale et que la Chine n'a jamais été complètement colonisée, nous avons ainsi des réserves quant à savoir si ces écrivains chinois peuvent être appelés « francophones ».

Détrie évoque ce problème de nomination dans ses études sur les premiers étudiants chinois en France dans la première moitié du XX^e siècle, elle indique que :

Les auteurs méritent aussi d'être redécouverts et salués dans la mesure où ils sont les premiers représentants de ce qu'on appelle aujourd'hui les « écrivains chinois francophones » mais qu'il conviendrait peut-être d'appeler plutôt « les écrivains chinois migrants » puisque la plupart d'entre eux sont retournés en Chine, tout en continuant pour certains à écrire en français (Tsen Tsongming et Hsu Sung-nien notamment), et que quelques-uns sont revenus plus tard en France où ils ont de nouveau publié (comme Cheng Tcheng)⁴⁵.

De plus, en empruntant les données présentées par Anne Douaire, Jean-Marc Moura

⁴⁵ Muriel Détrie, « La contribution des premiers étudiants chinois en France au comparatisme littéraire franco-chinois (1920-1949) », art. cit., p. 61.

signale « les thèses portant sur les lettres francophones, soutenues ou déposées depuis 1992 » dont la Chine est absente :

Je rappelle seulement quelques données brutes : depuis 1992 (année incluse), les sujets les plus nombreux portent sur le Maghreb (42) et l’Afrique subsaharienne (37). Viennent ensuite les travaux sur les Antilles (20), l’Europe (10, surtout sur la Belgique – mais un auteur comme Henri Michaux est classé comme écrivain français) ; le Québec (15), l’océan Indien (5) et enfin le Machrek (2)⁴⁶.

Et dans *Exotisme et lettres francophones*, Moura effleure pour la seule fois le nom de François Cheng qui est classé parmi « les auteurs venus de zones non francophones » :

Il convient par ailleurs de considérer aussi les auteurs venus de zones non francophones qui ont opté pour la langue française : non pas Samuel Beckett ou Eugène Ionesco, ni les auteurs « canonisés » et dès lors francisés, mais Hector Bianciotti, François Cheng, Julio Cortazar, Nancy Huston, Milan Kundera, Andréi Makine et bien d’autres⁴⁷.

De ce fait, en dépit de certains usages de l’expression « la francophonie chinoise » – je mentionne ici l’article « Pour une archéologie de la francophonie chinoise : Le cas de Tcheng Ki-tong » de Zhang Yinde publié en 2011⁴⁸, mais aussi *Interculturalité et intermédialité chez les auteurs francophones chinois*, thèse de Xiang Weiwei soutenue en 2017 à l’Université de Strasbourg –, nous pensons que la Chine ne partage pas l’expérience commune, coloniale et décoloniale, avec les autres membres du groupe dit francophone. C’est aussi la raison pour laquelle Sophie Croiset utilise un autre terme pour signaler ce groupe d’auteurs dans sa thèse

⁴⁶ Jean-Marc Moura, *Exotisme et lettres francophones*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003, p. 206.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 213.

⁴⁸ Voir Zhang Yinde, « Pour une archéologie de la francophonie chinoise : Le cas de Tcheng Ki-tong », art. cit. D’ailleurs, dans cette thèse, lorsqu’il est nécessaire de convertir des caractères chinois en lettres latines (des noms de personnes, de lieux, de livres, etc.), s’il existe des expressions qui ont été adoptées en Occident, la méthode d’écriture originale sera conservée pour faciliter la compréhension, sinon nous convertirons les caractères chinois en lettres latines en fonction de la convention du pinyin chinois. Le pinyin chinois a été étudié et formulé lors de la réforme des écritures de 1955 à 1957. Ce schéma pinyin est principalement utilisé pour annoter la prononciation du chinois mandarin. Le plan a été approuvé et annoncé lors de la cinquième session de la première Assemblée populaire nationale de la République populaire de Chine le 11 février 1958. En 1982, l’orthographe de l’alphabet romain chinois est devenue une norme internationale.

Écrivains chinois d'expression française : typologie d'un champ littéraire transculturel :

Les « autres » que sont notamment les Chinois mais aussi les écrivains d'Europe non francophone, par exemple, ne sont pas identifiés comme un ensemble cohérent, mais réduits à des « singularités francophones » et souvent perçus comme originaux, exotiques mais aussi surprenants⁴⁹.

Dans notre thèse, nous utiliserons donc en priorité l'expression « écrivains chinois d'expression française » pour désigner les trois auteurs comme sujets de recherche : Tcheng Ki-tong, François Cheng et Dai Sijie. Il convient de noter que François Cheng s'est fait naturaliser Français en 1971, ce qui a conduit certains chercheurs à estimer qu'il devrait être considéré comme un « écrivain français ». Donc, quand nous parlons des « écrivains chinois d'expression française », nous mettons davantage l'accent sur leurs identités transculturelles, tout comme Mathias Énard dans le roman *Boussole* mentionne Kafka qui « était dans Prague à la fois allemand, juif et tchèque sans être rien de tout cela⁵⁰ ».

Des recherches connexes précédentes

Ces dernières années, de nombreuses études ont déjà été menées sur ces trois écrivains d'origine chinoise. En 2004, Li Huachuan publie en Chine son ouvrage 《晚清一个外交官的文化历程》 (*L'Expérience culturelle d'un diplomate à la fin de la dynastie des Qing*) et analyse systématiquement l'identité culturelle de Tcheng Ki-tong entre deux pays ; en 2011, dans l'article « Pour une archéologie de la francophonie chinoise : Le cas de Tcheng Ki-tong », Zhang Yinde considère Tcheng Ki-tong comme le point de départ de la littérature francophone chinoise ; au cours des

⁴⁹ Sophie Croiset, *Écrivains chinois d'expression française : typologie d'un champ littéraire transculturel*, thèse en cotutelle soutenue à l'Université Libre de Bruxelles, le 29 mai 2012, p. 19.

⁵⁰ Mathias Énard, *Boussole*, Arles, Actes Sud, 2015, p. 10.

dix dernières années, *Contes chinois*, œuvre de traduction de Tcheng Ki-tong, devient un texte important dans les études de traduction en Chine⁵¹ ; le 24 novembre 2023, la thèse de Qi Yue intitulée *Un échange interculturel sino-européen à la fin du XIX^e siècle. Idéaux, pratiques et enjeux intellectuels dans l'œuvre du diplomate-écrivain Chen Jitong* est soutenue à l'École Normale Supérieure.

Les milieux académiques français accordent une grande attention aux travaux de François Cheng, les thèses de doctorat qui y sont liées continuent d'émerger sous différents angles : *Une figure de la francophonie chinoise : François Cheng « Pèlerin entre l'Orient et l'Occident »* de Véronique Brient (2008) ; *Codes culturels et usage de l'écriture chez François Cheng* de Yang Wen (2012) ; *La Voix et la Voie dans l'œuvre poétique de François Cheng, « À l'orient de tout »* de Dominique Genevrier (2013) ; *La quête spirituelle dans l'œuvre romanesque de François Cheng* d'Antoine Decossas (2017) ; *La peinture chinoise en littérature : l'œuvre de François Cheng* de Jing Chen (2020), etc. Et à partir du début du XXI^e siècle, on compte aussi trois thèses de doctorat en Chine – *L'Exploration consciente vers la « troisième dimension » des cultures chinoise et occidentale – l'analyse structurelle de la poésie chinoise et la recherche sur la traduction* de Jiang Xiangyan (《向着中西文化“第三元”的自觉探寻》, 2005), *L'Art du dialogue et de la fusion – études sur la pratique créative de François Cheng* de Niu Jingfan (《对话与融合的艺术——程抱一创作实践研究》, 2007), *Entrer dans l'entre-deux – études sur la question spatiale dans le roman de François Cheng « Le Dit de Tian-yi »* de Cheng Ping (《进入“之间”——程抱一的小

⁵¹ Voir Wang Jing 王菁, « “Yizhe shiye” xia fanyi lichang de queding – Tcheng Ki-tong fa yiben *Liaozhai zhiyi* yanjiu “译者视野”下翻译立场的确立——陈季同法译本《聊斋志异》研究 » [L'Établissement d'une position de traduction selon la « perspective du traducteur » – Une étude de la traduction de Tcheng Ki-tong sur *Contes extraordinaires du pavillon du loisir*], dans *Zhongguo fanyi* 中国翻译 [La Traduction de la Chine], 2020,41(02), p. 35-43 ; Liang Ye 梁晔, « Qianxi *Liaozhai zhiyi* zhong wenhua fuzai ci de fayu fanyi – yi Tcheng Ki-tong, Li Fengbai, Luluwa 浅析《聊斋志异》中文化负载词的法语翻译——以陈季同、李风白、拉卢瓦三种法译本重合篇目为例 » [Une brève analyse de la traduction française de mots chargés de culture chinoise dans *Contes extraordinaires du pavillon du loisir* – Prenant comme exemple les sections qui se chevauchent de trois traductions françaises de Tcheng Ki-tong, Li Fengbai et Louis Laloy], dans *Faguo guojia yu diqu yanjiu* 法语国家与地区研究 [Études francophones], 2019(01), p. 45-54 ; Huang Huizheng 黄惠铮, « Tcheng Ki-tong *Zhongguo gushi* fanyi yanjiu 陈季同《中国故事》翻译研究 » [Études de la traduction de Tcheng Ki-tong sur *Contes chinois*], dans *Qiqi haer daxue xuebao (zhexue shehui kexue ban)* 齐齐哈尔大学学报(哲学社会科学版) [Journal de l'Université Qiqihar (édition philosophie et sciences sociales)], 2016(07), p. 124-126.

说《天一言》的空间问题研究》，2015) – qui se concentrent sur la recherche poétique, la traduction et la création littéraire de l’académicien d’origine chinoise.

Quant à Dai Sijie, bien qu’il n’existe actuellement aucune thèse de doctorat ni monographie qui lui soit consacrée, les chercheurs français s’intéressent particulièrement au roman *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise* et au déplacement de l’auteur entre les deux cultures, tandis qu’en Chine, une grande attention est portée à ses œuvres cinématographiques. Voici quelques articles publiés : « Valoriser la littérature francophone en classe de français langue étrangère – l’exemple de *Balzac et la petite tailleuse chinoise* de Dai Sijie⁵² » en 2019 ; « L’identité ambiguë de Dai Sijie et la réception de *Balzac et la petite tailleuse chinoise* en France et en Chine⁵³ » en 2022 ; « La Réapparition de la conscience dispersée et son identification : commentaire sur les œuvres *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise* et *Le Paon de nuit* mises en scène par Dai Sijie » (《飞散意识的再现与飞散身份的认同——评戴思杰导演作品<巴尔扎克与小裁缝><夜孔雀>⁵⁴》) en 2018, etc.

Les œuvres de nos trois auteurs ont reçu une certaine attention en France ainsi qu’en Chine, mais pour l’instant, elles sont rarement étudiées dans leur ensemble ; en d’autres termes, il existe relativement peu de thèses de doctorat consacrées aux écrivains chinois d’expression française. En effet, ce n’est qu’en 2012 qu’on voit la première thèse qui fait une recherche panoramique sur 24 auteurs chinois écrivant en français, avec le titre *Écrivains chinois d’expression française : typologie d’un champ littéraire transculturel*⁵⁵. Quatre ans plus tard, une autre thèse de doctorat intitulée *Imprégnation des écrivains francophones d’origine chinoise par trois sagesses*

⁵² Jeanmaire Guillaume et Arnaud Duval, « Valoriser la littérature francophone en classe de français langue étrangère – l’exemple de *Balzac et la petite tailleuse chinoise* de Dai Sijie », *Synergies Chine*, 14.14 (2019), p. 117-251.

⁵³ Wang Yiran, « L’identité ambiguë de Dai Sijie et la réception de *Balzac et la petite tailleuse chinoise* en France et en Chine », *Voix plurielles*, 19.2 (2022), p. 548-559.

⁵⁴ Shen Wenjing 申文静, « Feisan yishi de zaixian yu feisan shenfen de rentong – ping Dai Sijie daoyan zuopin *Baerzhake yu Xiaocai Feng*, *Ye kongque* 飞散意识的再现与飞散身份的认同——评戴思杰导演作品<巴尔扎克与小裁缝><夜孔雀> » [La Réapparition de la conscience dispersée et son identification : commentaire sur les œuvres *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise* et *Le Paon de nuit* mises en scène par Dai Sijie], dans *Dianying wenxue* 电影文学 [La Cinématographie et la littérature], 2018(13), p. 134-136.

⁵⁵ Sophie Croiset, *Écrivains chinois d’expression française : typologie d’un champ littéraire transculturel*, op. cit.

*extrême-orientales : Taoïsme, Bouddhisme et Confucianisme*⁵⁶ est soutenue à l'Université de Limoges, portant sur l'impact des pensées traditionnelles chinoises sur ce groupe d'écrivains. Enfin, soutenue en 2017, la thèse *Interculturalité et intermédialité chez les auteurs francophones chinois*⁵⁷, outre qu'elle est axée sur la création littéraire du groupe, révèle également les différentes identités sociales des auteurs chinois et les différents médias qu'ils utilisent.

Par rapport aux recherches précédentes, cette thèse espère révéler les identités plurielles des écrivains chinois venus en France à différentes époques et pour différentes raisons à travers une analyse détaillée de trois d'entre eux, Tcheng Ki-tong, François Cheng et Dai Sijie. Si dans les études antérieures, les chercheurs ont mis l'accent sur l'incarnation de la culture chinoise dans ces œuvres créées en français, nous souhaitons pour notre part souligner le lien entre ce groupe d'auteurs et leur culture originaire sans pour autant négliger leur dialogue avec la culture française, afin de révéler comment les deux cultures cohabitent dans leurs écritures dans un état d'hybridation plutôt que de juxtaposition.

Et nous sommes particulièrement opposée à l'idée que la Chine est l'Autre absolue de l'Occident et aux tentatives d'isoler la Chine des autres cultures du monde. C'est pourquoi, à travers les expériences transculturelles des trois écrivains, nous espérons révéler une autre relation éventuelle au-delà de la contradiction entre Occident et Orient, entre nous et l'Autre – c'est-à-dire la possibilité du renouvellement par le truchement de l'acceptation de l'Autre comme partie intégrante du soi. L'ambivalence de l'identité ne conduit pas nécessairement à l'assimilation ou à l'élimination ; et un vrai dialogue ne se produit pas dans la relation orientaliste « sujet/objet », mais plutôt dans un devenir réciproque, un mouvement circulaire et une intersubjectivité culturelle :

D'expérience je sais : on ne peut connaître sa propre meilleure part que grâce à la connaissance de la meilleure part de l'autre ;

⁵⁶ Hu Jing, *Imprégnation des écrivains francophones d'origine chinoise par trois sages extrême-orientales : Taoïsme, Bouddhisme et Confucianisme*, thèse soutenue à l'Université de Limoges, le 4 mai 2016.

⁵⁷ Xiang Weiwei, *Interculturalité et intermédialité chez les auteurs francophones chinois*, thèse soutenue à l'Université de Strasbourg, le 12 septembre 2017.

sa propre meilleure part s'épanouit d'autant au contact de la meilleure part de l'autre⁵⁸.

En bref, nous tentons de déconstruire la contradiction absolue entre Orient et Occident établie par Saïd dans *L'Orientalisme* – c'est sa propre théorie qui contribue à créer une forme d'altérité irréductible, alors même qu'il ne le souhaite pas. L'altérité est un élément nécessaire afin qu'une tradition ne perde pas sa dynamique, sachant que les interstices entre les antipodes proposent un espace commun basé sur une norme plus générale. Cette norme est « le savoir et la planète comme nouvel horizon⁵⁹ » pour Mathias Énard, elle est la « commune humanité⁶⁰ » pour Todorov, alors, quelles seront les réponses des écrivains chinois d'expression française ?

Les méthodes de recherche

Il n'y a aucune raison *a priori* pour que les Chinois écrivent en français. Pour des écrivains francophones tels qu'Assia Djébar, la langue française, qui est « la langue de l'adversaire d'hier⁶¹ », renvoie à une Histoire commune entre le colonisateur et les colonisés. Mais le cas des écrivains chinois d'expression française est différent. Leurs rencontres avec la langue et la culture françaises sont à la fois de beaux hasards et des choix personnels. Pourquoi écrire en français n'est pas une question qui va de soi pour eux et cela mérite donc une explication.

Afin de tracer les itinéraires personnels et les contextes historiques particuliers de nos trois auteurs, nous nous concentrerons dans la première partie sur leurs autoportraits littéraires – *Les Chinois peints par eux-mêmes*, *Le Dit de Tian-yi* et *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise* – dans lesquels ils révèlent leurs chemins d'avancée vers l'inconnu et leurs buts d'écriture. Les hommes sont un devenir plutôt qu'une essence fixe ; et la construction de soi est un processus qui s'accompagne

⁵⁸ François Cheng, *Le Dialogue*, Paris, Éditions Desclée de Brouwer, 2002, p. 83.

⁵⁹ Mathias Énard, *Boussole*, *op. cit.*, p. 313.

⁶⁰ Tzvetan Todorov, *La Peur des barbares*, *op. cit.*, 2009, p. 41.

⁶¹ Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia* [1985], Paris, Albin Michel, 1995, p. 300.

toujours de la rencontre avec l'Autre. Mais pourquoi la France ? Quel est son charme ? Que ce choix soit dû à la carrière diplomatique, à la situation politique ou au fétichisme dès la jeunesse, nous espérons dévoiler comment l'Autre exerce une influence sur leur vie et comment ils deviennent doublement étrangers dans deux civilisations et s'identifient à un état entre-deux.

La première rencontre a lieu à la fin du XIX^e siècle au moment où deux cultures apprennent à se connaître par tâtonnements et où les imaginaires pleins de malentendus, de distorsions, de préjugés apparaissent simultanément des deux côtés. Dans les œuvres littéraires, les récits de voyage et les reportages des journaux, la construction de l'Autre crée les figures les plus variées et les plus inauthentiques. Si l'on se réfère aux études de Todorov et de Fanon, « les Chinois sont bizarres et décadents » est un jugement orientaliste, mais « les Français sont des missionnaires et des bellicistes » l'est presque tout autant –, ce qui confirme que cette invention de l'Autre se produit non seulement en Occident mais aussi en Orient. Par conséquent, le soi-disant silence de ceux à qui est déniée la capacité de parler est issu simplement de notre négligence, voire de notre refus d'écouter. Michel-Rolph Trouillot dans *Silencing the Past : Power and the Production of History* et Gayatri Chakravorty Spivak dans *Les subalternes peuvent-elles parler ?* nous font déjà remarquer ce silence forcé.

Jusqu'à ce que Tcheng Ki-tong, en tant que diplomate de la dynastie des Qing, prenne lui-même la parole devant le public français grâce à sa maîtrise du français, la voix de l'Empire oriental étant désormais directement entendue par les habitants de l'autre côté du monde. Dans le premier chapitre, par le truchement des documents historiques, des lettres des fonctionnaires d'État, d'articles publiés dans le *Journal de Shanghai*, nous essayons non seulement de révéler la contribution du diplomate aux échanges culturels sino-français à une époque de conflits culturels et de guerres internationales fréquents, mais surtout de peindre ses identités plurielles – en tant que diplomate d'un Empire en crise, il oscille constamment entre deux pays et affiche une vision culturelle extrêmement complexe : d'une part, il décrit un pays idéalisé,

quasiment exotique, pour contrer les préjugés de la société occidentale à l'égard de la Chine ; d'autre part, après son retour en Chine, il préconise vigoureusement les idées occidentales, dans l'espoir de sauver l'Empire des Qing mourant.

La deuxième rencontre est un choix demi-forcé au milieu du XX^e siècle. Après la joie de la fondation nationale moderne, la Chine nouvelle tombe très bientôt dans un tourbillon de mouvements politiques constants qui conduit finalement à la fermeture de la porte du pays, tandis que le monde intellectuel français est plongé dans la vague du structuralisme et de la sémiotique basée sur le développement de la linguistique. Arrivé en France en 1948 avec son père, François Cheng, premier académicien d'origine chinoise depuis 2002, a donc la chance de ne pas être touché par la tempête politique : il ne retourne ni dans son pays, ni ne part aux États-Unis avec sa famille, mais il reste seul à Paris, immergé dans le l'animation intellectuelle qui honore cette métropole européenne.

Une longue période d'aphasie en France – il ne connaissait pas un mot de français à son arrivée – lui fait prendre conscience du lien étroit entre le langage et la « légitimité d'être⁶² » humaine. C'est pourquoi lorsqu'il écrit en français, il choisit alors une nouvelle perspective sur le monde. Garder une distance avec la patrie maternelle crée une occasion de la réexaminer – par le truchement de sa participation aux activités intellectuelles en effervescence, il s'engage dans une interprétation multilinguistique et multiculturelle de la poésie et de la peinture chinoises. De l'autre côté, l'idéogramme chinois et la pensée taoïste favorisent l'actualisation la plus vitale de la langue et de la culture françaises. François Cheng s'oppose donc à l'approche de François Jullien consistant à traiter la Chine comme l'Autre absolu de l'Occident. Avec sa propre expérience transculturelle – un roman d'autofiction et deux essais autobiographiques –, il explique la possibilité de l'intégration, du renouveau et de la transcendance à travers deux cultures, estimant que seule la fusion des différences pourrait donner naissance à la nouveauté.

Et puis, grâce à la réouverture de la Chine en 1978, la génération perdue chinoise,

⁶² François Cheng, *Le Dialogue*, op. cit., p. 29.

selon les mots de Michel Bonnin, retrouve une autre culture à la fin du XX^e siècle. La pénurie extrême de la vie matérielle et spirituelle au cours du Mouvement *shangshan xiaxiang*⁶³ constitue une aspiration d'une génération à la culture occidentale ; le concept de l'opposition dualiste civilisé/barbare, avancé/arriéré, Occident/Orient s'établit au sein des jeunes instruits. La même année, *L'Orientalisme* de Saïd est publié par Pantheon Books, ouvrant une période de regard critique sur l'ère coloniale et postcoloniale. La structure centre-périphérie est remise en question et on commence à imaginer un monde du vivre-ensemble où coexistent de multiples différences. La troisième rencontre devient ainsi une réflexion continue sur la relation des deux civilisations.

Dans *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise*, l'auteur démontre l'admiration d'une génération chinoise pour la civilisation occidentale et propose un paradigme orientaliste selon lequel « les Occidentaux sauvent les femmes orientales des hommes orientaux ». Avec un esprit de rébellion contre le système étouffant, Dai Sijie fait de la fille chinoise métamorphosée par la littérature occidentale un symbole de résistance à la réalité « arriérée » de la Chine. À la suite de la publication de la version chinoise, les milieux universitaires chinois estiment que le roman trahit une sorte d'auto-orientalisation et critiquent ses éléments exotiques.

Cependant, dans ses œuvres ultérieures, l'image des Occidentaux civilisés est déconstruite par l'auteur lui-même : apprendre le violon devient une sorte de kitsch ; les produits en vitrine sont un symbole de l'invasion de l'économie marchande occidentale ; les Blancs sont considérés comme colonisateurs coupables en Afrique. D'ailleurs, au fur et à mesure de son installation en France, les narrateurs de Dai Sijie sont passés d'un jeune homme instruit à un étudiant chinois en France, puis à une étudiante française en Chine – ses protagonistes semblent avoir vécu dans une dislocation perpétuelle entre réalité et idéaux, identité et environnement. La création littéraire de Dai Sijie décrit un monde fictif en constante évolution qui révèle son dépaysement et son état de devenir, prouvant que l'identité est un processus continu

⁶³ Il s'agit d'un mouvement politique dirigé par le Parti communiste chinois qui a débuté dans les années 1960 et a envoyé des jeunes instruits à la campagne pour la rééducation.

plutôt qu'un fait défini.

Dans le même temps, nous considérons ces trois instants de rencontre comme trois jalons temporels à partir desquels nous pourrions retracer une Histoire des relations sino-françaises : grâce aux déplacements de populations, aux efforts des traducteurs et aux créations littéraires des exilés, les balbutiements pleins de confrontations et de malentendus se transforment progressivement en un dialogue intersubjectif. Mais il convient de noter que même si la proximité et la compréhension mutuelle de deux civilisations nécessitent l'élimination des stéréotypes, cela n'implique pas une vision de relativisme culturel. Tzvetan Todorov accuse sévèrement Lévi-Strauss qui « se refuse de porter aucun jugement sur les cultures et leurs éléments : toutes les sociétés sont également bonnes (ou mauvaises), les jugements de valeur sont nécessairement relatifs, les jugements transculturels impossibles⁶⁴. » Par conséquent, la question à laquelle nous devons ensuite répondre est de savoir comment instaurer un dialogue transculturel.

Selon Pascal Gin, le meilleur moyen de répondre à ce qu'est la « transculturalité » est de savoir « d'abord ce qu'elle n'est pas ou n'est plus⁶⁵ ». Dans ce contexte, la transculturalité peut être comprise comme une opposition à la monoculturalité : elle remet en question certains concepts autrefois populaires, tels que l'universalisme et l'eurocentrisme, au regard d'un irrévocable glissement d'aujourd'hui, de l'unité à la diversité, de la hiérarchisation à la réciprocité, de l'essence définie à l'état de devenir. Et les études d'Afef Benessaïeh délimitent le terme en le distinguant de la « transculturation », de la « multiculturalité » et de l'« interculturalité » :

J'ai principalement prétendu que la transculturation est un terme utile pour qualifier les configurations historiquement sédimentées des relations de pouvoir entre les groupes dominants et subordonnés ; que la multiculturalité décrit des politiques étatiques particulières à gérer la diversité culturelle qui tiennent compte du droit à la différence ; et que

⁶⁴ Tzvetan Todorov, *La Peur des barbares*, op. cit., p. 89.

⁶⁵ Pascal Gin, « Vers une pensée faible de la transculturation », dans *Transcultural Americas-Amériques Transculturelles*, sous la direction d'Afef Benessaïeh, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2010, p. 94.

l'interculturalité qualifie avec justesse les relations plus dualistes et antagonistes entre des groupes, des communautés et des nations qui se perçoivent comme culturellement distincts les uns des autres, et qui luttent pour maintenir cette distinction.

I mainly argued that transculturation is a useful term to qualify historically sedimented configurations of power relations between dominant and subordinated groups; that multiculturalism describes specific state policies for managing cultural diversity that account for the right to difference; and that interculturality aptly qualifies the more dualistic and antagonistic relations between groups, communities and nations that perceive themselves to be culturally distinct from one another, and that are struggling to maintain that distinction⁶⁶.

Si les trois termes ci-dessus renvoient par excellence à une relation dualiste entre dominants et dominés, nous et l'Autre, la société majeure et les immigrants, alors la transculturalité met en avant la contemporanéité dans le contexte de la mondialisation plutôt que le modèle centre-périphérie de l'histoire coloniale⁶⁷ : « La liaison, dit-il, est au cœur de la transculturalité vue à travers une lentille pluraliste⁶⁸ », et elle implique un contact qui n'est pas nécessairement contradictoire entre deux, trois ou plusieurs cultures différentes. En comparaison des trois notions dont l'étymologie renvoie également à la « culture », l'auteur nous fait remarquer que la transculturalité dénie l'isolement et la stabilité culturels d'une part, met l'accent sur la cohabitation – plutôt que sur la distinction – des cultures d'autre part.

De ce fait, la transculturalité devrait commencer par un dialogue, non seulement de l'un vers l'autre, mais surtout réciproque et perméable, dans le sens où ce néologisme fait allusion par excellence à un monde du *vivre ensemble*. En d'autres termes, le dialogue transculturel nie les relations dualistes des civilisations différentes accentuées par l'ère coloniale et post-coloniale (au sens de Saïd) – le colonisateur et le colonisé, le dominant et le dominé, la culture majoritaire et la culture minoritaire –, il aspire, en revanche, à un mode question/réponse interchangeable basé sur la

⁶⁶ Voir Afef Benessaïeh, « Multiculturalisme, Interculturality, Transculturality », dans *Transcultural Americas: Amériques Transculturelles*, op. cit., p 20 ; traduit par nous.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 17.

⁶⁸ « Relatedness is the core of transculturality viewed through a pluralistic lens »; *ibid.*, p. 26; traduit par nous.

polyphonie des voix : chacun a le droit de parler et d'être entendu. Dans la deuxième partie, nous dévoilerons ainsi différents types de dialogue transculturel.

Ce type de dialogue pourrait être la co-construction des auteurs, des traducteurs et des chercheurs à propos du même thème, un orphelin de la Chine, par exemple. Libéré du carcan des frontières culturelles et des décalages temporels, l'Orphelin de Tchao devient un sujet d'intertextualité, en Chine de même qu'en France, qui recrée sans cesse l'histoire en fonction des goûts des auteurs et de leurs communautés culturelles. C'est la raison pour laquelle la pièce de Voltaire est distincte de celle de Ji Junxiang, tandis que la traduction de Zhang Ruogu nuance l'esprit principal de l'ouvrage voltairien. La transculturalité « ne porte ni sur la reproduction, ni sur la stabilité⁶⁹ », la nouveauté naît des échanges des participants qui enrichissent tous ensemble l'ouvrage collectif.

Et ce type de dialogue pourrait être la rétrospection esthétique et philosophique de la culture d'origine par le truchement des yeux de l'Autre. Le destin de François Cheng se croise avec celui de Victor Segalen : le fleuve Yangzi qui coule imperturbablement témoigne de l'entrelacement transtemporel entre deux écrivains. Les écrits de Segalen rappellent la réminiscence nostalgique de Cheng à l'égard de son pays natal où l'exilé ne peut plus retourner. À la fois familière et inconnue, la représentation de la Chine par Segalen lui fournit une autre perspective pour observer la culture d'origine, pour voir l'Orient de l'extérieur. Mais la quête fervente de Segalen en Chine – l'exotisme au sens profond, la différence absolue, l'Autre intact – n'est pas nécessairement la norme suivie par son locuteur ultérieur. Le fait est que la pensée culturelle de François Cheng découle dans une certaine mesure de sa réfutation de la pensée segalénienne. Cette réfutation fait également partie du dialogue transculturel qui n'est jamais l'obéissance de l'un à l'autre mais plutôt une inspiration transtemporelle.

Ce type de dialogue pourrait aussi être les différentes interprétations des lecteurs eu égard à une œuvre littéraire issue de l'autre bout du monde. La réception de

⁶⁹ Patrick Imbert et Afef Benessaïeh, « Conclusion : La Transculturalité relationnelle », dans *Transcultural Americas-Amériques Transculturelles*, op. cit., p. 235.

Jean-Christophe en Chine, en dépit de ses péripéties, est un cas particulier au niveau mondial. La préférence des lecteurs chinois pour le roman-fleuve de Romain Rolland devrait être vue comme un cas typique d'esthétique de la réception. De génération en génération, les admirateurs de Jean-Christophe essaient d'établir un dialogue constant avec le maître français et trouvent des réponses à leurs propres questions dans son travail. Dans ce cas, non seulement la réception d'un ouvrage, mais aussi le dialogue transculturel devient une activité littéraire continue.

Afef Benessaïeh nous fait remarquer que la transculturalité, en tant que néologisme qui s'applique aux domaines multidisciplinaires, a trois significations dans la littérature : « *cross-cultural competence, identity continuum and plural sense of self*⁷⁰. » En fait, nous pouvons aussi considérer ces trois significations comme trois étapes non diachronique de la transculturalité : le *cross-cultural competence* signale la condition préalable du dialogue entre au moins deux cultures – la capacité des locuteurs de comprendre une culture différente ; et l'*identity continuum* est un processus perpétuel qui indique l'identification changeable de soi ; finalement, le *plural sense of self* révèle le fruit du dialogue à travers lequel le locuteur trouve un Autre chez soi et réalise ses identités plurielles co-construites.

En tant que point de départ de la transculturalité, le dialogue ne se limite ni au temps ni à l'espace, et demeure toujours « en plein mouvement⁷¹ ». Au cours des créations littéraires, les écrivains chinois d'expression française participent à ce mouvement permanent, voire deviennent le mouvement lui-même – les caractéristiques de la transculturalité s'intériorisent comme un mode de vie qui refuse de s'encadrer par aucune définition ancrée sur l'identité culturelle. Leurs contacts avec Voltaire, Victor Segalen et Romain Rolland illustrent bien comment cet échange inspire plutôt qu'il ne freine leurs créations littéraires, contribue à promouvoir plutôt qu'à assimiler leurs identités culturelles. C'est cette découverte de la variation du soi en accueillant l'altérité qui constitue leur vie transculturelle.

⁷⁰ Afef Benessaïeh, « Multiculturalisme, Interculturality, Transculturality », dans *Transcultural Americas-Amériques Transculturelles*, op. cit., p. 21 ; souligné par l'auteur.

⁷¹ Patrick Imbert et Afef Benessaïeh, « Conclusion : La Transculturalité relationnelle », dans *Transcultural Americas-Amériques Transculturelles*, op. cit., p. 235.

Nous nous posons souvent la question à cette époque de la technologie et de l'information : que peut la littérature ? En répondant au jugement de Heidegger, Milan Kundera, exilé à Paris, déclare que ce que la philosophie et les sciences ont oublié – l'être de l'homme – peut être éclairé par la littérature⁷². De plus, selon Ottmar Ette, « la littérature – ou ce à quoi nous pouvons l'associer, au sens large, à travers différentes époques et cultures – s'est toujours caractérisée par la nature transaréale et transculturelle de ses formes d'émergence et de sa portée⁷³ ». La littérature, de ce fait, grâce à ses caractéristiques humanistes et polyphoniques, devient une façon essentielle en décrivant la vie instable dans la modernité et les sentiments intérieurs des hommes entre-deux :

L'étude de la littérature mondiale pourrait être l'étude de la façon dont les cultures se reconnaissent elles-mêmes à travers leurs projections d'« altérité ». Là où la transmission des traditions nationales était autrefois le thème majeur d'une littérature mondiale, il nous est permis de suggérer aujourd'hui que les histoires transnationales des migrants, des colonisés ou des réfugiés politiques – ces situations limites, aux frontières et aux lisières – pourraient être le terrain de la littérature mondiale⁷⁴.

La littérature mondiale mise en avant par Bhabha, comme ce qu'Ottmar Ette déclare dans *TransArea*⁷⁵, se distingue de la *Weltliteratur* de Goethe pour qui l'Europe reste le centre des cultures. La littérature mondiale d'aujourd'hui, en revanche, fondée sur les déplacements fréquents des gens, des capitaux et des informations, ne se borne pas à un centre unique et arbitraire mais s'intéresse davantage aux divers autres, aux identités plurielles et à un monde vivre-ensemble.

Parallèlement, face au déclin des disciplines traditionnelles de la science humaine dans la société moderne, certains chercheurs tournent leurs yeux vers un nouveau médium – le cinéma, qui révèle la relation entre la visualisation et le pouvoir, entre le premier monde et le tiers-monde à l'ère de la communication généralisée. Rey

⁷² Milan Kundera, *L'Art du roman* [1986], Paris, Gallimard, 1995, p. 15.

⁷³ Ottmar Ette, *TransArea : Une histoire littéraire de la mondialisation*, op. cit., p. 25.

⁷⁴ Homi Bhabha, *Les Lieux de la culture*, op. cit., p. 50.

⁷⁵ Ottmar Ette, *TransArea : Une histoire littéraire de la mondialisation*, op. cit., p. 57.

Chow indique que « Heidegger et Benjamin associent la modernité aux conceptualisations changeantes de l'art⁷⁶. » Des mots aux images, la transformation du système linguistique fournit un nouveau moyen de représenter les problèmes auxquels sont confrontés les humains modernes : la vie précaire, leurs identités hybrides, la résistance féministe, etc.

Dans la troisième partie, nous explorerons dans les créations littéraires ainsi que filmiques des trois auteurs afin de manifester leurs identités plurielles co-construites par les cultures chinoise et française. C'est à partir de leurs créations concrètes que nous pourrions véritablement découvrir les sentiments individuels cachés sous les grandes vagues globalisées. En tant que concept opposé à nous, à l'intérieur de l'Autre contient en réalité de nombreux individus indépendants, diversifiés mais négligés. Si l'étude de l'Autre dans l'Histoire, la culture et l'idéologie sociale peut déterminer le contexte de la recherche, alors ce n'est qu'en prêtant attention à l'Autre (ou l'Autre chez moi) le plus unique dans les ouvrages que nous pourrions incarner l'accent mis par l'humanisme sur l'individu plutôt que sur le concept de l'humain, sur les conditions de vie plutôt que sur les discours philosophico-historique. De ce fait, nous accordons une attention particulière à l'Homme jaune dans le roman de Tcheng Ki-tong, à l'Orphée dans la poésie de François Cheng et aux femmes dans l'objectif de Dai Sijie, dans le but de dévoiler l'ambiguïté et la singularité de ces images.

D'ailleurs, à travers une analyse détaillée des textes/images, nous espérons révéler deux faits. Premièrement, les identités composées de multiples cultures différentes ne se compartimentent pas dans le sens où la coexistence de la pluralité ne renvoie pas à une juxtaposition mais à une sorte d'intégration et de renouvellement. Elle se manifeste horizontalement par l'incorporation d'une autre langue, d'une autre culture et d'une autre perspective en soi, et verticalement par la réécriture de l'Histoire passée. En l'occurrence, la tragédie amoureuse de Siao-Yu et Li-Y a une interprétation au sens moderne ; le double Royaume de Rilke fait écho à la transformation du *yin* et du *yang* dans le taoïsme ; les Occidentaux enchinoisés et les

⁷⁶ "Both Heidegger and Benjamin would associate modernity with the changing conceptualizations of art"; voir Rey Chow, *Primitive Passions: Visuality, Sexuality, Ethnography, and Contemporary Chinese Cinema*, New York, Columbia University Press, 1995, p. 5.

Chinois occidentalisés sont constamment en quête d'auto-réconciliation dans la modernité instable.

Le deuxième fait est que la proximité de différentes cultures ne conduit pas à l'assimilation totale. Les trois auteurs connaissent tous des expériences transculturelles et engagent un dialogue avec l'altérité, mais ils font preuve d'hétérogénéité dans leurs objectifs d'écriture, leurs modes d'expression et leurs perspectives sur l'Autre. Tcheng Ki-tong, situé au premier confluent du confucianisme patriarcal et de la pensée capitaliste occidentale, vit une douloureuse division de soi ; François Cheng en tant que poète de l'être embrasse volontiers les extrémités les plus contradictoires ; les œuvres de Dai Sijie affichent un tempérament androgyne ainsi que la perception changeable de l'Autre et du soi. Leurs œuvres décrivent les différences et la continuité historique sous les croisements des expériences personnelles et du destin collectif et montrent différents modèles d'hybridité entre nous et l'Autre.

PREMIÈRE PARTIE

ÉCRIRE EN LANGUE ÉTRANGÈRE : TROIS ÉTAPES

HISTORIQUES

CHAPITRE 1

LE COMMENCEMENT D'UNE HISTOIRE AILLEURS

La Chine des écrivains occidentaux au XIX^e siècle : un pays « bizarre » et « décadent »

Dans l'*Europe chinoise*, Étienne, qui a une affection particulière pour la Chine tout au long de sa vie, fait remonter la présence de la Chine en Europe jusqu'à l'Empire romain et dévoile dès lors une « Europe enchinoisée » du fait de la longue période de connaissances, directes ou indirectes (principalement à travers le monde arabe), et d'imagination sur ce grand empire lointain¹. En fonction de ses études, surtout à partir de la fin du XVI^e siècle, les activités dynamiques des missionnaires occidentaux, tels que Matteo Ricci (利玛竇 en chinois), Johann Adam Schall von Bell (汤若望 en chinois), Ferdinand Verbiest (南怀仁 en chinois), élaborent un lien favorisant les contacts directs entre l'Europe et l'Empire du Milieu ; et c'est à l'époque des Lumières que *L'Orphelin de la Chine* de Voltaire, inspiré par la pièce chinoise *L'Orphelin de la maison de Tchao* (《赵氏孤儿大报仇》) de Ji Junxiang (纪君祥 en chinois), atteste le dernier moment d'une Europe sinophile avant son glissement rapide vers la sinophobie généralisée, en tant que « prélude à

¹ Voir Étienne, *L'Europe chinoise : Tome I. De l'Empire romain à Leibniz*, Paris, Gallimard, 1988.

la colonisation européenne² ». En miroir inversé, l'Europe chinoise, depuis le XIX^e siècle, enclenche « le siècle de la Chine européanisée³ ».

Époque des activités coloniales, de la littérature de voyage et de la pensée progressiste, le XIX^e siècle marque une ouverture forcée et violente de la porte de l'Empire du Milieu : à la suite des deux Guerres de l'opium (1840-1842 et 1856-1860), « les États européens entraînent une dégradation de l'image internationale et du statut de la Chine⁴ » ; elle est devenue désormais une matière d'études, « une nation méprisée⁵ », et, métaphoriquement, un vieillard décadent. Baudelaire transcrit dans *Les Paradis artificiels* un long fragment de Thomas de Quincey dans lequel l'auteur des *Confessions d'un mangeur d'opium anglais* dessine une image de l'Orient simplificatrice et opposée à l'Occident, la Chine étant qualifiée de nation « bizarre et artificielle⁶ ». L'opium crée des « rêves d'imagerie orientale et de tortures mythologiques⁷ » en suscitant non seulement un sentiment de terreur, mais aussi « une sorte de haine et d'abomination⁸ » :

Je ne sais si d'autres personnes partagent mes sentiments en ce point ; mais j'ai souvent pensé que, si j'étais forcé de quitter l'Angleterre et de vivre en Chine, parmi les modes, les manières et les décors de la vie chinoise, je deviendrais fou. Les causes de mon horreur sont profondes, et quelques-unes doivent être communes à d'autres hommes. L'Asie méridionale est en général un siège d'images terribles et de redoutables associations d'idées ; seulement comme berceau du genre humain, elle doit exhaler je ne sais quelle vague sensation d'effroi et de respect. [...] En Chine surtout, négligeant ce qu'elle a de commun avec le reste de l'Asie méridionale, je suis terrifié par les modes de la vie, par les usages, par une répugnance absolue, par une barrière de sentiments qui nous séparent d'elle et qui sont trop profonds pour être analysés. Je trouverais plus commode de vivre avec des lunatiques ou avec

² Étiemble, *L'Europe chinoise : Tome II. De la sinophilie à la sinophobie*, Paris, Gallimard, 1989, p. 380.

³ *Ibid.*, p. 384.

⁴ Sous la direction de Marie Dollé et Geneviève Espagne, *Idées de la Chine au XIX^e siècle : entre France et Allemagne*, Paris, Les Indes savantes, 2014, p. 8.

⁵ *Ibid.*, p. 19.

⁶ Charles Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, dans *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1976, t. I, p. 483.

⁷ *Ibid.*, p. 485.

⁸ *Ibid.*

des brutes⁹.

Certes, de Quincey n'est pas le seul écrivain occidental à avoir ce point de vue à cette époque-là. Le stéréotype associant l'opium à l'Empire du Milieu apparaît également dans *Le Tour du monde en quatre-vingts jours* de Jules Verne. Et au point de vue linguistique, Théophile Gautier déclare même que les Chinois ont un génie bizarre dans le sens où leur « langue ne bégaye encore que des monosyllabes » et « leur écriture idéographique demande vingt ou trente ans d'études pour être lue couramment¹⁰ ». Quant à Barbey d'Aurevilly, il indique que les Chinois sont un « peuple bizarre en équilibre sur ses bizarres institutions¹¹ » :

La Science chinoise, qui semblait auguste comme une fille de Mage, a besoin d'un lambeau de la soutane d'un jésuite pour s'envelopper, et ne sait pas faire même un almanach. L'Art chinois n'est que de l'industrie, et l'Industrie chinoise consiste dans l'emploi de vieux procédés qu'elle n'explique ni ne rajeunit. L'aptitude si vantée des Chinois pour le commerce n'est que la faculté de mentir, quand ce n'est pas celle de voler. Somme toute, comme on voit, il ne reste guère qu'un zéro au quotient de ce peuple¹².

L'étiquette chinoise, toute différente des usages occidentaux, est perçue comme une bizarrerie culturelle. Cette représentation de l'Autre ne donne pas à voir une réalité authentique, mais une image qui renvoie aux préjugés de ceux qui la forment ou un miroir qui reflète une différence construite.

En plus des écrivains, tout au long du XIX^e siècle, les missionnaires continuent à jouer leurs rôles promouvant la communication entre deux pays. Muriel Détrie indique que « les écrits des jésuites continuent d'être une référence importante pour les auteurs qui écrivent sur la Chine » et qu'ils favorisent « la diversité des attitudes à l'égard de la Chine¹³ ». Évariste Huc, missionnaire en Chine de 1844 à 1846, et son

⁹ *Ibid.*, p. 484-485.

¹⁰ Théophile Gautier, *Les Beaux-Arts en Europe – 1855 –*, Paris, Michel Lévy, première série, 1856, p. 131.

¹¹ Barbey d'Aurevilly, « *L'Empire chinois* par M. Huc, ancien missionnaire apostolique en Chine », *Le Pays*, le 28 février 1855.

¹² *Ibid.*

¹³ Sous la direction de Muriel Détrie et Philippe Postel, *La Chine dans les études comparatistes : nouvelles approches et repositionnements*, Nîmes, Lucie éditions, 2021, p.25.

Empire chinois publié en 1854 confirment cette opinion : en fonction d'une anecdote racontée dans cette œuvre¹⁴, Baudelaire crée un poème en prose, « L'Horloge », avec l'exorde suivant : « Les Chinois voient l'heure dans l'œil des chats¹⁵ ». Afin de mieux dépeindre la Chine, le père Huc croit qu'« il faut s'être, en quelque sorte, identifié avec la vie des Chinois, s'être fait Chinois soi-même et l'être demeuré longtemps¹⁶ ». Quoi qu'il en soit, il ne parvient pas à créer une image « objective » de la Chine, mais suscite en revanche des impressions différentes dans l'esprit des lecteurs. Dans le compte-rendu que fait Barbey d'Aurevilly, les Chinois apparaissent « aussi corrompus, aussi lâches, aussi impuissants les uns que les autres¹⁷ » chez le père Huc, alors que ce dernier indique que la Chine possède « une immense population, des vivres en abondance et d'une riche variété, des campagnes magnifiques, des habitations d'un luxe agréable, quoique souvent bizarre¹⁸ ».

En dépit de ce dernier prédicat souvent employé¹⁹ et de son éloge de la religion chrétienne²⁰, le père Huc blâme les voyageurs occidentaux qui n'ont « presque rien vu²¹ » en soulignant, comme une réponse à Barbey d'Aurevilly, la méconnaissance des Occidentaux de la Chine : « Les arts, l'industrie, le commerce, l'aspect général des villes et de leurs populations, tout cela n'était pas alors ce que nous le voyons aujourd'hui²². » Il observe « les choses les plus contradictoires²³ » de l'Empire Céleste et déclare que ses images les plus opposées et les plus bizarres en Europe dépendent de ce que les auteurs *souhaitent* voir dans ce pays lointain. Il cite l'exemple

¹⁴ Voir Père Huc, *Souvenirs d'un voyage dans la Tartarie et le Thibet* [1850] suivis de *L'Empire chinois* [1854], préface de Francis Lacassin, Paris, Omnibus, 2018, p. 1068. « Un jour que nous allions visiter quelques familles chrétiennes de cultivateurs, nous rencontrâmes tout près d'une ferme, un jeune Chinois qui faisait paître un buffle le long d'un sentier. Nous lui demandâmes, en passant et par désœuvrement, s'il n'était pas encore midi. L'enfant leva la tête et, comme le soleil était caché derrière d'épais nuages, il ne put y lire sa réponse. – “Le soleil n'est pas clair, nous dit-il, mais attendez un instant...” À ces mots il s'élança vers la ferme et revint quelques minutes après, portant un chat sous le bras. – “Il n'est pas encore midi, dit-il, tenez, voyez”. En disant cela, il nous montrait l'œil du chat dont il écartait les paupières avec ses deux mains. »

¹⁵ Charles Baudelaire, « L'Horloge », *Le Spleen de Paris*, dans *Œuvres complètes*, op. cit., t. I, 1975, p. 299-300.

¹⁶ Père Huc, *Souvenirs d'un voyage dans la Tartarie et le Thibet* suivis de *L'Empire chinois*, op. cit., p. 586.

¹⁷ Barbey d'Aurevilly, « *L'Empire chinois* par M. Huc, ancien missionnaire apostolique en Chine », art. cit.

¹⁸ Père Huc, *Souvenirs d'un voyage dans la Tartarie et le Thibet* suivis de *L'Empire chinois*, op. cit., p. 590.

¹⁹ *Ibid.*, voir : p. 590 (souvent bizarre), p. 645 (bizarrerie), p. 787 (la bizarre existence de ce peuple), p. 847 (la bizarrerie des peintures), p. 893 (pratiques bizarres), p. 928 (bizarres et ridicules les habitants), p. 1129 (modèles les plus bizarres).

²⁰ Face à la vie malheureuse des femmes chinoises, il déclare que « dans toutes les sociétés païennes, la femme est toujours esclave ou victime de l'homme » ; voir *ibid.*, p. 1010.

²¹ *Ibid.*, p. 586.

²² *Ibid.*, p. 585.

²³ *Ibid.*

de Voltaire et de Montesquieu :

Ainsi Voltaire rêvait un peuple dont les annales fussent en contradiction avec les traditions bibliques, un peuple antireligieux, rationaliste, et pourtant coulant heureusement ses jours au milieu de la paix et de la prospérité. Il crut avoir rencontré en Chine ce peuple modèle, et ne manqua pas de le recommander à l'admiration de l'Europe. Montesquieu, de son côté, exposait son système sur le gouvernement despotique, et avait, coûte que coûte, besoin d'exemples pour le confirmer. Il prit les Chinois et nous les montra toujours tremblants sous la verge de fer d'un tyran, et parqués dans une législation impitoyable²⁴.

Au fond, le père Huc semble anticiper la critique saïdienne du « discours orientaliste » – bien que Saïd n'envisage pas le corpus occidental sur la Chine – en montrant que la Chine est toujours instrumentalisée par les auteurs européens à leur profit.

Un autre cliché sur la Chine est celui de la « décadence ». Barbey d'Aurevilly signale ironiquement que « les Chinois actuels ne sont plus (pardon pour le mot !) que les *ombres chinoises* de leurs pères » et que la Chine est une « nation cadavre²⁵ ». Ce grand empire de l'Orient, avec son image de civilisation vieille et dégénérée en Europe, incarne un Bas-Empire en faisant ressortir le progrès de l'Occident, comme s'il comparait les barbares aux peuples civilisés. En 1855, quatre ans après la première Exposition universelle de Londres, Paris accueille la deuxième grande fête internationale du 15 mai au 15 novembre. En plus d'un éloge chaleureux sur le progrès immense de l'industrie mondiale, le prince Napoléon met l'accent sur les réussites de la France dans le domaine des Beaux-Arts : « [...] il appartient spécialement à la France, dont l'industrie doit tant aux beaux-arts, de leur assigner, dans la prochaine Exposition universelle, la place qu'ils méritent [...] ²⁶ . » L'Exposition universelle devient une occasion, grâce à la découverte du monde des Occidentaux, de manifester la puissance industrielle et la diversité des cultures de

²⁴ *Ibid.*, p. 642.

²⁵ Barbey d'Aurevilly, « *L'Empire chinois* par M. Huc, ancien missionnaire apostolique en Chine », art. cit ; souligné par l'auteur.

²⁶ *Rapport sur l'Exposition universelle de 1855*, présenté à l'Empereur par S. A. I. le prince Napoléon, Paris, Imprimerie impériale, 1857, p. 171.

différents pays. Néanmoins, les objets chinois exposés ne sont pas toujours admirés par le public français. Gautier dans un chapitre de son ouvrage *Les Beaux-Arts en Europe – 1855* – introduit surtout la collection chinoise qui est offerte par Charles de Montigny, ancien consul à Shanghai : tableaux, brûle-parfums, pagode, bronzes, porcelaines de King-té-Tchinn, etc., qui vous font « franchir pour quelques instants la muraille de la Chine²⁷ ». Néanmoins, il n’apprécie pas l’art chinois qui, d’après lui, ne prouve pas la puissance créatrice d’un artiste et qui compose plutôt « un monstre²⁸ » artificiel. À l’instar de Barbey d’Aurevilly, Gautier signale la décadence de l’Empire oriental : c’est une race « enfantine et décrépète, civilisée, quand tout le monde était barbare, barbare quand tout le monde est civilisé²⁹ ».

Certes, des opinions positives sont aussi observées. En annonçant l’idée que « [*l]*e beau est toujours bizarre³⁰ », Baudelaire fait l’éloge du produit chinois exposé dans l’Exposition universelle qui est « étrange, bizarre, contourné dans sa forme, intense par sa couleur, et quelquefois délicat jusqu’à l’évanouissement³¹ ». Néanmoins, cette louange est plutôt un prétexte pour lutter contre l’idée de Winckelmann, de la modernité et du progressisme répandus dans toute Europe. En substance, ne risque-t-elle pas de confirmer l’image « bizarre et décadente » de l’Empire Céleste ?

Le 1^{er} avril 1867 – 7 ans après la destruction de l’Ancien Palais d’Été de la Chine –, Paris accueille au Champ de Mars la quatrième Exposition universelle qui réunit 50,226 articles provenant de 41 pays divers. L’Empire chinois de nouveau refuse cette invitation³² et en l’occurrence, c’est le Marquis d’Hervey de Saint-Denys, célèbre sinologue français, auteur des *Poésies de l’époque des Thang*³³, qui s’occupe

²⁷ Théophile Gautier, *Les Beaux-Arts en Europe – 1855* –, première série, *op. cit.*, p. 142.

²⁸ *Ibid.*, p. 132.

²⁹ Théophile Gautier, *Caprices et zigzags*, Paris, Lecou, 1852, p. 222.

³⁰ Charles Baudelaire, « Exposition universelles, 1855, Beaux-Arts », *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. II, 1976, p. 578 ; souligné par l’auteur.

³¹ *Ibid.*, p. 576.

³² Voir Marie-Hélène Girard, « La Chine des expositions universelles (1851-1855) », dans *Idées de la Chine au XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 199-220.

³³ Dans *Poésies de l’époque des Thang*, publié en 1862, le Marquis d’Hervey de Saint-Denys traduit systématiquement 94 poèmes des 35 poètes chinois.

volontairement de l'organisation du musée chinois³⁴. Le Jardin chinois à l'Exposition universelle est une reproduction de l'Ancien Palais d'Été qui, après sa destruction par l'armée française et anglaise, devient un paradis oriental perdu : les dépouilles de cette action barbare ont été publiquement exposées aux Tuileries à partir du 23 février 1861.

Le musée chinois déploie des produits de plusieurs dizaines de catégories : peintures, sculptures, livres, instruments de musique, plans, meubles, bronzes, porcelaines, habits, alimentation, soie, etc³⁵. De plus, le Baron de Méritens invite sept Chinois, dont quatre hommes et trois femmes, à assister à l'Exposition³⁶. En dépit des préparatifs de plus de 18 mois, les commentaires sont plutôt négatifs :

La Chine, la vraie Chine, nous le répétons, n'a pas de représentation à l'Exposition du Champ-de-Mars. Il y a bien des marchands de Paris qui s'intitulent importateurs d'objets chinois, objets qui ont plus ou moins d'authenticité, mais rien ne présente un caractère de spontanéité nationale³⁷.

La critique de M. P. Aymar-Bression semble très sévère, il conclut dans son ouvrage, à la fin de la partie du musée chinois : « Mais qu'est-ce que cela prouve ? Que l'exposition de la Chine a été une parade, et voilà tout. – On pouvait mieux faire³⁸. » Duchesne de Bellecour, ambassadeur de France au Japon, déclare aussi que le musée chinois ne nous donne aucune conception véritable de l'art chinois³⁹. En dépit de cette grande fête internationale, il semble que l'image de la « vraie » Chine soit toujours absente en Europe.

³⁴ Voir M. P. Aymar-Bression, *Histoire générale de l'exposition universelle de 1867. Les puissances étrangères*, Paris, J. Claye, Imprimeur, 1868.

³⁵ Voir Meng Hua 孟华, « Faguo hanxuejia deliwen de zhongguo qingjie – dui 1867 nian bali shijie bolanhui zhongguoguan chengbai de sikao 法国汉学家德里文的中国情结——对1867年巴黎世界博览会中国馆成败的文化思考 » [Le Complexe chinois du sinologue français Hervey de Saint-Denis – Réflexions culturelles sur le succès et l'échec du musée chinois à l'Exposition universelle de Paris en 1867], dans *Guoji hanxue 国际汉学* [La Sinologie internationale], 2012, 000(002) : p. 55-73.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ M. P. Aymar-Bression, *Histoire générale de l'exposition universelle de 1867. Les puissances étrangères*, *op. cit.*, p. 399.

³⁸ *Ibid.*, p. 404.

³⁹ M. P. Duchesne de Bellecour, « Exposition chinoise et japonaise au Champ de Mars », *Revue des deux Mondes*, 1^{er} août 1867, p. 720. Voir aussi Meng Hua 孟华, « Faguo hanxuejia deliwen de zhongguo qingjie – dui 1867 nian bali shijie bolanhui zhongguoguan chengbai de sikao 法国汉学家德里文的中国情结——对1867年巴黎世界博览会中国馆成败的文化思考 » [Le Complexe chinois du sinologue français Hervey de Saint-Denis – Réflexions culturelles sur le succès et l'échec du musée chinois à l'Exposition universelle de Paris en 1867], *art. cit.*, p. 64.

L'absence de la Chine, ou sa présence sous la forme caricaturale, demeure longtemps en Occident, ce qui concerne non seulement le public le plus ordinaire et les écrivains, mais aussi les sinologues qui ne travaillent que devant leurs tables et documents. Bien que la sinologie française occupe une position supérieure parmi tous les pays européens au XIX^e siècle – « la France est la seule à se doter dès le début du [XIX^e] siècle de chaires et d'institutions chargées de l'étude des 'choses chinoises'⁴⁰ » –, tous les résultats de recherche proviennent d'un savoir encore très lacunaire :

Dès 1814, une chaire de langues et littératures chinoises et tartares-manchoues est ouverte au Collège de France, qui sera successivement occupée par Jean-Pierre Abel-Rémusat, Stanislas Julien et le marquis d'Hervey de Saint-Denys – illustres savants qui n'allèrent jamais en Chine⁴¹.

Prenons l'organisateur du musée chinois de l'Exposition universelle comme exemple. Épris de la civilisation chinoise, le Marquis d'Hervey de Saint-Denys à la suite de ses « dix années d'études spéciales⁴² », n'hésite pas à accuser les préjugés qui flattent « notre amour-propre d'Européens⁴³ » et demande le droit de « rectifier quelques erreurs trop facilement admises, de montrer tels qu'ils sont et non tels qu'on les représente, le gouvernement, les mœurs, les ressources de la société chinoise⁴⁴ ». Cependant, cet amateur de la civilisation chinoise ne s'installe jamais en terre chinoise et toutes ses études spéciales dépendent des textes ou des documents écrits. Meng Hua nous fait remarquer un long passage du marquis :

La Chine n'a jamais été le pays du *self-government* ; nulle part l'individu ne jouit de moins d'initiative ; de là l'infériorité de cette civilisation qui est aujourd'hui, ou peu s'en faut, ce qu'elle était il y a près de trois mille ans ; de là aussi la toute-puissance du pouvoir central, le respect dont il est entouré [...] En Europe,

⁴⁰ Muriel Détrie, « L'évolution de l'"Europe chinoise" de la fin du XVIII^e siècle au début du XX^e siècle », dans M. Dollé et G. Espagne, *Idées de la Chine au XIX^e siècle*, op. cit., p. 19-37, ici p. 24.

⁴¹ Nicolas Idier, « Voyager contre : Le Père Huc et Alexandre Csoma de Korös », dans M. Dollé et G. Espagne, *Idées de la Chine au XIX^e siècle*, op. cit., p. 161-181, ici p. 163.

⁴² Marquis d'Hervey de Saint-Denys, *La Chine devant l'Europe*, Paris, Amyot, 1859, p. II.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*, p. III.

il semble qu'une activité fébrile se soit emparée de toutes les forces de l'humanité et que nous voulions dévorer le temps comme l'espace ; nous comptons par jours nos révolutions comme nos progrès. En Chine, on compte encore par siècles : telle dynastie s'y est maintenue cinq cents ans, quand il n'eût fallu que quelques heures pour la renverser en France. Nous datons de hier, et nous ignorons, la veille, ce que nous réserve le lendemain. La Chine date de quarante siècles. Depuis le premier siècle avant l'ère chrétienne, elle n'a pas notablement changé, et, pour elle, le lendemain c'est la veille⁴⁵.

En analysant ce passage, Meng Hua observe que cette image chinoise quasiment anhistorique marque une empreinte particulière sur le XIX^e siècle : les sinologues français de cette époque traitent la Chine comme une civilisation ancienne en rupture avec la vie moderne, se contentant de travailler dans leur cabinet avec leurs documents et livres anciens⁴⁶. Saïd constate déjà ce phénomène dans *L'Orientalisme* et déclare que cet Orient étudié est « à tout prendre un univers textuel » et les images bizarres, voire opposées, s'inventent « par l'intermédiaire de livres et de manuscrits⁴⁷ ».

C'est dans ce contexte qu'un mandarin diplomate de la dynastie des Qing arrive en France et tente de prendre lui-même la parole pour ses compatriotes lointains.

L'image de la France dans le Journal de Shanghai à la fin du XIX^e siècle

Ceux qui font des études sur la vie transculturelle de Tcheng Ki-Tong (陈季同 en chinois) citent souvent cette appréciation passionnante de Romain Rolland :

⁴⁵ *Ibid.*, p. 33-34 ; souligné par l'auteur. Voir aussi Meng Hua 孟华, « Faguo hanxuejia deliwen de zhongguo qingjie – dui 1867 nian bali shijie bolanhui zhongguoguan chengbai de sikao 法国汉学家德理文的中国情结——对 1867 年巴黎世界博览会中国馆成败的文化思考 » [Le Complexe chinois du sinologue français Hervey de Saint-Denis – Réflexions culturelles sur le succès et l'échec du musée chinois à l'Exposition universelle de Paris en 1867], art. cit.

⁴⁶ Meng Hua 孟华, « Faguo hanxuejia deliwen de zhongguo qingjie – dui 1867 nian bali shijie bolanhui zhongguoguan chengbai de sikao 法国汉学家德理文的中国情结——对 1867 年巴黎世界博览会中国馆成败的文化思考 » [Le Complexe chinois du sinologue français Hervey de Saint-Denis – Réflexions culturelles sur le succès et l'échec du musée chinois à l'Exposition universelle de Paris en 1867], art. cit.

⁴⁷ Edward W. Saïd, *L'Orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*, op. cit., p. 92.

Au grand amphithéâtre de la Sorbonne, dans la séance de l'Alliance Française, – parle le général chinois Tcheng-Ki-tong. En belle robe violette, noblement étendu sur sa chaise, il a la figure pleine, jeune et heureuse ; un sourire d'actrice, qui montre bien les dents. Mais l'homme est robuste, et la voix très forte, grave, lourde et claire. Un discours excellent, spirituel, très français, mais encore plus chinois, d'un homme et d'une race supérieurs. Sous l'enveloppe des sourires et des compliments, je sentais une âme méprisante, qui se savait supérieure à nous et traitait le public français en enfant. Ce membre de l'Alliance Française, dans une séance de l'Alliance Française, a trouvé moyen de se moquer des Français qui venaient en Chine, d'attaquer les missions religieuses en Chine, de persifler l'inutilité des résultats de l'Alliance Française en Chine, d'affirmer que jamais la France ne réussirait en Chine, par la force. « Votre langue est comme une belle femme, gracieuse et souriante, qui plaît à tout le monde sans efforts, mais qui ne doit pas dire qu'elle veut plaire. » Bref, faisant la leçon à tous, mais la faisant gober au moyen de quelques protestations d'amour pour la France, qu'il daignait élever – pas tout à fait – jusqu'à la hauteur de la Chine. Tous ses efforts ont toujours été, dit-il, « de raccourcir les distances et d'amincir les antipodes, entre les deux pays les plus civilisés du monde ». – Mais il a eu bien soin de marquer qu'entre les deux il y a des différences ! ... « Tout le monde sait que la Chine est le pays le plus anciennement civilisé... Tout le monde sait que le chinois est la langue la plus universellement répandue... » etc.

Le public, enchanté, avale toutes les pilules, et applaudit frénétiquement⁴⁸.

Ce barbare chinois en robe violette, aux antipodes de la figure bizarre et décadente inventée par les Occidentaux, bouleverse l'imagination des civilisés avec son « âme méprisante ». Il assure même dans son œuvre écrite en français : « je ne puis m'empêcher de trouver très laids le tube noir qui sert de couvre-chef et cet habit noir

⁴⁸ Romain Rolland, *Le Cloître de la rue d'Ulm*, journal de Romain Rolland à l'École normale (1886-1889), le 18 février 1889, Paris, Albin Michel, 1952, p. 276-277. Voir aussi Yinde Zhang, « Pour une archéologie de la francophonie chinoise : Le cas de Tcheng Ki-tong », *Revue de littérature comparée*, 2011/03 n° 339, p. 289-300 ; Meng Hua 孟华, préface de *Wanqing yige waijiaoguan de wenhua licheng* 晚清一个外交官的文化历程 [L'Expérience culturelle d'un diplomate à la fin de la dynastie des Qing], Pékin, Beijing daxue chubanshe, 2004, p. 4-5 et Yan Jiayan 严家炎, « "Wusi" wenxue sichao tanyuan "五四"文学思潮探源 » [Études sur l'origine de la tendance littéraire du "4 mai"], *Beijing daxue xuebao : zhexue shehui kexueban* 北京大学学报 : 哲学社会科学版 [Journal de l'Université de Pékin : édition philosophie et sciences sociales], 2009/04.

si étrange que tout le monde porte, surtout les domestiques⁴⁹. » Et cet homme du Bas-Empire est tellement orgueilleux qu'il met en doute le grand progrès de l'Occident : « Aujourd'hui tout le monde se ressemble dans tous les pays de l'Occident et on ne tient plus à grand'chose. Si c'est là le progrès désiré, il est complet, et j'admire sans envie⁵⁰. »

Alors, d'où vient cette attitude dédaigneuse et quelle est l'image de la France en Chine à la fin du XIX^e siècle ?

Selon Tcheng Ki-tong, « depuis que les ports, en effet, ont été ouverts au commerce international, les étrangers ont fondé des journaux chinois rédigés par des Chinois sur le modèle des journaux européens » et le *Journal de Shanghai* (《申報》 en chinois), entre autres, est l'un des « plus répandus⁵¹ ». Le 30 avril 1872, Ernest Major, marchand anglais, fonde le journal à Shanghai qui était la région la plus ouverte et la plus occidentalisée de l'Empire alors que celui qui assume la charge de directeur de journal est un mandarin de la dynastie des Qing, Jiang Zhixiang (蔣芷湘 en chinois). Ce contexte multiculturel explique l'ambivalence du journal : d'un côté, le *Journal de Shanghai* démontre une Chine traditionnelle et arriérée, pleine de superstitions et de mystères⁵² ; de l'autre, il fait attention aux techniques avancées et aux actualités internationales de l'époque et témoigne la présence de l'image occidentale dans les journaux chinois modernes. De 1872 jusqu'en 1949, le *Journal de Shanghai*, en tant que journal qui dure le plus longtemps dans l'ancienne Chine, « enregistre l'Histoire de la société moderne et contemporaine chinoise et conserve un grand nombre de matériaux précieux⁵³ ».

Alors, quelle image de la France s'esquisse-t-elle à travers le journal ? Que

⁴⁹ Tcheng Ki-Tong, *Les Chinois peints par eux-mêmes*, Paris, Calmann Lévy, 1884, p. 40.

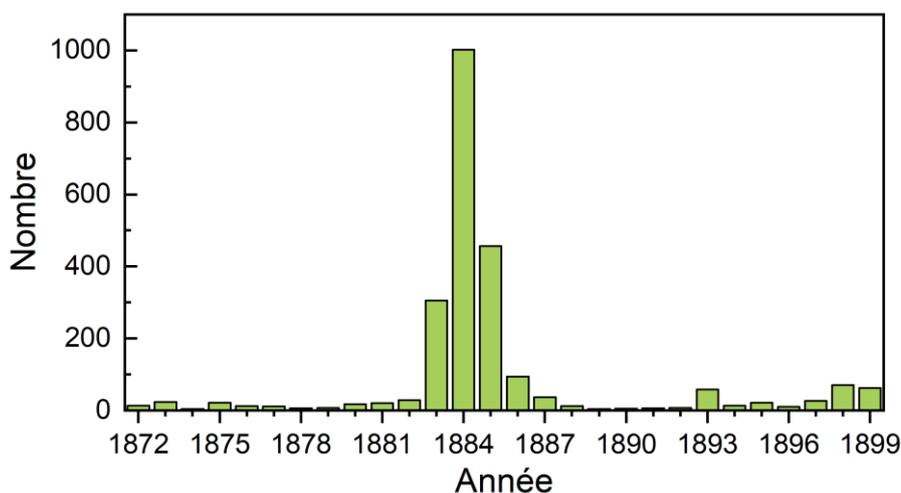
⁵⁰ *Ibid.*, p. 41.

⁵¹ *Ibid.*, p. 105.

⁵² Par exemple, voir les articles de *Journal de Shanghai* : « Faguan shetan qiuyu 法官設壇求雨 » [*Mettre en place un autel pour la pluie*] (le 30 juillet 1873) ; « Shuigui qitan 水鬼奇談 » [*Discours sur le fantôme de l'eau*] (le 6 avril 1874) ; « Lisheng yuxian 李生遇仙 » [*Une rencontre avec un immortel*] (le 21 mai 1874) ; « Jiagui qiwen 嫁鬼奇聞 » [*Le mariage avec un fantôme*] (le 25 mai 1874), etc.

⁵³ “記錄了我國近代和現代的社會歷史狀況，保存了大量有價值的資料”；voir la préface de *Shenbao* (*yingyinben*) 申報 (影印本) [*Journal de Shanghai* (édition en fac-similé)], Shanghai, Shanghai shudian, 1983.

pensait la Chine de la France à la fin du XIX^e siècle ? En fonction des données que nous collectons, pendant les 27 ans (de 1872 à 1899), le *Journal de Shanghai* a publié au moins 2,363 articles sur la France sans compter les journaux perdus ou illisibles.



(Le nombre des articles sur la France dans le *Journal de Shanghai* de 1872 à 1899)

Ainsi, nous pouvons supposer que Tcheng Ki-tong, admirateur du *Journal de Shanghai*, aurait déjà lu certains reportages basés sur lesquels il construit dans l'esprit quelques images françaises même avant sa première arrivée en France en 1875.

De 1872 à 1873, le *Journal* publie successivement une trentaine d'articles sur la guerre franco-allemande de 1870. De plus, les activités coloniales françaises en Asie attirent également l'attention de la Chine : le 4 mars 1873, le *Journal de Shanghai* annonce l'occupation du Vietnam par l'armée française⁵⁴ ; le 17 décembre 1874, un article rend compte des actions militaires françaises en Birmanie⁵⁵. En somme, parmi les 64 articles publiés de 1872 à 1875 à propos de la France, plus de la moitié sont liés à la guerre ou aux activités coloniales.

Tcheng Ki-tong conclut succinctement dans son premier ouvrage français, *Les Chinois peints par eux-mêmes* : « Demandez à un Chinois comment il appelle les

⁵⁴ « Faguo qu annan 法國取安南 » [La France occupe Annam], dans *Shenbao* 申報 [Journal de Shanghai], Kuyiounian eryue chuliuri 癸酉年二月初六日 [le 4 mars 1873].

⁵⁵ « Faren lun miandian 法人論緬甸 » [La Birmanie aux yeux des Français], dans *Shenbao* 申報 [Journal de Shanghai], Jiaxunian shiyiyue chujiuri 甲戌年十一月初九日 [le 17 décembre 1874].

Anglais ; il vous répondra que ce sont les marchands d'opium. De même il vous dira que les Français sont des missionnaires⁵⁶. » Si les considérations sur l'actualité militaire ne témoignent pas toujours d'un préjugé chinois à l'égard des Français, les choses sont plus claires dans le cas d'un meurtrier et des discussions qui s'ensuivent. Le 11 octobre 1873, le *Journal de Shanghai* rapporte la mort de deux enseignants chrétiens (un Français et un Chinois) à Sichuan. Selon deux reportages publiés, 《論四川伐殺西華二教師事》 (« Du meurtre des deux enseignants au Sichuan ») et 《四川人兇殺教師》 (« Les Sichuanais assassinent deux enseignants »)⁵⁷, cet événement malheureux découle de « la haine et l'aversion pour la religion occidentale » :

Selon les journaux occidentaux d'hier, un enseignant français a acheté une maison au Qianjiang district à Sichuan avec son ami chinois. Avant son installation, il a obtenu non seulement un permis délivré par le Cabinet du Premier ministre, mais aussi l'autorisation des officiels locaux. Et lors de son entrée dans le district, les habitants ne s'y sont pas opposés. De manière inattendue, une foule des méchants a violemment entraîné les deux enseignants hors de la maison avec des coups de poing. Ils sont morts bientôt. Bien que le district n'ait pas refusé leur entrée, on dit que la région avait montré de la haine et de l'aversion pour la religion occidentale. Et au moment de l'attaque, personne ne l'a pas empêchée. C'est pourquoi je doute que ce meurtre ne soit pas organisé par des gens ordinaires.

昨據西報所傳四川黔江縣有法國教師名血者新購房屋一座攜教內華達友並居焉先是該教師攜執有總理衙門照單且血教師前經與四川各上官議妥在該縣買屋安居兼入縣時亦無抗拒者民人亦與之甚合不料一旦有眾不善人冲擁門口將法華二教師猛拖以出一面又加毒毆曳行不遠而兩生教師已變成兩死教屍矣據雲該縣雖無拒入之舉亦先曾大露恨惡西教之意且於行兇之際諸人皆置之不顧不禁故甚疑此事非起於小民之意也⁵⁸

⁵⁶ Tchong Ki-Tong, *Les Chinois peints par eux-mêmes*, op. cit., p. 116.

⁵⁷ Voir « Lun Sichuan fasha xihua erjiaoshi shi 論四川伐殺西華二教師事 » [Du meurtre des deux enseignants au Sichuan] et « Sichuanren xiongsha jiaoshi 四川人兇殺教師 » [Les Sichuanais assassinent deux enseignants], dans *Shenbao* 申報 [Journal de Shanghai], Kuyounian bayue ershiri 癸酉年八月二十日 [le 11 octobre 1873].

⁵⁸ « Sichuanren xiongsha jiaoshi 四川人兇殺教師 » [Les Sichuanais assassinent deux enseignants], dans *Shenbao* 申報 [Journal de Shanghai], Kuyounian bayue ershiri 癸酉年八月二十日 [le 11 octobre 1873].

Deux jours après, c'est-à-dire le 13 octobre 1873, un nouvel article avec le titre 《再論殺法教師事》 (« Discussion sur le meurtre d'enseignant français ») recommande une punition sévère pour les meurtriers : étant donné que la France est un pays puissant et que « les Français considèrent la guerre comme un loisir⁵⁹ », il faut punir les criminels pour éviter la guerre. Ce cliché belliqueux et insolent est confirmé lendemain par un autre texte 《與申報館辯論四川毆死法華教師事》 (« Discussion sur le meurtre des deux enseignants avec le *Journal de Shanghai* »)⁶⁰ dans lequel l'auteur accuse les missionnaires français qui forcent les Chinois à croire en leur religion. Et il commente la doctrine chrétienne de cette façon :

La doctrine qu'il [missionnaire français] enseigne est inférieure à celle de Confucius et Mencius et est inutile pour les sages distingués. Mais son dogme, qui prêche le bien et accuse le mal, suffit à instruire les ignorants.

其教書所言之理精微實不能及孔孟然其好善惡惡之心勸善懲惡之訓雖不能教高明之士以之教愚蒙之人則有餘⁶¹

Gilles Manceron nous indique dans la préface de *l'Essai sur l'exotisme* : « voilà pourquoi l'observateur européen est aussi exotique pour les habitants de la Chine ou de la Polynésie que ces indigènes le sont pour l'observateur lui-même⁶². » À l'instar du discours orientaliste qui divise le monde en civilisés/barbares, un stéréotype occidentaliste bellicistes/pacifistes semble se dessiner inversement dans l'esprit chinois. Ce type de discours, qu'on trouve dans la presse chinoise à la fin du XIX^e siècle, semble faire écho à ce que Tcheng Ki-tong écrit dans son *Les Chinois peints par eux-mêmes* :

⁵⁹ “法民本以戰爭為樂事” ; « Zailun sha fajiaoshi shi 再論殺法教師事 » [Discussion sur le meurtre d'enseignant français], dans *Shenbao* 申報 [Journal de Shanghai], Kuyounian bayue nianerri 癸酉年八月廿二日 [le 13 octobre 1873].

⁶⁰ « Yu shenbaoguan bianlun sichuan ou si fahua jiaoshi shi 與申報館辯論四川毆死法華教師事 » [Discussion sur le meurtre des deux enseignants avec le *Journal de Shanghai*], dans *Shenbao* 申報 [Journal de Shanghai], Kuyounian bayue niansanri 癸酉年八月廿三日 [le 14 octobre 1873].

⁶¹ *Ibid.*

⁶² Gilles Manceron, « Segalen et l'exotisme », préface de *l'Essai sur l'exotisme* [1995], Paris, Librairie Générale Française, 1986, p. 11.

Tous les étrangers qui débarquent en Chine n'ont qu'un but unique : la spéculation ; et, ce qui est infiniment curieux, tous ces étrangers spéculateurs nous méprisent parce que nous sommes défiants. [...]

Nous sommes obligés de confondre dans notre esprit tous les peuples et tous les individus, et de les appeler d'un même nom, les étrangers⁶³.

Au fond, l'« orientalisme » n'est pas l'apanage du seul Occident et une invention de l'Autre se produit aussi en sens inverse : le *Journal de Shanghai* nous offre un corpus de « l'occidentalisme » qui réduit les Occidentaux à l'Autre à la fin du XIX^e siècle. Quand on ironise sur le discours orientaliste (comme Tcheng Ki-tong : « tout ce qui est gai, fin, joyeux, est dit gaulois ; tout ce qui est bizarre, tiré par les cheveux, forcé, devient chinoiserie⁶⁴ »), il faut veiller simultanément à critiquer le point de vue inverse. Comme le but des études postcoloniales d'aujourd'hui n'est guère d'établir un nouvel occidentalisme en luttant contre l'orientalisme, mais plutôt de revendiquer une pluralité qui permet la polyphonie de différentes cultures.

Au moment où les Anglais forcent la Chine à ouvrir le pays avec l'opium et les armes, la civilisation chinoise, vieillie de plus de quatre mille ans, se situe au carrefour d'une mutation sans précédent. La comparaison entre Orient et Occident suscite souvent de vifs débats dans les domaines de l'écriture, de la santé, des mœurs, etc⁶⁵. Face à la puissance industrielle et scientifique de l'Occident et à la réforme réussie du Japon, certains croient que la Chine devrait se débarrasser d'une tradition jugée dépassée et répondre au monde moderne⁶⁶ ; et les autres déclarent que « les gens qui préfèrent la doctrine occidentale penchent aussi pour les Occidentaux et ne

⁶³ Tcheng Ki-Tong, *Les Chinois peints par eux-mêmes*, op. cit., p. 116-117.

⁶⁴ Tcheng Ki-tong, *Les Parisiens peints par un Chinois*, Paris, Bibliothèque-Charpentier, 1891, p., 80.

⁶⁵ Voir « Lun zhongxi wenzi zhiyi 論中西文字詞語之異 » [Des différences entre les mots chinois et occidentaux], dans *Shenbao* 申報 [Journal de Shanghai], Kuyounian shiyue shiwuri 癸酉年十月十五日 [le 4 décembre 1873] ; « Lun xiguo yiyao 論西國醫藥 » [De la médecine occidentale], dans *Shenbao* 申報 [Journal de Shanghai], Kuyounian shiyue nianqiri 癸酉年十月廿七日 [le 16 décembre 1873] ; « Lun zhongxi fengsu zhiyi 論中西風俗之異 » [Des différences entre les coutumes chinoises et occidentales], dans *Shenbao* 申報 [Journal de Shanghai], le 4 janvier 1875. Depuis le 1^{er} janvier 1875, en plus du calendrier lunaire, le *Journal de Shanghai* utilise l'expression complète du calendrier occidental. Afin de faciliter la compréhension, nous n'utilisons que le calendrier occidental pour indiquer les articles publiés après cette date.

⁶⁶ « Zhongguo dang fen zhi zhenxing 中国当奋志振兴 » [La Chine doit s'efforcer de se revitaliser], dans *Shenbao* 申報 [Journal de Shanghai], Jiaxunian bayue chuyiri 甲戌年八月初一日 [le 11 septembre 1874].

sont pas fidèles à la Chine⁶⁷ ». Cette contradiction, qui est au cœur de l'époque, se manifeste aussi dans l'ouvrage de Tcheng Ki-tong et explique dans une certaine mesure son « âme méprisante ». Déchiré entre sa fierté pour la patrie et la puissance des colonisateurs, son attitude se divise en deux périodes : celle où il est d'abord un diplomate de l'Empire du Milieu en France, puis celle où il est un réformateur occidentalisant en Chine.

Un diplomate de l'Empire du Milieu en France

Avant le XXI^e siècle, les études sur Tcheng Ki-tong ne sont que dispersées dans quelques articles dans la mesure où il est considéré comme « un 'petit homme' inconnu des milieux littéraires et culturels chinois⁶⁸ ». Dans 《清史稿》 (*Ébauche d'une histoire des Qing*), brouillon de l'histoire officielle de la dynastie des Qing, ce diplomate n'apparaît qu'une seule fois dans la biographie de Tang Jingsong (唐景崧 en chinois) qui est le fondateur et le premier président de la république de Formose (du 25 mai 1895 au 21 octobre 1895). À la suite de la défaite dans la première guerre sino-japonaise (du 1^{er} août 1894 au 17 avril 1895), le gouvernement des Qing est contraint de céder Taïwan au Japon selon le traité de Shimonoseki du 17 avril 1895. Par conséquent, les habitants autochtones encouragent Tang Jingsong, ancien gouverneur des Qing à Taïwan, « à annoncer la fondation d'un pays indépendant et à demander l'aide des pays occidentaux⁶⁹ ». Tcheng Ki-tong assume ces deux tâches

⁶⁷ “而議論偏重於西法則心誌亦偏注於西人而已非忠於中國者也” ; « Bo zhongguo dang fenzhi zhenxing laishu 駁中國宜奮志振興論來書 » [Réfuter l'article 'la Chine doit s'efforcer de se revitaliser'], dans *Shenbao* 申報 [Journal de Shanghai], Jiaxunian bayue chuerri 甲戌年八月初二日 [le 12 septembre 1874] ; traduit par nous.

⁶⁸ “一个在中国文学界、文化界名不见经传的‘小人物’” ; Meng Hua 孟华, préface de *Wanqing yige waijiaoguan de wenhua licheng 晚清一个外交官的文化历程* [L'Expérience culturelle d'un diplomate à la fin de la dynastie des Qing], *op. cit.*, p. 1 ; traduit par nous.

⁶⁹ “佈告泰西各國願為自主之邦原冀泰西諸國庶幾秉公憤而助我小” ; voir « Lun taimin yifen yi zuyi zhenshe yuanren 論台民義憤亦足以震懾遠人 » [L'indignation du peuple taïwanais effraie les ennemis de loin], dans *Shenbao* 申報 [Journal de Shanghai], le 15 juillet 1895 ; traduit par nous.

comme ministre des Affaires étrangères de la république⁷⁰ : il rédige d’abord la Déclaration de la république de Formose⁷¹ ; et puis, il monte à bord d’un navire de guerre français stationné à l’extérieur du port de Keelung et remet une lettre afin d’obtenir le soutien de la France⁷².

Deux reportages du *Journal de Shanghai* peuvent sans doute corroborer cette affaire. Selon l’article 《法艦守台》 (« Les Navires français protègent Taïwan ») publié le 30 mai 1895, les Français « craignent que la résistance à l’occupation japonaise ne fasse souffrir le peuple taïwanais de la guerre⁷³ ». Deux jours plus tard, un autre article écrit que :

Plusieurs navires de guerre japonais tentent d’aborder au port de Keelung mais finalement échouent. Et une dizaine de navires de guerre français patrouillent dans les eaux de Taïwan.

有日本兵艦數艘在基隆口外意欲泊岸未果而又有法國兵艦十數艘在
台灣海面往來游弋⁷⁴

De ce fait, au cours de l’histoire courte de la république de Formose, Tcheng Ki-tong participe passionnément aux activités de la résistance à l’occupation japonaise et obtient des résultats positifs à l’aide de son expérience diplomatique en France. Mais *Ébauche d’une histoire des Qing* effleure les contributions de Tcheng Ki-tong à Taïwan en une phrase succincte : « Selon l’ordre [de Tang Jingsong], Tcheng Ki-tong, par le truchement de la France, demande aux pays occidentaux de reconnaître la république de Formose, mais il n’y a aucune réponse⁷⁵. »

Heureusement, cet homme quelconque n’a pas été totalement oublié comme une

⁷⁰ Pour plus de détails, voir Li Huachuan 李华川, *Wanqing yige waijiaoguan de wenhua licheng 晚清一个外交官的文化历程* [L’Expérience culturelle d’un diplomate à la fin de la dynastie des Qing], *op. cit.*, p. 94-95.

⁷¹ YANG Bichuan 杨碧川, *Taiwan lishi cidian 台湾历史辞典* [Dictionnaire historique de Taïwan], Taipei, Qianwei, 1997, p. 265.

⁷² Cité par Li Huachuan 李华川, *Wanqing yige waijiaoguan de wenhua licheng 晚清一个外交官的文化历程* [L’Expérience culturelle d’un diplomate à la fin de la dynastie des Qing], *op. cit.*, p. 95 ; voir aussi A Gérard, *Ma mission en Chine*, Paris, Plon-Nourrit, 1918, p. 102.

⁷³ “深恐台湾一隅未易於佔取而台民亦難免兵戈之劫也” ; « Fajian shoutai 法艦守台 » [Les Navires français protègent Taïwan], dans *Shenbao 申報* [Journal de Shanghai], le 30 mai 1895 ; traduit par nous.

⁷⁴ « Binjian kuitai 兵艦窺台 » [Les Navires de guerre espionnent Taïwan], dans *Shenbao 申報* [Journal de Shanghai], le 1^{er} juin 1895 ; traduit par nous.

⁷⁵ “命陈季同介法人求各国承认，无应者。” ; voir Zhao Erxun 赵尔巽, *Qingshi gao 清史稿* [Ébauche d’une histoire des Qing] [1927], Pékin, Zhonghua shuju, t. XI, 2020, p. 8562 ; traduit par nous.

poussière dans l'Histoire. À mesure du processus de la globalisation et de l'avènement de l'époque post-coloniale, le dialogue transculturel entre Orient et Occident devient un sujet vif dans le monde entier. En l'occurrence, Tcheng Ki-tong revient sur l'horizon des chercheurs grâce à son identité de passeur culturel entre la Chine et la France.

Né en 1851 à Fuzhou, Tcheng Ki-tong entre en contact avec la langue française en 1867 au moment où il est admis à l'École française des constructions navales⁷⁶. En 1875, Prosper Giquel projette de rentrer en France en vue d'acheter des machines avancées. Shen Baozhen (沈葆楨 en chinois), un des fondateurs de l'Arsenal de Fuzhou, suggère donc que le gouvernement envoie des étudiants voyager en Europe avec lui. Du 17 mars 1875 au début juin 1876, Tcheng Ki-tong réalise ainsi sa première odyssée en Europe. Son compte rendu de voyage intitulé 《西行日記》 (*Journal en Occident*), est admiré par Li Hung Chang (李鴻章 en chinois), homme d'État de premier plan de l'Empire, qui exerce une grande influence sur sa vie politique. Le 30 mars 1877, une fois de plus, l'Arsenal de Fuzhou envoie 35 étudiants à l'Europe, parmi lesquels Tcheng Ki-tong, en tant que rédacteur des documents officiels, qui commence désormais sa vie diplomatique en Europe.

Dans *L'Expérience culturelle d'un diplomate à la fin de la dynastie des Qing*, Li Huachuan cite un article publié par 《北华捷报》 (*Nouvelles du Nord*) le 13 décembre 1891 en vue de faire ressortir le mérite diplomatique de Tcheng Ki-tong. Cependant, tout en affirmant l'effort de Tcheng, l'auteur nie le rôle de l'ambassade des Qing en Europe :

Avant lui [Tcheng Ki-tong], l'ambassade de Chine n'était qu'une décoration, servant de résidence pour un grand homme rasé en robe bleue avec une longue tresse. Mais à parler franc, d'un point de vue diplomatique, la Chine n'entre en scène en Europe qu'avec les activités de ce jeune traducteur.

⁷⁶ C'est une institution fondée par l'Arsenal de Fuzhou qui fait partie du mouvement d'auto-renforcement de la dynastie des Qing. Prosper Giquel et Paul d'Aiguebelle, officiers navals français, sont y engagés.

在他之前，中国使馆形同虚设，仅仅充当一个拖着长辫、身穿蓝袍、头皮光光的大人物的住宅。从外交角度坦率地说，因为有了这个年轻翻译的活动，中国才开始在欧洲崭露头角⁷⁷

Dans une certaine mesure, cette vision est logique dans le sens où c'est jusqu'en 1875, c'est-à-dire la première année de l'ascension de l'empereur Guangxu au trône, le gouvernement des Qing décide de fonder le système des ambassadeurs. En fonction des écrits d'*Ébauche d'une histoire des Qing* :

Dans la première année de Guangxu, le système des ambassadeurs est mis en place, Guo Songtao en mission diplomatique au Royaume-Uni, He Ruzhang au Japon, Chen Lanbin à l'Amérique, au Japon et au Pérou, chacun a un adjoint. [...] L'année suivante, chaque ambassade ajoute deux conseillers d'ambassade et quatre traducteurs.

光绪元年，定出使制，命侍郎郭嵩焘使英，翰林院侍讲何如璋使日本，京卿陈兰彬使美日秘国，俱置副使。[……] 二年，定使馆参赞二人，翻译四人⁷⁸。

Parallèlement, en 1875, nous observons dans le *Journal de Shanghai* quatre articles qui approuvent la mise en œuvre du système des ambassadeurs et le prend pour un moyen de protéger la Chine ainsi que les Chinois qui se situent à l'étranger⁷⁹. En décembre 1876, Guo Songtao part pour l'Angleterre⁸⁰. Il convient de mentionner que dans son journal de septembre, il évoque à deux reprises la visite de Tcheng Ki-tong avant de son départ⁸¹.

⁷⁷ Cité par Li Huachuan 李华川, *Wanqing yige waijiaoguan de wenhua licheng* 晚清一个外交官的文化历程 [L'Expérience culturelle d'un diplomate à la fin de la dynastie des Qing], *op. cit.*, p.51-52, dans « Tcheng Ki-tong 陈季同 », *Beihua jiebao* 北华捷报 [Nouvelles du Nord], le 13 décembre 1891 ; traduit par nous.

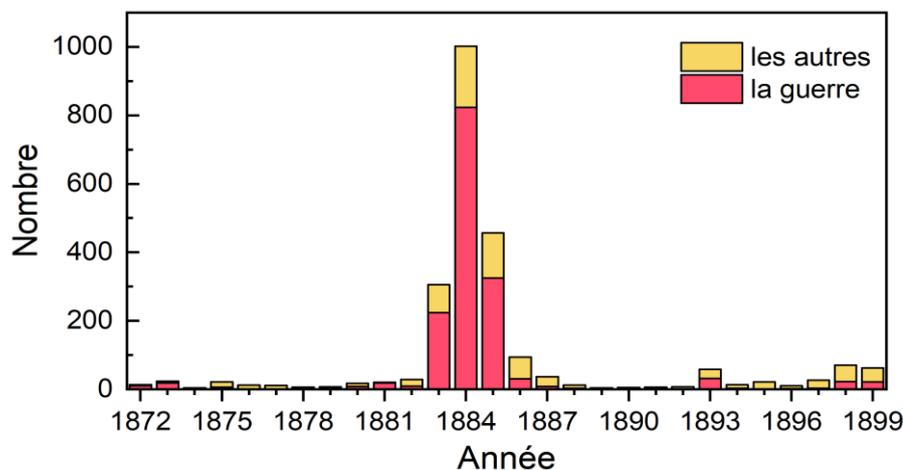
⁷⁸ Zhao Erxun 赵尔巽, *Qingshi gao* 清史稿 [Ébauche d'une histoire des Qing], t. IV, *op. cit.*, p. 2472 ; traduit par nous.

⁷⁹ Voir « Yishe zhu taixi geguo huaguan 疑設駐泰西各國華官 » [Des responsables chinois soupçonnés d'être en poste dans des pays occidentaux], dans *Shenbao* 申報 [Journal de Shanghai], le 20 juillet 1875 ; « Yue wanguogongbao [?] qingshe xixue kemu geshushu hou 閱萬國公報 [?]請設西學科目各疏書後 » [Après avoir lu la *Gazette des Nations* [?] demandant la création de divers sujets occidentaux], dans *Shenbao* 申報 [Journal de Shanghai], le 3 août 1875 ; « Lun zhongguo sheli lingshi 論中國設立領事 » [Sur l'établissement de consulats chinois, dans *Shenbao* 申報 [Journal de Shanghai], le 13 août, 1875 ; « Lun sheguan yu guowai shi 論設官於外國事 » [De la nomination des responsables des affaires étrangères], dans *Shenbao* 申報 [Journal de Shanghai], le 14 octobre, 1875.

⁸⁰ Zhao Erxun 赵尔巽, *Qingshi gao* 清史稿 [Ébauche d'une histoire des Qing], t. XI, *op. cit.*, p. 8378.

⁸¹ Voir Cité par Li Huachuan 李华川, *Wanqing yige waijiaoguan de wenhua licheng* 晚清一个外交官的文化历程 [L'Expérience culturelle d'un diplomate à la fin de la dynastie des Qing], *op. cit.*, p. 14 ; voir Guo Songtao 郭

En 1878, Guo Songtao cumule deux emplois et devient le premier ambassadeur chinois en France. L'année suivante, Guo Songtao se dit malade et retourne en Chine. Zeng Jize (曾纪泽 en chinois), fils de Zeng Guofan (曾国藩 en chinois), y succède⁸². En 1884, Li Fengbao (李凤苞 en chinois) et Xu Jingcheng (许景澄 en chinois) assument la charge de l'ambassadeur en France⁸³. Et à l'exception de Guo Songtao, ils s'engagent tous dans la guerre sino-française⁸⁴ et jouent des rôles importants.



(Le nombre et les types des articles sur la France dans le *Journal de Shanghai* de 1872 à 1899)

De 1883 à 1885, c'est une période où le *Journal de Shanghai* publie le plus de reportages sur la France dont soixante-dix pourcents impliquent la guerre sino-française. Dès le 4 mars 1873, publié dans le *Journal de Shanghai*, le reportage 《法國取安南》 (« La France occupe Annam ») déplore la faiblesse du Vietnam et « n'empêche pas de se mettre en colère pour lui⁸⁵ ». Jusqu'en 1883, la situation du Vietnam devient le centre d'attention des Chinois, des nouvelles et des débats en lien

嵩焘, *Guo Songtao riji* 郭嵩焘日记 [Journal de Guo Songtao], t. III, Hunan, Hunan renmin chubanshe, 1982, p. 59.

⁸² Zhao Erxun 赵尔巽, *Qingshi gao* 清史稿 [Ébauche d'une histoire des Qing], t. V, *op. cit.*, p. 3241.

⁸³ *Ibid.*, t. I et XI, *op. cit.*, p. 593 et p. 8384.

⁸⁴ C'est une guerre entre la dynastie des Qing et la France de décembre 1883 à avril 1885, en raison de l'occupation coloniale de l'armée française au Vietnam.

⁸⁵ “不禁為之扼腕” ; « Faguo qu annan 法國取安南 » [La France occupe Annam], dans *Shenbao* 申報 [Journal de Shanghai], Kuiyounian eryue chuliuri 癸酉年二月初六日 [le 4 mars 1873].

se transmettent à travers la Chine. Le 27 décembre 1883, dans la première page du *Journal*, Liu Yongfu (刘永福 en chinois), amiral du Vietnam, accable les Français qui « envahissent les villes et infligent des souffrances aux Vietnamiens⁸⁶ », il indique dans cette déclaration que : « Bien que le Vietnam soit petit, il est depuis longtemps un subordonné fidèle de l'Empire du Milieu. Le Vietnam est en difficulté aujourd'hui et la Chine doit l'aider⁸⁷. »

Sous protectorat de l'Empire depuis longtemps, le Vietnam est un voisin important de la Chine. Au commencement de la guerre, le conflit entre la Chine et la France est non seulement centré sur la colonisation française en Indochine, mais aussi sur la menace de l'armée française envers les mines du Yunnan, province chinoise adjacente au Vietnam⁸⁸. En tant qu'ambassadeur de l'époque, Zeng Jize a plusieurs entrevues avec Jules Ferry, président du Conseil et Affaires étrangères de la France, et accuse fermement⁸⁹ la France d'« envahir le protectorat de la Chine sans justification⁹⁰ ». Le 11 mai 1884, le *Journal de Shanghai* publie une lettre ouverte de Zeng Jize à Li Hung Chang :

Vous assumez la lourde responsabilité de veiller à la circonstance générale. Et vous ne voulez pas lancer la guerre à la légère, parce que les troupes de chaque province sont encore insuffisantes. C'est une grande prudence qui est admirée depuis l'antiquité. Néanmoins, j'espère assurer la paix à travers nos propres forces. Quant au désir d'éviter la guerre, il n'est pas différent du vôtre. J'habite en Occident depuis cinq ans et je m'occupe de cette affaire depuis trois ans. Selon mon observation, nous devons être fermes pour les raisons suivantes [...]

⁸⁶ “攻城掠地荼毒越民”. « Yuenan sanxuantidu liushushijiao 越南三宣提督劉書師檄 » [La déclaration de guerre par Liu, amiral du Vietnam], dans *Shenbao* 申報 [Journal de Shanghai], le 27 décembre 1883.

⁸⁷ “越南雖偏小向為中朝不侵不叛之臣今越有難中國必為援助” ; *ibid.*

⁸⁸ « Lun fayue yu yingmian dashi 論法越與英緬大勢 » [Des circonstances entre la France et le Vietnam, la Grande-Bretagne et la Birmanie], dans *Shenbao* 申報 [Journal de Shanghai], le 5 juillet 1883.

⁸⁹ Voir « Lundun dianyin 倫敦電音 » [Des Nouvelles de Londres], dans *Shenbao* 申報 [Journal de Shanghai], le 11 septembre 1883 ; « Waiyang xiaoxi 外洋消息 » [Des Nouvelles de l'étranger], dans *Shenbao* 申報 [Journal de Shanghai], le 4 décembre, 1883 ; « Lu zengxihou Zhaohui 錄曾襲侯照會 » [Des notes de Zeng Jize], dans *Shenbao* 申報 [Journal de Shanghai], le 23 décembre 1883.

⁹⁰ “無端侵占中國番疆” ; « Zhongfa dachen yilun yueshi yiwen 中法大臣議論越事譯聞 » [Les ministres chinois et français discutent des affaires vietnamiennes], dans *Shenbao* 申報 [Journal de Shanghai], le 14 janvier 1884.

中堂任重均衡智周全局綜計各省兵勇訓練未成驟禦勁敵尚無把握是以不欲輕啟釁端此老成持重之見宗臣謀國從古如此某則欲實力備戰以保和局至於不欲啟挑釁之心未始不同某居西洋五年經營此事亦逾三載明窺暗察以為必須禦之以剛者厥有數端⁹¹[……]

Contrairement à l'opinion de Zeng Jize, Li Hung Chang insiste pour négocier la paix avec la France et interdit à l'armée chinoise de combattre les Français sans autorisation⁹². En attendant, Tcheng Ki-tong devient les oreilles et les yeux de Li Hung Cheng en France. En fonction des études de Li Huachuan, sous l'influence de cet homme d'État puissant qui a l'intention d'éviter la guerre entre les deux pays, Tcheng Ki-tong, du 14 au 28 juin 1883, rencontre 14 célébrités françaises de tous les horizons, telles que Jules Ferry et le Marquis d'Hervey de Saint-Denys, et rédige un rapport 《巴黎半月密記》 (*Quinze jours à Paris*) pour le gouvernement chinois⁹³.

En ce qui concerne la France, indignée par l'attitude dur et la remarque cinglant de Zeng Jize, elle condamne que Zeng Jize ne peut pas représenter le gouvernement chinois⁹⁴. Donc, dans la même année de sa lettre ouverte, Zeng Jize est transféré pour l'ambassadeur de la Russie et de l'Angleterre ; Li Fengbao et Xu Jingcheng y succèdent dans son emploi tandis que Tcheng Ki-tong est promu conseiller. Dès lors, sous la direction de Li Hung Chang, la Chine et la France enclenchent la négociation pour la paix⁹⁵ : de juillet à août 1884, Li Fengbao et Tcheng Ki-tong rendent visite à Jules Ferry dizaines de fois afin de faire la paix⁹⁶.

Mais la négociation des deux côtés tombe dans une impasse. En août 1884, le *Journal de Shanghai* signale l'attaque de l'armée française sur Keelung avec plusieurs

⁹¹ « Beijing dianxin 北京電信 » [Des nouvelles de Pékin], dans *Shenbao* 申報 [Journal de Shanghai], le 3 mai 1884 ; traduit par nous.

⁹² « Tiaoting yueshi 調停越事 » [La médiation au Vietnam], dans *Shenbao* 申報 [Journal de Shanghai], le 27 mars 1884.

⁹³ Li Huachuan 李华川, *Wanqing yige waijiaoguan de wenhua licheng* 晚清一个外交官的文化历程 [L'Expérience culturelle d'un diplomate à la fin de la dynastie des Qing], *op. cit.*, p.21-22. Mais il faut noter que, plus d'une décennie plus tard, en 1895, Li Hung Chang demande à Tcheng Ki-tong d'aider son fils Li Jingfang (李经方 en chinois) à céder Taïwan au Japon, tandis que Tcheng opte pour lutter contre les agresseurs avec le peuple taïwanais. Patriotique et héroïque, son engagement à la république de Formose conduit finalement à la fin de sa carrière politique.

⁹⁴ « Zhongfa dachen yilun yueshi yiwen 中法大臣議論越事譯聞 » [Les ministres chinois et français discutent des affaires vietnamiennes], dans *Shenbao* 申報 [Journal de Shanghai], le 14 janvier 1884.

⁹⁵ Zhao Erxun 赵尔巽, *Qingshi gao* 清史稿 [Ébauche d'une histoire des Qing], t. I, *op. cit.*, p. 593.

⁹⁶ Li Huachuan 李华川, *Wanqing yige waijiaoguan de wenhua licheng* 晚清一个外交官的文化历程 [L'Expérience culturelle d'un diplomate à la fin de la dynastie des Qing], *op. cit.*, p.26.

reportages⁹⁷. À 11 heures le 22 août 1884, le *Journal de Shanghai* fait une déclaration spéciale :

Déclaration du Journal de Shanghai

Nous avons reçu une nouvelle de Pékin : hier après-midi, l'ambassade de France à Pékin a été fermée et l'ambassadeur français a quitté la capitale le soir. La paix entre la Chine et la France est désormais impossible. En l'occurrence, nous transmettons gratuitement ce numéro spécial en informant tous les Chinois. Si des vendeurs de journaux utilisent ce numéro pour gagner de l'argent, ne vous y trompez pas.

à 11 heures le 2 juillet selon le calendrier lunaire

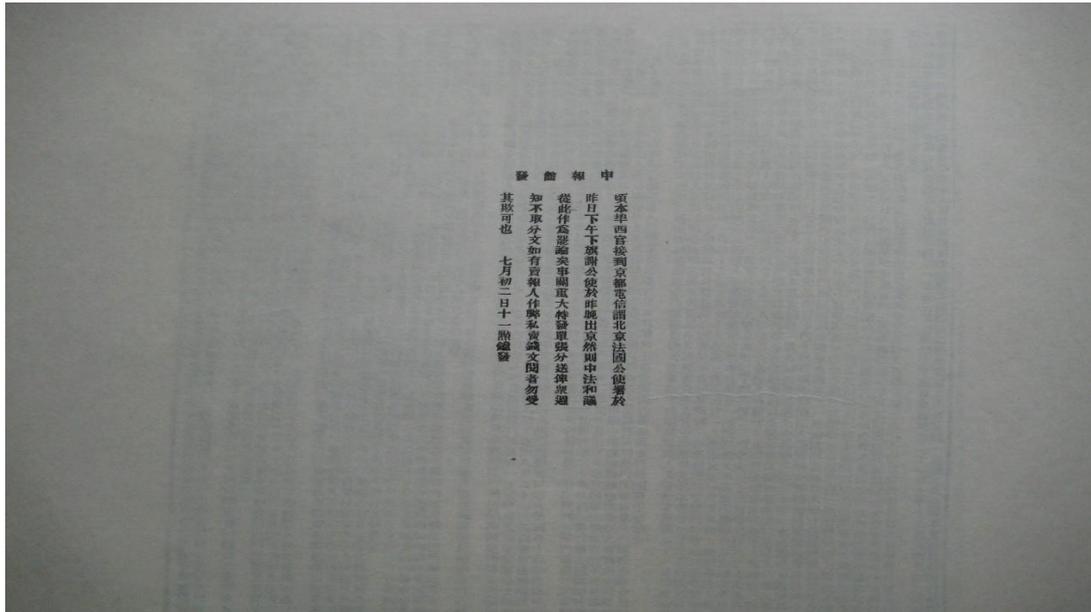
申報館發

頃本埠西官接到京都電信謂北京法國公使署于昨日下午下旗謝公使于昨晚出京然則中法和議從此作為罷論矣事關重大特發單張分送俾眾周知不取分文如有賣報人作弊私賣錢文閱者勿受其欺也

七月初二日十一點鐘發⁹⁸

⁹⁷ « Lun jilong shishou shi 論雞籠失守事 » [De la perte du Keelung], dans *Shenbao* 申報 [Journal de Shanghai], le 11 août 1884 ; « Zailun jilong jinshi 再論基隆近事 » [Discussion sur les événements récents à Keelung], dans *Shenbao* 申報 [Journal de Shanghai], le 12 août 1884 ; « Lun jilong yizhan wei zhongguo zuihao jihui 論雞籠一戰為中國最好機會 » [La guerre de Keelung comme meilleure opportunité pour la Chine], dans *Shenbao* 申報 [Journal de Shanghai], le 13 août 1884 ; « Tianwei zhennu 天威震怒 » [La colère du Ciel], dans *Shenbao* 申報 [Journal de Shanghai], le 13 août 1884.

⁹⁸ « Shenbaoguan fa 申報館發 » [Déclaration du *Journal de Shanghai*], dans *Shenbao* 申報 [Journal de Shanghai], à 11 heures le 2 juillet selon le calendrier lunaire, soit le 22 août 1884 ; traduit par nous.



D'autre part, Li Fengbao annonce rapidement la fermeture de l'ambassade chinoise en France et Xu Jingcheng retourne à Shanghai en août 1884⁹⁹. Et après la fermeture de l'ambassade chinoise, Tcheng Ki-tong reste à Paris dans le sens où Li Hung Chang l'ordonne à « enquêter sur l'opinion publique¹⁰⁰ ».

Dans 《許竹簣先生出使函稿》 (*Lettres de mission par l'ambassadeur Xu Jingcheng*), Xu Jingcheng décrit la fermeture de l'ambassade chinoise en France dans le détail :

Puisque l'ambassade en France est fermée, tout le monde reste temporairement dans l'ambassade en Allemagne. Après avoir discuté avec ambassadeur Li Fengbao, nous décidons de garder un fonctionnaire qui assume d'inspecter l'équipement à l'expiration de location. Tous les autres sont évacués pour économiser le frais.

法館既撤各員暫止德館即與丹崖星使商定留供事一人為館租滿後檢

⁹⁹ « Qinshi qufa 欽使去法 » [L'Envoyé impérial se rend en France], dans *Shenbao* 申報 [Journal de Shanghai], le 24 août 1884 ; « Xingshi jianglin 星使將臨 » [L'ambassadeur arrivera], dans *Shenbao* 申報 [Journal de Shanghai], le 26 août 1884.

¹⁰⁰ “陈由此留在巴黎”，“确探舆论情伪”；Cité par Li Huachuan 李华川, *Wanqing yige waijiaoguan de wenhua licheng* 晚清一个外交官的文化历程 [L'Expérience culturelle d'un diplomate à la fin de la dynastie des Qing], *op. cit.*, p. 27 ; voir Wang Yanwei 王彦威, *Qingji waijiao shiliao* 清季外交史料 [Documents historiques diplomatiques de la dynastie Qing], t. XLV, Guangxu shinian qiyue shang 光绪十年七月上 [en août ou septembre 1884].

De ce fait, le centre des affaires étrangères de la Chine en Europe est provisoirement transféré en Allemagne à ce moment-là – en attendant, Xu Jingcheng commande deux navires blindés en fer et un navire blindé en acier en Allemagne afin de renforcer la marine chinoise¹⁰² qui sera cependant complètement anéantie dans la guerre sino-japonaise en 1895. D'ailleurs, le 24 janvier 1885, Tcheng Ki-tong accompagne les deux ambassadeurs chinois, Xu Jingcheng et Li Fengbao, dans l'Empire austro-hongrois pour rencontrer le ministre des Affaires étrangères et rendre visite à François-Joseph I^{er}¹⁰³. Les lettres de Xu Jingcheng prouvent que Tcheng Ki-tong n'est pas seulement espion de Li Hung Chang, mais assume également les responsabilités d'un diplomate et joue son rôle important en Europe.

Le 9 juin 1885, la Chine et la France signent le Traité de Tien-Tsin selon lequel la Chine reconnaît le statut de suzeraineté de la France sur le Vietnam, ce qui marque la fin de la guerre sino-française et prédit la réouverture de l'ambassade chinoise en France :

Parmi le personnel de l'ambassade en France, ceux qui restent en Europe sont révoqués de leurs fonctions, tandis que ceux qui rentrent en Chine attendent une nouvelle désignation. Actuellement, il n'y a que Pan Chenglie qui demeure en France et règle toutes les affaires. Par conséquent, après avoir discuté avec Jie Gang, nous dépêchons le conseiller Shu, le conseiller Tcheng Ki-tong et le traducteur Qingchang qui s'occupent de tout. Shu et Tcheng resteront dans l'avenir en France.

法館人員在洋者早經銷差在華者留候後調此間僅存供事潘承烈一人
目前佈置諸事頗有乏才之患因先調舒參贊陳署參贊季同並與劫剛侍
郎商調慶翻譯官常先後赴法辦理一切俟具奏時擬請即將舒陳二員駐

¹⁰¹ Voir Xu Jingcheng 许景澄, *Xu Zhuyun xiansheng chushi hangao* 许竹筧先生出使函稿 [Lettres de mission par l'ambassadeur Xu Jingcheng] [1898], Pékin, Chaohua chubanshe, 2019, p. 7 ; traduit par nous. Xu Jingcheng est appelé aussi Xu Zhuyun (许竹筧 en chinois) et Li Fengbao est appelé aussi Li Danya (李丹崖 en chinois). Afin de faciliter la compréhension, nous utilisons uniformément « Xu Jingcheng » et « Li Fengbao » dans cette thèse.

¹⁰² Zhao Erxun 赵尔巽, *Qingshi gao* 清史稿 [Ébauche d'une histoire des Qing], t. IV, *op. cit.*, p. 2872.

¹⁰³ Xu Jingcheng 许景澄, *Xu Zhuyun xiansheng chushi hangao* 许竹筧先生出使函稿 [Lettres de mission par l'ambassadeur Xu Jingcheng], *op. cit.*, p. 10-11.

En plus de la lettre officielle de l'ambassadeur, le *Journal de Shanghai* nous offre également des informations sur la nomination de Tcheng Ki-tong :

À la suite de la signature du traité de paix sino-français, l'ambassadeur Xu Jingcheng écrit au ministre français des Affaires étrangères et accepte de se rendre à Paris avant le 14, accompagné de Tcheng et Tang. Au lieu d'installer à la capitale de la France, l'ambassadeur Xu retournera bientôt en Allemagne. C'est Tcheng qui reste en France et qui gère toutes les affaires.

許竹筴星使當中法成和之後行文於法外部大臣約定本月十四日前赴法京並帶隨員陳、唐兩君同行許星使不久處法都仍須回駐德國而以陳君留法代辦欽差事務¹⁰⁵

Sans doute, nous pouvons maintenant expliquer de manière plus objective l'opinion des *Nouvelles du Nord* que l'ambassade de Chine n'était qu'une décoration avant l'arrivée de Tcheng Ki-tong. D'abord, la fondation de l'ambassade chinoise en France remonte jusqu'en 1878 au moment où Guo Songtao devient le premier ambassadeur. Seulement six ans plus tard, Li Fengbao annonce la fermeture de l'ambassade en raison de la guerre sino-française. Et en fonction de la lettre de Xu Jingcheng et des nouvelles du *Journal de Shanghai*, seulement à partir de 1885, Tcheng Ki-tong devient de facto le chef des affaires étrangères de la Chine en France.

En plus de son identité politique, l'autre identité de Tcheng Ki-tong est également digne de notre attention. En tant que premier écrivain chinois d'expression française, Tcheng Ki-tong fraie une nouvelle voie dans l'Histoire de la littérature en français ainsi que celle de la Chine. En 1884, la publication des *Chinois peints par eux-mêmes*¹⁰⁶ par Calmann Lévy fait entendre pour la première fois la voix du

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 19-20 ; traduit pas nous.

¹⁰⁵ « Xingshi difa 星使抵法 » [L'ambassadeur arrive en France], dans *Shenbao* 申報 [Journal de Shanghai], le 2 septembre 1885.

¹⁰⁶ Dans *Quand j'étais mandarin*, Adalbet-Henri Foucault de Mondion, ami et enseignant de Tcheng Ki-tong, déclare qu'il est l'auteur réel des deux œuvres : *Les Chinois peints par eux-mêmes* et *Le Théâtre des chinois*. Autour de cette dispute de paternité, les deux ont lancé une polémique dans la presse française. Voir l'analyse de Li Huachuan sur ce cas fameux, Li Huachuan 李华川, *Wanqing yige waijiaoguan de wenhua licheng* 晚清一个外交官的文化历程 [L'Expérience culturelle d'un diplomate à la fin de la dynastie des Qing], *op. cit.*

Chinois en français ; et en comparant le théâtre de la Chine avec celui de la France, *Le Théâtre des Chinois* (1886), en dépit de sa rédaction en langue française, est en réalité le premier ouvrage de littérature comparée théâtrale de la Chine ; de plus, *Le Roman de l'Homme jaune*, publié en 1891, est considéré comme le premier roman chinois à l'occidentale¹⁰⁷.

Dans *Les Chinois peints par eux-mêmes*, Tcheng Ki-tong indique clairement le but de son écriture :

Si l'on se contentait de dire que nous sommes des mangeurs de chiens, et que nous servons à nos hôtes des œufs de serpent et des rôtis de lézard, passe encore ! Je ne verrais pas non plus un grand inconvénient à ce qu'on prétendît que nous sommes des polygames, – il y en a tant d'autres, – et que nous donnons nos enfants, nos chers petits enfants ! en nourriture à des animaux... dont le nom m'échappe en français. Il y a des excentricités d'une telle nature qu'il est inutile de s'en alarmer ; il suffit de rétablir la vérité¹⁰⁸.

Donner une image « réelle » de la Chine et défendre la patrie : tels sont les deux sujets principaux qui traversent toutes ses œuvres en langue française.

Si Théophile Gautier pense que la langue chinoise ne bégaye encore que des monosyllabes, Tcheng Ki-tong indique, comme une réplique, que les mots français « sont muets et n'ont que des relations orthographiques¹⁰⁹ » et que « les langues de l'Occident n'ont pas toutes les ressources qui doivent satisfaire ou passionner un écrivain¹¹⁰ ». C'est sans doute une preuve que pour lui la langue française, autrement dit sa langue d'écriture, est d'abord une façon de prendre la défense de la Chine et de la promouvoir, plutôt qu'un véritable choix littéraire. Face à la mise en cause formulée par les Européens sur l'institution du concubinage de la Chine, il riposte astucieusement en rappelant l'existence des maîtresses en Europe et en prenant

¹⁰⁷ Voir Li Huachuan 李华川, *Wanqing yige waijiaoguan de wenhua licheng* 晚清一个外交官的文化历程 [L'Expérience culturelle d'un diplomate à la fin de la dynastie des Qing], *op. cit.*, p. 61 et Yinde Zhang, « Pour une archéologie de la francophonie chinoise : Le cas de Tcheng Ki-tong », art. cit.

¹⁰⁸ Tcheng Ki-tong, *Les Chinois peints par eux-mêmes*, *op. cit.*, p. III.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 77.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 79.

prétexte d'une histoire de la *Bible*, Sarah et sa servante Agar¹¹¹. Lorsque la Chine est qualifiée de pays décadent, il accuse la civilisation moderne occidentale dont, d'après lui, la raison d'être est d'envahir les pays étrangers – ce qui marque sans doute un ressentiment portant sur les activités coloniales de la France en Extrême-Orient. Il prend alors la poudre comme exemple :

Ce que je me bornerai à dire, quant à présent, c'est que nous connaissons la poudre depuis longtemps – on nous fait l'honneur d'admettre que nous avons inventé la poudre –, mais, c'est en ceci que nous différons d'opinions avec nos frères d'Occident, nous ne l'avons employée que pour faire des feux d'artifices ; et sans les circonstances qui nous ont fait faire la connaissance des Occidentaux, nous ne l'aurions pas appliquée aux armes à feu¹¹².

C'est sans doute sa réponse à la critique sévère de Gautier selon qui les Chinois « ont tout inventé » – la boussole, l'imprimerie, la poudre – mais « n'ont rien perfectionné¹¹³ ». Et Tcheng Ki-tong conclut, avec orgueil et fierté, que : « plus j'apprendrai la civilisation moderne, plus ma passion pour nos vieilles institutions augmentera : car elles seules réalisent ce qu'elles promettent : la paix et l'égalité¹¹⁴. » Il semble que sa confiance ardente envers la culture chinoise lui permet d'affronter dignement la culture européenne et de se représenter en défenseur de sa culture d'origine. C'est pourquoi il écrit dans la préface des *Chinois peints par eux-mêmes* : « si parfois je me laisse entraîner par le sujet jusqu'à affirmer mon amour pour mon pays, j'en demande pardon, d'avance, à tous ceux qui aiment leur patrie¹¹⁵. » Cependant, le patriotisme seul ne peut expliquer son attitude sarcastique et parfois offensive.

Dans le cas de Tcheng Ki-tong, diplomate d'un Bas-Empire en Europe, le regard occidental exerce une influence ambivalente : d'une part, c'est le regard au sens de Saïd qui révèle la représentation et la domination de l'Occident sur l'Orient ; d'autre

¹¹¹ *Ibid.*, p. 66.

¹¹² *Ibid.*, p. 269.

¹¹³ Théophile Gautier, *Les Beaux-Arts en Europe – 1855 –*, première série, *op. cit.*, p. 150.

¹¹⁴ Tcheng Ki-Tong, *Les Chinois peints par eux-mêmes*, *op. cit.*, p. 96.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. X.

part, c'est le regard au sens de Sartre qui incarne un lien me reliant à l'autrui¹¹⁶ – celui qui est vu par les autres prend conscience simultanément l'identité de soi-même. Ce n'est qu'après avoir senti le regard de l'Occident que Tcheng Ki-tong se rend compte plus que jamais de son identité nationale et de ses responsabilités de diplomate. La honte d'être vu et représenté explique les objectifs de ses écrits et la raison pour laquelle il demande, ouvertement et vivement, le respect de l'Occident à l'égard de sa civilisation :

[...] lorsque j'aurai rendu hommage à la merveilleuse clarté de vos méthodes, à la puissance de pensée avec laquelle vous élucidez tous les grands problèmes de philosophie scientifique qui constituent le progrès au XIX^e siècle ; alors, je vous demanderai à mon tour votre juste et sérieuse considération pour tout ce qu'il y a de grand et de respectable dans notre civilisation déjà si ancienne¹¹⁷ [...]

Dans *L'Expérience culturelle d'un diplomate à la fin de la dynastie des Qing*, Li Huachuan essaie de résumer la formulation d'écriture de Tcheng Ki-tong comme modèle « ressentiment-réplique¹¹⁸ ». Basé sur une langue non maternelle, ce modèle indique sa réponse agressive au regard occidental et son désir de se représenter devant le public occidental.

Néanmoins, c'est aussi un modèle dangereux qui risque d'idéaliser la Chine d'une part, et de rabaisser l'Occident d'autre part. Autrement dit, Tcheng Ki-tong lutte contre les stéréotypes construits par l'Occident en décrivant des stéréotypes opposés : un Empire parfait et supérieur à l'Occident. Il déclare que, par rapport à l'Occident, la Chine est une race chaleureuse, un système social idéal et une civilisation suffisamment corrigée pour avoir atteint un degré de supériorité :

La civilisation du monde occidental est, si je puis m'expliquer ainsi, une nouvelle édition, revue et corrigée, des

¹¹⁶ Selon Jean-Paul Sartre, l'homme regardé « doit supporter des qualifications nouvelles » et a « honte de moi *tel que j'apparais* à autrui » ; voir Jean-Paul Sartre, *L'Être et le néant : Essai d'ontologie phénoménologique* [1943], Paris, Gallimard, 2017, p. 312 ; souligné par l'auteur.

¹¹⁷ Tcheng Ki-tong, *Mon pays : la Chine d'aujourd'hui*, Paris, Bibliothèque-Charpentier, 1892, p. 32-33.

¹¹⁸ “愤懑——反驳” ; Li Huachuan 李华川, *Wanqing yige waijiaoguan de wenhua licheng* 晚清一个外交官的文化历程 [L'Expérience culturelle d'un diplomate à la fin de la dynastie des Qing], *op. cit.*, p. 64.

Méditations ; mais nous la trouvons suffisamment corrigée, et dans tous les cas nous n'avons pas d'éditeur qui songe à en préparer une nouvelle¹¹⁹.

Notre diplomate essaie d'« établir entre les civilisations de l'Occident et de l'extrême-Orient [sic] les comparaisons et les rapprochements¹²⁰ », mais au cours de sa narration, il est toujours un partisan fidèle de sa culture d'origine et un railleur sarcastique de sa culture d'accueil. Zhang Yinde emprunte un passage du *Roman de l'Homme jaune* afin d'éclairer la causticité de l'auteur : « Fleur-de-Lotus versa dans les tasses sans anse, de fine porcelaine, le liquide parfumé, couleur d'or vert, qu'on but à la chinoise, c'est-à-dire sans sucre¹²¹. » Voici l'analyse de Zhang :

Le « c'est-à-dire », de son côté, voit sa fonction explicative doublée d'un jugement de valeur sur la façon hétérodoxe de boire du thé, chez les Européens, et surtout chez les Anglais. Tcheng Ki-tong, qui se déclare désintéressé de toute considération politique, prend sa revanche, par cette réplique furtive, sur ces derniers, qui avaient déclenché la guerre de l'Opium, non sans lien avec le déficit commercial qu'ils ont connu par l'importation massive du thé chinois¹²².

Néanmoins, Tcheng Ki-tong est-il pour autant un pur opposant de l'Occident ? Nous observons en effet deux attitudes complètement opposées en fonction de deux périodes de sa vie : d'un côté, il cherche à défendre sa patrie en France ; de l'autre, il souhaite transmettre la pensée occidentale en Chine. C'est dans la tension entre les différentes positions qu'il devient un vrai passeur culturel entre deux pays.

La réforme occidentaliste en Chine à la fin du XIX^e siècle

Bien que, face à la puissance de l'Occident, Tcheng Ki-tong prenne toujours une posture agressive dans ses œuvres, il apprécie passionnément le journalisme

¹¹⁹ Tcheng Ki-Tong, *Les Chinois peints par eux-mêmes*, op. cit., p. 268.

¹²⁰ *Ibid.*, p. VIII.

¹²¹ Tcheng Ki-tong, *Le Roman de l'Homme jaune : Mœurs chinoises*, Paris, Bibliothèque-Charpentier, 1891, p. 21.

¹²² Yinde Zhang, « Pour une archéologie de la francophonie chinoise : Le cas de Tcheng Ki-tong », art. cit.

occidental. Sans aucune hésitation, il admet dans ses œuvres : « Je suis un admirateur du journal en Europe¹²³ » et « lorsqu'un de mes compatriotes, arrivant de Chine, vient me demander conseil, je commence par lui recommander les journaux¹²⁴ ». Au contraire, son point de vue sur le journalisme chinois est plutôt insatisfait. À la suite de l'ouverture des ports en Chine, les étrangers « seuls continuent à exploiter les journaux » et « les plus répandus de ces journaux sont : le journal de Shanghai et celui de Hong-Kong¹²⁵ ». Dès le 12 mars 1874, le *Journal de Shanghai* révèle la situation du journalisme chinois et des difficultés auxquelles il fait face : premièrement, il n'y a pas de liberté d'expression en Chine ; deuxièmement, les journaux manquent de fonds stables¹²⁶. Ces deux causes, qui renvoient aux différentes réalités sociales entre la Chine et la France à cette époque-là, sont complètement adoptées par Tcheng Ki-tong. Dès son premier ouvrage publié, il appelle à la liberté de la presse en Chine :

La liberté de la presse n'existe pas en Chine parce qu'elle serait contraire à l'idée que nous avons du caractère de la vérité de l'histoire.

Pour nous il n'y a pas d'histoire contemporaine publiée. L'histoire ne publie que les annales des dynasties, et, tant que la même dynastie occupe le trône, il n'est pas permis d'en publier l'histoire¹²⁷.

« La presse, dit-il, est une sorte de statistique des opinions du jour » qui « ont une grande utilité pratique¹²⁸ », mais en niant les lueurs que le journalisme pourrait apporter pour la Chine, il déclare, comme pessimiste, que l'influence du journalisme exercée sur les idées du peuple n'est qu'un « rêve¹²⁹ » en Chine.

Cependant, sa passion pour les journaux n'a jamais diminué. Dans un autre ouvrage, *Les Parisiens peints par un Chinois*, publié en 1891 au moment où Tcheng

¹²³ Tcheng Ki-Tong, *Les Chinois peints par eux-mêmes*, op. cit., p. 95.

¹²⁴ Tcheng Ki-Tong, *Les Parisiens peints par un Chinois*, op. cit., p. 18.

¹²⁵ Tcheng Ki-Tong, *Les Chinois peints par eux-mêmes*, op. cit., p. 105.

¹²⁶ « Lun xinwen ribaoguan shi 論新聞日報館事 » [Discussion sur le journalisme], dans *Shenbao* 申報 [Journal de Shanghai], Jiaxunian zhengyue niansiri 甲戌年正月廿四日 [le 12 mars 1874].

¹²⁷ Tcheng Ki-Tong, *Les Chinois peints par eux-mêmes*, op. cit., p. 102-103.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 106.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 110.

Ki-tong rentre définitivement en Chine¹³⁰, il dépeint minutieusement une visite dans un journal avec son ami : le cabinet du Rédacteur en chef, l'atelier de l'imprimerie, l'équipe des travailleurs, etc. Et au cours de sa tournée courte, il ne peut s'empêcher de revenir sur la difficulté du journalisme en Chine :

Vous savez que la *Gazette officielle* de Pékin est rédigée sous l'inspiration directe du gouvernement ; ses rédacteurs se bornent à reproduire ce qu'on leur communique et, par conséquent, ne sont d'aucune façon responsables¹³¹.

Quoi qu'il en soit, il se sent « profondément ému¹³² » après cette visite et conclut à la fin du chapitre : « je compris qu'une nouvelle ère s'était alors ouverte pour l'humanité et que la science avai [sic] pris définitivement possession du globe terrestre¹³³. »

En dépit du pessimisme de Tcheng Ki-tong à l'égard du développement du journalisme en Chine, l'Empire du Milieu connaît un boom de la presse de la fin du XIX^e siècle au début du XX^e siècle. Selon l'observation de Jiang Hong :

En Chine, les deux points culminants de la publication des journaux se sont produits de 1896 à 1898 et de 1906 à 1911. Selon les statistiques, de 1896 à 1898, plus de 100 journaux chinois ont surgit, alors que de 1906 à 1910, plus de 100 journaux ont été créés chaque année, voire plus de 200 journaux en 1911.

国人两次办报高潮分别出现在 1896 年至 1898 年和 1906 年至 1911 年。据统计, 从 1896 到 1898 年, 全国创办的中文报刊有 100 余种; 1906 年到 1910 年, 每年创办报刊 100 余种, 1911 年更达 200 余种¹³⁴。

Voire, une lettre de Victor Segalen écrite à René Quinton au 1^{er} août 1909 à Pékin confirme l'influence des journaux chinois à l'époque-là :

¹³⁰ À cause de son endettement, 130,600 franc au total, il a été démis de ses fonctions le 9 août 1891. Pour plus d'informations, voir Li Huachuan 李华川, *Wanqing yige waijiaoguan de wenhua licheng* 晚清一个外交官的文化历程 [L'Expérience culturelle d'un diplomate à la fin de la dynastie des Qing], *op. cit.*, p.196-199.

¹³¹ Tcheng Ki-Tong, *Les Parisiens peints par un Chinois*, *op. cit.*, p. 173-174.

¹³² *Ibid.*, p. 177.

¹³³ *Ibid.*, p. 178.

¹³⁴ Jiang Hong 姜红, « “Xiangxiang zhongguo” heyi keneng “想象中国”何以可能 » [Comment “imaginer la Chine” est-il possible ?], *Anhui daxue xuebao : zhexue shehui kexue ban* 安徽大学学报:哲学社会科学版 [Journal de l'Université d'Anhui : édition de philosophie et de sciences sociales], 2011(01):142-150 ; traduit par nous. Voir aussi Shi He 史和, Yao Fushen 姚福申, Ye Cuidi 叶翠娣, *Zhongguo jindai baokan minglu* 中国近代报刊名录 [Répertoire des journaux et périodiques chinois modernes], Fuzhou, Fujian renmin chubanshe, 1991.

Voici les moyens pratiques de diffusion que j’entrevois :

Publicité. Journaux chinois, indo-chinois, japonais, philippins...

Affiches chinoises se répandant partout. Conférences publiques. Journal médical spécial avec texte anglo-sino-français¹³⁵.

Parmi tous les journaux nouveau-nés, le 《时务报》 (*Journal des affaires courantes*), fondé en 1896 par Liang Qichao (梁启超 en chinois) à Shanghai, est considéré comme un leader spirituel et exerce son influence sur « l’ensemble des cercles intellectuels chinois dans la première moitié du XX^e siècle¹³⁶ ». Dans le premier numéro du journal, Liang Qichao explique son but et la fonction du journalisme à l’égard de l’élaboration d’un pays moderne :

Le journal représente un début d’accessibilité à l’information pour nombre de gens. Ceux qui n’ont ni oreilles, ni yeux, ni bouche, ni langue sont des invalides. Aujourd’hui, tous les pays qui se situent côte à côte sont comme des voisins, colocataires dans un même continent. Ceux qui ignorent les nouvelles des voisins, voire la situation des colocataires, sont des sourds et des aveugles en dépit de leurs oreilles et de leurs yeux. Si les mesures du gouvernement ne peuvent pas être transmises aux civils, de même que les souffrances des pauvres n’arrivent pas à être entendues par l’empereur, on devient un muet avec la bouche et la langue. Et c’est le journal seul qui fait fonctionner les oreilles, les yeux, la bouche et la langue des invalides.

去塞求通，厥道非一，而報館其導端也。無耳目、無喉舌，是曰廢疾。今夫萬國並立，猶比鄰也。齊州以內，猶同室也。比鄰之事而吾不知，甚乃同室所為不相聞問，則有耳目而無耳目；上有所措置不能喻之民，下有所苦患不能告之君，則有喉舌而無喉舌；其有助耳目喉舌之用而起天下之廢疾者，則報館之謂也¹³⁷。

¹³⁵ Victor Segalen, *Correspondance I (1893-1912)*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2004, p. 950 ; souligné par l’auteur.

¹³⁶ “整个 20 世纪前半叶的中国思想界” ; Jiang Hong 姜红, « “Xiangxiang zhongguo” heyi keneng “想象中国” 何以可能 » [Comment “imaginer la Chine” est-il possible ?], art. cit., p. 139 ; traduit par nous.

¹³⁷ Liang Qichao 梁启超, « Lun baoguan youyiyu guoshi 论报馆有益于国事 » [Les Journaux sont bénéfiques

À l'instar de Liang Qichao, Tcheng Ki-tong a déjà souligné la fonction qu'ont les journaux de diffuser la pensée lorsqu'il était à Paris :

Quoi qu'il en soit, les journaux répondent à un besoin. Telle que la société est organisée, il est devenu nécessaire d'utiliser tous les moyens de transmission de la pensée qui sont à sa disposition pour lui redire tous les bruits de la terre¹³⁸.

À la fin du XIX^e siècle, le *Journal des affaires courantes* qui, dès sa naissance, répond aux grands désirs des intellectuels et des réformateurs éclairés – étudier la technique et la science avancées, sauver la patrie de la domination des puissances occidentales –, devient un centre de débats notamment à partir de la Réforme des Cent Jours¹³⁹. Motivées par la passion patriotique, les élites chinoises tentent consciemment de s'occidentaliser et de créer une Chine européenne. Parallèlement, le discours éloquent de Liang Qichao encourage le jaillissement de la presse en Chine – De l'édification du *Journal des affaires courantes* à la défaite de la Réforme des Cent Jours le 21 septembre 1898, seul le *Journal de Shanghai* publie 22 annonces pour les lancements de nouveaux journaux¹⁴⁰. Donc, en dépit de son attitude désabusée sur

aux affaires de l'État], dans *Shiwubao* 时务报 [Journal des affaires courantes], n° 1, 1896 ; traduit par nous.

¹³⁸ Tcheng Ki-Tong, *Les Chinois peints par eux-mêmes*, op. cit., p. 98.

¹³⁹ C'est une réforme politique dirigée par l'empereur Guangxu (光绪 en chinois) pour l'intention de transformer la dynastie des Qing en une monarchie constitutionnelle. Ce mouvement, qui se fait l'écho de la Restauration de Meiji du Japon, ne dure que 103 jours (du 11 juin au 21 septembre 1898) et finit par le Coup d'État de 1898 mené par l'impératrice douairière Cixi (慈禧 en chinois).

¹⁴⁰ Voir les articles publiés successivement au *Journal de Shanghai* : « Zhongguo shangwu baoguan youxian gongsi jigou zhangcheng 中国商务报馆有限公司集股章程 » [Le Projet de collecter des actions de la Presse commerciale chinoise], le 16 janvier 1897 ; « Ao' men xinzhishi baoguan gaobai 澳门新知报馆告白 » [Annonce du Journal de la nouvelle connaissance de Macao], le 22 février 1897 ; « Shishi jicheng baoguan gaobai 时事集成报馆告白 » [Annonce du Journal d'actualité intégrée], le 23 février 1897 ; « Suhaihui baoguan dingyu eryue chushiri chubao 苏海汇报馆定于二月初十日出报 » [Le Journal de Suhaihui paraîtra le 10 février], le 1 mars 1897 ; « Nonghui baoguan gaobai 农会报馆告白 » [Annonce du Journal d'agriculture], le 27 mai 1897 ; « Suanxue bao 算学报 » [Journal de l'arithmétique], le 13 juin 1897 ; « Xinchu jingshi bao 新出经世报 » [Journal d'économie nouveau-né], le 17 juillet 1897 ; « Cui baoguan gaobai 萃报馆告白 » [Annonce du Journal de Cui], le 29 juillet 1897 ; « Rishang hangbaoguan shengming 日商杭报馆声明 » [Déclaration du Journal commercial de Hangzhou], « Xin chuanguan xuebao 新创新学报 » [Journal de la création], « Hangzhou hangbaoguan 杭州杭报馆 » [Journal de Hangzhou], le 3 août 1897 ; « Baihua yanyi bao 白话演义报 » [Journal du roman en langue parlée], le 26 octobre 1897 ; « Mengxue baoguan gaobai 蒙学报馆告白 » [Annonce du Journal d'enfance], le 6 novembre 1897 ; « Huayang baoguan zeling shibari chubao 华洋报馆择拎十八日出报 » [Journal de la Chine et de l'étranger paraîtra le 18], le 10 novembre 1897 ; « Xinkai shangqi wenbaoguan » [Journal de la Chine et de l'étranger paraîtra le 18], le 26 novembre 1897 ; « Gexi xinbaoguan » [Journal de la Chine et de l'étranger paraîtra le 18], le 14 janvier 1898 ; « Shanghai xinwen huaguo baoguan 上海新闻华国报馆 » [La Presse de la Chine à Shanghai], le 2 mars 1898 ; « Xiang xuebao fenguan jinqi 湘学报分馆谨启 » [Journal d'études du Hunan], le 25 avril 1898 ; « Huawen dongya bao 华文东亚报 » [Journal de l'Asie de l'Est en chinois], le 2 juin 1898 ; « Gongshang xuebao gaobai 工商学报告白 » [Annonce du Journal des affaires et de l'industrie], le 11

l'avenir du journalisme en Chine, c'est pendant cette période que Tcheng Ki-tong, avec son frère Chen Shoupeng (陈寿彭 en chinois), fonde à Shanghai le 《求是报》 (*Journal de la quête, International Review* en anglais) qui fait partie du mouvement de la Réforme des Cent Jours et qui porte un rêve commun des intellectuels chinois de cette époque-là.

De septembre 1897 à mars 1898, le *Journal de la quête* publie 12 numéros au total et chaque numéro compte presque 30 pages. Son influence couvre la plupart des provinces de l'Est et du Midi, avec des bureaux de vente dans 58 grandes ou petites villes de la Chine¹⁴¹. Le journal se divise en deux parties : les nouvelles internes (内编) et externes (外编). Aux antipodes des éloges envers la Chine que Tcheng Ki-tong a prononcés en France, dans le *Journal de la quête*, ce sont les « nouvelles extérieures » qui prennent plus de place. Par exemple, “西报译编” (« La traduction des journaux occidentaux ») est une rubrique régulière du *Journal de la quête* dont l'objectif est de publier les nouvelles internationales les plus récentes. Selon les études de Li Benchuan, parmi les 12 numéros, il y a 119 nouvelles étrangères qui sont traduites en chinois, dont 61 viennent des journaux français¹⁴².

Une autre caractéristique marquante du *Journal de la quête* est son accent mis sur la loi française : dans la rubrique “西律新译” (« La traduction de la loi occidentale »), Tcheng Ki-tong, pour la première fois, traduit partiellement le Code civil en chinois. Quant à la raison de sa préoccupation pour la loi, d'une part, au cours de son premier voyage en Europe, il est entré à l'École des sciences politiques pour étudier le droit public avec Ma Jianzhong (马建忠 en chinois) ; D'autre part, il considère la loi comme la base de la puissance de l'Occident. Dans la préface de la rubrique, il déclare que :

août 1898 ; « Changyan baoguan gaobai 昌言报馆告白 » [Annonce du Journal du discours], le 4 septembre 1898.

¹⁴¹ Li Benchuan 李本川, « Qingmo 'Qiu Shibao' zhong de faguo 清末<求是报>中的法国 » [La France dans *Journal de la quête* à la fin des Qing], *Faguo yanjiu* 法国研究 [Études françaises], 2000(2) : p. 196-205.

¹⁴² *Ibid.*

On dit que la puissance de l'Occident réside dans les fusils et les navires, que sa richesse consiste dans le commerce et dans les mines. Néanmoins, les fusils, les navires, le commerce ainsi que les mines ne se transforment pas directement en force s'il n'y a pas de loi. C'est pourquoi je décide de traduire le Code civil sans considérer les difficultés et mon incompetence dans ce domaine. J'espère que les lecteurs peuvent partager cette idée.

问泰西何以强？则曰轮船枪炮；何以富？则曰通商开矿。殊不知轮船枪炮、通商开矿，若无法律以绳之，安能亿万一心以致富强哉？鄙人有鉴乎此，不惮繁难，先行寻绎《拿布仑律例》一书以供参考。词陋学疏，在所弗计。区区之意，阅者庶几谅之¹⁴³。

En outre, le *Journal de la quête* s'intéresse également au domaine littéraire : du troisième numéro jusqu'au dernier, Tcheng Ki-tong traduit *Georges et Marguerite* écrit par Théodore Cahu. C'est un roman basé sur l'Incident de Boulanger¹⁴⁴ au cours duquel Tcheng Ki-tong se trouvait lui-même à Paris. D'après lui, c'est l'une des raisons pour lesquelles il le traduit en chinois : « Comme j'étais accidentellement à Paris et j'ai enregistré cet Incident dans mon journal, je le connais très bien¹⁴⁵. » Mais au final, le roman n'a pas été entièrement traduit, sinon le roman devrait être le premier roman français traduit en chinois, c'est-à-dire avant la version chinoise de *La Dame aux camélias* intitulée 《巴黎茶花女遗事》 qui est publiée en 1899. Son traducteur Lin Shu (林纾 en chinois) ne connaît pas le français, il traduit le roman à travers la traduction orale de son ami Wang Shouchang (王寿昌 en chinois) qui maîtrise bien cette langue étrangère. Et il faut noter aussi que Lin Shu traduit les romans français en langue écrite chinoise. À la suite du Mouvement de la langue parlée (白话文运动 en chinois) en 1919, la langue écrite est remplacée progressivement par la langue parlée (白话 en chinois).

¹⁴³ Voir “西律新译”, 《求是报》, 1897 ; cité par Li Benchuan 李本川, « Qingmo 'Qiushibao' zhong de faguo 清末<求是报>中的法国 » [La France dans *Journal de la quête* à la fin des Qing], art. cit., p. 203 et Li Huachuan 李华川, *Wanqing yige waijiaoguan de wenhua licheng 晚清一个外交官的文化历程* [L'Expérience culturelle d'un diplomate à la fin de la dynastie des Qing], op. cit., p. 111.

¹⁴⁴ Le mouvement national chauvin est conduit par le général G. Boulanger en France à la fin du XIX^e siècle.

¹⁴⁵ “余随节巴黎，知其始末甚悉，于日记中曾记其事” ; Li Benchuan 李本川, « Qingmo 'Qiushibao' zhong de faguo 清末<求是报>中的法国 » [La France dans *Journal de la quête* à la fin des Qing], art. cit., p. 200.

Si l'on feuillette les œuvres françaises de Tcheng Ki-tong, il n'est pas difficile de trouver qu'il est un passionné de littérature française : Molière, Corneille, Racine, Voltaire, etc., les noms qui brillent dans l'Histoire de la littérature française sont apparus, l'un après l'autre, dans ses écrits. Malgré son retour en Chine, cette passion ne s'est jamais démentie. Par rapport à sa présentation de la culture chinoise en France, cette fois, en transmettant l'esprit littéraire français en Chine, il redevient un passeur entre les deux pays.

Né en 1872, Zeng Pu (曾朴 en chinois) est un grand romancier et traducteur chinois à l'époque moderne¹⁴⁶. Selon 《中国现代翻译文学史》 (*L'Histoire de la traduction littéraire dans la Chine moderne*) de Xie Tianzhen (谢天振 en chinois), dans la traduction de la littérature française, deux traducteurs, qui comprennent le français et qui utilisent en langue parlée, sont dignes d'attention : l'un est Zhou Guisheng (周桂笙 en chinois), l'autre Zeng Pu¹⁴⁷. En 1908, publié dans la revue *Forêt des romans* (《小说林》 en chinois), sa traduction de *La Reine Margot* d'Alexandre Dumas intitulé 《马哥王后佚史》, est la première œuvre littéraire française traduite directement du français en langue parlée. Parallèlement, Xie Tianzhen nous rappelle l'influence de Tcheng Ki-tong¹⁴⁸ – c'est lui qui fait entrer Zeng Pu dans le monde de la littérature française. Selon Zeng Pu lui-même :

Dès que nous eûmes fait connaissance, je lui demandais son conseil chaque jour et il faisait preuve de patience. Il m'a indiqué l'influence de la Renaissance, la différence entre le classicisme et le romantisme, les tendances des écoles modernes, telles que le naturalisme et le symbolisme. Dans l'école classique, il m'a appris à lire *Pantagruel* et *Gargantua* de Rabelais, les poèmes de Ronsard, le théâtre de Racine et Molière, l'*Art poétique* de Boileau, les *Pensées* de Pascal, les

¹⁴⁶ Zeng Pu, auteur de *Fleur sur l'océan des péchés* (《孽海花》 en chinois), n'a jamais quitté la Chine, mais il a systématiquement traduit des ouvrages de la littérature française, surtout les œuvres de Victor Hugo.

¹⁴⁷ Xie Tianzhen 谢天振, *Zhongguo xiandai fanyi wenxueshi* 中国现代翻译文学史 [L'Histoire de la traduction littéraire dans la Chine moderne], Shanghai, Shanghai waiyu jiaoyu chubanshe, 2005, p. 381.

¹⁴⁸ Ici, Xie Tianzhen a écrit par erreur le nom de Tcheng Ki-tong (陈季同) comme Tcheng Xiu-tong (陈秀同). Voir *ibid.*

Essais de Montaigne. Quant au romantisme, les œuvres historiques de Voltaire, les essais de Rousseau, les romans de Victor Hugo, les poèmes de Vigny, le théâtre d'Alexandre Dumas, les œuvres historiques de Michelet. Dans l'école naturaliste, les romans de Flaubert, Zola et Maupassant, les poèmes de Leconte de Lisle, les pièces de Dumas fils, les critiques de Taine. Jusqu'à l'école moderne, *Études critiques sur l'histoire de la littérature française* de Brunetière et les œuvres de Daudet, Bourget, France, Loti. De plus, les ouvrages italiens, espagnols, anglais, allemands en version française¹⁴⁹.

我自从认识了他，天天不断地去请教，他也娓娓不倦地指示我；他指示我文艺复兴的关系，古典和浪漫的区别，自然派，象征派，和近代各派自由进展的趋势；古典派中，他教我读拉勃来的《巨人传》，龙沙尔的诗，拉星和莫理哀的悲喜剧，白罗尼的《诗法》，巴斯卡的《思想》，孟丹尼的小论；浪漫派中，他教我读服尔德的历史，卢梭的论文，霏俄的小说，威尼的诗，大仲马的戏剧，米显雷的历史；自然派里，他教我读弗劳贝、佐拉、莫泊三的小说，李尔的诗，小仲马的戏剧，泰恩的批评；一直到近代的白伦内甸《文学史》，和牡丹、蒲尔善、佛朗士、陆梯的作品；又指点我法译本的意、西、英、德各国的作家名著¹⁵⁰。

Tcheng Ki-tong, un des meilleurs connaisseurs de la littérature française à cette époque-là, non seulement ouvre une porte qui conduit à une autre culture, mais aussi sème des graines de la littérature du monde en Chine. Sa conception littéraire mondiale renouvelle largement les connaissances des Chinois : selon l'analyse de Yan Jiayan¹⁵¹ (严家炎 en chinois), outre un rôle important dans la Réforme des Cent Jours, Tcheng Ki-tong, en vertu d'une connaissance approfondie de la civilisation française, est aussi considéré comme un pionnier du Mouvement du 4 mai 1919¹⁵² en Chine. Si, selon Zhang Yinde, l'emprunt au modèle européen est « la nécessité de

¹⁴⁹ Cette division est évidemment différente de la division reconnue dans l'Histoire littéraire française. Et on ne trouve pas une cause qui peut expliquer ce malentendu sur la périodisation différente.

¹⁵⁰ Cité par Li Huachuan 李华川, *Wanqing yige waijiaoguan de wenhua licheng* 晚清一个外交官的文化历程 [L'Expérience culturelle d'un diplomate à la fin de la dynastie des Qing], *op. cit.*, p. 119-120 ; voir aussi Hu Shi 胡适, *Hu Shi wencun* 胡适文存 [Les recueils de Hu Shi], Shanghai, Yadong tushuguan, 1931, p. 1128 ;

¹⁵¹ Yan Jiayan 严家炎, « "Wusi" wenxue sichao tanyuan "五四"文学思潮探源 » [Études sur l'origine de la tendance littéraire du "4 mai"], art. cit.

¹⁵² Le Mouvement du 4 mai 1919 (1915-1923), qui se caractérise par la préconisation de la Démocratie (德先生) et la Science (赛先生) de l'Occident, bouleverse sans précédent la pensée traditionnelle chinoise. Dans le domaine littéraire, le premier roman en langue parlée, *Le Journal d'un fou* (《狂人日记》 en chinois), est publié dans la revue réformatrice *La Jeunesse* (《新青年》 en chinois).

réformes littéraires¹⁵³ », Tcheng Ki-tong apparaît comme un excellent exemple et comme un éclaireur courageux. Mais c'est cette position pionnière dans le mouvement occidentalisant qui fait ressortir ses changements d'attitude envers la culture chinoise et française, c'est-à-dire de son intention de défendre sa patrie en France et à son ambition de transmettre la pensée occidentale en Chine. Cette contradiction entre la culture d'origine et la culture d'accueil n'arrive pas qu'à Tcheng Ki-tong dans le sens où la rencontre avec l'Occident est un problème majeur qui demeure toujours dans la société chinoise¹⁵⁴.

En parcourant les œuvres écrites en français de Tcheng Ki-tong, la France ainsi que la langue française apparaissent comme un outil de défense alors que la Chine est considérée comme une utopie hétérogène. Dans *Les Chinois peints par eux-mêmes*, Tcheng Ki-tong déclare que « vous vous représenterez la nation chinoise que personne ne peut connaître parce qu'elle est un type unique dans l'humanité¹⁵⁵ ». Il confine la Chine dans une île isolée où cette tribu se développe en fonction de son intuition, cherche « ses propres ressources en elle-même » et ne songe pas à « sortir des limites¹⁵⁶ ». En d'autres termes, c'est un monde autosuffisant. De plus, Tcheng Ki-tong s'oppose aux sociétés mélangées – en empruntant ses mots, « c'est un tort¹⁵⁷ » – et demande « une logique invariable, absolue, sinon le système n'a plus de centre de gravité¹⁵⁸ ». Il est partisan du modèle « centre-périphérie » selon lequel la culture chinoise demeure l'Empire du Milieu, l'empereur gouverne la terre et l'homme est supérieur à la femme.

Mais simultanément, il croit la pensée de la grande unité du confucianisme : « Le cœur humain, dit-il, est partout le même : il n'y a que les moyens de ne pas le diriger qui varient¹⁵⁹. » En faisant l'éloge de l'art qui est quelque chose qui dépasse les frontières culturelles, il commence à réfléchir sur l'existence possible d'une source

¹⁵³ Yinde Zhang, « Pour une archéologie de la francophonie chinoise : Le cas de Tcheng Ki-tong », art. cit. p. 299.

¹⁵⁴ On trouve dans l'Égypte de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle le même type de tension avec le mouvement de la Nahda, qu'on traduit en général par « Renaissance » : ouverture sur l'Occident, mais tentative de renouer simultanément avec l'héritage arabe.

¹⁵⁵ Tcheng Ki-Tong, *Les Chinois peints par eux-mêmes*, op. cit., p. 129.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 128-129.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 226.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 164.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 216.

commune entre Orient et Occident :

[...] c'est que nous formons un monde à part dans l'univers terrestre et que la seule question qui se dresse devant l'esprit attentif est de savoir s'il n'a pas existé entre notre Orient et l'Occident une civilisation type qui ait étendu ses rameaux dans un sens ou dans l'autre, ou bien, en employant une autre figure, n'aurait-il pas existé une source commune jaillissant des divers sommets d'une crête de montagnes, sorte de ligne de partage, et se répandant sur deux versants opposés vers l'Orient et l'Occident¹⁶⁰ ?

Cette contradiction, ou plutôt cette coexistence du nationalisme et de l'ouverture culturelle est un casse-tête pour des générations de Chinois confrontés à la violente invasion de l'altérité. Pourquoi y a-t-il des différences ? Pourquoi y a-t-il des similitudes ?

Dans l'article « Comment “imaginer la Chine” est-il possible ? », Jiang Hong indique que le concept de la patrie se forme toujours à travers la connaissance des autres¹⁶¹. Dans le processus de la modernisation de la Chine, c'est en mettant en parallèle la Chine et les autres pays que l'imagination de la nation chinoise, au sens de Benedict Anderson dans son *Imagined Communities : Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*¹⁶², est possible : l'identité chinoise moderne, en tant que notion collective, se construit au cours de la rencontre des autres cultures. D'après nous, cette idée explique en effet les changements dans la pensée de Tcheng Ki-tong : son nationalisme se réveille surtout lorsqu'il se trouve dans un pays étranger, entouré de préjugés et de stéréotypes ; et ce n'est qu'à son retour en Chine que son ouverture à la culture différente, ou son acceptation des idées occidentales, commence à émerger.

Le 7 mars 1898, le *Journal de la quête* arrête de paraître par manque de financement¹⁶³. Le 21 septembre, la Réforme des Cent Jours annonce son échec :

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 265-266.

¹⁶¹ Jiang Hong 姜红, « “Xiangxiang zhongguo” heyi keneng “想象中国” 何以可能 » [Comment “imaginer la Chine” est-il possible?], art. cit., p. 142.

¹⁶² Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London and New York, Verso, 1983.

¹⁶³ Li Huachuan 李华川, *Wanqing yige waijiaoguan de wenhua licheng 晚清一个外交官的文化历程* [L'Expérience culturelle d'un diplomate à la fin de la dynastie des Qing], *op. cit.*, p. 108.

l'empereur Guangxu est emprisonné ; Liang Qichao se réfugie au Japon ; des réformateurs sont exécutés ; les mesures novatrices et les journaux révolutionnaires, tels que le *Journal des affaires courantes*, sont supprimés. Le rêve de Tcheng Ki-tong est finalement brisé, mais l'influence qu'il a exercée sur les Chinois n'a jamais disparu – nous n'oublions pas le succès et les mérites de Zeng Pu, élève de Tcheng Ki-tong, dans le domaine de la traduction littéraire française. De plus, en tant que premier écrivain chinois d'expression française, Tcheng Ki-tong ne manque pas de successeurs qui assument la responsabilité, après ce pionnier, de passeur entre deux cultures différentes.

CHAPITRE 2
AU-DELÀ DU PASSEUR : LE PREMIER ACADEMICIEN FRANÇAIS
D'ORIGINE CHINOISE

Le Dit de Tian-yi : un croisement entre rêve et réalité

François Cheng, premier académicien d'origine chinoise, accepté le 19 juin en 2003 à la place de M. Jacques de Bourbon Busset, est l'un des meilleurs modèles des identités plurielles contemporaines. Ses travaux intellectuels qui portent d'abord sur ses études de la poésie et de la peinture chinoise, puis sur sa création littéraire, fascinent toujours les chercheurs.

Analyse formelle de l'œuvre poétique d'un auteur des Tang, Zhang Ruo-Xu, mémoire de master qu'il qualifie lui-même de « pénible travail de recherche et de réflexion²⁴⁰ », est « remarqué et apprécié par R. Barthes et J. Kristeva, puis par R. Jakobson²⁴¹ » dans les années 1960. Ce succès devient le point de départ de sa carrière académique honorable en France. Grâce à la suggestion de Julia Kristeva – « Vous devez, dit elle, élargir votre étude ; avec la même méthode, vous nous ferez connaître l'écriture poétique chinois en général²⁴² » –, *L'Écriture poétique chinoise* voit le jour en 1977, et *Vide et Plein, le langage pictural chinois* en 1979. Selon le commentaire de François Cheng lui-même, ces deux ouvrages marquent un « tournant²⁴³ » dans

²⁴⁰ François Cheng, *Le Dialogue*, op. cit., p. 33.

²⁴¹ *Ibid.*

²⁴² François Cheng, *Une longue route : pour m'unir au chant français*, Paris, Albin Michel, 2022, p. 105.

²⁴³ François Cheng, *Le Dialogue*, op. cit., p. 33.

l'étude sinologique en France ; et les milieux universitaires français estiment que :

Grâce à lui, les Occidentaux comprennent enfin une poésie et une peinture restées jusque-là, malgré l'existence de nombreux travaux historiques, des énigmes pour eux²⁴⁴.

En 1998, *Le Dit de Tian-yi* et sa monographie picturale *Shitao : Le saveur du monde* ont respectivement remporté le prix Femina et le prix André Malraux. Dans la même année, Anne-Marie Koenig dans son article « Cheng le passeur » nomme l'auteur du *Dit de Tian-yi* un passeur des deux cultures²⁴⁵. En 2008, le président-directeur du musée du Louvre reconferme cette évaluation et indique que François Cheng « porte en lui les deux grandes traditions orientale et occidentale, menant un dialogue au plus haut niveau entre ces deux cultures²⁴⁶ ». En 2014, une collaboration internationale entre la Bibliothèque nationale de France, l'Association pour la Diffusion de la Recherche littéraire et l'Université Fudan de Shanghai a lieu dans le cadre des années linguistiques croisées France-Chine en illustrant la « place singulière²⁴⁷ » de François Cheng à l'égard de la communication culturelle de deux pays.

D'ailleurs, à partir des années 1980, François Cheng « entre résolument dans la création poétique en français²⁴⁸ ». Suivant le pas de Rainer Maria Rilke, il chante notamment la beauté naturelle, l'âme humaine, l'univers vivant et l'amour divin. En 2017, Madeleine Bertaud déclare dans *Lire François Cheng : poète français, poète de l'être* que :

Cheng est un des rares penseurs d'aujourd'hui à évoquer l'âme et à le faire avec conviction, ce qui peut intriguer les esprits rationalistes, voire en rebuter certains. Pour lui, l'homme est un être à trois 'étapes', le corps, en position intermédiaire l'esprit et l'âme²⁴⁹.

²⁴⁴ Voir Madeleine Bertaud, *Lire François Cheng : poète français, poète de l'être*, Paris, Hermann, 2017, p. 44.

²⁴⁵ Anne-Marie Koenig, « Cheng le passeur », *Magazine Littéraire*, décembre 1998, p. 104.

²⁴⁶ Henri Loyrette, dans *Pèlerinage au Louvre* de François Cheng, Paris, Flammarion, 2008, p. 7.

²⁴⁷ Bruno Racine, « L'ouverture », *François Cheng à la croisée de la Chine et de l'Occident*, Genève, Librairie Droz S. A., 2014, p. 7.

²⁴⁸ François Cheng, *Une longue route : pour m'unir au chant français*, op. cit., p. 126.

²⁴⁹ Madeleine Bertaud, *Lire François Cheng : poète français, poète de l'être*, op. cit., p. 73.

Sa création poétique combine les caractéristiques de la poésie chinoise et française, formant un style d'osmose particulier et réalisant une réforme linguistique de la langue française.

La réception de François Cheng en Chine enclenche à la fin du XX^e siècle. Dans les années 1980 et 1990, menée surtout par Qian Linsen²⁵⁰, la première rencontre implique une reconnaissance de son mérite grâce à l'analyse des poèmes des Tang à travers les théories occidentales. Dès le début du XXI^e siècle, les œuvres de François Cheng sont successivement traduites et publiées en Chine : le roman *Le Dit de Tian-yi* voit le jour à Taïwan pour la première fois en 2001, trois ans plus tard, cette version chinoise est publiée en Chine continentale à Shandong. En 2006, *Recherche sur langage de la poésie et de la peinture chinoises* (《中国诗画语言研究》), comprenant deux études universitaires *L'Écriture poétique chinoise* et *Vide et Plein, le langage pictural chinois*, rencontre ses lecteurs chinois. En 2007, son recueil de poèmes *À l'orient de tout* est traduit en chinois par Zhu Jing et est publié par la maison d'édition de l'Université de Tongji. La traductrice commente dans la préface que François Cheng « est un nouveau-né culturel qui se situe entre deux cultures, absorbe leur quintessence, subit le processus échange/change constant et la transformation culturelle²⁵¹ ». Dès lors, nous observons de plus en plus de monographies de recherche sur François Cheng²⁵². Et le déplacement de François Cheng entre les deux cultures est un thème qui préoccupe particulièrement les chercheurs chinois et français.

Alors, par où commençons-nous à raconter son aventure personnelle entre deux

²⁵⁰ Voir Qian Linsen 钱林森, *Muny yu canniang – faguo hanxuejia lun zhongguo gushi* 牧女与蚕娘——法国汉学家论中国古诗 [La bergère et la dame aux vers à soie – la poésie chinoise ancienne selon les sinologues français], Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 1990, p. 378.

²⁵¹ “他是一个介于两种文化之间，吸取了两种文化的精华，不断地进行交换/变换，发生了文化蜕变的文化新人。”；traduit par nous. Voir aussi Zhu Jing 朱静, « Préface de la traductrice », dans *Wanyou zhi dong* 万有之东 [À l'orient de tout] [2005], trad. Zhu Jing 朱静, Shanghai, Tongji daxue chubanshe, 2007, p. 3.

²⁵² Parmi les ouvrages les plus importants figurent : Jiang Xiangyan 蒋向艳, *Cheng baoyi de tangshi fanyi he tangshi yanjiu* 程抱一的唐诗翻译和唐诗研究 [La traduction et les recherches de la poésie des Tang par François Cheng], Shanghai, Huadong shifan daxue chubanshe, 2008 ; Niu Jingfan 牛竞凡, *Duihua yu ronghe : Cheng baoyi chuangzuo shijian yanjiu* 对话与融合：程抱一创作实践研究 [Dialogue et fusion : Recherche sur la pratique créative de François Cheng], Shanghai, Shanghai shehui kexueyuan chubanshe, 2008 ; Chu Xiaoquan 褚孝泉 (dir.), *Cheng baoyi yanjiu lunwen ji* 程抱一研究论文集 [Recueil d'essais de François Cheng], Shanghai, Fudan daxue chubanshe, 2013, etc.

cultures ? Dans la thèse *Écrivains chinois d'expression française : typologie d'un champ littéraire transculturel*, Sophie Croiset s'aperçoit que le récit d'autofiction apparaît chez de nombreux écrivains chinois d'expression française : « C'est le cas de : *Au bout du sable* de YANG Dan [...], *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise* de DAI Sijie, *La Montagne de Jade* de Xiaomin GIAFFERRI-HUANG, *Porte de la Paix Céleste* de SHAN Sa et *Le Sorgho rouge* de Ya Ding²⁵³. » D'après elle, ces œuvres ont l'intention de « faire comprendre d'autres manières de vivre et de penser²⁵⁴ » aux Français et de créer une réalité plus réelle que la réalité ; elles ont tendance non seulement à raconter leur expérience personnelle de la transculturalité, mais aussi à témoigner le destin ainsi que l'esprit de leurs compatriotes. De ce fait, nous croyons que, chez François Cheng, c'est *Le Dit de Tian-yi* qui établit une ambiguïté poétique entre l'autobiographie et la fiction et qui nous ouvre une porte pour entrer dans son monde transculturel.

Avec l'ambition de témoigner « des millions de drames individuels, mêlés au drame national²⁵⁵ », *Le Dit de Tian-yi*, « travail de mémoire²⁵⁶ », écrit pendant une grave maladie de François Cheng, crée une situation ambiguë consistant en un croisement entre l'imagination et la réalité d'une part, et en la fusion des identités du protagoniste, du narrateur et de l'auteur d'autre part. Dès le début du roman, le narrateur, qui connaît Tian-yi durant la première moitié des années cinquante en France et qui effectue par hasard un voyage en Chine en 1982, indique cette ambivalence :

[...] je m'efforçais de me plonger dans le récit écrit que Tian-yi m'avait remis. Le récit de sa vie – vécue ou imaginée ? –, extrêmement difficile à déchiffrer à cause d'une écriture haletante, désordonnée, surchargé de ratures²⁵⁷.

D'ailleurs, après avoir mis en doute la véracité de l'histoire de Tian-yi, le narrateur, à

²⁵³ Voir Sophie Croiset, *Écrivains chinois d'expression française : typologie d'un champ littéraire transculturel*, op. cit., p. 210.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 212.

²⁵⁵ François Cheng, *Le Dit de Tian-yi*, Paris, Albin Michel, 1998, p. 8.

²⁵⁶ François Cheng, *Le Dialogue*, op. cit., p. 76.

²⁵⁷ François Cheng, *Le Dit de Tian-yi*, op. cit., p. 9.

l'instar de François Cheng qui invente le roman en combattant contre la maladie, affronte à son tour l'épreuve de la maladie : « J'étais immobilisé la plupart du temps, et je ne pus envisager un voyage en Chine lorsqu'on m'annonça la mort de l'homme usé²⁵⁸. » Le destin des trois sont ainsi confus.

Ensuite, l'histoire de Tian-yi commence par un rituel chinois – une femme appelle l'âme errante de son mari mort afin qu'il ne s'égaré pas. Quand Tian-yi répond innocemment à cet appel, il est accroché par l'âme errante et se sent étranger à lui-même : « j'avais conscience que mon corps antérieur avait été pris par quelqu'un²⁵⁹. » Une connexion mystérieuse semble établir entre les trois malades. Qui est l'âme errante dans le corps de Tian-yi ? est-ce le narrateur ? ou François Cheng lui-même ? L'âme errante devient une métaphore qui relie le héros au narrateur et à l'auteur en inventant encore une fois l'ambivalence identitaire.

Il existe aussi d'autres indices de cette confusion identitaire. Dans le dernier chapitre du roman, nous observons sept paragraphes qui commencent par la même phrase « Je vois... » et qui accompagnent un changement discret des locuteurs. « Je vois Tian-yi ; je me vois – mais celui que je vois est-il encore moi-même²⁶⁰ ? », celui qui parle ici est notre héros. Mais après un intervalle d'une ligne (c'est sans doute un signal implicite pour les lecteurs), c'est le narrateur qui prend la parole : « Je vois Tian-yi, tordu de douleur à l'estomac et aux intestins, transporté au dispensaire du bourg » ; de même au paragraphe suivant : « Enfin je vois Tian-yi transporté par camion militaire jusqu'à une immense bâtisse²⁶¹. » Et à la suite d'un deuxième intervalle d'une ligne – s'il signifie vraiment une alternance d'identité –, c'est au tour de l'auteur lui-même de donner son commentaire qui révèle un mélange de réalité et de fiction :

Il ne se peut pas, une ultime fois, que le miracle n'ait pas lieu.
En restituant morceau par morceau les événements d'une existence, cet être nommé Tian-yi, si banal, si singulier, finit par permettre au courant d'une eau vive de relier ses parties

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 11.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 17.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 440.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 440-441.

séparées, lesquelles étaient en réalité d'un seul tenant ; [...] Puisque lui, Tian-yi, avait appris la vie par un corps d'emprunt, l'heure est venue pour lui de l'apprendre par lui-même. [...] ce qui pourrait arriver ne serait-il pas aussi réel que ce qui est effectivement arrivé ?²⁶²

Certes, durant la lecture du roman, ce qui compte le plus pour nous n'est pas de faire la distinction entre la partie fictionnelle et la partie autobiographique, mais plutôt de découvrir un « vrai » François Cheng multiple.

L'itinéraire personnel de François Cheng s'enclenche dans un contexte historique spécial où les guerres désastreuses se succèdent sans cesse dès son enfance : « expédition au Nord contre les seigneurs de la guerre (1925-1927), guerre civile entre nationalistes et communistes (1928-1936), guerre de résistance contre les Japonais (1937-1945), guerre civile de nouveau (1946-1949)²⁶³. » Lorsqu'il était petit, son voyage annuel au mont Lu avec ses parents était probablement le moment le plus tranquille qu'il passait en Chine : « Durant les années de mon enfance et de mon adolescence, chaque été, je suis mes parents pour faire l'ascension du mont Lu qui se trouve dans notre province natale²⁶⁴. » Et les « [b]rumes et nuages du mont Lu²⁶⁵ » deviennent ainsi l'arrière-plan de la vie d'enfance de Tian-yi. Cependant, le 7 juillet 1937, l'invasion japonaise déclare la destruction totale de la vie paisible. Six mois plus tard, la nouvelle du massacre de Nanjing dont les victimes comptent trois cent mille apporte un grand choc spirituel à François Cheng, qui n'avait que huit ans à l'époque, de sorte qu'il décrit cette tragédie affreuse qui anéantit l'humanité dans *Le Dit de Tian-yi* :

Rien qu'à Nankin, une fois la ville prise, les soldats déchaînés réussirent en quelques semaines à mettre à mort plus de trois cent mille personnes, tuée à l'arme blanche, enterrées vives par groupes entiers ou massacrées sans distinction à la mitrailleuse. Des scènes d'horreur soulevèrent le cœur des Chinois, muets de

²⁶² *Ibid.*, p. 442.

²⁶³ François Cheng, *Le Dit de Tian-yi*, *op. cit.*, p. 22.

²⁶⁴ François Cheng, *Une longue route : pour m'unir au chant français*, *op. cit.*, p. 15.

²⁶⁵ François Cheng, *Le Dit de Tian-yi*, *op. cit.*, p. 20.

stupeurs²⁶⁶.

Alors que l'armée japonaise commence à attaquer depuis les zones côtières, le peuple chinois est contraint de migrer considérablement vers l'arrière-pays chinois. Dans ce grand exode national, François Cheng suit son père qui était fonctionnaire de l'État, à Chongqing, siège du gouvernement nationaliste pendant la guerre. Heureusement, en dépit de la frayeur sur les « cadavres jonchant le sol²⁶⁷ » et « les bombardements intensifs des Japonais²⁶⁸ », il découvre la littérature qui nourrit la saveur de vie. Les magnifiques paysages naturels de Chongqing deviennent le premier professeur d'éveil en littérature de Cheng. Il se rend compte que :

La nature possède le pouvoir de métamorphose, l'eau est son moteur et son modèle. Nous les humains possédons aussi un pouvoir de métamorphose : notre verbe²⁶⁹.

C'est pourquoi, à l'âge de quinze ans, il écrit l'article « L'eau²⁷⁰ » avec lequel il « [s]'ouvre avec ivresse à l'univers ensorcelant de la littérature²⁷¹ ». Et dans *Le Dialogue*, François Cheng illustre davantage le sens de la littérature surtout au cours des guerres :

La vérité est que, à un moment où, menacée par la guerre et par des épidémies de toutes sortes, la vie de chacun paraissait ne tenir qu'à un fil, la littérature, ouvrant un univers de signes sans limites, capable de prendre en charge tous les aspects de notre vécu, de sonder le mystère de notre destin, ne se présentait pas comme une distraction²⁷².

À l'exception de l'inspiration de la Nature, l'intérêt de François Cheng pour la littérature est également influencé par deux aspects : la littérature occidentale traduite en chinois et les poètes du groupe Juillet lancé par le grand critique littéraire Hu Feng (胡风 en chinois). En parcourant *Le Dit de Tian-yi*, nous observons une brève

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 52.

²⁶⁷ *Ibid.*

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 54.

²⁶⁹ François Cheng, *Une longue route : pour m'unir au chant français*, *op. cit.*, p. 26.

²⁷⁰ Cet article est traduit et inclus dans *Une longue route : pour m'unir au chant français* ; voir *ibid.*, p. 237-244.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 27.

²⁷² François Cheng, *Le Dialogue*, *op. cit.*, p. 25.

présentation de deux époques importantes où les œuvres étrangères traduites en chinois se multiplient : « dès les années vingt et tout au long des années trente, on avait abondamment traduit²⁷³ » ; et ensuite, « ces années quarante, de nouvelles traductions, de meilleure qualité, paraissaient les unes après les autres²⁷⁴. »

D'après *L'Histoire de la traduction littéraire dans la Chine moderne*, le premier point culminant de la traduction des œuvres littéraires étrangères en Chine a lieu en 1915, année marquée par la fondation de la revue *La Jeunesse*. De 1915 à 1921, *La Jeunesse* a traduit les œuvres littéraires de plus de dix pays, y compris la France, l'Angleterre, les États-Unis, la Russie, le Japon, l'Inde, la Norvège, etc²⁷⁵. Et à la suite des années 1920, ce sont les diverses Sociétés littéraires qui assument la charge de la prospérité de la traduction, par exemple, la Société Weiming, fondée en 1925 et dirigée par Lu Xun – François Cheng évoque sa formule célèbre dans le roman : lire « le moins possible de livres chinois et le plus possible de livres étrangers²⁷⁶ ». En attendant, la traduction de la littérature étrangère se caractérise par des choix diversifiés qui révèlent les différentes tendances esthétiques des Sociétés littéraires chinoises à cette époque-là.

Néanmoins, la guerre de résistance contre les Japonais devient un tournant à partir duquel la traduction des œuvres littéraires soviétiques qui propagent la pensée révolutionnaire occupe une position plus centrale²⁷⁷. Selon les statistiques de Xie Tianzheng, parmi toutes les traductions des œuvres littéraires étrangères à cette époque-là, on compte 1051 œuvres soviétiques, 739 œuvres anglaises, 569 œuvres françaises, 548 œuvres américaines, 231 œuvres japonaises et 203 œuvres allemandes²⁷⁸.

François Cheng juge cette période particulièrement propice à l'ouverture de la littérature occidentale :

²⁷³ François Cheng, *Le Dit de Tian-yi*, op. cit., p. 87.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 102.

²⁷⁵ Xie Tianzhen 谢天振, *Zhongguo xiandai fanyi wenxueshi* 中国现代翻译文学史 [L'Histoire de la traduction littéraire dans la Chine moderne], op. cit., p. 18.

²⁷⁶ François Cheng, *Le Dit de Tian-yi*, op. cit., p. 87.

²⁷⁷ Xie Tianzhen 谢天振, *Zhongguo xiandai fanyi wenxueshi* 中国现代翻译文学史 [L'Histoire de la traduction littéraire dans la Chine moderne], op. cit., p. 22.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 24.

[...] de nombreux écrivains s'adonnaient aux activités de traduction, encouragés en cela par la présence active des représentants des pays alliés, les Russes et les Anglais d'abord, puis les Américains qui arrivèrent avec, outre des tonnes de matériels et de denrées, leurs riches collections de livres de poche²⁷⁹.

Quant à la littérature française, il signale surtout Romain Rolland et André Gide, qui exercent « une influence décisive sur nous²⁸⁰ », et leurs traducteurs Fu Lei (傅雷 en chinois) et Sheng Chenghua (盛澄华 en chinois). En automne 1949, lorsqu'il se rend visite à André Gide, il évoque cette expérience de lecture :

Je me souviens de l'été 1944 – à peine cinq années auparavant –, quand je découvris pour la première fois *Les Nourritures terrestres* et *Les Nouvelles Nourritures*. Avec quelle passion je dévorai ensuite tous ses autres livres traduits en chinois : *Le Retour de l'enfant prodigue*, *Le Prométhée mal enchaîné*, *La Symphonie pastorale*, *La Porte étroite*, *Les Faux-Monnayeurs*²⁸¹.

En un mot, François Cheng est un homme animé par les livres traduits :

Un jeune homme, né dans la Chine du XX^e siècle, pourvu qu'il soit animé par la soif de connaître, tendu vers le vrai et le beau, se trouve à même d'accéder, par les livres traduits, à ce qui vient d'ailleurs, et plus spécifiquement de l'autre bout du monde²⁸².

Outre les œuvres occidentales, il ne nous faut pas ignorer l'influence de la littérature moderne chinoise – Hu Feng et quelques poètes du groupe *Juillet* – qui inspire la passion poétique de François Cheng. Marqué par l'instauration de la revue *Juillet* en 1937, le groupe littéraire est dynamique au cours de la guerre de résistance contre les Japonais et de la guerre civile. Dans ce contexte historique, l'esprit subjectif de combat²⁸³ de Hu Feng exerce une grande influence non seulement sur la création

²⁷⁹ François Cheng, *Le Dit de Tian-yi*, op. cit., p. 88.

²⁸⁰ *Ibid.*

²⁸¹ François Cheng, *Une longue route : pour m'unir au chant français*, op. cit., p. 47.

²⁸² François Cheng, *Le Dialogue*, op. cit., p. 23.

²⁸³ “主观战斗精神”.

et la traduction littéraires du groupe, mais aussi sur une génération de jeunes Chinois. Dans *Le Dialogue*, François Cheng ne dissimule pas son admiration :

Et l'image de quelques poètes du groupe Juillet, lancé par le grand critique littéraire Hu Feng, aperçus dans une maison de thé, tous pauvrement vêtus mais au regard ardent de dignité m'a confirmé dans ma détermination de devenir poète²⁸⁴.

Au moment où la cruauté de la guerre règne dans la vie, ce sont les poètes du groupe Juillet qui confirment sa détermination de devenir poète. Mais bientôt, après avoir profondément observé et réfléchi sur le monde, il ne se considère plus comme un adepte de ces poètes : dans le roman, face aux descriptions inépuisables des « faits d'injustices subies et de destins contrariés²⁸⁵ » du groupe Juillet, Tian-yi fait preuve d'insatisfaction dans le sens où il a « un penchant pour des interrogations plus radicales ou des révélations plus 'renversantes'²⁸⁶ ». En 2002, dans un entretien avec Hu Xiaoyue, François Cheng précise davantage cette idée. Bien que « le roman ne dissimule pas la cruauté²⁸⁷ », il est plus important de voir derrière toutes les misères « la primauté de l'humanité²⁸⁸ ». Voici son évaluation du roman :

Ce que j'ai écrit est une tragédie, mais c'est aussi une interrogation, à travers la cruauté et l'absurdité, de la vie. Les deux héros, le poète Haolang commence à écrire et le peintre Tian-yi commence à peindre. Leur auto-achèvement est au-delà de la cruauté terrestre. Les personnages passionnés explorent la beauté et la dignité de la nature humaine dans le désespoir, c'est ce que j'appelle la voie du cœur.

我写的是悲剧，但是透过残酷和荒谬对生命发出质问。两位主人公，诗人浩郎终于去写，画家天一终于去画。他们的自我完成是任何人的残暴无法抑制的。几个激情中的人物在绝境中仍继续探索人性的至

²⁸⁴ François Cheng, *Le Dit de Tian-yi*, op. cit., p. 26.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 87.

²⁸⁶ *Ibid.*

²⁸⁷ “小说不掩盖残酷”；Hu Xiaoyue 胡小跃, «“Huibai xianshi de ruizhi shi meiyou jiazhi de” – fang falanxi xueyuan xinyuanshi cheng baoyi “回避现实的睿智是没有价值的”——访法兰西学院新院士程抱一» [« La sagesse qui évite la réalité ne vaut rien » - Entretien avec le nouvel académicien François Cheng], *Wenhui dushu zhoubao* 文汇读书周报 [Hebdomadaire de la lecture littéraire], le 27 décembre 2002 ; traduit par nous.

²⁸⁸ “人性的至尊” ; *ibid* ; traduit par nous.

美与尊严，这就是我所说的心路²⁸⁹。

En tant qu'expert en sciences de l'éducation, le père de François Cheng l'a amené à Paris à la fin du 1948 pour participer aux travaux de préparation de la fondation de l'Unesco. Néanmoins, le bouleversement radical causé par un changement de régime en Chine a conduit la famille de Cheng à décider de s'installer aux États-Unis. François Cheng – qui s'appelait encore Cheng Chi-hsien (程纪贤 en chinois) à ce moment-là –, a choisi de rester seul à Paris alors qu'il n'avait que presque vingt ans et sans comprendre un mot de français²⁹⁰. Dans sa création poétique ultérieure, il exprime affectueusement ses profondes pensées pour sa famille :

Je me lèverai et j'irai vers toi,
Enjambant l'abîme d'un pas résolu, ignorant
Toutes distances qui séparent.
Je sais que tu es proche,
Que je dois te chercher
au plus intime de moi.

J'irai vers toi, sûr de te retrouver,
Car je n'oublie point une scène de jadis ;
Après une longue fugue, je suis revenu au logis,
L'ombre maternelle s'est retournée, a dit :
« Te voilà ! », j'ai répondu : « Me voici ! »,
et j'ai fondu en larmes²⁹¹.

Dans ce dernier lyrisme du recueil *La vraie gloire est ici*, le poète trace un chemin cyclique : il va d'abord vers l'Autre lointain et puis retrouve l'ombre maternelle ancrée dans la mémoire. Le chant nostalgique amène finalement les Retrouvailles familiales qui donnent un sens aux toutes épreuves et pertitions.

Par mon chant, s'il prend corps un jour, je bâtirai un pont
par-dessus l'océan, celui de l'entrecroisement des destins, en
vue de la Retrouvaille qui se situe au-delà de la perspective
d'une vie individuelle. Tel est pour moi le sens profond de la vie

²⁸⁹ *Ibid* ; traduit par nous.

²⁹⁰ Voir François Cheng, *Une longue route : pour m'unir au chant français*, op. cit., p. 36-37.

²⁹¹ François Cheng, *La vraie gloire est ici*, Paris, Gallimard, 2015, p. 161.

orphique²⁹².

En ce qui concerne la raison du choix de la France à cette époque, il écrit dans son essai autobiographique :

D'abord, sa plus que célèbre littérature, riche en matières humaines et en contenus sociaux, en descriptions charnelles et analyses psychologiques, en idées et réflexions également. Ensuite, son raffinement aussi bien dans les créations artistiques que dans la vie courante [...] Un fait, enfin, qui a son importance dans la conscience, sinon dans l'inconscient, de ce dernier : la France est le pays du milieu de l'Europe occidentale. Un pays à la géographie variée, ouvert à tous les orient, ayant reçu des influences venant de tous côtés, devenu un creuset où s'entrecroisent les contradictions et les complémentarités, d'où jaillit l'irrépressible besoin de tendre vers l'idéal de l'universalité²⁹³.

Parmi celles-ci, il semble que la dernière est la plus importante pour lui dans la mesure où son admiration de la géographie française apparaît souvent chez lui. Dans *Le Dit de Tian-yi*, le héros dit que : « J'apprendrai à aimer ce pays qui se trouve au cœur de l'Europe occidentale²⁹⁴. » Et dans son discours de réception de l'Académie française, il reprend cette idée : « La France, à mes yeux, est bien ce 'pays du Milieu' de l'Europe occidentale, ouvert à tous les orient²⁹⁵. »

Mais au début, la vie à Paris n'était pas tellement agréable pour ce jeune homme chinois. À l'antipode de Tcheng Ki-tong qui maîtrise bien la langue française avant son arrivée en France, François Cheng affronte, dit-il, « un univers dont j'apprenais avec application et maladresse le b.a.ba tel un nouveau-né²⁹⁶ ». Il connaît ainsi une longue période d'aphasie, mais aussi d'accumulation : de 1950 à 1960, il étudie la langue française à l'Alliance française ; en 1960, il est pris dans le cadre du Centre d'études prospectives dirigé par Gaston Berger et puis dans le Centre de linguistique chinoise fondé par le sinologue linguiste Alexis Rygaloff ; de 1963 à 1968, sous

²⁹² François Cheng, *Une longue route : pour m'unir au chant français*, op. cit., p. 60.

²⁹³ François Cheng, *Le Dialogue*, op. cit., p. 27.

²⁹⁴ François Cheng, *Le Dit de Tian-yi*, op. cit., p. 212.

²⁹⁵ Voir François Cheng, *Discours de réception de François Cheng*, <http://www.academie-francaise.fr/discours-de-reception-de-francois-cheng>.

²⁹⁶ François Cheng, *Le Dit de Tian-yi*, op. cit., p. 213.

l'encadrement du dernier, il rédige son mémoire de master *Analyse formelle de l'œuvre poétique d'un auteur des Tang, Zhang Ruo-Xu*. Il entre désormais pleinement dans une période de création, étant en France depuis 20 ans.

Lors du rappel de cette période muette, le futur académicien, « déchiré entre la nostalgie du passé et la dure condition du présent²⁹⁷ », dévoile ouvertement sa souffrance intérieure. Après un « demi-siècle de tâtonnements, de perditions, de relèvements, de fulgurantes joies mêlées de larmes, d'indicibles ravissements toujours sur fond d'inquiétude, de tremblement²⁹⁸ », il comprend profondément la signification de la langue pour la légitimité d'être des hommes :

Ici, à un humble niveau existentiel, l'exilé éprouve la douleur de tous ceux qui sont privés de langage, et se rend compte combien le langage confère la « légitimité d'être »²⁹⁹.

Et dans *Le Dit de Tian-yi*, il parle aussi de cette idée, au nom de Tian-yi qui met les pieds dans cette métropole étrange :

Il y avait, en travers de mon corps, la conscience d'un manque autrement plus radical, un manque, disons, de légitimité d'être. Plus rien ne semblait garantir mon identité ni justifier ma nécessité d'être là. Pire qu'exclu, je me sentais séparé. Séparé des autres, séparé de soi, séparé de tout³⁰⁰.

C'est dans cette situation de marginalisation que François Cheng ressent une étrangeté de soi, c'est-à-dire un sentiment de déchirement, de l'entre-deux. Il perd son nom – « on m'appelait simplement le Chinois³⁰¹ » –, sa vie dépaymée et désorientée attend irrésistiblement un ré-enracinement. Notamment à la suite de la Révolution culturelle « contre les intellectuels et les artistes », « l'idée de l'exil s'est imposée³⁰² » définitivement dans son cœur.

Cependant, malgré son exil en France, cette âme errante se préoccupe toujours

²⁹⁷ François Cheng, *Le Dialogue*, op. cit., p. 28.

²⁹⁸ *Ibid.*

²⁹⁹ *Ibid.*

³⁰⁰ François Cheng, *Le Dit de Tian-yi*, op. cit., p. 213.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 271.

³⁰² François Cheng, *Le Dialogue*, op. cit., p. 30.

des informations chinoises. Dans *Le Dit de Tian-yi*, il décrit à plusieurs reprises la révolution bouleversante qui a lieu dans sa patrie : il déplore d'abord les morts tragiques de Fu Lei et Sheng Chenghua, traducteurs de Romain Rolland et d'André Gide :

À peine un quart de siècle plus tard, lors de la Révolution culturelle, lorsque la campagne féroce contre la tendance bourgeoise occidentale battra son plein, Fu Lei verra tous ses livres et manuscrits dispersés ou brûlés devant lui. Sa maison ayant été perquisitionnée, lui et sa femme seront contraints de vivre dans une seule pièce étroite. Devenu « ennemi du peuple », il sera traîné nuit et jour devant les Gardes rouges pour subir d'interminables interrogatoires et sévices physiques. Finalement le couple décidera de mourir ensemble pour ne pas laisser de survivant. De son côté, Sheng Chenghua sera envoyé dans un camp de travail. En dépit d'une santé déficiente, il sera astreint à tous les travaux [...] Un jour, sous un soleil de feu, il s'affaissera en plein champ et enfouira sa tête dans l'eau, sans un mot³⁰³.

Ensuite, il renvoie Tian-yi en Chine en participant à la Révolution culturelle à sa place car en réalité il a choisi de rester en France à ce moment-là. Et surtout, il utilise intentionnellement le temps présent lorsque le narrateur raconte l'expérience de Tian-yi pendant la Révolution culturelle, comme si l'âme errante témoignait elle-même, dans sa maladie grave, de tout ce qui se passe à la terre maternelle. Le rêve et le réel se croisent dans le roman.

Niu Jingfan croit que cette intrigue imaginaire représente une certaine compensation psychologique ou un remords sous-jacent de l'académicien français d'origine chinoise : face aux souffrances immenses des proches, des amis et des professeurs chinois, il reste seul en France, sain et sauf, comme un impuissant, un déserteur³⁰⁴. À travers les personnages écrits, il tente de compenser ses regrets : Haolang réalise l'ambition littéraire et révolutionnaire de sa jeunesse alors que Tian-yi souffre les catastrophes politiques qu'il a exonérés. Mais elle indique aussi que la

³⁰³ François Cheng, *Le Dit de Tian-yi*, *op. cit.*, p. 90.

³⁰⁴ Niu Jingfan 牛竞凡, *Duihua yu ronghe : Cheng baoyi chuanguo shijian yanjiu* 对话与融合：程抱一创作实践研究 [Dialogue et fusion : Recherche sur la pratique créative de François Cheng], *op. cit.*, p. 103.

désertion de Cheng est un bonheur :

Heureusement, François Cheng n'a pas participé au baptême politique de la Chine au XX^e siècle. Sa poursuite personnelle de la littérature et de l'art n'a pas été interrompue ou modifiée par l'intervention de l'idéologie politique ; il maintient une liberté et une indépendance d'esprit relatives. Tous les mérites qu'il a accomplis sont directement liés à son évocation de cette catastrophe. Les gens qui ont connu les divers mouvements politiques de la Chine depuis les années 1950 sont largement différents par rapport aux ceux qui n'ont jamais connu ces catastrophes historiques.

幸运的是，程抱一没有参加过 20 世纪国内的政治洗礼，他对文学艺术的个人追求没有因为政治意识形态的干预而中断或者改变，在精神上他保持着一种相对的自由和独立。如今他所取得的成就与逃过那一场浩劫可以说有直接的关系。经过 20 世纪 50 年代以来国内各种政治运动的人与那些未曾经历过这些历史劫难的人，无论是在精神面貌上，还是在思想感情上，都有很大的差异³⁰⁵。

Par conséquent, François Cheng, semi-contraint de rester en France à l'abri de la persécution idéologique, peut continuer son aventure linguistique avec la langue du pays d'adoption.

Dépassement : de l'antiquité à la modernité

En analysant la place de la Chine dans les études comparatistes françaises, Muriel Détrie se rend compte de l'influence déterminante de la pensée de François Jullien qui, d'après elle, a conduit à un grand désintérêt des comparatistes français pour la Chine ancienne. La théorie du philosophe, qui présuppose « l'absence avérée de contacts de l'empire chinois avec le monde occidental jusqu'à une époque récente³⁰⁶ », se contente de limiter les études comparatistes chinoises à l'époque moderne tandis que « la Chine ancienne [sert] de miroir à l'Occident pour prendre

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 109 ; traduit par nous.

³⁰⁶ Muriel Détrie et Philippe Postel (dir.), *La Chine dans les études comparatistes : nouvelles approches et repositionnements*, *op. cit.*, p. 16.

conscience de sa propre singularité³⁰⁷ ». Dans *Penser d'un dehors (la Chine) : Entretiens d'Extrême-Occident*, empruntant l'expression de Foucault, François Jullien indique que seule la Chine est la « *non-Europe*³⁰⁸ » en vertu de l'indifférence complète entre deux sources culturelles – le monde grec et le monde chinois. En dépit de l'accent mis par Étienne de Laet sur les contacts entre l'Europe et la Chine à partir de l'Empire romain, François Jullien considère la Chine comme un « *ailleurs* » :

[...] il ne faut pas confondre l'ailleurs et le différent : la Chine est *ailleurs*, hors de la sphère européenne – elle n'est pas plus différente de l'Europe qu'elle ne lui est semblable ; elle lui est au départ *in-différente*, leur perspective demeurant à l'écart l'une de l'autre³⁰⁹.

Dans « le cas de l'extériorité chinoise³¹⁰ », la Chine n'est pas seulement différente, mais plutôt *incomparable* par rapport à l'Occident. En d'autres termes, une altérité radicale est déclarée. C'est cette Chine indifférente qui cause des inquiétudes de Dérive – il résulte en deux conséquences indésirables :

[...] d'une part il [François Jullien] a découragé les non spécialistes de s'intéresser à la littérature chinoise en dehors de l'époque moderne, d'autre part il a conduit à cantonner les travaux des spécialistes dans une forme de marginalité, faisant de la Chine un cas à part difficile à intégrer à une problématique générale³¹¹.

Certes, la différence immense et la difficulté de la compréhension entre les deux civilisations ne sont jamais ignorées par les chercheurs. Prenons l'exemple de la traduction française des poèmes de l'antiquité chinoise : après une introduction érudite de la différence des deux langues (langue parlée et langue écrite) et des

³⁰⁷ *Ibid.*

³⁰⁸ Voir François Jullien, Thierry Marchaisse, *Penser d'un dehors (la Chine) : Entretiens d'Extrême-Occident*, Paris, Seuil, 2000, p. 39.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 247 ; souligné par l'auteur.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 189.

³¹¹ Muriel Dérive et Philippe Postel (dir.), *La Chine dans les études comparatistes : nouvelles approches et repositionnements*, *op. cit.*, p. 16.

caractéristiques des poèmes chinois, le marquis d'Hervey Saint-Denys conclut dans *Poésies de l'époque des Thang* que « la traduction littérale est le plus souvent impossible en chinois » et qu'« on aperçoit des beautés réelles qu'aucun langage européen ne saurait retenir³¹² ». Et dans le chapitre « La poésie classique » des *Chinois peints par eux-mêmes*, Tcheng Ki-tong indique aussi que l'harmonie du vers et de la stance chinois « sont des physionomies qu'on ne peut traduire³¹³ ». Quant à François Cheng, qui cite la pensée du marquis comme un appui sur la difficulté de traduire les vers chinois, il confirme qu'il existe des choses « intraduisible[s]³¹⁴ » dans les poèmes des Tang.

Mais quelles que soient les difficultés reconnues, François Cheng, qui se situe à la frontière des deux cultures et deux langues différentes, met plutôt l'accent sur la « part 'partageable'³¹⁵ » et s'oppose à n'importe quel discours orientaliste qui transformerait la Chine en Autre absolu. Bruno Racine, président de la BnF, le dit à sa façon dans l'ouverture du colloque consacré à François Cheng :

Mais ce qui me frappe aussi, c'est que dans une période où certains évoquent sans cesse le danger du choc des civilisations, et d'autres les bienfaits du métissage, François Cheng réussit ce miracle d'avoir amené deux pensées très différentes et en apparence contradictoires, non seulement à coexister mais à se féconder mutuellement³¹⁶.

En 1977, *L'Écriture poétique chinoise* et *Vide et Plein, le langage pictural chinois* sont publiés par les Éditions du Seuil. François Cheng y analyse la littérature et la peinture de l'ancienne Chine par le truchement des théories occidentales – c'est ce à quoi François Jullien s'oppose : « Le second écueil, qui va de pair, c'est de croire pouvoir traduire ou commenter un texte chinois en utilisant *telles quelles* nos catégories européennes³¹⁷. » Ces deux ouvrages qui représentent le travail de François

³¹² Marquis d'Hervey de Saint-Denys, *Poésies de l'époque des Thang*, Paris, Amyot, 1862, p. CIII. Voir aussi François Cheng, *L'Écriture poétique chinoise*, Paris, Seuil, 1996, p. 34, note 1.

³¹³ Tcheng Ki-tong, *Les Chinois peints par eux-mêmes*, op. cit., p. 241.

³¹⁴ François Cheng, *L'Écriture poétique chinoise*, op. cit., p. 34.

³¹⁵ François Cheng, *Le Dialogue*, op. cit., p. 13.

³¹⁶ Bruno Racine, « L'ouverture » du colloque, *François Cheng à la croisée de la Chine et de l'Occident*, op. cit., p. 7-8.

³¹⁷ Voir François Jullien, Thierry Marchaisse, *Penser d'un dehors (la Chine) : Entretiens d'Extrême-Occident*, op.

Cheng à partir des années 1960 intéressent non seulement les chercheurs chinois, mais aussi les sinologues français. Dans un compte rendu du *Vide et Plein, le langage pictural chinois*, Éric Lefebvre signale clairement la relation étroite entre les études picturales de François Cheng et la pensée française des années 1960-1970 :

Néanmoins, il appartient à ce dernier d'avoir, en revisitant la poésie (extérieure à notre sujet) et la peinture chinoises à la lumière du développement des sciences humaines qui caractérisait la France des années 1960-1970, mis en évidence « le système structuré et cohérent » formé par lesdits termes³¹⁸.

En évoquant les liens entre François Cheng et plusieurs figures représentatives du mouvement structuraliste des années 1960, tels que Roland Barthes, Julia Kristeva et Roman Jakobson, Qin Haiying, professeur à l'Université de Pékin, déclare une « ère structuraliste de François Cheng³¹⁹ » et souligne l'importance et la singularité de ses recherches à l'époque-là :

[...] alors que nous autres, à l'Est, nous nous occupions à faire la révolution culturelle (dont les répercussions furent immédiates en France), Cheng était le seul Chinois du « terrain » français à s'être impliqué dans l'entreprise structuraliste, à avoir eu, quasi inconnu qu'il était, des liens personnels avec ses chefs de file, à avoir ainsi joué en quelque sorte le rôle de « caution sinologique » pour ces critiques et penseurs passionnés par la question de l'écriture³²⁰.

La publication des deux ouvrages, reliant non seulement la Chine à la France, mais aussi l'art ancien à la théorie moderne, est sans doute la meilleure réplique contre ceux qui réduisent l'antiquité chinoise à une hétérogénéité abstraite. Ils prouvent solidement la possibilité que les différentes civilisations à différentes époques peuvent

cit., p. 374 ; souligné par l'auteur.

³¹⁸ Éric Lefebvre, « Voix poétique et vérité artistique : les écrits sur la peinture chinoise de François Cheng », recueilli dans *François Cheng à la croisée de la Chine et de l'Occident*, *op. cit.*, p. 149-157, ici p. 151.

³¹⁹ “程抱一的结构主义时代” ; Qin Haiyin 秦海鹰, « Cheng baoyi : “yiji” he “benji” de shuangchong kaoyan 程抱一：“异己”和“本己”的双重考验 » [François Cheng : la double épreuve de “l'égo de l'Autre” et “l'égo du soi”], recueilli dans *Cheng baoyi yanjiu lunwen ji 程抱一研究论文集* [Recueil d'essais de François Cheng], *op. cit.*, p. 161 ; traduit par nous.

³²⁰ Qin Haiying, « François Cheng : entre le propre et l'étranger », recueilli dans *François Cheng à la croisée de la Chine et de l'Occident*, *op. cit.*, p. 49-56, ici p. 52.

se connaître et s'éclairer.

Dans *L'Écriture poétique chinoise*, l'auteur décrit d'abord la nature spécifique des idéogrammes chinois – « chaque idéogramme est monosyllabique invariable, ce qui lui confère une autonomie, en même temps qu'une grande mobilité quant à sa possibilité de se combiner avec d'autres idéogrammes³²¹ » –, et ensuite un système d'écriture chinois qui se compose de la poésie, de la calligraphie, de la peinture, des mythes et de la musique. De ce fait, la beauté formelle singulière de la poésie chinoise est considérée aussi comme la plus grande difficulté au cours de la traduction. Dans ses études poétiques, François Cheng met particulièrement l'accent sur l'art du parallélisme des poèmes. Il cite un poème de Wang Wei (王维 en chinois) avec une traduction mot-à-mot afin d'illustrer cette forme classique :

明月松间照，
清泉石上流。

Claire lune/ pins milieu briller
Pure source/ rochers dessus couler³²²

Nous pouvons facilement trouver la correspondance structurale entre chaque caractère : claire-pure (l'adjectif), lune-source (le substantif), pins-rochers (le substantif), milieu-dessus (la préposition), briller-couler (le verbe). En conséquence, non seulement les vers se déroulent horizontalement, mais aussi chaque signe possède un lien ou une correspondance dans le niveau vertical. Voici son commentaire :

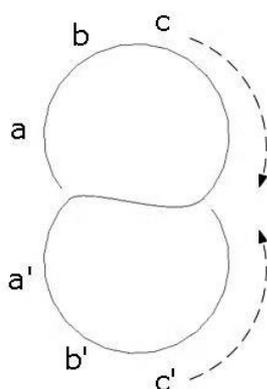
[...] le parallélisme n'est pas un simple fait de répétition. C'est une forme signifiante dans laquelle chacun des signes sollicite son contraire ou son complément (son autre) ; l'ensemble des signes, en s'harmonisant ou en s'opposant, entraîne le sens. Du point de vue linguistique, on peut dire que le parallélisme est une tentative d'organisation spatiale des signes dans leur

³²¹ François Cheng, *L'Écriture poétique chinoise*, op. cit., p. 15.

³²² *Ibid.*, p. 69. La barre oblique indique la césure dans un vers : « La césure se trouve, dans un vers pentasyllabique, après la deuxième syllabe ; et après la quatrième syllabe dans un vers heptasyllabique » ; voir aussi chapitre II, la partie « cadence », p. 61.

déroulement temporel³²³.

Néanmoins, cette singularité ne signifie pas que la Chine soit un Autre absolu, ni que les théories occidentales soient impuissantes face à la littérature chinoise ancienne. François Cheng espère que le contact entre les deux cultures s'enrichira mutuellement et créera de nouvelles perspectives. Afin de démontrer la structure parallèle et cyclique des poèmes des Tang³²⁴, il propose une figure « inspirée de la représentation traditionnelle chinoise de la mutation *yin-yang*³²⁵ » et du structuralisme occidental :



326

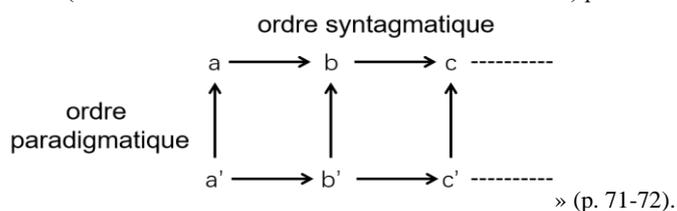
« Cette structure spatiale, dit-il, fondée sur une justification réciproque entre les deux vers, permet au poète de briser, jusqu'à un certain degré, les contraintes linéaires³²⁷. » Or, ce qui compte le plus est qu'au cours de son analyse, la frontière des différences culturelles est également brisée : par l'intermédiaire des théories occidentales, la

³²³ *Ibid.*, p. 71.

³²⁴ Selon les études de François Cheng, le parallélisme, une des formes caractéristiques des poèmes des Tang, « est fondé sur le principe d'opposition et de complémentarité qu'incarne justement le binôme yin-yang » (*ibid.*, p 59) et cette « structure de correspondance et de solidarité » déclare que « chacun se définit comme sujet en face de l'autre sujet » (*ibid.*, p. 68-69).

³²⁵ *Ibid.*, p. 72.

³²⁶ Voir *ibid.* Cette figure est une métamorphose d'une autre figure plus élémentaire. Selon l'observation de François Cheng : « En disposant symétriquement des mots appartenant au même paradigme, le poète a créé un langage 'complet' où sont présents deux ordres : la dimension paradigmatique (spatiale) n'étant pas effacée au fur et à mesure que progresse le discours linéaire et temporel, comme dans le langage ordinaire. Ce langage à double lecture (on lit simultanément à l'horizontale et à la verticale) peut être représenté par la figure suivante :



³²⁷ *Ibid.*

beauté de la littérature chinoise ancienne se manifeste d'une toute nouvelle façon, celle de la compréhension et de la fusion des cultures les plus contradictoires.

D'autre part, François Cheng est épris de peinture traditionnelle chinoise qui, d'après lui, manifeste parfaitement la pensée esthétique des Chinois. Et en dépit d'un lien étroit avec la poésie – l'inscription d'un poème dans le tableau est une pratique constante surtout à partir des Song³²⁸ –, cet art riche de la « spiritualité chinoise³²⁹ » revêt un charme unique :

En Chine, de tous les arts, la peinture occupe la place suprême. Elle est l'objet d'une véritable mystique ; car, aux yeux d'un Chinois, c'est bien l'art pictural qui révèle, par excellence, le mystère de l'univers. Par rapport à la poésie, cet autre sommet de la culture chinoise, la peinture, par l'Espace originel qu'elle incarne, par les souffles vitaux qu'elle suscite, semble plus apte encore, non pas tant à décrire les spectacles de la Création, mais à prendre part aux « gestes » mêmes de la Création³³⁰.

En outre, Cheng met en parallèle la peinture classique de l'Occident et celle de la Chine dont l'idée esthétique préconise notamment une harmonie entre l'homme et la nature :

[...] tandis que dans la peinture classique occidentale domine la figure humaine qui, aux yeux du peintre, suffit à incarner toutes les beautés du monde, le peintre chinois, à partir des IX^e et X^e siècles, privilégie le paysage, lequel, tout en révélant le mystère de la nature, lui paraît susceptible d'exprimer en même temps les rêves et les « traits » profonds de l'homme³³¹.

En ce qui concerne la méthode de recherche, il réalise, à l'instar de ses études sur les poèmes des Tang, la symbiose des cultures et des époques différentes : l'analyse de l'académicien se base d'un côté sur un point de vue sémiologique et de l'autre sur une

³²⁸ Voir François Cheng, *Vide et plein, le langage pictural chinois*, Paris, Seuil, 1991, p. 105. François Cheng y écrit la dynastie des Song (宋 en chinois, 960-1279) comme « Sung ».

³²⁹ *Ibid.*, p. 10.

³³⁰ *Ibid.*, p. 11.

³³¹ *Ibid.*, p. 142.

notion de l'école taoïste, le Vide³³².

Dans cet ouvrage, Cheng, en tant que passeur des deux cultures, déclare nettement son but pratique – « aider le lecteur à apprécier la peinture chinoise³³³ ». Et dans la seconde partie du *Vide et Plein*, « L'art pictural chinois à partir de l'œuvre de Shih-t'ao », ses études sur la peinture de Shitao (石涛 en chinois, 1641-après 1710) favorisent considérablement la réception du peintre chinois en France³³⁴. Selon Éric Lefebvre, l'apparition du nom de Shitao en France peut dater du début du XX^e siècle au moment où « les premières expositions spécifiquement dédiées à la peinture chinoise³³⁵ » sont organisées. Néanmoins, Shitao n'était qu'un « simple nom » pour le public français à ce moment-là et « aucune de ses œuvres n'est présentée³³⁶ ». En 1936, la théorie picturale de Shitao, *Propos sur la peinture* (《苦瓜和尚画语录》), est pour la première fois traduite en anglais par Osvald Sirén. Et grâce à l'effort de Zhang Daqian, ses œuvres sont finalement exposées en France en 1956. En 1970, la version française est fournie par Pierre Ryckmans avec le titre *Les Propos sur la peinture du moine Citrouille-Amère*, François Cheng commente cette publication « a exercé une influence décisive dans le domaine de la pensée et de l'art³³⁷ ».

Au début des années 1970, la connaissance des œuvres de Shitao, d'après les recherches d'Éric Lefebvre, a connu un temps d'arrêt ; et c'est la publication du *Vide et plein* de François Cheng qui pousse fortement sa réception : il a « permis de promouvoir l'œuvre de Shitao, au point que celui-ci est aujourd'hui, aux côtés de Mi Fu (1051-1107), l'un des peintres de l'Empire les plus connus dans notre pays³³⁸ ». D'autre part, en évoquant le roman *L'Éternité n'est pas de trop* de François Cheng publié en 2002, Éric Lefebvre remarque également l'inspiration de Shitao pour sa

³³² Selon la pensée taoïste, c'est le Vide qui « engendre des rapports complexes de substitution et de combinaison » (*ibid.*, p. 55). Nous allons approfondir cette idée dans le chapitre suivant.

³³³ *Ibid.*, p. 13.

³³⁴ Voir *Méditations sur la beauté et Shitao, la saveur du monde* du même auteur ; voir aussi Éric Lefebvre, *Un chapitre de la réception de la peinture chinoise en France au XX^e siècle : Note sur François Cheng et Shitao*, recueilli dans *François Cheng à la croisée de la Chine et de l'Occident*, *op. cit.*, p. 159-164.

³³⁵ Éric Lefebvre, *Un chapitre de la réception de la peinture chinoise en France au XX^e siècle : Note sur François Cheng et Shitao*, art. cit., p. 160.

³³⁶ *Ibid.*

³³⁷ François Cheng, *Une longue route : pour m'unir au chant français*, *op. cit.*, note 1, p. 158.

³³⁸ Éric Lefebvre, *Un chapitre de la réception de la peinture chinoise en France au XX^e siècle : Note sur François Cheng et Shitao*, art. cit., p. 163.

création personnelle :

Cette singulière liberté fait que la vision chengienne de Shitao s'apparente finalement moins à celle des sinologues des générations précédentes qu'à celle de peintres, qui ont su, comme Fu Baoshi, dépasser l'étude du texte et la copie des œuvres du maître, pour transformer cet héritage et l'accueillir ainsi dans leurs créations les plus personnelles³³⁹.

Attiré par « ce moine errant³⁴⁰ », François Cheng, qui continue de s'inspirer de sa théorie et sa pratique picturales, refuse le discours à l'égard de l'altérité absolue de l'antiquité chinoise : non seulement la peinture chinoise aspire à une réinterprétation d'un point de vue différent – « Il vaut sans doute la peine, pour un sémiologue de tenter d'ouvrir une brèche dans l'univers en devenir de Shit-t'ao³⁴¹ » –, mais aussi le public français a la capacité d'apprécier la beauté de l'art traditionnel chinois. Au-delà des limites spatiales (la Chine et la France) et temporelles (l'antiquité et l'époque moderne), cette pensée de devenir se poursuit toujours dans ses œuvres ultérieures, y compris *Le Dit de Tian-yi* dans lequel un ermite dit que :

« Ce que je peux t'apprendre, c'est la grande tradition ancienne. Tu es jeune, tu vis dans un temps ouvert à toutes les influences, certaines viennent de très loin. Mais ce serait regrettable pour toi d'ignorer ces trésors vivants du passé qui ont fait la preuve de leur valeur. D'abord, donc, posséder ce que la tradition offre de meilleur³⁴². »

François Jullien se rend compte aussi de la théorie picturale de Shitao : dans *Penser d'un dehors (la Chine) : Entretiens d'Extrême-Occident*, il fait des commentaires sur la version française des *Propos sur la peinture du Moine Citrouille-Amère*, traduite par Pierre Ryckmans en 1970. D'ailleurs, dans l'essai autobiographique publié en 2022, François Cheng révèle l'admiration mutuelle entre lui et Pierre Ryckmans qui est « originaire comme Michaux de Belgique et meilleur

³³⁹ *Ibid.*

³⁴⁰ François Cheng, *Vide et plein, le langage pictural chinois*, op. cit., p. 120.

³⁴¹ *Ibid.*, p. 123-124.

³⁴² François Cheng, *Le Dit de Tian-yi*, op. cit., p. 172.

sinologue du siècle³⁴³ ». Il critique dans la note que : « Sa célèbre traduction suivie de commentaires des Propos sur la peinture du moine Citrouille-Amère a exercé une influence décisive dans le domaine de la pensée et de l'art³⁴⁴ ».

En l'occurrence, la traduction proposée par Ryckmans nous aide à établir un lien plus concret entre le sinologue et François Cheng. Dans la partie « De l'inconvénient d'être un homme de bien » de son ouvrage, François Jullien cite une section de la traduction de Pierre Ryckmans :

Mais moi, j'aperçois ! La Montagne, c'est la Mer, et la Mer, c'est la Montagne. Montagne et Mer connaissent la vérité de ma perception : tout réside en l'homme, par le libre élan du seul pinceau, de la seule encre³⁴⁵ !

我之受也，山即海也，海即山也。山海而知我受也。皆在人一笔一墨之风流也³⁴⁶。

À la suite de la citation, Jullien mentionne surtout qu'il s'agit d'une « traduction qui est d'ailleurs reprise telle quelle par François Cheng, dans son *Shitao*, page 30³⁴⁷. » En effet, non seulement dans *Shitao*, mais aussi dans *Vide et plein*, Cheng emprunte directement la traduction de Pierre Ryckmans, sauf qu'il met consciemment la première lettre des trois mots, « Homme », « Pinceau » et « Encre », en majuscule afin de les mettre en évidence³⁴⁸.

La mise en cause de François Jullien se concentre principalement sur deux points : premièrement, la traduction du mot « 受 » ; et deuxièmement, la relation entre la Montagne, la Mer et l'Homme. Voilà la traduction proposée par François Jullien lui-même :

³⁴³ François Cheng, *Une longue route : pour m'unir au chant français*, op. cit., p. 158.

³⁴⁴ *Ibid.*

³⁴⁵ François Jullien, Thierry Marchaisse, *Penser d'un dehors (la Chine) : Entretiens d'Extrême-Occident*, op. cit., p. 376 ; voir aussi *Shitao, Les Propos sur la peinture du Moine Citrouille-Amère* [1970], traduit par Pierre Ryckmans, Paris, Plon, 2007, p. 101.

³⁴⁶ Voir *Shitao* 石涛, *Kugua heshang huayulu* 苦瓜和尚画语录 [Les Propos sur la peinture du Moine Citrouille-Amère], annoté par Zhou Yuanbin 周远斌, Jinan, Shandong huabao chubanshe, 2007, p. 51.

³⁴⁷ François Jullien, Thierry Marchaisse, *Penser d'un dehors (la Chine) : Entretiens d'Extrême-Occident*, op. cit., p. 376.

³⁴⁸ « Mais moi, je perçois ! La Montagne, c'est la Mer, et la Mer, c'est la Montagne. Montagne et Mer connaissent la vérité de ma perception : tout réside en l'Homme, par le libre élan du seul Pinceau, de la seule Encre ! » ; voir François Cheng, *Vide et plein, le langage pictural chinois*, op. cit., p. 95.

Mon mode d'appréhension : la montagne équivaut à la mer [mais non pas « la montagne c'est la mer »], la mer équivaut à la montagne : c'est de connaître sur le mode montagne-mer [où l'une équivaut à l'autre] qui fait mon appréhension³⁴⁹.

Pierre Ryckmans traduit le terme « 受 » comme la « perception » – cette expression, d'après Jullien, « est porteuse de malentendus³⁵⁰ » –, alors qu'il préfère l'expression « mode d'appréhension³⁵¹ » qui souligne le processus de connaissance du sujet. Autrement dit, la traduction du sinologue représente une relation sujet-objet entre l'observateur et la Nature : c'est Moi-sujet qui connais l'objet « montagne-mer » au lieu de « Montagne et Mer » en majuscule qui « connaissent la vérité de ma perception » ; et c'est « Je », en tant qu'observateur omnipotent, qui domine, découvre et apprécie le mode montagne-mer. Ensuite, Jullien adopte le verbe « équivaloir » afin de révéler l'analogie entre la montagne et la mer. Selon lui, en tant que deux substances indépendantes, la montagne et la mer se distinguent « bien l'un et l'autre³⁵² », ce qui est la base fondamentale du mode mer-montagne : la montagne n'est pas la mer, la montagne justement *équivaut* à la mer.

Néanmoins, en fonction de la pensée taoïste, François Cheng pense autrement la relation « Montagne-Mer » :

[...] par la richesse de leur contenu, par le rapport de contraste et de complémentarité qu'elles entretiennent, la Montagne et l'Eau deviennent les principales figures de la transformation universelle. L'idée de transformation est fondée sur la conviction que, malgré l'apparente opposition entre les deux entités, celles-ci ont une relation de devenir réciproque³⁵³.

Dans un contexte de la transformation universelle, la Montagne et la Mer constituent un mouvement circulaire et réciproque. Cette vision de l'univers est le fondement de l'expression : « La Montagne, c'est la Mer, et la Mer, c'est la Montagne. » Il ne s'agit

³⁴⁹ François Jullien, Thierry Marchaisse, *Penser d'un dehors (la Chine) : Entretiens d'Extrême-Occident*, op. cit., p. 376.

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 377.

³⁵¹ *Ibid.*

³⁵² *Ibid.*

³⁵³ François Cheng, *Vide et plein, le langage pictural chinois*, op. cit., p. 94.

pas d'une division de « l'un et l'autre » dans le sens où il n'existe jamais une essence fixe de « l'un et l'autre ».

Et comment François Cheng introduit-il l'observateur ou le peintre dans le rapport Montagne-Mer ? Le mot « 受 », dans la langue chinoise, implique un sens de la passivité, un état de réception. En l'occurrence, « je » ne suis pas le sujet puissant qui regarde le monde au dehors et il n'y a même pas une dichotomie sujet-objet immobile. Selon François Cheng, l'Homme est en effet un participant du cycle universel incarnant le devenir réciproque entre Montagne et Mer. Dans la peinture traditionnelle chinoise, les trois éléments, l'Homme, la Montagne et la Mer, n'existent jamais indépendamment, « c'est la communion à travers laquelle l'homme inverse la perspective en intériorisant le monde extérieur³⁵⁴ ».

Dans *L'Écriture poétique chinoise*, François Cheng remarque surtout l'ellipse des pronoms personnels dans les poèmes chinois, elle fait « 'sous-entendre' sa présence, le sujet intériorise les éléments extérieurs³⁵⁵ ». Et en ce qui concerne la méthode de la traduction des poèmes chinois en français, il indique que :

Qu'un traducteur maladroit, par souci de « clarté », use d'un langage dénotatif, en précisant, par exemple : « lorsque je dors au printemps... », « Tout autour de moi, j'entends... », « je me rappelle que... », « et je me demande... », et nous verrons alors un auteur parfaitement réveillé, sorti de cet état bienheureux, en train de « commenter » du dehors ses sensations³⁵⁶.

L'absence de pronoms personnels ne représente pas une négligence de l'Homme, mais plutôt son intégration, silencieuse et naturelle, dans l'univers macrocosmique. La dissimulation de l'Homme est d'une part une preuve de la suppression d'un sujet dominant ; d'autre part un présage de la fondation d'une relation réciproque, même intersubjective :

Ainsi, la Montagne et l'Eau ne doivent pas être prises pour de simples termes de comparaison ou de pures métaphores ; elles

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 93.

³⁵⁵ François Cheng, *L'Écriture poétique chinoise*, op. cit., p. 39.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 41.

incarnent les lois fondamentales de l'univers macrocosmique qui entretient des liens organiques avec le microcosme qu'est l'Homme³⁵⁷.

Le désaccord de la traduction entre François Jullien et François Cheng provient sans doute de leurs compréhensions différentes du problème de l'Autre. Si nous rappelons l'idée de Jullien que la Chine est une altérité absolue par rapport à l'Europe, son insistance sur la position du « je » face au mode montagne-mer cache en effet la même logique de dichotomie : la division radicale du sujet-objet et la rupture totale entre nous et l'Autre. En ce qui concerne l'idée de Cheng, le mouvement circulaire que Shitao appelle « universel écoulement » et « universel embrassement³⁵⁸ » sert de base fondamentale.

À l'instar de Tcheng Ki-tong qui préconise les maximes pratiques de Confucius – « tous les hommes sont semblables, les anciens et les nouveaux³⁵⁹ » –, François Cheng, au point de vue taoïste, croit qu'il existe une universalité humaine qui peut traverser n'importe quelle distance spatiale et temporelle. De ce fait, il met en cause l'idée que « seule la 'modernité' a de la valeur³⁶⁰ » et croit qu'il ne faut pas « succomber aux stéréotypes établis, ni céder à la mode extérieure³⁶¹ » ; c'est pourquoi il attache de l'importance à l'antiquité de la Chine et essaie de redécouvrir sa valeur. L'art et l'histoire du passé deviennent un lien passionné avec son pays d'origine et un élément incontournable de sa création. À l'exception des œuvres que nous avons étudiées, il publie encore des essais sur la peinture traditionnelle chinoise, *L'Espace du rêve : mille ans de peinture chinoise*, *Chu Ta : le génie du trait*, et *Shitao : la saveur du monde*.

François Cheng réalise cette redécouverte à travers deux étapes : l'échange, et puis, le change. Il en appelle à un état de l'âme errante ou un écart du soi dans la connaissance de l'Autre pour se réenraciner et « nommer à neuf les choses y compris

³⁵⁷ François Cheng, *Vide et plein, le langage pictural chinois*, op. cit., p. 93.

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 95.

³⁵⁹ Tcheng Ki-tong, *Les Chinois peints par eux-mêmes*, op. cit., p. 25.

³⁶⁰ “只有‘新’才有价值” ; François Cheng 程抱一, *Yu youren tan lierke 与友人谈里尔克* [Parler de Rainer Maria Rilke avec mon ami] [1970], Pékin, Renmin wuxue chubanshe, 2012, p. 108 ; traduit par nous.

³⁶¹ “不与既定的陈套苟且, 不向外加的时尚退让” ; *ibid* ; traduit par nous.

[s]on propre vécu³⁶² ». La tradition n'est jamais un carcan, l'Autre lointain non plus. À travers la voix de l'ermite, François Cheng interprète la signification et l'importance de la rencontre dans son roman d'autofiction :

Mais la tradition vivante n'est pas un carcan, elle n'est pas un enfermement sur soi ; elle est liberté. Elle prépare à la vraie rencontre avec un autre, à l'affronter sans se perdre. Nos maîtres, du VIII^e au XI^e siècle, n'avaient-ils pas justement intégré l'art indien ? Forts de leur propre tradition vivante, ils avaient pu assimiler toute l'influence venue de l'extérieur sans se renier. C'est surtout dans la mesure où ils connaissaient la meilleure part de leur propre tradition qu'ils étaient à même de reconnaître la meilleure part de l'autre³⁶³.

Cette pensée ouverte permet l'échange, puis le change en profitant de différentes cultures aux différentes époques. Mais au fil de sa pratique créative à partir des années 1980, cette âme dépaylée ne se contente pas de jouer un rôle de passeur culturel. Dans un entretien avec Chen Yan, il déclare que : « On me considère souvent comme un passeur culturel entre la Chine et l'Occident. Mais je ne m'en contente plus parce que c'est l'heure pour moi de réfléchir aux questions plus fondamentales³⁶⁴. »

Un créateur entre-deux

Selon l'observation de Du Xiaozhen, « le problème central que les Chinois ont rencontré au cours des 300 dernières années réside dans le contact avec la culture occidentale³⁶⁵ ». Qu'importe l'idée de l'occidentalisation complète ou du « corps

³⁶² François Cheng, *Le Dialogue*, op. cit., p. 79.

³⁶³ François Cheng, *Le Dit de Tian-yi*, op. cit., p. 176.

³⁶⁴ “人们常把我当作中西文化的摆渡人，可是我现在已经不太愿意停留在摆渡上面，我已经到了可以自己去看对这些基本问题进行决定性思考的时期了。”；Chen Yan 陈彦, « Shengming, jiqing yu zhongxi wenhua duihua – falanxi xueyuan yuanshi cheng baoyi fangtan 生命、激情与中西文化对话——法兰西学院院士程抱一访谈 » [Vie, passion et dialogue entre cultures chinoise et occidentale – Entretien avec académicien français François Cheng], *Wenjing* 文景 [Le paysage de la culture], 2005, n° 5; traduit par nous.

³⁶⁵ “300年来中国人遇到的中心问题就是中西文化接触的问题”；Du Xiaozhen 杜小真, *Yaoyuan de muguan* 遥远的目光 [Le regard du lointain], Shanghai, Sanlian shudian, 2003, p. 147 ; traduit par nous.

chinois et usage occidental³⁶⁶ », cela implique toujours « des réflexions sur l'existence et la renaissance de la culture chinoise³⁶⁷ ». Face à la rencontre avec la civilisation française, les écrivains chinois d'expression française donnent respectivement leurs réponses en vertu de leurs contextes historiques, leurs expériences personnelles et leurs rôles sociaux différents.

Au regard de leurs buts respectifs d'écriture, Tcheng Ki-tong, en tant que diplomate d'un empire en crise, cherche à défendre sa patrie et à donner une image « réelle » de la Chine, alors que François Cheng, de son côté, refuse fermement n'importe quel « chinoisisme », sans pour autant prétendre peindre la Chine authentique :

Mais je ne prends pas seulement la position d'un Chinois ni préconise le « chinoisisme ». Je ne veux pas m'ancrer dans le nationalisme, bien que toutes les choses qui impliquent la Chine m'attachent étroitement, tout ce qui se passe là-bas, la joie ainsi que la tragédie, m'affecte profondément.

但我不仅仅停留在中国人的立场，决不搞“中国主义”，尽管中国所有的东西，都与我息息相关，那儿所发生的一切，欢乐和悲剧，对我都是切肤的，我不愿停留在民族主义的基点上³⁶⁸。

De plus, il faut noter simultanément que François Cheng s'oppose aussi à n'importe quel genre de nationalisme français³⁶⁹. Ce qu'il poursuit vraiment est une nouveauté de l'art qui est tirée des meilleures parts des deux civilisations et qui dépasse toutes les limites ethniques et géographiques. Donc, la propagation de la culture chinoise n'est jamais l'ambition centrale de l'académicien bien que les éléments chinois soient indispensables chez lui. Si c'est en raison de la responsabilité de diplomate que Tcheng Ki-tong devient volontairement le porte-parole chinois en

³⁶⁶ “中体西用” est une expression largement répandue à la fin de la dynastie des Qing, elle signifie que prendre la culture chinoise comme noyau et la culture occidentale comme moyen. Proposée par Feng Guifen (冯桂芬 en chinois) et développée par Zhang Zhidong (张之洞 en chinois), elle est un slogan construit par une époque spéciale où la culture chinoise rencontre la culture occidentale.

³⁶⁷ Du Xiaozhen 杜小真, *Yaoyuan de muguan* 遥远的目光 [Le regard du lointain], *op. cit.*, p. 147.

³⁶⁸ François Cheng 程抱一, Qian Linsen 钱林森, « Wenhua huitong, jingshen tisheng yu yishu chuangzao 文化汇通、精神提升与艺术创造 » [Échange culturel, perfectionnement spirituel et création artistique], *Kuawenhua duihua* 跨文化对话 [Le Dialogue transculturel] t. XVII, p. 99 ; traduit par nous.

³⁶⁹ *Ibid.*

Europe, François Cheng est, d'après lui-même, « *contraint* d'être le représentant de la culture chinoise en France³⁷⁰ ». Cette distinction révèle en même temps leurs différentes méthodes de recherche.

Au début des *Chinois peints par eux-mêmes*, Tcheng Ki-tong indique clairement qu'il « se plairait à établir entre les civilisations de l'Occident et de l'Extrême-Orient les comparaisons et les rapprochements³⁷¹ » ; d'ailleurs, *Le Théâtre des Chinois* est considéré comme le premier ouvrage comparatiste chinois. De ce fait, la comparaison est sa méthode de recherche principale avec laquelle il aspire à prouver la supériorité de la Chine par rapport aux autres civilisations. Par exemple, le diplomate, qui est étonné de la sous-estimation de la Chine en Europe, met en parallèle la civilisation de la Chine avec celle de la Grèce et de l'Égypte :

Cependant, il serait assez curieux de constater que nos maximes philosophiques ont précédé celles des grands maîtres de la Grèce ; que nos arts florissaient à une époque où Athènes était encore à fonder et que nos principes de gouvernement étaient en vigueur longtemps avant que les souverains de l'Égypte aient dicté leurs codes³⁷².

Et dans le domaine littéraire, il déclare que les poèmes de la Grèce sont belliqueux – selon le *Journal de Shanghai*, c'est aussi un des clichés de la France inventés par les Chinois –, tandis que les poèmes chinois brillent par leur esprit de paix :

Combien sont différentes les poésies guerrières des poèmes de la Grèce où retentit le bruit des armes au milieu des combats ! Les ruses de guerre, la haine des parties, les colères de la vengeance, les horreurs du pillage inspirent successivement le génie des poètes. La patrie, le foyer, la famille sont abandonnés pour les sièges sans fin, les voyages sans horizons, les aventures les plus périlleuses. L'amour de la paix respire dans toutes nos odes, et le culte de la famille y paraît comme essentiellement lié

³⁷⁰ “被迫地成了在法国的中国文化的代言人” ; Chen Feng 晨枫, « Cheng baoyi : zhanzai dongfang yu xifang zhijian 程抱一：站在东方与西方之间 » [François Cheng : entre Orient et Occident], *Renwu* 人物 [Figure], 2004, n° 4 ; traduit et souligné par nous.

³⁷¹ Tcheng Ki-tong, *Les Chinois peints par eux-mêmes*, *op. cit.*, p. VIII.

³⁷² *Ibid.*, p. 129-130.

aux mœurs³⁷³.

D'ailleurs, Tcheng Ki-tong s'attache aussi à citer les passages écrits par les auteurs occidentaux qui font l'éloge de la Chine tout en dévaluant l'Occident³⁷⁴. La comparaison du diplomate qui assume la charge de défendre son pays natal a en effet tendance à distinguer les avantages et les inconvénients entre deux civilisations différentes et à mettre en valeur celle de la Chine. Face aux stéréotypes de la Chine barbare largement répandus en Occident, la comparaison devient sa façon de répliquer. Cette méthode contient implicitement une pensée occidentaliste qui accentue surtout l'opposition et la contradiction supposées des cultures différentes.

Quant à François Cheng, il ne recherche pas « une approche par trop facile et directe » avec un charme « extrême-oriental³⁷⁵ ». Au lieu de comparer l'Orient et l'Occident, c'est le dialogue transculturel qui devient son thème majeur, ce qui signifie que chez François Cheng la relation entre nous et l'Autre ne se présente pas sous la forme de questions-réponses, mais plutôt de « commune présence³⁷⁶ ». Selon Bruno Racine, la symbiose des cultures différentes se niche chez lui « sans éprouver le besoin de conclure à la supériorité de l'une ou de l'autre, ni croire que l'on doit sacrifier l'une à l'autre³⁷⁷ ». Si Tcheng Ki-tong ignore largement l'importance de l'Autre et considère la Chine comme une île isolée et autosuffisante, l'académicien, en revanche, met constamment l'accent sur le dialogue de la Chine avec les autres civilisations :

L'histoire tumultueuse de Jean-Christophe qui cherche à s'accomplir à travers trois cultures, allemande, française et italienne, avec tous les drames qu'elle comporte nous inspirait, à un moment où nous tous, nous aspirions aux métamorphoses. Nous savions qu'au point où était parvenue la culture chinoise, après son long dialogue avec l'Inde et l'Islam, l'Occident était

³⁷³ *Ibid.*, p. 196.

³⁷⁴ Voir les références de Tcheng Ki-tong au *Chinese sketches* de M. Herbert. Gille et au rapport de M. de la Vernède dans son ouvrage ; Tcheng Ki-tong, *Les Chinois peints par eux-mêmes*, *op. cit.*, p. 184-189.

³⁷⁵ François Cheng, *Le Dialogue*, *op. cit.*, p. 70.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 72.

³⁷⁷ Bruno Racine, « L'ouverture » du colloque, *François Cheng à la croisée de la Chine et de l'Occident*, *op. cit.*, p.7-8.

l'interlocuteur plus qu'essentiel, incontournable³⁷⁸.

Et dans son discours de la réception de l'Académie française, Cheng met en relief le mérite d'un moine bouddhiste du VII^e siècle, Xuan-zang (玄奘 en chinois), qui a fait un pèlerinage vers l'Inde et a attribué au bouddhisme un « caractère universel³⁷⁹ ». En évoquant ce modèle transculturel, il prend conscience de sa mission qui ne se limite pas à la comparaison :

C'est dire que, connaissant l'histoire de mon pays d'origine, à la lumière également de la situation de la Chine moderne, je suis pénétré de l'importance et du bienfait d'un vrai échange culturel qui seul permet à une culture constituée de ne pas se scléroser, de tendre, à partir de ses racines vitales, vers de salutaires métamorphoses³⁸⁰.

C'est pourquoi Cheng tend à réinterpréter la littérature et l'art de l'ancienne Chine à l'aide des théories occidentales modernes d'une part, à souligner l'importance de l'innutrition de la culture chinoise pour une création littéraire en français d'autre part. Il en résulte que, chez lui, nous observons une symbiose harmonieuse des cultures différentes sans impliquer la supériorité de l'une que l'autre, ni mettre de frontière absolue entre le structuralisme et le parallélisme des poèmes, la sémiologie et le Vide taoïste. « Entre le terreau ancien, dit-il, et toutes les nouvelles plantes que j'y ai fait pousser s'est opéré, à n'en pas douter, un fécond va-et-vient³⁸¹ ». Madeleine Bertaud et Cheng Pei indiquent plus clairement que François Cheng est plutôt la « source d'une véritable métamorphose » qu'un « cas de double culture³⁸² ».

La distinction de leurs buts d'écriture peut également révéler, pour Tcheng Ki-tong et pour Cheng, leurs attitudes différentes à l'égard de la langue française. Plus clairement, le français, pour François Cheng, n'est pas seulement un outil qui peut servir à défendre son pays d'origine, ni à « mener une conversation dans une soirée,

³⁷⁸ François Cheng, *Le Dit de Tian-yi*, op. cit., p. 89.

³⁷⁹ Voir François Cheng, *Discours de réception de François Cheng*, art. cit.

³⁸⁰ *Ibid.*

³⁸¹ François Cheng, *Le Dialogue*, op. cit., p. 60.

³⁸² Madeleine Bertaud et Cheng Pei, « L'Introduction », *François Cheng à la croisée de la Chine et de l'Occident*, op. cit., p. 15.

lire quelques livres ou faire du tourisme³⁸³ », mais une chose plus essentielle et importante :

[...] il [le langage] est également le moyen par lequel chacun de nous se fait progressivement, ce par quoi chacun se forge un caractère, une pensée, un esprit, un monde intérieur mû par des sensations et des sentiments, des désirs et des rêves. Une langue prend en charge notre conscience et nos affectivités. Et à un degré plus haut, elle est ce par quoi l'homme est à même de se dépasser en accédant à une forme de création, puisque toutes nos créations, au sens large, sont un langage³⁸⁴.

L'homme est un être de langage. Au cours de sa période d'aphasie, François Cheng qui perd son nom connaît plus que jamais le lien inévitable entre le langage et la légitimité d'être. Choisir le français comme langue d'écriture devient ainsi un acte significatif et décisif dans le sens où la langue décide profondément son caractère et sa pensée, sa conscience et ses affectivités, sa forme de création et sa légitimité d'être.

De plus, ce qui se cache derrière le langage est la culture qu'il représente. C'est ce que Niu Jingfan souligne dans ses recherches sur François Cheng : « l'homme entre dans une langue en entrant dans une culture³⁸⁵ ». En embrassant la langue française, François Cheng a accès au monde français, et même occidental :

Grâce à elle [la langue], je jouis de l'accès direct à tant de chefs-d'œuvre accumulés, mais aussi à tant de pensées oralement exprimées ou de confidences murmurées, et je me suis installé, moi aussi, au cœur de l'exigence de style si propre à son génie, exigence qui dénote un constant désir de tirer vers le haut³⁸⁶.

Donc, nous pouvons sans doute conclure que François Cheng opte pour la langue française en gagnant non seulement sa légitimité d'être en France, mais aussi un nouveau point de vue culturel :

³⁸³ François Cheng, *Le Dialogue*, *op. cit.*, p. 11.

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 10.

³⁸⁵ “人在进入一种语言的同时进入了一种文化” ; Niu Jingfan 牛竞凡, *Duihua yu ronghe : Cheng baoyi chuanguo shijian yanjiu* 对话与融合：程抱一创作实践研究 [Dialogue et fusion : Recherche sur la pratique créative de François Cheng], *op. cit.*, p. 39 ; traduit par nous.

³⁸⁶ François Cheng, *Discours de réception de François Cheng*, art. cit.

Cette langue, loin de faire écran, m'a créé les conditions d'une prise globale, d'une distanciation, m'évitant le danger de clichés et de références toutes faites. Cette langue dite d'emprunt m'est devenue en réalité une méta-langue ; elle me procure un regard en quelque sorte « transcendantal », par lequel, les souffrances, les absurdités, les drames singuliers ou collectifs tirés de l'abîme sont révélés, éclairés, reliés implicitement à des lois plus générales, et par là prennent sens³⁸⁷.

Néanmoins, la langue française et la langue chinoise, selon le marquis d'Hervey Saint-Denys, sont « deux langues distinctes, la langue parlée et la langue écrite ; c'est ce qu'il importe tout d'abord de bien constater³⁸⁸ ». D'après lui, le français, langue phonographique, met l'accent sur la parole, tandis que le chinois est une sorte d'idéogramme qui fait attention à l'écriture. Dans l'introduction de *L'Écriture poétique chinoise*, François Cheng signale aussi la différence des deux langues : « Ainsi, dès l'origine, une écriture qui se refuse à être un simple support de la langue parlée : son développement est une longue lutte pour s'assurer une autonomie, ainsi que la liberté de combinaison³⁸⁹. » Si, selon les Français, l'écriture idéographique de la Chine « demande vingt ou trente ans d'études pour être lue couramment³⁹⁰ », comment, alors, se transformer d'un locuteur chinois en un locuteur français sans compter cet abîme immense ? En tant que « Chinois du XX^e siècle, depuis toujours ballotté, provoqué ; provoqué par la Chine, provoqué par l'Occident³⁹¹ », est-ce que le choix de la langue française de Cheng risque d'être une abdication ou une amputation de sa langue d'origine ?

Bien que la défense de sa culture d'origine ne soit pas son but d'écriture et que le français soit finalement devenu sa langue de création, la langue maternelle n'est jamais « effacée purement et simplement³⁹² » dans ses œuvres. Tout au contraire, elle est soit « une vieille nourrice³⁹³ », soit une interlocutrice fidèle qui peut fournir « sans

³⁸⁷ François Cheng, *Le Dialogue*, op. cit., p. 77.

³⁸⁸ Marquis d'Hervey de Saint-Denys, *Poésies de l'époque des Thang*, op. cit., p. LI.

³⁸⁹ François Cheng, *L'Écriture poétique chinoise*, op. cit., p. 11.

³⁹⁰ Théophile Gautier, *Les Beaux-Arts en Europe – 1855 –*, op. cit., p. 131.

³⁹¹ François Cheng, *Le Dit de Tian-yi*, op. cit., p. 262-263.

³⁹² François Cheng, *Le Dialogue*, op. cit., p. 8.

³⁹³ *Ibid.*, p. 60.

cesse des images à métamorphoser, des nostalgies à combler³⁹⁴ ». Et d'autre part, chez François Cheng, cette écriture idéographique renouvelle la langue française par le truchement de sa différence et de sa diversité. Ce renouvellement réside principalement dans deux aspects. Premièrement, inspiré par la langue maternelle, Cheng a tendance à concevoir les mots français comme des idéogrammes : « A, homme ; E, échelle ; H, hauteur ; M, maison ; O, œil ; S, serpent ; T, toit ; V, vallée ; Z, zébrure, etc³⁹⁵. » Outre les lettres de l'alphabet, il prend le mot « ARBRE » comme exemple :

ARBRE

Un des plus beaux noms donnés à la plante en question. Phoniquement, et même graphiquement, cela s'élève d'abord (-AR), puis plane là-haut (-B, avec son double rond tout en équilibre), avant de répandre l'ombre bienfaisante (BRE). Au cours de la croissance de l'arbre, il y a la série de sons (-F) qui suggèrent ce qui fuse, foisonne, se fend ou se fond³⁹⁶.

Deuxièmement, il introduit des mots chinois (*yin*, *yang*, *vide médian*, etc.) dans la langue française, ce qui enrichit le vocabulaire français et favorise la connaissance des Français à l'égard de la culture chinoise. Selon Niu Jingfan, des mots français comme le « souffle » ou la « voie » se trouvent désormais enrichis par leur lien avec la pensée taoïste établie par François Cheng³⁹⁷. Par exemple, « 道 (Tao) » est une notion essentielle du taoïsme qui « désigne l'immense marche de l'univers vivant, une Création continue³⁹⁸ ». En fonction du sens chinois, le mot « 道 » signifie simultanément le chemin et le parler, ce qui rappelle deux mots homophoniques français : la « Voie » et la « Voix ». En profitant de cette belle coïncidence, Cheng traduit le « 道 » en « Voie ». Par conséquent, nous pouvons mieux comprendre son

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 8.

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 40.

³⁹⁶ *Ibid.*, p. 42.

³⁹⁷ Niu Jingfan 牛竞凡, *Duihua yu ronghe : Cheng baoyi chuanguo shijian yanjiu* 对话与融合：程抱一创作实践研究 [Dialogue et fusion : Recherche sur la pratique créative de François Cheng], *op. cit.*, p. 44 et p. 197-198.

³⁹⁸ François Cheng, *Le Dialogue*, *op. cit.*, p. 16.

poème qui réalise une fusion harmonieuse entre deux langues et deux cultures :

Réduit au plus ténu du souffle
Être pure ouïe
Et faire écho en silence
Au respir des sycomores
Quand l'automne les pénètre
De son haleine d'humus et de brume
A la saveur de sel après larmes

Réduit au plus ténu du souffle
Abandonné au rien
Et au change
A rien de moins qu'échange
Là où voix est voie
Et voie voix
Là est³⁹⁹

Il aime jouer sur ces jeux phoniques et lexicaux afin d'élargir le sens d'un simple mot et de représenter le métissage culturel. Supposons que dans *Le Dialogue*, il décompose le terme « co-naissance⁴⁰⁰ », qui représente simultanément la symbiose, la compréhension, la renaissance et qui implique une possibilité des identités plurielles. En comparant François Cheng avec Segalen qui met en cause la compréhension mutuelle entre les cultures différentes⁴⁰¹, Qin Haiying prétend que François Cheng « est optimiste quant à la communication culturelle. Il croit qu'il existe des valeurs universelles de l'humanité. Il ne refuse pas l'intégration et il est désireux de se mélanger⁴⁰² ». À ses yeux, l'hybridité des cultures ne finit pas par l'assimilation ou la perte, en revanche, elle marque le début d'un monde du vivre-ensemble qui permet des identités plurielles.

D'autre part, en 1971, lors de sa naturalisation, l'exilé chinois a « le privilège de

³⁹⁹ François Cheng, *À l'orient de tout*, Paris, Gallimard, 2005, p. 259.

⁴⁰⁰ François Cheng, *Le Dialogue*, *op. cit.*, p. 14.

⁴⁰¹ Voir Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme*, dans *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Christian Doumet, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2020, t. II.

⁴⁰² “他对文化沟通持乐观态度, 他相信存在着人类共同的普遍价值, 他不拒绝同化, 他渴望融合”; Qin Haiying 秦海鹰, « Cheng baoyi : “yiji” he “benji” de shuangchong kaoyan 程抱一: “异己”和“本己”的双重考验 » [François Cheng : la double épreuve de “l'égo de l'Autre” et “l'égo du soi”], *art. cit.*, p. 166 ; traduit par nous.

choisir⁴⁰³ » de son gré son prénom français, « François », qui signale d'abord son pays d'adoption et puis la voie christique incarnée par François d'Assise. En 2012, Cheng publie un essai consacré à ce grand Saint dans la revue *Études franciscaines*, ensuite, en 2014 il est sorti dans l'édition Albin Michel. Il écrit que :

S'est imposé à moi, sans que j'aie eu à réfléchir, le prénom François. Celui-ci, certes, a le don de signifier « français », ma nouvelle citoyenneté. Mais la raison plus déterminante a été que, dix ans auparavant, en 1961, j'avais fait la rencontre du frère universel que tout l'Occident connaît, et en qui tout être même venu de loin peut aussi se reconnaître : François d'Assise⁴⁰⁴.

Madeleine Bertaud nous rappelle à juste titre que l'engagement de François Cheng dans la voie christique est une adhésion, au lieu d'une croyance. Elle cite un extrait du discours prononcé le 13 octobre 2007 à l'Institution Catholique de Paris lorsque François y reçut :

C'est ce qu'on appelle une vérité incarnée ; c'est ce qu'a accompli le Christ, en qui le bien absolu s'était manifesté comme amour absolu. Ce qu'il a accompli est proprement *sur-humain*, cela dépasse la dimension d'un simple raisonnement et d'une simple volonté. Que cet accomplissement fût porté par le divin, qu'il révèle par là la part divine de la destinée humaine, c'est une vision que j'accepte aussi. C'est dire que *j'épouse volontiers la voie christique*. Mon engagement relève de *l'adhésion* et non de la « croyance »⁴⁰⁵.

Cela montre en fait que chez l'académicien d'origine chinoise la voie du Christ pourrait être une voie humaine pavée d'amour, c'est pourquoi il déclare que : « Je ne doute pas que l'amour humain, en son essence, est relié à une puissance surnaturelle, autrement dit à l'amour divin : ils sont d'un seul tenant⁴⁰⁶. » En d'autres termes, il considère l'amour absolu du Christ comme une voie de la « lignée humaine » qui

⁴⁰³ François Cheng, *Assise : Une rencontre inattendue* suivi du *Cantique des créatures de François d'Assise*, Paris, Albin Michel, 2014, p. 9.

⁴⁰⁴ *Ibid.*

⁴⁰⁵ Cité par Madeleine Bertaud, *Lire François Cheng : poète français, poète de l'être*, *op. cit.*, p. 85-86 ; souligné par l'auteur.

⁴⁰⁶ François Cheng, *Une longue route : pour m'unir au chant français*, *op. cit.*, p. 176.

« permet l'ascension⁴⁰⁷ » et la transcendance. Cette voie christique est ensuite intégrée à la voie taoïste et apparaît ensemble dans sa création littéraire.

Pour François Cheng, « les choses vivantes ne sont jamais fixées, isolées. Elles sont prises dans l'universelle transformation organique⁴⁰⁸ », le passé ainsi que l'identité sont en perpétuel échange et change. Dans *Le Dit de Tian-yi*, il décrit souvent les rivières, le fleuve Jaune, le Yangtze ou la Seine, car les Chinois traitent le fleuve comme symbole du temps ou de la vie, qui découle sans forme fixe. Et par rapport à *À la recherche du temps perdu*, il déclare sa propension au titre « À la recherche du temps à venir », il dit que : « La loi du temps, [...] n'était pas dans l'accompli, dans l'achevé, mais dans le différé, l'inachevé⁴⁰⁹. » La vie, à l'instar d'un confluent des fleuves, permet d'être réinterprétée par les nouvelles rencontres ; et l'identité se manifeste toujours comme un processus du devenir et de la co-construction qui rappellent la participation des autres.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 214.

⁴⁰⁸ François Cheng, *Le Dit de Tian-yi, op. cit.*, p. 173.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 206.

CHAPITRE 3

LA LITTÉRATURE OCCIDENTALE ET LA « GÉNÉRATION PERDUE »

Le Mouvement « shangshan xiaxiang »

En 1988, Michel Bonnin obtient son doctorat à l'École des hautes études en sciences sociales avec sa thèse intitulée *Le Mouvement d'envoi des jeunes instruits à la campagne*. En 1989, son article « Naissance et déclin de la stratégie de réforme de toute une génération », qui est « apparemment le premier article de réflexion publié en Chine sur ce sujet⁴¹⁰ », paraît dans la revue *Zhengming* (《争鸣》) à Hong Kong. En 2004, *Génération perdue : Le Mouvement d'envoi des jeunes instruits à la campagne en Chine, 1968-1980* voit le jour en France. Jusqu'en 2009, l'ouvrage intitulé《失落的一代：中国的上山下乡运动（1968-1980）》 est finalement publié à Hongkong par l'Université de Hongkong⁴¹¹ et l'année suivante en Chine continentale⁴¹². En fonction du commentaire de Liu Xiaomeng, expert sur les questions des *zhiqing* en Chine⁴¹³, Michel Bonnin est le premier savant occidental à publier ouvertement ses

⁴¹⁰ Michel Bonnin, *Génération perdue : Le Mouvement d'envoi des jeunes instruits à la campagne en Chine, 1968-1980*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2004, p. 27-28.

⁴¹¹ Michel Bonnin 潘鸣啸, *Shiluo de yidai : zhongguo de shangshan xiaxiang yundong (1968-1980) 失落的一代：中国的上山下乡运动（1968-1980）* [Génération perdue : Le Mouvement d'envoi des jeunes instruits à la campagne en Chine, 1968-1980], trad. Ouyang Yin 欧阳因, Hongkong, Xianggang zhongwen daxue chubanshe, 2009.

⁴¹² Michel Bonnin 潘鸣啸, *Shiluo de yidai : zhongguo de shangshan xiaxiang yundong (1968-1980) 失落的一代：中国的上山下乡运动（1968-1980）* [Génération perdue : Le Mouvement d'envoi des jeunes instruits à la campagne en Chine, 1968-1980], trad. Ouyang Yin 欧阳因, Pékin, Zhongguo dabaike quanshu chubanshe, 2010.

⁴¹³ Voir les deux ouvrages de Liu Xiaomeng 刘小萌, *Zhongguo zhiqingshi : dachao (1966-1980) 中国知青史：大潮（1966-1980）* [L'Histoire des zhiqing : la grande vague (1966-1980)], Pékin, Zhongguo shehui kexue

recherches sur le problème des jeunes instruits dans la publication chinoise⁴¹⁴.

Empruntant l'expression créée par Gertrude Stein et popularisée par Hemingway et son contemporain dans les années vingt de Paris, l'auteur nomme les jeunes Chinois qui ont vécu le Mouvement « *shangshan xiaxiang*⁴¹⁵ » une génération perdue. Il conclut dans son ouvrage que c'est un mouvement inspiré par « un modèle soviétique » et « un phénomène sans précédent dans le reste du monde⁴¹⁶ » : de 1968 à 1980, 17 millions de collégiens urbains chinois sont envoyés de manière plus ou moins forcée à la campagne pour une rééducation par les paysans. Ayant pour objet de réformer la pensée, le déplacement considérable peut être considéré comme un prolongement de la Révolution culturelle⁴¹⁷.

Selon les études de Michel Bonnin, l'expression *xiaxiang*, c'est-à-dire « descendre à la campagne », est « employée par les communistes chinois dès 1942⁴¹⁸ » ; et jusqu'en 1956, le terme *xiaxiang shangshan*, « descendre à la campagne et grimper dans les montagnes », est apparu dans le « Projet de programme national de développement agricole, 1956-1967⁴¹⁹ ». Fin 1968, s'enclenche officiellement le Mouvement *shangshan xiaxiang* qui implique surtout les *zhishi qingnian* ou *zhiqing*⁴²⁰, c'est-à-dire, les jeunes instruits à la fin de leurs études secondaires. Le roman *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise* de Dai Sijie se situe exactement dans ce contexte historique spécial :

chubanshe, 1998 et *Zhongguo zhiqing koushu shi* 中国知青口述史 [L'Histoire orale des zhiqing chinois], Pékin, Zhongguo shehui kexue chubanshe, 2004.

⁴¹⁴ Voir Liu Xiaomeng 刘小萌, « Xifang xuezhe dui “zhishi qingnian shangshan xiaxiang yundong” de yanjiu 西方学者对“知识青年上山下乡运动”的研究 » [Recherches occidentales sur « Le Mouvement d'envoi des jeunes instruits à la campagne »], *Qingnian yanjiu* 青年研究 [Études de jeunesse], 1994, n° 3, p. 3. Mais il faut noter que Thomas P. Bernstein, chercheur américain, publie son ouvrage anglais *Up to the Mountains and Down to the Villages : The Transfer of Youth from Urban to Rural China* en 1977 ; il est ensuite traduit et publié en Chine en 1993. Voir Thomas P. Bernstein, *Up to the Mountains and Down to the Villages : The Transfer of Youth from Urban to Rural China*, New Haven and London, Yale University Press, 1977 et Thomas P. Bernstein 托马斯·伯恩斯坦, *Shangshan xiaxiang : yige meiguoren yanzhong de zhongguo zhiqing yundong* 上山下乡：一个美国人眼中的中国知青运动 [Shangshan xiaxiang : le point de vue d'un Américain sur le mouvement des jeunes instruits en Chine], trad. Li Feng 李枫 et al., Pékin, Jinggwan jiaoyu chubanshe, 1993.

⁴¹⁵ “上山下乡” en chinois.

⁴¹⁶ Michel Bonnin, *Génération perdue : Le Mouvement d'envoi des jeunes instruits à la campagne en Chine, 1968-1980*, op. cit., p. 13.

⁴¹⁷ Voir *ibid.*, p. 55.

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 14.

⁴¹⁹ “一九五六年到一九六七年农业发展纲要” en chinois. À propos des études chinoises et étrangères sur ce thème, voir *ibid.*, p. 27-30.

⁴²⁰ “知识青年” ou “知青” en chinois.

Deux mots sur la rééducation : dans la Chine rouge, à la fin de l'année 68, le Grand Timonier de la Révolution, le président Mao, lança un jour une campagne qui allait changer profondément le pays : les universités furent fermées, et « les jeunes intellectuels », c'est-à-dire les lycéens qui avaient fini leurs études secondaires, furent envoyés à la campagne pour être « rééduqués par les paysans pauvres »⁴²¹.

Quant à la raison du mouvement, Dai Sijie conclut brièvement dans le roman que « Mao haïssait les intellectuels⁴²² ». Mais il est évident que la cause réelle d'un mouvement considérable qui dure douze ans dans toute la Chine devrait être beaucoup plus complexe que la déclaration de Dai Sijie – au moins, quatre motivations principales sont proposées par Michel Bonnin : motivations idéologiques (réformer la mentalité des jeunes et éliminer les divisions au sein de la société) ; motivations politiques (restaurer l'ordre et renforcer le pouvoir charismatique de Mao) ; motivations socio-économiques : l'une positive (développer les campagnes et les régions frontières) ; l'autre négative (limiter la croissance démographique et le chômage dans les villes)⁴²³.

Néanmoins, l'auteur de *Génération perdue* souligne en même temps que *xiangiang* a d'abord pour but de « transformer radicalement la mentalité de toute la génération des jeunes citadins, qui a été contaminée dans son entier par le poison révisionniste⁴²⁴ » – en d'autres termes, il conteste l'avis de Thomas P. Bernstein qui fait de la primauté de la croissance démographique et du chômage dans les villes⁴²⁵. Selon Bonnin, « Mao se désintéresse de l'économie, c'est la politique qui compte le plus pour lui. Si vous ne comprenez pas cela, vous ne pourrez comprendre ni la Chine à l'époque de Mao, ni le Mouvement '*shangshan xiangiang*'⁴²⁶. » Afin de purifier la

⁴²¹ Dai Sijie, *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise*, Paris, Gallimard, 2000, p. 13-14.

⁴²² *Ibid.*, p. 14.

⁴²³ Michel Bonnin, *Génération perdue : Le Mouvement d'envoi des jeunes instruits à la campagne en Chine, 1968-1980*, *op. cit.*, p. 35.

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 40.

⁴²⁵ Voir Thomas P. Bernstein, *Up to the Mountains and Down to the Villages: The Transfer of Youth from Urban to Rural China*, *op. cit.*

⁴²⁶ “毛泽东不是搞经济的，在他看来，除了政治以外，没有更重要的事情。如果你不了解这个，你就不能了解毛泽东时期的中国，更不可能了解上山下乡运动”；Zhang Wei 张薇，« Pan mingxiao: shiqi “shiluo de yidai” 潘鸣啸：拾起“失落的一代” » [Michel Bonnin: Ramasser “la generation perdue”], *Renwu* 人物 [Figure], 2012, p. 115; traduit par nous.

mentalité chinoise, aucune lecture n'est encouragée tout au long du mouvement dans le sens où les intellectuels qui lisent trop de livres risquent de devenir « un rat de bibliothèque, un dogmatique et un révisionniste⁴²⁷ ». Nombre de jeunes citadins sont ainsi envoyés à « se faire rééduquer par les paysans pauvres et moyens-inférieurs⁴²⁸ » en résistant à l'idéologie bourgeoise : ils vont à la campagne et participent au labeur pénible comme les paysans.

Bien que le mouvement se prétende volontaire, le fait est que, sous le joug de l'idéologie de l'époque, « si l'on refuse de partir, cela signifie que l'on refuse d'être révolutionnaire, ce qui veut peut-être dire que l'on est contre-révolutionnaire⁴²⁹ ». Avec la formation d'une telle logique, l'attitude envers le mouvement est assimilée à celle envers la révolution ou le président Mao :

Accepter ou refuser de partir dans les montagnes et à la campagne, suivre ou non la voie de l'union avec les ouvriers et les paysans, revient à répondre à la question essentielle de savoir si l'on est fidèle ou non à la ligne révolutionnaire du Président Mao⁴³⁰.

Et la situation est encore plus dure pour ceux qui ont une « mauvaise origine », tels que les anciens capitalistes, les contre-révolutionnaires et les enfants d'intellectuels. Par exemple, Ma et Luo, les deux héros du *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise* sont, en vertu de la parole de l'écrivain, les enfants des « ennemis du peuple » et des « puantes autorités savantes⁴³¹ » – les parents de Ma sont médecins et le père de Luo est dentiste. Dans le roman, on leur refuse l'entrée au lycée et ils sont discriminés à cause des « crimes » de leurs parents.

Quel est alors l'effet de cette rééducation des jeunes instruits ? Est-ce qu'ils s'engagent vraiment, comme ce que le Parti souhaite, sur la voie de « l'union avec les

⁴²⁷ Michel Bonnin, *Génération perdue : Le Mouvement d'envoi des jeunes instruits à la campagne en Chine, 1968-1980*, op. cit., p. 35.

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 38.

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 89

⁴³⁰ *Renmin ribao* 人民日报 [Quotidien du Peuple], le 25 décembre 1968, p. 1 ; cité par Michel Bonnin, *Génération perdue : Le Mouvement d'envoi des jeunes instruits à la campagne en Chine, 1968-1980*, op. cit., p. 227.

⁴³¹ Dai Sijie, *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise*, op. cit., p. 16.

ouvriers et les paysans⁴³² » à la campagne ou dans les montagnes éloignées ? Selon les statistiques de Michel Bonnin, les conditions de vie à la campagne sont extrêmement dures pour les *zhiqing* : dès l'été 1973, « un tiers des *zhiqing* n'étaient pas autosuffisants et [...] 40 % d'entre eux n'étaient pas logés correctement⁴³³ ». De plus, les *zhiqing* étaient souvent confrontés aux traitements injustes : « près de 10 000 cas de mauvais traitements (des viols dans la grande majorité) ont été dénoncés en 1976. Par ailleurs, cette même année, 4 970 décès 'non naturels' de *zhiqing* ont été enregistrés, soit 73,5 % du total des décès⁴³⁴ ».

Outre de mauvaises conditions de vie matérielles, les jeunes instruits affrontent simultanément des souffrances mentales. En premier lieu, ils ne peuvent pas s'intégrer complètement dans la communauté rurale. En dépit de la volonté du Parti d'éliminer la division sociale, le Mouvement *shangshan xiexiang* crée en effet une forte tension entre les paysans et les *zhiqing* qui se sentent parfois comme des personnes étrangères et indésirables à la campagne. Dès le début du *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise*, Dai Sijie, avec un ton ironique, dessine une scène dramatique que les deux héros arrivent dans la montagne isolée nommée « le Phénix du Ciel » et qu'ils jouent une sonate de Mozart – dont la musique est totalement interdite à cette époque-là – pour tout le village :

Pendant un moment, mon violon circula parmi la foule. Personne ne s'occupait de nous, les deux garçons de la ville, fragiles, minces, fatigués et ridicules. Nous avons marché toute la journée dans la montagne, et nos vêtements, nos visages, nos cheveux étaient couverts de boue. Nous ressemblions à deux petits soldats réactionnaires d'un film de propagande, capturés par une marée de paysans communistes, après une bataille perdue.

[...]

– Comment elle s'appelle, ta chanson ?

[...]

– *Mozart*..., hésitai-je.

– *Mozart* quoi ?

⁴³² “工农结合” en chinois, c'est un slogan du Parti communiste.

⁴³³ Michel Bonnin, *Génération perdue : Le Mouvement d'envoi des jeunes instruits à la campagne en Chine, 1968-1980*, op. cit., p. 121.

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 123.

– *Mozart pense au président Mao*, continua Luo à la place⁴³⁵.

Cette atmosphère hostile vient de deux aspects à la fois : d'une part, les paysans considèrent les *zhiqing* comme de petits soldats réactionnaires, des ennemis du peuple ; d'autre part, les *zhiqing* méprisent les paysans supposés incivilisés et ignorants.

Néanmoins, cette confrontation des deux classes n'est jamais équilibrée : les jeunes citadins se trouvent un statut inférieur par rapport aux paysans qui ont le pouvoir de déterminer leur retour en ville. On peut même dire que les *zhiqing*, « plus sensibles au mépris ou à la pitié⁴³⁶ » après tant d'années de vie rurale, deviennent des étrangers sans domicile dans la ville lorsqu'ils rentrent parfois en visite familiale. Ils sont sans-abri, sans appartenance, sans droit, et ainsi « sans défense⁴³⁷ », c'est pourquoi Michel Bonnin indique qu'« après quelques années, beaucoup de *zhiqing* ont éprouvé le sentiment de n'être à leur place nulle part, d'être partout des étrangers⁴³⁸. »

Néanmoins, parmi toutes les souffrances, matérielles ou mentales, c'est la pénurie de la vie spirituelle, ou plus exactement la pénurie des livres, qui hante le plus les jeunes instruits : « À l'âge où, dit Dai Sijie, nous avons enfin su lire couramment, il n'y avait déjà plus rien à lire⁴³⁹. » Wang Xiaobo (王小波 en chinois), écrivain chinois préféré de Michel Bonnin⁴⁴⁰, décrit mélancoliquement ce tourment mental d'absence de livres :

La vie à la campagne était dure. On ne mangeait pas à sa faim, on ne s'habitait pas à la nourriture locale ni au climat, beaucoup tombaient malades. Mais la plus grande souffrance, c'était le manque de livres [...]. Mon expérience, je pense, a été partagée par beaucoup de gens : à l'approche du soir, assis sous

⁴³⁵ Dai Sijie, *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise*, op. cit., p. 10-12. En le 13 juin 2003, *Journal commercial des livres chinois* (中国图书商报 en chinois) a publié cet extrait.

⁴³⁶ Michel Bonnin, *Génération perdue : Le Mouvement d'envoi des jeunes instruits à la campagne en Chine, 1968-1980*, op. cit., p. 297.

⁴³⁷ Voir *ibid.*, p. 299.

⁴³⁸ *Ibid.*, p. 298.

⁴³⁹ Dai Sijie, *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise*, op. cit., p. 66.

⁴⁴⁰ Zhang Wei 张薇, « Pan mingxiao : shiqi “shiluo de yidai” 潘鸣啸：拾起“失落的一代” » [Michel Bonnin : Ramasser “la generation perdue”], art. cit., p. 115.

l'auvent de notre logis, en regardant le ciel s'obscurcir peu à peu, j'éprouvais solitude et tristesse. J'avais le sentiment que ma vie avait été volée. À l'époque, j'étais jeune, mais j'étais angoissé par l'idée de continuer à vivre comme cela, de vieillir comme cela. De mon point de vue, c'était plus effrayant que la mort⁴⁴¹.

En l'occurrence, la lutte pour les livres, en tant que sujet largement préoccupant, apparaît souvent dans les œuvres littéraires qui racontent l'expérience des jeunes instruits à cette époque-là. Dans la nouvelle *Au même horizon* (《在同一地平线上》) publiée en 1985, afin de « résister à la dépression mentale et à l'ennui de la vie⁴⁴² » un homme qui connaît par cœur *Le Comte de Monte-Cristo* – tout comme les hommes qui récitent les livres dans *Fahrenheit 451* – devient le soutien d'esprit des *zhiqing*. Ah Cheng crée dans la même année la nouvelle *Le Roi des enfants* (《孩子王》) à travers laquelle l'auteur décrit la pénurie extrême des manuels fondamentaux pour les enfants à l'école. C'est pourquoi les jeunes instruits sont même prêts à devenir des voleurs pour s'approprier des livres – à cette époque-là, c'est quasiment le seul moyen d'accéder à la vie intellectuelle et à l'autre monde différent. De ce fait, Michel Bonnin déclare que les livres, qui échappent à la Révolution culturelle et qui s'échangent entre *zhiqing*, sont « considérés comme de véritables trésors⁴⁴³ ». Et dans la version chinoise de *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise*, l'auteur se trahit passionnément qu'ils sont « une génération de littérature, il n'y a probablement aucune autre génération dans l'histoire du monde qui vénère et admire la littérature autant que nous⁴⁴⁴ ».

⁴⁴¹ Cité par Michel Bonnin, *Génération perdue : Le Mouvement d'envoi des jeunes instruits à la campagne en Chine, 1968-1980*, op. cit., p. 269.

⁴⁴² “抵抗精神的崩溃和生活的贫瘠” ; voir Zhang Xinxin 张辛欣, *Zai tongyi dipingxian shang* 在同一地平线上 [Au même horizon], dans *Zhang xinxin xiaoshuoji* 张辛欣小说集 [(Œuvres romanesques de Zhang Xinxin), Haerbin, Beifang wenyi chubanshe, 1985, p. 141 ; traduit par nous.

⁴⁴³ Michel Bonnin, *Génération perdue : Le Mouvement d'envoi des jeunes instruits à la campagne en Chine, 1968-1980*, op. cit., p. 345.

⁴⁴⁴ “一代文学青年，世界史上恐怕没有哪一代人像我们一样对文学如此崇拜和倾倒吧” ; Dai Sijie, 戴思杰, « Préface de l'auteur », dans *Baerzhake yu xiaocai feng* 巴尔扎克与小裁缝 [Balzac et la Petite Tailleuse chinoise] [2000], trad. Yu Zhongxian 余中先, Pékin, Beijing shiyue wenyi chubanshe, 2003, p. 5 ; traduit par nous.

Mais pourquoi Michel Bonnin met-il en parallèle les *zhiqing* chinois et la génération perdue américaine à Paris ? À la suite de la Première Guerre mondiale, les écrivains américains, Hemingway et son contemporain, affrontent à la fois l'échec de leur foi politique et la perte de leur croyance. Selon Noel Riley Fitch dans *Sylvia Beach and the Lost Generation: A History of Literary Paris in the Twenties and Thirties*, la génération perdue errant au carrefour européen cherche à trouver « un modèle d'aliénation et de réintégration nécessaire pour leur compréhension de l'Amérique et leur développement artistique⁴⁴⁵ ». Michel Bonnin constate étonnamment un groupe similaire de l'autre côté du monde. Par rapport aux écrivains américains perdus à Paris, la génération perdue chinoise connaît aussi un choc désillusionné à la suite de « la découverte de la mentalité paysanne⁴⁴⁶ ». Conformément à la propagande des stéréotypes officiels, les paysans devraient représenter une figure idéale communiste : pauvres, laborieux et révolutionnaires, des qualités sublimes peuvent rééduquer l'esprit des jeunes instruits. Mais en fonction des interviews procurés par Bonnin, une déception générale est observée parmi les jeunes instruits :

Arrivés au village, nous avons découvert que les paysans étaient non seulement totalement incultes, mais aussi très arriérés idéologiquement. Ils ne s'intéressaient pas du tout à la politique. En fait, ils étaient très égoïstes, recherchaient toujours leur propre avantage. Pour nous qui avons été habitués par notre éducation à privilégier l'intérêt collectif, c'était une grosse déception⁴⁴⁷.

Parfois, cette déception implique aussi un sentiment de l'inutilité à la campagne qui en fait, porte sur une autre imagination des *zhiqing* sur la vie rurale. Surtout au

⁴⁴⁵ "a pattern of alienation and reintegration necessary to their understanding of America and to their artistic development"; Noel Riley Fitch, *Sylvia Beach and the Lost Generation: A History of Literary Paris in the Twenties and Thirties*, New York et London, W.W. Norton & Company, 1985, p. 163; traduit par nous.

⁴⁴⁶ Michel Bonnin, *Génération perdue : Le mouvement d'envoi des jeunes instruits à la campagne en Chine, 1968-1980*, *op. cit.*, p. 280.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 281.

début du mouvement, inspirés par une passion patriotique et révolutionnaire, certains *zhiqing* ont l'ambition de transformer les campagnes arriérées par l'intermédiaire des savoirs modernes : « Dans les premières années, certains *zhiqing* ont cependant essayé de s'opposer à des coutumes considérées comme mauvaises⁴⁴⁸. » Mais très rapidement, ils se trouvent incapables de lutter contre toutes les difficultés qu'ils affrontent, matérielles ainsi que spirituelles, dans la vie rurale et se perdent dans le « sentiment de l'inutilité de leur présence⁴⁴⁹ ». Wang Xiaobo décrit ce sentiment de perte répandu au sein d'une génération chinoise à l'aide d'un poème de l'écrivain français Louis-Ferdinand Céline :

Notre vie est un voyage dans l'hiver et dans la nuit,
Nous cherchons notre passage dans le ciel où rien ne luit.

我们生活在漫漫寒夜,
人生好似长途旅行。
仰望天空寻找方向,
天际却无引路的明星⁴⁵⁰!

Si la génération perdue de Gertrude Stein implique notamment un groupe d'écrivains américains, nous observons également une formation de l'école littéraire nommée « la littérature des cicatrices⁴⁵¹ » après le Mouvement *shangshan xiaxiant* en Chine. En 1977, publiée dans la revue *La littérature du peuple* (《人民文学》), la nouvelle de Liu Xinwu (刘心武 en chinois), *L'Instituteur* (《班主任》), annonce le début de la vague littéraire⁴⁵². Et l'année suivante, la nouvelle *Les Cicatrices* (《伤痕》), créée par un étudiant de l'Université de Fudan, Lu Xinhua (卢新华 en chinois), paraît dans le *Journal des cultures réunies* (《文汇报》) et nomme ce courant⁴⁵³. En

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 279.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 283.

⁴⁵⁰ Wang Xiaobo 王小波, *Geming shiqi de aiqing* 革命时期的爱情 [L'Amour au cours de la révolution], dans *Huangjin shidai* 黄金时代 [L'Âge d'or] [1994], Chongqing, Chongqing chubanshe, 2009, p. 290.

⁴⁵¹ “伤痕文学”.

⁴⁵² Voir Liu Xinwu 刘心武, *Banzhuren* 班主任 [L'Instituteur responsable], dans *Renmin wenxue* 人民文学 [La littérature du peuple], 1977, n° 11.

⁴⁵³ Voir Lu Xinhua 卢新华, *Shanghen* 伤痕 [Les Cicatrices], *Wenhui bao* 文汇报 [Journal des cultures réunies],

tant que premier souffle littéraire qui succède au Mouvement *shangshan xiexiang* et qui essaie d’y réfléchir au point de vue rétrospectif, la littérature des cicatrices a envie de dessiner l’expérience unique d’une génération chinoise après tant d’années de silence. Du point de vue de leurs positions narratives, certains chercheurs divisent la littérature des cicatrices en deux genres : premièrement, une négation fondamentale dont l’accusation porte non seulement contre le mouvement, mais aussi les *zhiqing* eux-mêmes – « démasqués l’égoïsme et la cruauté, les *zhiqing* ne sont plus l’objet de persécution et de sympathie. Ils ne sont pas seulement les victimes de la société, mais aussi les coupables⁴⁵⁴. » ; deuxièmement, une nostalgie mélancolique pour commémorer leur jeunesse vécue à la campagne⁴⁵⁵.

Si la génération perdue américaine, telle que Ernest Hemingway et Dorothy Parker, conteste elle-même l’existence d’un groupe spécial dans les années vingt à Paris⁴⁵⁶, Michel Bonnin, en revanche, se rend compte que la génération chinoise prétend être différente des générations précédentes et utilise souvent l’expression « notre génération » dans leurs œuvres :

Les titres de leurs œuvres comportaient souvent le mot ou l’idée de génération et beaucoup étaient dédiées « aux 17 millions de *zhiqing* », ou « aux Trois promotions » ou bien « aux *zhiqing* morts à la campagne ». Leurs personnages exprimaient très fréquemment les revendications des membres de cette génération, la première d’entre elles étant d’être reconnus et

1978. Voir aussi Zhang Yesong 张业松, « Dakai “shanghenwenxue” de lijie kongjian 打开 “伤痕文学” 的理解空间 » [Ouvrir l’espace compréhensible de “la littérature des cicatrices”], recueilli dans *Shanghen wenxue yanjiu ziliao* 伤痕文学研究资料 [Matériel de recherche sur la littérature des cicatrices], Jiangxi, Baihuazhou wenyi chubanshe, 2018, p. 227-239.

⁴⁵⁴ “知青也不再只是遭迫害和受同情的对象，而是暴露出自私、残暴等品性，他们既是社会的受害者，也同时是害人者”；He Zhongming 贺仲明, « Lun xinshiqi zhiqing xiaoshuo de chuanguo xingtai yu wenxueshi jiazhi 论新时期知青小说的创作形态与文学史价值 » [De la forme créative et la valeur historique littéraire des romans des jeunes instruits dans la nouvelle ère], *Qiushi xuekan* 求是学刊 [Journal Qiushi], 01/2011, Vol. 38 n° 1, p. 104; traduit par nous. À propos des “*zhiqing* coupables”, voir aussi le chapitre « Déviance, délinquance et culture parallèle » de *Génération perdue* de Michel Bonnin : Michel Bonnin, *Génération perdue : Le Mouvement d’envoi des jeunes instruits à la campagne en Chine, 1968-1980*, op. cit., p. 340-356.

⁴⁵⁵ He Zhongming 贺仲明, « Lun xinshiqi zhiqing xiaoshuo de chuanguo xingtai yu wenxueshi jiazhi 论新时期知青小说的创作形态与文学史价值 » [De la forme créative et la valeur historique littéraire des romans des jeunes instruits dans la nouvelle ère], art. cit., p. 104.

⁴⁵⁶ “Parker: Gertrude Stein did us the most harm when she said, ‘You’re all a lost generation’.”; “Hemingway: n° There was no group feeling.”; Voir *The Paris Review: Interviews, I*, Édimbourg, Canongate Bouks Ltd, 2007, p. 6 et 44.

acceptés comme différents par la génération précédente⁴⁵⁷.

Il cite *Les Jeunes de notre génération* (《我们这一代年青人》) de Ye Xin (叶辛 en chinois) en exemple : « le chemin qu'a suivi notre génération, dit-il, n'est pas le même que celui que vous avez suivi. Il est différent, entièrement différent⁴⁵⁸ ! » En fait, demander de reconnaître leurs différences, c'est demander de reconnaître la souffrance qu'ils ont endurée. Mais ici, en plus d'affirmer l'existence de cette différence soulignée par Michel Bonnin, nous allons essayer, quant à nous, d'approfondir l'une de ses manifestations, à savoir la relation entre la génération perdue chinoise et la littérature occidentale.

Si la génération perdue de Gertrude Stein, selon Bonnin, « a perdu radicalement ses illusions et son respect pour les valeurs qu'on lui avait enseignées dans son enfance⁴⁵⁹ », la génération perdue chinoise connaît aussi une fracture avec l'esprit chinois traditionnel établi dès 134 avant J.-C., c'est-à-dire l'instauration du statut souverain du confucianisme. En fonction de la hiérarchie confucianiste, les intellectuels appartiennent à la couche la plus noble « 士⁴⁶⁰ » et leur statut est bien illustré chez Tcheng Ki-tong :

En France, j'ai été singulièrement surpris de constater combien les grades universitaires étaient peu honorés. Le grade de bachelier, par exemple, est absolument déconsidéré⁴⁶¹ [...]

Ce n'est donc pas en vain que je prétends que nos coutumes sont plus libérales, plus justes, et plus salutaires : car les plus instruits sont les plus sages et ce sont les ambitieux qui tourmentent la paix publique⁴⁶².

⁴⁵⁷ Michel Bonnin, *Génération perdue : Le Mouvement d'envoi des jeunes instruits à la campagne en Chine, 1968-1980*, op. cit., p. 427.

⁴⁵⁸ Ye Xin 叶辛, *Wemen zhe yidai nianqingren 我们这一代年青人* [Les jeunes de notre génération], Pékin, Zhongguo qingnian chubanshe, 1980, p. 427. Voir aussi Michel Bonnin, *Génération perdue : Le Mouvement d'envoi des jeunes instruits à la campagne en Chine, 1968-1980*, op. cit., p. 427.

⁴⁵⁹ Michel Bonnin, *Génération perdue : Le Mouvement d'envoi des jeunes instruits à la campagne en Chine, 1968-1980*, op. cit., p. 428.

⁴⁶⁰ La hiérarchie traditionnelle chinoise est la suivante : les intellectuels, les agriculteurs, les ouvriers, les marchands (士农工商).

⁴⁶¹ Tcheng Ki-tong, *Les Chinois peints par eux-mêmes*, op. cit., p. 84.

⁴⁶² *Ibid.*, p. 86-87.

Le diplomate des Qing ne pourrait certainement pas imaginer le renversement qui s'est produit en Chine en moins de cent ans. C'est une nouvelle ère où « tous les intellectuels entrent, de façon informelle, dans la 'neuvième catégorie noire'⁴⁶³ » et où toutes les lectures sont extrêmement découragées. Dans *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise*, Dai Sijie précise davantage que les manuels et le Petit Livre Rouge de Mao sont leur « seule source de connaissance intellectuelle. Tous les autres livres étaient interdits⁴⁶⁴ ». L'interdiction des livres, anciens de même qu'étrangers, risque d'isoler la modernité chinoise de sa longue Histoire et du monde extérieur et de construire une génération spéciale qui revêt un sentiment de discontinuité.

De surcroît, Zi Zhongyun (资中筠 en chinois), traductrice et historienne dans le domaine des études américaines, relève une autre mutation de l'idéologie chinoise qui, d'après elle, est « la plus fondamentale⁴⁶⁵ » au cours de cette période : l'autorité politique est assimilée pour la première fois à l'autorité culturelle. Dans l'antiquité chinoise, c'étaient les intellectuels qui assumaient la responsabilité de transmettre et d'interpréter la pensée confucianiste sur laquelle se sont basées les anciennes dynasties chinoises. « Malgré la puissance des souverains, il n'a existé ni 'l'union entre le monarque et le leader d'esprit', ni 'la pensée de l'empereur Han Wudi', ni 'la théorie de l'empereur Tang Taizong'⁴⁶⁶. » Autrement dit, face à l'autorité politique d'un grand empire, les intellectuels chinois maintenaient une liberté de pensée dans le domaine académique – ce qu'ils respectaient et suivaient toute la vie comme une norme ou un credo était la pensée du confucianisme au lieu de la politique du gouvernement. Néanmoins, à partir de 1949, surtout pendant la Révolution culturelle, le leader de la politique et celui de l'esprit fusionnent. Après avoir mis de côté la pensée confucianiste, les Chinois modernes croient en le marxisme dont le pouvoir

⁴⁶³ Michel Bonnin, *Génération perdue : Le Mouvement d'envoi des jeunes instruits à la campagne en Chine, 1968-1980*, op. cit., p. 39. Au cours de la Révolution culturelle, les ultras gauchistes ont classé les intellectuels derrière les propriétaires terriens, les riches paysans, les contre-révolutionnaires, les mauvais, les droitistes, les agents secrets, les traîtres et les capitalistes, au neuvième rang.

⁴⁶⁴ Dai Sijie, *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise*, op. cit., p. 15.

⁴⁶⁵ “最根本的变化”, voir Zi Zhongyun 资中筠, *Shiren fenggu 士人风骨* [L'orgueil des intellectuels], Guilin, Guangxi shifan daxue chubanshe, 2011, p. 10 ; traduit par nous.

⁴⁶⁶ “不论皇帝如何‘雄才大略’, 从没有‘君师合一’, 更没有‘汉武帝思想’、‘唐太宗理论’之说” ; *ibid.*, p. 5 ; traduit par nous.

d'interprétation n'appartient ni à l'académie ni à Karl Marx lui-même, mais aux leaders du pays. Il en résulte que « les intellectuels chinois perdent le droit de penser indépendamment de sorte qu'ils perdent progressivement la capacité et la confiance en la réflexion⁴⁶⁷ ». De ce fait, à l'instar de la génération perdue américaine, les *zhiqing* sont obligés d'affronter à la fois l'effondrement des valeurs anciennes, la rupture avec la tradition historique et le doute sur son identité culturelle.

Certes, nous observons en même temps des idées plutôt positives que la génération perdue « a acquis une expérience unique des réalités économiques, sociales et politiques que la génération suivante, formée après 1978, ne possède pas⁴⁶⁸ ». Dans l'intention d'analyser cette génération, Li Yinhe (李银河 en chinois) explicite cette ambivalence des *zhiqing* – son sentiment de perte ainsi que sa réflexion :

À partir de cette époque, celle du *xiaxiang*, nous avons préféré nous en tenir à une vérité d'expérience. Nous n'avons plus fait confiance trop facilement à quiconque. Au début, la personne qui nous a dit d'aller « dans le vaste monde » pour y être « rééduqués » n'avait sans doute pas imaginé quel serait l'effet de cette cruelle décision, quel genre de personnes elle forgerait ainsi. Son idéalisme a formé notre réalisme ; son dogmatisme a engendré notre liberté de pensée ; sa politique d'abrutissement du peuple a été à l'origine de notre indépendance d'esprit⁴⁶⁹.

Mais si nous admettons que les *zhiqing* connaissent une rupture avec le passé et deviennent une génération sans domicile en esprit, sur quelle base se construit leur « liberté de pensée » et leur « indépendance d'esprit » ? L'auteur de *Génération perdue* utilise le terme « fossé⁴⁷⁰ » en décrivant la séparation immense entre cette

⁴⁶⁷ “读书人失去独立思考的权利，逐渐成为习惯，也就失去了思考能力和自信” ; *ibid.*, p. 11 ; traduit par nous.

⁴⁶⁸ Michel Bonnin, *Génération perdue : Le Mouvement d'envoi des jeunes instruits à la campagne en Chine, 1968-1980*, *op. cit.* p. 430.

⁴⁶⁹ Li Yinhe 李银河, « Wode rensheng diyike 我的人生第一课 » [Ma première leçon de vie], *Beijing wenxue* 北京文学 [La littérature de Pékin], 1998, n° 6, p. 102-103.

⁴⁷⁰ Michel Bonnin, *Génération perdue : Le Mouvement d'envoi des jeunes instruits à la campagne en Chine, 1968-1980*, *op. cit.*, p. 427.

génération et des autres. Et c'est à partir de cette grande perte spirituelle qu'il se rend compte d'un des leurs besoins urgents : « retrouver des valeurs plus solides⁴⁷¹ » et reconstruire le système de la critique, de la réflexion et de l'introspection.

En l'occurrence, certains savants chinois tournent les yeux vers l'Occident. D'un côté, datant de l'époque de Tcheng Ki-tong, c'est-à-dire à la fin de la dynastie des Qing, l'apprentissage de la science et de la culture avancées de l'Occident devient un courant important dans la société chinoise ; de l'autre, la prospérité des activités de traduction à partir des années 1920 fraie aux Chinois un chemin conduisant à l'Occident qui, à leurs yeux, représente un monde plus civilisé et plus développé – donc il faut lire, pour emprunter la parole de Lu Xun, « le moins possible de livres chinois et le plus possible de livres étrangers⁴⁷² ». Selon les statistiques de Xie Tianzhen, de 1947 à 1949, on compte 25 œuvres littéraires françaises traduites en chinois, y compris les œuvres de Balzac⁴⁷³. Bien que, à la suite d'une série des mouvements politiques, toutes les activités intellectuelles, telles que la traduction, cèdent graduellement la place aux luttes politiques des masses, certaines œuvres occidentales appartenant à la « littérature clandestine⁴⁷⁴ » se transmettent furtivement parmi les jeunes instruits. Dans *Génération perdue*, Michel Bonnin cite encore une fois l'exemple de Wang Xiaobo :

Ainsi, Wang Xiaobo avait pu emporter quelques livres, dont *Les Métamorphoses* d'Ovide. A force d'être lu et relu par ses camarades, l'ouvrage était devenu « comme un rouleau d'algues ». Emprunté par des *zhijing* d'autres équipes de production, il s'était dégradé de plus en plus et, finalement « il avait été lu jusqu'à disparition complète⁴⁷⁵ ».

À l'exception de cette citation, l'auteur reconfirme dans la note « la valeur

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 428.

⁴⁷² François Cheng, *Le Dit de Tian-yi*, *op. cit.*, p. 87. Voir aussi Lu Xun 鲁迅, « Qingnian bidushu 青年必读书 », *Huagaiji* 华盖集 [Recueil de Huagai], dans *Luxun quanji* 鲁迅全集 [Œuvres complètes de Lu Xun], t. III, Pékin, Renmin wenzue chubanshe, 2005, p. 12.

⁴⁷³ Xie Tianzhen 谢天振, *Zhongguo xiandai fanyi wenxueshi* 中国现代翻译文学史 [L'Histoire de la traduction littéraire dans la Chine moderne], *op. cit.*, p. 395.

⁴⁷⁴ Michel Bonnin, *Génération perdue : Le Mouvement d'envoi des jeunes instruits à la campagne en Chine, 1968-1980*, *op. cit.*, p. 345.

⁴⁷⁵ *Ibid.*

extraordinaire » de la littérature occidentale pendant cette période de sorte qu'elle sert de « thème essentiel du roman de Dai Sijie⁴⁷⁶ ».

Dai Sijie, fils de médecin, est né en 1954 à Chengdu, Sichuan. En 1971, il est envoyé à la montagne de Ya'an en tant que *zhiqing* rééduqué et y reste quatre ans. À la fin de 1983, il arrive en France grâce à la bourse du gouvernement chinois. Son premier roman *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise*, basé sur son expérience de *zhiqing*, est publié par les éditions Gallimard en 2000 avec un grand succès non seulement en France mais aussi dans le monde entier. Et deux ans après, ce roman est adapté au cinéma par Dai Sijie lui-même. Il n'est pas difficile de constater que l'histoire du *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise* se développe autour de la relation entre les livres interdits de l'Occident et la génération perdue qui les admire passionnément.

Survivant heureusement à la confiscation des Gardes rouges, dans le roman de Dai Sijie, toutes les œuvres occidentales viennent d'une valise secrète du Binoclard, fils d'un écrivain et d'une poétesse. Un jour, Luo et Ma aident le Binoclard à porter les soixante kilos de riz jusqu'à l'entrepôt, et en échange, il leur donne un livre qui s'appelle *Ursule Mirouët*, roman d'Honoré de Balzac. C'est la première fois que les deux *zhiqing* entendent le nom du grand écrivain français : « Ba-er-za-ke » (巴尔扎克 en chinois), ces quatre syllabes sont sorties de leurs bouches avec « une saveur exotique, sensuelle, généreuse comme le parfum envoûtant d'un alcool conservé depuis des siècles dans une cave⁴⁷⁷ ». Désormais, les livres occidentaux suscitent une grande passion au sein des jeunes instruits qui, depuis longtemps, manquent de vie spirituelle :

Je passai ainsi mes journées, ma porte plus hermétiquement verrouillée que jamais, avec des romans occidentaux. Je laissai de côté les Balzac, passion exclusive de Luo, et tombai tout à tout amoureux, avec la frivolité et le sérieux de mes dix-neuf ans, de Flaubert, de Gogol, de Melville, et même de Romain

⁴⁷⁶ Voir *ibid.*, note 18, p. 345.

⁴⁷⁷ Dai Sijie, *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise*, op. cit., p. 71.

Rolland⁴⁷⁸.

Cette admiration fanatique de la littérature occidentale est partagée par une toute génération de jeunes Chinois qui éprouvent la répression spirituelle lors du mouvement politique et qui creusent le fossé avec la tradition culturelle.

Selon l'observation de Muriel Détrie à l'égard des premiers étudiants chinois en France dans la première moitié du XX^e siècle, ceux-ci étudient « la seule littérature chinoise⁴⁷⁹ » et à l'instar de Tcheng Ki-tong, « l'élève au rang de littérature nationale tout à fait comparable aux autres littératures⁴⁸⁰ ». Leur attachement profond à la littérature chinoise se distingue évidemment de la génération perdue qui s'éloigne, à demi forcée, de la tradition originaire et qui aspire à s'imprégner de la littérature occidentale.

En l'occurrence, Dai Sijie admet franchement que « la littérature occidentale exerce une grande influence sur notre génération⁴⁸¹ » qui souffre d'une pénurie matérielle et spirituelle. Dans *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise*, les deux jeunes instruits et la Petite Tailleuse chinoise, fille de la montagne, assument la tâche de dévoiler cette influence profonde : les deux héros volent les livres à Binoclard dans l'intention de lire « page par page, à la Petite Tailleuse » et de la rendre « plus raffinée, plus cultivée⁴⁸² ». Dai Sijie déclare dans un entretien que *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise* pourrait être considéré comme une fable – l'homme tente de civiliser la femme par l'intermédiaire de la littérature occidentale, mais est finalement dépassé par elle⁴⁸³. Elle représente donc non seulement le fétichisme de la littérature occidentale reconnu par la génération perdue, mais aussi un doublement dépassement : la femme surpasse l'homme et l'Occident surpasse l'Orient.

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 136.

⁴⁷⁹ Muriel Détrie, « La contribution des premiers étudiants chinois en France au comparatisme littéraire franco-chinois (1920-1949) », dans *Connaissance de l'Ouest : Artistes et écrivains chinois en France (1920-1950)*, *op. cit.*, p. 42.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 53.

⁴⁸¹ “我们这批人的确是受到西方文学很深的影响”；Dai Sijie 戴思杰, « Panni zhe dai sijie – wo xiang zhengming wo shi ge congming ren 叛逆者戴思杰——我想证明我是个聪明人 » [Rebelle Dai Sijie – je veux prouver que je suis intelligent], *Xin jingbao* 新京报 [Nouveau journal de Pékin], le 22 mars 2007 ; traduit par nous.

⁴⁸² Dai Sijie, *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise*, *op. cit.*, p. 77.

⁴⁸³ Dai Sijie 戴思杰, « Panni zhe dai sijie – wo xiang zhengming wo shi ge congming ren 叛逆者戴思杰——我想证明我是个聪明人 » [Rebelle Dai Sijie – je veux prouver que je suis intelligent], art. cit.

Exotisme ou transculturalité ?

En 2000, le premier roman de Dai Sijie, basé sur son expérience de *zhiqing*, a remporté un grand succès avec plus de 200 000 exemplaires vendus en France. Et cette réception favorable n'avait pas lieu qu'en France mais que « ça marche aussi en Italie, en Espagne⁴⁸⁴... » Néanmoins, les éloges des lecteurs européens sont largement mis en cause en Chine à partir de 2003 au moment où le roman est traduit en chinois par Yu Zhongxian (余中先 en chinois), qui est grand traducteur de la littérature française et qui était lui-même *zhiqing* dans les années 1970. Dans l'article « À la recherche de la langue perdue », Mohammed Aïssaoui déclare que, dans la version chinoise, le traducteur du *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise* « s'est autorisé à ajouter une postface affirmant qu'il n'était pas d'accord avec l'auteur sur l'importance de la littérature française⁴⁸⁵ ».

Mais ce n'est pas vrai : en tant que lauréat de l'Ordre des Arts et des Lettres en 2002, le traducteur chinois n'a jamais nié l'influence de la littérature française dans le monde et il déclare davantage que c'est le charme de la France qui attire des écrivains étrangers d'expression française tels que Milan Kundera et Nathalie Sarraute⁴⁸⁶. Quant à lui, il choisit de devenir traducteur français en raison de l'admiration de la littérature française :

Personnellement, c'est la littérature française qui m'a le plus influencé. Les œuvres littéraires françaises que j'ai lues dans ma jeunesse, telles que *Les Misérables* de Hugo et *Jean-Christophe* de Romain Rolland, ont joué un rôle indescriptible et subtil dans

⁴⁸⁴ Pierre Haski, « Dai Sijie, rééduqué sans rancune », *Libération*, le 18 juillet 2001, voir https://www.liberation.fr/culture/2001/07/18/dai-sijie-reeduque-sans-rancune_371910/. Dans « L'identité ambiguë de Dai Sijie et la réception de *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise* en France et en Chine », article publié en 2022, l'auteur Wang Yiran énumère minutieusement la réception du roman en France ; pour plus d'informations, voir Wang Yiran, « L'identité ambiguë de Dai Sijie et la réception de *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise* en France et en Chine », *Voix plurielles* 19.2. (2022), p. 548-559.

⁴⁸⁵ Mohammed Aïssaoui, « À la recherche de la langue perdue », *Figaro*, le 18 janvier 2007.

⁴⁸⁶ Voir Yu Zhongxian 余中先, « Postface de traduction », dans *Baerzhake yu xiaocai feng* 巴尔扎克与小裁缝 [Balzac et la Petite Tailleuse chinoise], *op. cit.*, p. 250.

mon choix ultérieur d'étudier et de traduire la littérature française comme carrière.

就我个人来说, 对我影响最大的则是法国文学。青年时期读的法国文学作品如雨果的《悲惨世界》和罗曼·罗兰的《约翰·克里斯朵夫》对我后来选择以法国文学的研究和翻译为个人职业, 起到了无法说透的微妙作用⁴⁸⁷。

En effet, ce que le traducteur chinois met en évidence est la cause du succès du roman *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise* en Europe. Selon l'observation de Yu Zhongxian, au lieu de raconter leurs expériences en France, les écrivains chinois d'expression française écrivent des histoires chinoises en français au sens où ils ne pourraient pas « tromper (糊弄) » les Français avec des matériaux français et il vaudrait mieux, selon le traducteur, faire appel à leur expérience en Chine – « un de leurs atouts est l'exotisme culturel⁴⁸⁸ ». En ce qui concerne le rôle de la littérature française dans le roman de Dai Sijie, Yu Zhongxian indique que c'est la raison pour laquelle *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise* est largement apprécié en France :

Dans *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise*, « la Petite Tailleuse » qui représente la culture locale chinoise est finalement séduite par la culture française symbolisée par « Balzac », ce qui satisfait énormément la vanité et la valeur des lecteurs français. Et c'est aussi l'une des raisons pour lesquelles le roman est populaire en France. Je prédis que, dans une époque relativement ouverte de la Chine d'aujourd'hui, cela pourrait aussi contribuer à son succès en Chine (le film a été tourné en Chine avant la traduction du roman). Parce que la question de savoir comment faire fusionner et communiquer les deux valeurs culturelles, représentées respectivement par « la Petite Tailleuse » et « Balzac », s'est déjà posée en Chine.

《巴尔扎克与小裁缝》中的“小裁缝”所代表的是中国的乡土文化, 她最终被“巴尔扎克”所代表的法兰西文化诱惑, 在很大程度上也满足了法国读者的虚荣心和价值观, 这恰恰也是作品在法国受欢迎的原因之

⁴⁸⁷ Yu Zhongxian 余中先, « Faguo shu de zhongguo mingyun 法国书的中国命运 » [Le destin des livres français en Chine], *Zhonghua dushu bao* 中华读书报 [Journal de lecture chinois], n° 5, le 26 mars 2014 ; traduit par nous.

⁴⁸⁸ “王牌之一就是异国情调”； voir Yu Zhongxian 余中先, « Postface de traduction », dans *Baerzhake yu xiaocaifeng* 巴尔扎克与小裁缝 [*Balzac et la Petite Tailleuse chinoise*], *op. cit.*, p. 254 ; traduit par nous.

一。我预计，这一点，在当前中国比较开放的文化背景中，可能也会促成作品（同一题材的电影已经先于小说译本在中国拍摄）在中国的成功。因为，“小裁缝”和“巴尔扎克”所代表的两种文化价值如何融合、如何交流的问题，已经在中国提了出来⁴⁸⁹。

Yu Zhongxian n'est pas le seul à avoir remarqué cet exotisme chez Dai Sijie : en 2013, Chen Rongqiang (陈荣强 en chinois) et Yuan Guangtao (袁广涛 en chinois) déclarent que l'ouvrage de Dai Sijie révèle une « auto-orientalisation⁴⁹⁰ » à travers la conquête spirituelle des Chinois par la supériorité de la civilisation occidentale. Dans la même année, selon l'évaluation de Jia Jie (贾颀 en chinois), les éléments chinois, contexte lointain et thème exotique, suscitent le sentiment de la supériorité culturelle des Français tandis qu'ils vont à l'encontre des attentes des lecteurs chinois⁴⁹¹. Dans un entretien avec Ding Yang (丁杨 en chinois) en 2007, Dai Sijie admet lui-même que l'intérêt et la préoccupation des Occidentaux pour la Chine sont la raison principale pour laquelle de plus en plus d'auteurs chinois écrivent en langue étrangère⁴⁹². Il se moque même de l'« arrogance⁴⁹³ » de Ha Jin, écrivain chinois d'expression anglaise, qui croit que les Chinois qui écrivent en langue étrangère « peuvent contribuer à des nouveautés dans les ouvrages majeurs de la littérature occidentale⁴⁹⁴ ». En somme, lui, auteur du *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise*, ne croit pas que le succès du roman en Europe soit dû à une certaine valeur littéraire ; au contraire, il l'attribue plutôt à la « politesse » et à la « curiosité⁴⁹⁵ » des Occidentaux.

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 254-255 ; traduit par nous.

⁴⁹⁰ “自我东方化”；voir Chen Rongqiang 陈荣强, Yuan Guangtao 袁广涛, « Cong fayu zhongguo xiaoshuo dao huayu faguo dianying – chongsu dai sijie <baerzhake he zhongguo xiao caifeng> 从法语中国小说到华语法国电影——重塑戴思杰<巴尔扎克和中国小裁缝> » [Du roman chinois en français au film français en chinois – la reconstruction *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise* de Dai Sijie], trad. An Ning 安宁, *Huawen wenxue* 华文文学 [La littérature en chinois], 06. 2013 ; traduit par nous.

⁴⁹¹ Jia Jie 贾颀, « Zhongfa duzhe yanzhong de <baerzhake he zhongguo xiao caifeng> 中法读者眼中的<巴尔扎克与小裁缝> » [*Balzac et la Petite Tailleuse chinoise* vu par les lecteurs chinois et français], *Faguo yanjiu* 法国研究 [Études françaises], 2013, N°91.

⁴⁹² Voir Ding Yang 丁杨, « Dai sijie tan xinshu he waiyu xiezuo 戴思杰谈新书和外语写作 » [Dai Sijie parle du nouveau roman et de l'écriture en langue étrangère], *Zhonghua dushubao* 中华读书报 [Journal de la lecture de la Chine], le 21 mars 2007.

⁴⁹³ “自视清高”；Dai Sijie 戴思杰, « Panni zhe dai sijie – wo xiang zhengming wo shi ge congming ren 叛逆者戴思杰——我想证明我是个聪明人 » [Rebelle Dai Sijie – je veux prouver que je suis intelligent], art. cit ; traduit par nous.

⁴⁹⁴ “认为我们这样的人能给西方主流文学带来新东西”；*ibid* ; traduit par nous.

⁴⁹⁵ “客气” et “好奇”；*ibid* ; traduit par nous.

Quoi qu'il en soit, face à la critique du traducteur sur le problème de l'exotisme, l'auteur chinois réplique qu'il n'est pas un marchand qui cherche par tous les moyens à attirer les acheteurs et qu'il ne veut que décrire une génération perdue entre des cultures différentes⁴⁹⁶ – la rencontre des cultures et les gens entre-deux sont le sujet majeur chez lui. Quant au fétichisme envers la culture occidentale, il s'agit plutôt de l'émotion partagée par une génération chinoise, ce qu'il veut décrire est toujours les hommes qui se déchirent entre les écarts des deux cultures.

Alors, comment peut-on distinguer l'exotisme de la transculturalité dans un roman ? D'où viennent les désaccords entre les critiques chinois et Dai Sijie ?

Si nous sommes d'accord avec l'avis de Michel Bonnin selon qui le Mouvement *shangshan xiexiang* est un prolongement de la Révolution culturelle, *Balzac et la Petite Tailleuse* de Dai Sijie et *Le Dit de Tian-yi* de François Cheng parlent en réalité de la même époque de la Chine ; néanmoins, les évaluations de ces deux livres sont assez différentes en Chine. Selon Zhang Hua, *Le Dit de Tian-yi* est « une histoire de rencontres avec l'autre⁴⁹⁷ » ; dans l'article « Le Langage romanesque de François Cheng dans *Le Dit de Tianyi* », Chu Xiaoquan déclare que : « Le *fleuve* de François Cheng a traversé deux continents, deux cultures, deux histoires et deux univers, non seulement pour donner à comprendre le mythe taoïste du retour, mais pour témoigner de ce qui le prolonge et achève de lui donner sens⁴⁹⁸ ». Quant à la critique de Niu Jingfan, *Le Dit de Tian-yi* « à travers l'expérience du protagoniste, reflète l'interprétation de la vie d'une génération d'intellectuels chinois sous l'impact de deux sociétés et de deux cultures. Il inclut une vision complète de l'auteur sur la vie, la Nature, l'Univers, l'Homme, les cultures chinoises et occidentales⁴⁹⁹ ». En un mot, par rapport au *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise* qui est qualifié d'exotisme,

⁴⁹⁶ *Ibid.*

⁴⁹⁷ Zhang Hua, « Quang Je devient un Autre : D'une quête identitaire de François Cheng à travers *Le dit de Tianyi* », recueilli dans *François Cheng à la croisée de la Chine et de l'Occident*, *op. cit.*, p. 29-37, ici, p. 32 ; souligné par l'auteur.

⁴⁹⁸ Chu Xiaoquan, « Le Langage romanesque de François Cheng dans *Le dit de Tianyi* », recueilli dans *François Cheng à la croisée de la Chine et de l'Occident*, *op. cit.*, p. 39-48, ici, p. 48 ; souligné par l'auteur.

⁴⁹⁹ “小说通过主人公的遭遇，反映了一代中国知识分子在两个社会、两种文化冲击下对生命的演绎和阐释，几乎囊括了作者对生活、自然、宇宙、人，以及中西方文化的全方位看法”；Niu Jingfan 牛竞凡, *Duihua yu ronghe : Cheng baoyi chuanguo shijian yanjiu* 对话与融合：程抱一创作实践研究 [Dialogue et fusion : Recherche sur la pratique créative de François Cheng], *op. cit.*, p. 112 ; traduit par nous.

Le Dit de Tian-yi est pris pour un dialogue entre deux cultures.

Il faut donc se demander les causes de cette différence. Essayons de comparer deux scènes analogues dans les deux romans, celles de la lecture clandestine. Dans *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise*, le chef de village fait irruption chez les *zhiqing* lorsqu'ils racontent l'histoire du comte de Monte-Cristo au vieux tailleur :

Soudain, la porte de notre chambre s'ouvrit dans un terrible grincement, et l'ombre noire d'un homme apparut sur le seuil, à l'instant où notre comte tombait presque amoureux de la fille du procureur. L'homme de l'ombre, avec sa torche électrique allumée, chassa le comte français et nous ramena à la réalité.

C'était le chef de notre village. Il portait une casquette. Son visage enflé jusqu'aux oreilles était atrocement accentué, déformé par les ombres noires que dessinait sur lui la lumière de sa torche électrique⁵⁰⁰.

L'auteur dessine une figure hostile et implacable du chef qui interrompt leur lecture clandestine et menace de les emmener au bureau de la Sécurité publique de la commune. Plus tard, les jeunes instruits exercent leur vengeance en aidant le chef à soigner ses dents (le père de Luo est dentiste) :

Soudain, comme une éruption volcanique, je sentis à mon insu surgir du plus profond de moi une pulsion sadique : je ralentis immédiatement le mouvement du pédalier, en mémoire de toutes les souffrances de la rééducation⁵⁰¹.

Examinons ensuite la scène équivalente du roman de François Cheng que le chef Huang survient au moment de la lecture furtive des intellectuels. Voilà la description de François Cheng :

Un jour, tout de même, le visiteur le plus redouté se présente à la porte. Toutes dents dehors, fort de son pouvoir, Huang, le chef de notre section, vocifère de sa voix éraillée. Parfois on a pitié de ce bougre tatillon et péremptoire, plutôt moins méchant que d'autres, qui doit sans cesse en rajouter, plus que ses

⁵⁰⁰ Dai Sijie, *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise*, op. cit., p. 159.

⁵⁰¹ *Ibid.*, p. 166-167.

propres chefs n'exigent⁵⁰².

Bien que le chef soit un bougre, les intellectuels lui font plutôt pitié dans le sens où il est « moins méchant que d'autres ». Ensuite, l'auteur le décrit plus précisément que : « il craint d'être accusé de négligence par ses supérieurs⁵⁰³ » et « il apprécie d'une certaine façon le rôle 'positif' joué par l'acteur comique au sein du groupe : il détend l'atmosphère⁵⁰⁴ ». Et enfin, il inflige la petite punition – la privation de la sieste qui « ne fait ni froid ni chaud⁵⁰⁵ ».

En mettant en parallèle les deux passages des écrivains chinois d'expression française, nous constatons d'abord une tension reconnue entre le chef et les intellectuels (*zhiqing*) à cette époque-là. Néanmoins, dans *Le Dit de Tian-yi*, il n'y a ni de distinction absolue, ni de haine implacable entre oppresseurs et des opprimés. Dans une telle catastrophe aveugle et humaniste, au lieu de la rancune mutuelle, François Cheng ne voit que des âmes souffrantes. Ce qu'il veut écrire n'est pas tant le récit des colères d'une vie individuelle, mais plutôt la douleur d'une nation collective – que ce soit le chef ou les intellectuels, les Chinois partagent un destin commun :

La Chine a traversé tant d'épreuves douloureuses. De loin, la Chine était une nation désastreuse qui était piégée dans un bourbier et ne pouvait pas s'en sortir ; comme si toute la nation était prise à la gorge, incapable de respirer. Aux yeux des Occidentaux, c'était un grand groupe qui se tortillait et haletait. Mais si vous dévisagez chaque personne, les analysez et les écoutez attentivement, vous apercevez une âme agitée, sensible et blessée sous leurs apparences indifférenciées. Malgré la situation désespérée, le désir de vivre est toujours enfoui au fond des victimes.

中国经历了那么多痛苦的考验。从远处看，那时的中国是个陷入泥沼不能自拔的灾难性的民族，好像整个民族被掐住了喉咙，无法喘息。在西方人眼里那时一大群人在蠕动，在残喘，可是你把每个单个的人拉出来看，细细分析，用心倾听你就会发现貌似麻木不仁的外表下有一颗激越的灵魂，这灵魂虽然收到损伤，但仍旧十分敏感。受到残害

⁵⁰² François Cheng, *Le Dit de Tian-yi*, op. cit., p. 347.

⁵⁰³ *Ibid.*

⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 348.

⁵⁰⁵ *Ibid.*

的人虽然处在 绝境, 对生命的渴望仍埋藏在心底⁵⁰⁶。

Cependant, Dai Sijie tend à créer une contradiction radicale entre les paysans autochtones et les jeunes instruits dès le début du roman : la haine entre les deux classes semble être innée et irréversible de sorte que l'auteur n'explique ni le contexte historique d'un pays depuis longtemps bouleversé ni les activités psychologiques compliqués des hommes perdus. Au lieu de dévisager les tréfonds de chaque individu, ce que nous observons dans cette montagne éloignée sont deux camps opposés : les *zhiqing* et les paysans, la Chine moderne et la Chine traditionnelle, l'Occident et l'Orient – certes, le dernier vainqueur est la femme chinoise métamorphosée par la littérature occidentale. Dai Sijie nous déroule une scène du choc culturel : les paysans sont ignorants, donc différents de nous dans la mesure où ils ne comprennent ni Mozart ni Balzac, deux représentants de la civilisation avancée. Et c'est cette dichotomie entre les *zhiqing* et les paysans, nous et l'Autre qui se distingue du destin commun préconisé par François Cheng.

Les chercheurs chinois se méfient de cette dichotomie qui met la Chine à la place de l'Autre, ils contestent l'idée que la Chine exotique ne sert que d'outil charlatanesque à la faveur de son étrangeté et que l'Occident représente la civilisation tandis que la Chine signifie l'ignorance. Selon Rey Chow, il existe dans les études culturelles contemporaines une telle division idéologique entre « West » et « non-West » :

[...] laisser les critiques du « premier monde » continuer à se livrer à des abstractions spéculatives ; laisser les « subalternes » parler des réalités positivistes. [...] les premiers, à travers des méthodologies minutieusement *raffinées* dont le but est la fragmentation absolue des humains propres (ou l'unité de base de la participation sociale) ; les seconds, à travers des investissements de *salubrité* qui se manifestent dans des représentations moralisatrices « correctes » des résistances collectives et/ou des traditions indigènes du « tiers-monde »

⁵⁰⁶ François Cheng 程抱一, *Tian yi yan* 天一言 [Le Dit de Tian-yi] [1998], trad. Yang Xinian 杨年熙, Shandong, Shandong youyi chubanshe, 2004, p. 280 ; traduit par nous.

[...] let the “First World” critic continue to deal in speculative abstractions; let the “subaltern” speak of positivistic realities. [...] the former, through painstakingly refined methodologies whose point is the absolute fragmentation of the human self (or the basic unit for social participation); the latter, through cathexes of wholesomeness that manifest themselves in moralistically “correct” representations of “Third World” collective resistances and/or native traditions⁵⁰⁷.

Cette division non seulement réduit le « non-occidental » au processus historique opprimé-résistant dès le contact avec l’Occident, mais elle sous-estime aussi sa capacité à traiter de véritables questions spéculatives. Par rapport au First World qui se préoccupe de chaque unité des participants sociaux et qui représente le « human self », le Third World est défini comme minoritaire, passif et exotique qui se borne à une représentation nationale et traditionnelle. Ce que cette idéologie nie est en réalité tout le reste du « non-occidental » sauf son exotisme et son altérité. C’est ce dont s’inquiètent les critiques chinois : que reste-t-il à part l’exotisme chez Dai Sijie ? Leur vigilance à l’égard du discours exotique n’est pas hors de propos, et il est vrai qu’il nous faut nous méfier d’une certaine « auto-orientalisation » et d’un point de vue stéréotypé sur lequel des formules simples se fondent : « l’Occident sauve l’Orient » et « les civilisés éclairent les ignorants ».

Or, au milieu des explosions de critiques à l’égard de l’exotisme de Dai Sijie, il convient de noter le fait que l’exotisme dans *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise* revêt une double représentation : d’une part, du point de vue de la génération perdue chinoise, Dai Sijie rêve que la littérature occidentale puisse sauver la Chine de son retard et de son ignorance (exotisme au sens de Montesquieu) ; d’autre part, du point de vue des lecteurs français, l’auteur prédit que la vie des jeunes *zhiqing* suscitera un grand intérêt de la part du public occidental (exotisme au sens de Pierre Loti). Dans un roman en français qui fait l’objet d’une époque spéciale chinoise, l’auteur erre entre deux modes exotiques et deux points de vue culturels, montrant consciemment ou inconsciemment l’ambivalence de l’identité propre de l’auteur.

⁵⁰⁷ Rey Chow, *Woman and Chinese Modernity*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2003, p. xiv ; souligné par l’auteur et traduit par nous.

Peut-être, comme le dit Dai Sijie, ce qu'il espère exprimer à travers le roman est la vie déchirée d'une génération perdue entre deux cultures, un dilemme entre-deux. Ses aveux sont crédibles. Car même si le thème « l'Occident sauve l'Orient » n'apparaît plus dans ses œuvres ultérieures – *Le Complexe de Di*⁵⁰⁸(2003), *Par une nuit où la lune ne s'est pas levée* (2007), *L'Évangile selon Yong Sheng* (2019), etc., –, la question de l'identité culturelle le préoccupe toujours. En tant qu'écrivain chinois d'expression française, ses réflexions sur la relation sino-française traversent ses créations littéraires et cinématographiques.

Dans la continuité historique

Si *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise*, premier roman français du *zhijing* exilé en France, dévoile son admiration passionnée pour la littérature occidentale, alors le deuxième roman de Dai Sijie, *Le Complexe de Di*, qui remporte le prix de Femina en 2003, est une amère moquerie à l'égard de son fétichisme de l'Occident dès l'adolescence :

Beaucoup de gens ont des attentes élevées et des commentaires positifs pour *Le Complexe de Di*, la plupart d'entre eux pensent que je me moque de la culture occidentale, mais ce n'est pas l'essentiel. Il s'agit plutôt d'une autodérision et d'une moquerie d'une génération, dont la mienne. Nous avons tellement cru que la culture occidentale pouvait changer la société chinoise, mais c'était trop naïf. L'Occident a des avantages à certains égards mais nous ne sommes pas sûrs qu'il puisse changer la Chine.

很多人都对《狄的情结》期望很高，正面肯定的评论也比较多，他们多认为我在调侃西方文化，但这不是主要的，我还是一种自我嘲讽，是对一代人的嘲讽，包括我在内的一代人，我们曾经那么相信西方文化能改变中国社会，其实是太天真了。西方有的东西确实很好，

⁵⁰⁸ Le roman est adapté en film en 2019 avec le titre chinois « 猎梦人 (le chasseur de rêves) ».

但到底能不能改变中国，我们也说不清⁵⁰⁹。

Après plus d'une décennie d'exil en France, le héros Muo, premier psychanalyste chinois, fervent de Freud et Lacan, rentre en Chine. Afin de sauver son amante de la prison, il doit utiliser cette théorie occidentale pour trouver une vierge au juge Di, mais ce plan échoue finalement. Le psychanalyste décrit par l'auteur est le Don Quichotte de l'Orient : son comportement burlesque et le monde absurde construisent une allégorie de la réalité. Trois ans après la publication du *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise*, Dai Sijie ne considère plus la civilisation occidentale comme une panacée aux maux des Chinois.

Muo se trouve un Autre dans son pays d'origine, « [o]n dirait que tu ne connais plus ta grande patrie⁵¹⁰ » – cette phrase s'adresse non seulement au héros Muo, mais aussi à l'auteur lui-même. Sous la plume de Dai, la société chinoise ressemble à un rêve inexplicable dont l'absurdité invalide la psychanalyse freudienne. L'expérience de deux mondes déchire le voyageur qui « se replongeait dans des souvenirs de la Révolution culturelle » à Paris et qui « se mêle la réminiscence de son passé parisien⁵¹¹ » en Chine. La vie d'entre-deux brouille l'esprit du pauvre psychanalyste au point que son identité est remise en question dans le roman, ce qui est à la fois une ironie de la part de l'auteur et une métaphore marquante :

(*De Chengdu, notre envoyé spécial.*) Il y a environ une semaine, M. Ma Jin, évadé de l'asile psychiatrique, fut découvert dans le coma, au pied de la Colline du Moulin, sur le terrain d'exécution des condamnés à mort. Son visage meurtri de coups saignait. Il souffrait d'une légère commotion cérébrale. Ramené au centre psychiatrique, lorsqu'il se réveilla, il nia catégoriquement cette identité et prétendit être un certain Muo, psychanalyste de retour de France, disciple de Freud [...] ⁵¹²

De ce fait, par rapport à *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise*, roman

⁵⁰⁹ Dai Sijie 戴思杰, « Panni zhe dai sijie – wo xiang zhengming wo shi ge congming ren 叛逆者戴思杰——我想证明我是个聪明人 » [Rebelle Dai Sijie – je veux prouver que je suis intelligent], art. cit ; traduit par nous.

⁵¹⁰ Dai Sijie, *Le Complexe de Di*, Paris, Gallimard, 2003, p. 42.

⁵¹¹ *Ibid.*, p. 25.

⁵¹² *Ibid.*, p. 99 ; souligné par l'auteur. Cette petite histoire est adaptée et réapparue dans *Trois vies chinoises* publié en 2011 par l'édition Flammarion.

d'autofiction basé sur la vie de l'auteur en tant que *zhiqing*, *Le Complexe de Di* révèle sa désillusion face aux deux mondes lors de son exil en France. Plus précisément, il ne croit plus que l'Occident puisse sauver l'Orient dans le sens où dans le nouveau roman la patrie perdue se transforme en une terre plus incompréhensible et où les deux civilisations lui semblent inaccessibles. Dai Sijie, par le biais de son humour noir, souligne l'absurdité de la Chine : dans le pavillon de thé, le gendre de maire réserve une fille pour que Muo puisse renforcer sa vitalité, d'après lui :

Quand les Chinois font l'amour, c'est pour deux choses fondamentales, qui n'ont rien à voir entre elles. La première, c'est pour avoir des enfants. C'est mécanique, c'est un boulot. C'est idiot, mais c'est comme ça. La seconde, c'est pour se nourrir, pendant l'acte sexuel, de l'énergie de sa partenaire, de son essence féminine. Et celle d'une vierge, tu te rends compte ? Sa salive dégage un arôme plus parfumé que celle des femmes mariées et ses sécrétions vaginales sont une grâce exquisite pendant le coït. C'est là que réside la force vitale la plus précieuse au monde⁵¹³.

Cet énoncé insensé explique l'échec du psychanalyste en Chine : « depuis que Muo a remis les pieds en Chine, certains doutes sur la psychanalyse l'assaillent⁵¹⁴ », car il se trouve que « Freud et le Juge Di ne sont pas du même monde⁵¹⁵ ». Derrière le ton satirique et humoristique se cachent des émotions complexes : d'une part, Dai Sijie exagère, même ridiculise la pensée sexuelle chinoise, dévoilant son mépris envers les coutumes conservatrices et superstitieuses de la Chine ; d'autre part, la culture occidentale ne peut plus métamorphoser les Chinois, pour qu'ils avancent vers la civilisation, ce qui désespère l'auteur. Cette ambivalence trouble Dai et le fait s'inquiéter de sa vie sans appartenance, à la frontière entre deux cultures : « dans ce monde, il n'avait jamais possédé et ne posséderait probablement jamais rien⁵¹⁶ ». Le sentiment d'exil l'envahit.

Or, en 2007, *Par une nuit où la lune ne s'est pas levée* marque un tournant, en

⁵¹³ *Ibid.*, p. 126.

⁵¹⁴ *Ibid.*, p. 123.

⁵¹⁵ *Ibid.*

⁵¹⁶ *Ibid.*, p. 272.

fonction de l'évaluation du *Nouvel Observateur*, c'est un roman « très différent des précédents⁵¹⁷ ». Du point de vue des personnages romanesques, les deux narrateurs précédents, Ma – un jeune instruit appartenant à la génération perdue –, et Muo – le premier psychanalyste chinois qui fait ses études à Paris – sont tous deux des Chinois influencés par la culture occidentale. Néanmoins, dans *Par une nuit où la lune ne s'est pas levée*, la narratrice anonyme est une étudiante française qui apprend le chinois à Pékin, autrement dit, elle est complètement *étrangère* en Chine. Et l'autre protagoniste principal du roman, Tùmchouq, né dans la terre jaune, est un métis dont le père est sinologue français, « dans [s]es veines coulait le sang d'un étranger, roux, un Occidental⁵¹⁸ ».

Les changements d'identité de ces personnages font d'abord allusion à l'identité renouvelée de l'auteur lui-même au cours de ses années d'exil en France. Plus il s'intègre à la culture occidentale, plus la patrie devient étrangère et floue – les identités des narrateurs des trois romans confirment toutes cette aliénation, du *zhiqing* passionné de littérature occidentale, au chercheur chinois qui apprend la psychanalyse à Paris, jusqu'à la Française menant des études sur la Chine à Pékin. C'est pourquoi dans *Par une nuit où la lune ne s'est pas levée* nous observons plus des rôles ambigus. En plus de l'héros et de l'héroïne, il y a aussi : des enfants issus d'Europe de l'Est qui jouent le rôle de soldats chinois – des « produits politiques⁵¹⁹ » pour reprendre les mots de l'auteur ; le père Castagnari⁵²⁰ dont la peinture est un métissage de deux cultures, c'est-à-dire un « style mi-européen mi-chinois⁵²¹ ». De ce fait, comparé aux deux mondes incompréhensibles dans *Le Complexe de Di*, le troisième roman de Dai Sijie présente une nouvelle perspective sur le monde hybride et sur les identités complexes.

Et deuxièmement, l'anathème contre la patrie par Tùmchouq rappelle la propre

⁵¹⁷ Pour plus d'informations, consulter l'entretien de Dai Sijie dans *Le Nouvel Observateur* : https://archive.wikiwix.com/cache/index2.php?url=http%3A%2F%2Fwww.chine-informations.com%2Factualite%2Flivre-par-une-nuit-ou-la-lune-ne-est-pas-levee-dai-sijie_5799.html#federation=archive.wikiwix.com&tab=url.

⁵¹⁸ Dai Sijie, *Par une nuit où la lune ne s'est pas levée*, Paris, Gallimard, 2008, p. 126.

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 128.

⁵²⁰ Né le 19 juillet 1688 à Milan, Giuseppe Castiglione, qui est un jésuite italien, s'appelle en chinois « 郎世宁 » pendant son missionnaire dès le début du XVIII^e siècle en Chine. Mais Dai Sijie croyait à tort qu'il était arrivé en Chine à la fin du XVII^e siècle ; voir *ibid.*, p. 148.

⁵²¹ *Ibid.*, p. 149.

expérience de l'auteur. Dans un entretien en 2007, il évoque la censure à laquelle ses travaux ont été confrontés en Chine :

Dai S. - Après le succès de mon premier roman, en France et surtout aux États-Unis, j'avais envisagé de revenir en Chine et de publier dans ma langue. *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise* a été traduit, accompagné d'une préface critique. Puis j'en ai réalisé une adaptation, et le film a été interdit. Il est cependant devenu l'un des DVD pirates les mieux vendus au marché noir. La presse a critiqué le film en termes très sévères, non parce que je parlais de la révolution culturelle, mais parce que j'y racontais comment la littérature occidentale a changé la vie d'une Chinoise. On m'accuse d'avoir blessé l'amour-propre de notre peuple. Cette fois, j'ai compris que je ne pouvais plus revenir. J'y retourne à l'occasion de projets, ou pour respirer un peu, mais je vis en France. *Le Complexe de Di* a été traduit, puis refusé par la censure. Tous mes films sont interdits⁵²².

Le rejet de la lointaine patrie tourmente l'écrivain chinois. La colère et la nostalgie simultanément l'envahissent de manière que cette intensité d'émotion se reflète à travers ses personnages. Dans le roman, Tùmchouq maudit son pays et sa langue maternelle à cause du sort misérable de son père Paul d'Ampère : « J'ai juré de ne jamais retourner à Pékin, la capitale du pays qui a assassiné mon père, même pour te revoir. C'est la dernière fois que j'utilise, pour t'écrire, la langue des assassins de mon père. Plus jamais un mot de chinois ne sortira de ma bouche⁵²³. »

En même temps, la Française « de plus en plus chinoise⁵²⁴ » se fâche contre son professeur tibétain dans le sens où « [q]uoi qu'on fasse, nous ne sommes toujours que des 'Occidentaux' pour eux ! Entre eux, c'est la haine, les guerres, les massacres, mais ils se connaissent, ils se comprennent, et ne se considèrent jamais comme des étrangers⁵²⁵ ». En réalité, même si Dai Sijie écrit des romans en français, il est toujours considéré comme un Oriental par les Français, tandis que son statut d'exilé fait de lui un paria devant sa patrie : il en résulte que l'auteur devient un double

⁵²² Voir l'entretien de Dai Sijie dans *Le Nouvel Observateur* : <https://archive.wikiwix.com/cache/index2.php?url=http%3A%2F%2Fwww.chine-informations.com%2Factualite%2Flivre-par-une-nuit-ou-la-lune-ne-est-pas-levee-dai-sijie-5799.html#federation=archive.wikiwix.com&tab=url>.

⁵²³ Dai Sijie, *Par une nuit où la lune ne s'est pas levée*, op. cit., p. 233.

⁵²⁴ *Ibid.*, p. 147.

⁵²⁵ *Ibid.*, p. 264.

étranger tant dans son pays d'origine que dans son pays d'accueil. Ces deux personnages incarnent le dilemme de Dai Sijie : son mécontentement à l'égard de la Chine le pousse à quitter sa patrie et à abandonner la langue chinoise alors que s'intégrer pleinement dans la France est une tâche impossible.

Mais *Par une nuit où la lune ne s'est pas levée* ne doit pas être considéré comme une déclaration de rupture totale de Dai Sijie avec la culture chinoise – Dai Sijie n'est toujours pas naturalisé en France – et avec ses autres romans. En effet, dans l'univers fictionnel construit par l'auteur, il est aisé d'observer l'intertextualité et la continuité des trois œuvres : narrateur principal de *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise*, Ma réapparaît en tant qu'ami d'enfance de Tùmchouq et évoque son secret sur les livres interdits ; Hu Feng, grand poète et puis réactionnaire dans le mouvement politique, transcrit comme Ma une écriture bouddhiste en tùmchouq sur son gilet en peau de mouton ; et à l'instar de la Petite Tailleuse chinoise, la narratrice française se fait avorter après le départ de son amant.

Parallèlement, le monde fictif de Dai Sijie est en mouvement constant, en d'autres termes, c'est un monde qui évolue sans cesse. On se souvient encore de la révolution vestimentaire qu'apportent les livres occidentaux aux filles des montagnes : « Dumas lui-même eût été le premier surpris, s'il avait vu nos montagnardes moulées dans des sortes de vareuses à épaules tombantes et à grand col, carré en arrière et pointu en avant, qui claquait le vent. Elles sentaient presque l'odeur de la Méditerranée⁵²⁶ ». Mais dans le troisième roman, la situation est différente. Parmi une bande des hommes en chemise occidentale, un âgé chinois qui est « drapé dans l'habit traditionnel chinois⁵²⁷ » attire surtout l'attention de la narratrice :

Je remarquerai un Chinois d'une soixantaine d'années, différent de ses compatriotes, tous habillés de chemises à manches courtes ; lui était drapé dans l'habit traditionnel chinois, une robe en satin bleu foncé, boutonnée sur le côté, qui lui tombait jusqu'aux pieds et lui conférait, eu égard à la saison, un petit côté absurde mais touchant. Lui seul s'inclina pour saluer les

⁵²⁶ Dai Sijie, *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise*, op. cit., p. 158.

⁵²⁷ Dai Sijie, *Par une nuit où la lune ne s'est pas levée*, op. cit., p. 14.

hôtes de la réunion, mais sans la moindre flagornerie, et, parfois, il levait sa main élégante dans un geste d'une lenteur surannée pour caresser sa longue barbe blanche qui flottait légèrement sous le souffle du ventilateur suspendu au plafond. Il semblait que le temps se fût arrêté sur lui, il incarnait à lui seul toute une époque, un univers à part⁵²⁸.

Ni humble ni arrogant devant les Occidentaux, ce vieux représente la figure idéale des intellectuels chinois créée par l'auteur de *Balzac et la Petit Tailleuse chinoise* ; ses habits traditionnels sont admirés et symbolisent une affection à l'égard de la Chine « primitive », en d'autres termes, la Chine désoccidentalisée.

D'ailleurs, lorsque la narratrice revient à Pékin onze ans plus tard, elle est immédiatement choquée par la forêt urbaine inconnue : les quartiers du vieux Pékin sont remplacés par des routes asphaltées ; les *hutong* sillonnés de la capitale comme un dédale inextricable disparaissent sous le rugissement des bulldozers ; les petits vendeurs errant dans les rues se transforment en grands magasins aux vitrines remplies de vêtements et de mannequins occidentaux. Des néons lumineux engloutissent l'ancienne Chine alors que les souvenirs du passé de la narratrice (ou de l'auteur) ressemblent à des photos jaunies invraisemblables. Odyssée perd son Ithaque lors de son retour et est abandonné par la société métamorphosée. Le déclin de l'ancien Pékin à la fin du roman fait écho au portrait de l'historien Tang Li au début, qui « incarnait à lui seul toute une époque, un univers à part ».

Si dans *Balzac et la Petit Tailleuse chinoise*, l'Occident représente une civilisation supérieure à la Chine en termes d'habillement, de littérature, de science et technologie, etc., *Le Complexe de Di* montre l'effondrement des idéaux du jeune instruit dans les interstices culturels, alors dans *Par une nuit où la lune ne s'est pas levée*, Dai Sijie montre son appréciation pour une certaine Chine primitive. À l'antipode de Victor Segalen, la quête de Dai pour l'âge d'or de la Chine n'est pas un goût de la différence absolue, mais une redécouverte de la culture « d'origine » après la rencontre de l'Autre – cette nostalgie est étroitement liée à sa réflexion sur le processus d'occidentalisation en cours dans le monde entier.

⁵²⁸ *Ibid.*, p. 14.

Le roman débute par une réunion à Pékin en 1978 pour discuter du scénario du cinéma *Dernier Empereur*. La querelle entre l'équipe du film et l'historien Tang Li porte sur la vérité de l'Histoire chinoise, qui n'intéresse ni le public occidental, ni ce grand réalisateur « dont l'objectif tient en un mot : oscar⁵²⁹ ». La Chine est ainsi réduite au style de chinoiserie qui existe *pour* les spectateurs occidentaux. Dans l'interview, Dai Sijie déclare qu'il n'essaie pas de « rétablir la vérité sur Puyi⁵³⁰ », mais que son roman se base sur « *l'histoire vraie* de son voyage en avion en partance pour son exil au Japon⁵³¹ ».

Et la deuxième critique de l'Occident se déroule au Mali où la narratrice connaît une vie sauvage et primitive comparée à la vie raffinée de l'Occident :

J'étais une élue bénéficiant chaque matin d'une nouvelle faveur, qui me souriait comme le soleil au-dessus des brumes de la brousse africaine. Au contact de la vie à l'état brut (qui fait défaut aux sociétés occidentales si bien organisées qu'elles en sont figées), l'idées, jadis inconcevable pour moi, que l'amour n'est pas éternel et peut mourir ne me faisait plus peur. À l'inverse, je découvrais avec stupéfaction la beauté de l'amour défunt, une beauté mélancolique et libératrice, sorte de danse macabre dans laquelle je tournais comme une folle⁵³².

Cependant, après qu'une girafe soit devenue le bouc émissaire de la mort d'un missionnaire américain⁵³³, la narratrice accuse la domination occidentale en Afrique : « Je me sentis, pour la première fois de ma vie, coupable d'être blanche, sinon coupable d'appartenir à la race humaine, coupable de ma présence dans ce village, si ce n'était sur ce continent⁵³⁴. » C'est une preuve que la formule « l'Occident sauve l'Orient » est non seulement rejetée par Dai Sijie qui adorait autrefois fanatiquement

⁵²⁹ *Ibid.*, p. 17.

⁵³⁰ Voir l'entretien de Dai Sijie dans *Le Nouvel Observateur*: <https://archive.wikiwix.com/cache/index2.php?url=http%3A%2F%2Fwww.chine-informations.com%2Factualite%2Flivre-par-une-nuit-ou-la-lune-ne-est-pas-levee-dai-sijie-5799.html#federation=archive.wikiwix.com&tab=url>.

⁵³¹ *Ibid* ; souligné par nous.

⁵³² Dai Sijie, *Par une nuit où la lune ne s'est pas levée*, *op. cit.*, p. 268-269. Mais ce récit lui-même révèle une imagination exotique et un discours orientaliste sur la terre africaine. Sous la plume d'un écrivain chinois, la dichotomie Occident/Orient, civilisé/sauvage, artificiel/naturel s'établit en construisant un Autre charmant pour les voyageurs occidentaux.

⁵³³ « La vie d'un Blanc n'a pas de prix » n'est-ce pas une moquerie pour « la beauté d'une femme est un trésor qui n'a pas de prix » de la Petite Tailleuse chinoise ?

⁵³⁴ Dai Sijie, *Par une nuit où la lune ne s'est pas levée*, *op. cit.*, p. 278.

la civilisation occidentale, mais prouve également que le rôle joué par l'Occident dans le processus de mondialisation est remis en question par l'auteur.

Par une nuit où la lune ne s'est pas levée marque ainsi un tournant de la pensée et de l'identité de Dai dans la continuité historique du monde fictionnel vingt-trois ans après son installation en France ; il révèle l'évolution de la vie et du point de vue de l'écrivain chinois sur les deux cultures chinoise et française. D'un côté, même s'il condamnait sévèrement le régime chinois qui supprime la vie spirituelle, le peuple ignorant et la société arriérée, sa nostalgie de sa ville natale se révèle entre les lignes ; de l'autre, l'Occident n'est plus considéré comme le sauveur de la Chine, et ses activités de colonisation militaire, économique et spirituelle brise l'idolâtrie de l'auteur à partir de son adolescence.

Par conséquent, Dai Sijie dans ce troisième roman place ses espoirs dans un lambeau de relique sacrée écrit en tûmchouq, langue asiatique disparue depuis longtemps. La recherche de relique sacrée – elle est déchirée en deux et est jetée de l'avion au Japon par Puyi – et de langage idéal sont les fils conducteurs de cette histoire. De l'empereur Huizong et Puyi, au sinologue français, ils considèrent tous le tûmchouq comme la langue de Bouddha et croient que la relique d'écriture contient la vérité de la vie heureuse. Paul d'Ampère déchiffre la première moitié du fragment et son fils Tûmchouq hérite de l'ambition pour retrouver la seconde moitié du lambeau. Voilà le contenu de la première moitié du Sutra :

PAR UNE NUIT OÙ LA LUNE NE S'EST PAS LEVÉE, UN VOYAGEUR SOLITAIRE PROGRESSE DANS L'OBSCURITÉ ET FRANCHIT UN LONG SENTIER QUI SE CONFOND AVEC LA MONTAGNE ET LA MONTAGNE AVEC LE CIEL, MAIS AU MILIEU DU CHEMIN, DANS UNE COURBE, IL FAIT UN FAUX PAS. DANS SA CHUTE, IL ATTRAPE UNE TOUFFE D'HERBE QUI RETARDE MOMENTANÉMENT UNE ISSUE FATALE, MAIS BIENTÔT SES MAINS SONT À BOUT DE FORCE, ET COMME UN CONDAMNÉ À MORT À SA DERNIÈRE HEURE, IL JETTE UN ULTIME REGARD VERS LE BAS,

OÙ IL NE VOIT QUE LA PROFONDEUR DES TÉNÉBRES
INSONDABLES⁵³⁵...

À peine onze ans plus tard, alors que la narratrice française revient à Pékin, elle apprend par hasard que la seconde moitié du fragment a été acquise de manière malhonnête par le Musée du Palais. L'amante de Tùmchouq y voit finalement la seconde moitié du Sutra à travers un diaporama :

« LÂCHE TES MAINS, RÉSONNE À SES OREILLES UNE VOIX. LA TERRE EST LÀ, SOUS TES PIEDS. » LE VOYAGEUR CONFIAIT S'EXÉCUTE ET ATTERRIT SAIN ET SAUF SUR UN SENTIER QUI SE TROUVE À MOINS DE TRENTE CENTIMÈTRES SOUS LUI⁵³⁶.

C'est sans doute le conseil que Dai Sijie se donne. Après avoir connu la pénurie de vie spirituelle, l'antagonisme de classes, l'obéissance aveugle des masses, la censure des œuvres, le culte de la littérature occidentale, l'exil en Occident, la réflexion sur l'invasion économique et culturelle de l'Occident, il aspire en ce moment à une sorte de paix intérieure, à une réconciliation avec sa patrie, sa génération perdue et sa rancœur aussi douloureuse que nostalgique. Alors il dit que : « Lâche tes mains [...] La terre est là. »

Lors de la première publication de la version chinoise de *Balzac et la Petite Tailleur chinoise* en 2003, Dai Sijie, incapable de prévoir les critiques sévères du public chinois, ne dissimule pas ses vœux : « j'espère que ma mère [la Chine] reconnaît encore la voix de son fils à travers cette histoire racontée en français⁵³⁷. » Et quatre ans plus tard, il révèle son chagrin dans une interview : « si un écrivain n'écrit pas dans sa langue maternelle, il se sent très triste intérieurement⁵³⁸. » Cette rupture avec le pays natal persiste jusqu'en 2016 au moment où son film *Le Paon de nuit* est

⁵³⁵ *Ibid.*, p. 366.

⁵³⁶ *Ibid.*, p. 370.

⁵³⁷ “但愿我用法文讲的故事，我自己的母亲还能听出她儿子的声音”；Dai Sijie 戴思杰，« Préface », dans *Baerzhake yu xiaocai feng* 巴尔扎克与小裁缝 [Balzac et la Petite Tailleur chinoise], *op. cit.*, p. 6 ; traduit par nous.

⁵³⁸ Dai Sijie 戴思杰，« Panni zhe dai sijie – wo xiang zhengming wo shi ge congming ren 叛逆者戴思杰——我想证明我是个聪明人 » [Rebelle Dai Sijie – je veux prouver que je suis intelligent], *art. cit.* ; traduit par nous.

sorti en Chine continentale et où son premier roman écrit en chinois 《永声树》⁵³⁹ est publié en Chine. Cela pourrait être le signe d'un retour, ou du moins d'une éventuelle réconciliation entre l'exilé et sa lointaine patrie, tout comme le déclare la narratrice française dans le roman : « je rompais avec la Chine (non, on ne peut jamais rompre avec la Chine, seulement la fuir)⁵⁴⁰ ».

⁵³⁹ Le roman est publié en France sous le titre *L'Évangile selon Yong Sheng* par Éditions Gallimard en 2019.

⁵⁴⁰ Dai Sijie, *Par une nuit où la lune ne s'est pas levée*, *op. cit.*, p. 247.

DEUXIÈME PARTIE
UN AUTRE CHEZ MOI : DIALOGUE AVEC LES ÉCRIVAINS
FRANÇAIS

CHAPITRE 4

VOYAGE TRANSNATIONAL D'UN THÉÂTRE CHINOIS

Eh bien, il est également juste de dire qu'on peut
juger son peuple par son théâtre.
Je laisse au lecteur le soin de faire ses réflexions,
Et de conclure logiquement, impartialement.

Tcheng Ki-tong, *Le Théâtre des Chinois*

L'Orphelin de la maison de Tchao *en France*

Dans *Le Siècle des Youên ou Tableau historique de la littérature chinoise*, par le biais des paroles de Voltaire, Antoine Bazin tente de nous convaincre qu'au siècle des Yuan (Youên), « la littérature chinoise a été poussée à sa perfection sous les Mongols, depuis l'avènement de Khoubilai-khan, petit-fils de Gengis-khan, l'an 1260 de notre ère jusqu'à la restauration des Ming, en 1368¹ ». Tcheng Ki-tong se fait l'écho du point de vue de Bazin dans *Le Théâtre des Chinois*, mais il fait preuve d'exagération en considérant le « ...siècle des Youên [comme] le plus grand siècle littéraire de la Chine, le plus distingué par les grands talents² ». Parce que dans le même ouvrage, le

¹ Antoine Bazin, *Le Siècle des Youên ou Tableau historique de la littérature chinoise*, Paris, Imprimerie Nationale, 1850, p. 5. Il cite un passage de Voltaire dans *Essai sur les mœurs et l'esprit des nations* : « Sous la dynastie Yven [Youên], a dit Voltaire, et sous celle des restaurateurs, nommée Meng [Ming], les arts qui appartiennent à l'esprit et à l'imagination furent plus cultivés que jamais. »

² Tcheng Ki-Tong, *Le Théâtre des Chinois*, Paris, Calmann Lévy, 1886, p. 119. Selon Antoine Bazin : « ... mais l'époque des Youên a été le grand siècle de la Chine, le siècle distingué par les plus grands talents » ; voir Antoine Bazin, *Le Siècle des Youên ou Tableau historique de la littérature chinoise*, *op. cit.*, p. 5.

diplomate chinois indique intelligemment que la Chine, de même que la France, crée toujours un genre littéraire « qui répondra au goût de l'époque³ ». En d'autres termes, non seulement il reconnaît la diversité de la littérature chinoise, mais aussi il se rend compte du lien étroit entre les genres littéraires et les goûts des époques. Nous ne nions guère que la dynastie des Yuan soit un « grand siècle de la Chine⁴ » dans le domaine littéraire. Mais nous pourrions toutefois dire avec plus de modestie et d'assurance que la dynastie des Yuan est la meilleure époque du *théâtre* chinois.

« À chaque époque sa forme littéraire⁵ », Wang Guowei (王国维 en chinois) confirme à son tour cette idée au début de *L'Histoire du théâtre sous les dynasties des Song et Yuan* (《宋元戏曲史》). Publiée en 1913, cette monographie est considérée comme la première pierre posée dans les études sur l'histoire du théâtre chinois en Chine⁶. Cette recherche tardive, plus de 600 ans après sa naissance, révèle d'un côté, la négligence des chercheurs chinois envers cette forme littéraire jusque-là⁷, de l'autre, l'intuition sensible de Tcheng Ki-tong sur la littérature théâtrale chinoise – son chef-d'œuvre, *Le Théâtre des Chinois*, est publié en 1886 à Paris.

En tant qu'œuvre pionnière, *L'Histoire du théâtre sous les dynasties des Song et Yuan* de Wang Guowei apporte au moins les trois contributions suivantes. Premièrement, l'auteur retrace l'origine du théâtre chinois :

D'après moi, pendant les dynasties des Han et des Wei, le théâtre chinois a été classé comme un type d'acrobatie. A partir de la dynastie des Tang, le théâtre s'est divisé en deux types : les drames de chant et danse et les farces. Au début de la dynastie des Song, prévalaient notamment les farces ; mais plus tard, les Chinois ont progressivement eu tendance à profiter des chants et

³ Tcheng Ki-tong, *Le théâtre des Chinois*, *op. cit.*, p. 120.

⁴ Antoine Bazin, *Le siècle des Youèn ou Tableau historique de la littérature chinoise*, *op. cit.*, p. 5.

⁵ “凡一代有一代之文学”；Wang Guowei 王国维, « Préface », dans *Song yuan xiqu shi* 宋元戏曲史 [L'Histoire du théâtre sous les dynasties des Song et Yuan] [1915], Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 2019, p. 1 ; traduit par nous.

⁶ Voir Ye Changhai 叶长海, « Song yuan xiqu shi dao du 宋元戏曲史导读 » [Introduction à l'Histoire du théâtre sous les dynasties des Song et Yuan], dans *Song yuan xiqu shi* 宋元戏曲史 [L'Histoire du théâtre sous les dynasties des Song et Yuan], *op. cit.*, p. 15.

⁷ “独元人之曲 [.....] 后世儒硕, 皆鄙弃不复道 (Seules les pièces de la dynastie des Yuan, [...] méprisées par les érudits et les savants, ne font pas l'objet d'analyses)” ; Wang Guowei 王国维, *Song yuan xiqu shi* 宋元戏曲史 [L'Histoire du théâtre sous les dynasties des Song et Yuan], *op. cit.*, p. 15 ; traduit par nous.

des danses pour raconter une histoire. Ainsi, les drames de chant et danse étaient à la mode, mais le récit est devenu l'épine dorsale du théâtre. Jusqu'à l'émergence du *Tsa kiu* de Yuan, la forme du théâtre chinois était finalement déterminée et le théâtre du Sud l'a davantage enrichi.

由此书所研究者观之，知我国戏剧，汉魏以来，与百戏合，至唐而分为歌舞戏及滑稽戏二种；宋时滑稽戏尤盛，又渐藉歌舞以缘饰故事，于是向之歌舞戏，不以歌舞为主，而以故事为主；至元杂剧出而体制遂定，南戏出而变化更多⁸。

Avant Wang Guowei, les sinologues français ont déjà discuté l'origine du théâtre chinois. Par exemple, en 1850, Antoine Bazin signale que : « les dynasties antérieures à la dynastie mongole n'avaient que des burlesques, des bouffonneries, des farces, et que le siècle des Youên a produit les premières comédies du genre sérieux⁹. » Le point de vue de Wang Guowei ne contredit pas celui de Bazin. Mais l'innovation de ses recherches est qu'il démêle la transformation évolutive du théâtre chinois, du rite des sorciers dans l'Antiquité¹⁰ jusqu'à l'art de la performance sous la dynastie des Yuan.

De plus, le théâtre chinois ne fait pas la distinction entre tragédie et comédie. Certains chercheurs, tels que Tcheng Ki-tong et Étiemble, trouvent que le soi-disant « théâtre chinois » s'apparente en fait aux « opéras-comiques¹¹ » de l'Europe. Néanmoins, il existe également des opinions différentes : le R. P. Joseph-Henri de Prémare (马若瑟 en chinois) nomme *L'Orphelin de la maison de Tchao* comme étant par excellence une « tragédie chinoise¹² », et il ajoute que : « Les Chinois ne distinguent point comme nous entre Comédies et Tragédies. J'ai intitulé celle-cy Tragédies parce qu'elle m'a paruë assez tragique¹³. » Au regard de cette contradiction, les études de Wang Guowei fournissent une explication raisonnable du point de vue du développement du théâtre chinois : avant la dynastie des Yuan, les pièces chinoises

⁸ *Ibid.*, p. 166 ; traduit par nous.

⁹ Antoine Bazin, *Le siècle des Youên ou Tableau historique de la littérature chinoise*, *op. cit.*, p. 171.

¹⁰ Voir Wang Guowei 王国维, *Song yuan xiqu shi* 宋元戏曲史 [L'Histoire du théâtre sous les dynasties des Song et Yuan], *op. cit.*, p. 4 ; traduit par nous.

¹¹ Voir Tcheng Ki-tong, *Le Théâtre des Chinois*, *op. cit.*, p. 241 et Étiemble, *L'Europe chinoise II : De la sinophilie à la sinophobie*, *op. cit.*, p. 147

¹² Voir P. de Prémare, « Fragment d'une lettre du traducteur à Monsieur xxx », dans *L'Orphelin de la maison de Tchao*, tragédie chinoise traduite en française par le R. P. de Prémare, de la Compagnie de Jesus, 1731, p. i.

¹³ *Ibid.*

ne sont que des farces ou des drames de chant et danse ; jusqu'à l'apparition du *Tsa kiu* (杂剧 en chinois), des éléments tragiques sont finalement observés, entre autres, *L'Orphelin de la maison de Tchao* est l'un des plus pathétiques¹⁴. Cet argument confirme le jugement du P. de Prémare.

La deuxième contribution de *L'Histoire du théâtre sous les dynasties des Song et Yuan* est qu'il définit clairement la forme du théâtre chinois. Selon Wang Guowei, les parlés, les actions et les chants (« 白 », « 科 », « 唱 » en chinois), trois éléments fondamentaux, coexistent en harmonie pour jouer une histoire, c'est la définition complète du théâtre chinois¹⁵. Le terme « 白 » s'appelle aussi « 宾白 » (traduit littéralement « les parlés de l'Objet »), représentant la partie secondaire des pièces chinoises tandis que les chants sont la partie la plus importante¹⁶. De ce fait, l'accent mis sur les chants est sans doute la plus grande différence entre le théâtre chinois et le théâtre occidental.

Troisièmement, en remontant dans l'Histoire du théâtre chinois, Wang Guowei se rend compte qu'à quel point les musiques étrangères – notamment les musiques de Kucha (龟兹 en chinois) – exercent une influence sur la composition des chansons chinoises à partir de la dynastie des Han (206 av. J.-C. à 220 apr. J.-C.)¹⁷. De ce point de vue, l'Histoire du théâtre chinois est en fait une histoire d'échanges culturels continus entre la Chine et les pays étrangers. Par ailleurs, Wang effleure aussi des pièces chinoises traduites en langues étrangères à l'époque moderne, y compris les deux versions françaises de *L'Orphelin de la maison de Tchao* proposées par le P. de Prémare et Stanislas Julien. Néanmoins, on peut supposer que Wang Guowei ne lit ni

¹⁴ Voir Wang Guowei 王国维, *Song yuan xiqu shi* 宋元戏曲史 [L'Histoire du théâtre sous les dynasties des Song et Yuan], *op. cit.*, p. 128.

¹⁵ “必合言语、动作、歌唱，以演一故事，而后戏剧之意义始全”；*ibid.*, p. 39 ; traduit par nous.

¹⁶ Dans certains répertoires, tels que *Xiao Suntu* 小孙屠 et *Huanmen zidi cuo lishen* 宦门子弟错立身, la partie de « 白 (parlés) » est complètement omise et il ne reste que des chants. Cette suppression reflète en partie l'importance des chants dans le théâtre chinois. Voir Qingmu zhenger 青木正儿 (Masaru Aoki en japonais), *Yuanren zaju xushuo* 元人杂剧序说 [Introduction à l'Histoire de *Tsa kiu*] [1959] ; trad. Sui Shusen 隋树森 du japonais en chinois, Taiyuan, Shanxi renmin chubanshe, 2015, p. 28.

¹⁷ “故南北曲之声，皆来自外国 (Par conséquent, les chants du théâtre chinois proviennent tous de pays étrangers.)” ; voir Wang Guowei 王国维, *Song yuan xiqu shi* 宋元戏曲史 [L'Histoire du théâtre sous les dynasties des Song et Yuan], *op. cit.*, p. 170-171 ; traduit par nous.

la traduction du P. de Prémare, ni la traduction de Stanislas Julien. Parce que d'une part, trompé sur le traducteur et sur la date de la première version française, il croit à tort que c'est du Halde qui traduit *L'Orphelin de la maison de Tchao* en 1762¹⁸ ; d'autre part, il ne fait aucun commentaire face aux deux traductions largement distinctes.

Tchao-chi-kou-eul-ta-pao-tchheou (*La Grande vengeance de l'Orphelin de Tchao*), 《赵氏孤儿大报仇》 en chinois, est créé par Ji Junxiang (纪君祥 en chinois) sous la dynastie des Yuan, âge d'or du théâtre chinois. L'affirmation de Voltaire que cette pièce chinoise « fut composée au quatorzième siècle¹⁹ » est discutable. Selon la classification de Wang Guowei, Ji Junxiang appartient à « 蒙古时代 (l'ère mongole)²⁰ », c'est-à-dire la période qui va de la destruction du royaume Jin par les Mongols (1234) au début du règne de Kublai Khan (1264). D'ailleurs, selon les études de Fan Jen, Ji Junxiang doit être né avant 1234 et mort après 1279²¹. Par conséquent, *Tchao-chi-kou-eul-ta-pao-tchheou* est plus susceptible d'être réalisé à la fin du XIII^e siècle.

Tirée des *Mémoires historiques* de Sse-ma Ts'ien (司马迁 en chinois), cette histoire de vengeance se déroule pendant la Période des Printemps et Automnes (771-453 av. J.-C.) – Stanislas Julien, Lee-You Ya-Oui et Étiemble traduisent presque littéralement le récit de Sse-ma Ts'ien dans leurs recherches²². Et Lee-You Ya-Oui indique que *Tchao-chi-kou-eul-ta-pao-tchheou* est généralement fidèle à l'histoire réelle bien que son auteur la réduise au « salut de l'Orphelin²³ ».

¹⁸ Voir *ibid.*, p. 172-173.

¹⁹ Voltaire, « Épitre », dans *L'Orphelin de la Chine*, tragédie représentée pour la première fois à Paris, le 20 août 1755, p. IV.

²⁰ Wang Guowei 王国维, *Song yuan xiqu shi* 宋元戏曲史 [L'Histoire du théâtre sous les dynasties des Song et Yuan], *op. cit.*, p. 93-95.

²¹ L'inférence de Fan Jen compte principalement sur les deux ouvrages chinois : *Lugui bu* 录鬼簿 et *Yuanqujia kaolve* 元曲家考略. Voir Fan Xiheng 范希衡, « *Zhaoshi guer* » *yu* « *zhongguo guer* » 《赵氏孤儿》与《中国孤儿》 [L'Orphelin de la maison de Tchao et L'Orphelin de la Chine], Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 2010, p. 18.

²² Voir « Avant-propos » de *Tchao-Chi-Kou-Eul*, traduit par Stanislas Julien, Paris, libraire-éditeur Moutardier, 1834, p. x ; voir aussi Lee-You Ya-Oui, *Le Théâtre classique en Chine et en France : d'après « l'Orphelin de la Chine » et « l'Orphelin de la Famille Tchao »*, thèse pour le doctorat d'université présentée à la faculté des lettres de l'Université de Paris, Les Presses Modernes, 1937, p. 146-148 et Étiemble, *L'Europe chinoise II : De la sinophilie à la sinophobie*, *op. cit.*, p. 142.

²³ Lee-You Ya-Oui, *Le Théâtre classique en Chine et en France : d'après « l'Orphelin de la Chine » et*

En dépit du titre *La Grande vengeance de l'Orphelin de Tchao*, la tragédie chinoise qui se compose d'un prologue et de cinq actes²⁴ ne raconte la vengeance qu'au dernier acte très court. Dans le prologue, l'auteur éclaire rapidement le contexte de l'histoire – Tou-'an-kou piège Tchao-tun avec un chien²⁵ et tue trois cents personnes de la famille Tchao ; seule la princesse veuve, enceinte de l'Orphelin de Tchao, est encore en vie. Nous voyons donc dans le premier acte que la Princesse et le surveillant Han-kioué, après avoir clandestinement confié le dernier enfant de Tchao à Tching-ing, se tuent afin de tenir strictement le secret. Dans le deuxième et le troisième actes, Tching-ing et Kong-sun-tchou-kieou trompent Tou-'an-kou en remplaçant l'Orphelin de Tchao par l'enfant de Tching-ing ; Kong-sun-tchou-kieou et l'enfant de Tching-ing sacrifient leur vie pour protéger l'Orphelin. Dans le quatrième acte, plusieurs années plus tard, Tching-ing révèle la vérité à l'Orphelin de Tchao, et l'Orphelin de Tchao se venge finalement dans le dernier acte.

Tchao-chi-kou-eul-ta-pao-tchheou est traduit pour la première fois en français en 1731 par le P. de Prémare sous le titre *L'Orphelin de la maison de Tchao*. Quatre ans plus tard, cette pièce est publiée par le P. du Halde à Paris dans le troisième tome de la *Description de la Chine*²⁶. Dans une lettre écrite par le P. de Prémare, ce dernier, qui résidait depuis longtemps en Chine, présente aux Français la structure, les personnages et les lois du théâtre chinois ; et il rappelle surtout à ses compatriotes de ne pas chercher les trois unités dans la tragédie chinoise dans la mesure où « les Chinois ne sont pas obligés de savoir ni de suivre nos règles de théâtre²⁷ ». Tiré d'un recueil des cent meilleures pièces de théâtre, *Youen-jin-pé-tchong, L'Orphelin de la maison de Tchao* revêt « les beautés et les grands sentiments²⁸ » qui correspondent au

« *L'Orphelin de la Famille Tchao* », *op. cit.*, p. 146-148.

²⁴ *Tsa kiu* se divise souvent en quatre actes (折 en chinois), et parfois un prologue (楔子 en chinois) est ajouté avant ou au milieu du théâtre. *Tchao-chi-kou-eul-ta-pao-tchheou* de Ji Junxiang qui dispose de cinq actes est un cas très particulier.

²⁵ « Quelque temps après, un prince des barbares de l'occident ayant offert en tribut un chien appelé Chin-'ao, le roi Ling-kong m'en fit présent. Dès le moment que j'eus reçu Chin-'ao, j'imaginai un stratagème pour tuer Tchao-tun. » ; voir *Tchao-Chi-Kou-Eul*, traduit par Stanislas Julien, *op. cit.*, p. 5.

²⁶ En effet, le manuscrit du P. de Prémare aurait dû être confié à M. Fourmont l'aîné. Voir l'explication de Stanislas Julien dans « Avant-propos » de *Tchao-Chi-Kou-Eul*, traduit par Stanislas Julien, *op. cit.*, p. viii.

²⁷ P. de Prémare, « Fragment d'une lettre du traducteur à Monsieur xxx », *L'Orphelin de la maison de Tchao*, *op. cit.*, p. viii.

²⁸ *Ibid.*, p. viii.

goût chinois.

Cette traduction, selon le traducteur lui-même, est faite « à la hâte » et « pas toujours rendue assez littéralement²⁹ », plus exactement, la traduction du P. de Prémare omet tous les chants de *L'Orphelin de la maison de Tchao*. En réponse à cette suppression, il fait allusion à deux raisons. En premier lieu, le P. de Prémare paraît très étonné lorsqu'il parle des chants du théâtre chinois : « Les Tragédies chinoises sont entremêlées des chansons dans lesquelles on interrompt assez souvent [...] nous sommes choquez [sic] de ce qu'un acteur au milieu d'un dialogue se met tout d'un coup à chanter³⁰. » Autrement dit, selon le traducteur français, les chants entrecoupent les dialogues des acteurs et perturbent structurellement le développement de l'histoire.

Deuxièmement, aux yeux d'un Européen, les chants chinois « sont difficiles à entendre³¹ » étant donné les allusions inconnues qu'ils comportent. Étiemble accepte entièrement cette opinion dans *L'Europe chinoise*. « Blessé³² » par la musique chinoise, Étiemble essaie de nous convaincre avec arrogance que les pages du P. du Halde sur la musique « ne valent rien » ; et « lorsque l'Opéra de Pékin vint présenter aux Parisiens des fragments de drames chinois, rares furent ceux qui en apprécièrent la musique³³ ». Il en résulte que, d'après lui, la mutilation de *L'Orphelin de la maison de Tchao* jusqu'à la partie narrative est non seulement raisonnable, mais encore rend l'histoire plus nette et claire. Et c'est basé sur cette version incomplète du P. de Prémare que Voltaire écrit *L'Orphelin de la Chine*.

Certes, il existe des opinions opposées. En 1834, intitulée *Tchao-chi-kou-eul-ta-pao-tchheou* ou *L'Orphelin de la Chine*, la deuxième version française traduite par Stanislas Julien voit le jour. Par rapport à la version du P. de Prémare, celle-là est hautement appréciée par des chercheurs grâce à son intégralité et à sa « traduction aussi littérale possible³⁴ ». En 1838, Bazin Aîné fait un commentaire dans *Théâtre chinois ou choix de pièces de théâtre composées sous les empereurs*

²⁹ *Ibid.*, p. vii.

³⁰ *Ibid.*, p. v.

³¹ *Ibid.*, p. vi.

³² Étiemble, *L'Europe chinoise II : De la sinophilie à la sinophobie*, op. cit., p. 150.

³³ *Ibid.*, p. 151.

³⁴ Stanislas Julien, « Spécimen du texte chinois, suivi d'une traduction littérale », *Tchao-Chi-Kou-Eul ou L'Orphelin de la Chine*, traduit du chinois par Stanislas Julien, op. cit., p. xxxi.

mongols :

La traduction complète de la prose et des vers de *l'Orphelin de la Chine*, qui eut lieu en 1834, a restitué à l'ouvrage original tout le mérite du *sentiment*, de la *passion* et de l'*éloquence*. Le travail de M. Stanislas Julien nous paraît si recommandable, qu'il peut servir de *criterium* pour fixer le point auquel la philologie chinoise est parvenue, depuis l'époque où vivait Prémare, le plus habile de tous les missionnaires comme sinologue³⁵.

Revêtant le *sentiment*, la *passion* et l'*éloquence*, la traduction de Julien aspire à révéler aux lecteurs français le vrai visage du théâtre chinois. D'ailleurs, contrairement à Étienne qui établit une frontière infranchissable entre la musique chinoise et les auditeurs européens, Bazin Aîné attribue aux chants du théâtre chinois une fonction poétique et émotionnelle.

Les critiques de Tcheng Ki-tong et de Lee-You Ya-Oui méritent aussi notre attention. Selon le premier, le texte proposé par Stanislas Julien est à la fois « plus fidèle » et « plus savant³⁶ » ; et la dernière déclare directement que : « La traduction de *l'Orphelin de la famille Tchao*, par Stanislas Julien est incontestablement supérieure à celle du P. Prémare³⁷. » Si Voltaire sous-estime ce chef-d'œuvre tragique chinois – « unité de tems et d'action, développement de sentiments, peinture des mœurs, éloquence, raison, passion, tout lui manque³⁸ » –, c'est parce qu'il se réfère à une version incomplète qui omet arbitrairement les plus belles et les plus lyriques parties : « Ni éloquence, ni raison, ni passion ! réplique Tcheng Ki-tong, voilà les trois caractères qui manquaient, en effet, à la traduction du P. Prémare³⁹. » D'ailleurs, le 18 avril 1873, le *Journal de Shanghai* publie une petite biographie de Stanislas Julien dans lequel l'auteur fait l'éloge de ses traductions, y compris sa traduction de *L'Orphelin de la Chine*. En d'autres termes, à la fin du XIX^e siècle, ses réalisations en

³⁵ Antoine Bazin, *Théâtre chinois ou choix de pièces de théâtre composées sous les empereurs mongols*, Paris, L'Imprimerie Royale, 1838, p. L ; souligné par l'auteur.

³⁶ Tcheng Ki-tong, *Le Théâtre des Chinois*, *op. cit.*, p. 101.

³⁷ Lee-You Ya-Oui, Lee-You Ya-Oui, *Le Théâtre classique en Chine et en France : d'après « l'Orphelin de la Chine » et « l'Orphelin de la Famille Tchao »*, *op. cit.*, p. 46.

³⁸ Voltaire, « Épitre », dans *L'Orphelin de la Chine*, *op. cit.*, p. VII.

³⁹ Tcheng Ki-tong, *Le Théâtre des Chinois*, *op. cit.*, p. 101.

sinologie et en traduction sont même reconnues dans l'Empire du Milieu⁴⁰.

Lancée depuis longtemps parmi les chercheurs chinois et européens, la polémique à propos des deux traductions françaises porte principalement sur la compréhension et la fonction des chants dans le théâtre chinois. Certains pensent que les chants chinois sont inaccessibles pour les Français, en l'occurrence, l'omission du P. de Prémare rend le récit plus concis et plus clair ; et pour les autres, qui considèrent les chants théâtraux comme « les morceaux les plus représentatifs de l'esprit et de la sensibilité chinois⁴¹ », cette omission est donc assez regrettable. La réduction de *L'Orphelin de la maison de Tchao* à la partie narrative nuit-elle à sa représentation ? La meilleure façon de résoudre cette question est sans aucun doute de mettre en parallèle les deux versions françaises.

Selon Wang Guowei, *L'Orphelin de la maison de Tchao* est digne de figurer à côté des plus grandes tragédies du monde grâce aux « braves martyrs⁴² » qui luttent pour la loyauté et la justice de l'Homme sans ménager leur vie. Nous pouvons citer ici un des fragments en exemple :

Traduction du P. de Prémare

Han Kué

Tching-ying, vous pourriez aisément vous sauver avec l'orphelin, mais vous n'avez point de confiance (il chante pour exprimer ses derniers sentiments et se tue)⁴³.

Traduction de Stanislas Julien

HAN-KIOUÉ

Tching-ing, tu peux aisément te sauver, mais tu montres toujours de l'inquiétude et de la défiance.

⁴⁰ Voir « Faguo rulian xiaozhuan 法國儒蓮小傳 » [La Petite biographie de Stanislas Julien], *Shenbao* 申報 [Journal de Shanghai], Kuyiounian sanyue nianerri 癸酉年三月廿二日 [le 18 avril 1873]. Stanislas Julien est le seul lettré français qui est mentionné dans le *Journal de Shanghai* au XIX^e siècle

⁴¹ Lee-You Ya-Oui, *Le Théâtre classique en Chine et en France : d'après « l'Orphelin de la Chine » et « l'Orphelin de la Famille Tchao »*, *op. cit.*, p. 75.

⁴² “赴汤蹈火者” ; Wang Guowei 王国维, *Song yuan xiqu shi* 宋元戏曲史 [L'Histoire du théâtre sous les dynasties des Song et Yuan], *op. cit.*, p. 128 ; traduit par nous.

⁴³ Ji Junxiang, *L'Orphelin de la maison de Tchao*, trad. P. de Prémare, *op. cit.*, p. 26-27.

Il chante sur l'air de Tsoui-fou-kouei.

Tu veux conserver le rejeton de la famille de Tchao. Quel lien de parenté m'attache à Tou-'an-kou ? Eh bien, je veux montrer aussi de nobles sentiments ; je veux léguer mon exemple à toute l'armée, et rivaliser avec toi d'héroïsme et de grandeur ! Tu es un serviteur dévoué, et moi je veux être fidèle à moi-même. Puisque tu as le courage de sacrifier cette vie mourante, je veux t'imiter et me donner la mort !

Il chante sur l'air : T'sing-ko-eul.

Vraiment, il me faudrait bien des paroles pour exprimer tout ce que je sens !

Il parle

Tching-ing !

Il chante.

Que tu es aveugle ! que tu es aveugle ! Emporte le petit Orphelin, et va le cacher dans une retraite bien reculée, bien profonde. Instruis-le jusqu'à ce qu'il soit devenu grand, et éclaire-le sur ses devoirs. Qu'il cultive les lettres et qu'il s'exerce à l'art de la guerre. Quand il sera capable de commander une armée, qu'il saisisse ce scélérat de Tou-'an-kou, qu'il lui brise la tête, et qu'il le déchire en mille pièces pour venger la mort de ses parents. Il aura satisfait ma fureur et la tienne ; il aura soulagé une famille entière d'un poids de haine et d'indignation ! »

Il parle.

Tching-ing, pars vite, et bannis tes craintes.

Il chante sur l'air de Tsan-chan-wei.

« Il dépend de moi de le laisser aller. Si l'on me demande une explication nette et précise, comment consentirais-je à le trahir ? Mais je crains que ce brigand n'emploie les tortures pour m'arracher la vérité. Eh bien, je vais me donner la mort, en me brisant la tête contre ces degrés. Mais je ne pourrai laisser un nom glorieux aux générations à venir. Pourtant, il est beau d'aller tenir compagnie à l'âme héroïque de Tsou-ni. Toi, Tching-ing, veille jour et nuit sur ce petit Orphelin ; qu'il soit constamment l'objet de tous tes soins. Il faut que ce frêle rejeton fasse revivre un jour la maison de Tchao. Et quand il sera devenu grand, raconte-lui tout ce qui s'est passé. Ne manque pas de lui apprendre à venger ses parents ; et qu'il se garde

surtout d'oublier mon dévouement et mes bienfaits. »

Il se coupe la gorge⁴⁴.

Il est évident que la version du P. Prémare est beaucoup plus succincte par rapport à celle de Stanislas Julien. Néanmoins, est-ce que, comme ce que le P. Prémare et Étiemble déclarent⁴⁵, cette réduction – « il chante pour exprimer ses derniers sentiments et se tue⁴⁶ » – conduit à une plus grande clarté du récit ? La réponse est absolument négative.

Le fait est que le texte mutilé provoque irrésistiblement quelques doutes au sein des lecteurs : Pourquoi Han-kioué se suicide-t-il ? quels sont ses derniers sentiments ? Au contraire, la traduction complète de Stanislas Julien justifie le comportement de Han-kioué et démontre avec succès « son éloquence, sa raison, sa passion » : Sa loyauté envers soi-même et sa crainte des tortures le poussent finalement à se suicider. Ce paradoxe entre l'héroïsme et l'appréhension construit conjointement une figure vive et complexe.

De plus, au point de vue structural, les chants de Han-kioué ressemblent à une prophétie lorsqu'il recommande à Tching-ing : « Il faut que ce frêle rejeton fasse revivre un jour la maison de Tchao. Et quand il sera devenu grand, raconte-lui tout ce qui s'est passé. Ne manque pas de lui apprendre à venger ses parents [...]»⁴⁷ » Ce

⁴⁴ Ji Junxiang, *Tchao-Chi-Kou-Eul ou L'Orphelin de la Chine*, traduit du chinois par Stanislas Julien, *op. cit.*, p. 38-40. Voilà le texte originel : « (正末云)：程嬰，你好去的不放心也。(唱)【醉扶归】你为赵氏存遗胤，我于屠贼有何亲？却待要乔做人情，遣众军打一个回风阵？你又忠，我可也又信，你若肯舍残生，我也愿把这头来刎。【青歌儿】端的是一言一言难尽，(带云)程嬰，(唱)你也忒眼内眼内无珍。将孤儿好去深山深处隐，那其间教训成人，演武修文，重掌三军，拿住贼臣，碎首分身，报答亡魂，也不负了我和你硬喘着是非门，担危困。(带云)程嬰，你去的放心者。(唱)【赚煞尾】能可在我身儿上讨明白，怎肯向贼子行推问？猛拼着撞阶基图个自尽，便留不得香名万古闻，也好伴鉏麋共做忠魂。你你你要殷勤，照顾晨昏。他须是赵氏门中一命根。直等待他年长进，才说与从前话本，是必教报仇人，休忘了我这大恩人。(自刎下) » ; voir Collectif, *Yuanren zaju xuan* 元人杂剧选 [Recueil de Tsa kiu des Yuan] [2010], texte établi, présenté et annoté par Gu Xuejie 顾学颀, Pékin, Renmin wenzue chubanshe, 2020, p. 217-218.

⁴⁵ À noter que dans *La Traduction et la réception du théâtre chinois en France (1789-1870)* publié en 2015, l'auteur met en parallèle des noms propres chinois dans les traductions du P. Prémare et de Stanislas Julien - par exemple, « 桔梗甘草薄荷 », le premier le traduit comme « les remèdes ordinaires » tandis que le dernier le traduit en fonction de la prononciation des trois termes : « les herbes appelées Kiei-keng, kan-tso et po-ho », et dit que le P. Prémare adopte « une stratégie de traduction plus centrée sur le lecteur que sur le texte (c'est une stratégie plus centrée sur le lecteur) ». En d'autres termes, Li Shengfeng pense également que la traduction du P. Prémare serait plus facile à accepter et à comprendre pour les lecteurs français. Voir Li Shengfeng 李声凤, *Zhongguo xiqu zai faguó de fanyi yu jieshou* (1789—1870) 中国戏曲在法国的翻译与接受 (1789—1870) [La Traduction et la réception du théâtre chinois en France (1789-1870)], Pékin, Beijing daxue chubanshe, 2015, p. 65-69.

⁴⁶ Ji Junxiang, *L'Orphelin de la maison de Tchao*, traduit par P. de Prémare, *op. cit.*, p. 27.

⁴⁷ Ji Junxiang, *Tchao-Chi-Kou-Eul ou L'Orphelin de la Chine*, trad. Stanislas Julien, *op. cit.*, p. 40.

morceau important non seulement annonce le déroulement du récit, mais aussi se fait l'écho de la mort d'un autre martyr, Kong-sun-tchou-kieou, qui annonce héroïquement : « allez élever l'Orphelin, afin que, quand il sera devenu grand et fort, il venge les injures de son père et de sa mère⁴⁸. » La déclaration prophétique répétée renforce, structurellement et poétiquement, le thème majeur de *L'Orphelin de la maison de Tchao* : les hommes sont prêts à mourir pour la loyauté et la justice, c'est ce que les Chinois appellent « 忠义 » (loyauté et justice), thème fréquent dans leur théâtre. Néanmoins, la suppression des chants détériore, ou au moins diminue la connotation enrichie de la pièce de sorte que toutes les émotions et les actions du personnage sont réduites à une seule phrase « il exprime ses derniers sentiments et se tue ». Qu'est-ce que les lecteurs français, y compris Voltaire, peuvent puiser de cette phrase implacable ?

De plus, il ne fait aucun doute que la suppression des chants lyriques porte atteinte à la qualité littéraire de *L'Orphelin de la maison de Tchao*. Lorsque la Princesse veuve chante poétiquement pour son destin tragique, qu'ils soient chinois ou français, les lecteurs peuvent partager la beauté et la tristesse du texte :

Toutes les peines, tous les tourments de l'univers me déchirent
le cœur. Mes soupirs et mes larmes sont aussi nombreux, aussi
pressés que les gouttes de pluie qui tombent dans une nuit
d'automne⁴⁹ !

天下人烦恼，都在我心头，犹如秋夜雨，一点一声愁。

Les chants chinois deviennent accessibles à une autre culture à travers d'une part, l'effort et le génie du traducteur, d'autre part, la compréhension et l'indulgence du public français. Et nous devons nous garder de creuser artificiellement un gouffre entre deux cultures même avant d'avoir essayé de les relier. De ce fait, il ne nous faut pas nier les mérites du P. de Prémare, missionnaire français en Chine à partir de 1698, qui est le premier à traduire la pièce chinoise en français et à en introduire quelques

⁴⁸ *Ibid.*, p. 63-64.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 17-18.

règles essentielles en France. Comme c'est un processus à long terme pour une culture d'entrer dans une autre, d'être reconnue et comprise ; malentendus, distorsions, insuffisances... ce sont des aspects inévitables de la compréhension culturelle. Ils se combinent à la culture indigène et font naître des nouveautés étrangères aux deux parties : c'est ce qu'on appelle la transplantation culturelle.

Voltaire sinophile et son Orphelin de la Chine

Les études d'Étiemble nous fournissent un point de départ historique de la présence de la Chine en Europe dans l'*Europe chinoise* avec lequel nous voyons une communication ininterrompue, indirectement puis directement, entre les deux grandes civilisations. De plus et surtout, il indique que cette communication, qui date de l'Empire romain, connaît un tournant au XIX^e siècle au moment où l'Europe connaît un glissement rapide de la sinophilie à la sinophobie générale. Dans le premier chapitre de notre thèse, nous avons essayé de décrire une Chine bizarre et décadente créée par les écrivains français au XIX^e siècle. Et cette fois-ci, nous remontons un peu plus loin dans le passé en vue de dévoiler un grand représentant de la sinophilie au XVIII^e siècle : Voltaire, l'auteur de *L'Orphelin de la Chine*.

Lorsqu'Étiemble parle de la « fureur sinophile⁵⁰ » de Voltaire, il n'indique pas seulement son immense engouement pour un Empire de l'autre côté du monde – sa longue Histoire, sa vertu puissante et sa religion tolérante –, mais ce qui compte le plus, c'est que cet engouement, d'après le sinologue, serait basé sur une idéalisation sans rapport avec les faits réels. Par exemple, en citant les morceaux des *Entretiens de Confucius*⁵¹, la construction de la Grande Muraille et l'écriture de l'*Art militaire selon Sun Tseu*, il conteste vivement l'idée de Voltaire que les Chinois n'inventent pas des

⁵⁰ Étiemble, *L'Europe chinoise II : De la sinophilie à la sinophobie*, op. cit., p. 161.

⁵¹ Dans l'*Europe chinoise*, afin de mettre en question l'idée de Voltaire, Étiemble cite une section des *Entretiens de Confucius* : « On lit en effet aux *Entretiens de Confucius* que Confucius estimait que 'dans un État de moyenne importance, on pourrait lui [Tseu Lou, Zilou en pinyin] confier le ministère de la Guerre'. » *Ibid.*, p. 289-290.

machines à détruire l'homme⁵². Il déclare que :

Bien entendu, les « philosophes » faisaient toujours leur possible pour utiliser, contre les institutions occidentales, le peu qu'ils découvraient sur l'art militaire des Chinois. Ce même Voltaire, dont je citais tout à l'heure une phrase sur le courage qui eût mieux servi les Chinois que même leur Grande Muraille, dit aussi que ce monument est un de ceux « qui font le plus d'honneur à l'esprit humain », et que « l'esprit de paix seul imagina » cette fortification⁵³.

Selon Étiemble, Voltaire « n'est jamais allé 'à la Chine'⁵⁴ » et « ne sait pas un mot de chinois⁵⁵ », il fait l'éloge de la Chine comme « la nation plus sage et la mieux policée de l'univers⁵⁶ » en prenant l'Empire Milieu pour un antipode de l'Europe. L'auteur de *L'Europe chinoise* nous laisse souvent entendre entre les lignes que l'exaltation de Voltaire pour la Chine provient en fait de « son ignorance⁵⁷ » et que ce sont les jésuites qui « ont incliné Voltaire vers la Chine⁵⁸ ».

Dans l'ambition de montrer « comment au XVIII^e siècle l'engouement pour les chinoiseries et la découverte de la musique, du théâtre chinois et de certains aspects de la science sinique n'empêchent pas l'Europe sinophile de virer à une sinophobie⁵⁹ », Étiemble nous fait remarquer que le germe de l'aversion est « déjà perceptible chez Montesquieu⁶⁰ ». Mais le fait est que le sinophile Voltaire, en dépit de ses éloges passionnés à l'égard de la Chine, joue aussi un certain rôle dans la vague de la sinophobie européenne. Au cours de son exil en Angleterre, Voltaire met l'accent sur la force de la science qui amène une nouvelle philosophie distincte de celle de la religion et qui sert d'espoir réel de la vie mondaine luttant contre les émotions

⁵² Mais Voltaire admet lui-même que : « Si les Chinois ne s'appliquèrent pas à inventer ces instruments destructeurs, il ne faut pas en louer leur vertu, puisqu'ils n'en ont pas moins fait la guerre. » Voir Voltaire, *Essai sur les mœurs*, dans *Œuvres* de Voltaire, t. XV, avec préfaces, avertissements, notes, etc. par M. Beuchot, Paris, Lefèvre Libraire, Werdet et Lequien fils, 1829, p. 268.

⁵³ *Ibid.*, p. 291.

⁵⁴ Étiemble, *L'Europe chinoise II : De la sinophilie à la sinophobie*, *op. cit.*, p. 209.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 292.

⁵⁶ Voltaire, *Lettres philosophiques*, dans *Mélanges*, texte établi et annoté par Jacques Van Den Heuvel, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1965, p. 32 ; voir aussi Étiemble, *L'Europe chinoise II : De la sinophilie à la sinophobie*, *op. cit.*, p. 216.

⁵⁷ Étiemble, *L'Europe chinoise II : De la sinophilie à la sinophobie*, *op. cit.*, p. 254.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 209.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 11.

⁶⁰ *Ibid.*

dépressives dues à la désillusion avec la réalité. De ce fait, il ne ménage jamais son admiration profonde à l'égard des découvertes significatives d'Isaac Newton. En l'occurrence, les Chinois, « qui sont peut-être le premier des peuples policés pour la morale, [mais] sont le dernier dans les sciences⁶¹ », se tiennent donc hors du développement moderne. Dans la lettre dédiée au Duc de Richelieu, Voltaire indique que les Chinois, se tenant au coude à coude avec les Grecs et les Romains, sont considérés comme « les seuls peuples anciens, qui ayant connu le véritable esprit de la société⁶² » ; mais c'est dans la même lettre que Voltaire accuse ironiquement la décadence de l'Empire :

Il leur a été donné de commencer en tout plutôt que les autres Peuples, pour ne faire ensuite aucun progrès. Ils ont ressemblé aux anciens Egyptiens, qui ayant d'abord enseigné les Grecs, finirent par n'être pas capables d'être leurs disciples.

Ces Chinois [...] ne savent pas encore à quel point nous leur sommes supérieurs ; ils ne sont pas assez avancés, pour oser seulement vouloir nous imiter⁶³.

Dans l'*Essai sur les mœurs*, Voltaire propose deux explications à cet étrange phénomène, savoir que les Chinois n'auraient fait aucun progrès dans le domaine de la science et de la technologie depuis des milliers d'années : premièrement, le respect prodigieux pour leurs pères ; deuxièmement, la langue compliquée que certains Chinois n'arrivent pas à bien écrire jusqu'à la vieillesse⁶⁴. Les deux arguments nous rappellent naturellement la critique de Barbey d'Aurevilly⁶⁵ et celle de Théophile Gautier⁶⁶. N'est-ce pas un lien perceptible entre l'âge de sinophilie et l'âge de sinophobie ? La pensée de Voltaire, en tant que « fureur sinophile », n'inspire-t-elle

⁶¹ *Ibid.*, p. 292.

⁶² Voltaire, « Épître », dans *L'Orphelin de la Chine*, *op. cit.*, p. V.

⁶³ *Ibid.*, p. VIII-IX.

⁶⁴ Voltaire, *Essai sur les mœurs*. *Oeuvres* de Voltaire, t. XV, *op. cit.*, p. 270 ; voir aussi Étienne, *L'Europe chinoise II : De la sinophilie à la sinophobie*, *op. cit.*, p. 292.

⁶⁵ « [...] les Chinois actuels ne sont plus (pardon pour le mot !) que les ombres chinoises de leurs pères » ; Barbey d'Aurevilly, « L'Empire chinois par M. Huc, ancien missionnaire apostolique en Chine », art. cit ; souligné par l'auteur.

⁶⁶ « [...] langue [chinoise] ne bégaye encore que des monosyllabes » et « leur écriture idéographique demande vingt ou trente ans d'études pour être lue couramment » ; Théophile Gautier, *Les Beaux-Arts en Europe – 1855 –*, *op. cit.*, p. 131.

pas en effet aussi le mépris pour la Chine ? S'il est vrai que « le mépris de la Chine avait commencé au début du XIX^e siècle, lorsque, K'ien-long mort⁶⁷ », les graines de la sinophobie, prélude à la colonisation européenne, sont depuis longtemps semées. *L'Orphelin de la maison de Tchao* était la seule pièce de théâtre chinoise accessible dans toute Europe à cette époque-là, et Voltaire lui rend hommage : « c'est un chef-d'œuvre, si on le compare à nos pièces du quatorzième siècle⁶⁸. » Néanmoins, il faut noter que cette pièce de théâtre chinois est simultanément considérée comme « toute barbare en comparaison de bons ouvrages de nos jours⁶⁹ ».

Étiemble met en cause la réécriture de *L'Orphelin de la maison de Tchao* par Voltaire, étant donné qu'« un philosophe du XVIII^e siècle, surtout s'il était doublé d'un dramaturge néo-classique, ne pouvait guère y trouver de quoi nourrir son inspiration⁷⁰ ». Sa critique de *L'Orphelin de la Chine* est sévère : « Encore que, pour moi, Zamti ne soit nullement ridicule, jamais il ne m'a ému. Ni non plus la sage, la pure Idamé⁷¹. » Et la deuxième critique d'Étiemble sur la version voltairienne est la disparition entière des éléments chinois : « Il a fabriqué selon ses idées deux héros sans vices, ni défauts, ni faiblesses ; autrement dit, tout, sauf des êtres humains ; tout, sauf des Chinois⁷². » Autrement dit, d'après le sinologue, la réécriture de Voltaire n'a quasiment rien à voir avec la version originale créée sous la dynastie des Yuan.

En effet, dans sa lettre au Duc de Richelieu, Voltaire lui-même avoue sincèrement que « l'*Orphelin de Tchao* est tout un autre sujet⁷³ » et que les deux pièces ne se ressemblent « que par le nom⁷⁴ ». Au cours de son adaptation, le grand sinophile ne tend pas à copier ou à imiter la pièce de Ji Junxiang ; *L'Orphelin de la maison de Tchao* ne sert que de source qui fait couler la rivière littéraire dans un nouvel espace. Cet aveu franc explique la différence incontestable. Premièrement, l'histoire originale se déroule pendant la Période des Printemps et Automnes tandis

⁶⁷ K'ien-long, empereur de la dynastie des Qing de 1711 à 1799. Étiemble, *L'Europe chinoise II : De la sinophilie à la sinophobie*, op. cit., p. 347.

⁶⁸ Voltaire, « Épitre », dans *L'Orphelin de la Chine*, op. cit., p. VI.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ Étiemble, *L'Europe chinoise II : De la sinophilie à la sinophobie*, op. cit., p. 171.

⁷¹ *Ibid.*, p. 185.

⁷² *Ibid.*, p. 184.

⁷³ Voltaire, « Épitre », dans *L'Orphelin de la Chine*, op. cit., p. IX.

⁷⁴ *Ibid.*

que l'histoire de Voltaire a lieu sous le règne de Gengis-khan. Ce choix est sans doute influencé par une série de travaux sur l'Histoire de Gengis-khan publiée en Europe à cette époque : *Histoire du Grand Gengis Can* de Pétis de la Croix en 1710 ; *Nouvelle histoire de Gengis-Kan* en 1715 ; *Histoire de Gentchiscan et de toute la dinastie des Mongous* d'Antoine Gaubil en 1739.

Deuxièmement, la pièce adaptée affaiblit le thème « justice » (“义” en chinois) souligné dans le texte original. Contrairement à Tching-ing qui représente la loyauté des hommes, Han-kioué et Kong-sun-tchou-kieou ne sont pas les vassaux de la famille Tchao, mais ils sont prêts à sacrifier leur vie pour protéger l'Orphelin, ce qui est l'incarnation de la vertu chinoise – la « justice ». Han-kioué se trahit avant son suicide : « Tu es un serviteur dévoué, et moi je veux être fidèle à moi-même. Puisque tu as le courage de sacrifier cette vie mourante, je veux t'imiter et me donner la mort⁷⁵ ! » En d'autres termes, ce à quoi Han-kioué est fidèle n'est pas la famille Tchao, mais la justice humaine qui est, selon les mœurs chinoises, supérieure à la vie. Dans la traduction mutilée du P. de Prémare, faute de chants explicatifs, les actions de Han-kioué et de Kong-sun-tchou-kieou deviennent incompréhensibles de sorte que le thème de la justice est négligé. C'est peut-être une des raisons importantes pour lesquelles *L'Orphelin de la Chine* de Voltaire supprime totalement les deux personnages.

Cependant, il existe une autre possibilité, à savoir que Voltaire veuille rendre la pièce conforme à la règle des trois unités et simplifier ainsi les intrigues. Dans cette adaptation, Voltaire concentre le conflit dramatique sur un paradoxe entre le devoir et l'amour : le père (Zamti) a l'intention de sacrifier son fils afin de protéger l'Orphelin tandis que la mère (Idamé) défend résolument son enfant devant l'envahisseur. Dans la version originale de Ji Junxiang, la loyauté de Tching-ing prime sur tout et les personnages féminins sont absents (la Princesse veuve en tant que la mère de l'Orphelin se suicide au premier acte). Voltaire, en revanche, met le rôle féminin au centre de *L'Orphelin de la Chine* et l'amour devient la morale la plus célébrée et

⁷⁵ Ji Junxiang, *Tchao-Chi-Kou-Eul ou L'Orphelin de la Chine*, trad. Stanislas Julien, *op. cit.*, p. 38.

influyente. De ce fait, si les vertus louées par *L'Orphelin de la maison de Tchao* de Ji Junxiang sont la loyauté et la justice, la version voltairienne est « une pièce nouvelle toute pleine d'amour⁷⁶ ».

Valorisant les multiples identités d'Idamé qui est à la fois une mère, une épouse et une femme, l'auteur dessine une figure féminine idéale. L'amour maternel, qui attribue à Idamé le courage infini de résister à l'exigence de son mari et même du vainqueur mongol Gengis-khan, l'emporte sur la loyauté envers l'empereur :

Zamti : Vous êtes citoyenne avant que d'être mère.

Idamé : Quoi ! sur toi la Nature a si peu de pouvoir !

Zamti : Elle n'en a que trop ; mais moins que mon devoir [...]

Idamé : Non, je ne connais point cette horrible vertu⁷⁷.

Et l'amour conjugal rend Idamé prête à affronter la mort avec son mari sans ménager sa propre vie. Face à la menace de l'envahisseur, elle loue hautement la vertu de son époux :

Mon époux vertueux et fidelle,

Objet infortuné de ma douleur mortelle,

Servit son Dieu, son Roi, rendit mes jours heureux⁷⁸.

Et finalement, l'amour de Gengis-khan pour Idamé transforme un Conquérant cruel en un Roi réel. Inspiré par les vertus d'Idamé, le Tartare témoigne d'une nation antique qui gouverne sans conquête et règne par les mœurs de manière que les vainqueurs se permettent volontairement d'accepter la raison, la justice et les mœurs des peuples vaincus. Cette conversion imprévue met en valeur l'héroïne et indique le sujet majeur de *L'Orphelin de la Chine* :

Je me suis arrêté à la grande époque de Gengis-Kan, j'ai voulu peindre les mœurs des Tartares et des Chinois. Les aventures les plus intéressantes ne sont rien quand elles ne peignent pas les

⁷⁶ Voir la lettre écrite par Voltaire au comte d'Argental au 19 août 1753, *Correspondance*, t. III, texte étali et annoté par Théodore Besterman, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1975, p. 1021.

⁷⁷ Voltaire, *L'Orphelin de la Chine*, *op. cit.*, p. 22.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 38.

mœurs ; et cette peinture, qui est un des grands secrets de l'Art, n'est encore qu'un amusement frivole, quand elle n'inspire pas la vertu⁷⁹.

Sainte et idéalisée, dans la pièce de Voltaire, la figure d'Idamé symbolise l'Empire ancien qui dompte les envahisseurs tatars avec le sage et la vertu.

Selon nous, ce n'est pas tant que Voltaire soit inspiré par le théâtre chinois, mais plutôt qu'il s'intéresse profondément à la naissance du *Tsa kiu* dans le contexte de l'invasion mongole de la Chine. À ses yeux, le théâtre est l'emblème d'un pays civilisé alors que *L'Orphelin de la maison de Tchao* est « une nouvelle preuve que les vainqueurs Tartares ne changèrent point les mœurs de la Nation vaincue ; ils protégèrent tous les Arts établis à la Chine ; ils adoptèrent toutes ses Loix⁸⁰ ». Parallèlement, ce que Voltaire essaie de dépeindre n'est pas l'Idéal d'une femme chinoise, mais des civilisés qui se manifestent comme ce qu'ils *devraient être*, afin d'établir un modèle de la vertu. Autrement dit, plutôt qu'un goût littéraire, le premier but du penseur des Lumières est de dévoiler cette victoire des mœurs antiques : les vaincus gouvernent les vainqueurs à travers les vertus et l'amour ; et la relation entre civilisation et barbarie signale une influence unilatérale et une conquête totale de la première sur la dernière.

Les Barbares doivent se soumettre aux Civilisés, cette formule est un prélude du discours de colonialisme qui justifie la colonisation sous prétexte de progression. Quoique les représentations variées – philosophiques, idéologiques, ethnologiques – à l'égard du groupe non-blanc au XVIII^e siècle, elles n'échappent pas à la pensée d'une hiérarchie humaine, c'est-à-dire que, en empruntant les mots de Michel-Rolph Trouillot, « certains humains l'étaient plus que les autres⁸¹ ». Voltaire confirme cette idée dans la lettre consacrée au Duc de Richelieu. D'une part, comme les Grecs et les Romains, les Chinois, en vertu de leur création du théâtre dans l'Antiquité, sont plus civilisés que les autres pays et sont les seuls peuples anciens qui connaissent l'« esprit

⁷⁹ Voltaire, « Épitre », dans *L'Orphelin de la Chine*, *op. cit.*, p. IX.

⁸⁰ *Ibid.*, p. IV.

⁸¹ “some humans were more so than others”; Michel-Rolph Trouillot, *Silencing the past*, Boston, Beacon Press, 1995, p. 76.

de société⁸² » ; d'autre part, les Chinois décadents se contentent d'hériter de la gloire de leurs pères et ne font aucun progrès depuis des milliers d'années. Voltaire déclare donc que :

Ces Chinois [...] ne savent pas encore à quel point nous leur sommes supérieurs ; ils ne sont pas assez avancés, pour oser seulement vouloir nous imiter⁸³.

En fonction des critères européens trahis dans l'écriture de Voltaire, nous observons donc un ordre de classement des civilisations sous forme de gradation : l'Occident > la Chine > d'autres civilisations du monde.

Cependant, contrairement à ce que Voltaire préconise, la naissance du *Tsa kiu*, loin de signaler la conquête de la barbarie par la civilisation, prouve solidement l'influence mutuelle et le métissage complexe des deux civilisations. La beauté du *Tsa kiu* réside d'abord dans sa langue naturelle⁸⁴ : l'emploi intensif d'expressions familières et d'onomatopées le rendent largement distinct des autres formes littéraires chinoises qui se conforment à la langue écrite archaïque. Deuxièmement, la floraison du théâtre chinois est, d'après Wang Guowei, due largement à l'abolition des examens impériaux à la suite de l'occupation par les Mongols – l'étude traditionnelle ne conduit plus à l'ascension de classe, ce qui entraîne le développement d'une littérature populaire⁸⁵. Et en 1937, Masaru Aoki, sinologue japonais, propose une autre hypothèse : les Mongols ne connaissent pas la langue écrite chinoise et sont épris de chants et danses, les goûts du conquérant changent la coutume littéraire des Chinois⁸⁶. En fin de compte, l'invasion mongole exerce une grande influence sur la prospérité du théâtre chinois. Des chercheurs ultérieurs, tels qu'Étiemble, sont également d'accord avec ce point de vue :

⁸² Voltaire, « Épitre », dans *L'Orphelin de la Chine*, *op. cit.*, p. V.

⁸³ *Ibid.*, p. VII-IX.

⁸⁴ “元曲之佳处何在？一言以蔽之，曰：自然而已矣（Quelle est la beauté du théâtre des Yuan ? En un mot, on dit : naturel)” ; voir Wang Guowei 王国维, *Song yuan xiqu shi* 宋元戏曲史 [L'Histoire du théâtre sous les dynasties des Song et Yuan], *op. cit.*, p. 127 ; traduit par nous.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 97.

⁸⁶ Qingmu zhenger 青木正儿 (Masaru Aoki en japonais), *Yuanren zaju xushuo* 元人杂剧序说 [Introduction à l'Histoire de Tsa kiu], *op. cit.*, p. 8-9.

Or l'invasion mongole disloqua cette prose traditionnelle, qui devint à la fois moins formaliste et moins sûre (sitôt que la dynastie chinoise des Ming eut reconquis le pouvoir, et cela survint dès 1368, les lettrés se rallièrent aux formes traditionnelles). En même temps que la domination mongole entraînait une décadence du style ancien, elle favorisait des genres neufs, et jusque-là méprisés des lettrés : le roman d'une part, de l'autre, le théâtre⁸⁷.

La prospérité du *Tsa kiu* est donc un fruit de l'hybridation culturelle. Les Mongols ne sont pas un récepteur passif, mais plutôt un participant de la culture théâtrale chinoise. La rencontre des deux civilisations, malgré sa violence et sa cruauté, pousse objectivement l'art dramatique chinois à son apogée.

Selon Qian Linsen, *L'Orphelin de la maison de Tchao* de Ji Junxiang et *L'Orphelin de la Chine* de Voltaire représentent la première fusion des littératures chinoise et française⁸⁸, la passion sinophile prend la pièce chinoise pour « un monument précieux, qui sert plus à faire connaître l'esprit de la Chine⁸⁹ » et à créer un modèle de vertu. De *L'Orphelin de la maison de Tchao* à *L'Orphelin de la Chine*, les deux ouvrages, en tant que témoin de l'échange littéraire entre deux pays, attirent naturellement l'attention des chercheurs chinois à l'étranger depuis longtemps.

Les premières études théâtrales des Chinois en français

Si la naissance du théâtre chinois, à la suite de l'occupation de la Chine par les Mongols, découle de l'influence et de la fusion des deux civilisations en termes d'habitudes linguistiques et de modes de vie, la première vague des études sur le théâtre chinois en Chine connaît un contexte quasiment identique. À partir de la seconde moitié du XIX^e siècle, s'enclenche en Chine une communication sans

⁸⁷ Voir Étiemble, *L'Europe chinoise II : De la sinophilie à la sinophobie*, op. cit., p. 146.

⁸⁸ Voir Qian Linsen 钱林森, « Ji junxiang de zhaoshi guer yu fuertai de zhongguo guer – zhong fa wenxue de shouci jiaorong 纪君祥的<赵氏孤儿>与伏尔泰的<中国孤儿>——中法文学的首次交融 » [*L'Orphelin de la maison de Tchao* de Ji Junxiang et *L'Orphelin de la Chine* de Voltaire – la première fusion des littératures chinoise et française], *Wenyi yanjiu* 文艺研究 [Études littéraires et artistiques], 1988.

⁸⁹ Voltaire, « Épitre », dans *L'Orphelin de la Chine*, op. cit., p. VI.

précédent avec l'Occident. Sous la menace des activités coloniales des puissances impériales en Asie, les intellectuels chinois tournent leurs yeux vers l'Occident et le Japon afin de trouver un moyen effectif de sauver la nation envahie. D'après eux, la fusion de la langue orale et écrite est l'une des causes essentielles de la diffusion généralisée des idées modernes en Occident et au Japon ; au contraire, la séparation entre la langue parlée et la langue écrite piège la Chine dans une situation délicate, où la pensée réformatrice moderne ne circule que dans la classe supérieure et ne peut influencer l'ensemble de la société chinoise. Par conséquent, certains savants chinois, tels que Huang Zunxian (黄遵宪 en chinois), Liu Shiwei (刘师培 en chinois), Liang Qichao, préconisent vivement d'apprendre de l'Occident et d'écrire avec la langue parlée⁹⁰. De 1887 – au moment où Huang Zunxian indique l'importance de l'unification de la langue parlée et écrite⁹¹ – jusqu'au Mouvement de la langue parlée mené particulièrement par le groupe de la revue *La Jeunesse*, la réforme linguistique est considérée par les intellectuels chinois comme la base essentielle de toute la réforme idéologique⁹² ; et lier la révolution linguistique avec la sauvegarde de la nation chinoise marque un mode de pensée typiquement chinois à cette époque-là.

Du fait de la liaison naturelle et étroite, la révolution linguistique s'étend rapidement au champ littéraire. Selon l'observation de Wang Guowei, méprisées par les érudits et les savants orthodoxes, les pièces de la dynastie des Yuan ont longtemps été prises pour une littérature vulgaire et n'avaient jamais fait l'objet de

⁹⁰ Voir Hu Quanzhang 胡全章, « Qingmo baihuawen yundong 清末白话文运动 » [Le Mouvement de la langue parlée à la fin des Qing], dans *Baokan shiliao yu 20 shiji zhongguo wenxueshi congshu* 报刊史料与 20 世纪中国文学史丛书 [Documents historiques de journaux et l'histoire de la littérature chinoise du XX^e siècle], Pékin, Zhongguo shehui kexue chubanshe, 2015.

⁹¹ Huang Zunxian 黄遵宪, *Riben Guozhi* 日本国志 [Chronique nationale du Japon], t. XXXIII, Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 2001, p. 346-347. Voir aussi Hu Quanzhang 胡全章, « Qingmo baihuawen yundong 清末白话文运动 » [Le Mouvement de la langue parlée à la fin des Qing], art. cit., p. 6-7.

⁹² La plupart des pionniers qui préconisent de remplacer la langue écrite par la langue parlée sont profondément influencés par la culture occidentale. Par exemple, Huang Zunxian est diplomate de la dynastie des Qing au Japon depuis 1877 et il se rend à San Francisco en 1882 ; Liu Shiwei justifie la fusion entre la langue écrite et la langue parlée en citant la pensée de Spencer en 1905 (voir Liu Guanghan 刘光汉, « Lunwen zaji 论文杂记 » [Recueil des essais], dans *Guocui xuebao* 国粹学报 [Journal de la culture chinoise], n° 1, 1905) ; Liang Qichao est l'un des principaux initiateurs de la Réforme des Cent Jours. Leurs idées, de même que celles de leurs successeurs, Chen Duxiu (陈独秀 en chinois), Hu Shi (胡适 en chinois), Lu Xun, promeuvent ensemble la révolution de la langue chinoise moderne.

matériaux d'études à partir de sa naissance⁹³. Or, à mesure que la langue parlée est mise en avant, les littératures populaires, plus exactement le roman et le théâtre, occupent une position indispensable qu'il faut sérieusement compter. D'autre part, l'accent mis par l'Europe sur la littérature théâtrale est une autre raison importante de sa réévaluation en Chine. Le fondateur de *La Jeunesse*, Chen Duxiu, affirme dans le premier volume du magazine : « Aujourd'hui, le monde littéraire européen attache d'abord de l'importance au théâtre⁹⁴. »

Parallèlement, Voltaire exerce aussi une influence sur cette ancienne terre orientale. En 1902, Liang Qichao écrit dans une pièce inachevée que :

(Il se dit) Ne vois-tu pas que les mœurs de la France à l'époque de Louis XIV étaient semblables à celles de la Chine d'aujourd'hui ? Heureusement, il y a un lettré nommé Voltaire qui réveille effectivement les citoyens de son pays de leur sommeil à travers de nombreux romans et pièces de théâtre. En tant qu'homme instruit, je n'ai ni la puissance, ni le courage, ni le génie d'écrire un chef-d'œuvre transmis de génération en génération, autant écrire une petite pièce à propos de ce que je vois et pense [...] C'est ma responsabilité en tant que citoyen.

(自语介)你看从前法国路易第十四的时候那人心风俗不是和中国今日一样吗幸亏有一个文人叫做福禄特尔做了许多小说戏本竟把一国的人从睡梦中唤起来了想俺一介书生无权无勇又无学问可以著书传世不如把俺眼中所看着那几桩事情俺心中所想着那几片道理编成一部小小传奇[...]这就算我尽我自己面分的国民责任罢了⁹⁵。

Inspiré par les œuvres de Voltaire, Liang Qichao, grand réformiste chinois, reconnaît la fonction pédagogique des littératures populaires. À l'aide du protagoniste de la pièce, il illustre son ambition d'éclairer l'esprit des Chinois par le biais des romans et des pièces. Dès lors, pouvons-nous conclure que le Mouvement de la langue parlée, basé sur la réforme linguistique et sur l'apprentissage de l'Occident, inaugure un

⁹³ Wang Guowei 王国维, *Song yuan xiqu shi* 宋元戏曲史 [L'Histoire du théâtre sous les dynasties des Song et Yuan], *op. cit.*, p. 15.

⁹⁴ “现在欧洲文坛第一推重者,厥唯剧本”; Chen Duxiu 陈独秀, « Xiandai ouzhou wenyi shitan 现代欧洲文艺史谭 » [L'histoire de la littérature et de l'art en Europe moderne], dans *Qingnian zazhi* 青年杂志 [La Jeunesse], Vol. 1, n° 3, 1915 ; traduit par nous.

⁹⁵ Liang Qichao 梁启超, *Jie hui meng chuanqi* 劫灰梦传奇 [Chuanqi du rêve réduit en poudre] [1902], dans *Yinbing shi heji* 饮冰室合集 [Collection de buvettes de glace], t. XI, Pékin, Zhonghua shuju, 1989, traduit par nous.

boom des recherches sur le *Tsa kiu* en Chine ?

Dès la fin du XIX^e siècle, l'appel à une occidentalisation généralisée se répand progressivement dans toute la société chinoise. Les intellectuels radicaux, qui prônent vivement une révolution tous azimuts, acceptent le raisonnement suivant : la Chine est envahie à cause de son retard tandis que la puissance de l'Occident prouve sa civilisation dans tous les aspects, scientifique, littéraire, politique, idéologique. L'idée que l'Occident représente la civilisation humaine est généralement reconnue. En l'occurrence, l'expression « se blanchir ou disparaître⁹⁶ » de Franz Fanon se dessine dans la Chine moderne : elle révèle un sentiment de crise nationale, mais ce qui compte le plus, l'occidentalisation est définie comme une sorte de progrès qui conduit à une auto-conciliation au sein des intellectuels. Il en résulte que le mépris et la colère contre la culture traditionnelle sont largement partagés d'une part, et que le concept de la suprématie européenne occupe une position considérable dans la Chine moderne d'autre part. Compte tenu des deux raisons, la conspiration de l'universalisme et de l'eurocentrisme issue du siècle des Lumières freine le développement de la culture locale et traditionnelle, y compris le théâtre.

Le 15 juin 1918, s'enclenche une polémique à propos du théâtre chinois dans le quatrième volume de *La Jeunesse* dans lequel Zhang Zaihou (张厚载 en chinois) met en valeur le théâtre chinois dans une lettre : « En dépit de ses défauts nombreux, le théâtre chinois a un véritable esprit au plus profond de lui⁹⁷. » Ce point de vue est fortement réfuté par Hu Shi, Qian Xuantong (钱玄同 en chinois), Liu Bannong (刘半农 en chinois) et Chen Duxiu, etc., qui déclarent sans ambages que le théâtre chinois « n'a aucune valeur que ce soit dans la littérature, l'art ou la science⁹⁸ ». Le 15 novembre 1918, « De l'abolition de l'ancien théâtre chinois » (《论中国旧戏之应废》)

⁹⁶ Franz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, op. cit., p. 97.

⁹⁷ “总之中国戏曲，其缺点固甚多；然其本来面目，亦确自有其真精神。”；Zhang Houzai 张厚载, Hu Shi 胡适 et al., « Xinwenxue ji zhongguo jiuji 新文学及中国旧戏 » [La nouvelle littérature et l'ancien théâtre], dans « *Xin qingnian* » *wenxuan* 《新青年》文选 [L'Anthologie de La Jeunesse], texte établi et présenté par Chen Pingyuan 陈平原, Pékin, Beijing daxue chubanshe, 2019, p. 443 ; traduit par nous.

⁹⁸ “在文学上美术上科学上果有丝毫价值邪？”；*ibid.*, p. 446 ; traduit par nous.

de Zhou Zuoren (周作人 en chinois) et Qian Xuanton est publié dans *La Jeunesse*. Zhou Zuoren propose deux arguments : premièrement, le théâtre chinois contient de nombreux éléments religieux primitifs ; deuxièmement, débauche, meurtre, empereur, fantômes, ces quatre éléments désuets sont nocifs pour l'esprit du peuple chinois. Par conséquent, bien qu'il admette être « un profane du théâtre chinois », il croit fermement que « le théâtre chinois est barbare⁹⁹ ». Quant à Qian Xuanton, il indique que « seule la culture occidentale représente le nouveau savoir indispensable sur l'échelle de l'évolution humaine¹⁰⁰ ». Cette dichotomie civilisation/barbarie, Occident/Orient, prévaut au sein des intellectuels chinois de l'époque, tout en débordant naturellement dans le domaine de la littérature.

En l'occurrence, le groupe littéraire qui prend *La Jeunesse* comme champ de combat ne privilégie jamais le théâtre traditionnel chinois. Centrée sur la circonstance politique, *La Jeunesse* est une revue visant à la révolution idéologique, linguistique et littéraire – c'est la révolution idéologique qui mène par excellence la révolution littéraire. Plus exactement, apprendre de l'Occident et abandonner la tradition chinoise deviennent le credo de la critique littéraire. En 2019, l'Édition de l'Université de Pékin publie *L'Anthologie de « La Jeunesse »* (《<新青年>文选》), le rédacteur en chef, Chen Pingyuan, indique dans la préface que les préconisations de l'abolition du théâtre chinois dans *La Jeunesse* « tiennent d'abord à l'Histoire idéologique, et ensuite, à l'Histoire littéraire¹⁰¹ » ; et la critique littéraire de cette époque-là se manifeste le processus d'auto-occidentalisation de la Chine. À la suite d'une longue période de rejet par la littérature orthodoxe chinoise, le *Tsa kiu* est, encore une fois au début du XX^e siècle, considéré comme une littérature démodée et barbare par rapport au théâtre occidental civilisé.

Néanmoins, nous observons des opinions différentes dans les travaux des

⁹⁹ “我于中国旧戏也全是门外汉”，“中国戏是野蛮”；Zhou Zuoren 周作人, Qian Xuanton 钱玄同, « Lun zhongguo jiuji zhi ying fei 论中国旧戏之应废 » [De l'abolition de l'ancien théâtre chinois], dans « *Xin qingnian* » wenxuan 《新青年》文选 [L'Anthologie de La Jeunesse], *op. cit.*, p. 460 ; traduit par nous.

¹⁰⁰ “西学代表人类进化阶级上应有的新学”；*ibid.*, p. 462 ; traduit par nous.

¹⁰¹ “至于理由，首先来自思想史，而后才是文学史。”；Chen Pingyuan 陈平原, « Préface », dans « *Xin qingnian* » wenxuan 《新青年》文选 [Recueil de La Jeunesse], *op. cit.*, p. 29.

étudiants chinois qui s'intéressaient au *Tsa kiu* en Europe à cette époque-là. En premier lieu, il ne nous faut pas ignorer l'exploit du *Théâtre des Chinois* de Tcheng Ki-tong qui voit le jour en France en 1886, c'est-à-dire 27 ans avant la publication de *L'Histoire du théâtre sous les dynasties des Song et Yuan* de Wang Guowei. En tant que diplomate de la dynastie des Qing en France, Tcheng Ki-tong qui s'imprègne de la culture française se rend compte aussitôt de la valeur du théâtre chinois dès la fin du XIX^e siècle. Et si l'ouvrage de Wang Guowei se concentre sur la recherche textuelle dans l'intention de retracer l'origine du théâtre chinois, Tcheng Ki-tong met en évidence la nature performative du théâtre en tant qu'art de la scène. Voilà sa description minutieuse sur le théâtre chinoise :

Un théâtre se construit en quelques heures : quelques planches placées sur des tréteaux et élevées de sept à huit pieds au-dessus du sol ; des bambous supportant une toiture de nattes ; des toiles peintes servant de cloisons sur le fond et de chaque côté de la scène ; puis tout autour des gradins disposés avec la même science architecturale : tels sont le théâtre et la salle¹⁰².

D'après lui, le théâtre chinois n'a pas besoin de décors aussi compliqués que celui de l'Occident dans le sens où « l'illusion était complète¹⁰³ » au sein des spectateurs chinois.

Par ailleurs, l'auteur du *Théâtre des Chinois* prête également attention aux problèmes sociaux en dehors du champ de littérature, tels que le statut social des comédiens. Dans la section « Les comédiens », il indique : « En Chine, le métier de comédien est absolument dépourvu de considération. Le comédien est un indigne, ou, pour employer le grand mot de circonstance, un infâme¹⁰⁴. » Par rapport aux études de Wang Guowei, l'ouvrage de Tcheng Ki-tong, au-delà du cadre des études littéraires, est plein d'observations sur les mœurs chinoises et ainsi, approfondit la connaissance des Français sur la Chine.

Voltaire considère le théâtre comme un signe de civilisation et *Tsa kiu* une preuve

¹⁰² Tcheng Ki-tong, *Le Théâtre des Chinois*, op. cit., p. 18.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 13.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 20.

solide que les Chinois conquièrent les vainqueurs Tartares par le truchement de ses mœurs. En fonction de son observation, le théâtre est une façon idéale de révéler l'esprit d'une nation et d'éduquer le peuple en action et en dialogues. Tcheng Ki-tong partage complètement cette opinion de « l'ami des Chinois¹⁰⁵ » – ce n'est pas un hasard que le sous-titre du *Théâtre des Chinois* est « *Étude de mœurs comparées* ». Au début de l'ouvrage, le diplomate pose la question : « La pensée qui dirige notre curiosité, lorsqu'une pièce de théâtre est soumise à notre étude, est-elle le désir de trouver une représentation de mœurs qui nous sont inconnues ou l'expression d'un art dramatique indépendant¹⁰⁶ ? » Tout comme la tentative de Voltaire de déchiffrer l'esprit de la Chine par le truchement de *L'Orphelin de la maison de Tchao*, Tcheng Ki-tong, reliant l'art dramatique à la représentation de mœurs du peuple, confirme la fonction du théâtre comme un moyen de connaissance qui peut « faire abstraction du cadre¹⁰⁷ » des cultures. Dans ce cas, la représentation des mœurs peut faire du théâtre un intermédiaire entre les cultures différentes, permettant la comparaison éventuelle de deux civilisations.

Les études des théâtres (mœurs) comparés de Tcheng Ki-tong signalent la première tentative des Chinois dans le domaine de la littérature comparée, l'auteur tend à révéler les similitudes ainsi que les différences entre deux pays par le biais de la comparaison théâtrale. Par exemple, le théâtre chinois demande plus d'imagination et d'émotion des spectateurs dans le sens où sa scène est beaucoup plus simple – il n'y a ni décors ni coulisses – que celle de la France ; les maris trompés n'existent pas en Chine où « les maris ne doivent pas être trompés, puisqu'ils n'ont pas laissé leurs femmes prendre goût à ces sortes de distractions¹⁰⁸ » ; et les mœurs de la Chine sont

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 175. Tcheng Ki-tong n'est pas le seul lettré chinois qui nomme Voltaire « l'ami des Chinois ». En 1982, Wang Yansheng, traducteur chinois, écrit une préface pour la version chinoise du *Dictionnaire philosophique* : « Voltaire apprécie notamment la Chine dans de nombreux articles, y compris son 'De la Chine', il affirme souvent les avantages de la Chine en ironisant sur les absurdes de l'Occident. On trouve rarement des écrivains aussi sympathiques à la Chine que Voltaire parmi les écrivains occidentaux. C'est ce qui nous rend particulièrement attachés à lui (伏尔泰对中国特别推崇, 在《论中国》一文以及其他许多文章里, 常常肯定中国的长处, 来讽喻西方的一些在他看来是很愚昧可笑之处。我们在西方作家中还很少发现像伏尔泰笔下这样同情中国的作家。这也是令我们特别对他又好感之处。) » Voir Wang Yansheng 王燕生, « Préface du traducteur » pour *Zhexue cidian* 哲学辞典 [Dictionnaire philosophique], dans *Fuertai wenji* 伏尔泰文集 [Œuvres de Voltaire], Pékin, Shangwu yinshuguan, 2019, p. XV ; traduit par nous.

¹⁰⁶ Tcheng Ki-tong, *Le Théâtre des Chinois*, *op. cit.*, p. 1-2.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 5.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 110.

aussi plus sévères, c'est la raison pour laquelle le système dramatique chinois « n'admet pas la force comique au même degré que les auteurs de l'Occident¹⁰⁹ ». Bien que ces analyses soient superficielles et risquent de construire des stéréotypes, elles sont une tentative courageuse à un stade précoce de compréhension mutuelle entre les deux cultures.

Malheureusement, *Le Théâtre des Chinois* est largement négligé par les chercheurs ultérieurs : ni Wang Guowei, ni Masaru Aoki, ni le groupe littéraire de *La Jeunesse* n'évoquent ce précurseur des études théâtrales chinoises. De plus, dans les années 1930, écrites en français par des Chinois, deux thèses de doctorat qui portent sur la relation entre *L'Orphelin de la maison de Tchao* et *L'Orphelin de la Chine* sont respectivement soutenues en Belgique et en France, elles démontrent les premières études théâtrales des intellectuels chinois en France : *Voltaire et Tsi Kiun-Tsiang : Etudes sur L'Orphelin de la Chine* de Fan Jen en 1932 et *Le Théâtre classique en Chine et en France : d'après « l'Orphelin de la Chine » et « l'Orphelin de la Famille Tchao »* de Lee-You Ya-Oui en 1937. Dans leurs travaux, nous ne trouvons non plus le nom de Tcheng Ki-tong et cette négligence est assez étrange et regrettable.

D'un point de vue historique, Fan Jen analyse dans sa thèse les contextes d'écriture des deux pièces, *L'Orphelin de la maison de Tchao* ainsi que son adaptation française. Reliant la création littéraire de Ji Junxiang aux faits historiques, l'intellectuel chinois dévoile ingénieusement que *L'Orphelin de la maison de Tchao* fait allusion au destin de la dynastie des Song (960 – 1279)¹¹⁰. Voilà ses arguments : premièrement, Tchao (趙 en chinois) est le nom de la famille royale des Song ; deuxièmement, lorsque la dynastie des Song est renversée par l'invasion des Mongols, le premier ministre Lu Xiufu, portant le dernier empereur de la famille Tchao, saute à la mer en se sacrifiant pour son pays écrasé. Donc, l'Orphelin de Tchao est une métaphore du dernier Empereur de la dynastie des Song tandis que Tching-ing, Han-kioué et Kong-sun-tchou-kieou sont « les modèles des serviteurs de la maison

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 216-217.

¹¹⁰ Voir Fan Jen, *Voltaire et Tsi Kiun-Tsiang : Études sur L'Orphelin de la Chine*, thèse soutenue à l'Université catholique de Louvain en 1932, p. 60-73. Tsi Kiun-Tsiang fait référence à Ji Junxiang.

impériale exterminée¹¹¹ ». En vertu de cette analyse subtile, la pièce créée par Ji Junxiang est en effet une déploration, dissimulée derrière un récit historique de Sse-ma Ts'ien, de son propre pays écroulé.

En ce qui concerne *L'Orphelin de la Chine*, aux yeux de Fan Jen, l'adaptation du dramaturge français reproduit délibérément l'intention implicite de l'écrivain chinois. À l'antipode d'Étiemble qui conteste la connaissance de Voltaire sur la Chine, Fan Jen prétend que Voltaire a soigneusement étudié les mœurs des Chinois et des Mongols et que « toutes les descriptions des mœurs dans la pièce ont une source¹¹² » :

Nous ferons remarquer dès maintenant que Voltaire a profité de plusieurs autres ouvrages qui ont contribué à modifier le caractère de l'histoire et la qualité des personnages. Nous citerons entre autres la *Conquête de la Chine par les Tartares Mantcheoux* de Vojeu de Brunem et les *Fastes de la Monarchie Chinoise* de Du Halde¹¹³.

En d'autres termes, épris d'histoire chinoise, Voltaire a intelligemment discerné l'intention réelle de Ji Junxiang de sorte qu'il a placé l'histoire de *L'Orphelin de la Chine* sous la dynastie des Yuan et a remplacé les protagonistes par Gengis-khan et le couple Zamti. Mais il convient de noter que Lee-You Ya-Oui émet une supposition différente à l'égard de cette adaptation du penseur français. En fonction de ses études, Voltaire a défini l'Orphelin comme descendant de la famille royale parce que « le dévouement le plus grand mis au service d'une grande famille paraît assez difficilement acceptable à un esprit occidental¹¹⁴ ».

En plus des croisements contextuels des deux pièces, Fan Jen observe aussi des nuances dues aux différences culturelles – il signale explicitement des « couleurs locales¹¹⁵ » empreintes dans l'adaptation française. Elles résident d'abord dans l'héroïne occidentalisée et donc invraisemblable : « Idamé nous paraît une

¹¹¹ *Ibid.*, 67.

¹¹² “剧中写风俗的地方无一语无根据” ; Fan Xiheng 范希衡, « *Zhaoshi guer* » yu « *zhongguo guer* » 《赵氏孤儿》与《中国孤儿》 [L'Orphelin de la maison de Tchao et L'Orphelin de la Chine], *op. cit.*, p. 63 ; traduit par nous.

¹¹³ Fan Jen, *Voltaire et Tsi Kiun-Tsiang : Études sur L'Orphelin de la Chine*, *op. cit.*, p. 88.

¹¹⁴ Lee-You Ya-Oui, *Le Théâtre classique en Chine et en France : d'après « L'Orphelin de la Chine » et « L'Orphelin de la Famille Tchao »*, *op. cit.*, p. 141.

¹¹⁵ Fan Jen, *Voltaire et Tsi Kiun-Tsiang : Études sur L'Orphelin de la Chine*, *op. cit.*, p. 134.

Européenne¹¹⁶. » Sous le joug de la pensée patriarcale confucéenne, les femmes chinoises, distinctes des femmes européennes, s'enferment dans leurs harems exigus où la graine des idées philosophiques et politiques ne bourgeonne pas. Au contraire, cette figure féminine chinoise sous l'écriture de Voltaire, éloquente et courageuse, déplaît à Fan Jen selon lequel la tâche honorable de réprimander les Barbares et de prôner la vertu distinguée doit être accomplie par les hommes chinois :

N'est-ce pas ridicule de voir une femme déclamer de grandes maximes philosophiques et politiques alors que le prêcheur reste muet dans un coin¹¹⁷ ?

Cette dislocation révèle non seulement une figure inauthentique – une Chinoise occidentalisée – chez Voltaire, mais aussi un stéréotype profondément empreint au fond de Fan Jen lui-même : en Chine, il n'y a que l'homme qui est capable d'assumer la responsabilité d'un prêcheur et d'employer la vertu confucéenne en tant qu'arme de défense ; la femme chinoise, en revanche, cachée dans la maison, soumise à l'autorité absolue de son père, son mari et son fils, est plutôt une ombre invisible et silencieuse.

De plus, l'amour entre Idamé et Gengis-khan est, aux yeux de l'auteur, « presque [...] adultère¹¹⁸ » et donc inacceptable : « voilà ce qu'une véritable Chinoise, n'aurait pas fait et qu'un artiste chinois n'aurait pas représenté comme idéal de femme¹¹⁹ ». Tcheng Ki-tong, quant à lui, propose la même opinion dans *Le Théâtre des Chinois* : « Il n'y a que les maris trompés, qui manquent à notre scène pour qu'elle ait un air tout à fait occidental¹²⁰. » L'objection de Fan Jen et de Tcheng Ki-tong dévoile clairement la puissance du patriarcat traditionnel qui nie l'esprit des Chinoises depuis plus de deux mille ans. Consciemment ou inconsciemment, Fan Jen, au point de vue d'un homme chinois, défend par excellence la situation gênante de Zamti, mari trompé, ce qui le distingue de Lee-You Ya-Oui, doctorante chinoise, soutenue cinq ans après à Paris.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 151.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 202.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 201.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 156.

¹²⁰ Tcheng Ki-tong, *Le Théâtre des Chinois*, *op. cit.*, p. 110;

Selon Muriel Détrie, « de tous les étudiants chinois en France, c'est Lee-You Ya-Oui qui mène le parallèle le plus important entre littérature chinoise et littérature française¹²¹ ». Lee-You Ya-Oui analyse *L'Orphelin de la Chine* de Voltaire dans une perspective plutôt féminine et son « intérêt se tourne presque uniquement vers Idamé¹²² ». À l'opposé du blâme sévère de Fan Jen, la chercheuse chinoise observe « quelques regrets à Idamé¹²³ » à propos de son amour jeune et fugitive avec Gengis-khan, notre héroïne n'est que « la victime innocente du grand vainqueur tartare¹²⁴ ». Même si elle avoue simultanément que la nationalité chinoise de l'héroïne est oubliée, elle porte une profonde sympathie pour Idamé qui fait preuve d'héroïsme maternel et conjugal.

Or, par rapport aux deux chercheurs précédents – le premier étend les études théâtrales jusqu'à la comparaison des mœurs différentes et le deuxième, sur la base des études philologiques, dissèque minutieusement les contextes des créations des deux pièces –, Lee-You Ya-Oui se borne aux études comparatives littéraires des deux pays. Eu égard à la structure, elle divise sa thèse en trois parties (« Le Théâtre classique en Chine », « Le théâtre classique en France », « Étude comparée du théâtre classique en France et en Chine ») dont la première partie et la deuxième partie portant sur une introduction générale occupent respectivement 89 pages et 53 pages. En ce qui concerne la troisième partie, partie comparative littéraire, elle ne contient que 27 pages, c'est-à-dire quinze pour cent de la thèse *in extenso*. Vu le contenu et la structure de ses recherches, elle ne sort pas du cadre dessiné par ses prédécesseurs.

Retour de l'Orphelin en Chine

Selon l'observation de Voltaire dans *Lettres philosophiques* :

¹²¹ Muriel Détrie, « La contribution des premiers étudiants chinois en France au comparatisme littéraire franco-chinois (1920-1949) », art. cit., p. 41-64, ici p. 54.

¹²² Lee-You Ya-Oui, *Le Théâtre classique en Chine et en France : d'après « l'Orphelin de la Chine » et « l'Orphelin de la Famille Tchao »*, op. cit., p. 143.

¹²³ *Ibid.*, p. 156.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 158.

La coutume d'introduire de l'amour à tort et à travers dans les ouvrages dramatiques passa de Paris à Londres vers l'an 1600 avec nos rubans et nos perruques. Les femmes qui parent les spectacles, comme ici, ne veulent plus souffrir qu'on leur parle d'autre chose que d'amour¹²⁵.

Si l'amour est un cliché du théâtre européen de l'époque des Lumières, force est de constater que Voltaire n'échappe pas au piège de sorte qu'il ajoute intentionnellement cet élément à son adaptation de *L'Orphelin de la maison de Tchao*.

Tcheng Ki-tong déclare dans *Le Théâtre des Chinois* : « [...] l'autorité paternelle est absolue. Il est donc aisé de comprendre que les grands drames de l'amour n'auraient devant notre public aucune chance de succès¹²⁶. » Cette déclaration est un peu imprudente car il existe en Chine des pièces d'amour louables¹²⁷, telles que *L'Histoire du pavillon d'Occident* de Wang Shifu¹²⁸. Mais il faut admettre que la proportion d'éléments amoureux du théâtre chinois est bien inférieure à celle du théâtre européen. Selon Tcheng Ki-tong, les meilleurs ouvrages du théâtre chinois sont toujours les drames historiques¹²⁹. Après plus d'un demi-siècle, Lee-You Ya-Oui confirme l'opinion de Tcheng Ki-tong – par rapport à l'amour, la loyauté, la piété filiale, la fidélité conjugale et la justice sont les quatre vertus les plus promues par le théâtre chinois¹³⁰ – et la relie à la réécriture de Voltaire : « La tragédie classique française est presque toujours fondée sur l'amour. La pièce chinoise exclut complètement l'amour, tandis que dans la pièce de Voltaire l'amour constitue l'essentiel¹³¹. » Nous pourrions sans doute synthétiser les mots de Tcheng Ki-tong et de Lee-You Ya-Oui de la façon suivante : *L'Orphelin de la Chine* de Voltaire ne peut réussir en Chine avec ses éléments d'amour.

¹²⁵ Voir Voltaire, *Lettres philosophiques, Mélanges, op. cit.*, p. 84.

¹²⁶ Tcheng Ki-tong, *Le Théâtre des Chinois, op. cit.*, p. 78.

¹²⁷ Lee-You Ya-Oui analyse les théâtres d'amour chinois dans sa thèse de doctorat : « Assez nombreuses sont les pièces qui peignent l'amour des jeunes gens [...] La première pièce qui traite un tel sujet est *L'Histoire du Pavillon Occidental* [...] » Voir Lee-You Ya-Oui, *Le Théâtre classique en Chine et en France : d'après « L'Orphelin de la Chine » et « L'Orphelin de la Famille Tchao »*, *op. cit.*, p. 64.

¹²⁸ *Si-siang-Ki* ou *L'histoire du pavillon d'Occident* de Wang Shifu (王实甫, 《西厢记》), traduit par Stanislas Julien en français 1872-1880.

¹²⁹ Tcheng Ki-tong, *Le Théâtre des Chinois, op. cit.*, p. 175.

¹³⁰ Lee-You Ya-Oui nous indique que la loyauté, la piété filiale, la fidélité conjugale et la justice sont les quatre vertus les plus essentielles dans le théâtre chinois. Voir Lee-You Ya-Oui, *Le Théâtre classique en Chine et en France : d'après « L'Orphelin de la Chine » et « L'Orphelin de la Famille Tchao »*, *op. cit.*, p. 70-71.

¹³¹ *Ibid.*, p. 158.

La réception de Voltaire en Chine peut remonter aux années 1910. En 1918, dans la revue *La Jeunesse*, Tao Lvgong (陶履恭 en chinois) présente aux Chinois les styles d'écriture de Voltaire en traduisant des extraits de *Micromégas*¹³². Dans les années 1920, Chen Ruheng (陈汝衡 en chinois) publie successivement ses traductions des romans de Voltaire, *Jeannot et Colin* (1923), *Candide* (1923) et *Zadig* (1924) dans la revue *The Critical Review* (《学衡》 en chinois)¹³³. Jusqu'en 1935, les trois œuvres de traduction sont recueillies dans *Romans de Voltaire* (《福祿特尔小说集》) et éditées par Presse commerciale¹³⁴. Dans la préface « La Biographie et la critique sur Voltaire » (《福祿特尔评传》), Wu Mi (吴宓 en chinois), partant de la querelle des Anciens et des Modernes en France, apprécie avec acuité et objectivité l'apport littéraire de Voltaire ; de plus, il détaille les œuvres importantes de Voltaire, y compris *L'Orphelin de la Chine*, ce qui est sans doute la première fois que cette adaptation théâtrale est mentionnée dans la publication chinoise¹³⁵.

En 1942, au moment où la Chine résiste péniblement mais courageusement à l'invasion japonaise, *L'Orphelin de la Chine* de Voltaire, traduit en chinois par Zhang Ruogu (张若谷 en chinois), est publié par Presse commerciale. Une citation empruntée à Tchang Kai-chek¹³⁶ est intentionnellement inscrite sur le page de titre :

Nous, nation chinoise, descendants de l'empereur Jaune, avons la détermination inébranlable et la volonté de fer de lutter contre les pirates étrangers à tout prix. Mieux vaut souffrir la mort que l'humiliation est une manifestation de toute notre personnalité nationale. Nés à cette époque, nous sommes

¹³² Tao Lvgong 陶履恭, « Fa bi er dawenhao zhi pianying 法比二大文豪之片影 » [Introduction à deux grands écrivains français et belges], *Xin qingnian* 新青年 [La Jeunesse], Vol. 4, n° 5, 1918. Et c'est dans le même numéro que Lu Xun publie le premier roman chinois en langue parlée, *Le Journal d'un fou*, 《狂人日记》 en chinois.

¹³³ Voir le numéro 18, 22 et 34 de la revue.

¹³⁴ Voir Fu lu te er 福祿特尔, *Fu lu te er xiao shuo ji* 福祿特尔小说集 [Romans de Voltaire], trad. Chen Ruheng, Pékin, Shangwu yinshuguan, 1935.

¹³⁵ Wu Mi 吴宓, « Fu lu te er pingzhuan 福祿特尔评传 » [La biographie et la critique sur Voltaire], dans *Fu lu te er xiao shuo ji* 福祿特尔小说集 [Romans de Voltaire], *op. cit.*, p. 1-14.

¹³⁶ Tchang Kai-chek, (蒋介石, 1887-1975), le chef du gouvernement de la Première République et le chef militaire de la Chine pendant la Seconde Guerre mondiale.

destinés à démontrer des actes héroïques et des exemples typiques aux générations futures afin que notre histoire de cinq mille ans en porte toujours l'éclat infini. Je suis sûr que nous, les Chinois, pouvons endurer les épreuves et les souffrances ; nous affrontons bravement les difficultés et la mort jusqu'à la victoire finale.

我们中华民族黄帝子孙，对于外寇，都是抱定宁为玉碎毋为瓦全的决心，和匹夫不可夺志的气概，来作坚强的奋斗。所谓士可杀不可夺的精神，实在是我们整个民族人格的表现。我们生在这个时候，我们正要为后代多留一点典型和史迹，使我们五千年来的历史永远发扬无穷尽的光辉。我确信：我们中华民族是永远不可屈服的；我们中国人民是能特别忍苦忍痛的；而且不畏难不怕死，必定奋斗到最后胜利为止的¹³⁷。

Cette épigraphe signale clairement les lecteurs potentiels supposés par la maison d'édition et par le traducteur Zhang Ruogu : C'est tout le peuple chinois qui combat sous le nuage de la guerre.

En effet, dans les années 1930 et 1940, la littérature chinoise se manifeste une tendance palpable à décrire la circonstance guerrière. Le 16 octobre 1937, le premier numéro de la revue *Juillet* révèle la relation entre la littérature chinoise et la guerre antijaponaise : « La lutte conçoit une littérature, et la littérature issue de cette lutte alimente à son tour la lutte¹³⁸. » Au cours de la période désastreuse, cette littérature de combat assume la tâche de pousser la résistance nationale à travers les écrits des intellectuels patriotes. À l'exception des pièces de renommée mondiale telles que *Le Revizor* et *Hamlet*, la plupart des pièces mises en scène en Chine pendant la guerre antijaponaise ont pour thème d'encourager la révolte de l'armée et du peuple. Prenons l'exemple du *Journal de Xinhua* (《新华日报》 en chinois) en 1938 : au moins cinquante pour cents des articles publiés (soit 46) sur les représentations, les critiques théâtrales et les activités des troupes sont liés à la guerre ; parmi de nombreuses pièces jouées, certaines d'entre elles sont intitulées *Défendre le grand Wuhan* (《保卫

¹³⁷ Voir l'épigraphe de la première version chinoise de *L'Orphelin de la Chine* ; Fu lu te er 福祿特尔, *Zhongguo guer* 中国孤儿 [L'Orphelin de la Chine] [1755], trad. Zhang Ruogu 张若谷, Pékin, Shangwu yinshuguan, 1942.

¹³⁸ “斗争养育了文学，从这斗争里面成长的文学又翻转来养育了这个斗争”；Hu Feng, « Éditorial de présentation », *Qi yue* 七月 [Juillet], le 16 octobre 1937 ; traduit par nous.

大武汉》) ou *Vive la Chine* (《中国万岁》)¹³⁹. Cela montre qu'à la fin des années 1930 en Chine, le théâtre se transforme d'une forme de littérature et de divertissement en un outil de propagande idéologique.

Dans ce contexte, on comprend mieux pourquoi *L'Orphelin de la Chine* de Voltaire est finalement retourné en Chine après près de 200 ans. Contrairement aux prédictions de Tcheng Ki-tong et Lee-You Ya-Oui, *L'Orphelin de la Chine* n'est pas rejeté par les Chinois par suite de l'élément amoureux qu'il contient. En revanche, à cette époque particulière de la guerre antijaponaise, les écrits de Voltaire sur la Chine – elle vainc la barbarie par le truchement des vertus – deviennent un soutien spirituel qui stimule les Chinois à résister aux envahisseurs.

En vue de s'adapter à une intention patriotique, Zhang Ruogu apporte des modifications appropriées aux textes au cours de sa traduction. En premier lieu, le traducteur met en évidence les vertus des Chinois qui, d'après lui, sont insurmontables et admirées par les savants occidentaux¹⁴⁰. Il révèle dans la postface que « la réécriture de la pièce par Voltaire n'est pas fonction de son mérite artistique, mais plutôt d'une profonde sympathie pour les vertus chinoises¹⁴¹ » et c'est pourquoi *L'Orphelin de la Chine* se termine par les mots de Gengis-khan : « Vos vertus¹⁴². » Il nous rappelle qu'en dépit du temps, du lieu et du contenu différents, le noyau spirituel des deux pièces, *L'Orphelin de la maison de Tchao* et *L'Orphelin de la Chine*, est de louer les vertus distinguées de la nation chinoise. Et d'autre part, la dynastie des Song effondrée sous l'invasion des Mongols ressemble à la Chine moderne qui est attaquée par les Japonais. Zhang Ruogu met en valeur cette similitude et c'est la raison pour laquelle la pièce de Voltaire est « particulièrement touchante¹⁴³ » pour lui.

¹³⁹ Wang Daming 王大明, *Kangzhan wenyi baokan pianmu huibian* 抗战文艺报刊篇目汇编 [Journaux et périodiques littéraires et artistiques au cours de la guerre contre le Japon], Chengdu, Sichuansheng shehui kexueyuan chubanshe, 1984, p. 127-129. Mais le drame à cette époque est assez différent du *Tsa kiu* de la dynastie des Yuan.

¹⁴⁰ Voir Zhang Ruogu, « Postface », Fu lu te er 福祿特尔, *Zhongguo guer* 中国孤儿 [L'Orphelin de la Chine] [1755], *op. cit.*, p. 53.

¹⁴¹ “福祿特尔写这一本戏曲，他并不是欣赏艺术上的价值，而是对于中国的道德表示了深切的共鸣”；*ibid* ; traduit par nous.

¹⁴² Voir Voltaire, *L'Orphelin de la Chine*, *op. cit.*, p. 80. Voilà le texte original : Idamé : Qui put vous inspire ce dessein ? Gengis : Vos vertus.

¹⁴³ “愈能动人”；voir l'introduction de *L'Orphelin de la Chine* dans Fu lu te er 福祿特尔, *Zhongguo guer* 中国孤儿 [L'Orphelin de la Chine], *op. cit.*, p. 1 ; traduit par nous.

Cette coïncidence entre fiction et réalité exerce naturellement une influence sur sa stratégie de traduction. Sur le rejet par Idamé de Gengis-khan, Voltaire écrit : « Si le sort l'abandonne [l'Empire] à vos heureux forfaits, / L'esprit qui l'anima ne périra jamais¹⁴⁴. » Zhang Ruogu complète intentionnellement le seul mot « esprit » comme « 中华民族的精神 (l'esprit de la nation chinoise) » dans l'intention d'encourager le peuple chinois à croire que « 中华民族的精神是永不会灭亡的 (l'esprit de la nation chinoise ne périra jamais)¹⁴⁵ ».

Un autre changement important du texte est dû à la relation hostile entre la Chine et le Japon à cette époque-là. Dans la pièce de Voltaire, Idamé et Zamti sont déterminés à affronter la menace de Gengis-khan et préfèrent prendre leur destin en main ; ils projettent d'apprendre le « hardi Japonnois » et de mourir généreusement pour leur pays natal :

Eh bien, écoute-moi.
Ne saurons-nous mourir que par l'ordre d'un Roi ?
Les taureaux aux Autels tombent en Sacrifice ;
Les criminels tremblants sont trainés au supplice ;
Les mortels généreux disposent de leur sort.
Pourquoi des mains d'un Maître attendre ici la mort ?
L'homme était-il donc né pour tant de dépendance ?
De nos voisins altiers imitons la constance ?
De la Nature humaine ils soutiennent les droits,
Vivent libres chez eux, et meurent à leur choix.
Un affront leur suffit pour sortir de la vie,
Et plus que le néant ils craignent l'infamie.
Le hardi Japonnois n'attend pas qu'au cercueil
Un Despote insolent le plonge d'un coup d'œil.
Nous avons enseigné ces braves Insulaires ;
Apprenons d'eux enfin des vertus nécessaires ;
Sachons mourir comme eux¹⁴⁶.

Face au compliment chaleureux pour les Japonais, le traducteur prédit dans la préface

¹⁴⁴ Voltaire, *L'Orphelin de la Chine*, op. cit., p. 56.

¹⁴⁵ Fu lu te er 福祿特尔, *Zhongguo guer 中国孤儿* [L'Orphelin de la Chine], op. cit., p. 36.

¹⁴⁶ Voltaire, *L'Orphelin de la Chine*, op. cit., p. 75.

que « tout ce qui concerne la nation japonaise dans la pièce est incompatible avec les faits¹⁴⁷ ». Si le but de la traduction de Zhang Ruogu de *L'Orphelin de la Chine* est d'encourager le peuple chinois en guerre à résister héroïquement, à l'instar d'Idamé et de Zamti, à l'agression japonaise, alors il est logique que dans la version chinoise les Japonais ne peuvent pas jouer le rôle d'un modèle à suivre. En l'occurrence, le « hardi Japonnois » est ignoré par le traducteur et remplacé par « 自由人民 (les peuples libres) ». Voilà sa traduction finale : « Nous devons suivre l'exemple des peuples libres et prendre nous-mêmes les décisions que nous vivons ou mourons¹⁴⁸. » Les traducteurs sont-ils responsables des distorsions ? Ou la mutilation, la réécriture et le compromis sont-ils une stratégie inévitable pour la transplantation d'une culture à l'autre ? Les deux options sont possibles, mais les aspects idéologiques ne l'emportent-ils pas malgré tout ? Au cours du déplacement d'un ouvrage, il faut prêter attention à la fois à sa diachronie et à sa synchronie, ce qui fait-il aussi partie du dialogue transculturel.

L'Orphelin de Tchao réalise ainsi son voyage odysseéen. De la naissance sous la dynastie des Yuan, à la publication de la première version française en 1735, jusqu'à *L'Orphelin de la Chine* mis en scène à Paris en 1755, et finalement en 1942, il retourne à son pays natal – plus de 600 ans s'écoulent et le thème de la pièce change sans cesse¹⁴⁹ ! Au début, *L'Orphelin de la maison de Tchao* de Ji Junxiang vise à promouvoir l'esprit de loyauté et de justice ; ensuite, inspiré par la traduction incomplète du P. de Prémare, *L'Orphelin de la Chine* de Voltaire espère révéler comment les vertus des Chinois conquièrent l'armée des Mongols et comment les Civilisés règnent sur les Barbares sans violence ; et dans la traduction de Zhang Ruogu, l'admiration du pouvoir moral se transforme en l'affirmation de l'esprit de la

¹⁴⁷ “剧中有涉及日本民族之处，亦属不实”；voir la préface de Fu lu te er 福祿特尔, *Zhongguo guer* 中国孤儿 [L'Orphelin de la Chine], *op. cit.*, p. 1 ; traduit par nous.

¹⁴⁸ “我们要学习那些自由人民的榜样，要死要活都得自己做主张”；Fu lu te er 福祿特尔, *Zhongguo guer* 中国孤儿 [L'Orphelin de la Chine], *op. cit.*, p. 53 ; traduit par nous.

¹⁴⁹ Par ailleurs, du 20 au 22 juillet 1990, se tient à Tianjin un colloque international sur les échanges culturels sino-français dont l'un des thèmes centraux est les études comparatives entre *L'Orphelin de la maison de Tchao* et *L'Orphelin de la Chine*. En attendant, à l'invitation de la Société de la littérature comparée chinoise, le Théâtre d'art populaire de Tianjin, lors de la cérémonie d'ouverture de la conférence, interprète *L'Orphelin de la Chine* de Voltaire, ce qui marque la première représentation de la pièce en Chine.

nation chinoise, qui encourage le peuple chinois, courageux et tenace devant les ennemis impitoyables, à persévérer dans la guerre de résistance. À la suite d'un tel déplacement aller-retour, l'Orphelin de Tchao de Zhang Ruogu n'a quasiment plus aucune similitude avec celui de Ji Junxiang.

Cette pièce chinoise ouvre le premier dialogue transculturel entre la Chine et la France dans le domaine littéraire. Par le truchement de son circuit, elle réfute l'opinion relativiste, selon laquelle les cultures différentes ne peuvent pas se comprendre, et la doctrine universaliste du colonialisme que seule la civilisation occidentale suprême éclaire l'Orient. En tant que contenu et médiateur culturels, *L'Orphelin de la maison de Tchao* circule entre les deux cultures et se métamorphose constamment, comme si la rivière fluide relie deux rives et arrose des fleurs variées. Qu'ils soient Chinois ou Français, soit auteur, traducteur, adaptateur ou critique, ils enrichissent ensemble les significations de cette pièce et participent conjointement à la création de ce texte transculturel, en y ajoutant des empreintes personnelles, culturelles et historiques. Plus qu'un « monument précieux¹⁵⁰ » dit Voltaire, *L'Orphelin de la maison de Tchao* est par excellence un monument transculturel co-construit par chacun d'eux.

Parmi de nombreux chercheurs, il convient de prêter une attention particulière aux trois savants chinois qui se consacrent aux études du théâtre chinois en Europe avant la première moitié du XX^e siècle. Il est vrai que certains intellectuels radicaux chinois ont affirmé à cette époque-là qu'« il n'y a pas de littérature en Chine¹⁵¹ » ; Lu Xun, chef spirituel de la littérature chinoise, a suggéré sans ambages de lire « le moins possible de livres chinois et le plus possible de livres étrangers¹⁵² » ; et le théâtre chinois, en particulier, a été considéré comme une forme littéraire sans valeur. Heureusement, les trois chercheurs chinois d'expression française ont proposé des points de vue différents – garder une certaine distance avec la culture d'origine leur

¹⁵⁰ Voltaire, « Épitre », dans *L'Orphelin de la Chine*, op. cit., p. VI.

¹⁵¹ “中国实在是没有什么文学” ; Chang Hong 长虹, « Zhongguo yu wenxue 中国与文学 » [La Chine et la littérature], *Mangyuan* 莽原 [Le Désert], le 29 mai 1925 ; traduit par nous.

¹⁵² “要少——或者竟不——看中国书, 多看外国书。” ; voir Lu Xun 鲁迅, « Qingnian bidushu 青年必读书 », art. cit.

permet de mieux l'admirer.

Ces trois études sur le théâtre chinois, faites par des Chinois en Europe, tranchent sur les appels à abolir le théâtre chinois, répandus et dominants en Chine à cette époque-là. Elles s'identifient à la valeur du théâtre chinois, si bien que *L'Orphelin de la maison de Tchao* est considéré comme un « chef-d'œuvre¹⁵³ » digne d'être rangé parmi les meilleures tragédies du monde. Face à l'adaptation de Voltaire, au lieu de les mettre en concurrence l'une avec l'autre, ils tiennent plutôt compte du problème des « couleurs locales¹⁵⁴ » qui est sans doute inhérent à l'ouvrage transplanté et qui rend le lieu, le temps, le sujet et les personnages différents de la version originale. Dans ce cas, la pièce voltairienne devient même étrange pour les Chinois, *L'Orphelin de la maison de Tchao* et *L'Orphelin de la Chine* construisent ainsi un espace discutable, transculturel et polyphonique. Mais leurs travaux sont ignorés pendant longtemps – *Le Théâtre des Chinois* de Tcheng Ki-tong et « *L'Orphelin de la maison de Tchao* » et « *L'Orphelin de la Chine* »¹⁵⁵ de Fan Jen sont respectivement publiés jusqu'en 2006 et 2010 en Chine, tandis que les recherches de Lee-You Ya-Oui sont jusqu'à présent peu connues.

¹⁵³ Voir Lee-You Ya-Oui, *Le Théâtre classique en Chine et en France : d'après « L'Orphelin de la Chine » et « L'Orphelin de la Famille Tchao »*, op. cit., p. 74-75 et Fan Jen, *Voltaire et Tsi Kiun-Tsiang : Études sur L'Orphelin de la Chine*, op. cit., p. 60.

¹⁵⁴ Fan Jen, *Voltaire et Tsi Kiun-Tsiang : Études sur L'Orphelin de la Chine*, op. cit., p. 134.

¹⁵⁵ Publié par la Maison d'édition des livres anciens de Shanghai (上海古籍出版社 en chinois), « *L'Orphelin de la maison de Tchao* » et « *L'Orphelin de la Chine* » contient principalement deux parties : la traduction de *L'Orphelin de la Chine* par Fan Jen et l'introduction selon traducteur. Comme résumé de la thèse, cette introduction, de même que la traduction, est écrite au cours de la Révolution culturelle chinoise et voit le jour jusqu'en 2010, quarante ans après la mort de Fan Jen. Jia Zhifang, dans la préface de 2010, regrette de ne pas avoir vu la thèse de Fan Jen rédigée en français en 1932, ce qui montre que les recherches de Fan Jen sur la pièce de Voltaire sont depuis longtemps négligées en Chine. Voir Jia Zhifang 贾植芳, « Fan yi 'zhongguo guer' xu 范译<中国孤儿>序 » [Préface de la traduction de « L'Orphelin de la Chine » de Fan], dans Fan Xiheng 范希衡, « *Zhaoshi guer* » yu « *zhongguo guer* » 《赵氏孤儿》与《中国孤儿》 [L'Orphelin de la maison de Tchao et L'Orphelin de la Chine], op. cit., p. 4-5.

CHAPITRE 5
LA CHINE DE VICTOR SEGALEN ET DE FRANÇOIS CHENG : UN DIALOGUE
TRANSTEMPOREL

Vrai, si nous voyagions, c'était en vue
de quelque Éden perdu, force nous est
de croire que le voyage est notre destin même,
que notre destin n'est autre que voyage.

François Cheng, *L'un vers l'autre*, « Ultime voyage »

L'exotisme de Victor Segalen

Au fil de la découverte du Nouveau Monde par l'Occident, émerge la pensée de l'exotisme qui s'accompagne de l'imagination occidentale sur l'Autre. Dans l'article « L'Exotisme comme objet d'histoire » publié en 2008, Anaïs Fléchet réalise une archéologie du terme « exotisme » qui vient du grec *exôticos* : « L'adjectif exotique est utilisé pour la première fois en 1552 dans le *Quart Livre* de Rabelais¹⁵⁶ » en vue de décrire les marchandises qui émanent des îles de Nulle-Part :

Appliqué dans un premier temps aux productions du sol étranger, notamment les plantes et les fleurs, l'adjectif qualifie ensuite des contrées, des villes et des mondes lointains, ainsi que des décors qui ajoutent à l'idée d'espace celles d'artefact et

¹⁵⁶ Anaïs Fléchet, « L'Exotisme comme objet d'histoire », *Hypothèses*, 2008/1(11), p. 15-26.

de travestissement¹⁵⁷.

Néanmoins, le concept d'exotisme remonte à encore plus loin – d'après Todorov, Homère serait le premier exotiste célèbre et c'est pourquoi il nomme le principe de l'exotisme la règle d'Homère : « le pays le plus éloigné est le meilleur¹⁵⁸ ». Publié en 1503, à l'aube de l'époque des grandes découvertes, *Mundus Novus* d'Amerigo enclenche l'idéalisation des figures de l'Autre situé dans un monde lointain. Dans le domaine littéraire, il inspire sans doute *l'Utopie* (en 1516) de Thomas More, *La Vie de Gargantua et de Pantagruel* (de 1532 à 1564) de François Rabelais, certains des *Essais* (de 1572 à 1592) de Michel de Montaigne et les autres œuvres littéraires qui rêvent un paradis terrestre aux îles de Nulle-Part. Dès lors, s'établissent les premières figures du « bon sauvage » comme l'opposé des civilisés.

Invention d'un monde lointain, éloge du bon sauvage, réflexion de soi à travers l'Autre, l'exotisme à l'époque des Lumières devient un sujet fréquent dans le domaine littéraire : Dans *Supplément au voyage de Bougainville*, A et B apprécient les mœurs tahitiennes ; chez Voltaire, Candide découvre une utopie en Eldorado ; sous la plume de Montesquieu, Rica et Usbek comparent la société de la France avec celle de la Perse. Diderot déclare au nom d'un vieux Taïtien que :

« Laisse-nous nos mœurs ; elles sont plus sages et plus honnêtes que les tiennes ; nous ne voulons point troquer ce que tu appelles notre ignorance contre tes inutiles lumières. Tout ce qui nous est nécessaire et bon, nous le possédons. Sommes-nous dignes de mépris, parce que nous n'avons pas su nous faire des besoins superflus ? »¹⁵⁹

De ce fait, la société utopique opposée à celle des Français qui perd sa nature à force de la modernisation, et les bons sauvages en tant qu'entité homogène supérieurs aux civilisés, constituent l'illusion exotique des œuvres littéraires au XVIII^e siècle.

Or, nous contestons la conclusion d'Anaïs Fléchet qu'« au contraire du racisme,

¹⁵⁷ *Ibid.*

¹⁵⁸ Tzvetan Todorov, *Nous et les autres*, op. cit., p. 356.

¹⁵⁹ Denis Diderot, *Supplément au voyage de Bougainville* [1796], dans *Œuvres*, texte établi et annoté par André Billy, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1946, p. 971.

l'exotisme attribue toutefois à la différence une valeur positive : il établit une comparaison entre Nous et l'Autre au sein de laquelle les seconds sont jugés meilleurs que les premiers en raison même de leur différence¹⁶⁰ ». Premièrement, l'exotisme est une notion en devenir : au XIX^e siècle, les figures de bons sauvages se dégradent à mesure que le développement de l'orientalisme qui mobilise les savants, les écrivains et les artistes faisant un pèlerinage vers l'Orient dévoile le mystère du lointain. Deuxièmement, les activités coloniales se propagent, l'expansion occidentale intervient au niveau du monde entier de sorte que la figure de l'Autre se lie inséparablement avec les colonisés. L'exotisme, le racialisme et le scientisme largement répandus en toute Europe deviennent côte à côte l'arme idéologique la plus puissante qui soutient la domination militaire et politique des Européens.

François-René de Chateaubriand et Pierre Loti sont deux représentants français de l'exotisme littéraire au XIX^e siècle, dans la mesure où leurs œuvres démontrent de nouvelles figures de l'Autre. Selon Todorov :

François-René de Chateaubriand est le premier voyageur-écrivain spécifiquement moderne ; il est, pourrait-on dire, l'inventeur du voyage tel qu'il sera pratiqué au XIX^e et au XX^e siècle ; ses récits de voyage susciteront d'innombrables imitations et influenceront, directement ou indirectement, le genre entier, et à travers lui, toute la perception européenne des « autres »¹⁶¹.

Le voyage en Amérique en 1791 et le voyage en Grèce, en Palestine et en Égypte en 1806-1807, les deux grands périple de Chateaubriand démythifient dans une certaine mesure l'imaginaire littéraire de l'utopie. Dès lors, les bons sauvages, qui ont servi à critiquer les civilisés, disparaissent peu à peu de l'horizon. La littérature de voyage de Chateaubriand est pleine d'imagination et d'impression inspirées par les paysages et les monuments exotiques, dans ce cas l'auteur devient le seul sujet des œuvres dans lesquelles il essaie de tracer toutes les scènes en fonction de ses impressions immédiates et les autochtones ne sont considérés que des matériaux d'écriture. Il en

¹⁶⁰ Anaïs Fléchet, « L'Exotisme comme objet d'histoire », *op. cit.*, p15-26.

¹⁶¹ Tzvetan Todorov, *Nous et les autres*, *op. cit.*, p. 377.

résulte que les paysages exotiques se transforment en représentations solipsistes, si bien, dit-il que « l'homme n'a pas besoin de voyager pour s'agrandir ; il porte avec lui l'immensité¹⁶² ».

Si, l'éloge des sauvages est mis en doute par Chateaubriand, dans les romans de Pierre Loti, les sauvages et les colonisés se croisent, l'exotisme et le colonialisme se juxtaposent. Les figures de l'Autre font ainsi ressortir, directement ou indirectement, la domination puissante de l'Occident dans un monde exotique :

Ce qui est plus révélateur peut-être, c'est que roman exotique et roman colonial puissent coexister si facilement chez le même auteur et au cours des mêmes années, alors que leurs intentions semblent si opposées : l'un glorifie l'étranger, tandis que l'autre le dénigre¹⁶³.

Par exemple, dans *Madame Chrysanthème*, la description de l'exotisme de Pierre Loti s'appuie sur la femme sensuelle et l'histoire d'amour dans la colonie. Il prend la femme autochtone pour des objets d'observation – « si rieuses, si joyeuses, toutes ces petites poupées nipponnes !¹⁶⁴ » – à travers lesquels le héros connaît des expériences à la fois érotiques et exotiques.

Au moment où la littérature coloniale devient une tendance populaire à partir du XIX^e siècle, les œuvres de Victor Segalen sont toutefois considérées comme un contre-courant, ce qui exerce sans doute une influence sur sa réception en France : il n'y a que trois ouvrages – *Les Immémoriaux* (1907), *Stèles* (1912) et *Peintures* (1916) – qui sont publiés avant sa mort avec un tirage très faible ; et la redécouverte de Segalen s'enclenche jusqu'à la seconde moitié du XX^e siècle grâce à l'effort de Pierre Jean Jouve. Selon « Segalen et l'exotisme » de Gilles Manceron :

Si Segalen trouve aujourd'hui un nombre croissant de lecteurs, c'est probablement avant tout parce que sa sensibilité, ses ivresses et ses amertumes, les thèmes qu'il aborde et les idées qu'il exprime rencontrent davantage l'attente des lecteurs de

¹⁶² François-René de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe* [1848], t. II, Édition Ministère de l'Éducation nationale, 1972, p. 966, voir aussi Tzvetan Todorov, *Nous et les autres*, *op. cit.*, p. 407.

¹⁶³ Tzvetan Todorov, *Nous et les autres*, *op. cit.*, p. 426.

¹⁶⁴ Pierre Loti, *Madame Chrysanthème* [1887], Paris, Flammarion, 1993, p. 81-82.

notre époque qu'ils ne parlaient à ses contemporains¹⁶⁵.

Accusant les voyages d'avoir créé les « touristes impressionnistes¹⁶⁶ », Segalen aspire à une « Autre chose » qui n'est « ni Loti, ni Saint-Pol-Roux, ni Claudel¹⁶⁷ ». Après sa première rencontre avec Paul Claudel à Shanghai en 1909, dans une lettre à sa femme, Segalen l'accuse d'ignorance sur la culture chinoise – Claudel « méprise un peu le caractère chinois¹⁶⁸ » et ne parle de *Tao-tö King* « qu'à travers une vague traduction¹⁶⁹ ». Parallèlement, aux antipodes de Chateaubriand ou de son compagnon de voyage, Gilbert de Voisins, Segalen met en cause les écrivains de voyage qui tendent à valoriser leur subjectivité au lieu de la destination réelle. Le 22 juillet 1909, il écrit à sa femme que :

Il [Gilbert de Voisins] travaille souvent à ses *Images de la Chine*,
devenues sur mon avis *Images de Chine*, et y met ce que je
souhaite ne faire jamais, beaucoup d'aise et de subjectivité¹⁷⁰.

Le « 'Tourisme', dit-il, serait l'appellation générale d'une mauvaise attitude exotique¹⁷¹ » qui représente à la fois la connaissance superficielle sur la culture étrangère et la négligence de la vraie différence du lointain.

Quoi qu'il en soit, Segalen bénéficie lui-même de ses voyages en Océanie et en Extrême Orient – il l'admet dans une lettre à Jules de Gaultier : « Mon voyage prend décidément pour moi la valeur d'une expérience sincère¹⁷². » C'est grâce aux déplacements envers l'Orient que ses idées sur l'exotisme se forment graduellement : en octobre 1904, il conçoit pour la première fois le projet d'écrire un livre sur l'exotisme en naviguant dans les parages de Java ; et le 2 octobre 1918, nous observons sa dernière esquisse de l'avant-propos de cet ouvrage inachevé. Bien que l'*Essai sur l'exotisme* voie le jour jusqu'en 1978 dans l'Édition Fata Morgana – *Mercur de France* ne publie que des notes sur l'exotisme en mars et avril 1955 –, il

¹⁶⁵ Gilles Manceron, « Segalen et l'exotisme », art. cit., p. 8.

¹⁶⁶ Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme*, op. cit., p. 57.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 35.

¹⁶⁸ Victor Segalen, *Lettres de Chine*, Paris, Librairie Plon, 1967, p. 63.

¹⁶⁹ *Ibid.*

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 101-102.

¹⁷¹ Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme*, op. cit., p. 71.

¹⁷² *Ibid.*, p. 89.

est considéré comme « une référence obligée en matière d'exotisme » et « le centre invisible de toute entreprise¹⁷³ » de Victor Segalen.

Avec l'ambition d'épuiser le sujet de l'exotisme, le 4 janvier 1913, Segalen indique que ce qu'il veut faire avant tout est de « vider la place, épousseter, pour tenter ensuite non pas un remplissage d'une outre demeurée vide [...] ; mais crever l'outre elle-même pour qu'on n'en parle plus¹⁷⁴ ». Par conséquent, l'exotisme de Segalen n'est ni un éloge de bon sauvage du XVIII^e siècle, ni un prolongement de l'exotisme colonial du XIX^e siècle – selon lui, « le 'colonial' est exotique, mais l'exotisme dépasse puissamment le colonial¹⁷⁵ ». Il reformule la notion d'exotisme comme « perception du Divers¹⁷⁶ ».

Segalen met en valeur la position de l'Autre dans son expérience exotique. À l'inverse des touristes superficiels, ou en empruntant l'expression de Segalen, des touristes impressionnistes, il promeut le retrait du sujet et laisse place à l'« objet » – il fait parler les autochtones eux-mêmes tout en jouant leurs rôles. C'est le cas, par exemple, du roman *Le Fils du Ciel* dans lequel un Annaliste de l'Empire assume la charge du narrateur avec un « récit impersonnel : celui des Annales de l'Empire, précis, équivoque, paisible, indifférent et plein d'un grand respect orgueilleux¹⁷⁷ ». La culture chinoise, d'après lui, qui « forme bien un bloc, un tout, un art, un moment¹⁷⁸ » n'invite pas à la participation de l'impression subjective des voyageurs :

L'attitude ne pourra donc pas dans ces proses rythmées,
denses, mesurées comme un sonnet, ne pourra donc pas être le
je qui ressent [...] C'est le *tu* qui dominera¹⁷⁹.

Contrairement aux œuvres exotiques précédentes, celles de Segalen ne tentent ni de louer, ni d'accuser la société occidentale à travers l'Autre lointain. En tant que voyageur occidental, Segalen accorde à l'Autre la position de sujet. Dans *Équipée*, il

¹⁷³ Voir Adrien Cavallaro et Christian Doumet, notice d'*Essai sur l'exotisme*, dans *Œuvres complètes*, t. II de Victor Segalen, *op. cit.*, p. 1172-1173.

¹⁷⁴ Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme*, *op. cit.*, p. 81.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 98.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 41.

¹⁷⁷ Victor Segalen, *Autour du « Fils du Ciel »*, dans *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 678.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 699.

¹⁷⁹ Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme*, *op. cit.*, p. 40 ; souligné par l'auteur.

décèle un exotisme à l'envers qui le rend « nu et vu » et qui le transforme en « objet de mystère¹⁸⁰ » devant les regards chinois. Le fait est que l'exotisme de Segalen n'est jamais à sens unique : ce n'est pas que l'Occident qui imagine l'Orient, mais aussi l'Orient qui crée des figures exotiques de l'Occident. Gilles Manceron indique dans la préface de *l'Essai sur l'exotisme* que :

Pour lui [Victor Segalen], l'exotisme essentiel est « celui de l'objet pour le sujet », quels que soient l'un et l'autre : voilà pourquoi l'observateur européen est aussi exotique pour les habitants de la Chine ou de la Polynésie que ces indigènes le sont pour l'observateur lui-même¹⁸¹.

C'est la raison pour laquelle dans *Le Fils du Ciel*, les Chinois qualifient à leur tour les Occidentaux de « diables », d'« ignorants » ou de « Barbares étrangers¹⁸² ».

Néanmoins, derrière cette relation interchangeable entre nous et l'Autre, Segalen insiste sur l'importance de maintenir une distance absolue. Ce n'est pas tant qu'il croit à une « incompréhensibilité éternelle¹⁸³ » entre les différentes civilisations, mais plutôt qu'il aspire à conserver les Divers immuables : « L'Exotisme ne peut être que singulier, individualiste. Il n'admet pas la pluralité¹⁸⁴. » Si l'exotisme de Segalen représente à la fois une esthétique du divers et une beauté unique, nous pouvons comprendre son pessimisme face aux déplacements des Occidentaux qui, d'après lui, risquent d'entraîner l'assimilation et de diminuer la différence du monde. Dans une lettre à Henry Manceron le 23 septembre 1911, Segalen écrit :

Mieux encore, c'est à Pékin, sans doute, que nous t'emmènerions aussitôt. Je reste violemment nostalgique de Pékin. Crois-moi : méprise la côte. Oublie Shanghai et les ports du bas fleuve. La lisière de la Chine est « avancée » comme une écorce meurtrie. Dedans, la pulpe est encore savoureuse¹⁸⁵.

¹⁸⁰ Victor Segalen, *Équipée*, dans *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p.64.

¹⁸¹ Gilles Manceron, « Segalen et l'exotisme », art. cit., p. 11. Voir aussi Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme*, dans *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 725.

¹⁸² Victor Segalen, *Le Fils du Ciel*, dans *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 520.

¹⁸³ Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme*, *op. cit.*, p. 44.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 64.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 71.

Pierre-Jean Remy signale dans « L'Exil le plus absolu... », préface de *Stèles*, que « la réalité chinoise, ce sera pour lui Pékin, et ce sera la Chine intérieure¹⁸⁶ ». En effet, le mot « savoureuse » devient ici un synonyme du « exotique » qui implique une Chine primitive, différente, donc « réelle » au regard de Segalen. Ce qu'il attend au cours de son voyage c'est la Chine pure, c'est-à-dire un exotisme intact et une différence absolue.

Dans « Un grand fleuve », il précise davantage cette opinion :

C'est le destin de tous les Grands fleuves du monde que d'être uniques au monde, et chacun pour lui sans jamais pouvoir en toucher d'autres autrement que pour l'absorber¹⁸⁷.

Préconisant de « garder ses distances¹⁸⁸ », Segalen observe une beauté de la solitude à travers la métaphore du fleuve : « Tout fleuve est forcément unique et incomparable – Belle vie, âpre et orgueilleuse, sans connexions que le long fil de son cours¹⁸⁹. » Si, selon Chateaubriand, « l'homme n'a pas besoin de voyager pour s'agrandir ; il porte avec lui l'immensité¹⁹⁰ », notre voyageur anti-impressionniste partage ce point de vue dans son éloge du fleuve : le Grand Fleuve revêt une complétude pleine de soi-même « non point ailleurs » et « à son maximum¹⁹¹ ». D'ailleurs, ce petit passage peut aussi être interprété comme une glose poétique de la formule célèbre de Frantz Fanon « se blanchir ou disparaître¹⁹² » : soit le fleuve maintient une distance avec les autres, soit il est dévoré jusqu'à la disparition. C'est pourquoi il déplore la diminution du Divers au fil des activités coloniales dans le monde entier et se met en quête pendant toute sa vie d'une grande rivière qui soit « toujours semblable à elle-même¹⁹³ ». Errant entre l'aspiration au Divers et la peur de l'assimilation, Segalen nous révèle un dilemme largement répandu à partir de l'époque coloniale et postcoloniale.

Néanmoins, en partant de cette disparition irréversible de l'exotisme, Segalen

¹⁸⁶ Pierre-Jean Remy, « L'Exil le plus absolu... », préface de *Stèles*, Paris, Gallimard, 1973, p. 9.

¹⁸⁷ Victor Segalen, « Un grand fleuve », dans *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 836.

¹⁸⁸ *Ibid.*

¹⁸⁹ *Ibid.*

¹⁹⁰ François-René de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, p. 966.

¹⁹¹ Victor Segalen, « Un grand fleuve », dans *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 837.

¹⁹² Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, *op. cit.*, p. 97.

¹⁹³ Victor Segalen, note de « Un grand fleuve », dans *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 839.

déguste une beauté tragique et décadente : « Le Divers décroît. Là est le grand danger terrestre. C'est donc contre cette déchéance qu'il faut lutter, se battre, – mourir peut-être avec beauté¹⁹⁴. » Hanté par cette perte mélancolique, il considère l'exotisme comme un « élément *douloureux*¹⁹⁵ » en proclamant : « honorons les âges dans leurs chutes successives et le temps dans sa voracité¹⁹⁶ ». Exotique mais décadente, belle mais tragique, cette alliance devient la tonalité de sa création littéraire. C'est pourquoi certains savants l'associent à Baudelaire – en effet, nous savons que Segalen porte avec lui *Les Fleurs du mal* lorsqu'il arpente la Chine avec Gilbert de Voisins et considère ce recueil comme une de ces « grandes admirations¹⁹⁷ ». Selon Christian Doumet, le rêve de pierre du vers baudelairien « La Beauté » exerce une influence sur la création poétique de Segalen¹⁹⁸. Et dans l'article « La Mémoire baudelairienne de Victor Segalen », Andrea Schellino révèle plus de complicités discrètes entre les deux poètes et constate « l'amalgame de deux décadences, chinoise et française¹⁹⁹ » chez Segalen. En ce sens, l'exotisme de Segalen est non seulement une Esthétique du Divers basée sur une distance absolue, mais aussi une Esthétique de la Décadence à propos de la perte irréparable.

En l'occurrence, la préférence de Segalen pour l'empereur Kouang-Siu trouve ses explications. Surtout dans *Le Fils du Ciel*, le dernier l'empereur des Qing²⁰⁰, qui est « Hamlet écrasé sous la tâche²⁰¹ », incarne à la fois l'éternité d'un grand Empire exotique et sa décadence implacable. Segalen déclare dans ses notes que : « Il faut que mon héros soit lamentable, attachant et humain²⁰² » et « On l'a lentement 'suicidé',

¹⁹⁴ Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme*, op. cit., p. 95.

¹⁹⁵ Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme*, dans *Œuvres complètes*, t. II, op. cit., p.703 ; souligné par l'auteur.

¹⁹⁶ Victor Segalen, « Aux dix mille années », *Stèles*, dans *Œuvres complètes*, t. I, op. cit., p.725.

¹⁹⁷ Voir Victor Segalen, *Lettres de Chine*, op. cit., p. 64.

¹⁹⁸ Voir Christian Doumet, notice pour *Stèles*, dans *Œuvres complètes*, t. I, op. cit., p. 1040.

¹⁹⁹ Andrea Schellino, « La Mémoire baudelairienne de Victor Segalen », *Baudelaire : Deux siècles de création*, Genova, Accademia Ligure di Scienze e Lettere, 2021, p.151-162, ici p. 151.

²⁰⁰ Mais dans l'Histoire chinoise, Pou-yi est généralement considéré comme le dernier Empereur de la dynastie des Qing. L'intronisation de Puyi, à l'âge de 2 ans, se déroule le 2 décembre 1908. Le 10 octobre 1911, le soulèvement de Wuchang éclate, Yuan Che-K'ai prend le pouvoir au nom de la lutte contre les rebelles. Le 12 février 1912, Puyi abdique et met fin à la dernière dynastie de la Chine. En tant que médecin personnel du fils de Yuan Che-K'ai, Segalen pense que ce dernier est « la seule grande figure politique » en Chine tandis que Sun Yat-sen, « le parfait crétin ». Voir les notes pour « Hommage à la raison », *Stèles*, dans *Œuvres complètes*, t. I, op. cit., p. 1071.

²⁰¹ Victor Segalen, *Autour du « Fils du Ciel »*, dans *Œuvres complètes*, t. II, op. cit., p. 680.

²⁰² *Ibid.*

épuisé, voilà tout²⁰³ ». Attachant la beauté exotique à la décadence tragique, Kouang-Siu symbolise le goût esthétique de Segalen – la Succession Glorieuse d’un Bas-Empire. C’est à travers ce personnage que Segalen fige un moment qui croise l’éternité et sa chute, l’unité et sa dissolution. La Chine est considérée comme « un seul règne indiscontinu²⁰⁴ » – la diversité au sein de la Chine elle-même est totalement ignorée –, elle vaut mieux perpétuée en tant qu’opposée de l’Occident ; sinon, la Chine « réelle » disparaît :

L’Empire siège sur sa sécurité. Quelques mauvais esprits, quelques écoliers des doctrines Européennes préparent, disent-ils, une « révolution ». Ils troublent seulement le commerce et les humeurs des marchands de la côte²⁰⁵...

« L’objet reste objet, et le sujet sujet²⁰⁶ », Todorov constate cette idée de Segalen et indique, avec surprise, les rapprochements entre Segalen et Pierre Loti : ce dernier pense que le régime parlementaire fait dévier la Turquie de son originalité. Et face à l’opinion du « refus des croisements²⁰⁷ » que Segalen partage avec Gobineau, Loti et Lévi-Strauss, Todorov non seulement critique l’idée du relativisme, mais essaie de trouver un équilibre entre le relativisme et l’universalisme en soulignant les points communs possibles au cours de la rencontre avec l’Autre :

À partir de là, devenu défenseur de la différence pure, Segalen refuse de concevoir que les individus puissent avoir les mêmes droits, sans cesser d’être différents ; que les peuples puissent rester différents les uns des autres sans pour autant se faire la guerre²⁰⁸.

D’une imagination du lointain à une perspective sur l’altérité, l’exotisme est toujours une notion à propos de l’Autre qui, pire ou meilleur, est différent que nous. Néanmoins, à l’époque postcoloniale, ou à l’âge hybride au sens de Homi Bhabha, un problème se pose graduellement : au fur et à mesure de la disparition du lointain, il est

²⁰³ *Ibid.*, p. 681.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 159.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 192.

²⁰⁶ Tzvetan Todorov, *Nous et les autres*, *op. cit.*, p. 434.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 444.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 445.

de plus en plus difficile de distinguer totalement l'un de l'autre. La peur de l'assimilation de l'Autre chez Segalen est en fait une inquiétude sur la perte de la singularité du soi. De ce fait, nous nous posons sans cesse les questions suivantes en analysant les œuvres des écrivains chinois d'expression française : est-ce qu'il existe un exotisme absolu ? est-ce que la diversité culturelle et les identités plurielles sont permises ? comment leurs œuvres traitent-elles le problème de l'altérité ? En l'occurrence, la distinction entre la pensée de l'exotisme et la pensée du dialogue est graduellement révélée.

La Chine en tant qu'Exotisme absolu

Le dialogue trans-temporel entre François Cheng et Victor Segalen peut remonter aux années soixante au moment où François Cheng devient lecteur des *Lettres de Chine*. Ensuite, au début des années soixante-dix, selon Jean Mouttapa, « François Cheng accepte de donner des cours particuliers de chinois à une jeune fille qui n'est autre que Laure Segalen, la petite-fille du poète²⁰⁹ ». Selon François Cheng lui-même, c'est un « fatal croisement » et une « décisive rencontre²¹⁰ » :

Avant que ne s'achève le XX^e siècle, il serait bon, n'est-ce pas, qu'ayant fait le parcours inverse, quelqu'un venu de l'Orient extrême vienne saluer le poète en sa terre natale, en ce « finistère » de l'Occident extrême²¹¹.

François Cheng s'intéresse surtout aux trois périodes de Segalen en Chine, qui ont lieu respectivement de 1909 à 1912, de 1913 à 1914 et en 1917. Parmi eux, selon François Cheng, c'est le premier voyage qui « se révéla le plus personnel et, d'emblée, le plus décisif sur le plan de la création²¹² ». La Chine est un élément omniprésent dans les œuvres de Segalen – nous citons ici *Équipée, Stèles, Peintures, Briques et*

²⁰⁹ Jean Mouttapa, « Avant-propos de l'éditeur » de *L'un vers l'autre : En voyage avec Victor Segalen*, Paris, Albin Michel, 2008, p. 8.

²¹⁰ François Cheng, *L'un vers l'autre : En voyage avec Victor Segalen*, op. cit., p. 59.

²¹¹ *Ibid.*

²¹² *Ibid.*, p. 62.

Tuiles, Le Fils du Ciel, etc. – et la liaison serrée entre le poète et ce Bas-Empire est sans cesse confirmée et reconfirmée par lui-même et des chercheurs ultérieurs. Le premier novembre 1909, Segalen, avec fierté et joie, écrit à sa femme et parle de son projet sur *Le Fils du Ciel* : « j’ai cette bonne fortune, dit-il, que la Chine, milieu immense, soit intacte dans les Lettres françaises (car Loti l’a si peu touchée dans *Les derniers Jours de Pékin*).²¹³ » Et selon Pierre-Jean Remy :

C’est dire qu’à l’exception des *Immémoriaux*, l’essentiel de l’œuvre de Segalen est orienté par la Chine. Bien plus : Segalen s’enfonce dans la réalité chinoise plus qu’aucun écrivain occidental²¹⁴.

D’ailleurs, la rédaction de *l’Essai sur l’exotisme* est largement influencée par ses voyages en Chine dans la mesure où plusieurs passages sont écrits à Pékin, Shanghai, Tientsin (Tianjin) et Tchang-te-fou. Par conséquent, nous pouvons dire sans réticence que la Chine inspire la pensée segalénienne.

Néanmoins, dans *L’un vers l’autre : En voyage avec Victor Segalen*, François Cheng déclare que Segalen n’arrive pas à se débarrasser des préjugés de l’époque :

On chercherait en vain, dans ses récits, une allusion à un dialogue ou à une conversation approfondie avec un Chinois. Sans avoir pu échapper aux préjugés de l’époque, il a émis sur les gens qui l’entouraient des propos condescendants²¹⁵.

Cette évaluation est raisonnable. Si Segalen critique sévèrement Claudel, c’est à cause de son étude superficielle sur la Chine, plutôt que de ses préjugés ou de son attitude arrogante envers les Orientaux. En tant que « *tu qui dominera*²¹⁶ », les Chinois les plus ordinaires sont cependant absents chez Segalen. Que ce soit la peinture, la stèle, l’architecture ou le paysage chinois, tous sont plus attirants que les habitants de l’Empire Céleste. Il semble que notre auteur aime la Chine, mais n’aime pas les Chinois : « *Pei-King, dit-il, lieu géométrique. Mais ne cherchez point d’habitants :*

²¹³ Victor Segalen, *Lettres de Chine, op. cit.*, p. 206.

²¹⁴ Pierre-Jean Remy, « L’Exil le plus absolu... », art. cit., p. 8.

²¹⁵ François Cheng, *L’un vers l’autre : En voyage avec Victor Segalen, op. cit.*, p. 17.

²¹⁶ Victor Segalen, *Essai sur l’exotisme, op. cit.*, p. 40 ; souligné par l’auteur.

négligez les parasites dans le vide du Palais quadrangulaire²¹⁷. »

François Cheng s'aperçoit encore que l'indifférence de Segalen non seulement porte sur les autochtones, mais aussi sur les événements historiques majeurs au début du XX^e siècle qui marquent le processus de la modernisation et de l'occidentalisation chinoises. En mentionnant les dates significatives, de la fondation de *La Jeunesse* en 1915 au mouvement du 4 mai en 1919, Cheng indique que : « Ces faits et ces événements n'ont pas été sentis ou pressentis par Segalen²¹⁸. » Puis il précise :

Ce qui a intéressé le poète, ce n'était pas la Chine en tant que destin ou devenir. C'était la Chine de la haute époque, une Chine préservée, une terre où certaines visions de la vie étaient cristallisées en des formes à la fois aimables et hautaines²¹⁹.

Ce qui explique sans doute la raison pour laquelle le nom de Tcheng Ki-tong n'est jamais apparu dans les écrits de Segalen. D'une part, le diplomate des Qing quitte la France en 1891 et est mort en 1907, c'est-à-dire deux ans avant l'arrivée de Segalen en Chine : ils n'ont donc jamais pu se croiser ; d'autre part, le poète est épris d'Antiquité chinoise et surtout de pensée taoïste – il mentionne rarement les écrivains chinois dans ses lettres, sauf le 20 juin 1909, au cours de son premier voyage à Pékin, il visite la rue des Libraires et achète un recueil des poésies de la dynastie des Tang. Dans la lettre à sa femme, il effleure Li T'ai-po (701-762) et fait allusion au *Livre de Jade* de Judith Gautier²²⁰. De ce fait, Tcheng Ki-tong a sans doute raison de se plaindre de « l'indifférence du public français pour les littératures étrangères²²¹ ».

Dans *Lettres de Chine*, recueil des lettres écrites à sa femme, l'attitude de Segalen est discrète. C'est sans doute parce qu'il ne veut pas décevoir sa femme qui le retrouvera après en Chine. Mais dans les lettres à ses amis, les paroles sont plutôt acides. Le 23 septembre 1909, il écrit à son « cher Maître²²² », Jules de Gaultier : « Je ne crois pas qu'il [le Chinois] ait su vivre, vraiment, ni qu'il le sache encore. Je ne

²¹⁷ Victor Segalen, *Autour de « Stèles »*, dans *Œuvres complètes : Tome I, op. cit.*, p. 820.

²¹⁸ François Cheng, *L'un vers l'autre : En voyage avec Victor Segalen, op. cit.*, p. 18.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 19.

²²⁰ Victor Segalen, *Correspondence*, t. I, *op. cit.*, p.897-898.

²²¹ Tcheng Ki-tong, *Le Théâtre des Chinois, op. cit.*, p.103.

²²² Victor Segalen, *Correspondence*, t. I, *op. cit.*, p.1003.

crois plus que, socialement, nous ayons quelque chose à apprendre de lui²²³. » Ensuite, le 1^{er} octobre 1909, dans sa lettre à Henry et Marie Manceron, son évaluation est même proche de celle de Théophile Gautier qui croit que la Chine est une race « enfantine et décrépète²²⁴ ». D'après lui :

Le caractère chinois ne m'est pas sympathique, ou, du moins, ce que j'en vois autour de moi. Je n'éprouve pour lui ni admiration, même défiante, ni sentiment de grandeur ou de force. Toutes ses manifestations autour de moi sont frappées d'infantilisme ou de sénilité. Ils pleurent comme des petites filles, se battent comme des roquets, grimacent comme des clowns, et sont irrémisiblement un *peuple* de laids. J'excepte l'aristocratie que je n'ai fait qu'entrevoir²²⁵.

L'évaluation « condescendant » de Cheng à son égard n'est donc pas exagérée. À Kiai-tcheou, le 17 novembre 1909, écrit-il dans la lettre à Georges-Daniel de Monfreid :

Le pays, d'ailleurs, le mérite. Le pays, beaucoup plus que ses habitants, du moins populaires : y en a trop ! Laids, sales et couards, hospitaliers parce qu'ils n'osent pas ne pas l'être, ils ne m'ont pas fait bonne impression. Mais la terre, les montagnes et le ciel sont une série de belles et humaines choses. Deux aspects tout différents : ce qui est « la terre jaune », et ce qui ne l'est pas²²⁶.

Segalen précise, toujours dans sa correspondance, son attitude à l'égard des Chinois : « Mon plus grand désir est, non pas de les aimer, mais de les connaître, afin d'en tirer (esthétiquement et autre) le plus égoïste parti²²⁷. » Et à l'instar des écrivains de voyage contemporains, Segalen ne considère la Chine, espace lointain et exotique, que comme un matériau littéraire. C'est pourquoi, comme l'observation de Pierre-Jean Remy, Segalen « 'truque' donc déjà la réalité chinoise et la fait sienne²²⁸ ».

²²³ *Ibid.*, p. 1004.

²²⁴ Théophile Gautier, *Caprices et zigzags*, *op. cit.*, p. 222.

²²⁵ Victor Segalen, *Correspondence*, t. I, *op. cit.*, p.1012.

²²⁶ *Ibid.*, p. 1041. Dans *Briques et tuiles*, nous lisons des passages intitulés « Terre jaune » ; voir Victor Segalen, *Briques et tuiles*, dans *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 533-535, 541-542.

²²⁷ Victor Segalen, *Correspondence*, t. I, *op. cit.*, p. 1004.

²²⁸ Voir Pierre-Jean Remy, « L'Exil le plus absolu... », *art. cit.*, p.11.

De ce point de vue, la Chine n'est qu'une métaphore ou qu'un « moule²²⁹ » qui représente son imagination : l'Exotisme éternel et intact.

En l'occurrence, la Chine, surtout la Chine ancienne, se fixe passivement au pôle de « non-Occident », en tant qu'Autre absolu. Ainsi, l'aversion de Segalen pour la côte chinoise qui « est 'avancée' comme une écorce meurtrie²³⁰ » est explicable : « ce qu'appréhendait avant tout Segalen, dit François Cheng, c'est la tendance de la Chine à trop imiter l'Occident²³¹ », ou plus exactement, c'est la perte d'un Exotisme absolu. En proclamant que « tout ce qui est ancien est plus beau²³² », l'écrivain de voyage aspire à une Chine primaire et intacte qui dispense d'aucune influence du monde extérieur. À la suite de la chute de l'Empire des Qing qui marque la mort de l'ancienne Chine et donc la disparition de l'exotisme chinois, il « en sera quitte pour ne plus regarder qu'en arrière²³³ ».

Segalen adopte une perspective dichotomique et divise le monde en deux parties : l'Occident et le reste du monde. En conséquence, nous et l'Autre, l'Occident et l'espace exotique, la modernité et le passé d'or sont deux polarités inaccessibles et irréductibles. Dès que deux mondes s'approchent et s'assimilent et que cet équilibre manichéen est rompu, aux yeux de Segalen, la Chine occidentalisée perd son attrait mystérieux. Adrien Cavallaro et Christian Doumet le résumant de la façon suivante : chez Segalen la confrontation entre le sujet et l'objet « échappe à toute forme d'adaptation, de compréhension même : elle exclut toute conciliation²³⁴ ».

Rey Chow remarque aussi cette division dualiste : « beaucoup d'études chinoises tendent, méthodiquement, à diviser la Chine en période 'prémoderne' et 'moderne', 'traditionnelle' et 'occidentalisée'²³⁵. » Ce qu'elle incarne est non seulement une classification basée sur la perspective occidentale, mais aussi une discontinuité de

²²⁹ *Ibid.*, p. 11 et p. 13.

²³⁰ Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme*, *op. cit.*, p. 71.

²³¹ François Cheng, *L'un vers l'autre : En voyage avec Victor Segalen*, *op. cit.*, note, p. 18.

²³² Victor Segalen, *Correspondence*, t. I, *op. cit.*, p. 876.

²³³ Voir Gilles Manceron, « Segalen et l'exotisme », *art. cit.*, p. 18.

²³⁴ Voir Adrien Cavallaro et Christian Doumet, notice pour *Essai sur l'exotisme*, dans *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 1170.

²³⁵ "much of China studies prefers, methodologically, taxonomic divisions of China into 'premodern' and 'modern', 'traditional' and 'Westernized' period"; Rey Chow, *Woman and Chinese Modernity*, *op. cit.*, p. 28; traduit par nous.

l'Histoire chinoise. En d'autres termes, diviser la Chine en traditionnelle et moderne en fonction de la vision occidentale conteste en effet une Chine en constante évolution qui a subi, subit et subira des mutations dans les échanges avec d'autres cultures. La distinction de la Chine classique et de la Chine moderne, selon l'observation de Rey Chow, vient d'un certain « relativisme culturel²³⁶ » :

De manières différentes mais comparables, des sinologues épris de Chine à travers des textes classiques chinois s'abstiennent de la visiter ; ils ne lisent que silencieusement la langue chinoise en tant qu'images mais ne la parlent pas ; ou ils déplorent la « convergence » de la Chine avec le reste du monde, mettent l'accent sur l'autosuffisance méthodologique des études chinoises dans l'intention d'exclure toute stratégie non chinoise au cours de la lecture des textes chinois – ces sinologues renforcent et perpétuent aussi « l'allochronisme » auquel la Chine a été réduite parmi les cultures du monde.

In different but comparable ways, sinologists who are so much in love with the China of the classical Chinese texts that they refrain from visiting China; who only read the Chinese language silently as pictures but do not speak it; or who, lamenting China's "convergence" with the rest of the world, emphasize the methodological self-sufficiency of Chinese studies in an attempt to preclude readings of Chinese texts with non-Chinese strategies – these sinologists are also reinforcing and perpetuating the "allochronism" to which China has been reduced among world cultures²³⁷.

Segalen refuse n'importe quel genre de convergence entre cultures différentes en supposant une équation arbitraire : convergence = disparition. C'est pourquoi il déclare dans *Essai sur l'exotisme* qu'« [à] sentir vivement la Chine, je n'ai jamais éprouvé le désir d'être chinois²³⁸. »

Les deux démarches, bien que différentes, peuvent constituer deux formes d'ethnocentrisme : Premièrement, un exotisme galvaudé fait d'une stéréotypie qui renvoie au soi-même ; deuxièmement, un exotisme radical, s'il fait de la Chine

²³⁶ *Ibid.*, p. 31.

²³⁷ *Ibid.*

²³⁸ Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme*, dans *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 748.

l'antithèse de l'Europe, renvoie de manière indirecte mais tout aussi problématique à soi-même. Le dernier nous rappelle les études de François Jullien qui considèrent la Chine comme un outil ou un détour en vue de critiquer l'Europe. Dans une certaine mesure, Segalen partage une idée commune avec François Jullien : selon le sinologue, la Chine est justement « *ailleurs*, hors de la sphère européenne – elle n'est pas plus différente de l'Europe qu'elle ne lui est semblable²³⁹ », alors que Segalen, au cours de son voyage en Chine, essaie de trouver « la plus antipodique des matières²⁴⁰ ».

Néanmoins, le problème est là : est-ce que la Chine, dans les œuvres de Victor Segalen, comme dans celles de François Jullien, est un miroir reflétant la singularité de l'Europe propre ; est-ce que Victor Segalen, fanatique de la sensation d'Exotisme, est enclin à réfléchir sur la société, la littérature ou la culture européennes par l'intermédiaire de la Chine, même s'il ne croit pas que « nous ayons quelque chose à apprendre de lui » ? La réponse est peut-être négative. Le but d'écriture de Segalen ne renvoie pas au soi-même, en revanche, sa théorie exotique demande l'effacement de la subjectivité et la mise en scène de l'*Objet*. Sans compter ni comparaison, ni introspection, Segalen se contente de baigner dans la différence pure qui atteint sa complétude pleine par elle-même. L'Exote n'est rien d'autre qu'un voyageur-né qui « sent toute la saveur du divers²⁴¹ » ; il reste dehors en tant qu'observateur dissimulé.

Le Cycle éternel : l'Un et le Divers

Au cours de ses voyages en Chine, l'Exotisme segalénien tombe sur le taoïsme. Renonçant à la linéarité chrétienne, la pensée de Segalen se manifeste une conception du Cycle éternel qui se fonde sur la dialectique entre l'Un et le Divers. Mais Huang Bei nous fait remarquer dans son article « Un 'certain' taoïsme de Victor Segalen – une lecture de 'Ronde des Immortels' » que :

²³⁹ François Jullien, Thierry Marchaisse, *Penser d'un dehors (la Chine) : Entretiens d'Extrême-Occident*, op. cit., p. 247 ; souligné par l'auteur.

²⁴⁰ Voir la lettre de Segalen à Jules de Gaultier du 20 mai 1908 ; voir aussi Christian Doumet, notice pour *Stèles*, dans *Œuvres complètes*, t. I, op. cit., p. 1038 et Gilles Manceron, « Segalen et l'exotisme », art. cit., p. 16.

²⁴¹ Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme*, dans *Œuvres complètes*, t. II, op. cit., p. 721.

Nous voyons qu'au lieu de l'Un, Segalen revendique le « Divers » : voilà la différence fondamentale qui le sépare du taoïsme, dont toute la quête spirituelle ou corporelle consiste à s'unir à l'Un²⁴².

L'auteur déclare que Segalen ignore l'Un sur lequel le taoïsme se fonde et que seul le Divers qui compte dans sa pensée d'exotisme. Néanmoins, pour le voyageur français, la relation entre l'Un et le Divers n'est pas si simple – ils représentent en fait ses perspectives culturelles face à l'ère de la mondialisation accentuée.

François Cheng et Victor Segalen illustrent tous leur compréhension de la relation entre l'Un et le Divers par le truchement de la métaphore, le fleuve Yangtze. Selon François Cheng, la pensée taoïste met en évidence le cycle réciproque du *yin* et du *yang* dans l'univers vivant :

Étant de la Voie, le fleuve, comme il se doit, participe aussi bien de l'ordre terrestre que de l'ordre céleste. Son eau s'évapore, se condense en nuage, lequel retombe en pluie pour l'alimenter. Par ce mouvement en cercle vertical, le fleuve, assurant la liaison entre terre et ciel, rompt la fatalité de son propre cours forcené. De même, à ses deux extrémités, il imprime la même sorte de cercle entre mer et montagne, yin et yang. Ces deux entités, grâce au fleuve, entrent dans le processus du devenir réciproque : la mer s'évaporant dans le ciel et retombant en pluie sur la montagne, laquelle active sans cesse la source²⁴³.

La circulation du Vide médian relie la mer à la montagne, la terre au ciel, le *yin* au *yang*, créant un monde harmonieux – les Divers ainsi s'unissent à l'Un. En profitant du passage célèbre du *Livre de la voie et de la vertu*, « Le Tao d'origine engendre l'Un/ L'Un engendre le Deux/ Le Deux engendre le Trois²⁴⁴ », Cheng déclare une formule que : « un système ternaire qui serait unitaire (Tao) : 2=3, 3=1.²⁴⁵ »

La formule de Segalen est cependant différente :

Rien ne sera changé : ces vieillards vont devenir enfants et

²⁴² Huang Bei, « Un 'certain' taoïsme de Victor Segalen – une lecture de 'Ronde des Immortels' », recueilli dans *Idées de la Chine au XIX^e siècle*, op. cit., p. 355.

²⁴³ François Cheng, *Le Dit de Tian-yi*, op. cit., p. 205.

²⁴⁴ François Cheng, *Vide et plein : Le langage pictural chinois*, op. cit., p. 59.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 59-60.

ces nouveau-nés de vieillards. *Tout est un. Deux n'est pas deux.*
Tout danse, tout pétille ; tout est prêt à se rouler en spirale
(comme le grand vent de l'univers)²⁴⁶.

D'après le voyageur, c'est basé sur l'Un inaltérable qu'on arrive à embrasser le Divers alors que la rencontre des deux singularités signifie définitivement l'assimilation, donc la mort de l'exotisme. Dans l'article « Un grand fleuve », Segalen dit que :

C'est le destin de tous les Grands Fleuves du monde, et chacun pour lui sans jamais pouvoir en toucher d'autres autrement que pour l'absorber... Tout fleuve est forcément unique et incomparable – Belle vie, âpre et orgueilleuse, sans connexions que le long fil de son cours²⁴⁷.

Les Grands Fleuves du monde coulent isolement ; chacun d'eux est une entité indépendante formant ensemble un monde diversifié. Néanmoins, ils ne peuvent jamais se toucher : Garder la distance est nécessaire, sinon ils s'absorbent et l'unicité disparaît ; les fleuves sont donc tous l'Un qui construisent ensemble mais *isolément* le Divers du monde. De ce fait, chez Segalen, nous observons à la fois le Divers qui refuse la fusion et l'Unité qui aspire à la singularité. Au regard de sa pensée de l'exotisme, les civilisations de différents pays diversifient le monde, et en même temps chacune, la Chine par exemple qui « forme bien *un* bloc, *un* tout, *un* art, *un* moment²⁴⁸ », devrait s'isoler des autres. En d'autres termes, ce que Segalen nie n'est pas simplement l'Un, mais plutôt la possibilité du Divers au sein de l'Un propre. C'est par le truchement de la compréhension différente de l'« Un » et du « Divers » que nous voyons la divergence principale entre les deux poètes.

Une autre caractéristique essentielle du Cycle éternel de Segalen réside dans « l'Un » qui subit l'épreuve du temps et qui se manifeste par excellence dans la succession perpétuelle. Par conséquent, outre la métaphore des grands fleuves coulant géographiquement et cloisonnement à travers la terre, cette pensée dispose également

²⁴⁶ Victor Segalen, *Peintures*, dans *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 109 ; souligné par nous.

²⁴⁷ Victor Segalen, « Un grand fleuve », dans *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 836.

²⁴⁸ Victor Segalen, *Autour du « Fils du Ciel »*, dans *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 699.

d'une dimension temporelle. Il déclare qu'« [u]n Empereur tombe ! qu'un autre lui succède : un palais meurt, qu'on en hausse un second exact et répété. Un jour s'abat, vienne le lendemain promis...²⁴⁹ »

En mettant en parallèle l'architecture de la Chine et celle de l'Occident, le voyageur pense à ce qu'est l'éternité ; et cette réflexion deviendra ses sources de création littéraire. Bâtissant les tombeaux, les ponts, les temples en pierre dure, les barbares occidentaux se vantent d'obtenir l'éternité, mais « [r]ien d'immobile n'échappe aux dents affamées des âges²⁵⁰ » – l'architecture de pierre est l'architecture qui est morte. En revanche, « [les] fils de Han, dont la sagesse atteint dix mille années et dix mille dix milliers d'années²⁵¹ », construisent la maison avec du bois – ainsi, « le Monument chinois est *mobile*²⁵² », cyclique, qui renaît dans les ruines et se perpétue dans ses retours. L'éternité au sens de Segalen ne réside pas dans l'immobilité absolue mais dans une stabilité successive. Ce n'est pas que le bâtiment soit immortel, mais que l'homme crée l'éternité : « L'immuable n'habite pas vos murs, mais en vous, hommes lents, hommes continuels²⁵³. »

Et le Fils du Ciel, le « héros-phénix²⁵⁴ » de Segalen, interprète bien cette continuité. Le 31 juillet 1909, Segalen parle de son projet d'écrire un livre sur l'Empereur chinois dans une lettre à sa femme :

Je t'ai récrit cela tel quel, pour te marquer le point juste, entouré de rouge, où vient de naître, hier soir, l'immense et unique Personnage de tout mon premier livre, sur la Chine : l'Empereur. Tout sera pensé par lui, pour lui, à travers lui. Exotisme Impérial, hautain, aristocratique, légendaire, ancestral et raffiné. Car tout, en Chine, redevient sa chose. Il est partout, il sait tout et peut tout²⁵⁵.

Trois mois plus tard, le 24 octobre 1909 à Lan-tcheou, il précise davantage son projet dans sa lettre :

²⁴⁹ Victor Segalen, *Lettres de Chine*, *op. cit.*, p. 109.

²⁵⁰ Victor Segalen, « Aux dix mille années », *Stèles*, dans *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 725.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 724.

²⁵² Victor Segalen, *Lettres de Chine*, *op. cit.*, p. 108 ; souligné par l'auteur.

²⁵³ Victor Segalen, « Aux dix mille années », *Stèles*, dans *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 725.

²⁵⁴ Victor Segalen, *Lettres de Chine*, *op. cit.*, p. 192.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 122.

[...] mon livre soit *Le Livre de l'Empereur Kouang-Siu*, qui vient de mourir, et qui, jeune, intelligent, enfermé trente-cinq ans sur lui-même, a dû rêver d'immenses choses, que, faute de pouvoir les accomplir, il aurait « composées » et chantées pour lui. Et ce serait, dans le plus haut sens du terme, le *Roman de Kouang-Siu*, qui régna effectivement quelque cent jours, fut souffleté par l'Impératrice, enfermé, puis mourut étranglé d'un lacet de soie jaune, présenté par ordre de l'Impératrice agonisante. (Belle scène)²⁵⁶.

La vie misérable de l'empereur Kouang-Siu est, d'après Segalen, une « Belle scène », ce humour cynique fait allusion à des considérations orientalistes au sens saïdien du terme. La figure exotique et tragique devient un matériau littéraire stimulant l'imagination de l'Autre, tout comme le Bajazet de Racine ou le vizir étranglé sur ordre du sultan dans d'autres écrits orientalistes.

Dans *Peintures* déjà, Segalen nous rappelle de prêter attention à « ces ruineux, ces destructeurs, Derniers de chaque fin dynastique, ces Fils mauvais du Ciel²⁵⁷ ». Il indique que l'empereur est pour lui « non pas tel Empereur ou tel autre, mais ce singulier successif élu par mandat du Ciel ; [...] chaînon dans la chaîne dynastique²⁵⁸ ! » Par conséquent, bien qu'il écrive dans ses notes sur *Le Fils du Ciel* avec un ton plaisant : « Kouang-Siu, simplement parce que le nom me plaît²⁵⁹ », le fait est que l'auteur tente de décrire « non pas un empereur historique, mais l'Empereur éternel²⁶⁰ ». C'est pourquoi dans le roman, « Kouang-Sui sera un excellent compare²⁶¹ », un maillon de la chaîne, un ombre de ses ancêtres ; c'est pourquoi Kouang-Siu, dans le roman *Le Fils du Ciel*, dit que :

« Moi, l'Empereur, moi le Dernier, le Vivant, ne suis-je pas enchaîné aux séries innombrables ? Et chaque geste retentit à travers la chaîne jusqu'au Premier des Dix mille Aïeux²⁶²... »

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 192.

²⁵⁷ Victor Segalen, *Peintures*, dans *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 158.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 153.

²⁵⁹ Victor Segalen, *Autour du « Fils du Ciel »*, dans *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 687. Le nom de « Kouang-Siu », en chinois 光緒, signifie « continuer glorieusement l'œuvre de ses prédécesseurs » ; voir notes pour *Le Fils du Ciel*, dans *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, note 40, p. 1135.

²⁶⁰ Victor Segalen, *Autour du « Fils du Ciel »*, dans *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 675.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 677.

²⁶² Victor Segalen, *Le Fils du Ciel*, dans *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 568.

À travers les chaînes composées des Empereurs, Segalen tricote un tissu qui, aux antipodes de la pierre dure, trace l'éternité dans la « Succession Glorieuse²⁶³ ». Adrien Cavallaro se rend compte aussi de ces « chaînes temporelles d'un éternel recommencement²⁶⁴ » et il nous fait remarquer notamment le dernier mot de l'œuvre, l'Origine²⁶⁵. Dans la troisième partie du roman, les Fils mauvais du Ciel, qui ont défilé successivement dans « Peintures Dynastiques » (*Peintures*), survivent dans le corps de Kouang-Siu. La métempsycose semble réaffirmer le lien entre les empereurs tandis que le dernier mot du roman « Origine » révèle l'attente de l'auteur que le Cycle éternel se poursuive.

François Cheng observe avec intérêt une structure similaire dans le recueil de poésie de Segalen – au cours de sa lecture de *Stèles*, l'académicien d'origine chinoise essaie d'établir un lien entre le dernier vers et le premier vers, c'est-à-dire de relier « Nom caché » à « Sans marque de règne », la fin à son Origine :

La lecture de *Stèles* pourrait s'arrêter ici, sur cette phrase de la dernière stèle. Mais en bon lecteur chinois, et devinant l'intention secrète du poète, je ne résiste pas au désir de joindre la fin au début en relisant la première stèle de l'ouvrage, « Sans marque de règne », bouclant ainsi l'Espace sans pourtant le fermer, car, les deux bouts se joignant, un autre règne ou un autre cycle est inauguré²⁶⁶.

Cette pensée du Cycle éternel formée par Victor Segalen lors de ses voyages en Chine inspire bien des années plus tard la création poétique de François Cheng.

Jusqu'à la fin
Vous serez témoins

Stèles érigées par les humains
Au bord des champs
Au cœur des ruines²⁶⁷

²⁶³ *Ibid.*, p. 557.

²⁶⁴ Adrien Cavallaro, notice pour *Le Fils du Ciel*, dans *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 1114.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 1116 ; voir aussi Victor Segalen, *Le Fils du Ciel*, dans *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 658.

²⁶⁶ François Cheng, *L'un vers l'autre : En voyage avec Victor Segalen*, *op. cit.*, p. 55.

²⁶⁷ François Cheng, *À l'orient de tout*, *op. cit.*, p. 51.

L'attitude de François Cheng envers le voyageur est ainsi ambivalente. D'une part, mis en doute l'ambition de dépasser l'exotisme superficiel de Victor Segalen, François Cheng pense que l'écrivain de voyage n'est pas l'exote comme il le prétend dans *Essai sur l'exotisme*, mais plutôt un « exhôte²⁶⁸ » même après son long séjour en Chine. Certes, faire de la Chine un Autre absolu n'est pas, en soi, incompatible avec l'exotisme renouvelé que Segalen appelle de ses vœux. Mais ce dont Cheng et d'autres chercheurs l'accusent, sans doute à juste titre, c'est de tomber parfois dans le piège de l'exotisme traditionnel, alors même qu'il le critique.

La critique de l'académicien, qui exile en France à partir des années quarante, interprète sa crainte « d'être condamné, [lui] aussi, à disserter du dehors et à faire une sorte d'exotisme à rebours²⁶⁹ ». François Cheng détermine à prendre un autre chemin. De ce fait, le caractère « 中 » sur la couverture de *L'un vers l'autre* signale deux métaphores éventuelles : non seulement « 中国 » (la Chine) où Segalen fait le voyage, mais surtout

« 中间 » (le milieu) qui représente le choix distinct de François Cheng de traverser l'espace et d'approfondir les liaisons des deux côtés, au lieu de maintenir une distance absolue avec une culture étrangère.

D'autre part, la lecture des œuvres de Segalen est pour François Cheng une grande joie qui est non seulement due à « son langage éclatant de pureté et de fraîcheur, aux résonances infinies²⁷⁰ », mais aussi et surtout, si nous considérons son expérience d'exil demi-forcé, à la nostalgie de son pays natal : il lit *Lettres de Chine* au milieu des années soixante au moment où il décide définitivement de s'exiler en France. L'amertume de l'exclusion de la patrie et la douleur de l'aphasie le hantent simultanément et constamment. C'est pourquoi, en dépit de divergences, François Cheng défend le poète et le distingue des autres voyageurs impressionnistes

François Cheng
de l'Académie française
*L'un vers
l'autre*
En voyage avec Victor Segalen



■ Albin Michel

²⁶⁸ François Cheng, *L'un vers l'autre : En voyage avec Victor Segalen*, op. cit., p. 19.

²⁶⁹ *Ibid.*

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 20.

contemporains en affirmant l'importance de son expérience en Chine à l'égard de sa création littéraire :

Or, dès le départ, Segalen s'était insurgé contre le genre d'un Pierre Loti ou d'un Claude Farrère. Avec quelle détermination aussi s'était-il distingué de son compagnon de voyage Gilbert de Voisins. Il aurait eu un succès facile, de son vivant, s'il avait suivi le sillage de ces derniers. Mais il avait choisi une voie différente, celle d'une création authentiquement personnelle, à partir d'un Réel intensément vécu, intériorisé. [...] À n'en pas douter, le charme étrange qui émane du style segalénien vient de là, de cet espacement de soi au travers de l'autre²⁷¹.

En l'occurrence, François Cheng tombe sur les œuvres de Victor Segalen, par excellence ses *Lettres de Chine*, recueil de lettres à sa femme au cours de son premier voyage en Chine en 1909. Les écrits de Segalen deviennent une consolation immense par le truchement de laquelle François Cheng redécouvre « une certaine Chine²⁷² » désormais hors d'atteinte et revisite les fleuves et les montagnes chinois avec Victor Segalen :

Par personne interposée, je revisitais mon pays d'origine. Et, surtout, je le découvrais car, de fait, beaucoup de provinces me demeuraient inconnues. C'est ainsi que je suivis pas à pas l'« expédition » vers l'ouest qu'il entreprit en compagnie de Gilbert de Voisins à travers les provinces du Nord où alternent les montagnes parsemées de temples célèbres et les vallées à la « splendeur céréale »²⁷³.

« 山水 » : de Victor Segalen à François Cheng

Le terme chinois « 天子 » est, selon Segalen, intraduisible²⁷⁴, tout comme il est

²⁷¹ *Ibid.*, p. 60-61.

²⁷² *Ibid.*

²⁷³ *Ibid.*, p. 112.

²⁷⁴ Dans les notes pour *Le Fils du Ciel*, Segalen indique que le titre, au lieu du « Fils du Ciel », doit être écrit

difficile de trouver un vocable français qui corresponde parfaitement à l'expression « 山水 ». Littéralement, les deux caractères chinois « 山水 » signifient la montagne et l'eau ; mais lorsqu'ils se combinent, apparaissent de riches connotations.

Chez Segalen, « 山水 » indique avant tout la nature pittoresque comme une notion d'espace. Ouvrage épistolaire de Segalen, *Lettres de Chine* révèle non seulement son amour pour sa femme et son amitié avec Gilbert de Voisins, mais notamment comment le paysage chinois nourrit sa création littéraire : ses visites aux Si-ling et au mont Hua (Houa-chan) deviennent plus tard des matériaux importants de *Stèles* et de *Fils du Ciel* ; des journées dans la montagne de Kansou (Gansu) à Sseutch'ouan (Sichuan), « dans son plein, et splendide²⁷⁵ », engendrent plusieurs passages élégants. Le 22 novembre 1909, Segalen envoie à sa femme la prose « Vertige de la Montagne ». Voilà un extrait :

Accrochés à ses flancs nombreux, successifs, nous en sommes depuis onze journées les parasites piétinant les sentiers qui s'éboulent, et conduits par les bruyantes *eaux noires* dont nous avons connu la source, et qui nous mèneront à leur débouché dans le Port aux *eaux blanches* (de là au Yangtseu, de là à l'Océan). Nous cherchons comme elles notre passage, avec un labeur sinueux. Le sol est acariâtre, étroit, doucereux. Chacun des coups de reins de nos chevaux indifférents et las est une meurtrissure à nos lombes, à nos nuques. Nous buvons la fatigue à petits coups²⁷⁶.

De plus, selon sa lettre du 14 janvier 1910, son itinéraire en jonque de Tchong-King²⁷⁷ à Yi-tchang, descente du fleuve Yangzi, inspire son article « Un grand fleuve »²⁷⁸.

François Cheng se rend compte de cette révélation des montagnes et des fleuves

comme les caractères chinois « 天子 » : « L'expliquer (seule explication consentie) dans un avant-propos. – Insolemment, composer ma couverture en chinois. Avertir que ceci, 天子, est proprement intraduisible en français : et ce pourquoi : le caractère 天 : un *homme*, et cette barre horizontale... 子 : le fœtus etc.

– Reprendre la « Justification du titre ».

– Pour moi : appeler ce Livre : Mon Fils du Ciel –

– 天子 est proprement un jeu de mots intraduisible en Français ... »

Voir Victor Segalen, *Autour du « Fils du Ciel »*, dans *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 698.

²⁷⁵ Victor Segalen, *Lettres de Chine*, *op. cit.*, p. 211.

²⁷⁶ *Ibid.*, 214 ; souligné par l'auteur.

²⁷⁷ Tchong-King était une ville de la province de Sichuan. À partir de 1997, Tchong-King devient une des quatre municipalités relevant directement du gouvernement central avec Pékin, Shanghai et Tianjin.

²⁷⁸ Voir Victor Segalen, *Lettres de Chine*, *op. cit.*, p. 243.

qui enfantent, selon ses propres mots, « Un grand fleuve », « La passe » et « Tempête solide » de *Stèles*, « Paysages » de *Peintures* et *Le Fils du Ciel*²⁷⁹ ; il déclare que chez Segalen le fleuve est une « figure centrale de son imaginaire » alors que la montagne est une « figure vivante de la transformation universelle²⁸⁰ ». Si redécouvrir la Chine à travers les écrits de Segalen est déjà une grande consolation pour l'exilé chinois – « j'étais moi-même dans l'enchantement du récit, tout en gardant en moi ce goût amer de quelque chose désormais hors d'atteinte²⁸¹ » –, les périples du voyageur au Sichuan entraînent sans doute plus de sentiment nostalgique dans son esprit.

En 1938, François Cheng remonte le fleuve Yangtze et traverse les Trois Gorges – donc à l'inverse du parcours de Segalen – afin d'échapper à l'attaque de l'armée japonaise. C'est un croisement transtemporel entre les deux poètes qui franchissent, l'un en amont et l'autre en aval, le centre de la Chine à travers le même fleuve aimable. Et de 1939 à 1940, à l'âge d'onze ans, il s'installe à Chongqing (Tchong-King) dont « la luxuriance du paysage consolait de tout²⁸² ». Dans *Le Dit de Tian-yi*, roman associant la mémoire à l'imagination, il redécrit le paysage de Sichuan :

Ces vallées profondément creusées, à l'argile tendre et rouge, couleur sang, évoquent, avec leurs sentiers qui se croisent, les entrailles ouvertes d'un sol originel. Des sentiers en lacets escaladent les deux versants, serpentent au milieu des champs en terrasses, ou grimpent vers les cimes, les unes couronnées d'une épaisse végétation, les autres flanquées de gros rochers surplombant le vide ? Au-dessus des rochers, à l'ombre des arbres à ample feuillage, on jouit aisément d'une vue panoramique sur la vallée aux teintes bigarrées, aux formes jaillissantes, souvent enveloppée d'une vapeur qui s'élève de l'eau scintillante des rizières²⁸³.

Après tant d'années d'exil en France, il est difficile de distinguer si cette description des paysages du Sichuan provient des souvenirs d'enfance ou est plutôt suscitée par

²⁷⁹ Voir François Cheng, *L'un vers l'autre : En voyage avec Victor Segalen*, op. cit., p. 28, 88.

²⁸⁰ *Ibid.*

²⁸¹ *Ibid.*, p. 113.

²⁸² François Cheng, *Le Dialogue*, op. cit., p. 24.

²⁸³ François Cheng, *Le Dit de Tian-yi*, op. cit., p. 122.

les écrits de Segalen. Sentiers et vallées, montagnes et fleuves, le paysage de Sichuan relie les deux écrivains d'une manière inattendue.

Certes, la découverte de Segalen ne se borne pas à un paysage pittoresque : inspiré par la pensée taoïste, « 山水 » en tant qu'espace dynamique, se tourne vers une conception métaphysique concernant le rapport entre l'Homme et la Nature. Dans *L'un vers l'autre*, en citant un long passage de « Science du Site », François Cheng nous fait remarquer dans la pensée segalénienne un concept « Trois » qui implique « la complémentarité et la circularité²⁸⁴ » de la nature en fonction du principe d'alternance yin-yang. Il indique que la Montagne et le Fleuve fusionnent chez Segalen en créant « un rapport de devenir réciproque²⁸⁵ ». Dans « Tempête solide » de *Stèles*, en interprétant l'inscription « 陆海²⁸⁶ », Segalen compare la montagne à la mer figée :

Porte-moi sur tes vagues dures, mer figée, mer sans reflux ;
tempête solide enfermant le vol des nues et mes espoirs. Et que
je fixe en de justes caractères, Montagne, toute la hauteur de ta
beauté²⁸⁷.

Cette représentation de « 山水 » de Segalen rappelle à Cheng la notion taoïste de « la circulation universelle » :

Et surtout, c'est de la montagne que part la source qui,
s'écoulant, devient fleuve. Celui-ci, au terme de sa longue
course, rejoindra la mer. D'une façon générale, en Chine comme
dans d'autres cultures, le fleuve symbolise le Temps dont
l'écoulement est unidirectionnel et irréversible. Certains
penseurs ont perçu cependant une réalité plus profonde dans
laquelle le Temps ne se révèle pas seulement en ligne droite et
en pure perte. Ils ont vu qu'au cours de son écoulement l'eau du
fleuve s'évapore, monte vers la hauteur, se transforme en nuage

²⁸⁴ Victor Segalen, « Science du Site » ; cité par François Cheng, *L'un vers l'autre : En voyage avec Victor Segalen*, op. cit., p. 35.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 32.

²⁸⁶ « 陆 » signifie la terre ; « 海 » signifie la mer.

²⁸⁷ Victor Segalen, « Tempête solide », *Stèles*, dans *Œuvres complètes*, t. I, op. cit., p. 777.

et retombe en pluie pour réalimenter le fleuve²⁸⁸.

Cette idée de circulation apparaît également dans le roman *Le Dit de Tian-yi* lorsque Tian-yi descend les gorges du Yangtze en bateau²⁸⁹ – c'est-à-dire l'itinéraire que Segalen a emprunté en Chine, on peut se demander s'il s'agit vraiment d'une coïncidence.

Néanmoins, nous avons des points de vue différents sur l'interprétation de Cheng : Segalen n'est pas un adepte de la pensée ternaire taoïste comme François Cheng et c'est plutôt une perspective dualiste qui domine sa réflexion. Dans « Science du Site », passage cité par François Cheng, le voyageur essaie d'interpréter la relation entre le Site et le spectateur : « Lui, d'abord, personnage omniprésent, arrivant là dès que la perception s'affirme. Esprit de pénétration. L'un est l'homme, tout entier en soi, l'autre est elle ; la nécessaire, qu'il faut joindre à soi coûte que coûte²⁹⁰. » À l'instar de Pierre Ryckmans, Segalen utilise le terme « perception » en représentant la relation entre l'Homme et la Nature, mais ce que le poète met en lumière est toujours une relation entre voir et être vu. Si, selon François Cheng, l'Homme en tant que microcosme se fait l'écho de la Nature, macrocosme circulaire, l'essai de Segalen démontre plutôt une relation binaire entre Sujet et Objet : « Quand la vision se tend, se gonfle, s'offre d'elle-même au spectateur, elle devient le paysage pénétré – l'étendue possédée – le Site²⁹¹. » Sous le regard du Sujet, l'Objet est pénétré et possédé ; il ne s'agit pas d'une interaction, mais d'un appel unilatéral : « Mais de lui-même l'Un appelle la dualité : l'Autre²⁹². »

Si le « 山水 » au sens taoïste encourage François Cheng à développer une notion cosmologique – circulaire, devenir et réciproque –, Segalen tourne ses yeux vers un autre aspect de la philosophie de Lao Tseu : le Mystérieux (le Mystère)²⁹³. Segalen

²⁸⁸ François Cheng, *L'un vers l'autre : En voyage avec Victor Segalen*, op. cit., p. 110.

²⁸⁹ Voir François Cheng, *Le Dit de Tian-yi*, op. cit., p. 205.

²⁹⁰ Voir François Cheng, *L'un vers l'autre : En voyage avec Victor Segalen*, op. cit., p. 36.

²⁹¹ Cité par François Cheng ; *ibid.*

²⁹² Cité par François Cheng ; *ibid.*, p. 37.

²⁹³ Voir la traduction de Claude Larre du premier chapitre du *Livre de la voie et de la vertu* ; Lao Tseu, *Livre de la voie et de la vertu*, texte traduit et présenté par Claude Larre, préface de François Cheng, Paris, Desclée de Brouwer, 2015, p. 29 :

Ainsi le toujours sans attrait
Invite à contempler le mystère

distingue son moment Mystérieux du monde de Mystère dans *l'Essai sur le Mystérieux* :

Or, le moment mystérieux participe au Vertige en ce qu'il réclame des points de comparaison – La hauteur et la chute, ou bien, le sol et la montée rapide. Mais que soudain, ce monde de Mystère vienne au contact de notre vie courante, alors éclate le moment Mystérieux²⁹⁴.

La naissance du moment Mystérieux rappelle une frontière, un entre-deux, un passage du Connu à l'Inconnu. Il part d'un sol solide, où se confrontent le Mystère et le Réel, à la recherche d'un Irréel. De ce fait, « 山水 », pour Segalen, ne se borne pas à une exploitation du paysage naturel de l'espace réel, en revanche, il fait un moment Mystérieux qui réalise une transformation de l'extérieur vers l'intérieur, de l'Espace réel en sensation extraordinaire.

Le 16 janvier 1910, à la suite de sa descente du fleuve Yangtze, Segalen écrit à sa femme que « *l'Essai sur le Mystérieux* n'est pas une critique ou un épluchage d'auteurs dont beaucoup sont parmi les grands, mais simplement une dérivation très étendue d'un des chapitres de mon *Essai sur l'Exotisme*²⁹⁵ ». De surcroît, Segalen confirme sans ambages dans *l'Essai sur le Mystérieux* la relation entre le Mystérieux et l'Exotisme : « Mais le Moment Mystérieux existe partout où il y a conflit de deux mondes différents, donc partout où il y a sensation d'Exotisme²⁹⁶. » En l'occurrence, le Mystérieux de Segalen qui implique une notion d'Exotisme surgit notamment dans un lointain exotique : par exemple, en Chine.

Le mont Hua est exactement un tel espace, sol solide et exotique. En septembre 1909, Segalen fait un voyage au Houa-yin-miao (le temple confucéen) et au

Et le toujours plein d'attraits
À considérer ses aspects manifestes

Ces deux-là nés ensemble
Sous des noms différents
Sont en fait ensemble l'Origine
Et d'origines en Origine
La porte du mystère merveilleux

²⁹⁴ Victor Segalen, *Essai sur le Mystérieux et autres textes* [1995], préface d'Andrea Schellino, Paris, Payot & Rivages, 2021, p. 22.

²⁹⁵ Victor Segalen, *Lettres de Chine*, op. cit., p. 191.

²⁹⁶ Victor Segalen, *Essai sur le Mystérieux et autres textes*, op. cit., p. 23.

Houa-chan (le mont Hua ou le mont Fleuri) avec Gilbert de Voisins. Il décrit ensuite le paysage de la montagne dans une lettre à sa femme :

Quant aux montagnes, vues de la plus haute terrasse, elles furent splendides. Un manteau de nuages blancs coupait leur pied et les séparait de la plaine des hommes. Leurs sommets, très aigus, très cernés de bleu et de violet s’avançaient avec une majesté effrayante, et je serais resté là, indéfiniment. Nous avons dû rattraper les mules à travers des flots de boue, et venir échouer ici, dont je t’ai dépeint les charmes relatifs²⁹⁷.

Inspiré par cette expérience de voyage, il décide à mener « ici mon Fils du Ciel en dérouté²⁹⁸ » et ensuite à « y met[tre] des dieux²⁹⁹ ». L’espace réel se transforme ainsi, dans *Le Fils du Ciel*, en un moment Mystérieux qui sanctifie la puissance du dernier Empereur, ce qui révèle un passage du Réel à l’Inconnu. L’Empereur monte seul le mont Fleuri :

Puis se tournant vers le sud, l’Empereur a poussé un cri. L’on a vu le plus saint et le plus vénérable des spectacles. La tête du mont Fleuri, dépouillant enfin ses brouillards s’est manifestée dans tout sa grandeur, et peinte, après la pluie de cette couleur Violette et Réservee, couleur de Palais, couleur de muraille au couchant.

L’Empereur regardait avec puissance ; il a contemplé longtemps sans mot dire ; on le voyait plein de pensées ou de réponses que Lui seul pouvait lire clairement sur la face du Mont, indéchiffrable à tous. – Les astrologues même avouèrent n’avoir pu y rien discerner, car le Fils du Ciel a seul pouvoir de lire dans les Cieux³⁰⁰.

Le besoin intérieur et l’appel du Dehors se mélangent durant le moment fantastique. Le mont Hua appelle un écho entre Soi et la Nature en produisant une sensation Mystérieuse. Selon l’académicien, « un des traits marquants de l’œuvre de Segalen est justement ce mariage secret des figures du Réel et de l’Imaginaire, ce subtil passage

²⁹⁷ Victor Segalen, *Lettres de Chine*, op. cit., p. 167.

²⁹⁸ Victor Segalen, *Briques et tuiles*, dans *Œuvres complètes*, t. I, op. cit., p. 522.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 523.

³⁰⁰ Victor Segalen, *Le Fils du Ciel*, dans *Œuvres complètes*, t. II, op. cit., p. 602.

des unes aux autres³⁰¹ ».

François Cheng cite plusieurs fois, dans *L'un vers l'autre*, ce passage écrit par Segalen :

Le Mystérieux, la sensation de Mystère, n'est donnée qu'au moment où le *Réel* va toucher l'Inconnu. Et elle est donnée d'autant plus forte que le point de départ du réel est plus complet, plus solide³⁰².

Par rapport au mot « *Réel* » souligné par l'auteur, le verbe « va » est digne plus d'attention. Parce que le « va » en futur proche, lui seul peut décrire un état intermédiaire – ni l'un (le *Réel*) ni l'autre (l'Inconnu) –, un lieu entre-deux, un moment immédiat, en un mot, un vrai Mystérieux. C'est pourquoi François Cheng relie le Mystérieux de Segalen à la notion du Vide qui joue également un rôle de médiateur : c'est « bien à partir de l'expérience du Vide qu'il [Segalen] a élaboré sa théorie sur le mystère³⁰³ ». Mais la différence est là : le Vide suscite une circulation perpétuelle du monde entre le *yin* et le *yang* alors que le Mystérieux « est donc tué par le plein Mystère³⁰⁴ » ou le plein Réel.

Outre un paysage pittoresque et une conception philosophique, le « 山水 » peut éventuellement porter sur la troisième dimension : l'Art. Dans ses notes manuscrites « Commentaires sur l'Ancienne Peinture chinoise », Segalen écrit : « Le Chinois a si peu représenté des plaines qu'il appelle les paysages ' 山水'³⁰⁵. » Il marque, tout en haut de cette même page, « Montagnes et Eaux » avec deux petits tirets³⁰⁶. De ce fait, chez Segalen, le terme « 山水 » symbolise également la peinture chinoise.

Publié en juin 1916 aux éditions Georges Crès, *Peintures* de Segalen, un des trois ouvrages publiés de son vivant, prouve solidement son appréciation positive de l'art pictural chinois, et surtout pour sa forme : le rouleau. Segalen divise *Peintures* en trois

³⁰¹ François Cheng, *L'un vers l'autre : En voyage avec Victor Segalen*, op. cit., p. 67.

³⁰² Victor Segalen, *Lettres de Chine*, op. cit., p. 191 ; souligné par l'auteur.

³⁰³ François Cheng, *L'un vers l'autre : En voyage avec Victor Segalen*, op. cit., p. 37.

³⁰⁴ Victor Segalen, *Essai sur le Mystérieux et autres textes*, op. cit., p. 23.

³⁰⁵ Fonds Segalen, BnF, NAF 25823, f° 3.

³⁰⁶ Fonds Segalen, BnF, NAF 25823, f° 4.

parties, visant à dépeindre, poétiquement et artistiquement, la Chine sous trois aspects. La première partie représente un rouleau suspendu dans lequel se manifeste l'art de la laque et de la porcelaine de l'ancienne Chine qui démontre la profondeur de la culture chinoise. La deuxième partie est un rouleau horizontal qui dépeint historiquement la rencontre entre la Chine et les autres civilisations et révèle ainsi l'étendue de la culture chinoise. Finalement, énumérant les Fils mauvais du Ciel des différentes dynasties chinoises, la troisième partie est un rouleau du temps qui pose une pierre pour le roman *Le Fils du Ciel*.

En effet, forme unique et particulière de l'art chinois, le rouleau de peinture exerce une influence durable sur la création littéraire de Segalen. Dans le poème en prose « Extase », en imitant l'acte d'ouvrir le rouleau, le poète écrit : « J'étends les bras : je touche aux deux bouts du temps³⁰⁷. » Par rapport au cadre de l'Occident, le rouleau chinois accorde au spectateur un rôle plus important : « voir, dit Segalen, [...] c'est participer au geste dessinant du Peintre ; c'est *mouvoir* dans l'espace dépeint ; c'est assumer chacun des actes peints³⁰⁸. »

François Cheng s'inspire par ce point de vue, il ajoute que :

Chaque fois qu'un spectateur ouvre le rouleau, il accomplit le miracle d'un temps vécu transformé en espace vivant ; le tableau étant un lieu médiumnique, pour celui qui s'y engage, voir c'est participer, c'est vivre³⁰⁹.

Cette opinion se reflète sans aucun doute dans son ouvrage de la théorie picturale, *Vide et plein*, dans lequel il confirme que la peinture est « une pensée en action³¹⁰ ». Elle n'est jamais qu'une figure fixe et immobile sur le papier, en revanche, un déplacement éternel se manifeste toujours à travers l'engagement des spectateurs. Mais ce qui distingue les deux poètes est que voir, autrement dit ouvrir le rouleau et étendre les deux bras, c'est se *mouvoir* dans l'espace dépeint pour Segalen, mais c'est *vivre* dans l'espace non-peint pour Cheng. Le *Vide*, centre permanent de sa pensée !

³⁰⁷ Victor Segalen, « Extase », *Autour d'« Odes »*, dans *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 879.

³⁰⁸ Victor Segalen, *Peintures*, dans *Œuvres complètes : Tome II*, *op. cit.*, p. 103 ; souligné par l'auteur.

³⁰⁹ François Cheng, *L'un vers l'autre : En voyage avec Victor Segalen*, *op. cit.*, p. 43.

³¹⁰ François Cheng, *Vide et plein*, *op. cit.*, p. 10.

François Cheng aspire à une vie ouverte et à une résonance avec d'autres âmes de sorte que le dialogue devient un mode d'être lui-même. Segalen n'est peut-être pas le plus poétique ou philosophique de ses interlocuteurs, mais son destin étroitement lié à la Chine fait de lui un lien transtemporel entre l'exilé et la patrie perdue. Suivant l'écriture du voyageur, il est un lecteur particulier qui retourne dans sa lointaine ville natale et qui réexamine sa culture d'origine, tout en regardant de loin son passé nostalgique. Mais le dialogue n'est certainement pas une reproduction de la voix passée, ni une représentation unilatérale du sujet vers l'objet, mais l'interaction et le renouvellement des deux côtés, ce qui justifie l'idée de Cheng que la meilleure part de l'une renvoie à la meilleure part de l'autre.

CHAPITRE 6
*JEAN-CHRISTOPHE CHEZ LES ÉCRIVAINS CHINOIS D'EXPRESSION
FRANÇAISE*

Nous fûmes tentés, envahis, conquis
par le mystère du monde extérieur, surtout celui de la femme,
de l'amour, du sexe,
que les écrivains occidentaux nous révélaient
jour après jour, page après page, livre après livre.

Dai Sijie, *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise*

*La canonisation de Jean-Christophe en Chine et sa réception indifférente du monde
au XX^e siècle*

Parmi les plus de 600 œuvres littéraires françaises du XX^e siècle traduites en chinois³¹¹, *Jean-Christophe* de Romain Rolland retient particulièrement l'attention des chercheurs et des lecteurs chinois. Notamment dans la première moitié du XX^e siècle, son auteur, avec André Gide et Émile Zola, est considéré comme l'un des plus grands romanciers français contemporains en Chine. Le 1^{er} octobre 1916, le nom de Romain Rolland, en tant que lauréat du Prix Nobel, apparaît pour la première fois

³¹¹ Les statistiques sont recueillies par *Catalogue des œuvres françaises de sciences sociales et humaines traduits en chinois* (《汉译法国社会科学与人文科学图书目录》) qui énumère les œuvres étrangères traduites en chinois de la fin du XIX^e siècle jusqu'en mars 1993. Voir Beijing daxue zhongfa wenhua guanxi yanjiu zhongxin 北京大学中法文化关系研究中心, *Hanyi faguo shehui kexue yu renwen kexue tushu mulu* 汉译法国社会科学与人文科学图书目录 [Catalogue des œuvres françaises de sciences sociales et humaines traduits en chinois], Pékin, Shijie tushu chuban gongsi, 1996.

dans la revue *La Jeunesse*³¹². À partir des années 1920, un grand nombre d'articles sur Romain Rolland sont publiés dans des périodiques littéraires chinois dont le contenu comprend grosso modo trois catégories : premièrement, des œuvres littéraires, des lettres privées ou publiques, et des essais politiques de l'auteur français ; deuxièmement, des comptes rendus des chercheurs étrangers, tels que Stefan Zweig, sur Romain Rolland ; enfin, des évaluations des chercheurs chinois sur Romain Rolland, à propos de sa vie personnelle, de ses œuvres, de ses opinions religieuses, de ses appels anti-guerre, de ses pensées musicales, etc. S'enclenche dès lors en Chine la réception passionnante de Romain Rolland menée par des savants qui, selon leurs goûts littéraires personnels, introduisent auprès des lecteurs chinois ce grand écrivain français.

En 1926, afin de commémorer le 60^e anniversaire de Romain Rolland, *Désert* (《莽原》 en chinois), revue fondée par Lu Xun, publie un numéro spécial qui traite principalement de l'esprit anti-guerre et de l'héroïsme de Romain Rolland³¹³. Néanmoins, les seuls ouvrages littéraires de Romain Rolland auxquels les lecteurs chinois avaient un accès direct à cette époque-là étaient une version incomplète de *Jean-Christophe* et la nouvelle *Pierre et Luce* publiées dans la revue *Roman mensuel* (《小说月报》) en 1926³¹⁴. En d'autres termes, alors que les idées de Romain Rolland circulent depuis longtemps en Chine, il est encore difficile pour les lecteurs chinois d'entrevoir ses écrits littéraires. La lettre écrite par l'étudiant chinois Ouang Te Yio

³¹² Voir la lettre de Wang Yonggong (王庸工 en chinois) publiée dans *La Jeunesse* le premier octobre 1916. Le but de cette lettre est d'introduire le prix Nobel de littérature aux lecteurs chinois, mais l'auteur croyait à tort que les trois romanciers Romain Rolland, V.V. Heidenstam et H. Pontoppidan avaient remporté le prix ensemble en 1914. Le texte original est le suivant : « 若法国之罗兰 (Romain Rolland), 瑞典之海敦司塔姆 (V.V. Heidenstam), 丹麦之朋托皮丹 [H. Pontoppidan] 三小说家, 同以一九一四年得奖。 »

³¹³ Le numéro spécial contient totalement 6 articles dont un commentaire écrit par Zhang Dinghuang (张定璜), une petite biographie écrite par Zhao Shaohou (赵少侯), un compte-rendu traduit par Lu Xun du japonais et 3 essais politiques de Romain Rolland sur les guerres européennes. Le 11 juin 1926, Kin-Yn-Yu l'a offert à Romain Rolland. Aujourd'hui, cette revue est conservée à la Bibliothèque nationale de France.

³¹⁴ Voir Romain Rolland 罗曼罗兰, *Ruowang Kelisiduofu* 若望克利司朵夫 [Jean-Christophe] [1904], trad. Kin-Yn-Yu 敬隐渔, dans *Xiaoshuoyue bao* 小说月报 [Roman mensuel], en janvier, février, mars, avril 1926 et Romain Rolland, 罗曼罗兰, *Pide yu Luxi* 彼得与露西 [Pierre et Luce] [1920], trad. Li Jieren 李劫人, dans *Xiaoshuoyue bao* 小说月报 [Roman mensuel], en juin et juillet 1926. *Vie de Beethoven* est édité par l'Édition Beixin en 1927, voir Romain Rolland 罗曼罗兰, *Bei duo wen zhuan* 悲多汶传 [Vie de Beethoven] [1903], trad. YANG Hui 杨晦 selon la version anglaise, Pékin, Beixin shuju, 1927.

(汪德耀 en chinois) à Romain Rolland en 1929 confirme le fait que les Chinois ne pouvaient même pas trouver une version anglaise de *Jean-Christophe* en Chine à cette époque-là³¹⁵. Presque au même moment, Liang Tsong Tai (梁宗岱 en chinois) révèle davantage à Romain Rolland la situation embarrassante des intellectuels chinois : les œuvres d'Europe ne leur arrivent « qu'à travers des traductions très mauvaises, faites le plus souvent d'après d'autres mauvaises traductions japonaises, ou (pour le française et l'allemand) d'après l'anglais³¹⁶ ».

Dans les années 1920, la réception de Romain Rolland en Chine doit beaucoup au travail de Kin-Yn-Yu (敬隱漁 en chinois). Né en 1901 à Sichuan dans une famille catholique fervente, Kin-Yn-Yu étudie le français, le latin et la littérature occidentale avec des missionnaires dès son enfance. Publié dans la revue *Jour de création* (《创造日》 en chinois) en août 1923, son compte-rendu *Romain Rolland* (《罗曼罗兰》 en chinois) est le premier article à présenter *Jean-Christophe*, roman biographique d'un musicien basé sur Beethoven, aux Chinois en détail. Sans modérer son admiration, l'auteur déclare que le récit de Romain Rolland est meilleur que ceux de Balzac et Voltaire, et que sa description des personnages est comparable à celle de Molière et de La Bruyère³¹⁷.

Le 3 juin 1924, nous observons entre deux amis la première correspondance dans laquelle Kin-Yn-Yu demande à Romain Rolland de lui permettre de traduire *Jean-Christophe* en chinois ; Romain Rolland y répond rapidement, acceptant joyeusement cette proposition. La lettre de Romain Rolland, grand écrivain français, à un jeune Chinois inconnu à cette époque-là, est traduite et publiée dans *Roman mensuel* en janvier 1925. Elle suscite dans le pays oriental un grand retentissement, si bien que l'attitude amicale du maître français encourage d'autres jeunes Chinois à lui

³¹⁵ Voir la lettre d'Ouang Te Yio à Romain Rolland le 2 octobre 1929, Fonds Romain Rolland, dans Bibliothèque Nationale de France, NAF 28400.

³¹⁶ Voir le journal de Romain Rolland du 17 octobre 1929, Fonds Romain Rolland, dans Bibliothèque Nationale de France, NAF 26566, Romain Rolland Journal 1882-1939, LXVI du 21 mai 1928 au 31 décembre 1930, p. 127.

³¹⁷ Kin-Yn-Yu 敬隱漁, « Luoman luolang 罗曼罗兰 » [Romain Rolland], dans *Jing Yinyu wenji* 敬隱漁文集 [Recueil de Kin-Yn-Y], Pékin, Renmin wenzue chubanshe, 2016, p. 4-10.

écrire – Ouang Te Yio, Liang Tsong Tai, Li Chia Tsi (李家齐 ou 李又然 en chinois), Yian Tsouan Lin (阎宗临 en chinois), etc., prennent des contacts avec Romain Rolland par courrier et contribuent spontanément à sa réception en Chine. Le 10 janvier 1926, Kin-Yn-Yu publie dans *Roman mensuel* la première version chinoise de *Jean-Christophe* – bien qu'elle reste incomplète – et la préface rédigée par Romain Rolland, « Salut de Jean-Christophe à ses frères de Chine ».

Avec le soutien intellectuel et économique de Romain Rolland, Kin-Yn-Yu arrive en France en 1925. Le grand maître s'étonne du talent littéraire et de traducteur du jeune Chinois de sorte qu'il l'introduit sans hésitation dans le milieu littéraire français en louant sa traduction « correcte, aisée, naturelle³¹⁸ ». Le 15 septembre 1927, sur la recommandation de Romain Rolland, Kin-Yn-Yu publie dans *Europe* son article « La Renaissance chinoise et l'influence de Romain Rolland³¹⁹ » dans lequel cet homme humble et fervent considère l'héroïsme de Romain Rolland comme le véritable guide des Chinois luttant contre toutes les haines féroces et voraces qu'ils affrontent sous les nuages de la guerre³²⁰.

Parallèlement, moyennant l'appréciation de Romain Rolland, Kin-Yn-Yu fait activement découvrir les écrivains chinois contemporains aux lecteurs français : il est le premier à traduire la nouvelle de Lu Xun, *La Vie de Ah Qui* (《阿 Q 正传》) en français. À la suite d'une correction soignée de Romain Rolland, *La Vie de Ah Qui* en version française est publiée dans *Europe* en 1926. Et trois ans après, avec l'appui de Romain Rolland, *Anthologie de conteurs chinois modernes*, établi et traduit par Kin-Yn-Yu, voit le jour aux Éditions Rieder. Âgé d'une vingtaine d'années seulement,

³¹⁸ Voir la citation de Kin-Yn-Yu lui-même dans « Du le luoman 'luolan ping luxun' zhihou 读了<罗曼罗兰评鲁迅>之后 » [Après avoir lu « La critique de Lu Xun par Romain Rolland »], dans *Hongshui* 洪水 [Inondation], le 15 mai 1926 ; voir aussi Liu Zhixia 刘志侠, *Jiuren : Luoman luolan yu zhongguo liuxue sheng* 九人：罗曼·罗兰与中国留学生 [Romain Rollan et les étudiants chinois], Pékin, Renmin wenzue chubanshe, 2020, p. 124.

³¹⁹ Voir Kin-Yn-Yu, « La Renaissance chinoise et l'influence de Romain Rolland », *Europe*, n° 57, le 15 septembre 1927.

³²⁰ De la seconde moitié du XIX^e siècle à la première moitié du XX^e siècle, la Chine était depuis longtemps sous l'ombre de la guerre : première guerre de l'opium (1839-1842), seconde guerre de l'opium (1856-1860), guerre sino-française (1883-1885), première guerre sino-japonaise (1894-1895), révolte des Boxers (1899-1901), invasion des forces alliées des huit puissances (1900-1901), révolution chinoise de 1911 (1911-1912), expédition au Nord contre les seigneurs de la guerre (1925-1927), guerre civile entre nationalistes et communistes (1928-1936), guerre de résistance contre les Japonais (1937-1945), guerre civile de nouveau (1946-1949). La vie turbulente qui dure plus de cent ans conduit à la privation matérielle et au désespoir spirituel chez le peuple chinois.

Kin-Yn-Yu fait preuve de génie de traducteur littéraire remarquable, en dépit du rôle essentiel, intellectuellement et économiquement, de Romain Rolland dans sa carrière en France. En profitant de sa maîtrise exceptionnelle de la langue française, il devient à la fois un pionnier dans la promotion de l'acceptation de Romain Rolland en Chine et un moteur actif de l'introduction des écrivains chinois contemporains en France. Malheureusement, la vie parisienne détruit ses nerfs sensibles et fragiles de sorte qu'il renonce à son travail littéraire. Sans doute à la fin de 1929, il est renvoyé en Chine, dans l'embarras matériel, par l'Institut franco-chinois de Lyon³²¹, atteint de la syphilis et de maladie mentale. La liaison entre le jeune Chinois et Romain Rolland est désormais complètement rompue.

Il s'ensuit l'échec du projet de traduire *Jean-Christophe* en chinois. En décembre 1929, Romain Rolland tente de persuader Yian Tsouan Lin de traduire *Jean-Christophe* au lieu de *Vie de Michel-Ange*³²², cette proposition montre que l'écrivain français attache une grande importance à ce roman-fleuve. Ce n'est qu'en 1936 que Fu Lei – avant cela, il avait déjà traduit *Vie de Beethoven*, *Vie de Michel-Ange* et *La Vie de Tolstoï* – reprend cette tâche ardue en écrivant à Romain Rolland dans l'intention d'obtenir les droits d'auteur de *Jean-Christophe*³²³. En janvier 1937, Presse commerciale publie le premier volume du roman-fleuve, et en 1941, les deuxième, troisième et quatrième volumes sortent successivement. À cette époque où la Chine connaissait des troubles de la guerre, l'héroïsme et l'esprit combatif de Christophe ont apporté de l'espoir au peuple chinois désespéré. Sur le frontispice du premier volume de *Jean-Christophe*, Fu Lei écrit que :

La vraie lumière n'est en aucun cas un temps sans ténèbres,
mais une lumière qui n'est jamais complètement couverte. Un
vrai héros n'est jamais un homme sans sentiments méprisables,

³²¹ L'Institut franco-chinois de Lyon (里昂中法大学 en chinois) était la seule institution universitaire implantée à l'étranger dans la Chine moderne à des fins d'échanges culturels. De 1921 à 1950, il accueille au total 473 étudiants chinois à Lyon.

³²² Voir le journal de Romain Rolland du 8 décembre 1929, dans Bibliothèque Nationale de France, NAF 26566, Romain Rolland Journal 1882-1939, LXVI du 21 mai 1928 au 31 décembre 1930, p. 142.

³²³ Voir la lettre de Fu Lei (Fou Nou En) à Romain Rolland au 10 mars 1936, dans Bibliothèque Nationale de France, NAF 28400, Fonds Romain Rolland. Les deux savants ont quelques désagréments sur le copyright du *Jean-Christophe* et dès lors Romain Rolland ne répond plus aux questions de Fu Lei sur la traduction. Voir leurs correspondances du 10 mars 1936 au premier septembre 1936.

mais un homme qui n'y succombe pas.

Il faut vaincre d'abord l'ennemi intérieur avant de combattre l'ennemi extérieur. Vous n'avez pas à avoir peur de sombrer et de tomber, tant que vous pouvez constamment vous dégager et vous renouveler.

真正的光明决不是永没有黑暗的时间, 只是永不被黑暗所掩蔽罢了。真正的英雄决不是永没有卑下的情操, 只是永不被卑下的情操所屈服罢了。

所以在你要战胜外来的敌人之前, 先得战胜你内在的敌人; 你不必害怕沉沦堕落, 只消你能不断地自拔与更新³²⁴。

À l'instar de Kin-Yn-Yu, Fu Lei présente Romain Rolland au peuple chinois comme un guide spirituel dont la plume décrit l'amour de l'existence, la vérité de la vie, la bravoure luttant contre la souffrance. Son héroïsme, qui est interprété comme volonté de « [se] dégager » et de « [se] renouveler », stimule le peuple chinois désespéré à cette époque affreuse.

À la suite du 30 décembre 1944, c'est-à-dire après la mort de Romain Rolland, émergent dans le lointain pays en guerre plusieurs numéros hors-séries commémoratifs³²⁵. Dans l'article « Salut à Romain Rolland » (《向罗曼·罗兰致敬》), Hu Feng, poète et fondateur de la revue *Juillet*, considère Romain Rolland comme « un grand héros spirituel qui lutte pour la libération humaine dans les temps modernes³²⁶ » ; « Dans ses œuvres, dit-il, à travers l'esprit d'excellents combattants, la force spirituelle suscite et suscitera parmi le peuple l'enthousiasme combatif pour détruire le fardeau de l'histoire³²⁷ ». Inspiré par le héros Jean-Christophe, il préconise

³²⁴ Fu Lei 傅雷, « Yizhe xianci 译者献词 » [Dédicace du traducteur], *Yuehan ke li si duo fu* 约翰克里斯朵夫 [Jean-Christophe], dans *Fu yi jinghua* 傅译精华 [Anthologie des traductions de Fu Lei], t. I, Pékin, Renmin wenzue chubanshe, 2018, p. 1 ; traduit par nous.

³²⁵ Voir *Wenlian* 文联 [Fédération des cercles littéraires] (le 20 janvier 1946), *Wenshao* 文哨 [Sifflet de la littérature] (le 4 mai 1945), *Kangzhan wenyi* 抗战文艺 [Littérature et art de l'anti-guerre japonaise] (juin 1945), *Xinhua ribao* 新华日报 [Quotidien Xinhua] (le 25 janvier 1945), *Wenzue xinbao* 文学新报 [Actualités littéraires] (le 20 janvier 1945), *Xin shiji* 新世纪 [Nouveau siècle] (le 25 janvier 1946). De plus, le 25 avril 1926, grâce à la suggestion de Kin-Yn-Yu, Lu Xun publie un numéro spéciale commémoratif pour le 60^e anniversaire de Romain Rolland. Dès lors, de nombreux numéros spéciaux de Romain Rolland sont publiés en Chine, tels que *Xiaoshuo yuebao* 小说月报 [Roman mensuel] (le 10 juin 1926) et *Yiwen* 译文 [La traduction] (le 16 avril 1936).

³²⁶ “现代史上争取人类解放的, 精神战线上的伟大英雄” ; Hu Feng 胡风, « Xiang luoman luolan zhijing 向罗曼·罗兰致敬 » [Salut à Romain Rolland], dans *Hu Feng pinglun ji* 胡风评论集 [Recueil des commentaires de Hu Feng], t. III, Pékin, Renmin wenzue chubanshe, 1984, p.70-73, ici p. 70 ; traduit par nous.

³²⁷ “他底作品里的精神力量, 通过优秀的战士们底心灵, 在人民中间产生了而且还要产生着摧毁历史负担的战斗的热情” ; *ibid.*, p. 72 ; traduit par nous.

« l'esprit subjectif de combat³²⁸ » avec lequel les écrivains chinois qui se placent du point de vue du peuple souffrant doivent mener une pratique créative réaliste et incarner un véritable esprit humaniste.

De la publication de la version complète du *Jean-Christophe* jusqu'aux premiers jours de la libération nationale en Chine³²⁹, c'est-à-dire en 1949 ou en 1950 à peu près, le roman-fleuve et son auteur ont une influence qui est à son apogée dans toute la Chine³³⁰. Néanmoins, au fil du mouvement politique anti-droitiste (反右派斗争 en chinois) dans les années 1950, Hu Feng est qualifié de contre-révolutionnaire et *Jean-Christophe* de représentant de l'humanitarisme bourgeois. Le roman de Romain Rolland devient un ouvrage « anti-Parti et anti-socialiste³³¹ » alors que le héros Christophe est considéré comme une sorte d'individualiste isolé du peuple – « l'individualisme est au cœur de la vision du monde des classes exploiteuses³³² ». La moquerie de l'auteur sur la classe ouvrière³³³ est un grand mépris pour la classe directrice du prolétariat tandis que l'opposition à la révolution violente³³⁴ est un plaidoyer flagrant de non-résistance.

Dans *Matériaux sur le groupe contre-révolutionnaire de Hu Feng* (《关于胡风反革命集团的材料》), publié par l'Édition du peuple en 1955, la pensée littéraire et artistique de Hu Feng est considérée comme « l'idéalisme et l'individualisme

³²⁸ “主观战斗精神”.

³²⁹ La libération nationale ici indique que le Parti communiste chinois acquiert une domination nationale en Chine.

³³⁰ Voir Luo Dagang 罗大冈, *Lun luoman luolan* 论罗曼·罗兰 [De Romain Rolland], Shanghai, Shanghai wenyi chubanshe, 1979, p. 177.

³³¹ Voir Xu Jun 许钧, Song Xuezhì 宋学智, *Ershi shiji faguó wénxué zài zhōngguó de yìjìe yu jiēshòu* 二十世纪法国文学在中国的译介与接受 [La traduction, l'introduction et la réception de la littérature française en Chine au XX^e siècle], Nanjing, Yilin chubanshe, 2018, p. 177.

³³² “个人主义是剥削阶级世界观的核心” ; Luo Dagang 罗大冈, *Lun luoman luolan* 论罗曼·罗兰 [De Romain Rolland], *op. cit.*, p. 203; traduit par nous.

³³³ « La plupart des ouvriers étaient de même. Ils tombaient, en un moment, de la soulerie des paroles au découragement. Ils avaient des illusions immenses ; mais elles ne reposaient sur rien [...] » ; voir Romain Rolland, *Jean-Christophe*, Paris, Albin Michel, 1966, p. 1290.

³³⁴ En 1919, « la position de classe » de Romain Rolland a été remise en cause aux États-Unis par certains partisans du socialisme qui lui reprochaient son attitude ambiguë face à la lutte des classes. Jean Lacoste dans « Romain Rolland en Amérique » mentionne la critique de Max Eastman à l'égard de l'écrivain engagé français : Eastman invite Romain Rolland à prendre clairement parti, dans la lutte des classes, en faveur de la classe ouvrière et à adopter une “attitude combative” sans se placer “au-dessus de la mêlée”. Voir Jean Lacoste, « Romain Rolland en Amérique », *Études Romain Rolland : Cahiers de Brèves*, n° 39, juillet 2017, p. 30-38, ici p. 33. Et *Au-dessus de la mêlée* est un article de Romain Rolland, publié pour la première fois en 1914, portant sur la Première Guerre mondiale ; il est traduit en chinois en 1926 dans la revue *Désert*.

bourgeois exhaustif³³⁵ » ; le terme « esprit subjectif (主观精神) » et d'autres qu'il propose sont ainsi des concepts empruntés à la culture de l'ennemi. Dans la monographie *De Romain Rolland* (《论罗曼·罗兰》), Luo Dagang déclare sévèrement que le culte des jeunes envers Christophe est plutôt aveugle : « J'ai entendu dire que parmi nos lecteurs, certaines admirent l'héroïsme individuel de Christophe en l'appelant 'l'esprit subjectif de combat'³³⁶. » Outre Hu Feng, Fu Lei, traducteur de *Jean-Christophe*, est profondément touché par cette tempête politique : il est d'abord qualifié de droitiste en avril 1958 ; et ensuite, au cours de la Révolution culturelle, plus exactement en 1966, il met fin à ses jours pour protester contre l'humiliation inhumaine qu'il subit. François Cheng décrit le sort de Fu Lei dans *Le Dit de Tian-yi* :

À peine un quart de siècle plus tard, lors de la Révolution culturelle, lorsque la campagne féroce contre la tendance bourgeoise occidentale battra son plein, Fu Lei verra tous ses livres et manuscrits dispersés ou brûlés devant lui. Sa maison ayant été perquisitionnée, lui et sa femme seront contraints de vivre dans une seule pièce étroite. Devenu « ennemi du peuple », il sera traîné nuit et jour devant les Gardes rouges pour subir d'interminables interrogatoires et sévices physiques. Finalement le couple décidera de mourir ensemble pour ne pas laisser de survivant³³⁷.

Jusqu'à la réforme économique et à la réouverture de la Chine, persiste l'accusation injuste qui marque finalement un tournant emblématique en 1984 : Luo Dagang réalise une correction de son *De Romain Rolland*. Dans la version nouvelle, le critique passe sous silence « l'idéalisme et l'individualisme bourgeois », slogan à coloration politique, et émet une évaluation positive sur *Jean-Christophe*, d'un point de vue esthétique et littéraire³³⁸. En 1990, Qian Linsen tire ainsi une conclusion que

³³⁵ “彻头彻尾的资产阶级唯心论和资产阶级个人主义” ; Remin ribao bianjibu “人民日报”编辑部, *Guanyu hufeng fangeming jituan de cailiao* 关于胡风反革命集团的材料 [Matériaux sur le groupe contre-révolutionnaire de Hu Feng], Pékin, Renmin chubanshe, 1955, p. 7 ; traduit par nous.

³³⁶ “听说我国读者中, 还有些人很佩服克里斯朵夫的个人英雄主义, 管它叫什么‘主观战斗精神’。” ; voir Luo Dagang 罗大冈, *Lun luoman luolan* 论罗曼·罗兰 [De Romain Rolland], *op. cit.*, p. 192; traduit par nous.

³³⁷ François Cheng, *Le Dit de Tian-yi*, *op. cit.*, p. 90.

³³⁸ Yang Peiyi met en parallèle les deux versions différentes de l'ouvrage de Luo Dagang ; voir Yang Peiyi, « L'invention du 'Romain Rolland chinois' : De la réception rollandienne en Chine à partir de la Révolution Culturelle », *Études Romain Rolland : Cahiers de Brèves*, n° 45, juillet 2020, p. 33-38. Voir aussi Xu Jun 许钧,

la réception de Romain Rolland en Chine connaît un processus tortueux d'« affirmation-négation-réaffirmation³³⁹ ».

Après un siècle de hauts et de bas, *Jean-Christophe* est encore pris pour l'une des œuvres littéraires françaises les plus populaires en Chine d'aujourd'hui – en 2014 au moment du 50^e anniversaire de l'établissement des relations diplomatiques entre la Chine et la France, cet ouvrage figure sur la liste « Les dix livres français les plus influents en Chine³⁴⁰ ». Parallèlement, les recherches chinoises sur Romain Rolland se penchent graduellement, à la suite de la réévaluation de l'auteur français, vers le thème « Romain Rolland et la Chine ». Nous énumérons ici « Trois accords : compagnon, guide, guerrier – Romain Rolland et la Chine » de Qian Linsen (钱林森, 《三和弦：良伴、向导、勇士——罗曼·罗兰与中国》, 1990), « Kin-Yn-Yu et Romain Rolland » de ZHANG Yinglun (张英伦, 《敬隐渔与罗曼罗兰》, 2017), « L'Invention du 'Romain Rolland chinois' : De la réception rollandienne en Chine à partir de la Révolution Culturelle » de YANG Peiyi (2020), « Romain Rolland, la Chine et les Chinois : un écrivain admiré et oublié ? » de WANG Xuan (2020), *Romain Rolland et les étudiants chinois* de LIU Zhixia (2020), etc. Et n'oublions pas les études des chercheurs français, telles que « Romain Rolland et les Chinois : Romain Rolland et Luxun » de Michelle Loi en 1982.

Romain Rolland a une profonde sympathie pour les souffrances du peuple chinois à l'époque moderne, et par le truchement des correspondances avec de nombreux jeunes Chinois, il a des contacts étroits avec ce pays oriental. D'autre part, un phénomène particulier, à savoir que « l'influence de Romain Rolland en Chine

Song Xuezhi 宋学智, *Ershi shiji faguo wenxue zai zhongguo de yijie yu jieshou* 二十世纪法国文学在中国的译介与接受 [La traduction, l'introduction et la réception de la littérature française en Chine au XX^e siècle], *op. cit.*, p.172.

³³⁹ “肯定-否定-再肯定” ; voir Qian Linsen 钱林森, « San hexian : liangban, xiangdao, yongshi – luoman luolan yu zhongguo 三和弦：良伴、向导、勇士——罗曼·罗兰与中国 » [Trois accords : compagnon, guide, guerrier – Romain Rolland et la Chine], *Nanjing daxue xuebao : zhaxue renwenkexue shehui kexue* 南京大学学报：哲学·人文科学·社会科学 [Journal de l'Université de Nanjing : Philosophie, Sciences humaines, Sciences sociales], n° 3, 1990, p. 64-72.

³⁴⁰ Les neuf autres œuvres sélectionnées sont les suivantes : *De l'esprit des lois*, *Du contrat social*, *La Dame aux camélias*, *Les Misérables*, *Le Père Goriot*, *Le Rouge et le Noir*, *Le Petit prince*, *Le Comte de Monte-Cristo*, *L'Ancien Régime et la Révolution*. Voir https://topics.gmw.cn/node_51675.htm.

dépasse son influence en France³⁴¹ » retient déjà l'attention des savants chinois. Comment et pourquoi la « classicisation » du *Jean-Christophe* s'opère-t-elle en Chine ? cette question surgit naturellement devant nous. Néanmoins, il est difficile d'expliquer le lien particulier entre la Chine et l'écrivain français sans situer le problème de la réception de Romain Rolland dans un espace géographique et culturel plus large.

La réception de Romain Rolland en Chine date des années 1920 et la première traduction chinoise complète de *Jean-Christophe* est parue dans les années 1940. En attendant, la première question que nous nous posons ici est de savoir si l'introduction de Romain Rolland en Chine réside totalement dans un goût personnel des lettrés chinois ou s'il existe des influences extérieures. Compte tenu du style d'écriture de Romain Rolland à contre-courant de ses compatriotes contemporains³⁴², l'influence, si elle existe effectivement, ne découle probablement pas de la France – dans l'article « La Biographie de Romain Rolland » (《罗曼罗兰评传》) publié en 1926, Zhao Shaohou indique déjà la réception relativement froide de l'écrivain français dans son pays natal³⁴³.

En 1917, la nouvelle de la Révolution d'Octobre parvient à son voisin. Le grand succès des bolcheviks en Russie inspire les révolutionnaires chinois et indiquent une voie neuve et possible pour ceux qui luttent entre le système démocratique bourgeois occidental et la tradition féodale chinoise. En l'occurrence, non seulement le régime de l'Union soviétique sous la direction du prolétariat est considéré comme un modèle par de nombreux jeunes patriotes, mais aussi son goût littéraire est un objet à imiter pour les lecteurs chinois – surtout après les années 1930, le nombre d'œuvres littéraires soviétiques traduites en chinois surpasse considérablement celui des autres œuvres étrangères. Si dans les années 1920, les savants chinois traitent Romain

³⁴¹ “罗曼罗兰在中国的影响超过他在法国的影响” ; voir Xu Jun 许钧, Song Xuezhì 宋学智, *Ershi shiji faguo wenxue zai zhongguo de yijie yu jieshou* 二十世纪法国文学在中国的译介与接受 [La traduction, l'introduction et la réception de la littérature française en Chine au XX^e siècle], *op. cit.*, p. 20 ; traduit par nous.

³⁴² « [...] mes conceptions esthétiques qui ne sont point celles de la plupart de mes contemporains français » ; voir Romain Rolland, « Introduction à *Jean-Christophe* », dans *Jean-Christophe*, *op. cit.*, p. XVI.

³⁴³ Zhao Shaohou 赵少侯, « Luoman luolan pingzhuan 罗曼罗兰评传 » [La Biographie de Romain Rolland], dans *Mangyuan : Luoman luolan zhuan hao* 莽原·罗曼罗兰专号 [Désert : numéro spécial de Romain Rolland], 1926.

Rolland en maître spirituel qui fait l'éloge de l'héroïsme et s'oppose aux guerres cruelles, à partir des années 1930, les liens étroits de l'écrivain français avec l'Union soviétique et ses convictions socialistes sont devenus le centre d'attention des intellectuels chinois : le 16 septembre 1930, *La littérature moderne* rapporte la publication des œuvres complètes de Romain Rolland en version russe³⁴⁴ ; le 7 septembre 1931, *Actualités littéraires et artistiques* traduit une lettre de Romain Rolland sur Maxime Gorki³⁴⁵ ; le 15 novembre 1932, l'article « De Maxime Gorki » de Romain Rolland est traduit et sorti par *Littérature mensuelle*³⁴⁶ ; le 1^{er} novembre 1935, le commentaire « La vision de Romain Rolland sur Tolstoï » est paru dans *Flux oriental*³⁴⁷.

À l'été 1935, Romain Rolland se rend en Union soviétique et rencontre Joseph Staline au Kremlin. De nombreux magazines chinois réalisent des reportages, écrits et photographiques, sur cette réunion hautement politique. À la suite de la visite, Romain Rolland devient l'un des « écrivains progressistes étrangers » officiellement sélectionnés par l'autorité soviétique, ayant achevé, empruntant l'expression de Nailya Safiullina, « le processus de sa canonisation³⁴⁸ » en Union soviétique. L'attitude de l'Union soviétique à l'égard de Romain Rolland, précisément à cause de sa couleur politique, élargit davantage son influence en Chine : Le 1^{er} et le 20 septembre 1935, deux revues chinoises, *La littérature* et *L'Essai*, rapportent la visite de Romain Rolland en Union soviétique³⁴⁹. Dès lors, le père de Jean-Christophe est non seulement un auteur français admiré par des jeunes savants chinois selon leurs goûts

³⁴⁴ Gu Fei 谷非, « E yi luoman luolan quanji chuban 俄译罗曼罗兰全集出版 » [La publication des œuvres complètes de Romain Rolland en russe], dans *Xiandai wenxue* 现代文学 [La littérature moderne], le 16 septembre 1930.

³⁴⁵ Romain Rolland 罗曼罗兰, « Luoman luolan yu gaoerji 罗曼罗兰与高尔基——给莫斯科文艺新闻之一封航空信 » [Romain Rolland et Maxime Gorki – une lettre par avion adressée aux Nouvelles littéraires de Moscou], trad. Shi Yi 适夷, dans *Wenyi xinwen* 文艺新闻 [Actualités littéraires et artistiques], le 7 septembre 1931.

³⁴⁶ Romain Rolland 罗曼·罗兰, « Lun gaoerji 论高尔基 » [De Maxime Gorki], trad. Han Qi 寒琪, dans *Wenxue yuebao* 文学月报 [Littérature mensuelle], le 15 novembre 1932. Après la mort de Gorki, des magazines chinois, tels que *Yi wen* 译文 [La Traduction] et *Dongfang wen yi* 东方文艺 [Littérature et art oriental], publient plusieurs articles sur l'amitié des deux grands auteurs.

³⁴⁷ Luo Nianyuan 罗念远, « Luoman luolan de tuoersitan guan 罗曼罗兰的托尔斯泰观 » [La vision de Romain Rolland sur Tolstoï], dans *Dongliu* 东流 [Flux oriental], le 1^{er} novembre 1935.

³⁴⁸ “the process of his canonization”; Nailya Safiullina, « The Canonization of Western Writers in the Soviet Union in the 1930s », *The Modern Language Review*, Vol. 107, n° 2 (April 2012), p. 559-584.

³⁴⁹ Voir « 罗曼罗兰游俄 », 《文学》, le 1^{er} septembre 1935 et 大石, 《罗曼罗兰在苏联》, 《杂文》, le 20 septembre 1935.

littéraires personnels, mais aussi un camarade socialiste reconnu et canonisé par l'autorité officielle soviétique.

Mais en fonction des études de Nailya Safiullina, ce qui mérite surtout notre attention c'est que la canonisation d'écrivains étrangers en Union soviétique, tels que Romain Rolland, André Gide et Henri Barbusse, est plutôt un acte politique dirigé par l'autorité politique qui ne représente donc pas le goût littéraire des lecteurs ordinaires. Elle indique que :

Cependant, malgré d'énormes tirages et une propagande élaborée, leurs œuvres littéraires ne sont pas devenues populaires parmi les lecteurs soviétiques [...] [elles] n'ont pas vraiment influencé les goûts littéraires des lecteurs soviétiques³⁵⁰.

Or, la situation est différente en Chine – depuis les années 1920, les œuvres de Romain Rolland ont un impact profond non seulement sur les lecteurs ordinaires, mais aussi sur des écrivains importants qui constituent des figures de proue de la littérature chinoise moderne, « Lu Xun, Ba Jin, Hu Feng, Lu Ling, Xiao Jun, Bai Hua et d'autres ont tous puisé leur inspiration créative dans Jean-Christophe³⁵¹ ». De ce fait, la préférence des lecteurs chinois pour Romain Rolland et son *Jean-Christophe* ne peut être entièrement attribuée à un choix politique, sinon il serait difficile d'expliquer pourquoi les lecteurs soviétiques se sont désintéressés des œuvres du camarade socialiste.

D'autre part, selon l'observation de Jean Lacoste, Romain Rolland est « toujours plus à l'Est, vers l'Orient, il tourne le dos à l'Occident³⁵² » ; son succès en Chine peut-il alors s'expliquer par son tropisme oriental ? À la suite de la restauration Meiji, le Japon parachève la transformation d'une société féodale en une société capitaliste

³⁵⁰ « However, despite huge print-runs and elaborate propaganda, their literary works did not become popular among Soviet readers [...] did not greatly influence the literary tastes of Soviet readers »; Nailya Safiullina, « The Canonization of Western Writers in the Soviet Union in the 1930s », art. cit.; traduit par nous.

³⁵¹ “如鲁迅、巴金、胡风、路翎、萧军、白桦等人，都从约翰·克里斯朵夫身上汲取了充分的创作灵感”；voir Qian Linsen 钱林森, « Fulei fanyi wenxue jingdian yu zhongguo xiandai zuojia 傅雷翻译文学经典与中国现代作家 » [Les classiques littéraires traduits par Fu Lei et les écrivains chinois modernes], cité par Xu Jun 许钧, Song Xuezhong 宋学智, Hu Anjiang 胡安江, *Fulei fanyi yanjiu 傅雷翻译研究* [Recherches sur la traduction de Fu Lei], Nanjing, Yilin chubanshe, 2016, p. 165; traduit par nous.

³⁵² Jean Lacoste, « Romain Rolland en Amérique », art. cit., p. 30.

de sorte qu'il est le premier pays d'Asie à s'intégrer dans le monde moderne défini par l'Occident. Au début du processus de modernisation et d'occidentalisation de la Chine, le Japon joue un rôle d'intermédiaire entre l'Empire Céleste et l'Occident, autrement dit, la compréhension chinoise de la politique, de la littérature et de la culture occidentales est importée, ou au moins, est largement influencée par son voisin plus « progressiste ».

La réception de Romain Rolland par le Japon est légèrement antérieure à celle de la Chine. D'après les études de Koayashi Shigeru, la première fois que ce nom français apparaît dans une revue littéraire japonaise peut remonter à 1913 et deux traductions japonaises de *Jean-Christophe* voient le jour respectivement en 1917 et en 1921³⁵³. Néanmoins, le genre romanesque roman-fleuve comme *Jean-Christophe* n'exerce pas un impact aussi large au Japon qu'en Chine. Au regard du résultat différent de sa réception au Japon, le chercheur japonais propose deux causes essentielles : premièrement, la plupart des écrivains japonais demeuraient des nouvellistes à cette époque-là, le roman-fleuve, avec sa grande envergure, ne les intéressaient pas ; deuxièmement, les milieux littéraires japonais des années 1920 et 1930 sont fortement influencés par les styles d'écriture de Martin du Gard et de Jules Romains, qui sont caractérisés par la représentation d'un monde plurivoque à travers les voix polyphoniques, et c'est pourquoi le monde univoque de Romain Rolland ne plaît guère aux lecteurs japonais.

La voie d'occidentalisation de la Chine moderne est indissociable de sa référence au Japon, tout comme sa révolution socialiste est étroitement liée au modèle de l'Union soviétique, mais le problème reste entier : au point de vue de la réception de Romain Rolland par le Japon et par l'Union soviétique, aucune explication parfaite sur l'enthousiasme des lecteurs chinois pour Romain Rolland n'est identifiée, que ce soit politiquement ou géographiquement. Pourquoi Romain Rolland a-t-il une si grande influence en Chine ? Pourquoi *Jean-Christophe* peut-il, même après quasiment un siècle, demeurer un classique permanent en Chine ? Si des influences externes sont

³⁵³ Koayashi Shigeru, « 'Contacts et circonstances' : Romain Rolland et les japonais », *Études Romain Rolland : Cahiers de Brèves* n° 45, juillet 2020.

déjà exclues – bien sûr, il nous faut admettre que l'autorité soviétique joue certain rôle en attendant –, la raison pour laquelle les Chinois ont une prédilection pour Romain Rolland réside plutôt dans les contacts entre les œuvres et ses lecteurs.

Un dialogue questions-réponses permet de relier le passé au présent, l'Occident à l'Orient jusqu'à ce qu'une pensée esthétique se forme naturellement en lisant ligne par ligne les écrits des auteurs. Tout comme le dit la réception esthétique de Hans Robert Jauss, la réponse préalable a été formulée très tôt dans les textes et la nouvelle question attend encore d'être lancée par les futurs lecteurs³⁵⁴. Il est donc nécessaire d'explorer plus avant la question des lecteurs et d'explorer l'empreinte que Christophe laisse en eux afin de comprendre quelles nouvelles questions ils soulèvent et quelles réponses ils trouvent successivement dans ce roman-fleuve.

Fu Lei, traducteur de Jean-Christophe

Dans la préface des *Problèmes théoriques de la traduction*, Dominique Aury révèle le *statu quo* des traducteurs :

Dans l'armée des écrivains, nous autres traducteurs nous sommes la piétaille ; dans le personnel de l'édition, nous sommes la doublure interchangeable, le besogneux presque anonyme³⁵⁵.

Invisibles et imperceptibles, les traducteurs sont souvent sous-estimés comme des perroquets des auteurs de sorte que leurs travaux sont largement ignorés. En dépit de leurs mérites au service des communications culturelles, ce n'est qu'au XX^e siècle que l'activité de traduction est étudiée en tant que théorie scientifique *sui generis*. Or, compte tenu des « pièges des structures linguistiques, pièges des cultures, pièges des vocabulaires, pièges des civilisations³⁵⁶ », la possibilité de la traduction est encore

³⁵⁴ H. R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception* [1982], trad. Claude Maillard, Paris, Gallimard, 1990, p. 123.

³⁵⁵ Dominique Aury, « Préface », dans *Les Problèmes théoriques de la traduction* [1963], Paris, Gallimard, 2020, p. VII.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. XI.

mise en cause de nos jours.

Surtout dans ce cas-là, la haute réputation de Fu Lei en Chine nous étonne : le traducteur du *Jean-Christophe* n'est plus l'ombre de son auteur, mais un collaborateur indispensable. Tout en reconnaissant la grande influence de *Jean-Christophe* sur sa carrière de traducteur, Yu Zhongxian souligne qu'« à l'exception de l'auteur Romain Rolland, je suis encore plus reconnaissant envers le traducteur Fu Lei³⁵⁷ ». « Sans l'activité de traduction de Fu Lei, sans sa participation à la recréation des ouvrages, Romain Rolland n'aurait pas tant d'influences en Chine³⁵⁸ », cette idée est largement reconnue, si bien que des savants chinois, aux antipodes de la constatation de Dominique Aury, déclarent que les œuvres de Romain Rolland ont l'honneur de rencontrer la traduction de Fu Lei³⁵⁹. En fonction de l'article « Les Réceptions différentes de Romain Rolland en Chine et en France » (《他乡有故知：论罗曼·罗兰的中法接受差异》), Yang Peiyi attribue le grand succès du roman en Chine à la traduction de Fu Lei qui donne de Jean-Christophe l'image d'un intellectuel chinois :

Ce que Fu Lei donne à Romain Rolland n'est pas seulement « un corps héroïque », mais aussi « une âme chinoise ». Baptisé par la traduction de Fu Lei, son esprit « l'un pour tous » fait écho à la pensée philosophique chinoise, c'est-à-dire la pensée de la grande unité du monde. Il est tellement conforme à la volonté nationale et aux normes morales traditionnelles de la Chine, que la figure du héros, en tant que porteur de cette vertu, est incorporée dans les manuels du collège et devient un symbole fixe reconnu par le régime.

傅雷给予罗曼·罗兰的不仅仅是“英雄之躯”，更是“华夏之魂”，他那“个人为了大家的精神”经由傅氏翻译的洗礼后，恰与大同社会的先哲之思遥相呼应。它如此契合中国国家意志、符合传统道德规范，以至作

³⁵⁷ “除了作者罗曼·罗兰，我还更感谢译者傅雷”；Yu Zhongxian 余中先，« Faguo shu de zhongguo mingyun 法国书的中国命运 » [Le Destin des livres français en Chine], art. cit. ; traduit par nous.

³⁵⁸ “没有傅雷的翻译活动，没有傅雷参与作品的再创造，罗兰的《约翰·克利斯朵夫》在中国不可能产生如此巨大的影响。”；voir Xu Jun 许钧, Song Xuezhì 宋学智, *Ershi shiji faguo wenxue zai zhongguo de yijie yu jieshou* 二十世纪法国文学在中国的译介与接受 [La Traduction, l'introduction et la réception de la littérature française en Chine au XX^e siècle], *op. cit.*, p. 173; traduit par nous.

³⁵⁹ Xu Jun 许钧, Song Xuezhì 宋学智, Hu Anjiang 胡安江, *Fulei fanyi yanjiu* 傅雷翻译研究 [Recherches sur la traduction de Fu Lei], *op. cit.*, p. 66 et p. 210.

为载体的英雄形象被纳入中学语文、成为体制认可的固定符号³⁶⁰。

Parallèlement, dans la préface de l'*Anthologie des traductions de Fu Lei* (《傅译精华》), Luo Xinzhang met l'accent sur le rôle essentiel joué par Fu Lei au cours de la diffusion de *Jean-Christophe* en Chine : « Romain Rolland et son *Jean-Christophe* sont bien plus connus dans notre pays qu'en France grâce à son excellent traducteur³⁶¹. » Nous concluons ainsi que la traduction de Fu Lei exerce une grande influence sur la réception de Romain Rolland en Chine et que sa contribution est non seulement effective mais aussi largement reconnue. À partir des années 1930 en Chine, le nom de Jean-Christophe renvoie plutôt à son traducteur dont l'interprétation du roman inspire par excellence les premiers lecteurs chinois.

La traduction est une activité de bilinguisme, qui concerne l'écart linguistique entre deux langues – la structure, le découpage, la prononciation – ainsi que les enjeux culturels intériorisés – l'Histoire, l'anthropologie, la sociologie (ou selon les mots de Georges Mounin, la linguistique interne et la linguistique externe³⁶²). Sa complexité réside dans le fait qu'au niveau linguistique, elle reflète les compromis structurels, lexicaux et syntaxiques dans le processus de conversion des langues, et qu'au niveau culturel, elle met en évidence la façon dont le traducteur, qui appartient lui-même à une certaine communauté, comprend les autres cultures et tente de les faire comprendre. Si la base de la traduction consiste en une même expérience humaine dans un même univers³⁶³, les civilisations et les langues différentes formées insensiblement par leurs propres Histoires vécues représentent une différence quasiment infranchissable entre la langue-source et la langue-cible. Mounin nous

³⁶⁰ Yang Peiyi 杨珮艺, « Taxiang you guzhi : lun luoman luolan de zhong fa jieshou chayi 他乡有故知: 论罗曼·罗兰的中法接受差异 » [Un Vieil ami en terre étrangère : Des réceptions différentes de Romain Rolland en Chine et en France], *Xinan minzu daxue xuebao (renwen shehui kexue ban)* 西南民族大学学报 (人文社会科学版) [Journal de l'Université des nationalités du Sud-Ouest (Édition Sciences humaines et sociales)], n° 3, 2020, p.175 ; traduit par nous.

³⁶¹ “罗曼·罗兰及其《约翰·克利斯朵夫》，在我国的知名度，远远大于其在本国的影响，不能不归功于其超拔的译者。”；voir Luo Xinzhang 罗新璋, « Mingzhu shengming mingyi zhuan 名著生命译传 » [La vie des classiques et ses traductions], dans *Fu yi jinghua* 傅译精华 [Anthologie des traductions de Fu Lei], t. I, *op. cit.*, p. 2 ; traduit par nous.

³⁶² Georges Mounin, *Les Problèmes théoriques de la traduction*, *op. cit.*, p. 59.

³⁶³ *Ibid.*, p.42.

indique donc les difficultés de la tâche : « il y a des ‘cultures’ (ou des ‘civilisations’) profondément différentes, qui constituent non pas autant de ‘vision du monde’ différentes, mais autant de ‘mondes’ réels différents³⁶⁴ ».

Tous ces problèmes se posent parallèlement aux traducteurs chinois du XX^e siècle qui affrontent des conflits et des fusions culturels sans précédent. Lu Xun préconise « 硬译 (la traduction verbatim) » dans l’intention de conserver autant d’informations que possible du texte original. Cette opération de traduction est conforme à sa vision culturelle selon laquelle les jeunes Chinois doivent « lire moins – ou pas du tout – les livres chinois et lire plus de livres étrangers³⁶⁵ ». Par ailleurs, dans la lettre écrite au 16 décembre 1925, Kin-Yn-Yu confie à Romain Rolland les difficultés de traduire en chinois des œuvres philosophiques ou littéraires européennes : la langue écrite chinoise est rigide et insuffisante alors que la langue parlée est encore superficielle ; la traduction de *Jean-Christophe* demande une réforme linguistique, nécessaire mais désespérée en un siècle³⁶⁶. La douleur hante le jeune Chinois de sorte qu’il évoque l’opinion pessimiste de Wu Zhihui, ancien président de l’Institut franco-chinois de Lyon, selon laquelle les caractères chinois aux traits compliqués disparaîtront un jour de la vue du public et seront mis de côté dans les musées³⁶⁷. Or, Fu Lei va à l’encontre du rejet de la langue et de la culture chinoises.

Le 3 février 1928, Fu Lei pose le pied sur la terre de France. Au cours de ses études à la Sorbonne, il s’installe à la Maison de la Jeunesse où il rencontre le père Jean Daniélou, académicien français, qui devient plus tard le principal confident français du traducteur. En 1966, la triste nouvelle du suicide du couple Fu Lei se répand en France, *L’Express* publie l’article « Le père Daniélou parle de Fou Lai » dans lequel Jean Daniélou déclare que : « C’est aussi le principal représentant de la

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 59.

³⁶⁵ “要少——或者竟不——看中国书，多看外国书。”；voir Lu Xun 鲁迅, « Qingnian bidushu 青年必读书 », art. cit ; voir aussi François Cheng, *Le Dit de Tian-yi*, op. cit., p. 87.

³⁶⁶ Voir la lettre écrite par Kin Yn Yu à Romain Rolland le 16 décembre 1925, dans NAF 28400, Fonds Romain Rolland.

³⁶⁷ *Ibid.*

littérature française en Chine qui disparaît³⁶⁸. »

Pris au piège de l'état entre-deux, le grand traducteur souffre du déchirement culturel et se met en quête de son identité dans les interstices des deux civilisations avec anxiété. Le 8 janvier 1931, il écrit à Jean Daniélou : « Je suis trop chinois pour m'adopter entièrement en européen. Mais par contre, je suis trop européennisé pour vivre dans la vieille tradition nationale³⁶⁹. » C'est à travers la vie errante de Jean Christophe en Allemagne, en France, en Italie, et puis en Suisse que Fu Lei découvre la prescription proposée par Romain Rolland :

C'est que, depuis un siècle, les peuples se sont transformés par leur pénétration mutuelle et par l'immense apport de toutes les intelligences de l'univers, bâtissant la morale, la science, la foi nouvelles. Il faut que chacun fasse son examen de conscience et sache exactement ce qu'il est et quel est son bien, avant d'entrer, avec les autres, dans le nouveau siècle³⁷⁰.

Si la Chine chez Voltaire est le symbole de la civilisation domptant la barbarie, chez Segalen le charme de l'exotisme absolu, aux yeux de Romain Rolland, la Chine est non seulement une des nations opprimées du monde, mais aussi une des composantes de la culture mondiale, un fragment de l'ensemble. Romain Rolland comprend bien que cet Empire oriental s'affaiblit dans l'angoisse de la survivance à la suite de l'irruption violente des puissances occidentales, mais il ne croit pas qu'imiter l'Occident soit le meilleur moyen de sauver la Chine. Le 10 juin 1937, Romain Rolland répond à une lettre d'un étudiant chinois :

Je n'approuve pas une éducation chinoise fondée presque uniquement sur des modèles d'Occident (peintres et musiciens). La Chine avait un art à soi, qui répondrait à son essence. Il serait fâcheux, non seulement pour elle, mais pour le reste de l'humanité, qu'elle les reniait ou les oubliât³⁷¹.

³⁶⁸ Voir le père Daniélou, « Le père Daniélou parle de Fou Lai », *L'Express*, le 31 octobre 1966.

³⁶⁹ Voir la lettre de Fu Lei écrite à Jean Daniélou le 8 janvier 1931, conservée dans Les Archives des Jésuites de France. Les Archives des Jésuites de France conservent 12 lettres et 2 cartes postales écrites par Fu Lei à Jean Daniélou et c'est par le truchement de ces lettres que nous nous apercevons la réflexion de Fu Lei sur la rencontre entre la culture chinoise et occidentale.

³⁷⁰ Romain Rolland, *Jean-Christophe*, *op. cit.*, p. 1577.

³⁷¹ Cette lettre de Romain Rolland à Zhang Hao est conservée aujourd'hui par les proches de Zhang Hao. Citée

Par rapport à l'occupation coloniale violente, la pénétration culturelle demande davantage une épreuve de l'identification et de la conscience du soi. Le 17 septembre 1931, veille du retour de Fu Lei à Shanghai, il réécrit à Jean Daniélou sur le vaisseau et trahit son nouveau point de vue sur la culture chinoise après son périple en France :

Au contraire, jamais je n'ai tant aimé qu'aujourd'hui, après 3 ans en Europe, notre culture et de notre morale. Je comprends beaucoup qu'il y a 4 ans que la morale chinoise, maudite par des jeunes gens, est infiniment supérieure à celle qu'on veut transporter d'outremer. Car, chaque peuple a ses caractères spéciaux qu'on ne pourra pas modifier. Il est impossible qu'un germe d'une plante, semé sur un sol étranger, pousse aussi bien que dans son sol originel. Depuis 100 ans, on ne pense qu'à copier un système ou l'autre qui ne convient nullement à ce vieux pays. Les révolutionnaires sont bien coupables de ne pas étudier la Chine propre. Ils ne savent plus apprécier la moindre chose de son antiquité glorieuse. Je dis cela non pas parce que je m'oppose à la réorganisation moderne, mais j'estime qu'il est excessivement dangereux d'abandonner notre propre civilisation et culture en voulant tout emprunter à l'Occident. Et, ce que je crains le plus, c'est avant que nous ayons une civilisation matérielle – admettons qu'elle est nécessaire pour vivre au XX^e siècle – nous aurons déjà perdu notre civilisation spirituelle. Alors, ce serait le vrai barbarisme³⁷².

C'est sans doute un regard culturel commun qui conduit finalement Fu Lei à Romain Rolland et à Jean-Christophe ; tous les deux espèrent que la suppression des barrières entre les pays – qui est nécessaire et inévitable – ne conduira pas à la disparition, mais plutôt à un monde polyphonique où chaque culture assume la mission d'enrichir la diversité du monde. Cette pensée culturelle prouve que l'opération de traduction de Fu Lei n'est ni une reproduction intégrale des œuvres occidentales, ni un abandon de la culture chinoise.

En fonction de son expérience personnelle et de sa réflexion sur la différence

par Liu Zhixia 刘志侠, *Jiuren : Luoman luolan yu zhongguo liuxue sheng* 九人：罗曼·罗兰与中国留学生 [Romain Rolland et les étudiants chinois], *op. cit.*, p. 432.

³⁷² Voir la lettre écrite par Fou Lei à Jean Daniélou le 17 septembre 1931, conservée dans Les Archives des Jésuites de France.

culturelle, le successeur de Kin-Yn-Yu propose sa stratégie sur la traduction : « 神似论 » qui signifie « la ressemblance dans l'esprit ». Par opposition à « 形似论 (la ressemblance dans la forme) », la théorie de Fu Lei accorde plus d'attention à transmettre l'esprit de l'œuvre originale et à garantir la fluidité de la traduction chinoise. Désobéir à la caractéristique de la langue chinoise ne crée jamais une excellente traduction, afin de justifier cette théorie, il cite intentionnellement la version française de la tragédie *Hamlet* qui traduit « Not a mouse stirring » comme « Pas un chat »³⁷³. Ce n'est certainement pas, selon lui, que le traducteur français ne connaît pas le mot anglais « mouse », mais plutôt qu'il respecte d'abord les habitudes d'usage du français.

Vu l'écart infranchissable entre deux langues – « les catégories des mots, les structures syntaxiques, la grammaire et les habitudes, les rythmes rhétoriques et les dictons, la façon de penser, les sentiments, les points de vue, les coutumes et les croyances traditionnelles, les milieux sociaux, les manières d'exprimer³⁷⁴ » –, Fu Lei met en doute la possibilité d'une reproduction totale du texte original. Dans ce cas, ce qu'il faut par excellence transmettre c'est l'esprit de l'auteur, au lieu de sa forme d'écriture, « *la traduction idéale est comme l'écrit chinois de l'auteur lui-même*³⁷⁵ ». Au moyen de cette théorie, Fu Lei ose déconstruire le texte original pour respecter l'attribut du langage chinois. Par exemple, en vue de dessiner les caractères de Melchior Krafft, dans un paragraphe du premier chapitre, Romain Rolland utilise trois tirets servant d'illustration et de parenthèse. Néanmoins, dans les habitudes d'écriture chinoises, l'utilisation des tirets n'est pas aussi fréquente qu'en français, donc lors de la traduction du passage, Fu Lei ne suit pas la structure du texte original. Nous pouvons prendre une des phrases du paragraphe comme exemple :

³⁷³ Fu Lei 傅雷, « Chong yiben xu 重译本序 » [Préface de la retraduction], dans *Fu yi jinghua* 傅译精华 [Anthologie des traductions de Fu Lei], t. IV, note 1, *op. cit.*, 267.

³⁷⁴ “两国文字词类的不同, 句法构造的不同, 文法与习惯的不同, 修辞格律的不同, 俗语的不同, 即反映民族思想方式的不同, 感觉深浅的不同, 观点角度的不同, 风俗传统信仰的不同, 社会背景的不同, 表现方法的不同”; *ibid.*, p. 267-268 ; traduit par nous.

³⁷⁵ “理想的译文仿佛原作者的中文写作 ”; *ibid.*, p. 268 ; souligné par l'auteur et traduit par nous.

Texte original

[...] et peut-être Melchior les avait-il rencontrées au fond des pâles prunelles qui le regardaient timidement, un soir qu'il avait abordé la jeune fille sur la berge du fleuve, et qu'il s'était assis près d'elle, dans les roseaux, – sans savoir pourquoi, – pour lui donner sa main³⁷⁶.

Traduction de Kin-Yn-Yu

或者梅尔曲，有一晚间，在江畔，初见那幼女，在芦苇中，坐在她身边——不知为什么——给她握手的时候，忽然在那忸忸怩怩觑着他的那一双淡淡的瞳儿里遇着了这种势力哩³⁷⁷。

Traduction de Fu Lei

那一晚曼希沃在河边碰到鲁意莎，在芦苇丛中坐在她身旁，糊里糊涂跟她订婚的时候，他也许就时在她怯生生地望着他的苍白的瞳子中间，遇到了那种神秘的力量³⁷⁸。

Mettant en parallèle les deux traductions chinoises, il est facile de constater que la traduction de Kin-Yn-Yu s'efforce d'imiter la structure, et surtout le découpage du texte français. À l'exception des tirets conservés, la première proposition relative introduite par « que » (qu'il avait abordé la jeune fille) est délibérément séparée des compléments circonstanciels, « un soir » et « sur la berge du fleuve ». D'ailleurs, il reproduit structurellement la deuxième proposition relative dont les deux parties sont séparées par une virgule – « et qu'il s'était assis près d'elle, dans les roseaux » – et la traduit comme « 在芦苇中，坐在她身边 ». Voilà le découpage de la traduction chinoise de Kin-Yn-Yu :

有一晚间，在江畔，初见那幼女，在芦苇中，坐在她身边——不知为什么——给她握手的时候
un soir/ sur la berge du fleuve/ qu'il avait abordé la jeune fille/
dans les roseaux/ et qu'il s'était assis près d'elle/ – sans savoir
pourquoi, –/ pour lui donner sa main

³⁷⁶ Romain Rolland, *Jean-Christophe*, *op. cit.*, p. 8.

³⁷⁷ Romain Rolland 罗曼·罗兰, *Ruowang ke li si duo fu* 若望·克利司朵夫 [Jean-Christophe], trad. Kin-Yn-Yu 敬隐渔, dans *Jing Yinyu wenji* 敬隐渔文集 [Recueil de Kin-Yn-Yu], *op. cit.*, p. 133.

³⁷⁸ Romain Rolland 罗曼·罗兰, *Yuehan ke li si duo fu* 约翰·克利司朵夫 [Jean-Christophe], trad. Fu Lei 傅雷, dans *Fu yi jinghua* 傅译精华 [Anthologie des traductions de Fu Lei], t. I, *op.cit.*, p. 9.

Hormis un léger changement de position, le découpage de cette traduction est quasiment identique à celui de l'original français. Bien qu'une telle structure soit plus conforme à l'expression française, la traduction chinoise devient incohérente et pesante.

Néanmoins, Fu Lei n'obéit pas à la structure du texte original. Par rapport à la version de Kin-Yn-Yu, Fu Lei ignore le découpage de la phrase française en n'utilisant que quatre signes de ponctuation, ou précisément quatre virgules, dans une phrase. Par exemple, il transforme le contenu entre les tirets (– sans savoir pourquoi, –) en un adverbe « 糊里糊涂 (confusément) » et le traduit comme « 糊里糊涂跟她订婚 (confusément lui donner sa main) ». Cette opération démontre ses exigences en matière de traduction, c'est-à-dire que la traduction chinoise doit être fluide et facile à comprendre pour ses lecteurs chinois.

D'autre part, Fu Lei introduit délibérément dans sa traduction des dialectes et des expressions familières, ce qui enrichit le lexique de la langue parlée nouveau-née³⁷⁹. Par exemple, dans une conversation avec Louisa, Jean-Michel crie avec colère : « Qu'ai-je fait au bon Dieu pour avoir cet ivrogne de fils³⁸⁰ ? » Kin-Yn-Yu traduit littéralement « Qu'ai-je fait au bon Dieu » comme « 我做什么事犯了上帝³⁸¹ », tandis que Fu Lei remplace « bon Dieu », expression typiquement occidentale, par « 天条 (la loi du Ciel)³⁸² », terme qui correspond plus à l'expérience de lecture des Chinois.

Parallèlement, dans la théorie de traduction de Fu Lei, le terme « 神似 » peut

³⁷⁹ Nous n'analysons pas ici les mérites de Fu Lei dans le domaine de la traduction qui sont déjà beaucoup discutés par les chercheurs chinois, mais il faut noter surtout que, pendant la révolution linguistique de la Chine moderne, le traducteur crée de nouvelles expressions, notamment des termes musicaux – ce qui est dû à sa traduction de la *Vie de Beethoven* de Romain Rolland – qui « jettent de bonnes bases pour la fondation du système musical de critique (为音乐批评术语系统的确立等奠定了良好基础) » et « apportent une contribution remarquable à la diffusion et à la réception de la culture musicale classique occidentale en Chine (为西方古典音乐文化在中国的传播与接受做出了杰出贡献) » ; voir Xu Jun 许钧, Song Xuezhì 宋学智, Hu Anjiang 胡安江, *Fulei fanyi yanjiu* 傅雷翻译研究 [Recherches sur la traduction de Fu Lei], *op. cit.*, p. 66.

³⁸⁰ Romain Rolland, *Jean-Christophe*, *op. cit.*, p. 5.

³⁸¹ Romain Rolland 罗曼·罗兰, *Ruowang ke li si duo fu* 若望·克利司朵夫 [Jean-Christophe], trad. Kin-Yn-Yu 敬隐渔, dans *Jing Yinyu wenji* 敬隐渔文集 [Recueil de Kin-Yn-Yu], *op. cit.*, p. 130.

³⁸² Romain Rolland 罗曼·罗兰, *Yuehan ke li si duo fu* 约翰·克利斯朵夫 [Jean-Christophe], trad. Fu Lei 傅雷, dans *Fu yi jinghua* 傅译精华 [Anthologie des traductions de Fu Lei], t. I, *op.cit.*, p. 7.

aussi être interprété comme le contexte du locuteur. En d'autres termes, ce que le traducteur doit prendre en compte n'est pas seulement la conversion de la langue-source à la langue-cible, mais aussi la reproduction des scènes, des ambiances, des caractères du texte. Par exemple, parmi toutes les lettres dans *Jean-Christophe*, il n'en existe qu'une qui est traduite délibérément par Fu Lei en langue écrite chinoise – c'est la lettre au grand-duc au nom de petit Jean-Christophe :

高贵尊严之殿下!

窃^③行年四岁, 音乐即为^④儿童作业。自是以还, 文艺之神宠赐有加, 屡颁灵感。光阴荏苒, 倏届六龄; 文艺之神频频以抒写胸臆为嘱。顾渺小幼弱, 稚騃无知, ^⑤愚又安敢轻于尝试。唯神命难违, 不得不勉力以赴, 乃成拙作, 谨敢不辞罪戾, 渎呈于吾高贵之殿下之前, 以博一粲。伏维殿下聪明睿智, 德被六艺; 四方才士, 皆蒙恩泽; 区区愚忱, 当邀洞鉴!

③约翰·克利斯朵夫·克拉夫脱
诚惶诚恐百拜具呈³⁸³

Selon l'explication de Romain Rolland, il enveloppe les « premiers jours d'enfance [de Jean-Christophe] d'une atmosphère de vieille Allemagne – de vieille Europe³⁸⁴ », et cette lettre révérencieuse écrite par le père et le grand-père de Jean-Christophe tente de révéler notamment un monde désuet et démodé. En vue de représenter l'ambiance du passé moisi, le traducteur chinois opte intentionnellement pour la langue écrite chinoise qui, à la suite du Mouvement de la langue parlée, symbolise notamment les vestiges délaissés de l'ancien régime féodal. Habilement et implicitement, Fu Lei transmet aux lecteurs chinois l'atmosphère européenne d'hier que l'auteur tente de décrire en modifiant le registre de la langue de traduction. En profitant de la différence entre langue parlée et langue écrite chinoises, il établit un pont accessible aux lecteurs chinois pour comprendre le « 神 », c'est-à-dire le contexte de l'ouvrage français.

³⁸³ *Ibid.*, p. 87.

³⁸⁴ Romain Rolland, « Introduction à *Jean-Christophe* », dans *Jean-Christophe, op. cit.*, p. XVI.

Bien que la possibilité de traduction soit constamment remise en question, les traducteurs ne renoncent jamais à recourir à leurs artifices pour la compréhension mutuelle entre différentes cultures. Reconnaître l'impossibilité de la traduction pourrait être la prémisse de la traduction³⁸⁵, ce qui n'implique pas l'exotisme au sens de Segalen qui cherche « la perception aiguë et immédiate d'une incompréhensibilité éternelle³⁸⁶ ». Par contre, la pratique de traduction pointe toujours vers la communication des différences réalisée par les traducteurs braves lorsque « la traduction n'est pas toujours possible³⁸⁷ ».

La réception de Jean-Christophe : de la fusion culturelle à l'esprit de révolte

Les écrivains chinois d'expression française, tels que François Cheng et Dai Sijie, ne dissimulent jamais l'impact profond du *Jean-Christophe* dans leurs carrières littéraires. Dans *Le Dit de Tianyi*, François Cheng indique que l'histoire tumultueuse de Jean-Christophe inspire les Chinois dans l'époque guerrière³⁸⁸ alors que dans *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise*, le roman de Romain Rolland devient un « livre rêvé³⁸⁹ » dans la pénurie culturelle. Les chercheurs ont ainsi des preuves irréfutables fournies par les auteurs eux-mêmes à propos des liens étroits entre le maître spirituel français et les écrivains chinois : Robert Smadja met en parallèle deux héros, Jean-Christophe et Tianyi, à l'égard des vocations artistiques, des amours impossibles et des exils forcés³⁹⁰ ; Yang Peiyi nous fait remarquer le fait que les jeunes gens éduqués « s'échangeai[en]t *Jean-Christophe* et le vénéraient comme leur soutien spirituel³⁹¹ ». Or, la silhouette de Fu Lei qui se profile entre les lignes des écrivains est

³⁸⁵ Selon Georges Mounin : « Les problèmes théoriques de la traduction ne peuvent être compris, et peut-être résolus, que si l'on accepte – au lieu de les éluder, de les nier, voire de les ignorer – ces faits apparemment destructeurs de toute possibilité de traduire. » ; voir Georges Mounin, *Les problèmes théoriques de la traduction*, *op. cit.*, p. 58.

³⁸⁶ Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme*, *op. cit.*, p. 44.

³⁸⁷ Georges Mounin, *Les problèmes théoriques de la traduction*, *op. cit.*, p. 273-274.

³⁸⁸ François Cheng, *Le Dit de Tianyi*, *op. cit.*, p. 89.

³⁸⁹ Dai Sijie, *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise*, *op. cit.*, p. 137.

³⁹⁰ Voir Robert Smadja, « François Cheng et Romain Rolland : *Jean-Christophe* et *Le Dit de Tianyi* », *Études Romain Rolland : Cahiers de Brèves* n° 44, janvier 2020, p. 23-28.

³⁹¹ Voir Yang Peiyi, « L'invention du 'Romain Rolland chinois' : De la réception rollandienne en Chine à partir de

négligée.

En fait, les deux écrivains chinois n'oublient jamais le traducteur Fu Lei dont l'influence est « hors pair³⁹² » en Chine. Pour François Cheng, le destin de Fu Lei est en miniature celui des intellectuels chinois à cette époque-là. En tant que passeur brisant les barrières culturelles entre l'Orient et l'Occident, il subit cependant des traitements inhumains au cours de la Révolution culturelle et se suicide afin de défendre la dignité la plus fondamentale de la liberté humaine. La mort du plus grand traducteur chinois étonne certainement l'exilé en France de sorte qu'il rappelle cette tragédie dans son roman d'autofiction. De plus, Dai Sijie, représentant de la génération perdue, partage cette admiration générale parmi les jeunes instruits sur la traduction de Fu Lei. Il décrit dans son chef-d'œuvre la scène où le narrateur Ma aperçoit *Jean-Christophe* dans la valise du Binoclard : « je fus tenté de le feuilleter, à la manière d'un flirt sans conséquence, d'autant plus qu'il était traduit par Monsieur Fu Lei³⁹³. » Ces deux exemples reconfirment l'importance de la traduction de Fu Lei pendant la diffusion de *Jean-Christophe* en Chine.

Si la traduction de Fu Lei introduit *Jean-Christophe* en Chine à partir des années 1930, son interprétation du roman-fleuve exerce également une grande influence sur la pensée de jeunes lecteurs chinois. Parcourant les essais chinois avant la publication de *Jean-Christophe*, les critiques sur Romain Rolland se concentrent principalement sur son héroïsme, son tropisme au socialisme et son pacifisme dans le sens où tous ces thèmes se font l'écho à la réalité chinoise. En 1940, cependant, dans la préface chinoise du Tome IV « La Révolte », Fu Lei propose un point de vue plutôt culturel à l'égard de la vie errante de Jean-Christophe :

Sous la comparaison et la dissection des nations allemande et française se cachent un grand projet : soulager la stagnation de la France par la puissance de l'Allemagne, et alléger l'obéissance docile de l'Allemagne par la liberté de la France. La deuxième Renaissance de la culture occidentale devrait commencer à partir de l'échange culturel de ces deux nations.

la Révolution Culturelle », art. cit, p. 34.

³⁹² François Cheng, *Le Dit de Tianyi*, op. cit., p. 88.

³⁹³ Dai Sijie, *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise*, op. cit., p. 136.

在此德法两民族底比较与解剖下面，隐伏着一个伟大的方案：就是以德意志的力救济法兰西的萎靡，以法兰西的自由救济德意志的柔顺服从，西方文化第二次的再生应当从这两个主要民族的文化交流中发轫³⁹⁴。

« Créer, c'est tuer la mort³⁹⁵ », c'est « la perpétuité, l'immortalité et la divinité³⁹⁶ ». La création qui conteste la décadence nécessite l'intégration et l'échange des cultures différentes ; par le truchement de la fusion culturelle, nous saluons le nouveau-né. Fu Lei révèle aux Chinois la pensée hybride des deux cultures : « la culture latine est trop ancienne, et la culture germanique est trop brute, mais la fusion des deux peut produire une nouvelle civilisation idéale³⁹⁷. » En tant qu'un des premiers lecteurs et traducteurs du *Jean-Christophe* en Chine, il espère être un guide fidèle dans « cet ouvrage labyrinthique³⁹⁸ », en suivant les pas de Christophe, à la découverte du représentant de la nouvelle humanité. Dégagé des questions les plus anxiogènes de la société chinoise, « la morale et la société, la vie ou la mort³⁹⁹ », Fu Lei se rend compte d'une autre possibilité que les conflits entre les cultures – celle d'établir un dialogue qui seul serait l'avenir du monde.

La réception de *Jean-Christophe* par François Cheng se lie ainsi inévitablement à l'interprétation de son traducteur. D'une part, l'académicien d'origine chinoise arrive à Paris en décembre 1948 au moment où l'influence de la version fuéenne atteint son apogée en Chine. De l'autre, à l'instar de Fu Lei, il met en évidence l'expérience transculturelle du héros Jean-Christophe :

L'histoire tumultueuse de Jean-Christophe qui cherche à s'accomplir à travers trois cultures, allemande, française et italienne, avec tous les drames qu'elle comporte nous inspirait, à un moment où nous tous, nous aspirons aux métamorphoses. Nous savions qu'au point où était parvenue la culture chinoise,

³⁹⁴ Fu Lei 傅雷, « Yizhe bianyan 译者弁言 » [Préface de la traduction], dans *Fu yi jinghua* 傅译精华 [Anthologie des traductions de Fu Lei], t. I, *op. cit.*, p. 331-332; traduit par nous.

³⁹⁵ Romain Rolland, *Jean-Christophe*, *op. cit.*, p. 382.

³⁹⁶ “不朽, 永生, 神明”; Fu Lei 傅雷, « Yizhe bianyan 译者弁言 » [Préface de la traduction], dans *Fu yi jinghua* 傅译精华 [Anthologie des traductions de Fu Lei], t. I, *op. cit.*, p. 329; traduit par nous.

³⁹⁷ “拉丁文化太衰老, 日耳曼文化太粗犷, 但是两者汇合融和之下, 倒能产生一个理想的新文明。”; *ibid.*, p. 332; traduit par nous. Mais il faut admettre que cette évaluation elle-même constitue également des stéréotypes.

³⁹⁸ “迷宫式的作品”; *ibid.*, p. 332.

³⁹⁹ Voir la lettre écrite par Romain Rolland à Jean Guéhenno le 17 février 1930, dans Bibliothèque Nationale de France, NAF 28400, Fonds Romain Rolland.

après son long dialogue avec l'Inde et l'Islam, l'Occident était l'interlocuteur plus qu'essentiel, incontournable⁴⁰⁰.

De ce fait, en dépit des études de Robert Smadja sur les points communs des deux romans – d'après lui, *Jean-Christophe* et *Le Dit de Tianyi* sont tous deux des romans « de formation, de l'amour impossible, de l'exil, des malheurs de l'histoire⁴⁰¹ » –, le fait est que chez François Cheng l'inspiration puisée de la pensée rollandienne (ou fuéenne) consiste surtout dans la fusion culturelle.

Mais la réception du *Jean-Christophe* par François Cheng n'est en aucun cas une imitation complète de Fu Lei. De 1928 à 1931, le traducteur ne séjourne en France que moins de 4 ans ; bien qu'il consacre toute sa vie à faire découvrir d'excellentes œuvres littéraires françaises aux lecteurs chinois, nous avouons que, pour lui, la France n'est qu'un Autre, sage et inspirant, qui lui permet de mieux comprendre la civilisation chinoise. François Cheng est un cas différent. Exilé définitivement depuis 1948, l'écrivain chinois d'expression française observe en France un Autre chez soi. Sur la base de l'interprétation de Fu Lei à propos de la fusion culturelle entre France et Allemagne, François Cheng se demande davantage si la fusion est possible entre la Chine et l'Occident.

Le Rhin, « rivière immense qui traverse l'Europe, est l'emblème du roman⁴⁰² », mais il faut noter que le fleuve signale plutôt la liaison que la séparation :

Entre les coteaux de France et la plaine allemande, le fleuve s'était frayé passage, débordant sur les prés, rongéant la base des collines, ramassant, absorbant les eaux des deux pays. Ainsi, il coulait entre eux, non pour les séparer, mais afin de les unir ; ils se mariaient en lui⁴⁰³.

Cette pensée ouverte pose sans doute la pierre de soubassement sur la pensée de François Cheng qui ensuite traite l'eau comme métaphore importante dans *Le Dit de*

⁴⁰⁰ François Cheng, *Le Dit de Tianyi*, *op. cit.*, p. 89.

⁴⁰¹ Robert Smadja, « François Cheng et Romain Rolland : *Jean-Christophe* et *Le Dit de Tianyi* », art. cit., p. 28.

⁴⁰² “莱茵这条横贯欧洲的巨流是全书底象征” ; Fu Lei 傅雷, « Yizhe bianyan 译者弁言 » [Préface de la traduction], dans *Fu yi jinghua 傅译精华* [Anthologie des traductions de Fu Lei], t. I, *op. cit.*, p. 332 ; traduit par nous.

⁴⁰³ Romain Rolland, *Jean-Christophe*, *op. cit.*, p. 1077.

Tianyi. Les deux grands fleuves chinois qui découlent de la même source sont des symboles des écoles philosophiques – le fleuve Yangtze représente le taoïsme et le fleuve Jaune le confucianisme. Chez Cheng, leur union justifie l'idée que « Le Tao d'origine engendre l'Un/ L'Un engendre le Deux/ Le Deux engendre le Trois/ Le Trois produit les dix mille êtres⁴⁰⁴ ». Mouvante et cyclique sans cesse dans l'univers, l'eau, en tant que métaphore, unit deux rives, la France et l'Allemagne chez Romain Rolland, le confucianisme et le taoïsme chez François Cheng. Et lorsque le flux de la mondialisation coule de l'Occident à l'Orient (ou de l'Orient à l'Occident), s'échafaude un lien entre les deux pôles du monde.

La plus belle composition créée par Jean-Christophe est celle qui unit les « plus belles forces musicales de son temps : la pensée affectueuse et savante d'Allemagne aux replis ombreux, la mélodie passionnée d'Italie, et le vif esprit de France, riche de rythmes fins et d'harmonies nuancées⁴⁰⁵. » Même s'il existe là des visions stéréotypées, reposant sur des *a priori* essentialisant, ce qui compte le plus est que la fusion des cultures différentes de Jean-Christophe inspire François Cheng et l'encourage à découvrir un monde hybride, une nouveauté née de l'union sino-française. De ce fait, la meilleure peinture réalisée par Tianyi est la figure de Yumei :

C'est le jour où je dois poser autour de la figure de l'Amante le bleu spécifique que j'ai enfin trouvé après nombre d'essais, ce bleu sans fond et transparent que j'ai pu voir aussi bien dans des scènes d'adoration de Bouddha à Dunhuang que dans des peintures de Simone Martini⁴⁰⁶.

Le musicien Jean-Christophe trouve ainsi un écho chez le peintre chinois qui nous propose une glose de la fresque : « Voix confondues en une seule, celle de la Femme qui jaillit d'un terreau inconnu, d'un fond proprement mythique⁴⁰⁷. » Cette pensée, qui hérite mais se distingue de Fu Lei, est l'interprétation la plus essentielle de

⁴⁰⁴ François Cheng, *Vide et plein : Le langage pictural chinois*, op. cit., p. 59.

⁴⁰⁵ Romain Rolland, *Jean-Christophe*, op. cit., p. 1557-1558.

⁴⁰⁶ François Cheng, *Le Dit de Tianyi*, op. cit., p. 410.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 401.

François Cheng sur Romain Rolland.

Hans Robert Jauss définit l'œuvre littéraire comme une réponse préalable, « sans lequel il n'y aurait pas de continuité historique entre l'œuvre du passé et sa compréhension ultérieure⁴⁰⁸ ». C'est par le truchement de cette idée qu'il accorde aux lecteurs ultérieurs le pouvoir d'interpréter le texte du passé en fonction de leurs circonstances différentes : les lecteurs posent toujours de nouvelles questions afin de trouver une réponse préalable dans les œuvres. De ce fait, la théorie de Jauss justifie la figure différente de Jean-Christophe chez Dai Sijie selon lequel le roman-fleuve de Romain Rolland exalte plutôt l'« individualisme acharné⁴⁰⁹ » luttant contre le monde vulgaire.

L'auteur de *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise* facilite le travail des chercheurs en nous indiquant directement le lien entre son héros et Jean-Christophe : « Comme il [*Jean-Christophe*] s'agissait de la vie d'un musicien, et que j'étais moi-même capable de jouer au violon des morceaux tels que *Mozart pense à Mao* [...] ⁴¹⁰ » Jean-Christophe est un musicien alors que le héros Ma, narrateur principal du roman joue au violon, l'auteur semble faire allusion aux lecteurs des similarités implicites entre les deux musiciens et l'existence éventuelle de l'esprit de Romain Rolland. Parallèlement, l'écrivain chinois exprime son grand hommage au maître français à travers son personnage :

Mais *Jean-Christophe*, avec son individualisme acharné, sans aucune mesquinerie, fut pour moi une révélation salutaire. Sans lui, je ne serais jamais parvenu à comprendre la splendeur et l'ampleur de l'individualisme. Jusqu'à cette rencontre volée avec *Jean-Christophe*, ma pauvre tête éduquée et rééduquée ignorait tout simplement qu'on pût lutter seul contre le monde entier⁴¹¹.

Nous avons signalé que, à partir des années 1950 en Chine, *Jean-Christophe* de

⁴⁰⁸ H. R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, op. cit., p. 123.

⁴⁰⁹ Dai Sijie, *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise*, op. cit., p. 137.

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 136.

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 137.

Romain Rolland est considéré comme une œuvre prônant l'individualisme bourgeois, son auteur étant accusé d'être un représentant de l'anti-parti et de l'anti-socialisme. Contrairement à François Cheng qui connaît l'époque où les intellectuels chinois admiraient profondément Romain Rolland, Dai Sijie, jeune *zhiqing* né en 1954 au Sichuan, prend le roman de Romain Rolland pour un livre strictement interdit par l'autorité politique dès le début, et la génération perdue lit *Jean-Christophe* en l'échangeant clandestinement les uns avec les autres. Qu'il s'agisse d'individualisme ou de collectivisme, l'acte de lecture lui-même représente pleinement une résistance silencieuse à l'étouffement de la vie culturelle et littéraire. Lutter seul contre le monde entier avec la lecture des littératures occidentales est exactement l'inspiration, ou la réponse, que Dai Sijie tire de *Jean-Christophe*. Dans *Balzac et la Petite tailleuse chinoise*, le narrateur Ma déclare immédiatement sa préférence pour le roman français : « Mon adoration pour *Jean-Christophe* fut telle que, pour la première fois de ma vie, je voulus le posséder seul, et non plus comme un patrimoine commun à Luo et à moi⁴¹². »

La vie de Jean-Christophe, qui est « une lutte de tous les instants contre la férocité d'un Destin⁴¹³ », encourage l'écrivain chinois d'expression française à révéler ses colères contre cette époque où l'humanité se réprime à cause de l'interdiction stricte des œuvres littéraires, de la dénonciation mutuelle entre parents et amis, de la haine profonde de différentes classes. L'esprit de lutte devient ainsi sa source d'écriture. Dans *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise*, l'auteur prend comme protagoniste une villageoise – elle est opprimée par la société patriarcale traditionnelle à la campagne d'un côté et est considérée comme femme ignorante par les citadins éduqués de l'autre – et décrit sa libre volonté inspirée par la civilisation occidentale. La cloche de réveil issue de l'autre bout du monde symbolise ici une rébellion contre l'autorité autochtone. Et dans *Le Complexe de Di*, roman publié trois ans plus tard, cette résistance s'étend même au culte de l'autorité occidentale établi autrefois par l'auteur lui-même. Le héros Muo se sent étranger dans sa ville natale

⁴¹² *Ibid.*

⁴¹³ Romain Rolland, *Jean-Christophe*, *op. cit.*, p. 130.

chinoise tandis que l'échec de la psychanalyse provoque la désillusion vis-à-vis de la civilisation occidentale. Il revêt un esprit chevaleresque – « Qu'a apporté le peuple français à l'histoire mondiale ? Selon moi, ce n'est pas la révolution de 1789, mais un esprit chevaleresque⁴¹⁴ » – qui le pousse à affronter, malgré son impuissance, le monde absurde et incompréhensible.

Mais ces œuvres de révolte ne sont pas que remplies de colère et de tristesse, du moins en surface, le réquisitoire du destin, personnel ou collectif, est habilement enveloppé par l'auteur dans une autre ambiance. Constatons que le style d'écriture, ou la façon de résistance de Dai Sijie accepte volontairement la proposition de Jean-Christophe :

Il en aimait mieux Georges de ne pas prendre la vie au tragique, comme lui. L'humanité [...] avait besoin de joie, d'insouciance, d'audace irrévérencieuse à l'égard des idoles, même des plus saintes⁴¹⁵.

Si le maître français lit les œuvres de Dai Sijie, il peut apprécier le style de l'écrivain chinois d'expression française qui excelle à représenter la réalité absurde et à déconstruire les idoles avec un humour noir. Par exemple, lorsque Luo et Ma arrivent pour la première fois la montagne nommée le Phénix du Ciel, une tension invisible se forme entre deux couches sociales, les jeunes instruits et les villageois locaux :

- C'est quoi une sonate ? me demanda le chef, méfiant.
 - Je ne sais pas, commençai-je à bafouiller. Un truc occidental.
 - Une chanson ?
 - [...]
 - Comment elle s'appelle, ta chanson ?
 - Ça ressemble à une chanson, mais c'est une sonate.
 - Je te demande son nom ! cria-t-il, en me fixant droit dans les yeux.
 - *Mozart...*, hésitai-je.
 - *Mozart* quoi ?
 - *Mozart pense au président Mao*, continua Luo à ma place.
- Quelle audace ! Mais elle fut efficace : comme s'il avait

⁴¹⁴ Dai Sijie, *Le Complexe de Di*, op. cit., p. 274.

⁴¹⁵ Romain Rolland, *Jean-Christophe*, op. cit., p. 1564.

entendu quelque chose de miraculeux, le visage menaçant du chef s'adoucit. Ses yeux se plissèrent dans un large sourire de béatitude⁴¹⁶.

Dai Sijie trouve un exutoire à cette confrontation explosive par le truchement de son humour noir derrière lequel on retrouve la même question posée par Jean-Christophe : « qu'est-ce que ma musique a à faire avec la politique⁴¹⁷ ? » Le but d'élever une idole ici – c'est-à-dire de nommer la sonate *Mozart pense au président Mao* – est de le déconstruire avec humour, de défier l'autorité omniprésente.

L'humour noir est encore plus présent dans *Le Complexe de Di*. Muo, Chinois qui apprend la psychanalyse en France, tente de trouver une vierge pour plaire au juge Di, mais ses études freudiennes ne l'aident pas à faire la distinction. Son périple de quête trace un monde plein d'absurdité : un handicapé jette sa cigarette à sa figure ; deux vieilles sorcières semblent garder leurs cercueils ; une fille revêt le naturel d'une vieille prostituée⁴¹⁸. Le centre de l'humour noir de Dai Sijie réside dans l'insatisfaction face à la réalité et dans l'esprit chevaleresque de lutter seul contre le monde entier. Si la confrontation avec le monde dans *Balzac et la Petite tailleuse chinoise* est pleine d'espoir, alors celle dans *Le Complexe de Di* est une désillusion solitaire. Dai Sijie dépeint le héros Muo comme un bouffon, un Don Quichotte dans le monde absurde chinois, c'est par le truchement de sa faiblesse que l'auteur révèle un étranger sans appartenance situé aux frontières des deux mondes différents : « Mais le monde extérieur était pour lui si loin⁴¹⁹. »

Le dialogue que Dai Sijie établit avec Romain Rolland se base donc sur la nouvelle question qu'il pose à *Jean-Christophe*, roman réputé puis désavoué en Chine. Elle n'est pas nécessairement la même que celles soulevées par les lecteurs antérieurs, Fu Lei et François Cheng, mais s'appuie sur « les attentes concrètes⁴²⁰ » nées dans

⁴¹⁶ Dai Sijie, *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise*, op. cit., p. 12.

⁴¹⁷ Romain Rolland, *Jean-Christophe*, op. cit., p. 1097.

⁴¹⁸ Dai Sijie, *Le Complexe de Di*, op. cit., p. 132.

⁴¹⁹ *Ibid* ; p. 273.

⁴²⁰ En fonction des études de Jauss : « Cette précompréhension du lecteur inclut les attentes concrètes correspondant à l'horizon de ses intérêts, désirs, besoins et expériences tels qu'ils sont déterminés par la société et la classe à laquelle il appartient aussi bien que par son histoire individuelle » ; voir H. R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, op. cit., p. 284.

une société longtemps réprimée qu'il a vécue. La réception de Romain Rolland en Chine prouve qu'un dialogue entre lecteurs chinois – qu'ils soient traducteurs ou écrivains, ils sont d'abord lecteurs – et écrivains occidentaux est non seulement un échange possible mais aussi une Histoire de la réception continue. La théorie de Jauss justifie les interprétations différentes des lecteurs eu égard du même texte et leur confie le pouvoir d'y prendre ce dont ils ont besoin : l'identification de la culture d'origine, l'union des cultures différentes, l'esprit de révolte. Ce dialogue ne doit pas être considéré comme un fait établi mais plutôt comme un état de devenir entre le texte et ses lecteurs ultérieurs.

TROISIÈRE PARTIE
UN MONDE TRANSCULTUREL DANS LA CRÉATION
LITTÉRAIRE

CHAPITRE 7

ENTRE LA CHINE TRADITIONNELLE ET OCCIDENTALISÉE

L'École des canards mandarins et des papillons

Le thème de l'occidentalisation et de la dé-traditionalisation de l'ancien Empire est marqué par le développement de la littérature chinoise moderne, dont le processus se manifeste successivement dans l'École des canards mandarins et des papillons des années 1910, les ouvrages révolutionnaires des écrivains du Mouvement du 4 Mai 1919, le mouvement de « 诉苦 (Parler de souffrance) » mené par le Parti communiste dans les années 1950 et 1960, et la Littérature des cicatrices à la suite de la Révolution culturelle¹. Dans les années 1910, Shanghai est la ville la plus occidentalisée de la Chine en raison de sa géographie littorale facilitant la communication économique et culturelle avec les puissances occidentales. En tant que carrefour agité par différents courants de pensée, la grande métropole est accusée d'être « comme une écorce meurtrie² » par des écrivains de voyage ou des sinologues, tout en devenant la région la plus polyphonique de l'Empire du Milieu. L'École des canards mandarins et des papillons est éclosée de cette interstice entre Orient et Occident, tradition et modernité, conservatisme et révolution.

¹ Voir Rey Chow, *Writing Diapora: Tactics of Intervention in Contemporary Cultural Studies*, Bloomington, Indiana University Press, 1993, p. 102.

² Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme, op. cit.*, p. 71.

La nomination de cette école littéraire met en évidence deux métaphores traditionnelles chinoises – « 鸳鸯 (les canards mandarins) » et « 蝴蝶 (les papillons) » – qui font allusion aux amants malheureux séparés par l'éthique féodale³. De ce fait, dans un sens étroit, les œuvres de l'École des canards mandarins et des papillons font surtout référence aux « 才子佳人小说 »⁴, c'est-à-dire les romans des lettrés talentueux et belles femmes. La structure de ces histoires d'amour se compose souvent de trois étapes : un lettré talentueux et une belle femme se rencontrent et tombent amoureux ; ils sont forcés de se séparer sous le joug de l'éthique traditionnelle et patriarcale ; les deux, notamment la femme, finissent par payer le prix (souvent sa vie) de cette passion sentimentale.

Ayant pour but les loisirs et le divertissement, ces romans gagnent un large lectorat, notamment au début du XX^e siècle⁵ et fondent en 1914 la publication répandue et influente, 《星期六》 (*Samedi*), c'est pourquoi ce genre littéraire est également connu sous le nom de « 星期六派 (l'École du Samedi) ». En tant que première école de la littérature chinoise moderne, les œuvres de l'École des canards mandarins et des papillons incarnent de nombreuses idées traditionnelles conservatrices. Dans *Writing Diapora: Tactics of Intervention in Contemporary Cultural Studies*, Rey Chow déclare que cette tendance d'« adhérer à des styles plus traditionnels » est une des raisons pour lesquelles elle est « extrêmement populaire⁶ ». Néanmoins, l'attachement au passé n'explique pas complètement son succès extraordinaire. Cette littérature de masse reflète en fait la réalité des Chinois, notamment les habitants de la région de rencontre des cultures chinoise et occidentale :

³ Certains chercheurs indiquent que le nom de l'École découle d'un vers populaire à cette époque-là : « 卅六鸳鸯同命鸟，一双蝴蝶可怜虫 (Trente-six canards mandarins partagent le même destin, un couple de papillons ressemblent aux pauvres insectes) ». Voir Fan Boqun 范伯群, *Libailiu de hudie meng 星期六的蝴蝶梦* [Rêve de papillon du samedi], Pékin, Renmin wenzue chubanshe, 1989, p. 3 ; traduit par nous.

⁴ En plus des histoires d'amour, l'École des canards mandarins et des papillons implique également des romans sociaux, des romans policiers, des romans des chevaliers errants, des romans du fantastique, et d'autres genres.

⁵ Prenons par exemple le chef-d'œuvre le plus populaire du genre, 《玉梨魂》 (*L'Âme de la poire en jade*, 1912), selon les statistiques fournies par E. Perry Link, son tirage total a dépassé le million à la fin des années 1920. Voir E. Perry Link, *Mandarin Ducks and Butterflies: Popular Fiction in Early Twentieth-Century Chinese Cities*, Berkeley, University of California Press, 1981, p. 53.

⁶ "adhering to more traditional styles", "extremely popular"; Rey Chow, *Woman and Chinese Modernity*, op. cit., p. 36; traduit par nous.

d'une part, l'intrusion violente des cultures étrangères bouleverse l'ancien ordre social, en les obligeant à vivre dans des conflits de différentes idées d'osmose ; d'autre part, l'éthique confucéenne qui domine l'ancienne Chine depuis des milliers d'années conserve encore sa vitalité au début du XX^e siècle en résistant à l'entrée de la nouvelle vague :

En effet, « le sens de Shanghai » ou le sens de l'occidentalisation du point de vue populaire peut être utilisé comme un moyen d'interpréter de nombreuses histoires de papillons, dans lesquelles l'éthique « traditionnelle » entre en conflit avec l'éthique « modernisée » ou avec des valeurs civilisées.

Indeed, 'the meaning of Shanghai' or the meaning of Westernization from popular perspectives can be used as a way to interpret many Butterfly stories, in which a 'traditional' ethics comes into conflict with 'modernized' or wenming values⁷.

À force de contacts avec la pensée occidentale, un déchirement entre la nostalgie du monde passé et la propension à se moderniser constitue un dilemme culturel : d'un côté, les Chinois ne peuvent pas abandonner immédiatement un passé idéalisé, craignant l'effondrement total du système social ancré dans leur chairs et leurs os ; de l'autre, ils sont influencés par de nouvelles idées occidentales – démocratie, liberté, égalité, science, etc. –, aspirent donc à se débarrasser des chaînes du système féodal et patriarcal.

Cette contradiction traduit l'amour libre inachevé des jeunes Chinois, déchirés par les deux cultures différentes, dans les œuvres de l'École des canards mandarins et des papillons. Publié en 1912, le roman *L'Âme de la poire en jade* de XU Zhenya (徐枕亚 en chinois) raconte l'affection désespérée entre He Mengxia et la veuve Bai Liying. Précepteur du fils dans la famille Cui, He Mengxia tombe amoureux de la veuve au premier regard, mais ce coup de foudre n'ébranle pas le dogme éthique

⁷ *Ibid.*, p. 38.

traditionnel : le confucianisme patriarcal considère la « 贞节(chasteté) » comme une qualité exceptionnelle des femmes, et loue vigoureusement les veuves qui « 守节 (gardent la chasteté) » après la mort de leur mari. Dans la Chine ancienne, afin de rationaliser, voire de sanctifier cette pensée traditionnelle, les intellectuels écrivaient des louanges alors que les gouvernements dressaient le « 贞节牌坊 (portique de chasteté) » comme couronne d'honneur. Dans de telles circonstances, la veuve Bai est obligée de réprimer ses émotions sentimentales pour son amant et lui épouse la sœur de son mari, Cui Yunqian. Sous les entraves invisibles de l'éthique sociale chinoise et de la culpabilité morale pour son mari décédé, cette femme traditionnelle se suicide finalement. Cui Yunqian est une femme formée dans une école chinoise moderne. Bien qu'elle défende le concept de la liberté du mariage, elle est en réalité impuissante à résister au carcan de l'éthique traditionnelle. Quand elle découvre la liaison intime entre He et Bai, elle se croit coupable pour la mort de Bai et met fin à ses jours. Quant au héros He, il sacrifie sa vie lors du soulèvement de Wuchang en 1911.

La même année que la publication de *L'Âme de la poire en jade*, paraît *Le Miroir du démon* (《孽冤镜》) en série dans le *Journal des droits civils* (《民权报》), qui nous fournit un exemple similaire. L'auteur Wu Shuangre (吴双热 en chinois), écrivant à la première personne, raconte l'histoire d'amour entre Wang Keqing, homme issu d'une grande famille riche, et Xue Huanniang, femme belle mais pauvre. À la suite de l'échec de son premier mariage arrangé par ses parents, Wang Keqing tombe amoureux de Xue Huanniang au premier regard lors d'une promenade au bord du lac. Mais le père de Wang considère cette liaison naturelle comme une révolte contre l'éthique confucéenne et son autorité patriarcale, il décide donc d'arranger un autre mariage pour son fils. La mauvaise nouvelle détruit le cœur de la femme de sorte qu'elle est morte péniblement ; et le deuxième mariage n'apporte pas le bonheur à Wang Keqing, qui devient finalement fou et décède peu de temps après.

Le thème stéréotypé – l'amour inachevé entre « un homme et plusieurs femmes »

– fait l’objet de cette école littéraire du début du XX^e siècle. Malgré quelques critiques de l’ancienne éthique féodale, elle confirme le fatalisme de la vie et l’impuissance des hommes en adoptant des éléments fantômes et en prônant l’idée du karma. Cette pensée conservatrice presque superstitieuse, qui encourage les gens à renoncer à la résistance et à obéir aux arrangements irréversibles du destin, est mise en cause au fur et à mesure de l’occidentalisation chinoise. Adhérant à la tradition confucéenne et au concept d’écriture de « le jeu pour le jeu », l’École est, par exemple, souvent accusée par les écrivains du 4 Mai, tels que Hu Shi, Mao Dun, Ye Shengtao, etc., qui préconisent l’apprentissage de la science et de la démocratie de l’Occident, dans l’espoir de faire de la Chine un pays moderne. Ils associent l’essor de ces romans d’amour à la restauration de la monarchie par Yuan She-k’ai (1915-1916), et les dénoncent comme un cancer social.

En 1931, Lu Xun fait la satire du style artificiel des écrivains de l’École des canards mandarins et des papillons et les accuse d’être lâches pour leurs idées « révolution, mais pas trop⁸ ». Par comparaison avec les femmes pauvres qui perdent leur égo et leur vie dans les chaînes patriarcales, il attend plutôt dans la littérature chinoise une Nora Helmer, une Chinoise moderne qui quitte courageusement le joug de l’éthique ancienne⁹. En 1989, dans la monographie *Le Rêve des papillons du samedi*, Fan Boqun analyse spécifiquement les trois débats des écrivains du 4 Mai sur cette école et résume la conclusion du groupe patriotique de la façon suivante : l’École des canards mandarins et des papillons se base sur la condition demi-féodale et demi-coloniale de la société chinoise, il faut ainsi réformer la société avant de réformer son goût littéraire¹⁰.

En 1961, Hsia Chih-ting dans *A History of Modern Chinese Fiction* conteste la valeur littéraire de ces histoires d’amour et met l’accent plutôt sur leurs contributions

⁸ “命固不可不革，而亦不可以太革”；Lu Xun 鲁迅，« Shanghai wenyi zhi yipie 上海文艺之一瞥 » [Un aperçu de la littérature et de l’art de Shanghai], dans *Luxun quanji* 鲁迅全集 [Œuvres complètes de Lu Xun], t. IV, *op. cit.*, p. 309; traduit par nous.

⁹ « Nora » ici indique l’héroïne d’*Une Maison de poupée*. En 1918, *La Jeunesse* publie un numéro spécial d’Henrik Ibsen, dans lequel Nora est érigée en modèle féminin moderne qui se débarrasse du système patriarcal. Dès lors, Nora devient un symbole de la libération des femmes en Chine ; *ibid.*, 302.

¹⁰ Voir Fan Boqun 范伯群, *Libailiu de hudie meng* 礼拜六的蝴蝶梦 [Rêve de papillon du samedi], *op. cit.*, p. 21.

sociologiques¹¹. Quant aux chercheurs ultérieurs, tels que E. Perry Link (*Mandarin Ducks and Butterflies: Popular Fiction in Early Twentieth-Century Chinese Cities*, 1981), Wei Shaochang (《鸳鸯蝴蝶派研究资料》, 1984), Fan Boqun (《礼拜六的蝴蝶梦》, 1989), etc., ils étudient cette école du point de vue de l'histoire littéraire chinoise. En 1991, Rey Chow dans *Woman and Chinese Modernity* analyse par excellence les figures féminines de l'École des canards mandarins et des papillons, sa perspective féministe révèle la construction des clichés des femmes chinoises basées sur l'éthique sociale ancienne et sur le confucianisme patriarcal. Elle indique que l'oppression des femmes dans la société traditionnelle chinoise est caractérisée par la célébration de la chasteté féminine et de leur tendance autodestructrice :

En effet, c'est du foyer familial que sont tirées la multitude de lie nü : filles vierges, épouses fidèles, mères aimantes, belles-filles filiales, toutes, n'ont rien de personnalité sauf leur chasteté et leur volonté de détruire leur propre vie lorsque l'honneur de leur famille est menacé.

*Indeed, it was from the familial home that the vast numbers of lie nü were drawn: virgin daughters, faithful wives, loving mothers, filial daughters-in-law, all of whom had nothing personal to define them other than their chastity and their willingness to destroy their own lives when their families' honor was threatened*¹².

Selon Rey Chow, ces histoires d'amour du début du XX^e siècle prouvent solidement l'existence de l'oppression imposée aux femmes chinoises d'une manière « non écrite comme écrite¹³ ». Parcourant la première école de la littérature chinoise moderne, nous nous rendons compte que les figures féminines, sacrées ou auto-sacrifiées, deviennent « woman-as-hinge-of-narrative¹⁴ », c'est-à-dire le pivot du récit littéraire. En l'occurrence, les femmes chinoises, totalement réduites à leur chasteté et à leur supposée destinée autodestructrice, sont prises pour les symboles de l'ancienne

¹¹ Voir Hsia Chih-ting, *A History of Modern Chinese Fiction*, New Haven, Yale University Press, 1974.

¹² Rey Chow, *Woman and Chinese Modernity*, op. cit., p. 59; traduit par nous.

¹³ "unwritten as well as written"; *ibid.*, p. 52; traduit par nous.

¹⁴ *Ibid.*, p. 53.

société chinoise qui est en train de faire l'expérience des déchirements de l'occidentalisation et de la modernisation.

En ce qui concerne les études de l'École des canards mandarins et des papillons en France, nous observons une négligence totale. Dans les recherches précédentes, le Mouvement de la langue parlée prôné par les écrivains du 4 Mai est généralement considéré comme un signe que s'enclenche l'histoire de la littérature chinoise moderne. Au début du XX^e siècle, la langue parlée est considérée comme le fondement de la nouvelle littérature et de la nouvelle culture chinoises dont l'essence est de s'opposer aux anciennes traditions chinoises – elles utilisent la langue écrite comme moyen d'expression – et d'apprendre de nouvelles idées occidentales. En d'autres termes, le développement de la littérature chinoise moderne, en particulier à ses débuts, est une histoire de rencontre avec la littérature/culture occidentale.

Selon la partie « Littérature chinoise » de l'*Histoire des littératures* paru aux éditions Gallimard en 1955, sous l'impact de la culture occidentale, la littérature chinoise moderne est marquée d'abord par la fondation de la revue *Nouvelle Jeunesse* en 1915, et puis par la publication du premier manifeste de la révolution littéraire de Hu Shi (胡适, 《文学改良刍议》) en 1917¹⁵. Dans *La Traduction et la réception de la littérature chinoise moderne en France*, thèse soutenue en 2008 à l'Université Paris 8, l'auteur confirme cette opinion mais ignore encore l'École des canards mandarins et des papillons qui est la littérature populaire la plus influente au début du XX^e siècle en Chine¹⁶.

Dans *Histoire de la littérature chinoise* de Zhang Yinde publié en 2004, nous découvrons enfin une brève introduction française à l'égard de cette école :

Ce dernier aspect se confirme surtout dans une autre catégorie de romans, plus soucieux du goût du grand public urbain. Ces romans appartiennent à « l'École des canards mandarins et des papillons » (*yuanyang hudie pai*), appelée ainsi en raison d'un usage quelque peu abusif, depuis *Yu li hun*

¹⁵ Sous la direction de Raymond Queneau, *Histoire des littératures*, t. I, Paris, Gallimard, Encyclopédie de la Pléiade, 1955, p. 1279.

¹⁶ Voir Lang Gao, *La Traduction et la réception de la littérature chinoise moderne en France*, sous la direction de Véronique Gély et Bernard Franco, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 40.

(*L'Âme du poirier en jade*, 1911) de Xu Zhenya (1889-1937), de l'image traditionnelle des couples de canards mandarins et de papillons pour symboliser les inséparables amoureux. Les aventures sentimentales réitérées, garantes du succès commercial, ne doivent pas éclipser le tâtonnement de l'innovation littéraire. Les meilleurs d'entre eux, Xu Zhenya et Su Manshu (1884-1918), ont, par leur quête esthétique, contribué au renouvellement du mode narratif. Le recours au chinois classique, encore fréquent, s'explique probablement par sa meilleure expressivité émotive. Il montre en même temps l'inversion des hiérarchies entre la psychologie et l'action : les intrigues reculent au profit de l'expression de la subjectivité, favorisée par l'utilisation de la première personne et par l'insertion de poèmes, lettres et journal intime¹⁷.

Bien que l'auteur se rende compte d'un « tâtonnement de l'innovation littéraire » et d'un « renouvellement du mode narratif » dans ces romans d'amour, il met l'accent sur son « recours au chinois classique » plutôt que sur sa modernité. Par conséquent, du point de vue de l'histoire littéraire, Zhang est enclin à les classer comme une vague de la dynastie des Qing, au lieu d'une des écoles de la littérature chinoise moderne. Or, compte tenu du conflit principal de ces romans d'amour – le mariage arrangé basé sur l'éthique confucéenne et la passion de l'amour libre influencée par l'Occident –, l'École des canards mandarins et des papillons doit être considérée comme le premier fruit de la rencontre entre la tradition chinoise et la pensée occidentale ou du moins, une école littéraire de transition. Dans une certaine mesure, la mise en place de la révolution littéraire des écrivains du 4 Mai s'accompagne toujours d'une critique de la partie conservatrice de cette littérature urbaine.

Notamment à l'arrivée de l'ère post-coloniale au moment où le conflit et l'intégration de différentes cultures deviennent de plus en plus l'objet de préoccupation des chercheurs, l'École des canards mandarins et des papillons mérite plus d'attention. Parce qu'elle n'est pas seulement le point de départ de la littérature chinoise moderne, mais aussi des matériaux historiques précieux, montrant le *statu quo* social au début de la rencontre des deux civilisations et les conditions de vie,

¹⁷ Zhang Yinde, *Histoire de la littérature chinoise*, Paris, Ellipses, 2004, p. 64-65.

spirituelles ainsi que matérielles, des Chinois qui sont pris dans une ambivalence complexe.

Du Chuanqi au premier roman chinois occidentalisé

L'Âme de la poire en jade est consensuellement désignée comme la première œuvre représentative et le symbole de la prospérité de l'École des canards mandarins et des papillons. Néanmoins, l'origine de l'école n'est toujours pas concluante. Si nous sommes d'accord avec l'évaluation de Li Huachuan selon laquelle *Le Roman de l'Homme jaune*, roman écrit en français par Tcheng Ki-tong, est en fait le premier roman chinois à l'occidentale¹⁸, alors compte tenu du contexte d'écriture, du thème de l'histoire d'amour, des personnages, du développement des intrigues, etc., ce roman créé en 1890 pourrait être qualifié comme le précurseur de l'École des canards mandarins et des papillons.

Dans *Les Parisiens peints par un Chinois*, Tcheng Ki-tong parle du roman, genre littéraire important en Occident, lors de sa visite d'un cabinet de lecture à Paris :

– Et qu'est-ce qu'un roman ?

– Un roman est un récit assez long, dans lequel on voit, la plupart du temps, un homme amoureux d'une femme et réciproquement. Il y a toutes sortes d'incidents. Les hasards de la vie se mettent en travers des projets de nos amoureux, qui finissent, en général, par s'épouser au dernier chapitre, après quoi ils vivent heureux et ont beaucoup d'enfants.

– Alors nous avons aussi des romans, en Chine ; quelques-uns, des plus célèbres, sont connus de tous les lettrés ; mais, en général, ce genre de littérature n'a pas chez nous une très grande importance. Les gens sérieux préfèrent la poésie, l'histoire et la philosophie¹⁹.

¹⁸ Voir Li Huachuan 李华川, *Wanqing yige waijiaoguan de wenhua licheng* 晚清一个外交官的文化历程 [L'Expérience culturelle d'un diplomate à la fin de la dynastie des Qing], *op. cit.*, p. 61.

¹⁹ Tcheng Ki-tong, *Les Parisiens peints par un Chinois*, *op. cit.*, p. 214-215.

Le diplomate n'introduit pas son interlocuteur dans le texte, ou plus vraisemblablement, il crée un interlocuteur imaginaire. Après tant d'années d'études de la littérature occidentale en Chine ainsi qu'en France, la question « qu'est-ce qu'un roman » révèle évidemment une certaine technique narrative plutôt qu'une perplexité culturelle ou intellectuelle. Dans la conversation fictive, Tcheng Ki-tong assimile carrément le concept du « roman » à l'histoire d'amour entre homme et femme et déclare donc qu'en dépit de son statut inférieur par rapport aux autres genres littéraires, « nous avons aussi des romans, en Chine ». Et le roman chinois qu'il mentionne se réfère d'abord à une forme littéraire appelée « 传奇 (*Chuanqi*) ».

Qu'est-ce que *Chuanqi* ? Selon *L'Anthologie des Chuanqi des Tang et des Song* (《唐宋传奇集》), les deux caractères chinois signifient « répandre les aventures et les merveilles²⁰ ». Apparu sous la dynastie des Tang, ce genre littéraire est considéré comme le prototype des romans chinois²¹. Dans *Brève histoire du roman chinois* (《中国小说史略》), Lu Xun précise sa généalogie en affirmant que *Chuanqi* provient des récits fantastiques²² et que son influence s'étend jusqu'au *Tsa kiu*²³, ce qui explique au moins deux faits littéraires à l'égard de *Chuanqi* : premièrement, les histoires de *Chuanqi* contiennent souvent des éléments tels que les fantômes, les immortels, les bouddhas, les chevaliers errants qui sont courants dans les récits fantastiques ; deuxièmement, l'adaptation de *Chuanqi* a une longue histoire en Chine – Tang Xianzu (汤显祖 en chinois), par exemple, transforme le *Chuanqi La Biographie de Huo Xiaoyu* (《霍小玉传》) en le théâtre *L'Épingle à cheveux pourpre* (《紫钗记》) sous la dynastie des Ming²⁴. En l'occurrence, nous comprenons mieux pourquoi en 1890

²⁰ “传奇遇奇事” ; Lu Xun 鲁迅, Cao Guangfu 曹光甫, *Tang song chuanqi ji* 唐宋传奇集 [L'Anthologie des Chuanqi des Tang et des Song] [1927], trad. 杜东嫣 de la langue écrite, Shanghai, Shanghai guji chubanshe, p. 2019, p. 1 ; traduit par nous.

²¹ *Ibid.*

²² “志怪小说 (les récits fantastiques)” sont populaires pendant les dynasties des Wei et des Jin. Selon les recherches de Lu Xun, leur prospérité est due à la prévalence des pensées religieuses à cette époque-là. Voir Lu Xun 鲁迅, *Zhongguo xiaoshuo shilve* 中国小说史略 [Brève histoire du roman chinois], dans *Luxun quanji* 鲁迅全集 [Œuvres complètes de Lu Xun], t. IX, *op. cit.*, p. 73-74

²³ *Ibid.*

²⁴ Lu Xun 鲁迅, Cao Guangfu 曹光甫, *Tang song chuanqi ji* 唐宋传奇集 [L'Anthologie des Chuanqi des Tang

Tcheng Ki-tong, suivant le pas du grand dramaturge chinois, réadapte *La Biographie de Huo Xiaoyu* au premier roman chinois à l'occidentale intitulé *Le Roman de l'Homme jaune*. D'une part, *Chuanqi* est un genre littéraire proche des romans occidentaux, d'autre part, en tant que grand amateur du théâtre chinois, le diplomate chinois connaît sans aucun doute l'adaptation réussie de Tang Xianzu et espère le reproduire en Occident.

Créé par Jiang Fang (蒋防 en chinois) sous les Tang et inclus dans *Le Grand Recueil de l'ère de la Grande Paix* (《太平广记》) sous les Song du Nord, *La Biographie de Huo Xiaoyu* raconte une histoire d'amour entre le lettré Li-Y et belle Siao-Yu. À travers la présentation de l'entremetteuse Pao, Li-Y tombe amoureux de Siao-Yu et les deux jeunes s'unissent rapidement sans autorisation de la mère de l'homme. Après avoir réussi le concours impérial, Li-Y rentre dans sa ville natale où la mère arrange un autre mariage pour son fils. Le lâche lettré, qui n'ose ni résister à sa mère, ni dévoiler la vérité à Siao-Yu, garde toujours le silence. Un jour, un chevalier errant en jaune amène de force Li-Y à Siao-Yu qui est gravement malade à cause de la disparition et de la trahison du mari. La femme malheureuse est morte de chagrin et de colère de sorte qu'elle menace de se transformer en fantôme pour se venger. Dès lors, Li-Y devient paranoïaque, soupçonnant de tout temps que sa femme triche, et ses trois mariages se soldent par un échec. Basé sur le texte original qui ne compte qu'environ 4 000 mots, Tcheng Ki-tong représente cette histoire d'amour aux lecteurs français. Néanmoins, comme ce que Yan Jiayan déclare dans la préface de la version chinoise publiée en 2010, par rapport au *Chuanqi* de Jiang Fang, *Le Roman de l'Homme jaune* est plutôt « la recreation de Tcheng Ki-tong²⁵ ».

Rey Chow révèle le statut des femmes comme « woman-as-hinge-of-narrative²⁶

et des Song], *op. cit.*, p. 4.

²⁵ “陈季同自己的重新创作” ; Yan Jiayan 严家炎, « Zhongyiben xu – yibu zhenzheng juyou xiandai yiyi de wanqing xiaoshuo 中译本序——一部真正具有现代意义的晚清小说 » [Préface de la traduction chinoise – un roman de la fin des Qing avec une signification véritablement moderne], préface de *Huangshan ke chuanqi* 黄衫客传奇 [Le Roman de l'Homme jaune] [1891], trad. Li Huachuan, Pékin, Renmin wenzue chubanshe, 2010, p. 1 ; traduit par nous.

²⁶ Rey Chow, *Woman and Chinese Modernity*, *op. cit.*, p. 53.

» dans la première école littéraire de la Chine moderne, car d'après le féministe, les Chinoises sont en effet « le support fondamental de la structure familiale chinoise²⁷ » qui témoigne les vicissitudes, de la Chine ancienne à la Chine occidentalisation. Cet accent mis sur les femmes apparaît également dans les œuvres de Tcheng Ki-tong. Dans *Les Chinois peints par eux-mêmes* publié en 1884, l'écrivain chinois d'expression française met en parallèle les femmes chinoises et les femmes européennes ; En 1886, dans *Le Théâtre des Chinois*, il analyse les rôles féminins dans *Tsa kiu* ; en 1891, dans *Les Parisiens peints par un Chinois*, il confirme la subordination des femmes à travers le régime de mariage en Chine ; en 1892, dans *Mon pays*, il fait l'éloge des institutions patriarcales confucéennes à travers l'histoire de l'héroïne Mou-len²⁸.

En plus des essais ci-dessus, dans *Le Roman de l'Homme jaune* publié en 1890, la description des trois figures féminines, l'amante Siao-Yu, la femme Lou et la mère de Li-Y, occupe une proportion très essentielle du roman. Dans l'écrit de Jiang Fang, de même que celui de Tcheng Ki-tong, Siao-Yu est le personnage le plus souffrant et donc la meilleure incarnation des femmes chinoises dans la société patriarcale. Tout comme la routine des histoires d'amour de l'École des canards mandarins et des papillons, le lettré Li-Y tombe amoureux de la belle Siao-Yu dès leur première rencontre : « Ce fut comme un éclair ; et il lui sembla qu'un autre éclair lui répondit²⁹. » L'auteur tente de justifier cette passion immédiate de l'homme à travers une description minutieuse de la beauté de Siao-Yu, du costume simple aux coiffures élégantes, des lèvres entr'ouvertes à l'expression bienveillante. Au moment du coup de foudre, le lettré est notamment séduit par les « beaux yeux *chastes*³⁰ » dont « la pureté s'embellissait encore par leur expression enthousiaste³¹ ». Quant à la femme, lorsque leurs regards se croisent, le « cœur de *vierge*³² » palpète tumultueusement et la flamme monte à ses joues. Quelle belle femme à l'orientale ! Étant donné cette extase

²⁷ "Because women are the fundamental support of the familial social structure"; *ibid*; traduit par nous.

²⁸ « Mou-len personnifie la famille chinoise et nos institutions patriarcales » ; Tcheng Ki-tong, *Mon pays : la Chine d'aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 78.

²⁹ Tcheng Ki-tong, *Le Roman de l'Homme jaune*, *op. cit.*, p. 72-73.

³⁰ *Ibid.*, p. 76 ; souligné par nous.

³¹ *Ibid.*, p. 74 ; souligné par nous.

³² *Ibid.*, p. 78 ; souligné par nous.

d'amour, le jeune homme ressent que les « papillons diaprés s'élevaient joyeux et se poursuivaient³³ ».

Dans cette scène romantique, l'auteur Tcheng Ki-tong retrace l'image de Siao-Yu en mettant l'accent sur sa chasteté. Son emphase illustre quelles sont les qualités les plus importantes d'une femme dans un système patriarcal : la femme est belle parce qu'elle est chaste, pure et vierge. Très rapidement, l'admiration mutuelle des jeunes se transforme en amour conjugal après une bonne nuit passée ensemble. Et cette union heureuse suscite sur-le-champ une appréhension immense pour la fille qui vient de perdre sa chasteté :

– Je sais que je suis belle et que tu m'aimes... maintenant.
Mais la beauté passe et ton amour pourra passer, lui aussi ;
tandis que moi, qui suis tout entière à toi, je n'ai plus rien à
espérer que ta fidélité. Je ne suis plus qu'une partie de toi-même,
je n'ai plus de volonté, ni de désir, ni de pensée en dehors de
toi³⁴.

La perte de la virginité symbolise l'établissement d'une relation désormais parasitaire qui s'opère dans la vie des femmes. La confession de Siao-Yu révèle en effet le statut subalterne et automate des femmes chinoises que l'auteur lui-même approuve, avec une arrogance toute masculine, dans ses essais :

[...] la femme chinoise ne saurait être saint-simonienne³⁵.
Émancipée, elle n'a pas lieu de réclamer son émancipation : elle
tient, à côté de l'homme, une place assez importante pour
n'avoir pas à demander davantage³⁶.

L'idée de Tcheng Ki-tong traduit la structure sociale basée sur le concept patriarcal que les femmes n'existent que comme l'autre sexe de l'homme ; et cet état auxiliaire est, dans l'ancienne Chine, confirmé à travers des compliments trompeurs.

³³ *Ibid.*, p. 77.

³⁴ *Ibid.*, p. 109.

³⁵ Il semble que le mouvement du saint-simonisme garde certaine vivacité à la fin du XIX^e siècle de manière que Tcheng Ki-tong, écrivain chinois, mentionne le courant idéologique dans son ouvrage. Et la déclaration selon laquelle « la femme chinoise ne saurait être saint-simonienne » nous rappelle sur le champ les figures féminines saint-simoniennes en France, telles que Suzanne Voilquin qui décrit les femmes automates coincées dans le harem en Egypte. Voir Sarga Moussa, « Suzanne Voilquin, comment être saint-simonienne sans le dire ? », dans *Le Mouvement saint-simonien de Sorèze à l'Égypte*, Montpellier, Éditions midi-pyrénéennes, 2012, p.112-119.

³⁶ Tcheng Ki-tong, *Les Parisiens peints par un Chinois*, op. cit., p. 275.

Le système social conditionne les femmes à croire qu'elles sont si honorables qu'elles peuvent aider leurs maris et leurs fils à réussir, et si elles refusent d'assumer les responsabilités inhérentes à leur nature féminine, elles font honte à toute la famille. L'accent mis sur l'importance des femmes dans la société a en fait pour but de les réprimer : dès lors qu'elles sont abandonnées par la famille, elles perdent toute estime et leur identité sociale. C'est là que réside la source de la peur de Siao-Yu. Après avoir perdu sa virginité, elle est réduite à « une partie » de l'homme et ne peut qu'en dépendre pour obtenir une place dans sa famille. Par conséquent, ce qu'elle perd cette nuit-là n'est pas seulement la chasteté, une des valeurs la plus précieuse des femmes dans l'ancienne société – la fertilité est une autre qualité importante –, mais surtout une partie de soi-même. C'est cette relation parasitaire qui annonce la mort de Siao-Yu. La trahison de l'homme détruit facilement la vie de la femme sans appartenances, elle l'avoue elle-même : « Moi, il m'avait oublié déjà : je n'existais plus³⁷. »

Dans *Les Parisiens peints par un Chinois*, Tcheng Ki-tong se moque des coutumes européennes du duel : « Jamais pareille folie n'a germé sous le crâne d'un habitant du Céleste Empire³⁸. » Mais le fait est que dans une société dominée par le discours patriarcal, les Chinoises sont même encouragées à se sacrifier afin d'attester leur pureté, ce qui illustre la tendance à l'autodestruction des femmes dans l'École des canards mandarins et des papillons : la chasteté est la qualité la plus essentielle des femmes, et la mort est le seul moyen de la défendre.

La femme Lou et la mère de Li-Y sont deux personnages redessinés par Tcheng Ki-tong. Elles ne sont qu'effleurées dans le texte original selon lequel Lou, cousine de Li-Y, est issue d'une famille noble, et la mère est extrêmement rigide³⁹. Sous la plume de Tcheng Ki-tong, Lou est une figure féminine sacrée qui correspond parfaitement à son imaginaire de l'épouse idéale : « Enfermée dans sa maison, la femme chinoise [...]

³⁷ Tcheng Ki-tong, *Le Roman de l'Homme jaune*, op. cit., p. 246-247.

³⁸ Tcheng Ki-tong, *Les Parisiens peints par un Chinois*, op. cit., p. 96.

³⁹ “卢亦甲族也”，“素严毅”；Lu Xun 鲁迅, Cao Guangfu 曹光甫, *Tang song chuanqi ji* 唐宋传奇集 [L'Anthologie des Chuanqi des Tang et des Song], op. cit., p. 90 ; traduit par nous.

remplit, dans le silence, ses devoirs de femme et de mère⁴⁰. » Avec une nature « gentille, bonne et douce, sans grands attraits moraux ni physiques⁴¹ », elle prend soin de son mari malade en endurant à la fois l'infidélité de l'homme et la tromperie de la mère. Sa résignation silencieuse reflète la vertu traditionnelle des femmes chinoises qui devraient aimer leur mari « sans encore [le] connaître⁴² ». En l'occurrence, Lou n'éprouve ni ressentiment ni colère, en revanche, elle préfère remplir respectueusement ses devoirs de femme :

Sa femme comprenait fort bien qu'elle tenait une place très secondaire dans le cœur de Li-Y. Elle espérait pourtant, à force de tendresse, de dévouement et de patience, guérir cette âme blessée et se l'attacher définitivement⁴³.

Cette femme chinoise n'est évidemment pas Nora d'Henrik Ibsen, et ne pense jamais à quitter son mari indifférent. Quant à Li-Y, même si son mariage est une fraude, même s'il aime bien Siao-Yu, il n'ose pas résister à l'éthique confucéenne et admet que « le divorce [...] n'était plus possible, maintenant que sa femme, par surprise, était devenue... sa femme⁴⁴. » Or, l'auteur nous indique dans les chapitres précédents que les deux jeunes amoureux, « par eux-mêmes et par leurs amis étaient regardés comme mari et femme⁴⁵ ». Cette contradiction répond en effet à une question, à savoir qui définit la relation conjugale dans la société traditionnelle chinoise et ce qu'est l'essence du mariage chinois.

Dans le premier chapitre des *Parisiens peints par un Chinois*, l'écrivain chinois d'expression française critique les attitudes d'Émile Zola et d'Alexandre Dumas sur le mariage qui est par excellence, pour lui, un acte familial :

Je crois que le mariage doit et peut être autre chose : qu'il redevienne, comme il l'est dans mon pays, un acte purement familial, et toutes les difficultés seront aplanies ; les discordes, évitées ; les procès, inutiles ; les scandales, impossibles. C'est la

⁴⁰ Tcheng Ki-tong, *Les Parisiens peints par un Chinois*, op. cit., p. 274.

⁴¹ Tcheng Ki-tong, *Le Roman de l'Homme jaune*, op. cit., p. 214.

⁴² *Ibid.*, p. 210.

⁴³ *Ibid.*, p. 230.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 217.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 135-136.

meilleure des solutions, et la seule⁴⁶.

« La société chinoise, dit-il, peut se définir : l'ensemble des familles⁴⁷ », autrement dit, l'unité de base de la société chinoise est la famille plutôt que l'individu ; l'individu n'est pas considéré comme un sujet total et complet, il n'a aucun sens s'il n'appartient pas à un groupe tissé par les liens du sang. Par conséquent, une relation conjugale porte sur deux familles plutôt que sur deux individus, et c'est pourquoi dans le roman de Tcheng Ki-tong l'épouse désignée par la mère a une identité assurée dans la famille que le mari lui-même ne peut nier.

En surface, le principal conflit du roman réside dans la divergence entre la mère sévère et le fils amoureux, mais au fond, il implique une contradiction entre l'autorité familiale héritée du régime patriarcal et la volonté individuelle inspirée par une autre culture. La mère de Li-Y est une figure féminine très particulière dans le sens où cette veuve représente la puissance familiale en l'absence du père : « Seule maîtresse au logis, cette autorité absolue avait ajouté encore à ce qu'il y avait déjà, dans son caractère, de naturellement impérieux⁴⁸. » Lorsque la mère autoritaire se tient devant les tablettes ancestrales et réprimande Li-Y avec une expression raide et majestueuse, une chaîne invisible la relie imperceptiblement aux morts décédés et la transforme en avatar de la famille masculine :

Tu ne t'es pas demandé ce que diraient de cette alliance infamante, les âmes des trépassés. Mais si j'avais eu assez de faiblesse pour t'écouter, pour m'associer à la dégradation que tu nous^(a) proposes ; si j'avais même, un seul instant, songé à nous^(b) abaisser à ce point, penses-tu que je serais ici maintenant ? que j'aurais osé me présenter devant les saints représentants du passé, les insulter de notre^(c) déshonneur et braver leur colère et celle des dieux ! Non, je ne consentirai pas à ton mariage de rencontre. Jamais ! Non, jamais ! Je te le jure, ici devant les aïeux qui nous^(d) entendent, devant les dieux qui châtieraient le parjure⁴⁹ !

⁴⁶ Tcheng Ki-tong, *Les Parisiens peints par un Chinois*, op. cit., p. 12.

⁴⁷ Tcheng Ki-tong, *Les Chinois peints par eux-mêmes*, op. cit., p1.

⁴⁸ Tcheng Ki-tong, *Le Roman de l'Homme jaune*, op. cit., p. 175.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 182-183.

Dans ce passage, l'auteur utilise quatre fois le pronom à la première personne du pluriel, les deux premières (a et b) font référence à la mère et aux ancêtres tandis que les deux dernières (c et d) à la mère et au fils. Ce changement démontre les doubles identités de la veuve. D'une part, dans l'ancienne société, les devoirs des femmes consistent à aider leur mari et leur fils de tout cœur ; dans le roman, la femme renonce à son propre nom et n'existe que comme la mère de Li-Y de manière qu'ils forment une communauté inséparable d'honneur et de disgrâce. D'autre part, en raison de l'absence du mari, elle intériorise la loi patriarcale, devenant un symbole des systèmes traditionnels défendus par les ancêtres de génération en génération. Cependant, qu'elle soit la mère de l'enfant ou l'autorité de la famille, son identité de femme est non seulement dissimulée mais aussi refoulée par elle-même. Et en l'occurrence, elle accepte pleinement les règles du mariage dans le cadre du système patriarcal. Cette figure féminine est tellement misogyne qu'elle prive une femme de son statut raisonnable et transforme une autre en une marionnette dans le mariage.

Siao-Yu, Lou et la mère de Li-Y incarnent respectivement trois caractéristiques des femmes opprimées sous le joug du système patriarcal : les femmes sacrifiées, les femmes sacrées et les femmes misogynes. La fille chaste, la femme du mari, la mère du fils, ces trois instances féminines composent la trinité symbolisant la vie des femmes chinoises dans l'ancienne société : centrée sur un homme, toute leur vie représente un fétichisme de la virilité. Si dans la littérature chinoise moderne, le statut des femmes peut révéler le processus de modernisation et d'occidentalisation de la société, alors les trois figures féminines créées par Tcheng Ki-tong signalent que le système patriarcal confucéen est loin de s'écrouler à la fin du XIX^e siècle malgré l'impact de la culture occidentale.

Dans cette compétition entre tradition et modernité, Orient et Occident, mariage arrangé et amour libre, le héros Li-Y est pris dans un état d'entre-deux et cherche sa place à la frontière des deux cultures différentes. Tcheng Ki-tong écrit au début du roman que Li-Y a « l'air d'être composé de deux natures et de passer [s]a vie à [s]e

livrer des combats à [s]oi-même⁵⁰ ». De ce point de vue, le personnage est sans doute une projection de la situation de l'auteur lui-même.

Dans le texte original de Jiang Fang, Li-Y est un couard qui viole intentionnellement sa promesse, c'est son égoïsme et sa dissimulation qui conduisent finalement à la tragédie de Siao-Yu. De ce fait, l'histoire de Jiang Fang représente plutôt un enchaînement des causes et des effets menés par les caractères des personnages. Si « les maris trompés manquent à notre scène pour qu'elle ait un air tout à fait occidental⁵¹ », alors l'ancienne littérature chinoise est remplie de la figure stéréotypée des hommes ingrats (负心汉 en chinois) qui sont souvent considérés comme les premiers coupables du sort pathétique des femmes.

Or, l'écrivain chinois d'expression française propose une perspective différente eu égard à la tragédie d'amour : il tente de l'interpréter par le truchement du fatalisme inévitable et du destin irrésistible des hommes et des femmes sous le joug de l'éthique confucéenne. Dans *Le Théâtre des Chinois*, Tcheng Ki-tong défend déjà le héros de *Pi-Pa-Ki*, Tsai-Yong, qui « n'est cependant pas un homme méprisable ; il manque de volonté ; il a des regrets, des souvenirs douloureux, des remords⁵² ». Dans *Le Roman de l'Homme jaune*, il réécrit ainsi le personnage Li-Y :

Et, cependant, il n'était pas coupable ; pas d'intention, du moins. Sans doute, son crime était là, flagrant, indéniable, manifeste à tous les yeux. Mais avait-il voulu le commettre ? Avait-il conçu la pensée de trahir Siao-Yu, de lui devenir infidèle, de se marier avec une autre ? Sa conscience pouvait hautement répondre : Non ! Non ! Sa mère avait tout fait : si Siao-Yu était trompée, ne l'avait-il pas été, lui aussi, et avec quelle savante perfidie⁵³ ?

L'auteur fait passer la cause de cette tragédie du caractère personnel à l'oppression de la société patriarcale féodale : « Il lui semble être entraîné par une fatalité

⁵⁰ *Ibid.*, p. 11.

⁵¹ Tcheng Ki-tong, *Le Théâtre des Chinois*, *op. cit.*, p. 110.

⁵² *Ibid.*, p. 165.

⁵³ Tcheng Ki-tong, *Le Roman de l'Homme jaune*, *op. cit.*, p. 257-258.

inexorable⁵⁴. » Bien que cette défense de Li-Y soit soupçonnée de dissimuler le fait que les femmes chinoises soient depuis longtemps opprimées, la littérature chinoise moderne commence dès lors à pointer du doigt la tragédie du mariage sur le système féodal arriéré lui-même. En l'occurrence, non seulement les femmes, mais aussi le héros deviennent des « victimes⁵⁵ » du régime traditionnel réprimant la passion humaine. L'éveil de cette conscience découle de l'introspection après une découverte, malgré le processus cruel et violent, d'autres cultures. Qu'il s'agisse des romans de l'École des canards mandarins et des papillons nés à Shanghai au début du XX^e siècle, ou du *Roman de l'Homme jaune* écrit à Paris à la fin du XIX^e siècle, leur noyau commun est la représentation littéraire de ceux qui sont pris au piège ambivalent au fil des conflits et des fusions de différentes cultures.

Le sinocentrisme et sa déconstruction

Des *Chinois peints par eux-mêmes* aux *Parisiens peints par un Chinois*, Tcheng Ki-tong met en parallèle la Chine et l'Europe en faisant des commentaires sur les deux cultures. Prenons trois exemples :

Aussi nos systèmes d'instruction sont-ils très différents de ceux qui sont en usage en Occident où le mot l'emporte sur la chose. (*Les Chinois peints par eux-mêmes*, p. 158)

L'ordonnance de la scène chinoise est donc à peu près identique à celle d'un théâtre européen. (*Le Théâtre des Chinois*, p. 108)

C'est là une institution [musée du Louvre] admirablement comprise et dont je regrette bien que nous ne possédions pas l'analogue en Chine. (*Les Parisiens peints par un Chinois*, p. 115-116)

L'évaluation de l'Europe par le premier écrivain chinois d'expression française,

⁵⁴ *Ibid.*, p. 276.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 211.

qu'elle soit élogieuse ou critique, renvoie évidemment à une perspective de sinocentrisme : a est différent de la Chine ; b est similaire de la Chine ; c n'existe pas en Chine. Dans le processus de connaissance de l'Autre, Tcheng conçoit un monde sinocentré, à force de renforcer sans cesse sa propre identité d'origine et de garder soigneusement la distance avec les cultures différentes. Ce n'est qu'à travers les détours de la culture et de la valeur chinoises qu'il peut établir un contact avec l'Occident. Peu importe qu'il peigne des Chinois ou des Parisiens, il prend la Chine comme un sujet observant, représentant et dominant. Face aux discours orientalistes circulant en Europe – la Chine serait un pays décadent dont le peuple serait bizarre, abusé par l'opium, etc. –, la riposte du sinocentrisme est de fonder un discours de « l'occidentalisme » dans lequel la vision chinoise devient le seul critère.

Par conséquent, les essais de Tcheng Ki-tong semblent construire une identité unique et fixe. Après avoir vécu pendant tant d'années en Europe, les expressions identitaires, telles que « dans notre belle Chine⁵⁶ », « moi simple Oriental⁵⁷ », abondent toujours dans ses écrits. Pour le diplomate chinois, le pronom personnel « nous » pointe explicitement vers une référence nationale sans ambiguïté, c'est-à-dire « nous Chinois », comme s'il n'était jamais troublé par ses appartenances, ni pris dans un dilemme aux frontières de deux cultures – jusqu'à la parution du *Roman de l'Homme jaune*,

Dans une histoire d'amour chinoise qui est écrite pour les lecteurs français, l'ambivalence entre le texte et ses lecteurs met en cause naturellement l'identité de l'auteur lui-même. Par rapport aux essais critiques, la morale du genre romanesque oblige l'auteur à céder, partiellement ou totalement, la place à ses personnages. En l'occurrence, au lieu d'établir un dialogue direct avec ses lecteurs, l'écrivain devient un intermédiaire entre les lecteurs et le texte, qui fait comprendre au public français la circonstance et les actes des héros, ce qui dissimule peu ou prou sa propre identité. Par exemple, au début du *Roman de L'Homme jaune*, le contexte de l'histoire est immédiatement énoncé :

⁵⁶ Tcheng Ki-tong, *Les Parisiens peints par un Chinois*, op. cit., p. 99.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 240.

On était au commencement du printemps, dans cette charmante saison, pendant laquelle l'Asie lointaine se pare de mille fleurs aux formes étranges, aux brillantes couleurs⁵⁸.

« L'Asie lointaine » révèle ici non seulement le lieu où se déroule le conte, mais surtout l'absence de l'auteur dans l'espace où se déroule son récit. La distance « lointaine » évoque une nouvelle vision qui contemple et réfléchit sur l'Empire du Milieu de l'extérieur.

D'autre part, afin d'introduire les us et coutumes chinois – en 1891, la nouvelle version du *Roman de l'Homme jaune* ajoute délibérément un sous-titre « Mœurs chinoises » – et en même temps, de rendre le texte plus accessible aux Français, Tcheng Ki-tong est contraint de raconter l'histoire chinoise dans une perspective occidentale. En effet, avant de faire son premier trait le sur papier, l'auteur doit présupposer ses lecteurs, et puis pré-interpréter les éléments chinois inconnus des Occidentaux. Lorsque Li-Y et Tsoaé prennent du thé, Tcheng Ki-tong souligne « qu'on but à la chinoise, c'est-à-dire sans sucre⁵⁹ » ; et face au « délicieux potage de nids d'hirondelles », l'auteur explique que « l'Europe commence à apprécier la saveur⁶⁰ » ; en ce qui concerne *l'ou-toung* (梧桐 en chinois), c'est un « arbre inconnu de l'Europe⁶¹ » ; Souï-Jen (燧人 en chinois), figure mythologique de la Chine ancienne, est définie comme « le Prométhée chinois⁶² », tandis que le temple *Mont d'Or* est comparé aux monastères européens⁶³. Il en résulte que les trois modèles précédents – a est différent de la Chine, b est similaire à la Chine, c n'existe pas en Chine – ne s'appliquent plus et que Tcheng renonce au sinocentrisme en vue d'une compréhension culturelle. Certes, nous pouvons observer encore des expressions qui rappellent l'identité d'origine de l'auteur, telles que « nos lettrés⁶⁴ » ou « nos poètes et nos musiciens⁶⁵ », mais une perspective occidentale, omniprésente et incontestable

⁵⁸ Tcheng Ki-tong, *Le Roman de l'Homme Jaune*, op. cit., p. 1.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 21.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 23.

⁶¹ *Ibid.*, p. 155.

⁶² *Ibid.*, p. 17.

⁶³ *Ibid.*, p. 68.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 125.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 134.

dans le roman, se manifestent entre les lignes et déconstruit finalement la pensée sinocentrique.

De plus, dans l'histoire d'amour chinoise, apparaissent des faits chinois qui n'existent pas dans l'expérience culturelle du monde occidental, il est donc impossible de trouver des vocabulaires correspondants pour les représenter. Face aux différences incompréhensibles à cette époque-là – il faut souligner encore une fois que la connaissance culturelle est plutôt un processus qu'un résultat –, le roman français de Tcheng Ki-tong, du fait de l'expérience intraduisible, devient dans une certaine mesure des malentendus du monde chinois. Les termes « docteur », « l'Université » et « l'Écrivain de l'Université » ne sont évidemment pas compatibles avec les concepts chinois que l'auteur veut réellement indiquer « 进士 », « 翰林院 » et « 翰林院书吏 ». Cette dislocation reflète la dissemblance culturelle entre le texte, l'écrivain et le lecteur, ainsi que le compromis entre l'expression occidentale de l'écrivain et les concepts particuliers chinois.

Malgré toutes les entraves, Tcheng Ki-tong a envie de « rétablir la vérité⁶⁶ » de la Chine en France, il se voue à une tâche au-delà de la création littéraire elle-même : faire découvrir aux Français les coutumes de la Chine. Le conte littéraire risque ainsi d'être un décor embellissant des descriptions des mœurs du monde réel, l'auteur se retirant de temps en temps de sa narration romanesque et du monde fictif pour jeter son dévolu sur l'Orient « authentique ». Quitte à compromettre l'authenticité et l'intégrité du roman, il insère de nombreux passages d'explication ou d'introduction qui ne servent pas à construire une histoire virtuelle, mais plutôt à peindre une « vraie » Chine. Ainsi, tel homme d'affaires vend des saveurs exotiques chinoises, obligeant les lecteurs à prêter attention à l'altérité du roman. On est ici, typiquement, dans un « effet d'exotisme », comme Barthes aurait parlé d'un « effet de réel ».

Le plus intéressant est que les lecteurs français ne sont pas les seuls à ressentir l'étrangeté de cette histoire chinoise. En 2010, *Le Roman de l'Homme jaune*, écrit par Tcheng Ki-tong en 1890, est traduit en chinois par Li Huachuan avec le titre 《黄衫客

⁶⁶ Tcheng Ki-Tong, *Les Chinois peints par eux-mêmes*, op. cit., p. III.

传奇》. Si l'auteur s'attache à expliquer les coutumes chinoises d'un point de vue occidental, le traducteur, en revanche, se trouve dans la nécessité d'ajouter des annotations, pour que les lecteurs chinois puissent comprendre les éléments culturels occidentaux du roman. Par exemple, dans le chapitre II, l'auteur écrit que :

Arrivés là, ils s'arrêtent ; le plus grand, celui que nous avons entendu nommer Tsoaé, accorde sa guitare à quatre cordes et chante, en s'accompagnant, comme Lindor sous la fenêtre de Rosine⁶⁷.

Dans la version chinoise, Li Huachuan est obligé à présenter aux lecteurs chinois les deux amants décrits par Beaumarchais, Lindor et Rosine, et à expliquer dans la note que : « Lindor joue de la guitare et chante des chansons d'amour sous la fenêtre de Rosina⁶⁸ .» Ou un exemple analogue au chapitre XVI, l'auteur empruntant deux personnages aux *Métamorphoses* d'Ovide, Philémon et Baucis⁶⁹, afin de décrire la vie conjugale heureuse.

De façon inattendue, la réécriture par Tcheng Ki-tong du *Chuanqi* chinois en français produit un effet d'étrangeté à la fois sur les lecteurs français et chinois. Cette double étrangeté met en évidence l'état hybride de Tcheng Ki-tong lui-même qui oscille entre deux points de vue et deux identités culturelles. Situé à la frontière de deux civilisations, il est incapable de se convertir complètement à l'une, ni d'être pleinement compris par l'autre. Les civilisations chinoise et française s'incarnent simultanément dans son esprit et construisent conjointement ses identités plurielles. Cette co-construction se reflète non seulement dans les multiples perspectives présentées dans le roman, mais aussi dans le thème inhérent à l'École des canards mandarins et des papillons, c'est-à-dire l'osmose des idées orientales et occidentales au début du XX^e siècle.

⁶⁷ Tcheng Ki-tong, *Le Roman de l'Homme Jaune*, op. cit., p. 14.

⁶⁸ “兰多尔曾在罗丝娜窗下用吉他弹唱情歌” ; Tcheng Ki-tong 陈季同, Huangshan ke chuanqi 黄衫客传奇 [Le Roman de l'Homme jaune], op. cit., note 1, p. 7 ; traduit par nous.

⁶⁹ “古罗马作家奥维德 (P. Ovidius) 《变形记》中的人物, 是一对善良幸福的老夫妻 (c'est un vieux couple heureux aux *Métamorphoses* d'Ovide)” ; *ibid.*, note 1, p. 70 ; traduit par nous.

Avant la publication du *Roman de l'Homme jaune*, Tcheng Ki-tong se lance à plusieurs reprises dans les grands sujets littéraires habituels, tels que la femme, le mariage et l'amour, en vue de l'édification d'une « Chine idéale ». Il est extrêmement fier de son cerveau chinois indifférent aux « conflits intérieurs⁷⁰ » et se moque de la fièvre agitée en Europe et indique que « l'Europe passe par une crise morale et intellectuelle⁷¹ » ; il ne fait pas confiance au coup de foudre⁷² et insiste sur « le choix fait par les parents⁷³ » qui seul est la garantie de la relation conjugale. Excluant totalement le facteur amour du mariage, il propose que le seul but du mariage soit « l'accroissement de la famille⁷⁴ » et que les jeunes doivent surtout se méfier de « se laisser guider, entraîner par la passion du moment⁷⁵ ». Il n'est donc pas surprenant de l'entendre affirmer que « les grands drames de l'amour n'auraient devant notre public aucune chance de succès⁷⁶ ». Moyennant une sous-évaluation de la passion sentimentale, il conteste les éléments amoureux dans toutes les œuvres littéraires occidentales :

Dans les romans, chez les poètes, l'amour revêt une forme bizarre : il est dramatique, plein d'imprévu, tourmenté, excentrique, un peu délirant sinon tout à fait fou⁷⁷.

Parallèlement, afin d'illustrer l'amour idéal prôné dans le concept chinois traditionnel, il cite une vieille chanson du *Livre des vers* (《诗经》)⁷⁸ et commente :

⁷⁰ Tcheng Ki-Tong, *Les Parisiens peints par un Chinois*, op. cit., p. 240.

⁷¹ *Ibid.*, p. 239.

⁷² *Ibid.*, p. 237.

⁷³ *Ibid.*, p. 235.

⁷⁴ Tcheng Ki-Tong, *Les Chinois peints par eux-mêmes*, op. cit., p. 11.

⁷⁵ Tcheng Ki-Tong, *Les Parisiens peints par un Chinois*, op. cit., p. 235.

⁷⁶ Tcheng Ki-Tong, *Le Théâtre des Chinois*, op. cit., p. 78.

⁷⁷ Tcheng Ki-Tong, *Les Parisiens peints par un Chinois*, op. cit., p. 237-238.

⁷⁸ « Le coq a chanté ! dit la femme.

L'homme répond : On ne voit pas clair,

Il ne fait pas encore jour.

-- Lève-toi ! et va examiner l'état du ciel !

-- Déjà l'étoile du matin a paru

Il faut partir ; souviens-toi

D'abattre à coups de flèches

L'oie sauvage et le canard.

Tu as lancé tes flèches et atteint le but.

Buvons un peu de vin,

Et passons ensemble notre vie ;

Que nos instruments de musique s'accordent,

Telle est la chanson des époux qui ne sont ni Roméo ni Juliette, quoique l'on pût s'y méprendre. Elle n'a d'autre ambition que d'enseigner les devoirs et non de poétiser les grandes passions⁷⁹.

Tcheng Ki-tong méprise le mythe occidental de l'amour qui n'est qu'une impulsion illusoire et qu'une erreur de libido. Dans une relation conjugale, le bonheur ne peut être garanti qu'en obéissant aux arrangements des parents, car la fièvre est de courte durée et seules les responsabilités familiales durent éternellement.

Par conséquent, la recreation du *Roman de l'Homme jaune* revêt une grande importance, car il s'agit d'une rébellion contre la tradition originale de l'auteur. Agités par la passion d'amour, le lettré Li-Y et la belle Siao-Yu tombent amoureux d'un coup de foudre et ont une liaison charnelle sans mariage. Le comportement des jeunes amants violant la relation conjugale traditionnelle est rarement vu même dans les romans de l'École des canards mandarins et des papillons – des écrivains du 4 Mai, tels que Qu Qiubai (瞿秋白 en chinois) et Zhou Zuoren (周作人 en chinois), se rendent compte que les héros de l'École des canards mandarins et des papillons obéissent encore à l'exigence de l'éthique traditionnelle, « 发乎情止乎礼 (commencer avec passion et agir de manière éthique) »⁸⁰. Le conservatisme des romans, d'après nombre de savants chinois, révèle la soumission des écrivains des papillons à la tradition chinoise et la libération incomplète de l'amour moderne résultant de leur incapacité à se débarrasser des contraintes des concepts traditionnels du mariage. Et Hsia Chih-tsing déclare dans ses études sur *L'Âme de la poire en jade* que les amants chinois sont inférieurs aux Roméo et Juliette⁸¹. De ce point de vue, le roman de Tcheng Ki-tong est sans doute plus « moderne », ou plus précisément, plus

Qu'aucun son irrégulier
Ne frappe nos oreilles ! » ;

Voir Tcheng Ki-tong, *Les Chinois peints par eux-mêmes*, *op. cit.*, p. 50.

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ Voir Fan Boqun 范伯群, *Libailiu de hudie meng* 礼拜六的蝴蝶梦 [Rêve de papillon du samedi], *op. cit.*, p. 24 et 43-44.

⁸¹ Rey Chow s'oppose à l'opinion de Hsia et déclare que: « This example of Hsia's reading reveals not only the native assumption of a Western-educated Chinese literary scholar who seems to think that the expression of passion should be universally alike – that is, through the “Western” mode of “spontaneity” – but also his learned, cultured biases for the canonical. »; voir Rey Chow, *Woman and Chinese Modernity*, *op. cit.*, p. 46.

conforme à la représentation occidentale de la passion spontanée.

Dissimulé derrière les personnages, l'auteur passe provisoirement sous silence sa mission en tant que porte-parole du gouvernement de l'Empire Céleste. Renonçant à créer une Chine idéale où la piété filiale est constamment soulignée et où les parents sont bel et bien la garantie d'un mariage heureux, l'écrivain chinois écrit que : « L'amour est aveugle. L'amour filial peut l'être aussi⁸². » C'est au cours de la réflexion sur la possibilité d'une autre relation conjugale qu'il adapte *Chuanqi* de Jiang Fang et crée un *Roméo et Juliette* chinois. Cette fois, l'histoire d'amour n'enseigne pas les devoirs familiaux mais poétise vraiment la grande passion.

Le passage où Li-Y et Siao-Yu s'échangent des vœux d'amour sur le balcon reflète le mieux l'intertextualité entre *Le Roman de l'Homme jaune* et *Roméo et Juliette*. Mettons en parallèle les deux morceaux romantiques :

À quelques pas de lui, devant la fenêtre voisine, grande ouverte et tout illuminée par la clarté d'une lampe placée à l'intérieur, se dressait une blanche forme de femme, accoudée sur le balcon. Elle n'avait pu le voir, dans l'ombre où il se tenait. Se croyant seule, elle restait là, immobile, contemplant le ciel pur et la nuit silencieuse.

Qui donc était-ce ? Mais pouvait-il s'y tromper ? Cette taille souple, ce cou charmant dont il avait tant admiré les contours dans cette journée : mais c'est elle, c'est sa bien-aimée qui est là, tout près de lui. Aussi émue que lui-même, sans doute, elle est venue confier aux étoiles du ciel les premières harmonies d'amour qui chantent en son cœur⁸³.

ROMÉO [, *s'avançant*]

Il rit des plaies, celui qui n'a jamais été blessé.

Mais doucement, quelle lumière perce à travers cette fenêtre là-bas ?

C'est l'Orient, et Juliette est le soleil !

[...]

Eh bien, si ses yeux étaient là-haut, et ces étoiles sur son visage,

L'éclat de sa joue ferait honte à ces étoiles

⁸² Tcheng Ki-tong, *Le Roman de l'Homme Jaune*, op. cit., p. 176.

⁸³ *Ibid.*, p. 103.

Comme la lumière du jour à une lanterne ; ses yeux dans le ciel
Répandraient à travers les espaces de l'air un éclat si vif
Que les oiseaux chanteraient et croiraient que ce n'est plus la
nuit.

Voyez comme elle incline sa joue sur sa main.

Oh ! que ne suis-je le gant de cette main,

Pour pouvoir toucher cette joue⁸⁴ !

Lune, étoiles, fille accoudée sur le balcon et garçon la contemplant... toutes ces images se composent d'un dessin amoureux dévoilant les émotions ardentes des jeunes amants. Que ce soit dans *Le Roman de l'Homme jaune* ou dans *Roméo et Juliette*, la fenêtre est un emblème important. Au moment de l'exil de Roméo, Juliette dit : « fenêtre, laisse entrer le jour et laisse sortir la vie⁸⁵ » ; dans l'écrit de Shakespeare, la fenêtre est à la fois un témoin d'amour – c'est par là que Roméo entre dans le cœur de Juliette – et une porte de fortune – c'est par là que Roméo et Juliette tombent dans un piège qui conduit à la fin tragique de leur amour. Le fait est que la fenêtre laisse entrer l'amour et laisse libre cours à la destinée – elle a déjà écrit le scénario pour les innocents, n'attendant que l'entrée en scène des acteurs.

« Au moment de franchir sa porte-fenêtre⁸⁶ », Li-Y entre métaphoriquement dans [la maison de] Siao-Yu, les deux jeunes amants s'unissant en tant que mari et femme de manière naturelle. Perdre la virginité symbolise la résistance à l'éthique traditionnelle alors que la fenêtre est une porte donnant accès à la libération de l'amour. Cependant, tout comme la fuite de Roméo par la fenêtre est un tour de passe-passe, derrière l'ivresse de l'amour se cache l'éthique patriarcale irrésistible. D'une part, Tcheng Ki-tong est profondément touché par un amour si brûlant :

Ils étaient jeunes, ils étaient beaux et ils s'aimaient. Le
printemps et la nuit les berçaient mollement de leurs chants
d'amour et tout disparut dans l'ivresse d'un bonheur inconnue⁸⁷.

D'autre part, il croit que l'enthousiasme des jeunes n'arrive pas à surmonter les

⁸⁴ William Shakespeare, *Roméo et Juliette* [1597], dans *Tragédies*, t. I, sous la direction de Jean-Michel Déprats avec la collaboration de Gisèle Venet, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de Pléiade, 2002, p. 267-269.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 367.

⁸⁶ Tcheng Ki-tong, *Le Roman de l'Homme Jaune*, *op. cit.*, p. 105.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 106.

carcans de la structure sociale traditionnelle :

Mais cet amour durerait-il ? Était-il assez fort, surtout, pour résister à l'expression nettement formulée de la volonté maternelle, toujours et partout si puissante, mais que l'on n'ose presque jamais braver en Chine⁸⁸ ?

Nous avons déjà souligné que la mère de Li-Y intériorise le discours patriarcal confucéen et devient une femme misogyne, symbole d'une société patriarcale. Ainsi, la volonté maternelle puissante évoquée ici par Tcheng Ki-tong ne signifie pas que les femmes jouissent d'un statut supérieur dans l'ancienne société chinoise, mais renvoie à l'éthique traditionnelle que les Chinois n'osent pas braver.

L'interrogation de l'auteur ne se borne pas à l'histoire d'amour. En quête d'une place à la frontière des deux cultures, il se demande si, sous le choc de la pensée occidentale, l'ancien système chinois sera brisé. À en juger par la fin du roman, la réponse de l'auteur est négative. Mais entre amour exalté et destin irrésistible, des combats internes se reflètent naturellement. Peut-être lui-même a-t-il du mal à répondre si cette fin tragique qui découle de la crainte de l'effondrement de l'ancienne société – cela rappelle au diplomate la crise de la ruine de la dynastie des Qing et la destruction de la civilisation chinoise – ou de la méfiance à l'égard de nouvelles vagues occidentales. Dans son roman, l'auteur chinois énumère le prix à payer pour lutter contre un système éthique apparemment indestructible : « le déshonneur, l'exil, toute carrière fermée, une vie sans règle, contraire également à la loi et à la justice, réprouvée de tous et qui finirait par les rendre encore plus malheureux⁸⁹. » Cependant, qui peut dire s'il conseille à Li-Y d'agir avec prudence ou de reprendre le courage en affrontant les défis ?

L'Homme jaune en tant qu'Autre

⁸⁸ *Ibid.*, p. 128.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 233.

Les contradictions au sein de la pensée de Tcheng Ki-tong, cachées depuis longtemps derrière l'idéalisation de la culture chinoise, sont enfin révélées par le truchement de sa création littéraire dans laquelle il est incapable d'utiliser un « je » comme sujet pour souligner son identité d'origine. Il est sans doute l'un des premiers écrivains chinois à représenter la rencontre moderne des cultures différentes sous forme littéraire. Dans *Le Roman de l'Homme jaune*, il trahit une attitude pessimiste à l'égard de la fusion culturelle entre Orient et Occident de sorte qu'il attribue à ses personnages une destinée inéluctable à la manière de la tragédie grecque prédisant dès le début que :

Raïlle, mais écoute : un jour viendra, où tu auras résolu de bien agir et où tu feras mal. Ta tête va avec sa raison, droit au but ; mais ton cœur, avec sa passion, lui barre le chemin, et, après avoir décidé que tu irais à droite, tu te lances résolument à gauche [...] L'homme suit sa destinée⁹⁰.

Li-Y, « composé de deux natures⁹¹ », est saisi par la destinée invisible et est incapable d'échapper à l'état de déchirement. Lui et les personnages féminins sont tous des pions impuissants entre les mains du destin. Dans cette histoire d'amour, un seul personnage est au-dessus du conflit entre gauche et droite, mariage arrangé et amour libre, tradition et moderne : l'Homme jaune.

En fonction de la description de Jiang Fang, lorsque l'expérience de Xiaoyu commence à se répandre dans la capitale, « les gens sensibles partagent la sentimentalité de Xiaoyu et les chevaliers errants sont en colère contre l'infidélité de Li-Y⁹² ». Et l'Homme jaune entre ainsi en scène :

Alors que les gens se lamentent sur cette affaire, ils voient soudain un chevalier errant, vêtu d'une chemise légère en lin jaune, tenant un arc et des flèches dans sa main. Il porte son vêtement léger et magnifique et a l'air beau et gentil. Suivi d'un garçon étranger avec ses cheveux coupés, il écoute en silence la

⁹⁰ *Ibid.*, p. 12.

⁹¹ *Ibid.*, p. 11.

⁹² “风流之士，共感玉之多情；豪侠之伦，皆怒生之薄行”；Jiang Fang 蒋防, *Huo xiaoyu zhuan 霍小玉传* [La Biographie de Huo Xiaoyu], dans *Tang song chuanqi ji 唐宋传奇集* [L'Anthologie des Chuanqi des Tang et des Song], *op. cit.*, p. 91; traduit par nous.

discussion du monde.

叹让之际，忽有一豪士，衣轻黄纁衫，挟弓弹，丰神隽美，衣服轻华，唯有一剪头胡雏从后，潜行而听之⁹³。

Apparu au milieu de l'histoire sans préavis, ce personnage qui amène de force l'ingrat Li-Y à la pauvre Xiao-Yu, n'est qu'un représentant des chevaliers errants et joue un rôle dans l'avancement de l'intrigue.

Parcourant la littérature traditionnelle chinoise, l'image des chevaliers errants (侠客 en chinois) revêt souvent les caractères ci-dessous : ce sont des hommes (ou des femmes dans de rares cas) sans domicile fixe qui profitent de hautes compétences en arts martiaux pour combattre les puissants et soutenir les faibles au cours des périples ; ils sont des braves qui valorisent les promesses plus que la vie ; parfois, ils agissent aussi comme des assassins, au service du souverain qui les apprécie. *Le Brave* (《侠客行》) de Li Bai est un grand poème qui les dessine :

LE BRAVE

Le brave de Tchao attache son casque avec une corde grossière ;
Mais son sabre, du pays de Ou, est poli comme la glace et
brillant comme la neige ;
Une selle brodée d'argent étincelle sur son cheval blanc,
Et quand il passe, rapide comme le vent, on dirait une étoile qui
file.
À dix pas il a déjà tué son homme ;
Cent lieues ne sauraient l'arrêter.
Après l'action, il secoue ses vêtements et le voilà reparti.
Quant à son nom, quant à ses traces, il ne fait toujours un secret.
S'il a du loisir, il s'en va boire chez Sin-ling ;
Il détache son sabre et le met en travers sur ses genoux.
Le prince ne dédaignera ni de partager le repas de Tchu-hai,
Ni de remplir une tasse pour l'offrir à Heou-hing.
Trois tasses bues pour une chose convenue, c'est un engagement
irrévocable ;
Les cinq montagnes sacrées pèseraient moins que sa parole.

⁹³ *Ibid.*

Quand ses oreilles s'échauffent, quand le vin commence à
 troubler sa vue,
 Rien ne semble impossible à son humeur impétueuse ; il
 embrasserait un arc-en-ciel.
 Un marteau lui suffit pour sauver un royaume,
 Le seul bruit de son nom inspire autant d'effroi que le tonnerre ;
 Et, depuis mille automnes, deux de ces hommes forts
 Vivent toujours avec éclat dans la mémoire des habitants de
 Ta-leang.
 Les os d'un brave, quand il meurt, ont donc au moins le parfum
 de la renommée ;
 N'est-ce point pour faire rougir tout homme d'élite qui ne
 s'adonne qu'à l'étude !
 Qui pourrait acquérir un tel nom, la tête inclinée devant sa
 fenêtre,
 En y blanchissant sur les livres comme l'auteur du *Tai yun*
*king*⁹⁴ ?

Ce long poème apparaît en France pour la première fois grâce à la traduction et aux annotations du Marquis d'Hervey-Saint-Denys, néanmoins les anthologies de poésie chinoise publiées plus tard, telles l'*Anthologie de la poésie chinoise* publié dans la collection « Pléiade » de Gallimard et l'*Anthologie bilingue de la poésie chinoise classique* de Maurice Coyaud, ne l'incluent pas – cette absence tendrait à prouver que l'image des chevaliers errants chinois, surtout dans le domaine littéraire, est encore méconnue en France⁹⁵. Si de tels personnages sont souvent empreints d'héroïsme individuel – ils comptent sur leur grande force pour faire ce qu'ils veulent, indépendamment des règles et des lois –, alors dans *La Légende des héros Condor* (《神雕侠侣》), sérialisée depuis 1959, Louis Cha met en avant le concept « 为国为民, 侠之大者 (le grand chevalier errant sert son pays et son peuple) » qui devient la nouvelle interprétation à l'égard de la culture chinoise de « 侠 », c'est-à-dire le grand

⁹⁴ Voir Li-Taï-Pé, *Le Brave*, dans *Poésies de l'époque des Thang*, trad. Marquis d'Hervey-Saint-Denys avec des notes, *op. cit.*, p. 3-7.

⁹⁵ Dans *Entre source et nuage : La poésie chinoise réinventée* de François Cheng, l'auteur traduit un autre poème de Li Bai à propos du chevalier errant et ajoute consciemment une note : « Le poète évoque ici la figure de ces 'Chevaliers Errants' (Hsia-k'e) de l'époque des Royaumes combattants, qui se mettaient souvent au service d'un seigneur qu'ils estimaient, pour réparer une injustice ou pour assassiner un tyran. Li Po lui-même a pratiqué l'art de l'épée et cultivé l'esprit chevaleresque. » Voir François Cheng, *Entre source et nuage : La poésie chinoise réinventée*, Paris, Albin Michel, 1990, p. 25.

chevalier errant, à l'époque moderne. Lier les chevaliers errants traditionnels à l'esprit de patriotisme est ainsi un tournant dans le développement des connotations.

Or, l'Homme jaune créé par Tcheng Ki-tong ne ressemble à aucun d'entre eux. Dans la réécriture de l'auteur, l'Homme jaune remplace Siao-Yu comme titre du roman – *Le Roman de l'Homme jaune* dévoile immédiatement des différences probables par rapport à *La Biographie de Huo Xiaoyu* –, ce qui fait allusion à la déviation délibérée du sujet de la narration. Dans le roman de Tcheng Ki-tong, l'Homme jaune apparaît quatre fois au total. La première fois, Li-Y aperçoit un portrait de l'Homme jaune lorsqu'il visite la maison de Siao-Yu :

C'était un homme assez âgé déjà, car de longs cheveux blancs encadraient son visage parfaitement régulier. Tous ses traits exprimaient en même temps une bonté parfaite et une énergie plus qu'humaine. Drapé dans une longue robe jaune et armé d'un arc et de flèches, il semblait darder sur le jeune homme ses yeux superbes et le regarder jusqu'au fond de l'âme⁹⁶.

L'image de l'Homme jaune dessinée par Tcheng Ki-tong se distingue de celle de Jiang Fang. Afin de mettre en évidence les caractéristiques du chevalier errant qui vagabonde dans le monde, ce dernier fait ressortir les vêtements légers et décrit un homme physiquement vif et agile. En comparaison, l'Homme jaune de Tcheng qui porte une longue robe revêt spirituellement « une énergie plus qu'humaine » de sorte que ses yeux regardent Li-Y « jusqu'au fond de l'âme ». La mère de Siao-Yu explique davantage la relation mystérieuse entre sa famille et l'Homme jaune et constitue une préfiguration de la fin du roman :

Il court là-dessus, dans notre famille, une vieille légende. On dit que, depuis deux cents ans, toutes les fois qu'un des nôtres se trouve exposé à un grand danger, l'*Homme jaune* apparaît pour nous secourir et pour châtier ceux qui nous font mal. Ainsi, prenez garde, fit-elle en levant le doigt vers le portrait : si jamais vous faites de la peine à Siao-Yu, il vous

⁹⁶ Tcheng Ki-tong, *Le Roman de l'Homme jaune*, op. cit., p. 97-98.

punira⁹⁷.

À travers ces dialogues entre Li-Y et la mère de Siao-Yu, l'auteur chinois dote l'Homme jaune d'une sorte de pouvoir spirituel et de mysticisme. De ce fait, contrairement au chevalier errant, l'Homme jaune représente plutôt une vieille légende, son authenticité est donc naturellement remise en question.

Les trois apparitions suivantes confirment nos soupçons. La deuxième fois, l'Homme jaune est présent dans le rêve de Siao-Yu et prévoit l'arrivée de Li-Y. La troisième fois, l'Homme jaune amène Li-Y à la maison de Siao-Yu. Il convient de noter que l'Homme jaune est différent du chevalier errant qui aide Siao-Yu à revoir Li-Y à travers ses compétences en arts martiaux. Selon les écrits de Tcheng Ki-tong, Li-Y est manipulé par une énergie invisible, autrement dit, l'Homme jaune ne se montre pas physiquement :

À mesure qu'ils avançaient, sa pensée, incapable de débrouiller le chaos des sentiments contradictoires qui l'agitaient, s'égara dans une hallucination étrange. Il lui semblait être entraîné par une fatalité inexorable.

Son rêve bientôt, revêtit une forme moins vague. Il crut revoir l'Homme jaune qui, placé à la tête des chevaux, les guidait vers l'intérieur de la ville⁹⁸.

Pour la dernière fois, Li-Y qui est gravement malade revoit l'Homme jaune et Siao-Yu dans une illusion de mort « qui, seule, apporte à tous maux terrestres la guérison éternelle⁹⁹ ». De ce fait, en vertu de la description de l'auteur, l'Homme jaune est d'abord un tableau suspendu, ensuite un rêve d'héroïne, puis une fatalité inexorable, et enfin un fantôme du héros mourant. De là, nous pouvons tirer une conclusion étonnante, à savoir que l'Homme jaune n'existe pas réellement. Sous la plume de Tcheng Ki-tong, il est plutôt une force spirituelle qu'un chevalier errant de la littérature chinoise traditionnelle.

Les personnages du roman, Li-Y, Siao-Yu, Lou et la mère de Li-Y, sont tous

⁹⁷ *Ibid.*, p. 99.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 276.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 314.

enveloppés dans un filet tissé par l'éthique confucéenne sur lequel la pensée occidentale ouvre un petit orifice. Les gens déchirés entre deux cultures ne peuvent pas résoudre ce dilemme, mettant donc leur espoir en un Autre illusoire, mystique, surnaturel. En d'autres termes, ils appellent l'intervention de l'Autre réalisant l'harmonie de l'état hybride. De cette façon, l'Homme jaune, qui dans le texte original représente le brave chevalier errant ignorant toutes les règles terrestres, devient chez Tcheng Ki-tong un Autre imaginaire, un symbole spirituel au-delà des carcans de l'éthique traditionnelle. En tant que diplomate envoyé par la dynastie des Qing en Europe, il comprend la douleur causée par les conflits culturels mieux que quiconque. Sa défense de la Chine est l'armure protégeant l'identité d'origine, mais il sait clairement dans les tréfonds de son cœur qu'il est, tout comme Li-Y, composé de deux natures différentes. Et l'Homme jaune se manifeste comme un Autre idéal, capable de réaliser la réconciliation des identités plurielles. Bien que l'éthique confucéenne apparemment indestructible de l'époque le rende pessimiste sur la réforme sociale, la puissance de l'Autre apporterait aux contradictions culturelles la tranquillité.

Le Roman de l'Homme jaune reflète donc l'ambivalence du premier écrivain chinois d'expression française au début de la rencontre entre Chine et Occident. D'une part, il a une profonde nostalgie de l'ordre éthique traditionnel, et d'autre part, il ressent l'influence irrésistible de la pensée occidentale. La collision et la fusion des deux cultures n'impliquent pas seulement une expérience personnelle, mais aussi le thème collectif et principal de la modernisation chinoise. À travers la création littéraire, Tcheng Ki-tong trahit son enchevêtrement, son désir, son pessimisme et son attente du pouvoir spirituel de l'Autre dans le sens où la rencontre avec la culture occidentale est un défi sans précédent, aussi sérieux qu'inquiétant : la survie nationale, au sens non seulement politique mais aussi culturelle, est le problème majeur auquel est confrontée la Chine foulée aux pieds par les puissances impérialistes, de la seconde moitié du XIX^e siècle à la première moitié du XX^e siècle.

Dans le roman écrit pour les lecteurs français dans une perspective occidentale, Tcheng Ki-tong pose implicitement la question à ses compatriotes et à lui-même :

faut-il continuer la tradition chinoise ou plutôt imiter l'Occident ? En fait, l'accouchement du *Roman de l'Homme jaune* à Paris justifie une autre possibilité de la rencontre culturelle : la possibilité d'une intégration mutuelle et d'une co-construction des cultures différentes. Dans l'intention d'établir un pont accessible aux deux cultures, n'est-il pas lui-même un Homme jaune qui est à la fois familier et étranger aux deux mondes différents ? Du sinocentriste à l'invention de l'Homme jaune, l'écrivain prouve que l'identité culturelle n'est jamais une définition essentielle et figée, ni même une alternative délicate et que la construction du soi-même est un devenir interminable.

CHAPITRE 8

DANS UN DOUBLE ROYAUME

Un poète de l'être

Personne ne nie l'importance de la poésie dans la vie intellectuelle de François Cheng. À la suite d'un long silence à cause de son aphasie en France, l'académicien d'origine chinoise entame sa grande entreprise dans les années 1960 au Centre de linguistique chinoise, avec une analyse structuraliste et sémiotique de la poésie classique chinoise « Nuit de lune et de fleurs sur le fleuve printanier », grâce à laquelle le milieu universitaire français lui ouvre la porte :

Ce travail, présenté comme mémoire de l'École pratique des hautes études, est soutenu devant un jury composé, en plus de mon directeur, du sinologue Jacques Gernet et du sémiologue Roland Barthes qui est au début de sa prestigieuse carrière. Jugé excellent, ce mémoire est immédiatement publié par les éditions Mouton¹⁰⁰.

Plus heureusement encore, grâce à la suggestion et à la recommandation de Julia

¹⁰⁰ Le mémoire voit le jour aux Éditions Mouton en 1970 sous le titre *Analyse formelle de l'œuvre poétique d'un auteur des Tang : Zhang Ruoxu*, et il est réédité par les Éditions Asiathèque en 2021 sous le titre *Nuit de lune et de fleurs sur le fleuve printanier*. Voir François Cheng, *Une longue route : pour m'unir au chant français*, op. cit., p. 104.

Kristeva, Cheng élargit ses recherches en prenant en compte toute la poésie classique chinoise et accouche, après cinq ans de travail, de *L'Écriture poétique chinoise*. Publiée par Éditions Seuil en 1977, cette monographie lui vaut plus de lecteurs français de sorte qu'il est considéré comme un passeur entre les cultures chinoise et française.

Outre les travaux de recherche sur la poésie classique chinoise – nous en avons parlé dans le deuxième chapitre de la thèse –, il publie en 1990 *Entre source et nuage* chez Albin Michel. Mais il faut noter que ce fervent amateur des chants, à proprement parler, ne propose pas de recueil de traductions des poèmes chinois dans la mesure où le sous-titre d'*Entre source et nuage* est *La poésie chinoise réinventée*¹⁰¹ au lieu de la poésie chinoise *traduite*. En d'autres termes, l'auteur ne tente pas de reproduire strictement les poèmes chinois en français, mais plutôt de les recréer au gré de son interprétation personnelle.

La nuit, « étant un thème central de [s]a poésie¹⁰² », apparaît à plusieurs reprises chez le poète d'origine chinoise : « Car la nuit s'est déchiré le voile/ Une seule flamme unit toutes les étoiles », « Celui qui dort auprès de la nuit/ Tâte la chaleur des racines pourries », « Et vraie Nuit/ celle d'où jaillit la Lumière¹⁰³ », etc. Cette faveur pour la nuit s'étend jusqu'à sa réinvention de la poésie classique chinoise. Lors de l'interprétation du premier distique de « Temple du sommet (夜宿山寺) » de Li Bai, le temps est délibérément souligné par l'auteur. Essayons de mettre en parallèle le texte originel et la version inventée par François Cheng :

Le texte originel :

危楼/ 高/ 百尺, 手可/ 摘/ 星辰。

Le bâtiment dangereux/ mesure/ cent pieds de haut,
Les mains peuvent/ cueillir / les étoiles.

¹⁰¹ Lors de sa réédition en 2002 dans la même maison d'édition, le sous-titre d'*Entre source et nuage* est changé en *Voix de poètes dans la Chine d'hier et d'aujourd'hui*.

¹⁰² François Cheng, *Le Dialogue*, op. cit., p. 52.

¹⁰³ François Cheng, *À l'orient de tout*, op. cit., p. 221, 229 et 230 ; Voir aussi François Cheng, *Enfin le royaume*, Paris, Gallimard, 2018, p. 44.

Selon Cheng :
Temple du Sommet, la nuit :
Lever la main et caresser les étoiles¹⁰⁴.

La « traduction infidèle » déborde d'une imagination esthétique et d'une nostalgie poétique du pays lointain comme si son regard, à travers l'espace, caressait doucement la nuit orientale. D'ailleurs, non seulement il nuance le contenu des poèmes, il ose même changer la structure fondamentale des vers – ce qui reconferme davantage sa réinvention à l'égard de la forme littéraire classique chinoise. Voilà un autre exemple :

Le texte originel :
无言/独上/西楼, 月/如钩。
Muet / monter seul / le pavillon d'ouest,
La lune / ressemble au crochet.

Selon Cheng :
Muet
monter seul
le pavillon d'ouest
La lune – crochet d'argent¹⁰⁵

Par le truchement des sauts, des espaces et des entrelacements, le déchiffreur crée artificiellement des césures entre des mots qui construisent visuellement un escalier alphabétique. Un, deux, trois, quatre, les mots qui composent chaque marche de l'escalier augmente pas à pas, dessine l'image d'un poète solitaire et insomniaque. En lisant le vers mélancolique, les lecteurs semblent suivre la démarche du poète et monter silencieusement le haut pavillon dans la nuit profonde. Parallèlement, il

¹⁰⁴ Voilà le poème complet recréé par François Cheng : « Temple du Sommet, la nuit : / Lever la main et caresser les étoiles. / Mais chut ! baissions la voix : / Ne réveillons pas les habitants du ciel. » Voir François Cheng, « Temple du Sommet », dans *Entre source et nuage : La poésie chinoise réinventée, op. cit.*, p. 27.

¹⁰⁵ Le texte original est un *Ci* écrit par l'empereur Li Yi (李煜 en chinois). Voir François Cheng, « Sur l'air de 'Hsiang-Chien-Huan' », dans *Entre source et nuage : La poésie chinoise réinventée, op. cit.*, p. 133.

profite ce petit artifice pour sa propre création poétique :

L'attente-entente à distance
De l'un de l'autre
 jamais comblée¹⁰⁶

Le poète creuse entre « l'un » et « l'autre » un espace afin de faire ressortir la distance des deux pôles contradictoires. Mais s'y niche le Vide médian, absent mais qui fait preuve en même temps de sa présence omniprésente entre-deux, transmettant la « voix à distance¹⁰⁷ ».

La poésie chinoise est une nourrice éternelle de laquelle l'âme errante puise la consolation nostalgique et l'inspiration littéraire. « Cette poésie chinoise, dit-il, seul trésor que nous ayons emporté avec nous au moment de quitter notre terre, seule lueur qui nous ait tenu compagnie dans notre longue nuit [...]»¹⁰⁸. » Il n'est donc pas surprenant qu'on entrevoie, derrière les vers « À la marée qui emporte la lune, / À la lune qui ramène la marée¹⁰⁹ », l'esprit de « Nuit de lune et de fleurs sur le fleuve printanier¹¹⁰ » de Zhang Ruoxu.

Or, François Cheng n'écrit pas simplement les strophes chinoises en français – une conclusion fortement soutenue par son analyse sémiotique et sa réinvention de la poésie chinoise. Après avoir fait l'éloge de la poésie chinoise comme de son « seul trésor » et de sa « seule lueur », il poursuit dans *Entre source et nuage* :

Cette poésie [...] seul guide enfin qui ait su nous initier à l'amour d'une autre terre et d'une autre langue – en l'occurrence la France et le français –, elle nous a permis de nous réenraciner dans l'être, de chanter à nouveau. Une poésie vécue et réinventée donc, en ce sens que par elle, nous avons réinventé une vie, recréé une possibilité autre de vivre¹¹¹.

¹⁰⁶ François Cheng, *À l'orient de tout*, op. cit., p. 169.

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ François Cheng, *Entre source et nuage : La poésie chinoise réinventée*, op. cit., p. 11.

¹⁰⁹ François Cheng, *La vraie gloire est ici*, op. cit., p. 102.

¹¹⁰ Voir le premier distique du poème de Zhang Ruoxu : « Au printemps les marées du fleuve rallient la mer ; Sur la mer des marées jaillit la lune naissante », voir « Nuit de lune et de fleurs sur le fleuve printanier » recréé par François Cheng dans *Entre source et nuage : La poésie chinoise réinventée*, op. cit., p. 27.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 11.

Selon François Cheng, la poésie chinoise non seulement établit un lien entre lui et le passé glorieux du pays natal, mais aussi le conduit à une autre terre et à une autre langue avec lesquelles le poète repense à son identité, à son être. C'est pourquoi, quand nous parlons du rapport de Cheng à la poésie, nous devons nécessairement prendre en compte une autre force qui concourt simultanément à sa création littéraire.

D'ailleurs, les trois seuls ouvrages de François Cheng écrits en langue chinoise sont tous liés à la poésie occidentale : 《和亚丁谈法国诗》 (*Parler de la poésie française avec Yading*, 1970), 《和亚丁谈里尔克》 (*Parler de Rainer Maria Rilke avec Yading*, 1972), 《法国七人诗选》 (*Anthologie de sept poètes français*, 1984)¹¹². Nous voyons clairement comment les poèmes occidentaux exercent leur influence : « Tout est plein d'âmes¹¹³ » de Victor Hugo reflète une « cosmologie panthéiste¹¹⁴ » qui fait écho à « la pensée cosmologique chinoise¹¹⁵ » ; « Alchimie du Verbe » de Rimbaud, qui invente la couleur des voyelles, incite sans doute le Chinois à déchiffrer les alphabets latins avec une vision idéographique¹¹⁶ ; et la communication avec Henri Michaux le rend plus déterminé à s'engager dans la voie transculturelle :

Grâce à l'échange culturel, les futurs poètes seraient multiculturels et multilingues (même si son outil de création n'est qu'une des langues).

由于文化交流, 未来的诗人将时领会了多种文化, 会多种语言的人 (尽管他的创作工具只是一种语言)¹¹⁷。

¹¹² 《和亚丁谈法国诗》 (*Parler de la poésie française avec Yading*) et 《和亚丁谈里尔克》 (*Parler de Rainer Maria Rilke avec Yading*) sont publiés par Édition de la littérature pure de Taipei (台北纯文学出版社) au début des années 1970 à Taïwan ; en 2012, 《和亚丁谈里尔克》 est réédité à Pékin sous le titre 《与友人谈里尔克》 (*Parler de Rainer Maria Rilke avec mon ami*). 《法国七人诗选》 (*Anthologie de sept poètes français*) est un recueil de traductions dans lequel François Cheng introduit et traduit des poèmes de sept écrivains français : Victor Hugo, Baudelaire, Arthur Rimbaud, Guillaume Apollinaire, Francis Jammes, Pierre Reverdy, Henri Michaux.

¹¹³ “一切都孕怀着魂灵！”；voir François Cheng 程抱一, *Faguo qiren shixuan* 法国七人诗选 [Anthologie de sept poètes français] [1970], Changsha, Hunan renmin chubanshe, 1984, p. 3 ; traduit par nous.

¹¹⁴ “泛神的宇宙观”；*ibid* ; traduit par nous.

¹¹⁵ François Cheng, *Le Dialogue*, *op. cit.*, p. 14.

¹¹⁶ « J'ai tendance, tout bonnement, à vivre un grand nombre de mots français comme des idéogrammes » ; voir François Cheng, *Le Dialogue*, *op. cit.*, p. 40.

¹¹⁷ Voir François Cheng 程抱一, *Faguo qiren shixuan* 法国七人诗选 [Anthologie de sept poètes français], *op. cit.*, p. 118 ; traduit par nous-même.

François Cheng consacre toute sa vie à mettre en pratique cette idée d'ouverture dans son itinéraire intellectuel. Si sa réinvention à l'égard de la poésie chinoise est issue d'une redécouverte de la terre orientale à la suite de la rencontre avec d'autres cultures, sa traduction de la poésie française révèle alors le même esprit de l'hybridité culturelle. Voici le vers de Baudelaire et la traduction de François Cheng :

Ils trottent tout pareils à des marionnettes ;
Se traînent, comme font les animaux blessés,

摇步前行，活象木偶戏的角色，
拖步前行，活象受伤了的野兽¹¹⁸

Dans *L'Écriture poétique chinoise*, l'auteur met en valeur le parallélisme des poèmes des Tang dans la mesure où il « est fondé sur le principe d'opposition et de complémentarité qu'incarne justement le binôme Yin-Yang¹¹⁹ ». Même les lecteurs qui ne comprennent pas le chinois peuvent constater visuellement dans la traduction fournie par François Cheng une structure correspondante qui dévoile la pensée esthétique de la poésie classique chinoise selon laquelle « chacun se définit comme sujet en face de l'autre sujet¹²⁰ ». De plus, le traducteur ignore délibérément le sujet « ils » du texte originel, afin de créer, en fonction des coutumes de la poésie classique chinoise, une sorte d'ambiguïté et de polysémie¹²¹. Dans ce cas, ceux qui sont pareils à des marionnettes et à des animaux blessés peuvent être des monstres disloqués, ou nous-mêmes pris dans une ville mourante.

Or, parmi ces poètes occidentaux, Rainer Maria Rilke a indubitablement la plus grande influence sur la création poétique de François Cheng. Dans l'autobiographie *Une longue route : pour m'unir au chant français*, l'écrivain chinois énumère minutieusement les œuvres de Rilke, même les versions exactes qu'il a lues¹²². Si les

¹¹⁸ François Cheng 程抱一, « Xiao lao fu » 小老妇 [Les Petites vieilles], dans *Faguo qiren shixuan* 法国七人诗选 [Anthologie de sept poètes français], p. 30.

¹¹⁹ François Cheng, *L'Écriture poétique chinoise*, op. cit., p. 59 ; voir aussi nos études dans le deuxième chapitre de la thèse.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 69.

¹²¹ *Ibid.*, p. 47.

¹²² « Au fil des jours défile sous mes yeux son œuvre que je peux maintenant lire en français : *Poésie*, traduit par Maurice Betz, *Les Élégies de Duino et les Sonnets à Orphée*, traduits et commentés par Joseph-François Angelloz,

poètes du groupe Juillet – l'école poétique chinoise marquée par la fondation de la revue *Juillet* dirigée par Hu Feng le 11 septembre 1937¹²³ – sèment les graines poétiques dans son tréfonds, alors ce sont les chants du poète allemand qui les laissent s'enraciner, s'élever et s'épanouir. Afin de rendre hommage aux *Lettres à un jeune poète*, François Cheng publie son deuxième ouvrage chinois, *Parler de Rainer Maria Rilke avec Yading* en 1972, à Taipei. Sous forme épistolaire, il discute de la poésie de Rilke avec Yading – Yading est son propre pseudonyme – en traduisant des œuvres poétiques ainsi que des lettres privées de Rilke. Dans la première lettre écrite en été 1961, au cours de sa visite de la tombe du poète allemand à Rarogne, en Valais, il révèle le rôle de Rilke en tant que médiateur important entre lui et la terre de l'Occident :

Après tant d'années de voyage dans un pays étranger, je me sens encore déconnecté de la terre ; devant ce tombeau, pour la première fois, j'ai eu l'impression de toucher une sorte de blessure, et j'ai entendu l'appel bienveillant de la terre.

在异乡旅行了这么久，始终觉得和土地绝缘；在这墓前，我初次有触碰了什么伤口似的感觉，我听见大地亲切的呼喊¹²⁴。

Vers 1950, faisant ses adieux à sa famille qui s'apprête à s'installer aux États-Unis, François Cheng décide de rester seul à Paris, dans la mesure où sa « nature s'accordera davantage avec une terre labourée par la littérature et l'art¹²⁵ ». C'est une décision audacieuse pour un jeune de vingt ans qui ne sait pas parler français et qui tente de vivre dans une métropole étrangère comme Paris. L'académicien évoque cette période pénible dans son autobiographie *Le Dialogue* :

Déchiré entre la nostalgie du passé et la dure condition du présent, il expérimente une souffrance plus « muette », plus humiliante, qui le tenaille : n'ayant qu'une connaissance

Lettres à un jeune poète, traduit par Bernard Grasset, *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*, traduits par Maurice Betz, en collaboration avec le poète lui-même. Avec quelle nécessité et quelle ferveur je pénètre cet univers rilkéen ! » ; voir François Cheng, *Une longue route : pour m'unir au chant français*, op. cit., p. 53

¹²³ Voir les informations à propos de Hu Feng dans le chapitre 2 et le chapitre 6 de la thèse.

¹²⁴ François Cheng 程抱一, *Yu youren tan lierke* 与友人谈里尔克 [Parler de Rainer Maria Rilke avec mon ami], op. cit., p. 36 ; traduit pas nous-même.

¹²⁵ François Cheng, *Une longue route : pour m'unir au chant français*, op. cit., p. 37.

rudimentaire de la langue de son pays d'adoption, il se voit réduit à un être primaire aux yeux de tous¹²⁶.

Dès lors, il s'aperçoit que l'homme est « un être de langage » et perdre le langage, c'est perdre la « légitimité d'être¹²⁷ ». Dans le silence insupportable, une impulsion irréprouvable se forme petit à petit au plus profond du solitaire qui « continue à vivre dans un grand isolement¹²⁸ » et il attend, douloureusement et impatientement, une issue.

En l'occurrence, on peut imaginer à quel point ce vagabond dans un pays étranger se sent excité et encouragé lorsqu'il voit les lettres de Rilke au jeune poète Franz Xaver Kappus :

L'été vient. Mais il ne vient que pour ceux qui savent attendre,
aussi tranquilles et ouverts que s'ils avaient l'éternité devant eux.
Je l'apprends tous les jours au prix de souffrances que je bénis :
patience est tout¹²⁹.

Patience est tout. Ces mots inspirants apportent à Cheng une grande consolation et dans une certaine mesure expliquent sa réinvention des *Lettres à un jeune poète*. De plus, sous l'inspiration de Valéry, Rilke découvre « des sources nouvelles¹³⁰ » et commence à créer des poèmes en français ; ce virage linguistique pourrait également être considéré comme un encouragement à l'égard du poète chinois. Un esprit créatif endurent l'aphasie pendant une longue période apprend de Rilke à attendre patiemment et solidement. Les vers, d'après le poète allemand, sont des expériences de la vie vécue d'où la réalité et le sens s'engendrent spontanément ; ils s'accumulent au sein du cœur au fil des années s'écoulées et doivent « venir du plus profond de votre être¹³¹ ». À ce moment-là, la floraison tardive de François Cheng trouve la meilleure, ainsi que la plus belle interprétation.

¹²⁶ François Cheng, *Le Dialogue*, *op. cit.*, p. 28.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 29.

¹²⁸ François Cheng, *Une longue route : pour m'unir au chant français*, *op. cit.*, p. 112.

¹²⁹ Rainer-Maria Rilke, *Lettres à un jeune poète* [1929], suivies de réflexions sur la vie créatrice par Bernard Grasset, trad. Bernard Grasset et Rainer Biemel, Paris, Bernard Grasset, 1937, p. 35 ; souligné par l'auteur.

¹³⁰ Rainer Maria Rilke, *Poésie* [1907], trad. Maurice Betz, Paris, Éditions Émile-Paul Frères, 1941, p. 28.

¹³¹ *Ibid.*, p. 34.

Rilke écrit dans *Sonnets à Orphée* (1, 3) que « chanter, c'est être¹³² », alors que François Cheng, qui se décide de se mettre « dans sa continuité¹³³ », poursuit : « Aimer c'est être / en avant de soi / Aimer c'est dire / *Tu ne mourras pas*¹³⁴ ! » Épousant les « grands thèmes¹³⁵ » de Rilke, l'écrivain aspire lui aussi à se figurer parmi la caravane des « poètes de l'être » qui « entend appréhender le mystère de l'univers créé et du destin humain, avancer une possibilité de connaître et d'être¹³⁶ ». Cheng se considère comme un disciple de Rilke, néanmoins, il faut noter parallèlement que les interprétations de l'être des deux poètes ne sont pas complètement convergentes.

Rilke, qui est constamment en exil en Europe, est un solitaire fervent. Dans *Lettres à un jeune poète*, il parle de la solitude d'un ton enthousiaste : « Aussi, cher Monsieur, aimez votre solitude » et « [acceptez] d'être seul¹³⁷ ». C'est pourquoi, à la fin de la petite brochure, Bernard Grasset déclare que : « Rilke là confond presque, semble-t-il, solitude et inspiration¹³⁸. » Partageant ce point de vue, François Cheng indique dans son ouvrage chinois que Rilke « se met en quête de la solitude toute sa vie¹³⁹ ». En d'autres termes, pour Rilke, embrasser la solitude est un choix littéraire plutôt qu'une douleur insupportable dans la vie sociale : au lieu d'établir des rapports avec les autres, il accorde plus d'attention à l'exploration de son intimité. Alors il propose à Franz Xaver Kappus ne pas « perdre trop de temps ni trop de force à éclaircir [ses] rapports avec les autres¹⁴⁰ » ; parallèlement, Maurice Betz précise à juste titre que face aux métamorphoses de la Vie, « le poète a trouvé à se dépendre de

¹³² Voir aussi la citation de François Cheng dans *Le Dialogue*, *op. cit.*, p. 68. Il traduit le poème dans son ouvrage chinois *Parler de Rainer Maria Rilke avec mon ami*, voir François Cheng 程抱一, *Yu youren tan lierke 与友人谈里尔克* [Parler de Rainer Maria Rilke avec mon ami], *op. cit.*, p. 39.

¹³³ François Cheng, *Une longue route : pour m'unir au chant français*, *op. cit.*, p. 57.

¹³⁴ François Cheng, *À l'orient de tout*, *op. cit.*, p. 188 ; souligné par l'auteur.

¹³⁵ « J'épouse sans réserve ses grands thèmes : l'indispensable effort d'interroger notre solitude et notre angoisse, d'intégrer la souffrance et la mort comme éléments cruciaux dans notre vision de la vie, d'intérioriser à fond les êtres et les choses au travers des expériences et, en transmutant le verbe en chant, de transcender notre destin par la quête » ; voir François Cheng, *Une longue route : pour m'unir au chant français*, *op. cit.*, p. 53.

¹³⁶ François Cheng, *Le Dialogue*, *op. cit.*, p. 70.

¹³⁷ Rainer-Maria Rilke, *Lettres à un jeune poète*, *op. cit.*, p. 51 et 62.

¹³⁸ Bernard Grasset, « Rilke et la vie créatrice », dans *Lettres à un jeune poète*, *op. cit.*, p. 141.

¹³⁹ “一生寻求孤独” ; voir François Cheng 程抱一, *Yu youren tan lierke 与友人谈里尔克* [Parler de Rainer Maria Rilke avec mon ami], *op. cit.*, p. 2 ; traduit par nous.

¹⁴⁰ Rainer-Maria Rilke, *Lettres à un jeune poète*, *op. cit.*, p. 63.

soi¹⁴¹ ».

Cependant, en dépit de son conseil « lisez le moins possible d'ouvrages critiques ou esthétiques¹⁴² », la faveur de la solitude ne signifie pas que Rilke refuse toutes les communications – nous savons tous quelles leçons il doit à Cézanne et à Rodin –, seulement, il tend plus à suivre une maxime telle que : « entrez en vous-même, sondez les profondeurs où votre vie prend sa source.¹⁴³ » François Cheng tire une excellente conclusion de l'esthétique de Rilke qui, d'après le poète chinois, garde tous les êtres dans l'espace intérieur, et élève le monde tangible au monde invisible dans l'esprit de soi¹⁴⁴. Ainsi, chez Rilke, la relation entre soi et le monde représente une telle dialectique : le soi, en tant que sujet dominant, observe les objets et puis les incorpore dans son cœur ; ensuite, tous les êtres re-nés en lui achèvent la reproduction à travers la poésie. C'est ce qu'il apprend de Rodin – observer !

« La Panthère : Au jardin des Plantes, Paris »

Derrière les barreaux qui défilent, son œil
est devenu si las, qu'il ne fixe plus rien.
Pour elle il n'y a plus que des barreaux sans fin,
derrière ces barreaux il n'y a plus de monde.

Elle va souple et forte en démarche féline,
tournoiement qui se meut en un espace infime,
comme la danse d'une force autour d'un centre,
où se loge engourdi un immense vouloir.

Il arrive parfois que, sans brut, la pupille
relève son écran –. Une image y pénètre,
traverse l'arc tendu, silencieux, des membres,
et s'arrête de vivre en parvenant au cœur¹⁴⁵.

Au contraire, François Cheng n'est pas un « spectateur¹⁴⁶ » mais un interlocuteur

¹⁴¹ Maurice Betz, « Rainer Maria Rilke », préface de *Poésie*, *op. cit.*, p. 38.

¹⁴² Rainer-Maria Rilke, *Lettres à un jeune poète*, *op. cit.*, p. 33.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 21.

¹⁴⁴ Voir François Cheng 程抱一, *Yu youren tan lieke 与友人谈里尔克* [Parler de Rainer Maria Rilke avec mon ami], *op. cit.*

¹⁴⁵ Rainer Maria Rilke, « La Panthère : Au jardin des Plantes, Paris » [1902], trad. Dominique Iehl, dans *Œuvres poétiques et théâtrales*, sous la direction de Gérard Stieg, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1997, p. 379.

qui lance inlassablement des dialogues avec l'univers vivant ainsi que les autres esprits humains. Lui, solitaire dans son pays d'accueil, ne tombe pas dans la gêne décrite par Rilke que « Qui solitaire était, longtemps le restera¹⁴⁷ » :

Aux heures de solitude, j'ouvre le recueil de l'un d'entre eux et ma solitude rencontre celle d'un autre, d'un frère, d'une sœur en poésie. C'est alors qu'une vraie communion a une chance de s'opérer. Elle n'est pas dans un accord immédiat, elle passe par une transcendance¹⁴⁸.

Selon l'exilé chinois, il n'y a que la rencontre qui arrive à dissoudre la solitude des hommes. À l'antipode de Rilke qui observe et intègre le monde extérieur en soi, la rencontre, pour Cheng, est plutôt une « commune présence¹⁴⁹ » des deux parts. En l'occurrence, un quatrain est né aux tréfonds du poète :

La beauté est une rencontre, toute présence
Sera par une autre présence révélée.
D'un même élan regard aimant figure aimée ;
D'un seul tenant vent d'appel feuilles de résonance¹⁵⁰.

En l'occurrence, les deux poètes solitaires vagabondant dans la terre européenne manifestent deux tendances différentes : l'un aime la solitude et scrute le monde intérieur ; l'autre dissout la solitude par la résonance de l'appel lointain.

Épris de lecture, François Cheng instaure constamment des dialogues avec les écrivains, qu'ils soient orientaux ou occidentaux, et reconnaît avec franchise leur importance dans sa vie. De sa « détermination de devenir poète¹⁵¹ » à l'adolescence jusqu'à sa création poétique en français dans les années 1980¹⁵², Cheng parcourt, comme le titre de son dernier ouvrage l'indique, une longue route. En attendant, ses identités se diversifient sans cesse, sinologue, traducteur, romancier... mais il opte

¹⁴⁶ Comme la huitième élégie de Rilke : « Et nous : spectateurs, en tous temps, en tous lieux » ; voir Rainer Maria Rilke, *Les Élégies de Duino et Les Sonnets à Orphée* [1922], trad. Joseph-François Angelloz, Paris, Flammarion, 1992, p. 87.

¹⁴⁷ Rainer Maria Rilke, *Poésie*, op. cit., p. 98.

¹⁴⁸ François Cheng, *Une longue route : pour m'unir au chant français*, op. cit., p. 165.

¹⁴⁹ François Cheng, *Le Dialogue*, op. cit., p. 72.

¹⁵⁰ François Cheng, *Une longue route : pour m'unir au chant français*, op. cit., p. 166.

¹⁵¹ François Cheng, *Le Dialogue*, op. cit., p. 26.

¹⁵² François Cheng, *Une longue route : pour m'unir au chant français*, op. cit., p. 126.

finalement pour être poète, poète de l'être. D'une part, la poésie classique chinoise, qui fait partie de ce qu'on appelle la Triple-Excellence en Chine, avec la calligraphie et la peinture, est « l'expression la plus haute de la spiritualité chinoise¹⁵³ » ; d'autre part, errant dans les chants d'Orphée de l'Occident, il espère, comme le dit Hölderlin, habiter poétiquement la terre¹⁵⁴.

Sans doute, de nombreuses années ayant été passées sous silence, les pensées et les sentiments ne peuvent être pleinement libérés que sous la forme de poésie, de sorte que le poète peut faire l'expérience de l'élan spirituel et du débordement de la Vie. Il conclut dans *Une longue route* :

[...] trois recueils de poèmes dans la collection « Poésie/Gallimard ». Cette dernière trilogie, un chant ininterrompu prenant en charge les aspirations de mon âme, est de loin la part la plus essentielle de ma création¹⁵⁵.

Ainsi, les vers de François Cheng sont sans doute le meilleur moyen d'interpréter sa création littéraire – son langage poétique, sa pensée esthétique et sa co-construction de ses multiples identités.

La réforme du langage poétique français

Dans *Le Dialogue*, François Cheng déclare que sa vie intellectuelle est animée par une double passion : le langage et le dialogue¹⁵⁶. Et Madeleine Bertaud indique à juste titre le fait que le langage de François Cheng dépasse un « produit de simples techniques » et qu'il est issu d'une osmose réciproque entre deux cultures et est

¹⁵³ François Cheng, *Entre source et nuage : La poésie chinoise réinventée*, op. cit., p. 12.

¹⁵⁴ François Cheng, *Œil ouvert et cœur battant*, op. cit., p. 53.

¹⁵⁵ François Cheng, *Une longue route : pour m'unir au chant français*, op. cit., p. 8. La trilogie ici indique trois recueils de poèmes : *À l'orient de tout* (2005), *La vraie gloire est ici* (2015) et *Enfin le royaume* (2018). En effet, les poèmes du premier recueil cachent déjà les noms des deux suivants : « La vraie gloire est ici / Nous passons à côté / Quelques jades croqués / Et maints lotus mâchés / Au travers des ténèbres / Nous ne périrons pas » (p. 267) et « Écoute-nous / Pour que notre voix / Jaillie d'un été trop bref / fonde enfin le royaume » (p. 260). Et encore, nous observons également des indices dans la poésie de Rilke : « Gloire à l'Esprit, qui nous peut unir / car nous ne vivons véritablement que par figures. / Et à petits pas les montres vont leur chemin / à côté de notre jour véritable » et « Dans le double royaume enfin / les voix seront / éternelles et douces » ; voir Rainer Maria Rilke, *Les Élégies de Duino et Les Sonnets à Orphée*, op. cit., p. 173 et p. 167.

¹⁵⁶ Voir François Cheng, *Le Dialogue*, op. cit., p. 78.

« religieusement¹⁵⁷ » traitée. Cette évaluation n'a évidemment pas pour but de dire que le langage du poète révèle une quelconque pensée ecclésiastique, mais plutôt de montrer que le langage occupe une place sublime et sacrée dans la création littéraire du poète.

Chez François Cheng, le langage qui détermine l'être des hommes revêt en effet trois dimensions. En premier lieu, la langue est un vecteur d'échanges culturels qui se forme au gré de l'Histoire vécue et des rencontres des cultures différentes ; il est, dans ce cas, au-delà des limites d'« un outil adapté¹⁵⁸ » pour un devenir perpétuel. C'est la raison pour laquelle l'écrivain chinois voit l'évolution de la langue française comme un avantage pour affronter le défi des autres langues du monde contemporain :

La grande langue anglaise, par son génie propre, offre au monde un outil de communication irremplaçable. [...] Par la rigueur de sa structure et son souci de style, le français incarne toujours une exigence éveillée de l'esprit. Ce dernier trouve en lui son meilleur refuge. Une menace pour la langue française ne pourrait venir que des Français eux-mêmes. La langue évoluera, il dépend d'eux que ce soit pas dans le sens d'un avachissement¹⁵⁹.

La menace qui pèse sur la langue française ne vient jamais d'ailleurs, si ce n'est de sa propre ossification et de son refus d'évoluer, seul risque pour elle de perdre son charme. L'académicien n'hésite donc pas à saluer le rôle joué par l'Académie française dans la naissance et le développement d'une langue inspirante, dont il se sent également responsable : « Je sais aussi, dit-il, que si je suis conscient et responsable, je me dois de répondre à la sommation du destin concernant le devenir de la nation et mon devenir personnel¹⁶⁰. » Et cette « sommation » qu'il entend porte sans aucun doute sur sa propre participation à la réforme durable de la langue française.

Au début du XX^e siècle, la rencontre de la Chine avec l'Occident, pleine de

¹⁵⁷ Madeleine Bertaud, *Lire François Cheng : poète français, poète de l'être*, op. cit., p. 33.

¹⁵⁸ François Cheng, *Le Dialogue*, op. cit., p. 34.

¹⁵⁹ François Cheng, *Une longue route : pour m'unir au chant français*, op. cit., p. 209.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 205.

douleur et de violence, conduit objectivement à une réforme linguistique de la langue chinoise, qui affecte non seulement la pensée démocratique, l'idéologie politique et la vie quotidienne du public général, mais qui entraîne également « le changement le plus radical¹⁶¹ » dans le domaine de la poésie chinoise – les poètes du groupe Juillet, admirés par François Cheng, profitent des nouvelles formes linguistiques pour créer de nombreux poèmes chinois modernes, dont Cheng traduit une partie dans son ouvrage *Entre source et nuage*¹⁶². C'est maintenant à lui, poète puisant force et sagesse dans sa source maternelle, de réaliser avec les autres écrivains de langue française la réforme de sa langue d'adoption. Cette révolution linguistique implique ainsi une résonance transculturelle que « la meilleure part de l'une renvoie à la meilleure part de l'autre¹⁶³ ».

La deuxième dimension du langage chengien réside dans une force sacrée qui attache l'esprit humain à l'univers vivant : « je relie, écrit-il, mon verbe personnel au Verbe originel qui a permis l'advenue de l'univers vivant¹⁶⁴. » Dans *Lire François Cheng*, Madeleine Bertaud nous fait remarquer l'influence de la voie christique dans les écrits du poète en évoquant l'incipit de l'Évangile selon Jean « Au commencement était le Verbe, et le Verbe était en Dieu, et le Verbe était Dieu¹⁶⁵. »

Ces vers, chargés de réminiscences de l'Évangile de Jean, [...], sont à mes yeux l'expression la plus radieuse de la symbiose qu'il s'est employé à constituer entre la Voie chinoise (le Tao) et ce qu'il appelle, en une analogie chargée de sens, la Voie christique¹⁶⁶ [...]

Si le « Verbe originel » de François Cheng renvoie vraiment au Verbe de Dieu, le poète attribue au langage un statut sacré ; le Verbe originel devient une sorte de métalangage qui décrit, traduit, et même crée tout de sorte qu'il devient lui-même la

¹⁶¹ François Cheng, *Entre source et nuage : La poésie chinoise réinventée*, op. cit., p. 163.

¹⁶² Voir François Cheng, *Entre source et nuage : La poésie chinoise réinventée*, op. cit., p. 165-235. Et l'auteur nous indique brièvement l'évolution de la poésie chinoise moderne en quatre périodes : « la première s'étend de 1919 à 1927, année de la fin de l'Expédition au Nord ; la deuxième de 1928, année de la fondation du groupe poétique *Croissant de lune*, jusqu'en 1936 ; la troisième de 1937 à 1948, et la dernière à partir de 1949. » ; voir dans le même ouvrage, p. 164.

¹⁶³ François Cheng, *Une longue route : pour m'unir au chant français*, op. cit., p. 111.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 211.

¹⁶⁵ Madeleine Bertaud, *Lire François Cheng : poète français, poète de l'être*, op. cit., p. 116.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 83-84.

voie de l'univers vivant.

Les traductions chinoises de l'Évangile de Jean pourraient éclairer davantage le lien entre la pensée chengienne et l'esprit christique. Au début du XVIII^e siècle en Chine, Jean Basset propose la première version chinoise incomplète de l'Évangile¹⁶⁷ dans laquelle le missionnaire catholique français traduit le terme « Verbe » comme « 言 (Voix)¹⁶⁸ ». Au début du XIX^e siècle, les deux nouvelles versions réalisées par Joshua Marshman et Robert Morrison font référence au travail de Jean Basset¹⁶⁹ et traduisent aussi le « Verbe » comme « 言 (Voix) ». En 1850, le missionnaire protestant américain, Elijah Coleman Bridgman, achève sa traduction du Nouveau Testament et interprète l'incipit comme « 元始有道、道偕神、道即神 » (Au début était la Voie, et la Voie était en Dieu, et la Voie était Dieu). Dans ce cas, le Verbe au sens christique est transformé en terme chinois « 道 (Voie)¹⁷⁰ », notion cruciale de la

¹⁶⁷ Pour plus d'informations sur ce manuscrit inédit, voir A. C. Moule, « A Manuscript Chinese Version of the New Testament (British Museum, Sloane 3599) », *Journal of the Royal Asiatic Society*, 1949, 81(1-2), p. 23-33.

¹⁶⁸ « 当始已有言。而言在神怀。且言为神。 »; consulté les versions différentes de l'Évangile sur le site: <https://www.bible.com/bible/2211/JHN.1.%E7%99%BD%E5%BE%90%E8%AD%AF%E6%9C%AC>.

¹⁶⁹ En 2009, Zhao Xiaoyang met en parallèle les trois premières versions chinoises de l'Évangile; voir Zhao Xiaoyang 赵晓阳, « Er ma shengjing yiben yu bai ri sheng shengjing yiben guanxi kaobian 二马圣经译本与白曰升圣经译本关系考辨 » [Recherche sur la relation des versions de la Bible proposées par Jean Basset et par Joshua Marshman, Robert Morrison], dans *Jindaishi yanjiu (4) 近代史研究 (4)* [Recherche de l'histoire moderne], 2009, p. 41-59.

¹⁷⁰ Dans le chapitre XXV du *Tao-tö king*, Lao-tseu explique le sens du Tao et la relation exacte entre Tao, le ciel, la terre et l'homme. Voilà la traduction de Liou Kia-Hway :

« Il y avait quelque chose d'indivis
avant la formation du ciel et de la terre.

Silencieux et vide,
indépendant et inaltérable,
il circule partout sans se lasser jamais.
On peut le considérer comme
la mère du monde entier.

Ne connaissant pas son nom
Je le dénomme « Tao ».
Je m'efforce de l'appeler « Grandeur ».
La grandeur implique l'extension.
L'extension implique l'éloignement.
L'éloignement exige le retour.

Ainsi le Tao est grand.
Le ciel est grand.
La terre est grande.
L'homme est grand.
C'est pourquoi l'homme est
l'un des quatre grands du monde.

religion autochtone. Des traductions ultérieures, telles que celle de John Shaw Burdon et de Griffith John à la fin du XIX^e siècle, adoptent essentiellement la traduction de Bridgman, alors que Samuel I.J. Schereschewsky ajoute délibérément une glose auprès de sa traduction : « 太初有道、道或作言下同 (Au commencement était la Voie, la Voie peut aussi être traduite comme la Voix, idem ci après) ». En 1919, la Conférence missionnaire chinoise publie la version de l'Union chinoise de la Bible qui est encore largement répandue aujourd'hui, elle traduit l'incipit de l'Évangile de Jean comme : « 太初有道, 道与 神同在, 道就是 神。 » (Au commencement était la Voie, et la Voie était avec Dieu, et la Voie était Dieu). Le christianisme et le taoïsme sont ainsi merveilleusement entrelacés dans les traductions.

Au début des activités d'échange entre deux cultures inconnues, emprunter des concepts culturels locaux pour parvenir à une compréhension initiale est sans doute une stratégie de traduction indispensable. Par conséquent, les traductions par les missionnaires occidentaux du mot « Verbe » – il est traduit en Chine soit comme la Voix (言), soit comme la Voie (道) – ne doivent pas être considérées comme une erreur ou une négligence, mais plutôt comme un phénomène de transplantation culturelle¹⁷¹. De plus, pour François Cheng, ces traductions de l'Évangile de Jean pourraient être davantage une source d'inspiration. Dans *Le Dialogue*, l'auteur dévoile le double sens du terme chinois « 道 », la Voie et la Voix, qui correspond, consciemment ou inconsciemment, aux traductions fournies par les anciens missionnaires en Chine et qui propose une coïncidence poétique, une interprétation renouvelée chez le poète errant : le Verbe originel transmet sa Voix et circule partout dans l'univers nouveau-né ; il va et vient sans cesse de manière que la Voix

L'homme imite la terre.
 La terre imite le ciel.
 Le ciel imite le Tao.
 Le Tao n'a d'autre modèle que soi-même. »

Voir *Philosophes taoïstes : Lao-tesu, Tchouang-tseu, Lie-tseu*, textes traduits, présentés et annotés par Liou Kia-Hway et Benedykt Grynpas, relus par Paul Demiéville, Étienne et Max Kaltenmark, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1980, p. 28.

¹⁷¹ La stèle nestorienne de Xi'an (唐大秦景教流行中国碑 en chinois), dressée en 781, témoigne le processus d'introduction du nestorianisme, l'une des factions du christianisme, et son développement sur plus de cent ans en Chine. Et la partie expliquant les dogmes nestoriens est déjà teintée de couleur taoïste.

trace la grande Voie en se formant un cycle éternel, ce qui « désigne l'immense marche de l'univers vivant, une Création continue¹⁷² ».

De plus, François Cheng interprète aussi le Verbe originel du point de vue de la mythologie chinoise afin de démontrer la force sacrée du langage. Il raconte donc la légende de Cang Jie (仓颉 en chinois) :

De ce dernier [Cang Jie] il est dit que le jour où il a inventé les premiers signes de l'écriture idéographique, Ciel et Terre ont tremblé, dieux et démons ont pleuré, parce que, par son acte, il avait volé le secret de la puissance originelle¹⁷³.

En fonction du mythe, Cang Jie crée les caractères chinois en observant minutieusement la Nature ; les idéogrammes deviennent une miniature de l'univers, l'écriture est, de ce fait, un acte de la Création. Et le poète chinois cite encore les vers de Tu Fu :

Je sais que, lorsque je chante,
dieux et démons sont présents,
Peu me chaut si, mort de faim,
mon cadavre comble une fosse¹⁷⁴ !

Les Chinois attribuent au Verbe originel une puissance mythique qui « 惊天地、动鬼神 (ébranle le Ciel et la Terre, terrifie les dieux et les fantômes)¹⁷⁵ », dans la mesure où le plus profond secret de l'univers s'y dissimule. Et le verbe personnel constituant le chant peut faire appel à la résonance du Verbe originel pour que les poètes ont le droit d'explorer et de décrire le mystère de l'univers.

Et la troisième dimension du langage chez François Cheng renvoie au langage poétique. La grande différence entre la langue chinoise et la langue française – l'idéogramme et le phonogramme, le monosyllabe et le polysyllabe, la langue écrite et

¹⁷² François Cheng, *Le Dialogue*, op. cit., p. 16.

¹⁷³ François Cheng, *Une longue route : pour m'unir au chant français*, op. cit., p. 211.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 35.

¹⁷⁵ Yuan Ke 袁珂, *Zhongguo shenhua chuanshuo 中国神话传说 [Mythes et légendes chinoises]*, t. I, Pékin, Zhongguo minjian wenyi chubanshe, 1984, p. 220.

la langue parlée¹⁷⁶ –, est presque un fait instinctivement prouvé et il est incontestable que les poésies chinoise et française ont des caractéristiques différentes. « Chaque idéogramme est monosyllabique¹⁷⁷ », ce qui permet à la poésie chinoise d'atteindre l'unité de la forme et du son : chaque mot correspond à la seule syllabe et chaque hémistiche contient le même nombre de mots (donc le même nombre de syllabes). Cet attribut particulier fait que les poèmes de la dynastie des Tang ont une netteté formelle qui manquent à la poésie phonographique :

国破山河在，城春草木深。
感时花溅泪，恨别鸟惊心。
烽火连三月，家书抵万金。
白头搔更短，浑欲不胜簪¹⁷⁸。

Ce *lü-shi*¹⁷⁹ de Du Fu qui se compose de deux quatrains est pentasyllabique et contient donc sept caractères pour chaque hémistiche. Et par comparaison, « la définition du vers français comme un vers syllabique bâti sur des rapports accentuels¹⁸⁰ » est avant tout une structure sonore. Je cite ici un extrait de « Le Sylphe » de Paul Valéry :

Ni vu ni connu
Je suis le parfum
Vivant et défunt
Dans le vent venu !

Ni vu ni connu
Hasard ou génie ?
À peine venu
La tâche est finie !

¹⁷⁶ « Voilà donc deux langues distinctes, la langue parlée et la langue écrite ; c'est ce qu'il importe tout d'abord de bien constater » ; voir Le marquis d'Hervey Saint-Denys, *Poésies de l'époque des Thang*, *op. cit.*, p. LI.

¹⁷⁷ François Cheng, *L'Écriture poétique chinoise*, *op. cit.*, p. 15.

¹⁷⁸ Voir l'interprétation de François Cheng dans *Entre source et nuage*, *op. cit.*, p. 40.

¹⁷⁹ « Un *lü-shi* se compose de deux quatrains et chaque quatrain de deux distiques. Le distique est donc là l'unité de base. Des quatre distiques d'un *lü-shi*, le deuxième et le troisième sont obligatoirement formés de vers parallèles, le premier et le dernier, de vers non parallèles. » Pour plus d'informations sur le *lü-shi*, voir François Cheng, *L'Écriture poétique chinoise*, *op. cit.*, p. 61.

¹⁸⁰ Jean Mazaleyra, *Éléments de métrique française*, Paris, Librairie Armand-Colin, 1974, p. 31.

La musicalité du poème pentasyllabique se démontre par le rythme prompt et bref de 2//3 ou 3//2. Avec les rimes abba acac, les voyelles « i » et « u » se répètent et s'échangent, créant une mélodie allègre de la lyrique. Cependant, en dépit de cette harmonie des sons, le poème français pentasyllabique ne peut pas présenter la même rigueur structurale en apparence par rapport au poème chinois pentasyllabique.

Les vers de François Cheng sont ainsi « une poésie visuelle¹⁸¹ ». Cette affirmation met en évidence l'influence de la poésie classique chinoise – qui recherche la beauté formelle – et l'idéogramme chinois – qui favorise la création graphique. Écrire un poème dans une langue syllabique française ne peut pas être aussi aligné qu'écrire un poème dans une langue monosyllabique comme le chinois. Mais Cheng réalise la réforme de la poésie française avec sa mise en valeur de l'expressivité formelle. Ainsi, nous observons quelques poèmes qui manifestent la beauté visuelle :

Trait
Par trait
Pli sur pli
Espace éclos
Vide médian
Souffles ravivés
Au creux de la main
Alors que se déplie
L'éventail des désirs
Tendre nuit qu'un lys déchire
Jaillit de la mousse un cerf !
Ô jet de lait ô flux de sang
Quel aigle au feu diurne arraché ?
Chute d'une plume à flanc d'abîme...
S'ouvre la vallée d'onde en onde
Défaits refaits les plis du cœur
Du tréfonds monte l'écho
Né du chant d'un sycomore
Aux purs gestes d'amour
Signant l'unique été
Non plus pétrifié
Non point putréfié

¹⁸¹ Madeleine Bertaud, *Lire François Cheng : poète français, poète de l'être*, op. cit., p. 33.

Mais périclite
À l'infini
Pli sur pli
Trait par
Trait¹⁸²

Le poète dessine un éventail se composant des vers français comme si un peintre y dessinait un tableau d'été éternel. Trait Par trait¹⁸³, Pli sur pli, le spectateur qui ouvre



lentement l'éventail voit la transformation d'un « espace éclos » en un monde infini ; et puis, Pli sur pli, Trait par Trait, le monde fantastique ferme au fur et à mesure que l'éventail replie. Par le truchement de la forme créative, il démontre graphiquement un tableau/un éventail en cours.

Par intervalles, il écrit également des quatrains français en imitant la structure du *lü-shi* en fonction duquel, parmi les quatre vers, « le deuxième et le troisième sont obligatoirement formés de vers parallèles, le premier et le dernier, de vers non parallèles¹⁸⁴ » :

Il suffit d'un signe, je reviendrai vers toi,
Franchissant les saisons, franchissant l'horizon.
Nous rejoindrons la Voie, nous retrouverons l'émoi,
Sachant que tout provient de l'unique donation¹⁸⁵.

Le quatrain non seulement respecte les rimes « abab » à la façon française, mais

¹⁸² François Cheng, *La vraie gloire est ici*, op. cit., p. 93. Parallèlement, la forme d'éventail du poème n'est pas sans rappeler *Les Djinns* de Victor Hugo dont François Cheng a peut-être puisé son inspiration.

¹⁸³ Voir l'analyse de François Cheng sur la théorie picturale de Shitao, « L'Unique Trait de Pinceau (一画之法) », dans *Vide et plein, le langage pictural chinois*, op. cit., p. 147 ; voir aussi Shitao, *Les propos sur la peinture du Moine Citrouille-Amère*, traduit par Pierre Ryckmans, op. cit.

¹⁸⁴ François Cheng, *L'Écriture poétique chinoise*, op. cit., p. 61.

¹⁸⁵ François Cheng, *Une longue route : pour m'unir au chant français*, op. cit., p. 219. Dans la préface de son ouvrage chinois, il déclare que : « Accepter d'être un poète est une donation religieuse (“接受做诗人, 是宗教式的献身”) ». ; voir François Cheng 程抱一, *Yu youren tan lierke 与友人谈里尔克 [Parler de Rainer Maria Rilke avec mon ami]*, op. cit., p. 1 ; traduit par nous.

encore, dispose des rimes « b-b, a-a » de chaque hémistiche dans le deuxième et le troisième vers. Autrement dit, l'homophonie se produit verticalement à la fin du vers, et horizontalement entre les hémistiches :

participe présent (an) + nom (on), participe présent (an) + nom (on)
indicatif FS (ou, on) + nom (oi), indicatif FS (ou, on) + nom (oi)

Outre la forme du vers, la réforme de Cheng de la poésie française réside simultanément dans son imagination idéographique à l'égard de chaque mot alphabétique. En 1977, il nous fait remarquer déjà dans *L'Écriture poétique chinoise*, l'« aspect visuel » des caractères chinois en empruntant un vers écrit par Wang Wei : « 木末芙蓉花¹⁸⁶ » qui signifie, en fonction de l'interprétation de l'auteur, que « Au bout des branches, fleurs de magnolias¹⁸⁷ ». Mais seuls les idéogrammes chinois peuvent représenter une image visuelle indépendamment du sens des mots. L'ajout d'un trait au caractère « 木 » devient le caractère « 末 » ; et le caractère « 末 » transforme en caractère « 芙 » ; les traits du « 芙 » deviennent de plus en plus complexes pour créer le caractère « 蓉 » ; et enfin « 花 (fleur) » est né au bout des branches. Du premier caractère « 木 (le bois) » au dernier caractère « 花 », le vers semble faire visuellement ressortir le processus d'éclosion des fleurs.

Inspiré par cette magie de l'idéogramme, François Cheng écrit :

Entre ardeur et pénombre
Le fût
Par ou montre la saveur de la sève
de l'originel désir
Jusqu'à la futaie
Jusqu'aux frondaisons
foisonnante profondeur

¹⁸⁶ François Cheng, *L'Écriture poétique chinoise*, op. cit., p. 18.

¹⁸⁷ « Au bout des branches, fleurs de magnolias, / Dans la montagne ouvrent leurs rouges corolles ; / – Un logis, près du torrent, calme et vide – / Pêle-mêle, les unes éclosent, d'autres tombent. » ; voir François Cheng, *Entre source et nuage*, op. cit., p. 59.

Portant fleurs et fruits¹⁸⁸
de la suprême saison

Entre élan
vers le libre
Et retour
vers l'abîme
Toute branche est brise
Et tout rameau rosée
Célébrant l'équilibre de l'instant
au nom désormais fidèle

Arbre¹⁸⁹

Si chaque idéogramme chinois rappelle souvent la figure du monde réel – par exemple, 木 = arbre ; 林 = deux arbres côte à côte = forêt ; 森 = trois arbres côte à côte = forêt dense –, le poète chinois essaie de reproduire le même effet dans la poésie française. Utilisant successivement les mots « fût », « futaie », « frondaisons », Cheng semble décrire le processus de la croissance de l'arbre au fur et à mesure qu'il devient luxuriant, « portant fleurs et fruits ». Autrement dit, par le truchement de l'alphabet latin, il refait une représentation visuelle qui était habituellement particulière à la langue idéographique.

Mais ici, nous devons souligner de nouveau que François Cheng n'écrit pas la poésie chinoise en français, selon lui « [d]ans l'écriture alphabétique d'une langue comme le français, l'aspect figuratif manque, mais les valeurs phoniques sont infiniment plus riches, évocatrices de sens à leur manière¹⁹⁰. » Le fait est donc que Cheng apprécie profondément la musicalité de la langue française, notamment lorsqu'elle crée un effet extraordinaire dans l'art poétique. Dans son ouvrage à propos de Rilke, il admire les mélodies subtiles composées par le poète allemand : l'allitération, l'assonance, les rimes redoublées, etc. De son vers « Mais violette

¹⁸⁸ Dans *Une longue route : pour m'unir au chant français*, François Cheng écrit plutôt : « Portant feuilles, fleurs et fruits », voir p. 183.

¹⁸⁹ François Cheng, *À l'orient de tout*, op. cit., p. 61.

¹⁹⁰ François Cheng, *Une longue route : pour m'unir au chant français*, op. cit., p. 182.

violentée / Mais rouge-gorge égorgé¹⁹¹ », nous entendons une harmonie familière du chant de Rilke « Wink und Wandlung¹⁹² ».

En d'autres termes, les caractéristiques du chinois et du français co-existent de manière hybride et exercent concomitamment leurs influences sur son interprétation et sa création de la poésie. Dans *Une longue route*, l'auteur analyse « le dialogue de voyelles¹⁹³ » de « L'Invitation au voyage » et fait ses commentaires. D'après lui, les trois nasales « on-en-an » (mon enfant) révèlent une intimité, une gentillesse et « a-eur » (ma sœur) suivis évoquent le terme « ailleurs » qui marque « un mouvement d'éloignement¹⁹⁴ ». Et encore :

Les trois mots « ordre », « beauté » et « luxe » se fondent harmonieusement dans celui de « volupté ». Écoute bien : les trois syllabes de ce dernier, « vo-lu-pté », contiennent phoniquement les trois mots fondus en elles, tout en les transfigurant en une indicible extase¹⁹⁵.

Grâce à l'éclairage apporté par « Alchimie du Verbe » de Rimbaud, François Cheng recrée cette alchimie du point de vue idéographique. Autrement dit, dans la poésie chengienne, l'unité de base de la langue n'est pas le mot, mais plutôt l'alphabet indépendant : « A, homme ; E, échelle ; H, hauteur ; M, maison ; O, œil ; S, serpent ; T, toit ; V, vallée ; Z, zébrure, etc¹⁹⁶. » Chaque lettre est considérée comme une entité complète – tout comme « chaque idéogramme est [...] une autonomie, en même temps qu'une grande mobilité quant à sa possibilité de se combiner avec d'autres idéogrammes¹⁹⁷ » –, susceptible d'être séparée ou recombinaison des unes avec les autres et c'est la raison pour laquelle il déconstruit et puis reconstruit le terme « volupté » par les trois mots « ordre », « beauté » et « luxe ».

Nous pouvons maintenant relire le poème « Arbre » de François Cheng. Le poète profite considérablement de l'effet d'allitération afin de composer un chant musical.

¹⁹¹ François Cheng, *À l'orient de tout*, op. cit., p. 263 ; voir aussi François Cheng, *Enfin le royaume*, op. cit., p. 86.

¹⁹² François Cheng 程抱一, *Yu youren tan lierke 与友人谈里尔克* [Parler de Rainer Maria Rilke avec mon ami], op. cit., p. 13.

¹⁹³ François Cheng, *Une longue route : pour m'unir au chant français*, op. cit., p. 67.

¹⁹⁴ *Ibid.*

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 68.

¹⁹⁶ François Cheng, *Le Dialogue*, op. cit., p. 40.

¹⁹⁷ François Cheng, *L'Écriture poétique chinoise*, op. cit., p. 15.

En plus de la consonne « f » qui se répète plusieurs fois dans la première section du vers – « fût-futaie-frondaisons-foisonnante-fleurs-fruits » –, les binômes « saveur » et « sève », « suprême » et « saison », « branche » et « brise », « rameau » et « rosée », créent également une mélodie équilibrée à travers les consonnes réitérées. François Cheng n'aime pas écrire de longs poèmes, le quatrain « occupe, dit-il, une place si primordiale dans ma création ¹⁹⁸ », et il analyse ensuite l'attribut de cette « forme universelle¹⁹⁹ » :

La poésie chinoise classique a honoré le quatrain, appelé jue-ju, « vers tranchés », en raison de sa brièveté et de la perspective abrupte, inattendue qu'il ouvre²⁰⁰.

De même, dans ce poème à propos de l'arbre, les vers courts produisent une impression analogue : le rythme est renforcé par la brièveté du chant et le distique mélodique « Toute branche est brise / Et tout rameau rosée » dévoile la simplicité et la persévérance de l'arbre.

Du terme « fût » jusqu'aux « futaie », « frondaisons », « foisonnante », nous observons un changement des voyelles « u-ai-on-an » ; la bouche s'ouvrant petit à petit représente le processus de l'élévation prospère de l'arbre. Ensuite, les deux mots « fleurs » et « fruits » évoquent une récompense avec leurs tons baissants, symbolisant une récolte abondante. Dans la deuxième section, nous entendons une série des « br » (libre, branche, brise, équilibre), comme si les branches s'étendaient au lointain – en effet selon Cheng, les lettres (prononcées et écrites) « BRE » semblent « répandre l'ombre bienfaisante²⁰¹ ».

Une autre ruse se dissimule dans le premier et le dernier vers : le chant commence par « Entre ardeur et pénombre » ; les deux premières lettres de « ardeur » et les trois dernières lettres de « pénombre » se déconstruisent et se transfigurent en le

¹⁹⁸ François Cheng, *Une longue route : pour m'unir au chant français*, op. cit., p. 180.

¹⁹⁹ *Ibid.*

²⁰⁰ *Ibid.*

²⁰¹ L'arbre est non seulement une « plante symbolique » dans les œuvres de Rilke, mais aussi un sujet de prédilection du poète chinois : « Un des plus beaux noms donnés à la plante en question. Phoniquement, et même graphiquement, cela s'élève d'abord (-AR), puis plane là-haut (-B, avec son double rond tout en équilibre), avant de répandre l'ombre bienfaisante (BRE). » Voir François Cheng, *Le Dialogue*, op. cit., p. 42.

murmure final, « Arbre ». C'est entre ardeur et pénombre que nous voyons l'arbre croître. Quelle « magie du langage humain²⁰² » ! Un dialogue transculturel prend forme chez le poète : l'un stimule l'autre, l'un inspire l'autre, l'un fusionne avec l'autre. Si le langage détermine vraiment l'être humain, l'hybridité des vers chengiens confirme la possibilité d'une identité plurielle co-construite. L'amalgame des langages construit non seulement des poèmes polyphoniques, c'est-à-dire des poèmes qui contiennent des connotations abondantes de différentes cultures, mais aussi « un être indéfinissable » :

Au sortir de ce processus d'imprégnation et d'osmose, force m'est d'admettre que je ne suis plus ni tout à fait de l'une ni tout à fait de l'autre, que je suis devenu un être indéfinissable, à la crête d'une symbiose, appelé à porter une voix non plus hésitante ou vacillante, mais plutôt une parole qui professe une vérité essentielle à sa manière, surgie des entrailles²⁰³.

Le chinois et le français ne se juxtaposent pas chez lui, mais plutôt travaillent ensemble pour accoucher un nouveau sens, ce qui est exactement la réforme apportée par François Cheng à la langue française.

La voie hybride d'Orphée

L'académicien d'origine chinoise déclare que « je n'arrive pas à être autre chose [que le poète]²⁰⁴ ». Pour l'exilé qui se lance dans la littérature, la poésie est plus qu'une forme d'expression, mais plutôt un mode de réfléchir, de connaître, de vivre et d'être. À la suite d'une longue période d'aphasie, et il transforme tous les élans du tréfonds, toutes les expériences de sa vie en chants d'Orphée. Nous y lisons son enfance au mont Lu et à Chongqing – « Au bout de l'automne, nous parviennent encore/ les échos de la grande cascade²⁰⁵ » –, son adolescence passée sous le nuage

²⁰² François Cheng, *Une longue route : pour m'unir au chant français*, op. cit., p. 187.

²⁰³ *Ibid.*

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 73.

²⁰⁵ François Cheng, *Enfin le royaume*, op. cit., p. 47. À propos de l'expérience de son enfance, voir les deux

des guerres bouleversantes – « Nous avons bu tant de rosées / En échange de notre sang / Que la terre cent fois brûlée / Nous sait bon gré d’être vivants²⁰⁶ » –, sa contemplation devant l’art occidental, La Jaconde – « De ton œil d’aigle ? Qu’as-tu touché, compris / Le long d’une vie ? Maints de tes rêves seront / Réalisés. Face au mystère, tu demeures / Mystère. Regard – sourire – regard²⁰⁷ ? »

Mais il est nécessaire de souligner que le poète de l’être est plus enclin à présenter la spiritualité des hommes et le destin de l’univers vivant qu’une expérience quotidienne. Les plus courantes dans ses poèmes sont les métaphores universelles et éternelles : arbres/pierres, montagnes/mer, jour/nuit, voix/voie, vie/mort. Il aborde presque toujours des problèmes essentiels de l’être humain, en tant que penseur sincère ou solitaire errant. C’est pourquoi, dans la plupart du temps, François Cheng est en dialogue avec la Nature qui nous révèle la Voie, avec l’Occident qui est l’Autre chez moi, avec la crucifixion qui représente l’amour absolu ou avec la voix d’Orphée qui transcende la Vie et la Mort.

L’écrivain chinois décrit dans *Le Dit de Tian-yi* la circulation de l’eau dans la Nature :

Étant de la Voie, le fleuve, comme il se doit, participe aussi bien de l’ordre terrestre que de l’ordre céleste. Son eau s’évapore, se condense en nuage, lequel retombe en pluie pour l’alimenter. Par ce mouvement en cercle vertical, le fleuve, assurant la liaison entre terre et ciel, rompt la fatalité de son propre cours forcené²⁰⁸.

C’est jusqu’en 2022 qu’il nous révèle que cette pensée cosmologique peut remonter à un concours littéraire organisé par son lycée en 1944. Le texte est intitulé simplement « L’eau » dont le manuscrit l’accompagne depuis presque 80 ans²⁰⁹. Sa sagesse précoce est si étonnante qu’il réfléchit à partir de sa jeunesse sur l’univers vivant en observant le mouvement de l’eau, qui « est à l’origine de la vie, et qui est la vie

ouvrages autobiographiques, *Le Dialogue* et *Une longue route : pour m’unir au chant français*.

²⁰⁶ François Cheng, *À l’orient de tout*, *op. cit.*, p. 313 et *Enfin le royaume*, *op. cit.*, p. 9.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 140.

²⁰⁸ François Cheng, *Le Dit de Tian-yi*, *op. cit.*, p. 205. François Cheng réécrit ce mouvement circulaire dans *Une longue route : pour m’unir au chant français*, *op. cit.*, p. 31-32.

²⁰⁹ François Cheng, *Une longue route : pour m’unir au chant français*, *op. cit.*, note 1, p. 237.

même²¹⁰ ». Grâce aux « formes les plus variées : rosée, brume, nuage, pluie, neige comme éléments atmosphériques, rivière, cascade, étang, lac, mer comme présences terrestres²¹¹ », elle devient le moteur le plus dynamique de la Nature en tissant un lien réciproque entre le ciel et la terre. La variété et la circularité deviennent ainsi la connaissance initiale de François Cheng eu égard à la Nature.

Parallèlement, l'eau est une métaphore essentielle dans la pensée taoïste qui croit « 上善若水 (la bonté supérieure est comme l'eau²¹²) » et qui jette les bases philosophiques de la pensée chengienne. La conception fondamentale du taoïsme, que le *yin* et le *yang*, stimulés par le Vide médiant, se transmutent éternellement, explique parfaitement la métamorphose de l'eau qui transforme du fleuve en nuage et ensuite, de la pluie en fleuve. À la suite d'un mouvement cyclique, l'eau retourne à l'Origine retrouvée qui est, d'après le poète, le vrai sens du Tao. Donc il écrit que :

Du yin et du yang
Tirer l'élan
Tirer l'éclat
Vers le plus tendu
de l'interaction
Vers la culminance
Du cercle rythmique²¹³

Et à travers le concept du Tao, l'idée de métamorphose et de circulation inspirée par l'eau est étendue jusqu'à toutes les choses du monde. Nous lisons donc :

Le jour donne à vivre
La nuit donne à voir

Tout aller clarté
Tout retour obscur

Obscur sur obscur
La lune en miroir

²¹⁰ *Ibid.*, p. 12.

²¹¹ *Ibid.*

²¹² *Philosophes taoïstes : Lao-tesu, Tchouang-tseu, Lie-tseu, op. cit.*, p. 10.

²¹³ François Cheng, *À l'orient de tout, op. cit.*, p. 276.

Il ne nous est vie
Que du pur re-voir²¹⁴

Ce qui est parti revient, ce qui a été vu doit être revu ; les extrémités du monde sont ravivées par l’alternance dynamique qui est, elle-même, ranimée par le souffle original. Cette pensée explique la raison que François Cheng tend à créer délibérément la résonance entre le premier et le dernier vers de la poésie. Par exemple, dans sa poésie « Arbre » que nous avons analysé ci-dessus, à la suite de la déconstruction et de la reconstruction, les deux mots « ardeur et pénombre » font écho au dernier mot, Arbre. Parallèlement, dans le poème « Le jour donne à vivre », le dernier vers, « Il ne nous est vie / Que du pur re-voir », explique le premier vers « Le jour donne à vivre / La nuit donne à voir ». La clarté du jour accueille forcément la nuit obscure, mais c’est à partir de la nuit profonde que nous revoyons le plein jour qui donne à vivre. En l’occurrence, le dernier vers représente une sorte de l’Origine retrouvée qui fait allusion à un nouveau départ. La fin est reliée au début, ainsi un autre cycle est établi et repart. Parfois, cette résonance de bout en bout prend une structure répétitive plus prononcée :

Si rêve n’est
Nuit serait paix

Mais violette violentée
Mais rouge-gorge égorgé

Aux milieux de dix mille épaves seul visage
Étouffant sans fin sa vérité d’astre perdu

Aveuglement muet que mort n’annule
Que brumes et nues jamais n’effacent

Nuit serait paix
Si rêve n’est²¹⁵

²¹⁴ *Ibid.*, p. 265.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 263.

Et le poème suivant :

Un instant encore
Laisse advenir le vide
Laisse le souffle départager
Ce qui appartient au jour
Ce qui revient à la nuit
Laisse l'hirondelle cisailer l'air
En arabesques de l'enfance
Rapidement ou lentement
Au gré du rythme du sang
Au gré du toujours ultime
 toujours initial émoi

Un instant encore²¹⁶

Dans son ouvrage sur Rilke, il met l'accent sur cette forme répétitive en citant le vers du poète allemand : « Große Heilige und kleine / feiert jegliche Gemeine ; / hölzern und von Steine feine, / große Heilige und kleine²¹⁷. » D'ailleurs, il ne faut pas ignorer l'inspiration du recueil *Stèles* de Victor Segalen²¹⁸, l'influence des auteurs occidentaux sur l'académicien d'origine chinoise est donc évidente.

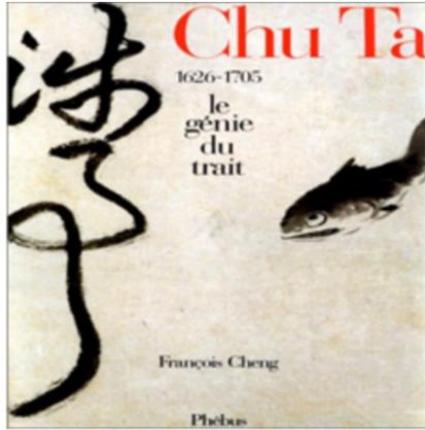
Cette connaissance de la Nature exerce également une influence sur les recherches des peintures chinoises de François Cheng. Comme nous l'avons déjà présenté dans les chapitres précédents, son étude picturale *Vide et plein : le langage pictural chinois* voit le jour en 1979. Il y dissèque les caractéristiques fondamentales de la peinture chinoise par le biais du concept du Vide. Et plus tard, il publie successivement *Chu Ta : le génie du trait* (1986) et *Shitao : la saveur du monde* (1998) qui favorisent la réception de deux grands peintres chinois en France.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 264.

²¹⁷ Voir François Cheng 程抱一, *Yu youren tan lierke* 与友人谈里尔克 [Parler de Rainer Maria Rilke avec mon ami], *op. cit.*, p. 12

²¹⁸ « La lecture de *Stèles* pourrait s'arrêter ici, sur cette phrase de la dernière stèle. Mais en bon lecteur chinois, et devinant l'intention secrète du poète, je ne résiste pas au désir de joindre la fin au début en relisant la première stèle de l'ouvrage, 'Sans marque de règne', bouclant ainsi l'Espace sans pourtant le fermer, car, les deux bouts se joignant, un autre règne ou un autre cycle est inauguré. » ; voir François Cheng, *L'un vers l'autre : En voyage avec Victor Segalen*, *op. cit.*, p. 55.

Dans la couverture de *Chu Ta : le génie du trait*, nous observons un poisson qui nage dans le Vide et deux caractères chinois « 涉事 ». Notion essentielle de l'esprit esthétique de Chu Ta (朱耷 ou 八大山人 en chinois), « 涉事 » pourrait être à la fois



(la couverture de *Chu Ta : le génie du trait*)



(l'œuvre de Chu Ta, conservée dans Freer Gallery of Art aux États-Unis)

à la signature, au sceau et aux œuvres calligraphiques du peintre. En 2020, Zhu Liangzhi publie sa monographie consacrée surtout à ce thème intéressant. D'après le chercheur :

L'expression « 涉事 (engager le fait) », ou écrite comme

« 涉聿 » de Chu Ta, consiste à ouvrir la porte du Réel à travers la peinture, pour parler de sa loi, de sa compréhension de la Vie, de ses sentiments sur la chaleur et la froideur du monde et de sa quête du Vrai de la Vie.

八大山人的“涉事”或者“涉聿”，是利用绘画打开方便之门，来说他的法，说他的生命体悟，说他对人世冷暖的感觉、对生命真性的追求²¹⁹。

La peinture chinoise est « une expérience de rechercher le sens de la vie » et « un moyen de faire ressortir la spiritualité de l'homme²²⁰ », elle démontre à la fois le Vrai

²¹⁹ Zhu Liangzhi 朱良志, *Shijie lianhua li : bada shanren de "she shi" zhexue* 世界莲花里：八大山人的“涉事”哲学 [Dans le Lotus du Monde : la philosophie d'« engager le fait » de Chu Ta], Hangzhou, Zhejiang renmin meishu chubanshe, 2020, p. 42 ; traduit par nous.

²²⁰ “追求生命意义的体验” et “表现人的灵性之术” ; *ibid.*, p. 1 ; traduit par nous.

de la Vie et la force de création du peintre. Les gestes du peintre, qui sont considérés comme la Création elle-même, doivent incarner « la loi dynamique du Réel²²¹ » : le monde doit faire preuve de sa variété et sa circulation autant dans la peinture que dans la Nature. Mais cette similitude n'est pas une reproduction, c'est une interprétation du Vrai par le peintre.

Si le concept « 涉事 » explique le désir de Chu Ta de représenter, au lieu du monde authentique, mais plutôt le Vrai monde alors la théorie de Shitao illustre que son monde pictural est tracé du point de vue du taoïsme :

À part de l'Un, le Multiple se divise ; à partir du Multiple, l'Un se conquiert, la métamorphose de l'Un produit Yin et Yun – et voilà que toutes les virtualités du monde se trouvent accomplies²²².

Mis en évidence par le moine errant, « l'Un » renvoie à sa théorie de l'Unique Trait de Pinceau d'où amorce toute la création. Le monde commence par « l'Un », « l'Un » se divise progressivement en « le Multiple » qui retourne finalement à « l'Un » retrouvé – un autre cycle renaît d'ici. Par conséquent, la peinture chinoise qui est « un art du trait » dévoile en effet « la conception chinoise de l'univers²²³ » entre l'Un et le Multiple. Selon cette idée, François Cheng écrit que :

Le trait, empreinte du souffle, est trait d'union
Reliant yin et yang, terre et ciel, eau et flamme,
Bleu et rouge, vert et jaune, mort et vie, flèche
Par laquelle prend son envol toute son âme²²⁴.

Les spectateurs observent dans la peinture chinoise un glissement de « commencement-support-transfert-retrouvaille (起承转合) » qui trace une Voie

²²¹ François Cheng, *Vide et pelin : le langage pictural chinois*, op. cit., p. 47.

²²² *Ibid.*, p. 128. Voilà le texte originel de Shitao : “自一以分万，自万以治一；化一而成網緼，天下之能事毕矣。”； voir Shitao 石涛, *Kugua heshang huayulu* 苦瓜和尚画语录 [Les Propos sur la peinture du Moine Citrouille-Amère], op. cit., p. 29 ; traduit par nous.

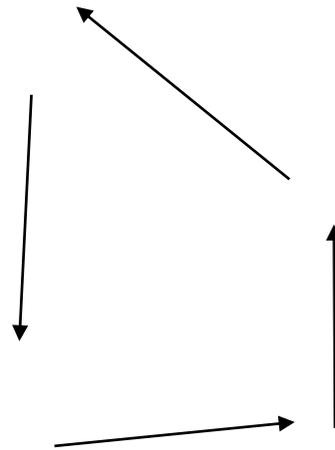
²²³ François Cheng, *Vide et pelin : le langage pictural chinois*, op. cit., p. 130.

²²⁴ François Cheng, *Enfin le royaume*, op. cit., p. 60.

circulaire. Et en tant que partie essentielle de la peinture chinoise²²⁵, la poésie chinoise, surtout le quatrain, connaît également quatre étapes : « un exorde, un développement, un tournant ou une montée, une nouvelle ouverture²²⁶. » Dans la peinture chinoise, la Voie du trait et la Voix de la poésie se confondent harmonieusement et démontrent ensemble un monde cyclique de va-et-vient :



(l'œuvre de Chu Ta)



(commencement-support-transfert-retrouvaille)

La poésie de François Cheng démontre délibérément ce rond en mouvement :

L'infini n'est autre
 Que le va-et-vient
 Entre ce qui s'offre
 Et ce qui se cherche.
 Va-et-vient sans fin
 Entre arbre et oiseau,

Entre source et nuage²²⁷.

La rencontre avec la poésie de Rilke est un autre tournant que le binôme

²²⁵ À propos de la relation entre la peinture et la poésie, voir François Cheng, *Vide et pelin : le langage pictural chinois*, op. cit., p. 105.

²²⁶ François Cheng, *Une longue route : pour m'unir au chant français*, op. cit., note 1, p. 181.

²²⁷ François Cheng, *À l'orient de tout*, op. cit., p. 146.

Voie/Voix enclenche avec son nouveau cycle en Europe : « Imprégné de l'idée de métamorphose et de transmutation, je me reconnais dans la voie orphique tracée par Rilke²²⁸. » Rilke apprend d'abord à François Cheng à comprendre la mort. Maurice Betz dans la préface de *Poésie* fait le commentaire suivant : « Chanter la mort, les mortes parties trop tôt, tous les morts, être toujours mort en Eurydice, de plus en plus vivant en Orphée, [...], telle est la suprême aspiration de Rilke²²⁹. » Pour Rilke, la mort fait partie de la Vie ; ce n'est qu'en comprenant la mort que l'on peut comprendre la Vie et entrer dans l'état de l'Ouvert (Das Offene). Il écrit dans sa huitième élégie :

Ce qui est au-dehors, nous ne le connaissons que par le visage
de l'animal ; car, le jeune enfant, déjà
nous le retournons et le contraignons à regarder en arrière
le monde des formes, non pas l'Ouvert, qui
dans le visage de l'animal est si profond. Libre de mort²³⁰.

L'Ouvert n'est pas un état exonéré de la mort dans le sens où elle seule attribue véritablement à la vie humaine le sens. Rilke suppose un Double Royaume qui contient simultanément les vivants et les morts ; il indique en effet que la vie et la mort sont deux faces indispensables de la Vie. « Libre de mort » signifie donc un courage de regarder en avant et de dépasser au-delà de la mort.

À la lumière du poète allemand, l'écrivain chinois entreprend de penser à la mort qui n'indique pas la fin ou la désillusion :

La mort qui rend tout unique est l'unique accès
À la transformation. Face à elle, on laisse tout,
Gardant seul ce que Dieu même ne peut remplacer :
L'amour inachevé d'une âme singulière²³¹.

Il déclare : « Le poète orphique est arpenteur du Double Royaume. Il ne reconnaît

²²⁸ François Cheng, *Une longue route : pour m'unir au chant français*, op. cit., p. 57.

²²⁹ Maurice Betz, « Rainer Maria Rilke », préface de *Poésie*, op. cit., p. 37-38.

²³⁰ Rainer Maria Rilke, *Les Élégies de Duino et Les Sonnets à Orphée*, op. cit., p. 83.

²³¹ François Cheng, *Enfin le royaume*, op. cit., p. 102.

plus qu'une seule espèce d'êtres humains : ceux qui ont connu la Vie²³². » Autrement dit, le chant d'Orphée établit un dialogue dans les deux côtés du Double Royaume afin de mettre en quête le sens de la Vie et de réaliser l'Ouvert. De ce fait, si la tradition du taoïsme révèle à François Cheng une philosophie cosmologique – la variété, la métamorphose, le mouvement réciproque, l'Origine retrouvée –, alors le chant d'Orphée raconte l'aventure humaine qui permet de la transformation entre la vie et la mort. Chaque naissance accueille la mort et chaque mort attend les Retrouvailles, il écrit donc « Pour que tout ait une fin et que pourtant / Toute fin puisse être naissance²³³ ».

D'ailleurs, « [s]ous l'appel orphique, écrit Cheng, on croit entendre un appel christique²³⁴. » L'orphisme de Rilke évoque deux figures au sein du poète : l'Orphée de la tragédie grecque et le Christ de la religion chrétienne. Orphée essaie de conduire son amante de la mort à la renaissance à travers le chant ; le Christ expie pour les hommes aimés et attend la renaissance un jour. Dans la petite brochure qu'il consacre à François d'Assise, avec un respect distingué envers le saint, Cheng fait l'éloge de son âme divine qu'il acquiert par la force d'amour :

Celui qui se sent concerné doit s'y engager avec toute la force d'amour dont il est capable, afin d'orienter cette aventure dans la direction ascendante, sachant que la Vie ne se réduit pas à un seul ordre, mais comprend de multiples dimensions – la suprême étant celle de l'âme, l'âme de chacun tentant de s'unir à l'âme divine. Pour le Grand Vivant, tout est rencontre, tout est interaction, tout est occasion d'une possible transformation²³⁵.

De cette figure sacrée, le poète conclut au mystère de la renaissance – « seule la puissance de l'amour peut fonder un règne au-delà de la mort²³⁶ ». L'odyssée cyclique de la Vie est ainsi une transcendance qui s'appuie sur l'amour – l'amour humain est ici relié à l'amour divin absolu. Et après, enfin l'Ouvert.

²³² François Cheng, *Une longue route : pour m'unir au chant français*, op. cit., p. 214.

²³³ François Cheng, *La vraie gloire est ici*, op. cit., p. 114.

²³⁴ *Ibid.*, p. 58.

²³⁵ François Cheng, *Assise : Une rencontre inattendue* suivi du *Cantique des créatures de François d'Assise*, op. cit., p. 42.

²³⁶ François Cheng, *Une longue route : pour m'unir au chant français*, op. cit., p. 94.

François Cheng cite plusieurs fois le dernier vers des *Sonnets à Orphée* et déclare que la « fin du poème avance une vision presque taoïste²³⁷ ». Peut-être pouvons-nous aussi dire que le poète chinois pense la poésie de Rilke d'une manière taoïste. La Voix taoïste combine la Voix d'Orphée de Rilke, le Vide médian qui stimule la transmutation du *yin* et du *yang* rencontre l'Ouvert qui transcende la vie et la mort.

Non l'entre-deux
 mais bien le Trois
Souffle de vie
 À part entière

Qui né du Deux
 Mû par l'Ouvert
N'aura de cesse
 de voir le jour

Temps imprévu
 gonflé de sang
Nulle autre loi
 qu'échange-change²³⁸.

Ainsi, le concept d'Orphée et la pensée du taoïsme connaissent une présence commune dans le vers chengien.

De la réflexion sur l'eau, à l'interprétation de la Voie/Voix, du chant d'Orphée à l'adhésion du Christ, la pensée de François Cheng se transforme du cycle de l'Espace (la circulation de l'eau) en cycle du Temps (la circulation de la Vie). Il s'agit à la fois d'une co-naissance de moi à l'Autre et d'une re-naissance de la mort à la vraie Vie. « Pour ce qui est des états d'être à perspective ouverte, elle procède par transmutation. L'Être est et jamais n'en finira d'être²³⁹. » Chaque cycle inaugure un nouveau départ et chaque départ attend des Retrouvailles promises.

La poésie de François Cheng est donc un condensé de sa vie ouverte aux autres :

²³⁷ *Ibid.*, p. 58. À la fin du poème, Rilke écrit que : « Et si ce qui est terrestre t'a oublié, / Dis à la terre immobile : 'Je coule.' / À la rapide eau dis : 'Je suis.' »

²³⁸ François Cheng, *À l'orient de tout*, op. cit., p. 275.

²³⁹ François Cheng, *Une longue route : pour m'unir au chant français*, op. cit., p. 199.

son expérience personnelle, sa pensée taoïste, son aspiration du chant orphique et christique. Les vers polyphoniques représentent son désir envers l'autre culture, l'autre royaume.

Lorsque l'ange fait signe
Nous savons que le double royaume est réuni
Le grand vent parcourant de bout en bout
toute l'aire terrestre
Les paroles d'ici rejoignent enfin l'autre bord

Ce qui est à vivre et ce qui est vécu
Ce qui tend vers la joie et ce qui est en souffrance
Conjuguent un présent de deuil et d'attente
L'arrêt du temps
n'est plus que latente transformation

L'eau du fleuve s'évapore en nuage, retombe
En pluie, réalimente, invisible
le courant de l'éternel retour
Nous reviennent visages meurtris, voix étranglées
que transfigurent souffle et sang

L'informulé et l'inaccompli se mêlant
à l'inattendu, à l'inespéré
Confluant ici, deviennent fontaine de l'instant
Qui désormais reprend tout, élève tout
inépuisablement jaillissante

Lorsque l'ange fait signe
Nous savons que ce qui est né de nous
ne cessera plus d'advenir
En avant de nous, à notre insu
soudain nous dépasse, nous sauve²⁴⁰

Dans ce poème composé de cinq sections, le poète chante son itinéraire intellectuel entre deux cultures différentes. Dans la première et la deuxième sections, les hommes vivants et vécus se réunissent dans le double royaume où la vie et la mort ne sont que deux aspects de la vraie Vie. La Voix qui ressemble au souffle médian relie deux

²⁴⁰ François Cheng, *À l'orient de tout*, op. cit., p. 319-320.

bords et dit que seule la transformation est perpétuelle. Dans la troisième et la quatrième sections, le poète raconte l'aventure de l'eau entre ciel et terre, fleuve, nuage, pluie... ses métamorphoses ne sont que la preuve de sa forme diversifiée. La Vie n'a pas de fin déterminée, en revanche, chaque départ attend le retour du courant incessant. L'instant mortel des martyrs des guerres devient un jaillissement inépuisable après tant années de déplacement qui transforme le sang en fontaine, le visible en invisible, le fini en infini.

Et la dernière section fait écho à la première, l'ange saint nous fait signe de nous annoncer la nouvelle vie en constante évolution. La traversée de deux bords embrasse finalement la transcendance de la Vie et nous sauve de la mort.

CHAPITRE 9

L'ANDROGYNIE DE L'EXILÉ : DE L'ÉCRIT À L'IMAGE

Les femmes sous la plume des écrivains chinois d'expression française

Il est généralement reconnu que dans la littérature moderne chinoise les figures des femmes sont des signes importants témoignant du processus de modernisation et d'occidentalisation de ce pays ancien²⁴¹. Rey Chow indique dans *Woman and Chinese Modernity* :

Si l'abnégation féminine était le support majeur de la culture traditionnelle chinoise, il n'est pas surprenant que, pendant une période de transformations sociales massives, l'effondrement de la tradition trouve ses représentations les plus *émouvantes* dans les figures traditionnellement les plus opprimées et les figures qui deviennent des « remplaçants » de la *conscience de soi* traumatisée de la Chine dans tous les sens du terme. Ainsi, la « femme » ne se résume pas seulement à un nouveau type de contenu littéraire mais, plus encore, à un nouvel agent, à une dialectique de la résistance-dans-donné qui construit la modernité dans un contexte non-occidental, mais occidentalisé.

If feminine self-sacrifice was the major support of traditional Chinese culture, it is not surprising that, during a period of

²⁴¹ Dans *Confucianisme et femmes*, Li-Hsiang Lisa Rosenlee déclare que : « 在 20 世纪早期, 探讨性别压迫问题成为中国现代化的标志 (Au début du XX^e siècle, l'exploration de l'oppression de genre marque la modernisation de la Chine). » ; voir Li-Hsiang Lisa Rosenlee 罗莎莉, *Ruxue yu nvxing 儒学与女性* [Confucianisme et femmes] [2012], trad. Ding Jiawei 丁佳伟 et Cao Xiujuan 曹秀娟 de l'anglais, Nanjing, Jiangsu renmin chubanshe, 2015, p. 1.

*massive social transformations, the collapse of tradition would find its most moving representations in the figures of those who are traditionally the most oppressed, figures that become “stand-ins” for China’s traumatized self-consciousness in every sense of the phrase. In this way, “woman” does not simply amount to a new type of literary content but, more so, to a new agency, a dialectic of resistance-in-givenness that is constitutive of modernity in a non-Western, but Westernized, context*²⁴².

Les femmes deviennent ainsi un des « ‘nouveaux’ domaines d’intérêt²⁴³ » de la littérature chinoise à la suite d’une série de transformations sociales et culturelles à partir du XX^e siècle. De la première version chinoise de *La Dame aux Camélias* (《巴黎茶花女遗事》) proposée par Lin Shu en 1889²⁴⁴, à l’écriture des femmes d’« entre-deux » d’Eileen Chang²⁴⁵, l’évolution des figures féminines dans la Chine moderne se mêle toujours à un transfert des paradigmes étrangers au sein de la culture chinoise. Par conséquent, il n’est pas surprenant que non seulement les écrivains chinois modernes, mais surtout les écrivains chinois d’expression française – situés aux frontières des deux cultures –, soient impliqués dans ce processus.

En tant que diplomate chinois en Europe, Tcheng Ki-tong se rend compte des conditions de vie différentes entre Chinoises et Européennes. Mais face à une culture différente, il tend à justifier la misogynie du confucianisme qui proclame « la supériorité du masculin sur le féminin²⁴⁶ », et à légaliser le régime patriarcal par le truchement des moyens d’embellissement. « La femme, déclare-t-il, n’a pas besoin de se perfectionner : elle naît parfaite²⁴⁷ » et son existence « n’est donc pas à critiquer, mais à louer, puisqu’elle est conforme à l’ordre établi par la Providence²⁴⁸ ».

²⁴² Rey Chow, *Woman and Chinese Modernity*, op. cit., p. 170 ; souligné par l’auteur et traduit par nous.

²⁴³ “‘new’ areas of interest”; Rey Chow, *Woman and Chinese Modernity*, op. cit., p. 86; traduit par nous.

²⁴⁴ Rey Chow nous fait remarquer que l’ouvrage de Lin Shu trahit, consciemment ou inconsciemment, des « translations d’un texte occidental » dans la société chinoise. Afin de répondre aux goûts des lecteurs chinois, Marguerite, sous la plume de Lin Shu, est transformée en Européenne enchinoisée. L’idéalisation de la figure Marguerite de Lin Shu – souligner la pureté et la vertu de l’héroïne d’une part, mettre en évidence son obéissance au sort jusqu’à un certain autosacrifice d’autre part – révèle en effet les attentes de la société chinoise envers les femmes à la fin du XIX^e siècle. Voir Rey Chow, *Woman and Chinese Modernity*, op. cit., p. 75 ; souligné par l’auteur et traduit par nous.

²⁴⁵ Eileen Chang (1920-1995), 张爱玲 en chinois, écrivaine chinoise qui est installée aux États-Unis depuis 1955.

²⁴⁶ Tcheng Ki-tong, *Les Chinois peints par eux-mêmes*, op. cit., p. 59.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 60.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 62.

Néanmoins, derrière ces éloges passionnés se cachent des jougs rigides et inhumains : la soi-disant Providence est en effet la structure sociale fondée sur le paternalisme en fonction duquel la position subalterne des femmes est fixée ; et les femmes sont dignes d'être louées *pourvu* qu'elles obéissent à l'ordre défini par le paternalisme traditionnel – la pureté et la vertu d'une part ; la résignation et l'autosacrifice d'autre part.

Les compliments deviennent ainsi des pièges trompeurs qui conduisent les femmes à suivre volontairement les règles « providentielles ». En effet, après avoir loué la perfection des femmes, Tcheng Ki-tong prétend en outre que puisque les femmes sont parfaites, elles n'ont pas besoin de la science qui « ne lui apprendrait jamais ni la grâce ni la douceur, ces deux souveraines du foyer domestique qui s'inspirent de la nature²⁴⁹ ». Mais c'est dans le même ouvrage que Tcheng Ki-tong ne ménage pas ses louanges à propos du rôle de la science dans la vie moderne et politique :

Si la science est la plus haute des spéculations, la plus noble et la plus honorée, c'est qu'elle fait les hommes capables de gouverner et que c'est parmi les lettrés que se recrutent les fonctionnaires de l'État²⁵⁰.

En même temps, Tcheng Ki-tong essaie de mettre en parallèle les femmes européennes et les femmes chinoises : « l'Européenne se pare de toutes les séductions de son sexe pour charmer la société des hommes²⁵¹ », tandis que la Chinoise « gouverne avec une autorité que n'ont certes pas les femmes européennes²⁵² » dans la maison. De tels éloges des femmes en tant qu'ordre socio-symbolique sont aussi trompeurs. Premièrement, ils induisent à croire que les femmes chinoises ont un pouvoir absolu dans la famille. Dans *Des Chinoises*, Julia Kristeva pense que les mères qui dominent l'organisation domestique jouent « un rôle prépondérant dans la

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 60.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 81.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 60.

²⁵² *Ibid.*, p. 60-61.

vie de la société²⁵³ ». Afin de persuader ses lecteurs français, elle prend l'aïeule Jia du *Rêve dans le pavillon rouge* comme exemple :

Il met en scène, en même temps, la fragilité et la soumission des jeunes femmes d'une part, la toute-puissance des vieilles mères, d'autre part. On est frappé par l'aspect autoritaire, voire viril, de cette puissance de la première épouse devenue grand-mère de la famille²⁵⁴.

Cependant, nous avons analysé les trois figures féminines du *Roman de l'Homme jaune* et avons expliqué comment la mère de Li-Y, après la mort de son mari, joue l'ombre des ancêtres masculins et devient elle-même misogyne. Et la toute-puissance de ces femmes âgées, au lieu d'ébranler le statut de leur mari dans la famille, se manifeste le plus souvent à travers l'oppression des femmes plus jeunes.

Voici une autre image que Kristeva mentionne et qui représente le statut élevé des femmes chinoises, celle de Hua Mulan : « modèle à plusieurs filles et femmes chinoises pour sortir du rôle strictement féminin et pour obtenir une présence sur le plan politique²⁵⁵. » Ce qui nous intéresse, c'est que Tcheng Ki-tong évoque également cette célèbre héroïne chinoise dans son ouvrage, *Mon pays*. Mettant en parallèle Jeanne d'Arc et Hua Mulan, l'écrivain chinois résume leurs différences :

Jeanne d'Arc incarne le mysticisme enthousiaste du moyen âge français.
Mou-len personnifie la famille chinoise et nos institutions patriarcales²⁵⁶.

Les deux images de Hua Mulan dessinées respectivement par Julia Kristeva et Tcheng Ki-tong révèlent deux faits à propos des femmes chinoises : premièrement, les femmes doivent se déguiser en homme afin d'« obtenir une présence sur le plan politique » ; deuxièmement, en dépit de leur capacité à s'imposer de manière exceptionnelle dans la vie publique, le foyer domestique est la seule « véritable

²⁵³ Julia Kristeva, *Des Chinoises*, op. cit., p. 52.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 86-87.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 102.

²⁵⁶ Tcheng Ki-tong, *Mon pays : la Chine d'aujourd'hui*, op. cit., p. 78.

voie²⁵⁷ » pour les femmes.

Deuxièmement, le concept traditionnel chinois selon lequel « l'homme appartient à la vie publique tandis que la femme appartient à la vie familiale » utilise la division sociale du travail pour dissimuler le fait que les femmes sont depuis longtemps opprimées²⁵⁸. En l'occurrence, les Chinoises sont réduites à la « femme de son mari » ou à la « mère de son fils ». Le plus grand succès des femmes est ainsi d'aider les hommes à réussir dans le sens où la gloire de la famille est égale à celle de la femme elle-même – ce rôle d'auxiliaire et de parasite représente la situation subalterne des femmes sous le système patriarcal dont le but est d'empêcher l'autre sexe de participer à des activités sociales et d'accéder au pouvoir politique.

Les femmes au foyer idéales sont invitées à se sacrifier pour le succès de leur mari et de leur fils, ce qui les confine à la vie domestique et les isole de la société. Les dominées acceptent volontiers ce compliment et sont reconnaissantes envers les dominants de leur accorder un statut légal dans la société. Sous le joug du discours patriarcal, elles se rapetissent sous les applaudissements de sorte que l'oppression devient naturelle et invisible, tant pour eux que pour elles. C'est pourquoi face à l'accusation sévère des Occidentaux sur les pieds bandés des femmes, Tcheng Ki-tong ne semble pas conscient de l'oppression et défend cette coutume ancienne en déclarant qu'en dépit des pieds bandés, « la femme chinoise marche aussi bien que vous et moi » :

Donc l'écrevisse n'est pas rouge et ne l'a jamais été. De même la femme chinoise marche aussi bien que vous et moi ; elle court même sur ses petits pieds et, pour mettre le comble au désespoir des conteurs de merveilles, elle sort, se promène dans sa chaise, et n'a même pas de voile pour se protéger contre les regards trop indiscrets²⁵⁹.

L'esclavage des femmes est dissimulé derrière la légitimité reconnue par le système patriarcal ; et l'opinion de Tcheng Ki-tong sur la mutilation du pied n'est

²⁵⁷ Tcheng Ki-tong, *Les Chinois peints par eux-mêmes*, op. cit., p. 60.

²⁵⁸ Voir Julia Kristeva, *Des Chinoises*, op. cit., p. 86 et Li-Hsiang Lisa Rosenlee 罗莎莉, *Ruxue yu nvxing* 儒学与女性 [Confucianisme et femmes], op. cit., p. 7 et p. 95.

²⁵⁹ Tcheng Ki-tong, *Les Chinois peints par eux-mêmes*, op. cit., p. 57.

qu'un écho de l'ordre social chinois – le *Journal de Shanghai* véhicule les mêmes idées sur les femmes chinoises à cette époque-là. Publié le 24 mai 1872, un article intitulé 《纏足說》 (« Discours sur les pieds bandés ») affirme exagérément que la beauté des pieds bandés dure depuis « plus de centaines millions d'années²⁶⁰ » en dépit de tous les traumatismes des femmes, corporels et spirituels, causés par cette coutume :

Malgré qu'on impute cette coutume à l'empereur Li Yu, elle connaît une histoire de plus de mille ans. Tout le monde, les hommes ainsi que les femmes, l'apprécie avidement de sorte qu'elle ne peut pas être supprimée. De plus, les femmes deviennent plus gracieuses et élancées après les pieds bandés, c'est pourquoi les dames désirent envelopper leurs pieds afin d'augmenter leur charme, d'embellir leur posture et de démontrer leur élégance.

然作俑者雖系李後主一人而效尤者業已歷一千餘載男女同其嗜好幾與有其舉之莫敢廢也同科又況婦女一經纏足其婀娜窈窕之狀亦迥與不纏足者各異所以閨秀鬥艷亦願纏小其足增其嫵媚嬌其姿態助其豐神²⁶¹

La mutilation du pied est non seulement le signe d'un imaginaire du corps, mais aussi un symbole d'emprisonnement de l'autre sexe. Les pieds bandés, rite qui nuit au corps des femmes, deviennent une manifestation du pouvoir masculin et de la propriété des hommes sur les femmes. Les hommes, quant à eux, utilisent l'éloge pour dissimuler la persécution, sous prétexte que ce comportement vient de la volonté des femmes elles-mêmes.

D'ailleurs, le 4 juin 1872, le *Journal de Shanghai* reporte un incident selon lequel femme subit des obscénités et des insultes de la part de deux hommes dans la rue ; au lieu de réprimander les agresseurs, l'auteur indique que les femmes sont destinées à « se cacher dans le foyer domestique²⁶² » sous prétexte de les protéger.

²⁶⁰ « Chanzu shuo 纏足說 » [Discours sur les pieds bandés], dans *Shenbao* 申報 [Journal de Shanghai], Renshennian siyue shibari 壬申年四月十八日 [le 24 mai 1872].

²⁶¹ *Ibid* ; traduit par nous. Julia Kristeva parle également de l'Histoire des pieds bandés dans *Des Chinoises* (p. 89-94).

²⁶² “宜藏深閨” ; « Erren moru beijia 二人摸乳被枷 » [Deux personnes arrêtées pour avoir touché les seins]

Ensuite, le 13 septembre 1872²⁶³ et le 18 janvier 1875²⁶⁴, deux articles font l'éloge de deux femmes sacrifiées après la mort de leurs maris (un rituel comparable à celui du *sati* des veuves indiennes). Dans le contexte du règne patriarcal, les défenses de Tcheng Ki-tong ainsi que les articles du journal dissimulent l'idéologie de la misogynie à travers une idéalisation des femmes. Prôner l'autosacrifice et la résignation des femmes chinoises manifeste en effet leur position subordonnée.

Bien que Tcheng Ki-tong soit conscient des contraintes de l'éthique traditionnelle sur la nature humaine dans *Le Roman de l'Homme jaune*, les femmes chinoises chez lui ne s'identifient qu'aux rôles assignés par l'ordre social : les filles respectueuses, les épouses de maris et les mères de fils dont le bonheur ne peut être obtenu que dans les limites prescrites par la société patriarcale. C'est pourquoi, lorsque Siao-Yu perd sa virginité et ne peut pas être reconnue par la mère de Li-Y, elle est devenue une Autre rejetée par la structure sociale. Du point de vue masculin de l'auteur et de la structure de la société phallocratique, d'autres identités pour les femmes sont inimaginables, ou en d'autres termes, les véritables « femmes » n'ont jamais existé.

Mais il ne faut pas accuser à la légère Tcheng Ki-tong d'être conservateur sur la question des femmes. À la fin du XIX^e siècle, la pensée féministe est loin d'être pleinement éveillée, même en Europe : en 1929, dans *A Room of One's Own*, Virginia Woolf déclare que les femmes ont besoin de leur propre espace de vie et de ressources financières. En 1938, elle publie *Three Guineas* dans lequel elle en appelle au droit d'entrer à l'université et indique qu'à cette époque-là, « le mariage était la seule profession qui lui était ouverte²⁶⁵ ». Et il faut attendre 1949 pour que le fondement théorique du féminisme écrit par Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, soit publié par les Éditions Gallimard.

d'une femme], dans *Shenbao* 申報 [Journal de Shanghai], Renshennian siyue nianjiuri 壬申年四月廿九日 [le 4 juin 1872] ; traduit par nous.

²⁶³ « Lienv xunjie 烈女殉節 » [La femme se suicide pour garder la chasteté], dans *Shenbao* 申報 [Journal de Shanghai], Renshennian bayue shiyiri 壬申年八月十一日 [le 13 septembre 1872].

²⁶⁴ « Jiefu xunfu 節婦殉夫 » [La femme chaste se suicide après la mort de son mari], dans *Shenbao* 申報 [Journal de Shanghai], Jiaxunian shieryue shiyiri 甲戌年十二月十一日 [le 18 janvier 1875].

²⁶⁵ “marriage was the only profession open to her”; Virginia Woolf, *A Room of One's Own and Three Guineas* [1929, 1938], London, Penguin Random House, 2016, p. 153; traduit par nous.

En l'occurrence, il est difficile de blâmer Tcheng Ki-tong de son indifférence vis-à-vis du statut des femmes chinoises. A fortiori, si l'on considère qu'après son retour en Chine, avec sa femme française Marie Adèle Lardanchet, il participe à la fondation de la première école moderne de femmes à Shanghai en 1897, ce qui va à l'encontre de sa son idée dans *Les Chinois peints par eux-mêmes*, selon laquelle la femme n'appartient qu'à la famille. Cette contradiction reflète les identités plurielles de Tcheng Ki-tong à différentes périodes : d'un côté, défendre sa patrie en France en tant que diplomate de l'Empire du Milieu ; de l'autre, transmettre la pensée occidentale en Chine en tant que réformateur occidentalisant. C'est une preuve de l'influence de la culture occidentale envers le diplomate des Qing qui oscille entre deux positions au cours de la modernisation de la Chine.

Certes, pour la Chine de la fin du XIX^e siècle, apprendre de l'Occident était le thème principal de l'époque qui implique non seulement des diplomates, tels que Tcheng ki-tong, qui vivent à l'étranger pendant de nombreuses années, mais aussi des intellectuels chinois qui aspirent à une nation démocratique et puissante. Le fait est que l'appel à l'occidentalisation de la Chine est de plus en plus répandu après la guerre sino-française et la guerre sino-japonaise. Si en 1874, on entend encore des voix disant que « les gens qui préfèrent la doctrine occidentale penchent aussi pour les Occidentaux et ne sont pas fidèles à la Chine²⁶⁶ », à la suite des deux guerres, apprendre de l'Occident sous tous ses aspects – la science, la technique, la médecine, l'éducation, l'établissement de bienfaisance, etc. – devient progressivement la principale revendication du Bas-Empire. Au cours des deux années qui suivent la signature du traité sino-français, la Chine, au lieu de la haine ou de l'exclusion, déclenche une vague d'apprentissage du français²⁶⁷ – avant cela, les Chinois « apprenaient surtout l'anglais²⁶⁸ » –, non seulement l'école de la langue française est

²⁶⁶ “而議論偏重於西法則心誌亦偏注於西人而已非忠於中國者也”；« Bo zhongguo dang fen zhi zhenxing laishu 駁中國宜奮志振興論來書 » [Réfuter l'article 'la Chine doit s'efforcer de se revitaliser'], dans *Shenbao* 申報 [Journal de Shanghai], Jiaxunian bayue chuerri 甲戌年八月初二日 [le 12 septembre 1874]; traduit par nous.

²⁶⁷ « Huaren yixi fawen shuo 華人宜習法文說 » [Les Chinois doivent apprendre le français], dans *Shenbao* 申報 [Journal de Shanghai], le 22 juin 1887.

²⁶⁸ “所習語言文字多以英國為主”；« Lun benhu sheli fahua gongshu 論本埠設立華法公塾 » [De la fondation d'une faculté sino-française dans la ville], dans *Shenbao* 申報 [Journal de Shanghai], le 10 mars 1886 ; traduit

fondée²⁶⁹, mais aussi des manuels tels qu'*Introduction à la langue française* (《法字入門》) sont publiés²⁷⁰.

En l'occurrence, l'idée de créer des écoles de femmes, qui fait partie du mouvement de l'apprentissage de l'Occident, prend forme en Chine : « La fondation des écoles de femmes a porté ses fruits en Occident, maintenant il convient surtout d'en créer en Chine²⁷¹. » À partir du 5 janvier 1888, la discussion sur l'école de femmes n'a jamais cessé dans le *Journal de Shanghai* ; le 21 mai 1898, le *Journal* annonce l'instauration de l'École de femmes chinoises, connue sous le nom de l'« École de femmes de Jingzheng (经正女学堂 en chinois) »²⁷². Selon les études de Li Yongsheng, en 1897, « Jing Yuanshan, Liang Qichao, Kang Guangren, Zheng Guanying et d'autres commencent à planifier la fondation de l'École de femmes chinoises » et plus tard, « Yan Xiaofang, Shi Ziyang, Tcheng Ki-tong participent également à la préparation²⁷³ ».

Fondée à la fin du XIX^e siècle, l'École de femmes chinoises est un fruit né de la rencontre entre la Chine et l'Occident, la tradition et la modernité. Elle révèle non seulement la transformation de la pensée de Tcheng Ki-tong, mais illustre également la mutation des figures des femmes dans le processus d'occidentalisation de la Chine : on passe du dicton selon lequel « l'ignorance est la vertu des femmes²⁷⁴ » à l'opinion

par nous.

²⁶⁹ Voir « Fashu yi kai 法塾已開 » [L'inauguration de l'école française], dans *Shenbao* 申報 [Journal de Shanghai], le 25 février 1886. Selon le reportage, plus de soixante-dix étudiants s'inscrivent dès le premier jour de l'école.

²⁷⁰ Voir « Xinyi fawen shuji xian yi paiyin gongjun chushou 新譯法文書籍現已排印工竣出售 » [Les livres français traduits sont prêts à être vendus], dans *Shenbao* 申報 [Journal de Shanghai], le 30 septembre 1887.

²⁷¹ « 女學堂之設於泰西已見成效設於中國尤合時宜 » ; « Nv xuetang yuyi 女學堂餘議 » [Discussion sur l'école des femmes], dans *Shenbao* 申報 [Journal de Shanghai], le 22 février 1889.

²⁷² « Zhongguo nvxue yi zengshe baoguan gaobai 中國女學擬增設報館告白 » [Annonce du Journal : l'instauration de l'École de femmes chinoises], dans *Shenbao* 申報 [Journal de Shanghai], le 21 mai 1898.

²⁷³ « 经元善与梁启超、康广仁、郑观应等人就开始酝酿筹办女子学堂 », “严筱舫、施子英、陈敬如等人也相应参加了中国女学堂的筹办工作” ; Li Yongsheng 李永生, « Jing yuanshan yu ta de jingzheng nv xuetang 经元善与他的经正女学堂 » [Jing Yuanshan et son École de femmes de Jingzheng], dans *Jinian jiaoyushi yanjiu chuankan ershi zhounian wenji (2) - zhongguo jiaoyu sixiang yu renwu yanjiu 纪念教育史研究创刊二十周年论文集(2)——中国教育思想史与人物研究* [Recueils pour commémorer le 20^e anniversaire de la recherche en Histoire de l'éducation (2) - Recherche sur l'Histoire de la pensée et des représentants dans le domaine éducatif chinois], 2009 : 5 ; traduit par nous.

²⁷⁴ « 女子无才便是德 » ; l'ouvrage de Li-Hsiang Lisa Rosenlee fait des études sur le développement du dicton en Chine.

selon laquelle « l’alphabétisation de la Chine commence par l’alphabétisation des femmes²⁷⁵ ». Mais en général, la vie familiale est toujours considérée comme le seul centre d’intérêt des femmes chinoises ; la souffrance des femmes, c’est-à-dire leur abnégation dans la famille, est encore louée et vantée par la société patriarcale. Elles sont exclues de la vie publique – elles se trouvent en marge de la société ou elles n’existent même jamais en tant que « femmes ».

Un demi-siècle plus tard, l’idéalisation de la femme resurgit chez François Cheng en voilant de nouveaux masques : d’une part, le concept *féminin* de François Cheng est imprégné de pensée taoïste ; d’autre part, l’Occident, en tant que différence culturelle, participe aussi à la formation de sa vision féminine.

L’influence du taoïsme sur François Cheng ne fait aucun doute. Omniprésente dans toutes ses œuvres, la pensée taoïste est considérée comme une base spirituelle donnant lieu à une réflexion transculturelle. En 1971, François Cheng change son nom chinois Cheng Chi-Hsien (程纪贤 en chinois) en Cheng Baoyi (程抱一 en chinois)²⁷⁶ dont les deux caractères « 抱一 » découlent d’un passage du classique taoïste, *Livre de la voie et de la vertu* (《道德经》) : « Les Saints *Embrassant l’Un* (抱一)²⁷⁷. » Selon Madeleine Bertaud, « à la différence du confucianisme qui valorise la

²⁷⁵ “識字必先以婦女識字為始” ; voir « Lun zhongguo yu renren shizi bi xian yi funv shizi weishi bing tuiyan funv bu dushu zhi hai 論中國欲人人識字必先以婦女識字為始並推言婦女不讀書之害 » [Sur l’idée que l’alphabétisation de la Chine commence par l’alphabétisation des femmes en déduisant le mal causé par le fait que les femmes ne lisent pas], dans *Shenbao* 申報 [Journal de Shanghai], le 17 janvier 1897.

²⁷⁶ Donc, Sophie Croiset a fait erreur dans la thèse *Écrivains chinois d’expression française : typologie d’un champ littéraire transculturel* en écrivant que « François Cheng (Nanchang 1929-) [serait] né CHENG Baoyi ». Voir Sophie Croiset, *Écrivains chinois d’expression française : typologie d’un champ littéraire transculturel*, art. cit., p. 40.

²⁷⁷ Lao Tseu, *Livre de la voie et de la vertu*, texte traduit et présenté par Claude Larre, préface de François Cheng, Paris, Édition Desclée de Brouwer, 2015, p. 52 ; souligné par nous. Voilà la version française du passage :

Les Saints
Embrassant l’Un
Étaient la règle du monde
Ne se donnant pas à voir ils illuminaient
Ne se faisant pas valoir ils resplendissaient
N’agitant pas leurs succès ils avaient leur mérite
Ne vantant pas leurs exploits ils restaient au commandement
Voilà que ne disputant rien à personne
Personne non plus ne leur disputait rien

En ce qui concerne la version originelle chinoise : 是以圣人抱一，为天下式。不自见故明，不自是故彰，不自伐故有功，不自矜故长。夫唯不争，故天下莫能与之争。

figure du père, garant de l'ordre, le taoïsme exalte le rôle du féminin²⁷⁸ »

Dans *Lire François Cheng*, cependant, Bertaud assimile à tort le concept taoïste *yin* au problème féministe :

Or, quoique les maîtres taoïstes aient eu le sens de la liberté, ils n'ont pas trouvé le moyen de conduire à ce respect de l'autre. Les femmes ont été les grandes victimes de ce déséquilibre²⁷⁹.

Li-Hsiang Lisa Rosenlee s'oppose à cette assimilation et déclare que : « le concept du *yin* et du *yang* n'équivaut pas à la femme et l'homme : qu'il soit associé ou non à des relations sociales hiérarchiques, la dualité *yin* et *yang* est généralement une dualité complémentaire²⁸⁰. » En d'autres termes, le *yin* et le *yang* en tant que concept philosophique ne se limite pas à désigner la femme et l'homme, et ne renvoie pas non plus directement aux questions féministes modernes.

En analysant le problème de la féminité chinoise, Rey Chow nous fait remarquer un élargissement de cette notion à l'époque postcoloniale : ce ne sont pas que les femmes chinoises qui deviennent des objets subalternes, en revanche, par l'intermédiaire de ses études sur le cinéma *Le Dernier Empereur* (1987), elle illustre comment la figure de Pu Yi – le dernier empereur des Qing – et la culture chinoise sont inventées et féminisées par le regard de l'Occident. Ainsi, Rey Chow réalise un croisement avec la théorie de Spivak :

Si ma lecture de Pu Yi en tant que figure de la Chine-comme-femme est tenable, alors ce geste intéressé et protecteur du réalisateur européen peut être lu comme une allégorie de ce que Spivak dans un autre contexte appelle « les hommes blancs sauvant les femmes brunes des hommes bruns ».

If my reading of Pu Yi as a figure for China-as-woman is at all

²⁷⁸ Madeleine Bertaud, « Le féminin selon François Cheng », *François Cheng à la croisée de la Chine et de l'Occident*, *op. cit.*, p. 117-132, ici p. 125. Voir aussi Niu Jingfan 牛竞凡, *Duihua yu ronghe : Cheng baoyi chuanguo shijian yanjiu* 对话与融合：程抱一创作实践研究 [Dialogue et fusion : Recherche sur la pratique créative de François Cheng], *op. cit.*, p. 97.

²⁷⁹ Madeleine Bertaud, *Lire François Cheng : poète français, poète de l'être*, *op. cit.*, p. 149.

²⁸⁰ “阴阳和男女气质并非同等概念，无论是否与层级的社会关系相关联，阴阳二元总的来说时一种互补二元”；voir Li-Hsiang Lisa Rosenlee 罗莎莉, *Ruxue yu nvxing* 儒学与女性 [Confucianisme et femmes], *op. cit.*, p. 77 ; traduit par nous.

tenable, then this interested, protective gesture on the part of the European director can be read as an allegory of what Spivak in a different context refers to as “white men saving brown women from brown men”²⁸¹.”

En conséquence, elle utilise la féminité comme terme postcolonial qui se porte sur la passivité, la silence et la vie opprimée de l'Autre. Cette perspective postcoloniale féministe a ses limites lorsqu'elle implique la pensée du taoïsme. Selon l'observation de Rey Chow : « Caractérisée par le “silence” et la “négativité”, l'équation taoïste du principe féminin permet traditionnellement sa coexistence et sa collaboration avec la misogynie du confucianisme²⁸². » Le résultat d'assimiler le *yin* du taoïsme à la subalternité des femmes au sens postcolonial est que peu importe qu'il promeuve le *féminin*, comme le taoïsme, ou qu'il préconise le *masculin*, comme le confucianisme, tout conduit finalement à l'oppression des femmes.

À nos yeux, c'est le terme « *yin* » ou « féminin », au lieu du terme « femme » ou « féminisme » au sens postcolonial, qui illustre plus clairement la pensée de François Cheng et c'est pourquoi nous ne pouvons pas contourner le concept *yin* du taoïsme si nous tentons de révéler la pensée de François Cheng sur les femmes.

Contrairement à l'opinion de Rey Chow, le *féminin* au sens de François Cheng n'incarne ni la domination des colonisées par les colonisateurs, ni l'opposition sexuelle entre les hommes et les femmes, mais plutôt la relation entre l'Homme et la Nature (la Terre), l'Homme et l'Univers (le Ciel), l'Homme et le Tao (un ordre supérieur). Autrement dit, le *féminin* chez François Cheng relève d'une connotation plus vaste et plus essentielle de l'être humain. Si, au regard de la relation entre confucianisme et taoïsme, Madeleine Bertaud découvre une contradiction et Rey Chow une complicité, François Cheng déclare que la pensée du confucianisme et celle du taoïsme, qui « se réfèrent [toutes] deux au *Livre des Mutations* dont ils accentuent chacun un aspect particulier²⁸³ », sont complémentaires.

²⁸¹ “Taoism’s equation of the female principle with ‘silence’ and ‘negativity’ that traditionally allows its coexistence and collaboration with Confucianism’s misogyny”; Rey Chow, *Woman and Chinese Modernity*, *op. cit.*, p. 86; traduit par nous.

²⁸² *Ibid.*, p. 9.

²⁸³ François Cheng, *Vide et plein : Le langage pictural chinois*, *op. cit.*, p. 66.

Selon Lao Tseu, « [l]a Voie elle se modèle sur le naturel²⁸⁴ », c'est-à-dire que la Nature est prise pour la représentation du mouvement du « Tao », ce qui explique la raison que, dans *Le Dit de Tian-yi*, François Cheng profite de deux fleuves, le fleuve Jaune et le fleuve Yangzi, pour illustrer sa pensée taoïste. Tout d'abord, une cohérence entre confucianisme et taoïsme est mise en lumière lorsque le fleuve Jaune est considéré comme le berceau du confucianisme et le fleuve Yangtze le berceau du taoïsme : les deux fleuves, en tant que métaphore des deux écoles chinoises, l'un désignant le *masculin* et l'autre le *féminin*, disposent cependant de la même source et coulent dans le même sens²⁸⁵. Si l'auteur indique dans *Vide et plein* que le *Livre des Mutations* est l'origine commune du taoïsme et du confucianisme, à travers la métaphore des fleuves, le *yin* et le *yang* remontent au même commencement et réalisent une conciliation des deux pôles :

Tandis que Confucius exalte la vertu du Ciel, donc du Yang, chez l'Homme, grâce à quoi l'Homme domine la Terre (Confucius, citant le *Livre des Mutations*, dit : « À l'exemple de la marche dynamique du Ciel, l'homme de bien œuvre en lui-même sans relâche »²⁸⁶), Lao-tzu préconise le processus par lequel l'Homme obéit à la loi de la Terre, qu'habite le Yin, afin de rejoindre le Ciel [...] puisque le Ciel et la Terre sont pris dans le même mouvement circulaire du Tao²⁸⁷.

À partir des deux visions contradictoires, François Cheng voit une union en cercle qui déconstruit la dichotomie absolue, Ciel/Terre, homme/femme et yin/yang ; ils ne sont plus complètement opposés, mais plutôt les deux faces d'un même corps. Il précise cette pensée dans *Une longue route* :

Le Féminin ne s'oppose pas au Masculin – le Yang – mais le régule, participe de son accomplissement par sa douce et incessante interaction. D'où l'adage : « Au cœur du Yang gît le Yin, au cœur du Yin gît le Yang. » Le Féminin n'est donc pas l'apanage des seules femmes, bien que celles -ci en soient en

²⁸⁴ Lao Tseu, *Livre de la voie et de la vertu*, op.cit., p. 55.

²⁸⁵ François Cheng, *Le Dit de Tian-yi*, op.cit., p. 205.

²⁸⁶ “天行健，君子以自强不息. Des universités en Chine, y compris l'Université de Tsinghua et l'Université de Xiamen, adoptent « 自强不息 (l'homme de bien œuvre en lui-même sans relâche) » comme devise de leur école.

²⁸⁷ François Cheng, *Vide et plein : Le langage pictural chinois*, op. cit., p. 66-67.

grande partie habitées. Tout être humain a sa part de Féminin, le poète orphique en particulier²⁸⁸.

Dans la 42^e section du *Livre de la voie et de la vertu*, Lao Tseu donne une interprétation fondamentale de cette notion : « 道生一，一生二，二生三，三生万物。万物负阴而抱阳，冲气以为和。 » Ici, nous mettons en parallèle quatre versions françaises en vue de mieux comprendre l'idée de François Cheng : 1. La première version française réalisée par Guillaume Pauthier en 1839 ; 2. La traduction de Stanislas Julien publiée en 1842 ; 3. Un ouvrage plus récent de Claude Larre dans lequel François Cheng écrit une préface ; 4. Enfin, la traduction de François Cheng lui-même :

Traduction de Guillaume Pauthier²⁸⁹

« Le *Tao* a produit *un* (le premier archétype, la femelle primordiale) ; le *un* (ou la femelle primordiale) a produit *deux* (les deux principes prototypes, le *Yn* et le *Yang*, *Prakriti* et *Pouroucha*) ; *deux* ont produit *trois* (l'union du *Yn* et du *Yang* a produit un *troisième* être qui est *ho*, l'harmonie, la perfection des choses, *l'esprit vivifiant*), et ces *trois* [êtres] ont produit toutes choses. » La glose s'accorde avec l'interprétation que nous venons de donner de ce passage ; car elle dit : « Le *vide* (synonyme, dans la glose, du *Tao*) a produit *un élément d'air subtil* (*y khi*) ; cet *élément d'air subtil* s'est divisé en *Yn* et *Yang* [=deux] ; le *Yn* et le *Yang* avec la *perfection* [=trois] forment les *trois tsai* ou les *trois énergies* ; les *trois énergies* out [sic] produit toutes choses. »

Le *Tao-te-king* continue :

Toutes choses [ou l'univers] reposent sur le *Yn* [le principe femelle] et embrassent le *Yang* [le principe mâle] ; l'élément d'air subtil [ou l'esprit vital] échauffé [fécondé] produit l'union ou l'harmonie.

Traduction de Stanislas Julien²⁹⁰

Le *Tao* a produit un ; un a produit deux ; deux a produit trois ; trois a produit tous les êtres.

²⁸⁸ François Cheng, *Une longue route : pour m'unir au chant français*, op. cit., p. 168-169.

²⁸⁹ Guillaume Pauthier, *Mémoire sur l'origine et la propagation de la Doctrine du Tao*, Paris, Imprimerie de Dondey-Dupré, 1839, p. 31 ; souligné par l'auteur lui-même.

²⁹⁰ LAO-TSEU, *TAO-TE-KING*, trad. Stanislas Julien, Paris, Imprimerie Royale, 1842, p. 75.

Tous les êtres fuient le calme et cherchent le mouvement.
Un souffle immatériel forme l'harmonie.

Traduction de Claude Larre²⁹¹

La Voie donne vie en Un
Un donne vie en Deux
Deux donne vie en Trois
Trois donne vie aux Dix mille êtres
Les Dix milles êtres adossés au Yin
Embrassant le Yang
Les souffles qui s'y ruent composent en Harmonie

Traduction de François Cheng²⁹²

Le Tao d'origine engendre l'Un
L'Un engendre le Deux
Le Deux engendre le Trois
Le Trois produit les dix mille êtres
Les dix mille êtres s'adosent aux Yin
Et embrassent le Yang
L'harmonie naît au souffle du Vide médian

En fonction du *Livre de la voie et de la vertu* de Lao Tseu, le *yin* et le *yang* viennent de l'Un et engendrent Trois qui produit les dix mille êtres du monde. À l'exception de la traduction de Stanislas Julien, les autres versions françaises conservent les termes « *yin* » et « *yang* » dans l'intention de ne pas réduire leur sens et leur altérité : d'une part, la traduction du « calme-mouvement » ne peut pas représenter la relation des deux pôles contradictoires mais réciproques en tant que bases essentielles du monde ; d'autre part, elle risque de perdre sa connotation spéciale dans la culture chinoise.

Par ailleurs, c'est dans la dernière phrase, « 冲气以为和 », que nous observons le plus de désaccords parmi les quatre versions françaises. Dans la version originelle chinoise, Lao Tseu propose un concept important « 冲气 » qui est chargé de créer une harmonie universelle mais qui, terme ambigu, suscite depuis longtemps des

²⁹¹ Lao Tseu, *Livre de la voie et de la vertu*, trad. Claude Larre, *op.cit.*, p. 75.

²⁹² François Cheng, *Vide et plein : Le langage pictural chinois*, *op. cit.*, p. 59.

discussions et des interprétations.

La première version du *Livre de la voie et de la vertu* proposée par Guillaume Pauthier est plutôt une interprétation personnelle qu'une traduction littérale du texte : l'auteur essaie de mettre en lumière tous les détails de l'ouvrage de Lao Tseu pour que les Français puissent connaître l'idée fondamentale du taoïsme. Il traduit le mot « 气 » comme « élément d'air subtil » qui « s'est divisé en *Yn* et *Yang*²⁹³ » ; et « 冲气 » implique un état échauffé ou fécondé de l'élément d'air subtil. En d'autres termes, d'après Guillaume Pauthier, le Yin et le Yang font partie de « 冲气 » qui, dans un état échauffé, crée l'harmonie. Au regard de la traduction de Claude Larre, le mot « 冲 » est considéré comme un verbe en décrivant l'état des souffles (气). Donc, à l'instar de Guillaume Pauthier, Larre ne donne pas une définition spécifique à l'expression « 冲气 », mais se réfère généralement à tous les souffles (le *yin* et le *yang*) – c'est pourquoi il utilise consciemment la forme plurielle – qui circulent dans les dix mille êtres.

Quant à la traduction de Stanislas Julien, elle s'inspire du latin afin d'expliquer le concept « 气 » : « Le mot *khi* “souffle”, a en partie l'extension du mot latin *anima*, qui signifie à la fois “souffle” et “principe vital” ; mais il ne se dit pas, comme *anima*, de “l'âme intelligente de l'homme”²⁹⁴ ». D'après lui, le terme « 冲气 » désigne un « souffle immatériel » ; il explique en note que « 冲气 » est un « *souffle d'harmonie*²⁹⁵ » qui est la racine de tous les êtres mais en même temps différent d'eux.

De plus, selon les études de la chercheuse chinoise, Niu Jingfan, il existe deux genres d'interprétation pour la phrase « 冲气以为和 » en Chine : premièrement, elle

²⁹³ Guillaume Pauthier, *Mémoire sur l'origine et la propagation de la Doctrine du Tao*, *op. cit.*, p. 31 ; souligné par l'auteur.

²⁹⁴ LAO-TSEU, *TAO-TE-KING*, trad. Stanislas JULIEN, *op. cit.*, note 361, p. 75 ; souligné par le traducteur.

²⁹⁵ *Ibid.*

indique un certain état harmonieux en fusionnant le *yin* et le *yang* ; deuxièmement, fusionner le *yin* et le *yang* engendre un troisième souffle qui amène l'harmonie²⁹⁶.

En ce qui concerne la version de François Cheng, afin d'illustrer le terme « 冲气 », il crée une nouvelle expression, « Vide médian », et distingue « trois types de souffle qui agissent en concomitance : le Yin, le Yang et le Vide médian²⁹⁷ ». Certes, introduire le terme français « vide » dans la pensée taoïste n'est pas une création de François Cheng. Dès la première version du *Livre de la voie et de la vertu*, Guillaume Pauthier croit que « 冲气 » est né dans le *vide*²⁹⁸, mais il n'assimile pas les deux. De plus, en 1842, Stanislas Julien, dans une note de la traduction, relie directement le mot « 冲 » au « vide » : « Le mot *tchong* veut dire 'vide, *hiu*, immatériel'²⁹⁹. » De ce fait, la traduction de François Cheng est d'abord un développement des idées des deux sinologues précédents.

Par rapport aux autres traductions, le « Vide médian » de François Cheng met l'accent notamment sur une relation *ternaire* dans le Tao. Il déclare dans *Vide et plein* que :

Le Trois, dans l'optique taoïste, représente la combinaison des souffles vitaux Yin et Yang et du Vide médian dont parle la dernière ligne du texte cité. Ce Vide médian, un souffle lui-même, procède du Vide originel dont il tire son pouvoir. Il est nécessaire au fonctionnement harmonieux du couple Yin-Yang : c'est lui qui attire et entraîne les deux souffles vitaux dans le processus du devenir réciproque. Sans lui, le Yin et le Yang se trouveraient dans une relation d'opposition figée ; ils demeureraient des substances statiques, et comme amorphes. C'est bien cette relation ternaire entre le Yin, le Yang et le Vide médian qui donne naissance et sert aussi de modèle aux Dix mille êtres. Car le Vide médian qui réside au sein du couple

²⁹⁶ Niu Jingfan 牛竞凡, *Duihua yu ronghe : Cheng baoyi chuanguo shijian yanjiu* 对话与融合：程抱一创作实践研究 [Dialogue et fusion : Recherche sur la pratique créative de François Cheng], *op. cit.*, p. 64.

²⁹⁷ François Cheng, *Le Dialogue*, *op. cit.*, p. 15.

²⁹⁸ Voir Guillaume Pauthier, *Mémoire sur l'origine et la propagation de la Doctrine du Tao*, *op. cit.*, p. 31 : « Le *vide* (synonyme, dans la glose, du Tao) a produit un élément d'air subtil (*y khi*). »

²⁹⁹ LAO-TSEU, *TAO-TE-KING*, trad. Stanislas Julien, *op. cit.*, note 361, p. 75 ; souligné par le traducteur.

Yin-Yang réside également au cœur de toutes choses [...] ³⁰⁰

C'est dans son interprétation que le « Vide médian », notion chinoise du taoïsme, possède pour la première fois un attribut spatial qui rappelle le « Third space » de Homi Bhabha ³⁰¹ : Cheng jette son dévolu non seulement sur un *médian*, un espace intermédiaire, mais aussi sur un *espace* ouvert permettant la circulation et l'interaction des différences.

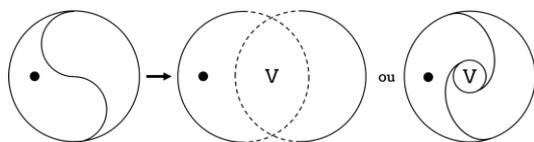
Basée sur cette conception, la pensée taoïste de François Cheng répond à la question suivante : comment réaliser la circulation réciproque entre le *yin* et le *yang*, le *masculin* et le *féminin*, la Montagne et la Mer ? Avec une pensée ternaire, il déconstruit l'opposition du *masculin/féminin* et découvre un *féminin* plus vaste et essentiel : le *féminin* de François Cheng est inhérent à une relation intime avec la Nature, l'ordre universel, l'art et l'état humain. Par exemple, la peinture traditionnelle chinoise tend à décrire la Montagne et la Mer et prend souvent l'espace non-peint du tableau pour les nuages blancs ³⁰² ; et François Cheng fait souvent participer les nuages, en tant que forme spéciale du fleuve, au mouvement circulaire de l'univers :

Étant de la Voie, le fleuve, comme il se doit, participe aussi bien de l'ordre terrestre que de l'ordre céleste. Son eau s'évapore, se condense en nuage, lequel retombe en pluie pour l'alimenter. Par ce mouvement en cercle vertical, le fleuve, assurant la liaison entre terre et ciel, rompt la fatalité de son propre cours forcené. De même, à ses deux extrémités, il imprime la même sorte de cercle entre mer et montagne, yin et yang. Ces deux entités, grâce au fleuve, entrent dans le processus du devenir réciproque : la mer s'évaporant dans le ciel et retombant en pluie sur la montagne, laquelle active sans cesse la source ³⁰³.

Comme si le Vide médian combinait le yin avec le yang, les nuages non-peints relient

³⁰⁰ François Cheng, *Vide et plein : Le langage pictural chinois*, op. cit., p. 59-60.

³⁰¹ Voir l'illustration graphique de François Cheng dans *Vide et plein* :



(*Ibid.*, p. 60)

³⁰² « Selon une règle traditionnelle : 'Dans un tableau, un tiers de plein, deux tiers de vide' ; voir *ibid.*, p. 98.

³⁰³ François Cheng, *Le Dit de Tian-yi*, op. cit., p. 205.

le ciel à la terre, la montagne à la mer, et crée ainsi un cycle dynamique. Du point de vue taoïste, le *yin* et le *yang* ne sont ni une essence fixe, ni une opposition absolue ; au contraire, ils sont une transformation réciproque dans un *espace* ouvert proposé par le Vide médian.



(la peinture de Shitao)

La réfutation d'une opposition absolue est ainsi le principe essentiel du concept *féminin* de François Cheng – à travers le Vide médian, le *yin* et le *yang* se transmutent l'un en l'autre en créant une harmonie mouvante. Au lieu d'une contradiction entre *masculin* et *féminin*, c'est le Trois au sens taoïste qui devient la base de son esprit comme si dans *Le Dit de Tian-yi*, les trois héros, Tian-yi, Haolang, Yumei, incarnaient respectivement le *yin*, le *yang* et le Vide médian. Si, dans *Woman and Chinese Modernity*, Rey Chow se rend compte que la culture chinoise et la figure de Pu Yi sont féminisées par le regard de l'Occident et que la féminité n'équivaut pas seulement aux figures des femmes, dans le roman *Le Dit de Tian-yi*, François Cheng n'attribue pas non plus simplement à Yumei la nature féminine.

L'idéalisation de cette figure d'héroïne connaît deux aspects dans le roman : elle est embellie d'abord par la pensée taoïste, puis par la rencontre avec la culture

différente. Ce qu'elle représente dans une relation triangulaire – deux hommes et une femme – n'est pas simplement une femme qui est aimée par deux hommes, mais plutôt la Muse qui relie Tian-yi à Haolang. Haolang, en tant qu'autre réalité, entraîne Tian-yi « vers l'inconnu, vers de continuels dépassements » alors que Yumei unifie « tous les éléments qui composent l'univers³⁰⁴ » en jouant le rôle du Vide médian.

Basé sur cette trinité intime, François Cheng nous révèle une vie plus pleine et complète du Trois : « je n'imagine pas de vie plus complète, plus conforme à ce dont je rêve à côté de Haolang et de Yumei³⁰⁵. » Et il nomme cette relation, très philosophiquement, « Trois en un. Un en trois³⁰⁶. » Yumei est ainsi un signe taoïste qui révèle « un rêve irréalisable aux humains³⁰⁷. » Harmonisant le *yin* et le *yang*, elle, Vide médiant, réalise la mutation et la transformation des deux pôles en fonction de la règle du Tao. C'est pourquoi après la mort de Yumei, Tian-yi déclare que « l'absence de Yumei [est] plus présente que la présence³⁰⁸ ». Dans *Le Dit de Tian-yi*, Yumei ne se présente pas comme une femme au sens propre, mais comme un souffle de nuages qui est à la fois invisible – comme un espace non-peint du tableau – et omniprésent.

D'autre part, la vision féminine de François Cheng ne se borne pas à la théorie ancienne chinoise. Dans le roman, par exemple, l'auteur nous fait remarquer deux images qui exercent une influence profonde sur la conception féminine de Tian-yi : premièrement, une carte du musée du Louvre qui dessine une femme nue vue de dos ; deuxièmement, les femmes nues, victimes de viols au cours de la guerre sino-japonaise à Nankin. En dépit du sujet identique, le contraste frappant des figures suscite des sensations tout à fait différentes : « d'un côté idéalisées, exaltées, recelant en elles un mystère inépuisable qui vaut la peine qu'on le poursuive toute sa vie ; de l'autre, souillées, humiliées jusqu'au dernier degré, si bien que la pensée même de les désirer devient impossible, honteuse³⁰⁹. » Femme nue, idéalisée mais humiliée, cette figure ambivalente est une miniature de la vie de Yumei, qui est la parfaite Amante

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 86.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 166.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 430.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 199.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 185.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 53.

pour Tian-yi mais qui se suicide finalement à cause de la persécution pendant la Révolution culturelle.

De plus, inspiré par Della Francesca et la fresque Dunhuang, Tian-yi, peintre qui connaît une expérience transculturelle, trouve un moyen spécial de représenter le visage de Yumei – « réaliser une fresque de la Vierge à moi, ma sœur, ma mère, mon Amante³¹⁰ ». La Vierge symbolise en effet une illusion éthérée du héros. C’est une image anti-œdipienne et anti-érotique qui se caractérise par la pureté et la vulnérabilité de la femme dans un monde bouleversant. Tant le *féminin* au sens taoïste que la Vierge dans l’inspiration transculturelle sont spirituels et immatériels. De ce point de vue, la femme Yumei décrite par François Cheng est complètement différente de la Petite Tailleuse de Dai Sijie.

L’ère du 4 Mai qui bouleverse l’ordre éthique féodal, c’est-à-dire la règle selon laquelle le fils hérite du pouvoir de son père, est la période de naissance des « femmes » chinoises au vrai sens du terme³¹¹. Rosenlee souligne dans ses recherches : « Le terme “féminin”, actuellement utilisé pour désigner les femmes biologiques en transmettant un sentiment universel de féminité, n’a jamais été utilisé en chinois avant le Mouvement du 4 Mai (début du XX^e siècle)³¹². » Sous l’influence des tendances idéologiques occidentales, les Chinois de cette époque voient pour la première fois temps les femmes au-delà des rôles d’« épouse » et de « mère » incrustés dans la structure patriarcale.

Le Mouvement du 4 Mai est essentiellement un « produit de l’anxiété politique³¹³ » en temps de crise nationale, il reflète la reconstruction de la subjectivité

³¹⁰ *Ibid.*, p. 405.

³¹¹ Voir Meng Yue 孟悦, Dai Jinhua 戴锦华, *Fuchu lishi dibiao : xiandai funv wenxue yanjiu* 浮出历史地表：现代妇女文学研究 [Émerger de la surface de l’Histoire : études sur la littérature féminine moderne], Pékin, Beijing daxue chubanshe, 2018, p. 26. Et Julia Kristeva estime que « [l]e véritable mouvement féministe chinois commence tout au début de la République bourgeoise instaurée en 1912 » en énumérant des institutions compétentes. Voir Julia Kristeva, *Des Chinoises*, *op. cit.*, p. 111.

³¹² “而当前用来表示生物学上的雌性和传达一种普遍的女性气质感官的‘女性’一词在五四运动（20 世纪早期）之前的汉语中从未显现。”；voir Li-Hsiang Lisa Rosenlee 罗莎莉, *Ruxue yu nvxing* 儒学与女性 [Confucianisme et femmes], *op. cit.*, p. 51 ; traduit par nous.

³¹³ “政治焦虑的产物”；Meng Yue 孟悦, Dai Jinhua 戴锦华, *Fuchu lishi dibiao : xiandai funv wenxue yanjiu* 浮出历史地表：现代妇女文学研究 [Émerger de la surface de l’Histoire : études sur la littérature féminine moderne], *op. cit.*, p. 33 ; traduit par nous.

chinoise issue de l'agression impérialiste occidentale. L'émergence d'autrui favorise le sentiment d'identité collective de la nation chinoise, et simultanément, il permet de réfléchir sur la façon de se préserver face à la menace de l'Occident, sachant que, paradoxalement, s'entendre avec l'Occident est devenu une nécessité pour la société chinoise. Face à cette anxiété politique, les intellectuels de la génération du 4 Mai introduisent en Chine avec empressement divers concepts apparus au cours du développement de la civilisation occidentale, tels que la démocratie et la révolution, le romantisme et le réalisme, l'esprit scientifique et le darwinisme social, etc., dans l'intention de renverser le « père » féodal vaincu et de conserver l'indépendance nationale face aux envahisseurs impérialistes. Notamment dans les régions où les échanges culturels sont étroits entre la Chine et l'Occident, le patriarcat confucéen qui perdure depuis des milliers d'années dans la terre jaune reste *temporairement* et *superficiellement* en sommeil sous l'impact de nouvelles idées.

C'est dans de telles circonstances que le féminisme moderne se répand graduellement en Chine au fil de la modernisation et de l'occidentalisation chinoises. Compte tenu d'une longue histoire d'oppression, les femmes deviennent les pionnières de « l'ère patricide³¹⁴ » et les souffrances qu'elles ont endurées servent d'arme contre le régime vaincu. En d'autres termes, depuis le Mouvement du 4 Mai, les femmes chinoises sont mises en scène de façon historique dans le cadre de l'apprentissage des idées occidentales avancées et de l'opposition au régime patriarcal féodal arriéré. Par conséquent, en tant que conjonction socio-symbolique, elles reflètent parfaitement la relation complexe entre la Chine moderne, les traditions patriarcales et la culture occidentale.

Julia Kristeva fait l'éloge de la révolution féministe du Parti communiste en Jiangxi dans les années 30³¹⁵ et de la lutte de Mao pour les femmes chinoises :

La revue [*Le drapeau rouge (Hongqi)*] interprète comme une lutte déjà anticonfucéenne le «Rapport sur l'enquête menée dans

³¹⁴ “弑父时代” ; *ibid.*, p. 22 ; traduit par nous.

³¹⁵ Julia Kristeva, *Des Chinoises*, *op. cit.*, p. 125. Mais elle prend conscience en même temps de la « concession du Parti communiste de la Longue marche du Sud vers le Nord-Ouest », c'est-à-dire la région plus conservatrice de la Chine (p. 137).

le Hunan à propos du mouvement paysan” (1927) par Mao [...] où sont combattus les “trois règles de conduite” (le souverain guide le ministre, le père guide le fils, le mari guide la femme), les “cinq vertus” (bienveillance, justice, rite, intelligence et loyauté) et les “quatre pouvoirs” (politique, clanal [sic], religieux et marital) issus tous de Confucius et Mencius³¹⁶.

Et après avoir voyagé en Chine et interviewé des femmes chinoises en avril-mai 1974, elle s’empresse d’exprimer des évaluations positives sur la situation des femmes chinoises contemporaines, mais peut-être son objectif est-il davantage de critiquer la société française, comme l’ont fait ses prédécesseurs.

Or, ni libérer « la force de travail des femmes pendant la révolution socialiste³¹⁷ », ni porter les « habits gris-bleus³¹⁸ » pour éviter les regards voyeuristes, ne doivent être considérés comme un succès du féminisme chinois : le premier dissimule les différences entre les sexes ainsi que les problèmes socio-historiques des femmes afin d’augmenter la productivité ; et le second représente une aliénation de la féminité qui impute l’érotisme au corps féminin. L’illusion de « soumettre la cause féminine à la cause de la révolution et attendre la résolution des problèmes féminins comme résultat automatique de la transformation politico-sociale³¹⁹ » est vouée à l’échec : le mouvement féministe chinois, né de l’anxiété politique au début du XX^e siècle, est destiné à être abandonné lorsque l’anxiété politique est soulagée. Le retour de la tradition patriarcale se mêle à l’économie marchande bourgeoise et au collectivisme socialiste. Le dilemme des femmes chinoises n’est pas résolu et devient même plus compliqué.

Nous ne sommes pas surpris que Dai Sijie, qui fait partie de la génération perdue, hérite de la tradition littéraire des écrivains à partir du 4 Mai – l’apprentissage de la culture occidentale d’une part et la résistance face à la Chine « arriérée » d’autre part – et montre une préférence pour les figures féminines. Dans la plupart de ses œuvres,

³¹⁶ *Ibid.*, p. 125.

³¹⁷ *Ibid.*, p.160. Selon les études de Kristeva, « le thème de la libération des femmes est entendu généralement comme une libération de la force du travail féminin : le thème anticonfucéen du changement dans la hiérarchie familiale (père/fils, mari/femme, etc.) n’est pour l’instant qu’effleuré et s’approfondira difficilement sans une approche psychologique et sexuelle » ; *ibid.*

³¹⁸ *Ibid.*, p.225.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 123.

que ce soient les romans ou les films, les femmes occupent une place importante : *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise* raconte l'histoire d'une fille montagnarde qui est « civilisée » par la littérature occidentale ; dans *Le Complexe de Di*, M. Muo traverse la Chine afin de trouver une vierge ; dans *Par une nuit où la lune ne s'est pas levée*, la narratrice est une Française qui fait ses études à Pékin. Quant à ses œuvres cinématographiques, *Les Filles du botaniste* est une histoire homosexuelle entre deux jeunes filles ; et dans *Le Paon de nuit*, la narratrice est une Française d'origine chinoise qui est étudiante en échange international au Sichuan.

À l'instar du *Dit de Tian-yi* de François Cheng, *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise* est une histoire d'amour autour de trois héros, deux hommes et une femme. Cette fois-ci, cependant, il ne s'agit pas d'une figure pure, mystique et spirituelle qui reflète la pensée taoïste comme Yumei – la Petite Tailleuse joue un rôle bien distinct. Si la mise en scène de Yumei est poétique et mélancolique, dans la première apparition de la Petite Tailleuse, Dai Sijie décrit minutieusement ses pieds qui suscitent une sensation charnelle :

Après un instant de flottement, elle s'exécuta, très curieuse. Son pied, plus timide qu'elle, mais très sensuel, nous dévoila d'abord sa ligne joliment découpée, puis une belle cheville, et des ongles luisants. Un pied petit, bronzé, légèrement diaphane, veiné de bleu³²⁰.

Et dans le rêve de Ma, l'auteur évoque encore une fois les pieds de la fille montagnarde qui deviennent le symbole des fantasmes sexuels :

Je me voyais alors détaché par cette fille aux ongles rouge vif, teints par la balsamine. Elle me laissait fourrer ses doigts dans ma bouche, et les lécher de la pointe de ma langue sinieuse et brûlante³²¹.

L'imaginaire traditionnel des Chinois des pieds des femmes réapparaît dans les écrits de Dai Sijie, incarnant le regard masculin sur le corps féminin. Sachant qu'il s'agit

³²⁰ Dai Sijie, *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise*, op. cit., p. 39.

³²¹ *Ibid.*, p. 195.

d'un roman écrit en français, les descriptions des pieds de la Petite Tailleuse ne portent pas que sur l'imagination sensuelle de la beauté féminine dans la société masculine chinoise, mais aussi sur un goût exotique dans le public français. L'image des pieds est également répétée à plusieurs reprises dans ses autres œuvres littéraires, par exemple, dans *Le Complexe de Di*, le psychanalyste chinois fantasme souvent sur les pieds des femmes avec une description érotique :

Il caresse ce pied invisible, froid, mais soyeux. Ses doigts explorent le relief délicat, palpent l'arête osseuse qui semble frémir à ce contact. Enfin il pose sa main sur la cheville si mince, si fragile, et sent la délicate vibration d'un petit os, tandis que son sexe durcit³²².

De plus, il existe des descriptions plus directes de la scène du sexe. L'auteur brosse un accouplement entre Luo et la Petite Tailleuse dans l'eau en adoptant consciemment le point de vue du vieux meunier comme un voyeur furtif. Profitant d'une comparaison extrême entre acteurs et spectateur, couple jeune et voyeur âgé, Dai Sijie déploie une scène érotique :

C'était la première fois de ma vie que je voyais ça, faire l'amour dans l'eau. Je n'ai pas pu partir. Vous savez qu'à mon âge, on n'arrive plus à se protéger. Leurs corps ont tournoyé dans la partie la plus profonde, se sont dirigés vers le bord de la baie, et ont roulé sur le lit de pierres où l'eau transparente du torrent, brûlée par le soleil, exagéra, déforma leurs mouvements obscènes³²³.

En comparant avec la figure pure de Yumei, les passages ci-dessus de Dai Sijie forgent un portrait joli, charnel et désirable, autrement dit, une femme réelle qui suscite le désir sensuel des hommes.

Néanmoins, cette beauté incomparable du corps ne fascine pas complètement les jeunes instruits : « Elle, dit Luo, n'est pas civilisée, du moins pas assez pour moi³²⁴ ! » En d'autres termes, d'après l'auteur, l'idéalisation de la femme ne se borne pas à une

³²² Dai Sijie, *Le Complexe de Di*, op. cit., p. 37.

³²³ Dai Sijie, *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise*, op. cit., p. 169-170.

³²⁴ *Ibid.*, p. 39.

belle apparence, la quête spirituelle de l'esprit occidental, qui seul désigne la civilisation avancée des humains, est également nécessaire. Rey Chow réinterprète la théorie de Spivak par l'intermédiaire de ses études sur *Le Dernier Empereur* dans lequel les spectateurs, à l'aide de l'objectif du réalisateur, atteignent le paradigme célèbre « les hommes blancs sauvant les femmes brunes des hommes bruns »³²⁵. Alors dans *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise*, l'écrivain chinois nous propose une nouvelle illustration du paradigme postcolonial – la fille montagnaise chinoise est métamorphosée par les mots de Balzac et dépasse finalement les hommes chinois :

« Ce vieux Balzac, continua-t-il, est un véritable sorcier qui a posé une main invisible sur la tête de cette fille ; elle était métamorphosée, rêveuse, a mis quelques instants avant de revenir à elle, les pieds sur terre. Elle a fini par mettre ta foutue veste, ça ne lui allait pas mal d'ailleurs, et elle m'a dit que le contact des mots de Balzac sur sa peau lui apporterait bonheur et intelligence³²⁶... »

Ainsi, cette histoire de *zhiqing* peut être interprétée comme une métaphore postcoloniale selon laquelle la littérature occidentale civilise la femme chinoise qui était jugée « belle mais inculte³²⁷ ». Dans le roman de Dai Sijie, en plus d'être des objets sensuels destinés à être regardés par les hommes, les femmes sont également tenues d'avoir des fonctions anti-ignorantes et anti-patriarcales.

Luo, représentant de l'homme chinois moderne, a l'ambition de créer une fille belle et cultivée à partir de son imagination forgée sur la figure parfaite des femmes occidentales, car celles qui ne connaissent pas le monde extérieur, ou plus exactement le monde de l'Occident, sont censées être sauvages. De ce point de vue auto-orientalisant, les femmes chinoises, en particulier les femmes rurales et montagnardes, devraient imiter les femmes occidentales qui représentent la civilisation et le progrès humains. Ce genre de discours orientaliste devient une oppression invisible imposant un changement à la fille montagnarde : « Je ne suis pas une de ces jeunes filles, françaises de Balzac. Je suis une fille de la montagne. J'adore

³²⁵ Rey Chow, *Woman and Chinese Modernity*, op. cit., p. 86.

³²⁶ Dai Sijie, *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise*, op. cit., p. 78.

³²⁷ *Ibid.*, p. 135.

faire plaisir à Luo, point final³²⁸. » En l'occurrence, l'idéalisation de la femme chinoise chez Dai Sijie est implicitement liée à l'abnégation et à l'auto-transformation en vue de faire plaisir aux hommes d'une part, à l'occidentalisation de la Chine moderne d'autre part.

De ce fait, dans la Chine moderne, l'idéalisation des femmes chinoises, figure la plus opprimée dans la tradition patriarcale, s'accompagne du processus d'occidentalisation et de la conscience traumatisée de soi. La transformation de la Petite Tailleuse ne se limite pas à imiter l'accent des jeunes citadins, ni à porter un soutien-gorge comme les femmes françaises, elle se manifeste bien davantage dans un dépassement des femmes chinoises à l'égard des hommes chinois par l'intermédiaire du réveil apporté par la littérature occidentale. C'est de ce point de vue que le départ de la Petite Tailleuse à la fin du roman symbolise la disparition de la fille montagnarde et la renaissance d'une femme occidentalisée. Par rapport à la fille « belle mais inculte » au début, Dai Sijie retrace ici sa nouvelle apparence :

Je faillis ne pas la reconnaître. En entrant chez elle, je crus voir une jeune lycéenne de la ville. Sa longue natte habituelle, nouée par un ruban rouge, était remplacée par des cheveux courts, coupés au ras des oreilles, ce qui lui donnait une autre beauté, celle d'une adolescente moderne [...] la veste austère et masculine, sa nouvelle coiffure, ses tennnis immaculées remplaçant ses modestes chaussons lui conféraient une étrange sensualité, une allure élégante, annonçant la mort de la jolie paysanne un peu gauche³²⁹.

L'auteur est-il attristé par « la mort de la jolie paysanne » ? Il ne nous donne pas une réponse exacte dans le roman. Au fond, chez Dai Sijie, les paysans, les *zhiqing* et la Petite Tailleuse deviennent des signes hiérarchiques qui représentent respectivement trois forces au cours de la modernisation de la Chine : la Chine barbare, la Chine moderne et la femme métamorphosée par l'Occident. La Petite Tailleuse, qui quitte la montagne éloignée dans l'intention de « changer de vie, pour aller tenter sa chance dans une grande ville », est censé prouver non seulement la

³²⁸ *Ibid.*, p. 179.

³²⁹ *Ibid.*, p. 222-223.

supériorité de la femme sur l'homme, mais surtout la victoire de l'esprit occidental avancé sur la Chine arriérée.

Femme jolie dévisagée par les hommes, villageoise métamorphosée par la civilisation occidentale, force luttant contre le régime patriarcal, ces symboles projetés sur la jeune fille incarnent la critique d'un Chinois exilé envers sa patrie. La Petite Tailleuse joue le rôle de la « fille patricide » qui est la nouvelle identité des femmes chinoises acquise grâce au Mouvement du 4 Mai. Mais derrière le slogan « la beauté d'une femme est un trésor qui n'a pas de prix³³⁰ » se cache un vide énorme de l'édifice social : la description par Dai Sijie des femmes rebelles se limite à se couper les cheveux courts et à porter des vêtements d'homme, autrement dit une femme s'identifiant superficiellement à un homme ; et l'imagination de l'auteur sur la lutte des femmes rebelles ne dépasse toujours pas l'image de « Nora » qui s'enfuit de sa famille – ce qui se passe à la suite de sa fuite courageuse reste hors de la connaissance et du discours.

L'incapacité à décrire les femmes quittant la campagne se manifeste dans *Le Complexe de Di* comme le dilemme de ne pas pouvoir reconnaître une vierge. Les femmes sont au centre des actes du protagoniste – Muo veut sacrifier une vierge au juge Di pour sauver une autre –, mais elles sont toujours absentes ou aliénées. L'analyse psychologique occidentale n'arrive pas à aider Muo à trouver une vierge chinoise, ce qui montre que la fonction féminine attribuée par la réforme moderne est déconstruite : elles ne sont ni des outils réalisant les rêves des hommes, ni des princesses sauvées par leurs amants, ni des emblèmes de résistance avec l'appui de la civilisation occidentale. Les femmes sont tellement présentes à travers leur absence qu'elles en deviennent comme une allégorie de la naissance des « femmes réelles », une reconstruction après la déconstruction. Les relations entre les hommes et les femmes, les hommes et le monde, sont aliénées sous la plume de Dai Sijie. Qu'il s'agisse de la vision traditionnelle de la chasteté féminine ou du vent d'amour passionné apporté par les idées capitalistes, ils sont dénués de sens et deviennent

³³⁰ *Ibid.*, p. 229

incompréhensibles dans ce monde absurde. Mais sans doute, ce n'est que dans ce monde incompréhensible où tout ordre traditionnel s'effondre que de vraies femmes pourraient émerger du néant. Selon Julia Kristeva dans *Des Chinoises* :

[...] refuser la valorisation de la femme homologuée, enfin capable, enfin virile ; et agir, sur la scène sociale-politique-historique, comme son négatif, c'est-à-dire d'abord avec tous ceux qui refusent, ceux qui vont « à contre-courant » [...] refuser tout rôle, pour, au contraire, rappeler cette « vérité » hors temps, ni vraie ni fausse, inencastrable dans l'ordre de la parole et du symbolisme social, écho de nos jouissances, de nos paroles en vertiges, de nos grossesses³³¹.

Ce n'est qu'avec le Mouvement du 4 mai que nous prenons finalement conscience de l'histoire de l'oppression des Chinoises, en tant qu'autre sexe de l'homme, pendant des milliers d'années, et découvrons leur statut marginal dans le discours historique écrit par les hommes. Néanmoins, faute de discours systématiquement « féminin », elles n'arrivent pas à prendre conscience de leur identité. Comment répondre à la question de savoir qu'est-ce qu'est une femme sous la domination du discours patriarcal ? De ce fait, l'échec du discours masculin (la psychanalyse théorique et l'absurdité sociale dans le roman) permet aux femmes de former leur propre discours ; elles échappent aux rôles sociaux que leur assigne le système patriarcal et deviennent non-femme de la femme, non-présence de la présence, non-dit du dit. Autrement dit, ce sont les figures féminines les plus incompréhensibles – les vierges absentes, l'épouse de l'homosexuel, la fille de campagne qui accepte de sacrifier sa virginité pour aller en France, Volcan de la Vieille Lune qui est étrangement enceinte en prison –, qui nous permettent d'écarter les stéréotypes sur les femmes et de commencer à réfléchir à ce qu'elles sont réellement.

Malheureusement, Dai Sijie ne poursuit pas cette déconstruction. Dans *Par une nuit où la lune ne s'est pas levée*, la narratrice française anonyme n'est qu'une

³³¹ Julia Kristeva, *Des Chinoises*, op. cit., 43.

spectatrice de l'histoire avec un visage flou, à sa position marginale, elle assiste de l'extérieur au développement de la ligne principale de l'histoire. Il y a en elle un vide immense qui attend d'être comblé : elle tombe ainsi amoureuse de Tùmchouq et espère hériter de ses ambitions comme sa propre valeur – retrouver et déchiffrer le Sutra perdu. En d'autres termes, la valeur masculine devient l'incarnation ultime de la valeur de la narratrice féminine. L'être de la femme se dissout au nom de l'amour et elle dit donc que : « C'est moi, Tùmchouq³³². » La phrase révèle la position subordonnée des femmes dans la société patriarcale où elles doivent aider leurs maris au prix du sacrifice de soi.

Meng Yue et Dai Jinghua, en analysant les écrivaines chinoises depuis le 4 Mai, disent que : « La libération des femmes n'est qu'une question temporaire. Lorsque l'anti-tradition n'est plus une priorité absolue, elle peut naturellement être mise de côté³³³. » Autrement dit, lorsque les femmes chinoises, en tant que symbole de résistance au régime patriarcal, ont accompli leur mission historique – fuger, se comporter en homme, se plaindre, se suicider, être sauvée –, on leur ordonne de quitter la scène socio-politique. Les écrivains masculins ne se soucient pas vraiment de la raison pour laquelle les femmes sont opprimées de ni la structure sociale qui constitue l'oppression, ce qu'ils veulent c'est que le régime vaincu par l'Occident soit renversé. Cette perspective peut sans doute expliquer la régression chez Dai Sijie à l'égard des problèmes féministes. *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise* et *Le Complexe de Di* montrent tous deux un fort sentiment de critique de la société chinoise et reflètent le processus de changement psychologique de l'auteur, passant de « l'Occident sauve l'Orient » à la « double désillusion ». En revanche, dans *Par une nuit où la lune ne s'est pas levée*, la critique du régime patriarcal n'est plus le thème principal du roman, du moins pas le plus important, de sorte que l'auteur n'a plus besoin d'une « fille patricide » comme avant-garde. La nostalgie d'une certaine Chine primitive contribue inconsciemment à la résurgence du patriarcat traditionnel.

³³² Dai Sijie, *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise*, op. cit., p. 243.

³³³ “妇女解放只是一时性的问题，当反传统不再是当务之需，便自然可以直之一边。”；Meng Yue 孟悦, Dai Jinghua 戴锦华, *Fuchu lishi dibiao : xiandai funv wenxue yanjiu* 浮出历史地表：现代妇女文学研究 [Émerger de la surface de l'Histoire : études sur la littérature féminine moderne], op. cit., p. 39 ; traduit par nous.

La translation : du texte à l'image

Pour Assia Djebar, écrivaine francophone d'origine algérienne, le français, « langue de l'adversaire d'hier³³⁴ », ressemble au « voile³³⁵ » d'ambiguïté tandis que « la langue arabe, comme langue de communication, était devenue une langue dominante [...] et, en même temps, de plus en plus une langue du masculin³³⁶. » Elle « s'occidentalisait³³⁷ » donc pendant sa formation du français afin de se débarrasser d'un monde où les hommes s'imaginent maîtres contre les femmes. Néanmoins, en 1978, elle tourne son premier film *La Nouba des femmes du mont Chenoua* dans lequel les « acteurs » parlent l'arabe ou le berbère. Dans *Ces Voix qui m'assiègent*, Assia Djebar nous dévoile la raison de cette mutation : saisir des Voix en Algérie, notamment les Voix des femmes :

Ce français écrit qui aurait pu s'éloigner peu à peu de mes racines, de ma communauté féminine d'origine, s'est retrouvé au contraire, au cours de mes années d'apparent silence, propulsé, remis en mouvement, ...dynamisé dans l'espace, grâce justement à cette résonance de mon écoute orale des femmes, dans les montagnes du Chenoua, au cours des années 75, 76 et 77³³⁸.

La réalisatrice croit à l'existence d'un certain « arabe des femmes³³⁹ » derrière lequel se cache la vérité dissimulée par la domination historique masculine et elle espère rendre visibles les vraies femmes algériennes à travers leurs voix. Or, Assia Djebar n'est pas la seule à choisir de revenir à sa langue maternelle et de parler au nom des femmes.

« J'ai cru, dit Dai Sijie, être avant tout un cinéaste³⁴⁰. » Après l'enterrement de

³³⁴ Assia Djebar, *L'Amour, la fantasia*, Paris, Albin Michel, 1995, p. 300.

³³⁵ Assia Djebar, *Ces Voix qui m'assiègent*, Paris, Albin Michel, 1999, p. 43.

³³⁶ *Ibid.*, p. 177.

³³⁷ Assia Djebar, *L'Amour, la fantasia*, *op. cit.*, p. 181.

³³⁸ Assia Djebar, *Ces Voix qui m'assiègent*, *op. cit.*, p. 39.

³³⁹ *Ibid.*, p. 36.

³⁴⁰ Voir l'entretien de Dai Sijie dans *Le Nouvel Observateur* :
365

l'époque du *shangshan xiaxiang*, Dai Sijie est admis en 1977 au département d'histoire de l'université du Sichuan. En 1983, il est envoyé en France en tant qu'un des premiers étudiants boursiers à la suite du mouvement politique et est enregistré à l'Université Panthéon-Sorbonne et à l'École du Louvre pour étudier l'histoire de l'art. Un an plus tard, il intègre l'Institut des hautes études cinématographiques, pour mener ses études de cinéma pendant trois ans. Néanmoins, ses trois premiers films *Chine, ma douleur* (1989), *Mangeur de lune* (1994) et *Tang le Onzième* (1998), d'après lui, « ont été des échecs lourds³⁴¹ ». C'est grâce à la publication du roman *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise* en 2000 qu'il acquiert une réputation au niveau international. En dépit de la censure autoritaire en Chine, l'adaptation du roman en 2002 le fait reconnaître en tant que réalisateur succès ; le film est présenté en avant-première au 55^e Festival de Cannes comme film d'ouverture et est nommé pour le 61^e Golden Globe Award américain du meilleur film en langue étrangère.

Dans *Interculturalité et intermédialité chez les auteurs francophones chinois*, Xiang Weiwei établit un lien entre interculturalité et intermédialité, par l'intermédiaire de la théorie de Rémy Besson selon laquelle l'intermédialité est une notion porte sur la coprésence, le transfert et l'émergence entre les différents médias :

Si un média correspond à une mise en relation inscrite dans un milieu, les choses se compliquent (encore un peu) puisque ce sont des relations entre des productions culturelles qui créent elles-mêmes du lien qu'il s'agit d'analyser comme constitutives du vivre ensemble³⁴².

La cinématographie et la littérature semblent être inextricablement liées dans notre monde contemporain. En fin de compte, le film est un moyen de narration qui se base sur le scénario original ou adapté, c'est-à-dire du texte littéraire. De ce point de vue, les textes sont le fondement du film tandis que le film est une représentation intégrée des textes. Mais les chercheurs modernes se rendent compte d'une liaison plus

https://archive.wikiwix.com/cache/index2.php?url=http%3A%2F%2Fwww.chine-informations.com%2Factualite%2Flivre-par-une-nuit-ou-la-lune-ne-est-pas-levee-dai-sijie_5799.html#federation=archive.wikiwix.com&tab=url

³⁴¹ *Ibid.*

³⁴² Cité par Xiang Weiwei, *Interculturalité et intermédialité chez les auteurs francophones chinois*, op. cit., p. 141.

complexe entre les deux. Rey Chow déclare dans *Primitive Passions : Visuality, Sexuality, Ethnography, and Contemporary Chinese Cinema* que :

[...] au XX^e siècle, c'est le pouvoir de la visualisation apporté par les nouveaux médias tels que la photographie et la cinématographie qui transforme la manière dont les écrivains envisagent la littérature elle-même.

[...] *in the twentieth century it is the power of visuality brought along by new media such as photography and film that transforms the ways writers think of literature itself*³⁴³.

Cette idée clairvoyante nous rappelle immédiatement les expérimentations littéraires de l'école française du nouveau roman dans les années 1950, notamment *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet, livre dans lequel le narrateur ressemble à un objectif impersonnel du cinéma et où le monde se compose de montages anarchiques.

Au début du XXI^e siècle, le premier roman du cinéaste Dai Sijie propose un exemple inverse. Dans l'article « Novel, Film and the Art of Translational Storytelling : Dai Sijie's Balzac et La Petite Tailleuse Chinoise », Li Shuangyi confirme l'opinion de Rey Chow en indiquant que l'auteur raconte l'histoire comme s'il était un réalisateur : non seulement les éléments cinématographiques sont fréquents dans le roman, mais aussi des notes entre parenthèses confèrent au roman le caractère d'un scénario de film – par exemple, « – Je sais. La situation du père du Binoclard n'est pas meilleure que la sienne. (Elle baissa la voix, et se mit à chuchoter.) »³⁴⁴. En effet, dans son deuxième roman *Le Complexe de Di*, on retrouve également un grand nombre de parenthèses utilisées à des fins d'explication.

D'ailleurs, au cours de la translation du roman au film, le changement des langues, du français au dialecte chinois, attire également l'attention du critique :

La décision de Dai de tourner le film principalement dans le dialecte du Sichuan plutôt que dans le mandarin standard est très significative, car elle crée une forme d'exotisme

³⁴³ Rey Chow, *Primitive Passions : Visuality, Sexuality, op. cit.*, p. 16 ; traduit par nous.

³⁴⁴ Voir Li Shuangyi, « Novel, Film and the Art of Translational Storytelling: Dai Sijie's Balzac et La Petite Tailleuse Chinoise », *Forum for Modern Language Studies*, 2019, Vol.55, n° 4. p. 361-362.

linguistique non seulement pour les spectateurs occidentaux mais aussi pour la grande majorité des spectateurs sinophones. Comme mentionné précédemment, la plupart des spectateurs sinophones doivent eux aussi s'appuyer sur les sous-titres chinois pour suivre les dialogues du film. Étant donné la relation intrinsèque apparente entre l'expérience « locale » et la langue « locale », créant un sentiment d'authenticité, il serait facile de considérer le film comme un « original » plutôt que comme une « adaptation » du roman, et le roman français comme la « traduction » du film.

Dai's decision to shoot the film predominantly in the Sichuan dialect rather than the standard Mandarin is highly significant, as it creates a form of linguistic exoticism for not only Western but also the vast majority of sinophone viewers. As previously mentioned, most sinophone viewers also have to rely on the Chinese subtitles to follow the dialogues in the film. Given the seemingly intrinsic relationship between the 'local' experience and the 'local' language and thereby an enhanced impression of authenticity, it is almost tempting to see the film as the 'original' rather than the 'adaptation' of the novel, and the novel in French as the 'translation' of the film³⁴⁵.

Créé par un réalisateur, le roman de Dai Sijie a l'air d'un pré-scénario ou d'une « traduction » du film ; la relation entre roman et film devient ainsi ambiguë chez Dai Sijie qui se croit « avant tout un cinéaste ».

Mais nous ne tentons pas d'insinuer que le roman est simplement une copie du film, ou que le film n'est qu'une narration du roman en langue vernaculaire. Née à l'ère industrielle, la cinématographie est souvent considérée comme « une transcription entre médias, entre cultures et entre disciplines³⁴⁶ » et avec la parution du film sonore en 1927 et l'avènement du film numérique, elle devient de plus en plus un art intégré. Mais en fin de compte, il s'agit avant tout d'un art de l'image, démontrant le processus du « voir et être vu » dont la durée et la séquence sont irréversibles. Sa forme d'expression particulière révèle en effet une relation de pouvoir à la fois entre public et acteurs, réalisateur et public ; c'est pourquoi à

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 373 ; traduit par nous.

³⁴⁶ «a transcription between media, between cultures, and between disciplines»; Rey Chow, *Primitive Passions: Visuality, Sexuality, op. cit.*, p. x; traduit par nous.

l'époque coloniale et postcoloniale la cinématographie devient complice de l'hégémonie de l'Occident culturel par le truchement de sa représentation des figures de l'Autre.

L'adaptation d'un roman en film réalise un passage du langage textuel au langage de l'image, ce qui indique non seulement le remplacement d'un véhicule d'expression mais de tout le système. C'est précisément en raison de ce postulat qu'il convient d'examiner comment Dai Sijie utilise le langage cinématographique pour redessiner la génération perdue en la situant entre deux cultures. Le roman débute par une description minutieuse de l'apparence du chef du village alors que le film nous démontre d'abord l'arrière-plan du conte en profitant d'un plan d'ensemble : la montagne du Phénix du Ciel. À mesure que la caméra zoome, apparaissent deux jeunes hommes marchant dans les montagnes, l'angle de prise de vue élevé du réalisateur produit un contraste entre les montagnes majestueuses et les hommes humbles, suggérant que les deux jeunes gens sont impuissants face à cette nature sauvage. La musique de fond « Nous sommes les gardes rouges du président Mao » (《我们是毛主席的红卫兵》) retentit, révélant l'époque particulière dans laquelle l'histoire se déroulera.

Or, il ne nous faut pas simplement traiter la montagne éloignée comme la destination géographique des jeunes instruits, car tout au long de l'Histoire du cinéma chinois, ce choix du « retour à la nature » a des significations plus métaphoriques. Rey Chow démasque cette tendance surtout dans les années 1980 et 1990 en analysant les films de Wu Tianming et Chen Kaige dont les contes ont souvent lieu dans une zone « rude, sec et sauvage du nord-ouest³⁴⁷ » de la Chine :

Ironiquement, bien entendu, le « retour à la nature » est toujours une forme d'exil. Précisément parce que ces réalisateurs sont convaincus qu'il y a quelque chose appelé l'origine de la culture chinoise qui doit être reconnu, sondé et affirmé, ils amènent au cœur de la Chine tout le mécanisme [...] de diffusion de ce (mythe d'une) origine au centre de la Chine.

³⁴⁷ "harsh, dry, wild landscape in the northwest"; Rey Chow, *Primitive Passions: Visuality, Sexuality, Ethnography, and Contemporary Chinese Cinema*, op. cit., p. 44; traduit par nous.

Ironically, of course, the “return to nature” is always a form of exile. Precisely because these directors are convinced that there is something called the origin of Chinese culture that needs to be known, probed, and affirmed, they bring into the heartland of China the entire machinery [...] dissemination of this (myth of an) origin at the center³⁴⁸.

La nature devient ainsi une métaphore de la Chine primitive qui signale un éloignement de la Chine prospère et occidentalisée. Les réalisateurs chinois espèrent dépeindre une sinité rêvée à travers leurs films pour reconstruire leur identité à la suite de la double désillusion du culte occidental et de l’utopie de la Révolution culturelle. En l’occurrence, cet attachement à la nature symbolise à la fois la nostalgie de l’âge d’or de la Chine et la réorientation de la Chine moderne.

Une autre explication du « retour à la nature » émane de Paul Clark : ce paysage « rude, sec et sauvage du nord-ouest » contraste avec le paysage « doux, humide et fertile du sud-ouest³⁴⁹ », exprimant l’idée que la Chine doit être suffisamment dure pour survivre, de sorte que l’environnement hostile du nord-ouest fait preuve de masculinité et que ce type de film présente un point de vue masculin³⁵⁰ – ce sont donc des paysages symboliques et sexués. Si nous sommes d’accord avec ce point de vue et pensons que les films chinois tournés dans les années 1980 et 1990, tels que *Le vieux puits* (《老井》), *La Terre jaune* (《黄土地》) et *Qiu Ju, une femme chinoise* (《秋菊打官司》), construisent un certain monde masculin dans le nord-ouest aride de la Chine, alors les œuvres de Dai Sijie présentent sans doute une certaine perspective féminine : les histoires de ses trois films, *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise*, *Les Filles du botaniste* et *Le Paon de nuit*, se déroulent toutes dans le sud-ouest de la Chine. La scène de Dai est donc largement différente de la rudesse du nord-ouest, avec des forêts luxuriantes, des montagnes imposantes et des rivières gargouillantes donnant au film un arrière-plan doux, paisible, et sans doute féminin. Il ne s’agit pas d’une surinterprétation à partir du contexte du film, car Dai Sijie déclare lui-même

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 43 ; traduit par nous.

³⁴⁹ “soft, wet, fertile landscape of the south”; *ibid.*, p. 44; traduit par nous.

³⁵⁰ Voir *Reinventing China: A Generation and Its Films* de Clark, cité par Rey Chow dans *Primitive Passions: Visuality, Sexuality, Ethnography, and Contemporary Chinese Cinema*, *op. cit.*, p. 44; traduit par nous.

dans une interview que : « Je pense qu’il me reste encore un peu de féminité en moi, ce qui était une découverte inattendue³⁵¹. »

Par conséquent, dans *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise*, Dai Sijie, réalisateur au tempérament féminin, utilise une autre manière de présenter les conflits de l’histoire. Les deux changements de scène au début du film méritent notre attention. D’abord, après un découpage de la scène, les deux jeunes hommes marchant dans les montagnes ensoleillées se retrouvent en un clin d’œil dans une maison sombre, entourés des visages sérieux des villageois. Et ensuite, au fur et à mesure qu’on entend le son du violon de Ma, la perspective de la caméra oscille et s’élève au rythme de la musique, quittant graduellement la pièce obscure et conduisant le regard à nouveau vers les montagnes lumineuses. Le trajet de la caméra qui passe d’abord de la lumière aux ténèbres fait comprendre que les jeunes instruits tombent dans l’antagonisme de classe avec les paysans ; et puis le retour des ténèbres à la lumière avec la sonate de Mozart révèle le désir des *zhiqing* d’échapper à la « barbarie » à travers la civilisation occidentale.

Dans le film de Dai, le contraste entre la lumière et l’obscurité fait souvent allusion aux conflits entre la civilisation occidentale éclairée et la sombre réalité dans la montagne sauvage. Le réalisateur plonge souvent les visages des acteurs dans la pénombre afin de refléter leur déchirement entre deux cultures différentes. Par exemple, le vieux tailleur raconte aux Ma et Luo les changements survenus chez la Petite Tailleuse après ses lectures des livres occidentaux : portant un soutien-gorge occidental, la Petite Tailleuse fait face au soleil brillant et déclare que les civilisés ont aussi des pensées en plus des émotions. Et à la suite d’un découpage de la scène, la caméra se reconcentre sur le visage buriné du vieux tailleur pour prendre une photo en gros plan. Dans la pénombre, ses yeux semblent regarder droit ceux du public et dit : « Parfois, un livre peut changer la vie d’une personne. »

La scène de l’avortement de la Petite Tailleuse reflète également l’utilisation par

³⁵¹ “我觉得我身上还保留一点女性，这是意外的发现。”；Dai Sijie 戴思杰, « Panni zhe dai sijie – wo xiang zhengming wo shi ge congming ren 叛逆者戴思杰——我想证明我是个聪明人 » [Rebelle Dai Sijie – je veux prouver que je suis intelligent], art. cit; traduit par nous.

le réalisateur de ce contraste entre lumière et obscurité. Ma joue du violon en plein jour alors que la Petite tailleuse s'allonge sur le lit dans la pièce sombre ; le magnifique « Lac des Cygnes » couvre les cris de la jeune fille malheureuse. Le réalisateur demande à la caméra de filmer uniquement le visage de profil de l'actrice. La moitié du visage indique que la Petite Tailleuse est divisée en deux à cause des conflits entre les cultures différentes. « Il me semble, déclare-t-elle, que je suis devenue quelqu'une d'autre et je ne suis plus moi-même. » Cette opération d'avortement symbolise donc l'adieu de la femme de la montagne, qui est attirée par la culture occidentale, à la tradition chinoise barbare et ignorante. Perdre un enfant devient un geste de résistance qui proclame le dépassement de son passé et des stéréotypes des femmes traditionnelles, ce qui préfigure son choix final de quitter les montagnes et de se diriger vers le monde civilisé moderne.

En ce qui concerne le dénouement de l'histoire, le film se distingue du roman qui s'arrête au départ de la fille :

- Elle est partie, lui dis-je.
- Elle veut aller dans une grande ville, me dit-il. Elle m'a parlé de Balzac.
- Et alors ?
- Elle m'a dit que Balzac lui a fait comprendre une chose : la beauté d'une femme est un trésor qui n'a pas de prix³⁵².

La fin du film ne s'arrête pas à l'éveil de la fille de la montagne. Vingt-sept ans plus tard, Ma et Luo apprennent qu'en raison du projet du gouvernement de construire le barrage des Trois Gorges, certains petits villages le long de la côte seront submergés, y compris le village du Phénix où ils ont séjourné. En tant que narrateur de l'histoire, Ma utilise cette fois sa propre caméra pour enregistrer les dernières images du village, les montagnes, les rivières, les maisons, le chanteur folklorique et le chef, exprimant plus la nostalgie de sa jeunesse passée que la colère. La sonorité en arrière-fond passe de la musique du violon à l'instrument traditionnel chinois Erhu. Dans la musique

³⁵² Dai Sijie, *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise*, op. cit., p. 229.

pleurante, Ma et Luo commencent à se remémorer le départ de la Petite Tailleuse. Dans leurs souvenirs, la fille, coupant ses cheveux longs et désenfilant ses vêtements en rouge éclatant, a courageusement décidé de chercher une nouvelle vie dans les grandes villes. Après avoir été transformée par Balzac, elle est sortie de la maison sombre et s'est dirigée vers le monde extérieur lumineux.

Luo et Ma regardent silencieusement le monde inondé dans la cassette vidéo tout en buvant. Tout le vieux monde semble disparaître. L'amour et la haine se sont transformés en poussière anodine, ne laissant que mélancolie et nostalgie. Après le mouvement politique *shangshan xiixiang*, Ma devient violoniste en France et Luo dentiste à Shanghai. Ils réussissent à s'échapper de la région montagneuse barbare et à se diriger vers un monde plus « civilisé ». Mais le monde d'hier, soit heureux, soit douloureux, continue de persister dans leurs cœurs et raconte leur confusion face à la soi-disant nouvelle vie. Ils n'ont jamais revu la Petite Tailleuse. Tout comme les villages qui disparaissent éternellement au fond du fleuve, la fille est finalement enfouie avec leur jeunesse écoulée.

Si dans le roman, Dai Sijie essaie de dévoiler l'opposition entre la réalité arriérée de la Chine et la civilisation avancée de l'Occident à l'époque de la génération perdue, dans le film en dialecte sichuanais, il y a plus de nostalgie du monde passé et moins de colère et de rancune envers le régime politique. Dans ce cas, la figure de la Petite Tailleuse chinoise revêt des connotations plus riches : d'une part, elle est le symbole que la femme chinoise surpasse l'homme chinois à travers la civilisation occidentale ; d'autre part, elle devient la métaphore du pays natal et de la jeunesse perdue pour le réalisateur exilé.

Les femmes chinoises dans l'objectif d'un androgyne

Dans le film *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise*, le réalisateur montre l'opposition idéologique entre la classe paysanne chinoise et la jeunesse intellectuelle

aspirant à la civilisation occidentale, la Petite Tailleuse, symbole de résistance qui représente la victoire de l'Occident sur l'Orient et des femmes sur les hommes, disparaît comme dernier moyen d'affrontement. En revanche, *Les Filles du botaniste* marque l'opposition entre les femmes opprimées et la société patriarcale et conservatrice. Les deux héroïnes, Li Ming et Chen An'an, face à l'autorité patriarcale (le père et le frère de Chen An'an dans le film), poursuivent courageusement leur amour homosexuelle et accomplissent finalement le véritable acte du « parricide ».

Li Ming, dont les parents sont morts lors du tremblement de terre de Tangshan, est une métisse vivant dans un orphelinat. Elle voyage du nord jusqu'à Kunming, ville au sud-ouest de la Chine³⁵³, afin d'apprendre la phytothérapie auprès du professeur Chen, autorité chinoise en botanique. Conservateur et strict, le professeur Chen traite Li Ming avec grossièreté tandis que la fille du professeur, Chen An'an, douce et gentille comme une déesse du royaume des plantes vertes, apaise son anxiété. D'autre part, Chen An'an grandit dans le jardin botanique dirigé par son père, dont les habitudes et les préférences de vie sont les seules règles d'or du royaume vert.

Dans la première scène où Chen An'an et son père apparaissent à l'écran, la fille est en train de pratiquer un soin des pieds au professeur Chen. Ce comportement reflète immédiatement la relation entre père et fille : le rôle de Chen An'an dans le jardin botanique s'apparente plus à celui d'une esclave qu'à celui de la fille de son père. Dans le passé, elle a toujours considéré la volonté de son père comme la norme de vie. Néanmoins, la situation change à partir de l'apparition de Li Ming qui en tant qu'Autre s'introduit dans le jardin botanique et brise les règles originelles de ce monde. Les deux femmes se connaissent, s'aiment et se soutiennent pour résister à l'autorité du père.

Afin de rester éternellement à Kunming, Li Ming décide d'épouser le frère de Chen An'an, qui est soldat au Tibet. Les filles bouleversées par ce choix compromettant se consacrent à leur virginité avant le mariage. Les deux insomniaques se rencontrent dans le couloir du jardin botanique où les lanternes sont accrochées. La

³⁵³ Le film a en fait été tourné au Vietnam en raison de la censure du gouvernement chinois.

couleur rouge qui est censée symboliser la joie se révèle pâle dans la nuit profonde et illumine les visages et les corps des deux filles, symbolisant le courage et la passion intérieure pour lutter contre le système patriarcal. Le frère de Chen An'an découvre que Li Ming n'est pas vierge, il devient furieux et bat violemment sa femme. Mais compte tenu de la réputation de la famille, il ne rend pas ce scandale public et retourne dans l'armée sans laisser un mot. Chen An'an et Li Ming passent ainsi un moment heureux dans le jardin botanique, mais leur secret est finalement révélé par le professeur Chen. Le père décède d'une crise cardiaque alors que Chen An'an et Li Ming sont condamnées à mort par le tribunal.

Dans *Des Chinoises*, Kristeva raconte l'histoire d'Electre sous un autre angle, c'est-à-dire un angle féministe :

Electre veut la mort de Clytemnestre non pas parce que celle-ci est une mère qui tue le père, mais parce qu'elle est maîtresse (d'Egiste). Qu'il soit interdit à la mère de jouir : voilà ce que demande la fille du père fascinée par la jouissance de la mère³⁵⁴.

Nous constatons que la société chinoise nie la jouissance des femmes dans le cadre du système patriarcal. Dans le roman de Tcheng Ki-tong, après avoir passé la nuit avec son amant, Siao-Yu déplore d'abord la perte de sa virginité ; et Yumei de François Cheng est l'incarnation de la Muse pure, de la spiritualité immatérielle et du Vide médian omniprésent, autrement dit, une figure sans désir charnel. Mais contrairement à ses prédécesseurs, Dai Sijie reconnaît la rationalité de la jouissance féminine.

Dai Sijie souligne dans une interview qu'il a « complètement adopté une perspective féminine lors du tournage des *Filles du botaniste*³⁵⁵ ». Dans ce film, c'est Li Ming, une autre femme, qui examine et fantasme le corps féminin. Dans la serre fumante entourée de plantes vertes, Chen An'an est allongée nue à l'exception d'un morceau de tissu qui pend autour de sa taille. La caméra du réalisateur se concentre d'abord sur ses pieds et puis se déplace lentement vers le haut, comme si le regard

³⁵⁴ Julia Kristeva, *Des Chinoises*, op. cit., p. 37.

³⁵⁵ “拍摄《植物学家的女儿》，我完全站在女性的立场看了一次世界”；Dai Sijie 戴思杰，« Panni zhe dai sijie – wo xiang zhengming wo shi ge congming ren 叛逆者戴思杰——我想证明我是个聪明人 » [Rebelle Dai Sijie – je veux prouver que je suis intelligent], art. cit ; traduit par nous.

caressait doucement la peau lisse de la femme. Tout le vert luxuriant du jardin botanique fait ressortir la tendresse des femmes et toute la nature devient la décoration pour la beauté des femmes. Même les taches de sueur collantes déclenchent le désir pur. Dans cette scène pleine de beauté charnelle, le réalisateur met l'accent sur l'absence des hommes et sur la subjectivité des femmes dans la jouissance, ce qui est une rébellion contre l'idée de la chasteté traditionnelle. Chen An'an et Li Ming deviennent elles-mêmes par le truchement du désir sensuel ; leur virginité perdue symbolise la résistance à la structure sociale patriarcale.

De plus, dans le film, Dai Sijie profite également du changement des positions de Chen An'an, de Li Ming et du professeur Chen dans l'image pour refléter la relation des deux femmes, de l'étrangère à l'union résistante à l'autorité masculine. Lorsque Li Ming vient au jardin botanique le premier jour, nous constatons que les plantes touffues qui bloquent le ciel ne créent pas une atmosphère vibrante, mais plutôt déprimante avec un jaune pâle. Résonnent seuls les chants des oiseaux et les pas de la fille dans l'immense règne végétal, Li Ming est non seulement petite, mais aussi solitaire. Les trois personnages se rencontrent alors dans le jardin. Dans l'objectif de Dai Sijie, le professeur Chen s'assoit à droite et occupe près de la moitié de l'écran alors que Chen An'an est à moitié agenouillée à gauche au même niveau que son père ; et Li Ming se tient au loin, l'air embarrassé, comme une étrangère rejetée.

Ensuite, quand ils mangent tous les trois ensemble à table, leurs positions changent. Le professeur Chen est assis face à la caméra. Quant à Li Ming et Chen An'an, elles sont assises des deux côtés du père au même niveau, symbolisant leur alliance à ce moment-là. Mais le professeur occupe la position au centre de l'écran et pousse presque les deux filles hors du cadre. Le réalisateur focalise consciemment la caméra sur le visage du professeur Chen, tandis que les deux femmes à gauche et à droite deviennent floues, ce qui reflète l'autorité absolue du père dans la famille.

Pour la troisième scène, leurs positions à table ne changent pas, mais le père n'occupe plus la place principale face à la caméra, ce qui implique que la relation entre les trois devient égale. Li Ming, qui coupe ses cheveux longs, ose même réfuter

la réprimande du professeur. La rébellion imprévue le pousse à quitter la table avec colère et à ne plus jamais réapparaître à table. Désormais, Li Ming et Chen An'an s'approprient la place du père en tant qu'autorité absolue de la famille paternelle. La scène du dîner se répète tout au long du film, devenant un symbole qui expose la lutte des deux femmes contre le patriarcat.

La mort du professeur Chen marque l'achèvement du parricide par les filles. À la fin du film, Chen An'an et Li Ming sont condamnées à mort par le tribunal. Le juge déclare que « ce n'est pas une maladie coronarienne qui a tué le professeur, mais une autre maladie appelée homosexualité » et que cette maladie intolérable est un symbole d'occupation par le diable. Parce que l'homosexualité viole la structure sociale patriarcale, celles qui rejettent l'identité d'« épouse » et de « mère » et n'acceptent pas le statut social établi sont l'Autre dans la société et doivent être éliminées.

Le conservatisme autoritaire représenté par le professeur Chen et la violence vulgaire représentée par le frère de Chen An'an contrastent avec les caractères doux et paisibles des deux femmes. Les femmes sont silencieuses même au cours de leur résistance à la violence. Qu'il s'agisse de la Petite Tailleuse ou des deux filles amoureuses, nous savons très peu de choses sur leur monde intérieur. L'accomplissement de l'acte final du parricide est plus dû à un accident qu'à la lutte subjective des femmes. La disparition de la Petite Tailleuse ainsi que la mort de Chen An'an et de Li Ming signalent le fait que les femmes ne peuvent pas obtenir une place dans la société patriarcale à l'exception de celle d'épouses et de mères. Toute résistance et toute transcendance sont en réalité impensables. Elles doivent suivre la position sociale que les hommes leur assignent, sinon elles seront exclues de l'ensemble du collectif. Parfois, elles jouent aussi des outils pour résister au système strict et à la société conservatrice, mais l'imagination des figures féminines se limite toujours à la catégorie des écrivains du 4 mai, c'est-à-dire qu'elles sont « Nora » en fuite ou elles sont les filles parricides.

Dai Sijie prétend qu'il essaie de voir le monde d'un point de vue féminin, mais en fait, le langage de son objectif est encore masculin dans de nombreux cas, et il ne

peut pas vraiment entrer dans les tréfonds des femmes et explorer leur essence (si elle existe). La féminité montrée dans ses œuvres, littéraires ou cinématographiques, découle davantage de son statut d'exilé marginalisé. Tout comme les femmes chinoises, il est également exclu de la culture dominante du pays natal :

On m'accuse d'avoir blessé l'amour-propre de notre peuple. Cette fois, j'ai compris que je ne pouvais plus revenir. J'y retourne à l'occasion de projets, ou pour respirer un peu, mais je vis en France. *Le Complexe de Di* a été traduit, puis refusé par la censure. Tous mes films sont interdits³⁵⁶.

De plus, que ce soit en France ou en Chine, il se sent étranger et hors de sa place. Dans ce cas, critiquer la société chinoise à travers les figures des femmes est une sorte de compensation psychologique, car les femmes chinoises, comme lui, appartiennent aux minorités vulnérables et opprimées.

En 2016, *Le Paon de nuit* tourné par Dai Sijie est finalement autorisé à sortir en Chine continentale. Dans ce film, Dai Sijie décrit séparément les rencontres d'Elsa avec trois hommes, Ma Rong, Ma Jianmin et Ma Xiaolin, rencontres qui convergent finalement vers la même chronologie pour que les spectateurs puissent construire le développement de toute l'histoire. Cette fois, le réalisateur choisit aussi la femme comme narratrice de l'histoire. L'héroïne Elsa³⁵⁷ est une flûtiste française d'origine chinoise. Au cours de ses études en échange international à Chengdu, ville du sud-ouest de la Chine, elle connaît Ma Rong qui joue parfaitement de l'instrument de musique chinois chi ba (ou shakuhachi en japonais). Lors de leur première rencontre, Ma Rong est agenouillé dans une nuée de cocons de vers à soie blancs et joue de la musique avec le chi ba, comme s'il déplorait leur mort inévitable. Le mystère et l'élégance de Ma Rong attirent profondément Elsa et ils tombent amoureux.

Au même moment, le fils de Ma Rong, Ma Xiaolin, qui étudie l'art dramatique

³⁵⁶ Voir l'entretien de Dai Sijie dans *Le Nouvel Observateur* : https://archive.wikiwix.com/cache/index2.php?url=http%3A%2F%2Fwww.chine-informations.com%2Factualite%2Flivre-par-une-nuit-ou-la-lune-ne-est-pas-levee-dai-sijie_5799.html#federation=archive.wikiwix.com&tab=url.

³⁵⁷ Ce personnage est interprété par Liu Yifei, actrice américaine d'origine chinoise.

chinois dans la même université qu'Elsa, aime également la fille et découvre accidentellement la liaison entre son père et Elsa. Afin de se venger de cette trahison, il tue le lapin de l'héroïne. Ma Xiaolin est hospitalisé pour la maladie mentale, tandis que Ma Rong se consacre à prendre soin de son fils et ignore son amante. Pour guérir son fils, Ma Rong joue avec lui une pièce du théâtre moderne chinois *Vésicule biliaire de paon*³⁵⁸ dans l'hôpital psychiatrique. Ma Xiaolin tente de se suicider pendant la représentation, mais Ma Rong boit le vin empoisonné de sa propre initiative.

Sans aucune nouvelle de son amant disparu, Elsa, quant à elle, rentre tristement à Paris. Ma Rong lui a dit que le plus beau bombyx du monde s'appelle le paon de nuit. Après avoir rencontré le frère de Ma Rong, le tatoueur Ma Jianmin, elle décide de tatouer le paon de nuit sur son dos. Au cours de ce long processus, elle découvre qu'elle est enceinte de l'enfant de Ma Rong. Malgré un combat intérieur, elle garde finalement cet enfant. En même temps, Ma Jianmin va être expulsé de son pays d'adoption car son titre de séjour est expiré depuis trois ans. Elsa qui est naturalisée Française l'épouse afin qu'il puisse rester en France.

Le Paon de nuit contient de nombreux éléments apparus dans les œuvres précédentes de Dai Sijie : Ma Jianmin est interprété par l'acteur Liu Ye, qui est également le narrateur Ma dans le film *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise* ; Ma est finalement devenu violoniste en France alors que dans le nouveau film Elsa est la flûtiste française ; dans le roman *Par une nuit où la lune ne s'est pas levée*, le lapin de la narratrice est également tué dans sa cabane, et la mère de Tùmchouq s'appelle 蛾 (le bombyx).

Tùmchouq explique dans le roman que : « Le E de ma mère signifie 'bombyx du mûrier', et se compose de deux idéogrammes, celui de droite signifiant 'ver', celui de gauche 'moi'³⁵⁹. » Les petits insectes s'enferment dans les tombes qu'ils construisent

³⁵⁸ *Vésicule biliaire de paon*, 《孔雀胆》 en chinois, est un théâtre moderne créé en 1943 par Guo Moruo. Il raconte une histoire tragique de la princesse Ah Gai : le père de la princesse espère qu'elle empoisonne son mari avec du vin « vésicule biliaire de paon ». Le poison est déjà mentionné par Muo dans *Le Complexe de Di* : « Il paraît que la mort provoquée par la vésicule du paon est douce, heureuse, indolore. Ça me rappelle un vers ancien : ' Mort dans les gerbes constellées d'une énorme queue de paon.' » ; voir Dai Sijie, *Le Complexe de Di*, op. cit., p. 380.

³⁵⁹ Dai Sijie, *Par une nuit où la lune ne s'est pas levée*, op. cit., p. 122.

eux-mêmes, sortent un jour de leur cocon et se transforme en de magnifiques papillons. Dans le film, Ma Rong dit à Elsa que les papillons qui grandissent en mangeant des feuilles de Vernis de Chine peuvent prendre des cocons de vers à soie sans faire de mal aux chrysalides. Mais l'endroit où sont plantés les Vernis de Chine est inondé à cause de la construction du barrage des Trois Gorges, ce qui fait écho à la fin du film *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise*.

Le réalisateur fait allusion à plusieurs reprises à la relation métaphorique entre Elsa et le paon de nuit. Au début du film, l'héroïne incube les œufs de vers à soie avec sa propre température corporelle, et finalement le paon de nuit s'envole du cocon, symbolisant le processus selon lequel la femme donne naissance à la vie. Lorsque Ma Rong et Elsa font l'amour, ils se tiennent derrière le portrait d'un paon de nuit ; les lumières reflètent leurs silhouettes croisées sur le fond blanc. Elsa semble développer de belles ailes et se transforme d'un cocon de ver à soie en le plus beau papillon du monde. Alors Ma Rong lui dit : « Tu es le paon de nuit. »

Ma Rong est le guide d'Elsa sur le chemin de sa croissance et le représentant de la sagesse et de la responsabilité masculines dans la civilisation patriarcale. L'image de Ma Xiaolin est plus complexe : d'une part, il a un fétichisme des pieds et des tendances violentes, montrant le désir et la paranoïa des hommes ; d'autre part, il joue souvent des rôles féminins dans des représentations d'opéra et il porte en secret les chaussures à talons hauts d'Elsa dans le dortoir, ce qui est censé représenter une tendance féminine pathologique. Lorsque Ma Rong décède volontairement devant son fils androgyne, Elsa, qui se trouve à Paris, renonce à sa décision de se faire avorter. Par conséquent, la vie de Ma Rong se poursuit à travers l'utérus d'Elsa. Le rôle d'Elsa est ainsi différent de celui de la Petite Tailleuse et de Li Ming/Chen An'an. Si la fille de la montagne représente la transcendance des femmes par rapport aux hommes, et que Li Ming et Chen An'an mettent en évidence la critique des femmes envers la société phallocratique, alors le choix final d'Elsa, celui de garder l'enfant et d'épouser Ma Jianmin, semble être le salut des femmes pour le monde masculin et violent.

Dai Sijie décrit trois scènes d'avortement féminin dans ses films et ses romans.

Dans *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise*, la jeune fille est enceinte de l'enfant de Luo. Afin d'éviter d'être découvert par les paysans du village, Ma contacte un médecin pour pratiquer un avortement en privé. Après l'avortement, elle dit « ne plus être moi-même ». Abandonner l'enfant symbolise ici sa rupture des femmes traditionnelles ; elle réalise que la beauté des femmes vaut la peine de continuer à être explorée dans le nouveau monde. Finalement, en quittant le village fermé et son amant Luo, la Petite Tailleuse devient un symbole de la transcendance des femmes face aux traditions conservatrices et aux hommes impuissants.

Dans *Par une nuit où la lune ne s'est pas levée*, la narratrice française tombe enceinte de l'enfant de Tùmchouq qui jure d'abandonner son pays à cause de la mort de son père et qui dès lors disparaît. Dans ce cas, la femme n'a d'autre choix que d'avorter, mais elle n'éprouve aucun ressentiment envers l'homme :

Comme je regrettais, dans ces moments, d'avoir avorté, de n'avoir pu garder notre enfant et l'élever seule, pour qu'il perpétuât le génie atavique des d'Ampère, ou du moins en perpétuât le nom, comme disent les vieilles femmes. Quand ni Tùmchouq ni moi n'aurions plus existé, il y aurait toujours eu un ou une d'Ampère au monde pour incarner notre tendresse envers Paul, et l'aimer³⁶⁰.

Ce passage reflète parfaitement le positionnement de l'identité féminine dans le système patriarcal. Les femmes doivent perpétuer la gloire et l'ambition de la famille masculine en procréant. Le corps des femmes n'appartient pas seulement à elle-même mais est un outil que la famille masculine peut transmettre à la lignée familiale. Au sein de cette structure sociale, les femmes sont anonymes tout comme la narratrice française.

Dans *Le Paon de nuit* Elsa garde finalement l'enfant de Ma Rong. Lorsque l'auteur n'a plus besoin d'un symbole féminin en tant qu'avant-garde de résistance au système féodal, les femmes reviennent à leur position où la société phallocratique les renferme. Elle est la continuation des réflexions de Ma Rong sur le thème de la vie ; et

³⁶⁰ Dai Sijie, *Par une nuit où la lune ne s'est pas levée*, op. cit., p. 255.

au prix du mariage, elle sauve Ma Jianmin, qui est sur le point d'être expulsé de France. Le rôle de l'épouse sacrificielle et de la grande mère est une fois de plus mis en avant par l'écrivain masculin.

De l'« au-delà du soi », à « la critique du soi » et au « rachat du soi », sous l'objectif de Dai Sijie, les images féminines deviennent un « surmoi » du masculin. Elles sont des figures idéalisées dans le monde masculin qui se remplit de violence, de brutalité et de vulgarité. Cependant, à l'exception des *Filles du botaniste* qui met l'accent sur la possibilité d'une absence masculine dans le monde émotionnel des femmes, elles existent toujours comme l'achèvement ou la continuation des idéaux des hommes : la Petite Tailleuse de Luo, la vierge de Muo, la narratrice française anonyme de Tùmchouq et Elsa de Ma Rong.

Les femmes idéalisées et les hommes impuissants signalent deux faces croisées du monde créé par Dai Sijie et incarnent en effet son androgynie. Il combine son statut d'entre-deux avec celui de femme marginalisée dans la société patriarcale, créant un style androgyne particulier. D'une part, l'homme qui se trouve étranger dans deux sociétés espère former une alliance avec les femmes, groupe ayant vécu des expériences similaires du fait d'être ignorées par la majorité de la société, afin de parler pour elles mais aussi pour lui-même. D'autre part, il ne parvient pas à se débarrasser complètement de son propre regard masculin, son écrit ne transcende pas non plus le stéréotype de la femme dans l'ordre patriarcal ; les femmes sont plutôt un symbole ou un outil incarnant son propre esprit de résistance.

Dans le trio de romans et de films de Dai Sijie, sa masculinité et sa féminité montrent une relation opposée. Dans *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise*, tant dans le roman que dans le film, les hommes tentent de transformer la femme mais sont finalement dépassés par elle. *Les Filles du botaniste* est une confrontation entre femmes et hommes, l'amour entre deux femmes reconnaît la légitimité de la jouissance féminine et déclare la possibilité de l'absence des hommes. L'histoire du *Complexe de Di* est tout le contraire, le plan du Muo à propos de la vierge est un échec total, ce qui symbolise la non-présence de la femme traditionnelle et la

déconstruction de la structure sociale masculine. Dans *Par une nuit où la lune ne s'est pas levée* et *Le Paon de nuit*, Dai Sijie raconte l'histoire de la poursuite des rêves de deux familles masculines (le Sutra et le paon de nuit) au cours de laquelle la fonction procréatrice des femmes est mise en avant par l'auteur. Les femmes reviennent à leurs positions assignées par l'ordre patriarcal : celle de la femme qui se sacrifie et celle de la mère qui transmet l'honneur du nom de la famille.

Les œuvres des trois écrivains chinois d'expression française reflètent en effet les changements de l'image de la femme chinoise à partir de la fin du XIX^e siècle où s'enclenche le processus de modernisation et d'occidentalisation de la Chine. Après son voyage en Chine en 1974, Julia Kristeva écrit *Des Chinoises* dans lequel elle indique que : « Si l'on n'est pas sensible aux femmes, à leur condition, à leur différence, on rate la Chine³⁶¹. » Et si nous ignorons les images féminines créées par ces écrivains masculins, nous ne pourrions pas vraiment comprendre leurs créations et leurs identités plurielles co-construites par la Chine et la France : l'exploration de l'oppression de genre marque la modernisation et l'occidentalisation de la Chine et constitue un domaine d'intérêt dans la littérature chinoise moderne. Surtout pour Dai Sijie, les femmes se trouvent toujours au centre de ses œuvres (roman et film), et leurs figures différentes reflètent la pensée évolutive de l'exilé errant entre deux cultures différentes.

³⁶¹ Julia Kristeva, *Des Chinoises*, *op. cit.*, p. 15.

CONCLUSION

Il est généralement reconnu que la Première Guerre de l'Opium marque le début de l'Histoire moderne de la Chine au moment où l'Empire oriental est désormais contraint d'adhérer à l'ordre mondial capitaliste établi par l'Occident ; comment gérer l'éveil du sentiment d'identité nationale de la Chine et ses relations, souvent en tant qu'Autre, avec les pays hégémoniques occidentaux devient ainsi la question centrale à laquelle il faut répondre. Comme de nombreux pays colonisés – selon les mots d'Edward W. Saïd, nous sommes tous un « Orient » créé par l'Occident –, la construction de l'identité moderne de la Chine s'accompagne d'un côté de l'angoisse de la survie nationale, de l'autre de l'admiration envers les puissances occidentales. En l'occurrence, écrire l'expérience hybride devient l'un des sujets essentiels pour les écrivains chinois modernes qui vivent, de génération en génération, le monde où la globalisation évolue chez soi.

Le terme « évolution » contient deux attributs inhérents, à savoir la continuité et la variabilité : il ne s'agit pas du rejet ou de la reproduction d'une civilisation par une autre, mais de deux sujets qui dialoguent, se transfigurent et se renouvellent. La raison pour laquelle nous montrons cette évolution à travers trois écrivains chinois d'expression française est que leurs itinéraires personnels – connaître l'Autre, dialoguer avec l'Autre et écrire l'Autre en moi – deviennent l'une des formes d'échanges modernes avec d'autres cultures en miniature. Compte tenu des contextes

historiques, des objectifs et des modes de création distincts, les trois écrivains qui arrivent en France à différentes époques – Tcheng Ki-tong en 1877, François Cheng en 1948, Dai Sijie en 1983 – révèlent d’abord la co-construction de leurs identités plurielles, puis les changements continus dans la relation entre deux cultures.

En tant que l’un des premiers diplomates envoyés en France par la dynastie des Qing, le général Tcheng Ki-tong assume consciemment le rôle de porte-parole de la Chine en France et devient le premier écrivain chinois d’expression française. Face aux stéréotypes des Français à l’égard de la Chine, ainsi qu’aux conflits entre deux pays dans la région d’Asie, notamment au Vietnam à la fin du XIX^e siècle, il utilise la langue française comme arme de contre-attaque. L’idéalisation de sa patrie est donc issue non seulement de la nostalgie d’une certaine « origine » chinoise, mais aussi des exigences de son statut professionnel. Mais à la suite de son retour en Chine, l’itinéraire de la vie personnelle de Tcheng Ki-tong entre dans une autre phase : il passe de défenseur de la Chine à propagandiste de la civilisation occidentale. Fonder le *Journal de la quête*, traduire le code civil et créer l’École de femmes de Jingzheng en Chine, ces mérites montrent que son mépris de l’Occident dans les ouvrages publiés en France révèle davantage une stratégie politique et diplomatique.

Par rapport à ses contemporains chinois, Tcheng Ki-tong a un contact plus profond avec l’altérité. Dans le processus d’éloignement et de rapprochement, il se place à la frontière des différences culturelles qui le divise en deux. Son attitude oscillante entre la Chine et la France trahit sa contradiction intérieure entre le maintien de la tradition patriarcale chinoise et l’apprentissage de la civilisation occidentale. Mais parallèlement, la distanciation du soi propose à l’écrivain chinois un nouveau point de vue sur l’avènement du monde globalisé. L’intervention de l’Autre à l’époque coloniale et postcoloniale permet de renégocier l’Histoire nationale, la valeur culturelle et le sentiment d’identité collective ; elle ne se limite pas à exercer une influence sur le présent et le futur, mais elle met aussi à jour le passé. C’est dans cette perspective que le *Chuanqi* des Tang *La Biographie de Huo Xiaoyu* est réinterprété dans les écrits de Tcheng Ki-tong.

Le Roman de l'Homme jaune, précurseur de l'École des canards mandarins et des papillons, manifeste l'osmose des deux cultures au sein de l'auteur. Cette fois, il est plutôt écrivain transculturel que diplomate chinois défendant aveuglément le système féodal fondé sur les idées patriarcales confucianistes. Au lieu d'insister sur le sinocentrisme, il se met dans la perspective des lecteurs français et raconte cette histoire d'amour chinoise en s'imaginant l'Autre. Ses identités plurielles attribuent au roman la double étrangeté à l'égard des Français ainsi que des Chinois ; les deux parties entrelacées en lui « cherchent un terrain d'entente, elles traduisent l'une pour l'autre jusqu'à ce qu'elles se comprennent¹ ». À travers la création littéraire, Tcheng Ki-tong ouvre un espace qui permet la réflexion sur la rencontre des cultures différentes à partir du XIX^e siècle. Quelle est la signification du double système linguistique et de la double perspective culturelle dont le Chinois fait l'expérience lorsqu'il écrit en français ? comment se connaît-il et s'interprète-t-il à travers le détour, voire l'intégration de l'Autre ?

Face à la contradiction entre le mariage arrangé du système patriarcal chinois et le mariage libre du capitalisme, il dénonce la suppression de la nature humaine par l'ordre traditionnel et se demande si la passion des jeunes pourrait ébranler le confucianisme enraciné dans les esprits du peuple chinois. Ce conflit d'idéologie dévoile non seulement la douleur éprouvée par la Chine au début de la rencontre moderne avec l'Occident, mais aussi la confusion de l'auteur quant à ses identités co-construites par différentes cultures. La fierté de l'Empire Céleste est brisée par la réalité de la faiblesse du pays vaincu ; revenir à l'âge d'or où la Chine autosuffisante ne songe pas à « sortir [de s]es limites² » est impossible. La question « qui suis-je » se pose à nouveau dans le contexte de l'intégration de cultures multiples et invite à la participation de la diversité et de la polyphonie.

Si « [a]ucun nom n'est le vôtre tant que vous n'avez pas parlé en son nom³ », alors c'est Tcheng Ki-tong qui parle pour la première fois de la Chine en français, décrivant la patrie idéalisée et la douleur de la réalité contradictoire. Sous la

¹ Tzvetan Todorov, *Nous et les autres*, op. cit., p. 123.

² Tcheng Ki-tong, *Les Chinois peints par eux-mêmes*, op. cit., p. 128-129.

³ Homi K. Bhabha, *Les Lieux de la culture : une théorie postcoloniale*, op. cit., p. 27.

domination du discours occidental, il essaie d'établir un discours opposé pour représenter la civilisation chinoise au nom du Chinois. Mais à l'ère de la connaissance réciproque à tâtons, Tcheng Ki-tong ne peut ni prévoir un monde hybride ou un vivre-ensemble, ni signaler quels changements la civilisation occidentale peut apporter à la Chine. À la fin du XIX^e siècle, alors que les conflits culturels sont le thème principal au fil des activités coloniales des Occidentaux, il appelle quasiment instinctivement à un « Trois » transcendant en dehors de l'opposition binaire des deux cultures distinctes, afin qu'elles puissent parvenir à une réconciliation. Dans ce cas, Tcheng Ki-tong nous dévoile l'importance du « Third Space » au sens de Bhabha ; c'est entre les interstices des différences que l'unité et la fixation de la culture sont remises en question et que les valeurs traditionnelles sont réévaluées.

Si pour notre diplomate des Qing, la rencontre avec l'Autre, accompagnée de l'effondrement du grand Empire Céleste, aboutit davantage à son auto-division douloureuse entre le régime social confucéen et la vague occidentale, alors François Cheng embrasse délibérément les différences les plus contradictoires à partir desquelles apparaissent ses identités plurielles en constant devenir. Lorsque Puyi abdique en 1912, les dynasties chinoises poussent leur dernier soupir et le système féodal qui dure depuis plus de deux mille ans sur cette terre jaune prend fin. Après avoir connu l'époque bourgeoise et la révolution socialiste, le peuple chinois achève d'être désenchanté par l'idéologie traditionnelle basée sur le confucianisme. Bien que les réformes sociales en constante évolution lancées sous la direction des intellectuels creusent un écart immense avec les vastes zones rurales arriérées et conservatrices, en général, l'intervention de l'Autre et la réalité sociale turbulente provoquent des changements fondamentaux à propos du mode de vie, de la façon de penser et du sentiment d'identité nationale du peuple chinois.

C'est au moment où l'ancien ordre social s'effondre et où le nouveau système structurel n'est pas encore établi que François Cheng commence à réfléchir à l'univers vivant et au destin collectif de l'humanité. Né en 1929, il passe son enfance et son adolescence au milieu de guerres et d'exil sans fin. Sa réflexion vient d'abord de ses

propres observations sur le monde. L'image de l'eau, dans ce cas, devient l'une des représentations essentielles dans sa pensée ; sa circulation dans la nature amène le penseur à voir le monde comme des mouvements et des transfigurations sans fin. Ce concept coïncide avec la pensée taoïste chinoise selon laquelle « [I]es dix mille êtres s'adosent aux Yin/ Et embrassent le Yang/ L'harmonie naît au souffle du Vide médian⁴ ». Est-ce une coïncidence ? Après l'écroulement de la dynastie féodale chinoise dont le confucianisme est la pierre angulaire de son règne, François Cheng choisit de trouver sa subsistance dans une autre école de pensée importante de la Chine. En fin de compte, il tourne le dos à la pensée hiérarchique confucéenne traditionnelle et se consacre plutôt à un monde du « Trois » : les deux pôles se transforment l'un en l'autre et s'unifient harmonieusement par le truchement du Vide médian.

C'est de ce point de vue de « échange/change » que Cheng considère l'Occident comme interlocuteur majeur et indispensable de la culture chinoise. Parallèlement, sa préférence pour la pensée taoïste explique les interprétations distinctes sur la Chine ancienne à l'égard de deux écrivains chinois d'expression française : Tcheng Ki-tong considère la Chine ancienne comme une utopie insulaire autosuffisante n'ayant pas besoin de contact avec le monde extérieur ; cependant, aux yeux de François Cheng, la construction de l'Histoire de la Chine est toujours un processus de communication, de dialogue et d'intégration avec les autres cultures. D'autre part, les deux auteurs se ressemblent dans la mesure où ils appellent tous deux à l'émergence du « Trois » afin de parvenir à une sorte de réconciliation. Mais ce dernier est sans aucun doute plus proactif et optimiste. C'est un exilé qui recherche activement le dialogue et crée le « Third Space » dans l'intention de susciter la transformation entre nous et les autres pour accoucher de la nouveauté.

D'ailleurs, les bombardements aériens, les femmes violées, les cadavres saignants ou pâles, les intellectuels insultés par ceux qu'ils aiment... François Cheng, qui grandit dans la folie humaine la plus absurde, fait face à la cruauté et à la fragilité

⁴ François Cheng, *Vide et plein : Le langage pictural chinois*, op. cit., p. 59.

de ses contemporains en prêtant attention à l'enjeu ultime du destin humain : la vie et la mort. Le taoïsme considère les êtres humains comme une partie de la Nature – selon Tchouang-tseu « [l]e ciel et la terre sont nés en même temps que moi-même ; tous les êtres et moi-même ne font qu'un⁵ » – de sorte qu'ils suivent les lois du Tao dans l'univers vivant. À l'instar de l'eau circulant, la vie et la mort existent alternativement sous deux formes de Vie éternelle, c'est avec la mort que « la Vie devient un processus dynamique⁶ ». Mais comment sauver le destin misérable des humains ? la Vie n'est-elle qu'une répétition constante ?

François Cheng trouve finalement la réponse dans l'Orphée de Rilke et dans l'amour absolu du Christ. Le double Royaume, qui réunit la vie et la mort à travers les chants du poète, pointe vers l'Ouvert, vers la nouveauté ; l'amour divin qui promet la renaissance aux morts dévots apaise la souffrance de l'être humain. La Vie est un cycle et un renouvellement constants tant que nous ne nous limitons pas à l'homogénéité et que nous nous ouvrons à l'autrui. De nous à l'Autre, d'espace en temps, de co-naissance en re-naissance, l'académicien d'origine chinoise puise la nourriture dans les meilleures parties des deux cultures ; son expérience transculturelle dessine continuellement ses identités multiples et indéfinissables. Cette diversité est une fusion au lieu de la juxtaposition des différences : ses études sur la poésie et la peinture chinoises de même que sa création littéraire en langue française se manifestent par l'interaction et l'intégration des deux cultures. Il ne s'agit pas de la domination de l'une sur l'autre, mais plutôt de la nouveauté née de l'hétérogénéité, ce qui explique que « [l]a beauté est une rencontre⁷ ».

Sa familiarité avec des textes antérieurs – c'est-à-dire son expérience de lecture préalable, telle que la poésie traditionnelle chinoise et les chants de Rilke – et son succès tardif lui laissent un élan créatif inextinguible qui l'oblige à trahir sa sensibilité intense à travers les vers, « en raison de sa brièveté et de la perspective abrupte,

⁵ “天地与我并生，而万物与我为一”；voir Lao-tseu, Tchouang-tseu, Lie-tseu, « La Réduction ontologique », *Philosophes taoïstes*, op. cit., p. 99.

⁶ François Cheng, *Une longue route : pour m'unir au chant français*, op. cit., p. 212.

⁷ *Ibid.*, p. 166.

inattendue qu'il ouvre⁸ ». Révéler son être spirituel, métissé, ouvert à travers la poésie où ses identités sont une sorte de devenir où il est impossible de distinguer nous de l'Autre. Les deux se transforment, se renouvellent et se transcendent, c'est précisément aux intersections ambiguës des différences que François Cheng nous montre un modèle du vivre-ensemble.

En 1971, pendant le Mouvement *shangshan xiaxiang*, le jeune instruit de dix-sept ans est envoyé à Ya'an et fait partie de la génération perdue chinoise. Par rapport à ses prédécesseurs – dont l'un témoigne comment les valeurs ancrées sont détruites par l'intervention violente de l'Occident, tandis que l'autre reconstruit une pensée hybride à partir des ruines effondrées à l'aide de rencontres avec l'Autre –, Dai Sijie fait l'expérience d'adorer l'Autre, puis de le désenchanter et finalement de se réexaminer en tant qu'Autre. Il nous prouve que la connaissance est un processus plutôt qu'un résultat déterminé.

Comme ses contemporains, il vit en tant qu'adolescent dans une période d'extrême pénurie tant matérielle que spirituelle. Michel Bonnin les compare à un groupe d'écrivains américains à Paris dans les années 1920 dans le sens où ils sont tous confrontés à une crise de la perte de croyance et ont un besoin urgent de trouver une identité à travers la distance nécessaire de l'aliénation, puis de la réintégration. Par conséquent, la raison pour laquelle Dai Sijie s'exile en France provient, d'une part, de l'esprit de rébellion contre le système politique étouffant de l'époque, et d'autre part, de l'admiration passionnée pour la civilisation occidentale partagée par sa génération.

Or, l'état entre-deux suscite le sentiment de non appartenance : le refus de la patrie – selon sa propre formule dans une interview en 2007 – semble le déraciner ; la prise de conscience que l'Occident n'est ni une panacée ni le sauveur de l'Orient lui rend impossible de se blanchir ou de s'intégrer totalement dans la société occidentale. Étranger à la fois en Chine et en Occident, il oscille constamment entre les deux cultures : il est d'abord admirateur, puis sceptique, finalement métis des cultures. Les

⁸ *Ibid.*, p. 187.

protagonistes de ses trois premiers romans témoignent de ce processus de dépaysement : des jeunes instruits qui admirent la civilisation occidentale à l'étudiant chinois qui apprend la psychanalyse en France, en passant par l'étudiante française qui apprend la langue chinoise en Chine. Trois films qu'il réalise à partir de 2002 révèlent une transformation quasiment identique, les trois narratrices sont tour à tour la fille d'un village de montagne, la métisse vivant en Chine et la Française d'origine chinoise.

Les phrases « rédigées dans un français », écrit-il dans *Le Complexe de Di* « l'ont transformé⁹ ». Or, est-il transformé en Français par le biais du langage ? Non. Le fait est qu'on découvre chez lui de plus en plus l'enchevêtrement entre la Chine et la France, le passé et le présent, le rêve et la réalité. Les vers à soie chinois peuvent également se transformer en paons de nuit après avoir mangé les feuilles de vernis de Chine trouvées au cimetière du Père Lachaise, comme la nouvelle vie née d'une autre culture. Son expérience transculturelle et ses émotions complexes envers les deux cultures, la colère, le désir, l'ironie, la désillusion, la nostalgie, la confusion, etc., tout cela s'entremêle pour former ses multiples identités particulières.

De plus, des changements se produisent également en Chine que l'écrivain chinois observe de l'extérieur (« comme la Chine a changé¹⁰ ») : des villages de montagne isolés sont submergés sous le fleuve Yangtze, les hutongs sont remplacés par des gratte-ciels, les valeurs traditionnelles qui mettent l'accent sur la chasteté sont détruites par la réalité de ne pas pouvoir trouver une seule vierge, et imiter l'Occident n'est plus considéré comme une trahison de classe mais devient une mode contemporaine. L'exilé ne connaît plus sa grande patrie. Alors que les traces du vieux monde s'effacent progressivement, la génération perdue qui considérait autrefois l'occidentalisation comme un signe de civilisation commence à éprouver de la nostalgie d'une certaine Chine primitive : c'est l'insistance de l'historien Tang Li sur la vérité de l'Histoire et la foi de Ma Rong sur l'héritage infini de la vie continue. En l'occurrence, la double trilogie de sa création personnelle, c'est-à-dire les trois romans

⁹ Dai Sijie, *Le Complexe de Di*, op. cit., p. 16.

¹⁰ *Ibid.*, p. 19.

(*Balzac et la Petite Tailleuse chinoise, Complexe de Di, Par une nuit où la lune ne s'est pas levée*) et les trois films (*Balzac et la Petite Tailleuse chinoise, Les Filles du botaniste, Le Paon de nuit*), montrent sans doute non seulement son parcours personnel mais révèlent également les changements idéologiques d'une génération de Chinois face à l'Occident.

En même temps, de la seconde moitié du XX^e siècle à nos jours, l'évaluation de « l'exotisme » ne concerne pas uniquement les œuvres romanesques et cinématographiques de Dai Sijie, mais aussi d'autres créateurs chinois. Par exemple, dans *Primitive Passions : Visuality, Sexuality, Ethnography, and Contemporary Chinese Cinema*, Rey Chow révèle comment les films de Zhang Yimou, l'un des plus grands réalisateurs chinois, sont considérés à la fois comme destinés à attirer le public occidental et comme manquant de profondeur pour des raisons politiques¹¹. D'après l'auteur, la représentation esthétique dans le film *Ju Dou* transforme en effet l'exotisme de la Chine, c'est-à-dire une certaine chinoiserie, en fétichisme des marchandises tandis que la tentative du réalisateur du retour à la Chine comme origine est « une exploitation narcissique de la culture 'indigène'¹² ».

Sous la vague de mondialisation de l'économie et d'innovation technologique, la question de l'exotisme, en tant que marchandise immatérielle, est à nouveau posée avec un nouveau regard. Nous partageons la protestation des critiques contemporains contre la réduction des cultures non occidentales à une altérité absolue et fixe dans des marchandises destinées à accélérer la circulation des œuvres. Mais nous devons simultanément prendre garde à ne pas négliger complètement les voix des lecteurs/publics non occidentaux dans leurs discours – je fais référence à une tendance dangereuse selon laquelle les films réalisés par des Chinois et l'esthétique qu'ils

¹¹ Rey Chow, *Primitive Passions: Visuality, Sexuality, Ethnography, and Contemporary Chinese Cinema*, op. cit., p. 151. Dai Sijie lui-même avoue que : « Je sais que j'ai été accusé de ce problème par *Le Monde* qui est un journal de 'centre-gauche', et ses critiques d'art admirent les films d'écrivains qui vont à l'extrême. Ils soutiennent que les artistes devraient critiquer la réalité, et je suis d'accord avec cela. C'est le point de vue des grands commentateurs occidentaux sur les artistes. Une société élève les artistes de manière à ce qu'ils puissent la critiquer et non la louer. Donc dans ce cas, je suis un artiste incompetent. Ce n'est pas que je loue qui que ce soit, mon défaut est de ne critiquer personne. » Voir Dai Sijie 戴思杰, « Panni zhe dai sijie – wo xiang zhengming wo shi ge congming ren 叛逆者戴思杰——我想证明我是个聪明人 » [Rebelle Dai Sijie – je veux prouver que je suis intelligent], art, cit ; traduit par nous.

¹² "a narcissistic exploration of a 'native' culture" ; Rey Chow, *Primitive Passions : Visuality, Sexuality, Ethnography, and Contemporary Chinese Cinema*, op. cit., p. 65 ; traduit par nous.

incarnent seraient entièrement destinés à l'Occident – ou de refuser toutes les représentations sur l'Autre.

Comme le dit Amin Maalouf, « nous sommes aussi 'les autres' pour tous les autres¹³ », c'est pourquoi, lorsqu'on discute de la manière d'écrire sur soi, il faut aussi penser à la manière d'écrire sur l'Autre, même sur l'Autre chez moi. En d'autres termes, notre objection à ce que les œuvres deviennent des véhicules purs de l'exotisme ou des outils permettant à l'impérialisme de collectionner l'altérité ne revient pas à nier toutes les représentations sur l'Autre, mais plutôt à refuser de représenter l'Autre comme une différence incompréhensible et absolue figée dans le temps. En outre, l'exotisme ne doit pas seulement être considéré comme un discours orientaliste, autrement dit, comme une projection à sens unique de l'Occident sur l'Orient, nous constatons qu'il implique parfois aussi les stéréotypes des Orientaux sur les Occidentaux et même sur eux-mêmes.

En l'occurrence, la continuité du monde fictionnel de Dai Sijie démontre ainsi une déconstruction du double exotisme qu'il a lui-même établi dans *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise* : le fétichisme de la culture occidentale est mis en cause à la suite de son désenchantement de la formule « l'Occident sauve l'Orient » ; les éléments exotiques chinois qui intéressent les lecteurs français – villages de montagne chinois isolés, jeunes instruits partis à la montagne et à la campagne, et femmes villageoises avides de transformation – sont éliminés dans le processus d'occidentalisation de la Chine moderne. De ce fait, à l'instar des identités plurielles de l'auteur, la connaissance d'une autre culture est aussi un devenir perpétuel ainsi qu'un processus d'intégration de l'Autre chez soi.

Nous nous rendons compte que le dialogue continu avec l'Autre remet en question des concepts autrefois répandus en Occident, y compris l'universalisme, le relativisme et l'exotisme. Tout en niant l'assimilation, la rupture et la différence absolue des cultures, la transculturalité du dialogue porte sur une transfiguration mutuelle entre deux sujets égaux dans le but de fonder un monde de décentrement et

¹³ Cité par Ottmar Ette, *TransArea : Une histoire littéraire de la mondialisation*, op. cit., p. 23.

de polyphonie. Née aux frontières des différences, la *nouveauté* est le fruit de différentes époques, cultures et expériences personnelles ; elle pourrait donc non seulement refléter le mouvement historique, mais aussi participer aux prochains cycles d'interaction en tant que différence neuve.

Lors de la deuxième année de mon doctorat en France, en tant qu'étudiante chinoise intéressée par le problème de l'identité contemporaine, j'ai ressenti pour la première fois l'impact des stéréotypes sur notre psychisme. Un jour, Zheng, qui n'était que mon copain à l'époque, et moi avons pris le RER B depuis la gare de Massy Palaiseau pour faire des achats dans un supermarché chinois – c'est peut-être le moment où les Chinois (ou les Français d'origine chinoise) vivant à Paris ressentent le plus fortement leur lien avec la patrie asiatique. En dehors des heures de pointe, le flux dans la ligne B n'est pas dense, et nous sommes descendus du train à la station Cité universitaire comme d'habitude. Au moment où la porte était sur le point de se fermer, une grosse femme noire et ses deux enfants se sont accrochés à la portière et ont tenté de sortir. Les passagers sur la plateforme, noirs, blancs et jaunes comme nous deux, ont tous regardé leur confrontation avec la technologie moderne avec des yeux froids.

Les Noirs en marge de la société sont un symbole de chaos, de violence, de brutalité et de désordre, ces stéréotypes sèment à tout moment les préjugés dans les esprits, que ce soit à travers l'entourage, les médias ou les réseaux sociaux. Ce cliché n'existe pas seulement chez les orientalistes : dans cette métropole européenne, nous, les « jaunes » qui appartenons aussi à l'Autre, à la minorité, et à l'étranger, avons intériorisé et accepté, consciemment ou inconsciemment, cette notion de hiérarchie – les Blancs en haut et les Noirs en bas –, avec un narcissisme humble de notre identité culturelle – nous ne sommes pas les pires après tout. Je suis réellement enivrée par les sages paroles de Montaigne (« Je désire singulièrement qu'on nous juge chacun à part soy, et qu'on ne me tire en conséquence des communs exemples¹⁴ ») que j'ai pris comme exorde de ma thèse de doctorat. Néanmoins, me suis-je dit, « les Noirs ne

¹⁴ Montaigne, *Œuvres complètes*, texte établi par Albert Thibaudet et Maurice Rat, introduction et notes par Maurice Rat, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1962, p. 225.

suivent tout simplement pas les règles » – ce jugement arbitraire m’est venu à l’esprit presque sans trop réfléchir.

Après une lutte, la femme noire est descendue du train avec son enfant. Mais à notre grande surprise, ils ont marché droit vers nous et se sont finalement arrêtés devant nous. La mère, qui tenait son enfant d’une main, nous a tendu quelque chose de l’autre et a dit : « Vous avez oublié votre sac dans la voiture. » Effectivement, le cartable noir qu’elle tenait dans sa main appartenait à Zheng. Nous avons silencieusement pris le sac des mains de la femme noire et les avons regardés tous les trois retourner sur le quai, attendant l’arrivée du prochain train. En un instant, le choc, la honte, la culpabilité, la gratitude et toutes sortes d’émotions complexes m’ont submergé, m’empêchant même de prononcer le mot simple de « merci ». Ce n’est qu’à ce moment-là que j’ai découvert le décalage entre ma vie réelle et la recherche universitaire : je préconisais dans ma thèse l’abandon des préjugés et l’établissement d’un monde du vivre-ensemble autorisant les différences, mais en réalité, ces présuppositions sur l’Autre n’ont jamais été complètement expulsées de mon cerveau.

Du fait de cette expérience, je pense qu’il est sans doute plus important de découvrir les différences entre les trois auteurs que leurs similitudes, à savoir leurs identités multiples et leurs expériences transculturelles, car elles révèlent que l’hétérogénéité existe toujours même au sein de la communauté minoritaire. C’est pourquoi, dans chaque partie de la thèse – leurs itinéraires transculturels, leurs dialogues avec l’Occident, leurs créations personnelles –, j’espère me débarrasser de toutes les idées préconçues et les « juger chacun à part » ; et c’est pourquoi je n’hésite pas à les mettre en parallèle afin de signaler leurs différences dans leurs idées créatives, leurs visions culturelles, leurs pensées sur les femmes, etc.

Par exemple, en dépit de leurs autoportraits littéraires – *Les Chinois peints par eux-mêmes*, *Le Dit de Tianyi* et *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise* –, ils ont chacun leurs goûts et leurs préférences dans la façon de s’exprimer : Tcheng Ki-tong fait des recherches sur le théâtre chinois et adapte le *Chuanqi* des Tang en premier roman chinois occidentalisé ; François Cheng espère rejoindre les rangs des poètes de l’être

en suivant la voie de Rilke ; Dai Sijie se consacre à la création cinématographique grâce à l'innovation technologique. Et au point de vue de la réception esthétique, en lisant le même ouvrage du même écrivain français, François Cheng voit la fusion des cultures différentes chez Jean-Christophe, tandis que Dai Sijie en tire un esprit rebelle. D'ailleurs, leurs points de vue sur les femmes sont largement distincts en raison des contextes historiques et des itinéraires personnels : Siao-Yu est victime du conflit culturel entre mariage arrangé et amour libre ; Yumei est la Muse qui souffre des guerres et des mouvements politiques ; la Petite Tailleuse est une Nora à la chinoise avec un esprit de résistance.

Le rapprochement entre nous et les autres pourrait conduire à un état hybride qui est une issue différente du « se blanchir ou disparaître¹⁵ » de Franz Fanon. Parce qu'au lieu de la reproduction totale, dans le processus de la transplantation d'une culture dans une autre, les malentendus, les déviations, et les réinterprétations se produisent presque inévitablement, tout comme le théâtre chinois *L'Orphelin de la maison de Tchao* connaît des changements constants pendant ses périples entre la Chine et la France. Néanmoins, non seulement la double participation de la culture occidentale et de la culture chinoise devient une négation de l'identité culturelle unique et immuable, le fait est que d'une part, la culture elle-même est fluide, génératrice et anti-essentielle et d'autre part, la diversité demeure au sein de chaque culture. La frontière entre cultures est donc aussi le lieu de rencontre des diversités, créant un espace à la fois superposé et polyphonique : le premier trait permet de se comprendre, le second permet de voir les différences et d'invalider les discours du type « ils devraient être ».

Dans *A Critique of Postcolonial Reason : Toward a History of the Vanishing Present*, Gayatri Spivak ne cache pas sa préoccupation quant au fait que les immigrants diasporiques voilent les voix des informateurs autochtones dans le tiers monde et que les problèmes des femmes subalternes seraient submergés par le discours postcolonialiste. Il faut reconnaître que les écrivains exilés et les

¹⁵ Franz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, op. cit., p. 97.

informateurs locaux au sens de Spivak disposent de perspectives différentes face aux cultures locales et occidentales – en fait, c’est ce point de vue particulier qui nous amène à nous concentrer sur les écrivains transculturels – et que ces voix provenant du tiers monde ne doivent pas être ignorées. Mais ces écrivains ne sont pas isolés de leur patrie. Les œuvres de Tcheng Ki-tong, François Cheng et Dai Sijie sont toujours étroitement liées à leur culture d’origine. Même s’ils s’expriment par le truchement de la langue française, la culture chinoise est un élément essentiel dans leurs écrits. Cette participation n’est pas seulement une sorte de mémoire ou d’évaluation, mais aussi une réflexion après avoir gardé une certaine distance et une intégration de l’Autre chez soi. En plus, ces écrivains en exil dessinent d’une autre perspective l’Histoire chinoise, et surtout, l’Histoire de la rencontre de la Chine avec l’Occident. La condition des femmes n’y est pas ignorée, bien au contraire, dans leurs œuvres, l’évolution du statut des femmes chinoises et les difficultés auxquelles elles sont encore confrontées occupent une place particulièrement importante.

Un fait encore plus cruel est que pour que les voix de la Chine soient entendues, nous devons appeler particulièrement les écrivains exilés à raconter au public occidental les histoires chinoises avec leur maîtrise de la langue étrangère. Il ne s’agit pas simplement d’une exigence selon laquelle la Chine, jugée depuis l’époque coloniale dans sa différence absolue par rapport à l’Occident, puisse obtenir le pouvoir de se représenter – n’est-ce pas le souhait du premier écrivain chinois d’expression française ? les identités plurielles des écrivains permettent à leurs écrits d’offrir aux lecteurs chinois l’opportunité d’observer la Chine à partir des frontières culturelles sans mettre la Chine en quarantaine avec d’autres cultures.

Bibliographie

Corpus principal

CHENG François 程抱一, *Faguo qiren shixuan* 法国七人诗选 [Anthologie de sept poètes français] [1970], Changsha, Hunan renmin chubanshe, 1984.

CHENG François, *Le Dit de Tian-yi*, Paris, Albin Michel, 1998.

CHENG François, *Le Dialogue*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002.

CHENG François 程抱一, *Tian yi yan* 天一言 [Le Dit de Tian-yi] [1998], trad. Yang Xinian 杨年熙, Shandong, Shandong youyi chubanshe, 2004.

CHENG François, *À l'orient de tout*, Paris, Gallimard, 2005.

CHENG François 程抱一, *Wanyou zhi dong* 万有之东 [À l'orient de tout] [2005], trad. Zhu Jing 朱静, Shanghai, Tongji daxue chubanshe, 2007.

CHENG François, *L'un vers l'autre : En voyage avec Victor Segalen*, Paris, Albin Michel, 2008.

CHENG François 程抱一, *Yu youren tan lierke* 与友人谈里尔克 [Parler de Rainer Maria Rilke avec mon ami] [1970], Pékin, Renmin wenxue chubanshe, 2012.

CHENG François, *La vraie gloire est ici*, Paris, Gallimard, 2015.

CHENG François, *Enfin le royaume*, Paris, Gallimard, 2018.

CHENG François, *Une longue route : pour m'unir au chant français*, Paris, Albin Michel, 2022.

DAI Sijie, *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise*, Paris, Gallimard, 2000.

DAI Sijie 戴思杰, *Baerzhake yu xiaocai feng* 巴尔扎克与小裁缝 [Balzac et la Petite Tailleuse chinoise] [2000], trad. Yu Zhongxian 余中先, Pékin, Beijing shiyue wenyi chubanshe, 2003.

DAI Sijie, *Le Complexe de Di*, Paris, Gallimard, 2003.

DAI Sijie 戴思杰, *Shi meng ren* 释梦人 [Le Complexe de Di] [2003], trad. Yu Zhongxian 余中先, Taipei, Huangguan, 2006.

DAI Sijie, *Par une nuit où la lune ne s'est pas levée*, Paris, Gallimard, 2008.

DAI Sijie 戴思杰, *Wu yue zhi ye* 无月之夜 [Par une nuit où la lune ne s'est pas levée] [2008], trad. Yu Zhongxian 余中先, Pékin, Beijing shiyue wenyi chubanshe, 2011.

- DAI Sijie, *Trois vies chinoises*, Paris, Flammarion, 2011.
- DAI Sijie 戴思杰, *Yongsheng shu* 永生树 [L'Évangile selon Yong Sheng], Pékin, Beijing shiyue wenyi chubanshe, 2016.
- DAI Sijie, *L'Évangile selon Yong Sheng* [2016], Paris, Gallimard, 2019.
- TCHENG Ki-Tong, *Les Chinois peints par eux-mêmes*, Paris, Calmann Lévy, 1884.
- TCHENG Ki-Tong, *Le Théâtre des Chinois*, Paris, Calmann Lévy, 1886.
- TCHENG Ki-tong, *Les Parisiens peints par un Chinois*, Paris, Bibliothèque-Charpentier, 1891.
- TCHENG Ki-tong, *Le Roman de l'Homme jaune : Mœurs chinoises*, Paris, Bibliothèque-Charpentier, 1891.
- TCHENG Ki-tong 陈季同, *Huangshan ke chuanqi* 黄衫客传奇 [Le Roman de l'Homme jaune] [1891], trad. Li Huachuan, Pékin, Renmin wenzue chubanshe, 2010.

Corpus secondaires

- A Cheng 阿城, *Qiwang shuwang haiziwang* 棋王 · 树王 · 孩子王 [Roi des échecs · Roi des arbres · Roi des enfants] [1984], Pékin, Renmin wenzue chubanshe, 2015.
- BAUDELAIRE Charles, *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. I, II, 1976.
- BEAUVOIR Simone de, *Le Deuxième Sexe*, t. I, II, Paris, Gallimard, 1976.
- CHATEAUBRIAND François-René de, *Mémoires d'outre-tombe* [1848], t. II, Édition Ministère de l'Éducation nationale, 1972.
- CHENG François, *Entre source et nuage : La poésie chinoise réinventée*, Paris, Albin Michel, 1990.
- CHENG François, *Vide et plein, le langage pictural chinois*, Paris, Seuil, 1991.
- CHENG François, *L'Écriture poétique chinoise*, Paris, Seuil, 1996.
- CHENG François, *Shitao ou la saveur du monde*, Paris, Phébus, 1998.
- CHENG François, *Chu Ta : le Génie du Trait*, Paris, Phébus, 1999.
- CHENG François, *Discours de réception de François Cheng*, <http://www.academie-francaise.fr/discours-de-reception-de-francois-cheng>.
- CHENG François, *L'Éternité n'était pas trop*, Paris, Albin Michel, 2002.

- CHENG François, *Pèlerinage au Louvre*, Paris, Flammarion, 2008.
- CHENG François, *Cinq méditation sur la beauté*, Paris, Albin Michel, 2010.
- CHENG François, *Œil ouvert et cœur battant*, Paris, Desclée de Brouwer, 2011.
- CHENG François, *Quand reviennent les âmes errantes*, Paris, Albin Michel, 2012.
- CHENG François, *Assise : Une rencontre inattendue* suivi du *Cantique des créatures de François d'Assise*, Paris, Albin Michel, 2014.
- CHENG François, *De l'âme*, Paris, Albin Michel, 2018.
- CHENG François, *Nuit de lune et de fleurs sur le fleuve printanier*, Paris, L'Asiathèque, 2021.
- DIDEROT Denis, *Supplément au voyage de Bougainville* [1796], dans *Œuvres*, texte établi et annoté par André Billy, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1946.
- ÉNARD Mathias, *Boussole*, Arles, Actes Sud, 2015.
- FU Lei 傅雷, *Fu yi jinghua* 傅译精华 [Anthologie des traductions de Fu Lei], Pékin, Renmin wenzue chubanshe, 2018.
- FU lu te er 福祿特尔, *Fu lu te er xiao shuo ji* 福祿特尔小说集 [Romans de Voltaire], trad. Chen Ruheng, Pékin, Shangwu yinshuguan, 1935.
- FU lu te er 福祿特尔, *Zhongguo guer* 中国孤儿 [L'Orphelin de la Chine] [1755], trad. Zhang Ruogu 张若谷, Pékin, Shangwu yinshuguan, 1942.
- GU Xuejie 顾学颉 (dir.), *Yuanren zaju xuan* 元人杂剧选 [Recueil de Tsa kiu des Yuan] [2010], texte établi, présenté et annoté par, Pékin, Renmin wenzue chubanshe, 2020.
- HUC Évariste, *Souvenirs d'un voyage dans la Tartarie et le Thibet* [1850] suivis de *L'Empire chinois* [1854], préface de Francis Lacassin, Paris, Omnibus, 2018.
- Ji Junxiang, *L'Orphelin de la maison de Tchao*, trad. R. P. de Prémare, de la Compagnie de Jesus, 1731.
- Ji Junxiang, *Tchao-Chi-Kou-Eul*, trad. Stanislas Julien, Paris, libraire-éditeur Moutardier, 1834.
- KIN-Yn-Yu 敬隱漁, *Jing Yinyu wenji* 敬隱漁文集 [Recueil de Kin-Yn-Yu], Pékin, Renmin wenzue chubanshe, 2016.
- LAO-TSEU, *TAO-TE-KING*, trad. Stanislas JULIEN, Paris, Imprimerie Royale, 1842.
- LAO-TSEU, Tchouang-tseu, Lie-tseu, *Philosophes taoïstes*, textes traduits, présentés et annotés par Liou Kia-Hway et Benedykt Grynopas, relus par Paul Demiéville, Étienne et Max Kaltenmark, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1980.
- LAO-TSEU, *Livre de la voie et de la vertu*, texte traduit et présenté par Claude Larre,

préface de François Cheng, Paris, Desclée de Brouwer, 2015.

LOTI Pierre, *Madame Chrysanthème* [1887], Paris, Flammarion, 1993.

LIANG Qichao 梁启超, *Jie hui meng chuanqi* 劫灰梦传奇 [Chuanqi du rêve réduit en poudre] [1902], recueilli dans *Yinbing shi heji* 饮冰室合集 [Collection de buvettes de glace], t. XI, Pékin, Zhonghua shuju, 1989.

LIU Xinwu 刘心武, *Banzhuren* 班主任 [L'instituteur responsable], *Renmin wenxue* 人民文学 [La littérature du peuple], 1977, n°11.

LU Xinhua 卢新华, *Shanghen* 伤痕 [Les cicatrices], *Wenhui bao* 文汇报 [Journal des cultures réunies], 1978.

LU Xun 鲁迅, *Luxun quanji* 鲁迅全集 [Œuvres complètes de Lu Xun], Pékin, Renmin wenxue chubanshe, 2005.

LU Xun 鲁迅, Cao Guangfu 曹光甫, *Tang song chuanqi ji* 唐宋传奇集 [L'Anthologie des Chuanqi des Tang et des Song] [1927], trad. 杜东嫣 de la langue écrite, Shanghai, Shanghai guji chubanshe, p. 2019.

MAALOUF Amin, *Les identités meurtrières*, Paris, Bernard Grasset, 1998.

MAALOUF Amin, *Le Périphe de Baldassare*, Paris, Albin Michel, 2002.

MAALOUF Amin, *Origines*, Paris, Grasset, 2004.

MAALOUF Amin, *Les Désorientés*, Paris, Grasset, 2012.

MONTAIGNE, *Œuvres complètes*, texte établi par Albert Thibaudet et Maurice Rat, introduction et notes par Maurice Rat, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1962.

RILKE Rainer-Maria, *Lettres à un jeune poète* [1929] suivies de *réflexions sur la vie créatrice* par Bernard Grasset, trad. Bernard Grasset et Rainer Biemel, Paris, Bernard Grasset, 1937.

RILKE Rainer Maria, *Poésie* [1907], trad. Maurice Betz, Paris, Émile-Paul Frères, 1941.

RILKE Rainer Maria, *Les Élégies de Duino et Les Sonnets à Orphée* [1922], trad. Joseph-François Angelloz, Paris, Flammarion, 1992.

RILKE Rainer Maria, « La Panthère : Au jardin des Plantes, Paris » [1902], trad. Dominique Iehl, dans *Œuvres poétiques et théâtrales*, sous la direction de Gérard Stieg, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1997.

ROLLAND Romain 罗曼罗兰, *Ruowang Kelisiduofu* 若望克利司朵夫 [Jean-Christophe] [1904], trad. Kin-Yn-Yu 敬隐渔, *Xiaoshuo yuebao* 小说月报 [Roman mensuel], en janvier, février, mars, avril 1926.

ROLLAND Romain, 罗曼罗兰, *Pide yu Luxi* 彼得与露西 [Pierre et Luce] [1920], trad. Li Jieren 李劫人, *Xiaoshuo yuebao* 小说月报 [Roman mensuel], en juin et

juillet 1926.

ROLLAND Romain 罗曼罗兰, *Bei duo wen zhuan* 悲多汶传 [Vie de Beethoven] [1903], trad. YANG Hui 杨晦 de la version anglaise, Pékin, Beixin shuju, 1927.

ROLLAND Romain, *Jean-Christophe* [1904], Paris, Albin Michel, 1966.

RHYS Jean, *Wide Sargosso Sea* [1966], London, Penguin Modern Classics, 2016.

SEGALEN Victor, *Lettres de Chine*, Paris, Librairie Plon, 1967.

SEGALEN Victor, *Œuvres complètes*, t. I, II, texte établi, présenté et annoté par Christian Doumet, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2020.

SHAKESPEARE William, *Roméo et Juliette* [1597], dans *Tragédies*, t. I, sous la direction de Jean-Michel Déprats avec la collaboration de Gisèle Venet, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de Pléiade, 2002.

VOLTAIRE, *L'Orphelin de la Chine*, tragédie représentée pour la première fois à Paris, le 20 août 1755.

VOLTAIRE, *Essai sur les mœurs*, dans *Œuvres* de Voltaire, t. XV, avec préfaces, avertissements, notes, etc. par M. Beuchot, Paris, Lefèvre Libraire, Werdet et Lequien fils, 1829.

VOLTAIRE, *Lettres philosophiques*, dans *Mélanges*, texte établi et annoté par Jacques Van Den Heuvel, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1965.

VOLTAIRE, *Correspondance*, t. III, texte établi et annoté par Théodore Besterman, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1975.

VOLTAIRE 伏尔泰, *Fuertai wenji* 伏尔泰文集 [Œuvres de Voltaire], traduit et présenté par Wang Yansheng 王燕生, Pékin, Shangwu yinshuguan, 2019.

WANG Xiaobo 王小波, *Geming shiqi de aiqing* 革命时期的爱情 [L'Amour au cours de la révolution], recueilli dans *Huangjin shidai* 黄金时代 [L'Âge d'or] [1994], Chongqing, Chongqing chubanshe, 2009.

ZHANG Xinxin 张辛欣, *Zai tongyi dipingxian shang* 在同一地平线上 [Au même horizon], recueilli dans *Zhang xinxin xiaoshuoji* 张辛欣小说集 [Œuvres romanesques de Zhang Xinxin], Haerbin, Beifang wenyi chubanshe, 1985.

YE Xin 叶辛, *Wemen zhe yidai nianqingren* 我们这一代年青人 [Les Jeunes de notre génération], Pékin, Zhongguo qingnian chubanshe, 1980.

Textes critiques

AHMED Sara, *Strange Encounters: Embodied Others in Post-Coloniality*, London,

Routledge, 2000.

AÏSSAOUI Mohammed, « À la recherche de la langue perdue », *Figaro*, le 18 janvier 2007.

ANDERSON Benedict, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London and New York, Verso, 1983.

AYMAR-BRESSON M. P., *Histoire générale de l'exposition universelle de 1867. Les puissances étrangères*, Paris, J. Claye, Imprimeur, 1868.

BAZIN Antoine, *Théâtre chinois ou choix de pièces de théâtre composées sous les empereurs mongols*, Paris, L'Imprimerie Royale, 1838.

BAZIN Antoine, *Le Siècle des Youên ou Tableau historique de la littérature chinoise*, Paris, Imprimerie Nationale, 1850.

BENESSAIEH Afef (dir.), *Transcultural Americas-Amériques Transculturelles*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2010.

BENIAMINO Michel, *La Francophonie littéraire : essai pour une théorie*, Paris, Harmattan, 1999.

BERNSTEIN Thomas P., *Up to the Mountains and Down to the Villages: The Transfer of Youth from Urban to Rural China*, New Haven and London, Yale University Press, 1977.

BERNSTEIN Thomas P. 托马斯·伯恩斯坦, *Shangshan xiaxiang: yige meiguoren yanzhong de zhongguo zhiqing yundong* 上山下乡：一个美国人眼中的中国知青运动 [Shangshan xiaxiang : le point de vue d'un Américain sur le mouvement des jeunes instruits en Chine], trad. Li Feng 李枫 et al., Pékin, Jingguan jiaoyu chubanshe, 1993.

BERTAUD Madeleine, CHENG Pei (dir.), *François Cheng à la croisée de la Chine et de l'Occident*, Genève, Librairie Droz S. A., 2014.

BERTAUD Madeleine, *Lire François Cheng : poète français, poète de l'être*, Paris, Hermann, 2017.

BERTY Romuald, *Les Discours de la f(F)rancophonie au XXI^e siècle*, thèse soutenue à l'Université Sorbonne Nouvelle, le 23 juin 2014.

BHABHA Homi K., *The Location of Culture* [1994], London, Routledge, 2004.

BHABHA Homi K., *Les Lieux de la culture : une théorie postcoloniale* [1994], trad. Françoise Bouillot, Paris, Payot & Rivages, 2019.

BONNIN Michel, *Génération perdue : Le Mouvement d'envoi des jeunes instruits à la campagne en Chine, 1968-1980*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2004.

BONNIN Michel 潘鸣啸, *Shiluo de yidai : zhongguo de shangshan xiaxiang yundong (1968-1980)* 失落的一代：中国的上山下乡运动（1968-1980） [Génération perdue :

Le Mouvement d'envoi des jeunes instruits à la campagne en Chine, 1968-1980], trad. Ouyang Yin 欧阳因, Hongkong, xianggang zhongwen daxue chubanshe, 2009.

CASANOVA Pascale, *La République mondiale des Lettres*, Paris, Seuil, 1999.

CESAIRE Aimé, *Discours sur le colonialisme suivi de Discours sur la Négritude* [1950], Paris, Présence Africaine, 2007.

CHANG Hong 长虹, « Zhongguo yu wenxue 中国与文学 » [La Chine et la littérature], *Mangyuan* 莽原 [Le Désert], le 29 mai 1925.

CHEN Feng 晨枫, « Cheng baoyi : zhanzai dongfang yu xifang zhijian 程抱一：站在东方与西方之间 » [François Cheng : entre Orient et Occident], *Renwu* 人物 [Figure], 2004, n° 4.

CHEN Pingyuan 陈平原 (dir.), « *Xin qingnian* » *wenxuan* 《新青年》文选 [L'Anthologie de La Jeunesse], Pékin, Beijing daxue chubanshe, 2019.

CHEN Rongqiang 陈荣强, YUAN Guangtao 袁广涛, « Cong fayu zhongguo xiaoshuo dao huayu faguo dianying – chongsu dai sijie <baerzhake he zhongguo xiao caifeng> 从法语中国小说到华语法国电影——重塑戴思杰<巴尔扎克和中国小裁缝> » [Du Roman chinois en français au film français en chinois – la reconstruction Balzac et la Petite Tailleur chinoise de Dai Sijie], trad. An Ning 安宁, *Huawen wenxue* 华文文学 [La littérature en chinois], 06. 2013.

CHEN Yan 陈彦, « Shengming, jiqing yu zhongxi wenhua duihua – falanxi xueyuan yuanshi cheng baoyi fangtan 生命、激情与中西文化对话——法兰西学院院士程抱一访谈 » [Vie, passion et dialogue entre cultures chinoise et occidentale – Entretien avec académicien français François Cheng], *Wenjing* 文景 [Le paysage de la culture], 2005, n° 5.

CHEN Duxiu 陈独秀, « Xiandai ouzhou wenyi shitan 现代欧洲文艺史谭 » [L'histoire de la littérature et de l'art en Europe moderne], *Qingnian zazhi* 青年杂志 [La Jeunesse], Vol. 1, n° 3, 1915.

CHENG François 程抱一, QIAN Linsen 钱林森, « Wenhua huitong, jingshen tisheng yu yishu chuangzao 文化汇通、精神提升与艺术创造 » [Échange culturel, perfectionnement spirituel et création artistique], *Kuawenhua duihua* 跨文化对话 [Le Dialogue transculturel], t. XVII.

CHOW Rey, *Writing Diapora: Tactics of Intervention in Contemporary Cultural Studies*, Bloomington, Indiana University Press, 1993.

CHOW Rey, *Primitive Passions: Visuality, Sexuality, Ethnography, and Contemporary Chinese Cinema*, New York, Columbia University Press, 1995.

CHOW Rey, *Woman and Chinese Modernity*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2003.

CHU Xiaoquan 褚孝泉 (dir.), *Cheng baoyi yanjiu lunwen ji* 程抱一研究论文集 [Recueil d'essais de François Cheng], Shanghai, Fudan daxue chubanshe, 2013.

COLLECTIF (Remin ribao bianjibu “人民日报” 编辑部), *Guanyu hufeng fangeming jituan de cailiao* 关于胡风反革命集团的材料 [Matériaux sur le groupe contre-révolutionnaire de Hu Feng], Pékin, Renmin chubanshe, 1955.

COLLECTIF, *Shenbao* 申報 [Journal de Shanghai], Shanghai, Shanghai shudian, 1983.

COLLECTIF (Beijing daxue zhongfa wenhua guanxi yanjiu zhongxin 北京大学中法文化关系研究中心), *Hanyi faguo shehui kexue yu renwen kexue tushu mulu* 汉译法国社会科学与人文科学图书目录 [Catalogue des œuvres françaises de sciences sociales et humaines traduits en chinois], Pékin, Shijie tushu chuban gongsi, 1996.

COLLECTIF, *The Paris Review: Interviews*, t. I, Édimbourg, Canongate Bouks Ltd, 2007.

CROISSET Sophie, *Écrivains chinois d'expression française : typologie d'un champ littéraire transculturel*, thèse en cotutelle soutenue à l'Université Libre de Bruxelles, le 29 mai 2012.

DAI Sijie 戴思杰, « Panni zhe dai sijie – wo xiang zhengming wo shi ge congming ren 叛逆者戴思杰——我想证明我是个聪明人 » [Rebelle Dai Sijie – je veux prouver que je suis intelligent], *Xin jingbao* 新京报 [Nouveau journal de Pékin], le 22 mars 2007.

DAI Sijie et *Le Nouvel Observateur* : https://archive.wikiwix.com/cache/index2.php?url=http%3A%2F%2Fwww.chine-informations.com%2Factualite%2Flivre-par-une-nuit-ou-la-lune-ne-est-pas-levee-dai-sijie_5799.html#federation=archive.wikiwix.com&tab=url.

DANIELOU Jean, « Le père Daniélou parle de Fou Lai », *L'Express*, le 31 octobre 1966.

D'AUREVILLY Barbey, « *L'Empire chinois* par M. Huc, ancien missionnaire apostolique en Chine », *Le Pays*, le 28 février 1855.

DEPESTRE René, *Bonjour et adieu à la négritude*, Paris, Seghers, 1980.

DERRIDA Jacques, *L'Autre cap*, Paris, Édition de Minuit, 1991.

DETRIE Muriel, ÉRIC Lefebvre, LI Xiaohong (dir.), *Connaissance de l'Ouest : Artistes et écrivains chinois en France (1920-1950)*, Paris, Éditions You Feng, 2016.

DETRIE Muriel et POSTEL Philippe (dir.), *La Chine dans les études comparatistes : nouvelles approches et repositionnements*, Nîmes, Lucie éditions, 2021.

DING Yang 丁杨, « Dai sijie tan xinshu he waiyu xiezuo 戴思杰谈新书和外语写作 » [Dai Sijie parle du nouveau roman et de l'écriture en langue étrangère], *Zhonghua dushubao* 中华读书报 [Journal de la lecture de la Chine], le 21 mars 2007.

DJEBAR Assia, *L'Amour, la fantasia* [1985], Paris, Albin Michel, 1995.

DJEBAR Assia, *Ces Voix qui m'assiègent*, Paris, Albin Michel, 1999.

DOLLE Marie et ESPAGNE Geneviève (dir.), *Idées de la Chine au XIX^e siècle : entre France et Allemagne*, Paris, Les Indes savantes, 2014.

DU Xiaozhen 杜小真, *Yaoyuan de muguan* 遥远的目光 [Le Regard du lointain], Shanghai, Sanlian shudian, 2003.

BELLECOUR M. P. Duchesne de, « Exposition chinoise et japonaise au Champ de Mars », *Revue des deux Mondes*, 1^{er} août 1867.

ÉTIEMBLE, *L'Europe chinoise : De l'Empire romain à Leibniz*, t. I, Paris, Gallimard, 1988.

ÉTIEMBLE, *L'Europe chinoise : De la sinophilie à la sinophobie*, t. II, Paris, Gallimard, 1989.

ETTE Ottmar, *TransArea : Une histoire littéraire de la mondialisation* [2016], trad. Chloé Chaudet, Paris, Classiques Garnier, 2019.

FAN Boqun 范伯群, *Libailiu de hudie meng* 礼拜六的蝴蝶梦 [Rêve de papillon du samedi], Pékin, Renmin wenxue chubanshe, 1989.

FAN Jen (FAN Xiheng), *Voltaire et Tsi Kiun-Tsiang : Études sur L'Orphelin de la Chine*, thèse soutenue à l'Université catholique de Louvain en 1932

FAN Xiheng 范希衡, « *Zhaoshi guer* » *yu* « *zhongguo guer* » 《赵氏孤儿》与《中国孤儿》 [L'Orphelin de la maison de Tchao et L'Orphelin de la Chine], Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 2010.

FANON Frantz, *Peau noire, masques blancs* [1952], Paris, Seuil, 2015.

FITCH Noel Riley, *Sylvia Beach and the Lost Generation: A History of Literary Paris in the Twenties and Thirties*, New York et London, W.W. Norton & Company, 1985.

FLECHET Anaïs, « L'Exotisme comme objet d'histoire », *Hypothèses*, 2008/1(11).

Fonds Victor Segalen, dans Bibliothèque Nationale de France, NAF 25823.

Fonds Romain Rolland, dans Bibliothèque Nationale de France, NAF 28400.

Fonds Romain Rolland, dans Bibliothèque Nationale de France, NAF 26566.

FU Lei, 12 lettres et 2 cartes postales écrites par Fu Lei à Jean Daniélou, conservées dans Les Archives des Jésuites de France.

GAO Yougong 高友工, MEI Zulin 梅祖麟, *Tangshi sanlun : shige de jiegou zhuyi piping* 唐诗三论：诗歌的结构主义批评 [Trois essais sur la poésie des Tang : un critique structuraliste de la poésie], Pékin, Shangwu yinshuguan, 2013.

GAUTIER Théophile, *Caprices et zigzags*, Paris, Lecou, 1852.

GAUTIER Théophile, *Les Beaux-Arts en Europe – 1855 –*, première série, Paris, Michel Lévy, 1856.

GIANNETTI Louis 路易斯·贾内梯, *Renshi dianying* 认识电影 [Connaître les films]

- [1972], trad. 焦雄屏 de l'anglais, Hangzhou, Zhejiang wenyi chubanshe, 2021.
- GOETHE J. W. Von, *Dans un jardin du monde : L'Europe selon Goethe*, Paris, Calmann-Lévy, 1992.
- GU Fei 谷非, « E yi luoman luolan quanji chuban 俄译罗曼罗兰全集出版 » [La Publication des œuvres complètes de Romain Rolland en russe], *Xiandai wenxue* 现代文学 [La Littérature moderne], le 16 septembre 1930.
- GUILLAUME Jeanmaire et DUVAL Arnaud, « Valoriser la littérature francophone en classe de français langue étrangère – l'exemple de *Balzac et la petite tailleuse chinoise de Dai Sijie* », *Synergies Chine*, 14.14 (2019), p. 117–251.
- GUO Songtao 郭嵩焘, *Guo Songtao riji* 郭嵩焘日记 [Journal de Guo Songtao], t. III, Hunan, Hunan renmin chubanshe, 1982.
- HASKI Pierre, « Dai Sijie, rééduqué sans rancune », *Libération*, le 18 juillet 2001, voir https://www.liberation.fr/culture/2001/07/18/dai-sijie-reeduque-sans-rancune_371910/.
- HE Zhongming 贺仲明, « Lun xinshiqi zhiqing xiaoshuo de chuanguo xingtai yu wenxueshi jiazhi 论新时期知青小说的创作形态与文学史价值 » [De la forme créative et la valeur historique littéraire des romans des jeunes instruits dans la nouvelle ère], *Qiushi xuekan* 求是学刊 [Journal Qiushi], 01/2011, Vol. 38 n° 1.
- HSIA Chih-tsing, *A History of Modern Chinese Fiction*, New Haven, Yale University Press, 1974.
- HU Feng, « Éditorial de présentation », *Qi yue* 七月 [Juillet], le 16 octobre 1937.
- HU Feng 胡风, *Hu Feng pinglun ji* 胡风评论集 [Recueil des commentaires de Hu Feng], t. III, Pékin, Renmin wenxue chubanshe, 1984.
- HU Jing, *Imprégnation des écrivains francophones d'origine chinoise par trois sagesses extrême-orientales : Taoïsme, Bouddhisme et Confucianisme*, thèse soutenue le 4 mai 2016 à l'Université de Limoges.
- HU Quanzhang 胡全章, « Qingmo baihuawen yundong 清末白话文运动 » [Le Mouvement de la langue parlée à la fin des Qing], recueilli dans *Baokan shiliao yu 20 shiji zhongguo wenxueshi congshu* 报刊史料与 20 世纪中国文学史丛书 [Documents historiques de journaux et l'histoire de la littérature chinoise du XX^e siècle], Pékin, Zhongguo shehui kexue chubanshe, 2015.
- HU Xiaoyue 胡小跃, « “Huibi xianshi de ruizhi shi meiyou jiazhi de” – fang falanxi xueyuan xinyuanshi cheng baoyi “回避现实的睿智是没有价值的”——访法兰西学院新院士程抱一 » [« La Sagesse qui évite la réalité ne vaut rien » - Entretien avec le nouvel académicien François Cheng], *Wenhui dushu zhoubao* 文汇读书周报 [Hebdomadaire de la lecture littéraire], le 27 décembre 2002.
- HUANG Huizheng 黄惠铮, « Tcheng Ki-tong <Zhongguo gushi> fanyi yanjiu 陈季同<中国故事>翻译研究 » [Études de la traduction de Tcheng Ki-tong sur Contes

chinois], *Qiqi haer daxue xuebao (zhexue shehui kexue ban)* 齐齐哈尔大学学报(哲学社会科学版) [Journal de l'Université Qiqihar (édition philosophie et sciences sociales)], 2016(07), p. 124-126.

HUANG Zunxian 黄遵宪, *Riben Guozhi* 日本国志 [Chronique nationale du Japon], t. XXXIII, Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 2001.

JAUSS H. R., *Pour une esthétique de la réception* [1982], trad. Claude Maillard, Paris, Gallimard, 1990.

JIA Jie 贾颀, « Zhongfa duzhe yanzhong de <baerzhake he zhongguo xiao caifeng> 中法读者眼中的<巴尔扎克与小裁缝> » [Balzac et la Petite Tailleuse chinoise vu par les lecteurs chinois et français], *Faguo yanjiu* 法国研究 [Études françaises], 2013, n° 91.

JIANG Hong 姜红, « “Xiangxiang zhongguo” heyi keneng “想象中国”何以可能 » [Comment “imaginer la Chine” est-il possible ?], *Anhui daxue xuebao : zhexue shehui kexue ban* 安徽大学学报 : 哲学社会科学版 [Journal de l'Université d'Anhui : édition de philosophie et de sciences sociales], 2011(01), p. 142-150

JIANG Xiangyan 蒋向艳, *Chengbaoyi de tangshi fanyi he tangshi yanjiu* 程抱一的唐诗翻译和唐诗研究 [La traduction et les recherches de la poésie des Tang par François Cheng], Shanghai, Huadong shifan daxue chubanshe, 2008.

JULLIEN François, MARCHAISSE Thierry, *Penser d'un dehors (la Chine) : Entretiens d'Extrême-Occident*, Paris, Seuil, 2000.

KIN-Yn-Yu 敬隐渔, « Luoman luolang 罗曼罗兰 » [Romain Rolland], *Chuangzao ri* 创造日 [Jour de création], en août 1923.

KIN-Yn-Yu 敬隐渔, « Du le luoman ‘luolan ping luxun’ zhihou 读了<罗曼罗兰评鲁迅>之后 » [Après avoir lu « La critique de Lu Xun par Romain Rolland »], *Hongshui* 洪水 [Inondation], le 15 mai 1926.

KIN-Yn-Yu, « La Renaissance chinoise et l'influence de Romain Rolland », *Europe*, n° 57, le 15 septembre 1927.

KOBAYASHI Shigeru, « ‘Contacts et circonstances’ : Romain Rolland et les japonais », recueilli dans *Études Romain Rolland : Cahiers de Brèves* n° 45, juillet 2020.

KRISTEVA Julia, *Des Chinoises*, Paris, Éditions des femmes, 1974.

KUNDERA Milan, *L'Art du roman* [1986], Paris, Gallimard, 1995.

LACOSTE Jean, « Romain Rolland en Amérique », recueilli dans *Études Romain Rolland : Cahiers de Brèves*, n° 39, juillet 2017, p. 30-38.

LEVINAS Emmanuel, *Altérité et transcendance*, Paris, Fata Morgana, 1995.

GAO Lang, *La Traduction et la réception de la littérature chinoise moderne en France*, sous la direction de Véronique Gély et Bernard Franco, Paris, Classiques Garnier, 2016.

LE BRIS Michel et ROUAUD Jean, « Pour une ‘littérature-monde’ en français », *Le Monde des livres*, 15 mars 2007.

LEE-You Ya-Oui, *Le Théâtre classique en Chine et en France : d’après « l’Orphelin de la Chine » et « l’Orphelin de la Famille Tchao »*, thèse pour le doctorat d’université présenté à la faculté des lettres de l’Université de Paris, Paris, Les Presses Modernes, 1937.

LEVI-STRAUSS Claude, *Race et histoire* [1952], Paris, Gallimard, 1987.

LI Benchuan 李本川, « Qingmo ‘Qiushibao’ zhong de faguo 清末<求是报>中的法国 » [La France dans Journal de la quête à la fin des Qing], *Faguo yanjiu* 法国研究 [Études françaises], 2000(2) : p. 196-205.

LI Huachuan 李华川, *Wanqing yige waijiaoguan de wenhua licheng* 晚清一个外交官的文化历程 [L’Expérience culturelle d’un diplomate à la fin de la dynastie des Qing], Pékin, Beijing daxue chubanshe, 2004.

LI Shengfeng 李声凤, *Zhongguo xiqu zai faguo de fanyi yu jieshou (1789—1870)* 中国戏曲在法国的翻译与接受(1789—1870) [La Traduction et la réception du théâtre chinois en France (1789-1870)], Pékin, Beijing daxue chubanshe, 2015.

LI Shuangyi, « Novel, Film and the Art of Translational Storytelling: Dai Sijie’s Balzac et La Petite Tailleuse Chinoise », *Forum for Modern Language Studies*, 2019, Vol.55, n° 4. p. 361-362.

LI Yinhe 李银河, « Wode rensheng diyike 我的人生第一课 » [Ma première leçon de vie], *Beijing wenxue* 北京文学 [La littérature de Pékin], 1998, n° 6.

LI Yongsheng 李永生, « Jing yuanshan yu ta de jingzheng nv xuetaang 经元善与他的经正女学堂 » [Jing Yuanshan et son École de femmes de Jingzheng], dans *Jinian jiaoyushi yanjiu chuankan ershi zhounian wenji (2) – zhongguo jiaoyu sixiang yu renwu yanjiu* 纪念教育史研究创刊二十周年论文集 (2) —— 中国教育思想史与人物研究 [Recueils pour commémorer le 20^e anniversaire de la recherche en Histoire de l’éducation (2) - Recherche sur l’Histoire de la pensée et des représentants dans le domaine éducatif chinois], 2009: 5.

LIANG Qichao 梁启超, « Lun baoguan youyiyu guoshi 论报馆有益于国事 » [Les Journaux sont bénéfiques aux affaires de l’État], *Shiwubao* 时务报 [Journal des affaires courantes], n° 1, 1896.

LIANG Ye 梁晔, « Qianxi Liaozhai zhiyi zhong wenhua fuzai de fayu fanyi – yi Tcheng Ki-tong, Li Fengbai, Luluwa 浅析<聊斋志异>中文化负载词的法语翻译——以陈季同、李凤白、拉卢瓦三种法译本重合篇目为例 » [Une Brève analyse de la traduction française de mots chargés de culture chinoise dans Contes extraordinaires du pavillon du loisir – Prenant comme exemple les sections qui se chevauchent de trois traductions françaises de Tcheng Ki-tong, Li Fengbai et Louis Laloy], *Faguo guojia yu diqu yanjiu* 法语国家与地区研究 [Études francophones], 2019(01), p. 45-54.

LINK E. Perry, *Mandarin Ducks and Butterflies: Popular Fiction in Early Twentieth-Century Chinese Cities*, Berkeley, University of California Press, 1981.

LIU Guanghan 刘光汉, « Lunwen zaji 论文杂记 » [Recueil des essais], *Guocui xuebao* 国粹学报 [Journal de la culture chinoise], n° 1, 1905.

LIU Xiaomeng 刘小萌, *Zhongguo zhiqingshi : dachao (1966-1980)* 中国知青史：大潮（1966-1980） [L'Histoire des zhiqing : la grande vague (1966-1980)], Pékin : Zhongguo shehui kexue chubanshe, 1998.

LIU Xiaomeng 刘小萌, *Zhongguo zhiqing koushu shi* 中国知青口述史 [L'Histoire orale des zhiqing chinois], Pékin, Zhongguo shehui kexue chubanshe, 2004.

LIU Xiaomeng 刘小萌, « Xifang xuezhe dui “zhishi qingnian shangshan xiexiang yundong” de yanjiu 西方学者对“知识青年上山下乡运动”的研究 » [Recherches occidentales sur « Le mouvement d'envoi des jeunes instruits à la campagne »], *Qingnian yanjiu* 青年研究 [Études de jeunesse], 1994, n° 3.

LIU Zhixia 刘志侠, *Jiuren: Luoman luolan yu zhongguo liuxue sheng* 九人：罗曼·罗兰与中国留学生 [Romain Rollan et les étudiants chinois], Pékin, Renmin wenxue chubanshe, 2020.

LU Xun 鲁迅 (dir.), *Mangyuan: Luoman luolan zhuan hao* 莽原·罗曼罗兰专号 [Désert: numéro spécial de Romain Rolland], 1926.

LUO Dagang 罗大冈, *Lun luoman luolan* 论罗曼·罗兰 [De Romain Rolland], Shanghai, Shanghai wenyi chubanshe, 1979.

LUO Nianyuan 罗念远, « Luoman luolan de tuoer sitai guan 罗曼罗兰的托尔斯泰观 » [La vision de Romain Rolland sur Tolstoï], *Dongliu* 东流 [Flux oriental], le 1^{er} novembre 1935.

MAZALEYRAT Jean, *Éléments de métrique française* [1974], Malakoff, Armand Colin, 2004.

MENG Hua 孟华, « Faguo hanxuejia deliwen de zhongguo qingjie – dui 1867 nian bali shijie bolanhui zhongguoguan chengbai de sikao 法国汉学家德理文的中国情结——对 1867 年巴黎世界博览会中国馆成败的文化思考 » [Le Complexe chinois du sinologue français Hervey de Saint-Denys – Réflexions culturelles sur le succès et l'échec du musée chinois à l'Exposition universelle de Paris en 1867], *Guoji hanxue* 国际汉学 [La Sinologie internationale], 2012, 000(002) : p. 55-73.

MENG Yue 孟悦, DAI Jinhua 戴锦华, *Fuchu lishi dibiao: xiandai funv wenxue yanjiu* 浮出历史地表：现代妇女文学研究 [Émerger de la surface de l'Histoire : études sur la littérature féminine moderne], Pékin, Beijing daxue chubanshe, 2018.

MOULE A. C., « A Manuscript Chinese Version of the New Testament (British Museum, Sloane 3599) », *Journal of the Royal Asiatic Society*, 1949, 81(1-2), p. 23-33.

MOUNIN Georges, *Les Problèmes théoriques de la traduction* [1963], Paris, Gallimard,

2020.

MOURA Jean-Marc, *Exotisme et lettres francophones*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003.

MOUSSA Sarga, « Suzanne Voilquin, comment être saint-simonienne sans le dire ? », recueilli dans *Le Mouvement saint-simonien de Sorèze à l'Égypte*, Montpellier, Éditions midi-pyrénéennes, 2012, p.112-119.

NIU Jingfan 牛竞凡, *Duihua yu ronghe : Cheng baoyi chuanguo shijian yanjiu* 对话与融合：程抱一创作实践研究 [Dialogue et fusion : Recherche sur la pratique créative de François Cheng], Shanghai, Shanghai shehui kexueyuan chubanshe, 2008.

PAUTHIER Guillaume, *Mémoire sur l'origine et la propagation de la Doctrine du Tao*, Paris, Imprimerie de Dondey-Dupré, 1839.

QIAN Linsen 钱林森, « Ji junxiang de zhaoshi guer yu fuertai de zhongguo guer – zhong fa wenxue de shouci jiaorong 纪君祥的<赵氏孤儿>与伏尔泰的<中国孤儿>——中法文学的首次交融 » [L'Orphelin de la maison de Tchao de Ji Junxiang et L'Orphelin de la Chine de Voltaire – la première fusion des littératures chinoise et française], dans *Wenyi yanjiu* 文艺研究 [Études littéraires et artistiques], 1988.

QIAN Linsen 钱林森, *Munv yu canniang – faguo hanxuejia lun zhongguo gushi* 牧女与蚕娘——法国汉学家论中国古诗 [La Bergère et la dame aux vers à soie – la poésie chinoise ancienne selon les sinologues français], Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 1990.

QIAN Linsen 钱林森, « San hexian : liangban, xiangdao, yongshi – luoman luolan yu zhongguo 三和弦：良伴、向导、勇士——罗曼·罗兰与中国 » [Trois accords : compagnon, guide, guerrier – Romain Rolland et la Chine], *Nanjing daxue xuebao : zhexue renwenkexue shehui kexue* 南京大学学报：哲学·人文科学·社会科学 [Journal de l'Université de Nanjing : Philosophie, Sciences humaines, Sciences sociales], n° 3, 1990, p. 64-72.

QINGMU zhenger 青木正儿 (Masaru Aoki en japonais), *Yuanren zaju xushuo* 元人杂剧序说 [Introduction à l'Histoire de Tsu kiu] [1959], trad. Sui Shusen 隋树森 du japonais en chinois, Taiyuan, Shanxi renmin chubanshe, 2015.

QUENEAU Raymond (dir.), *Histoire des littératures*, t. I, Paris, Gallimard, coll. Encyclopédie de la Pléiade, 1955.

ROLLAND Romain 罗曼罗兰, « Luoman luolan yu gaoerji 罗曼罗兰与高尔基——给莫斯科文艺新闻之一封航空信 » [Romain Rolland et Maxime Gorki – une lettre par avion adressée aux Nouvelles littéraires de Moscou], trad. Shi Yi 适夷, *Wenyi xinwen* 文艺新闻 [Actualités littéraires et artistiques], le 7 septembre 1931.

ROLLAND Romain 罗曼·罗兰, « Lun gaoerji 论高尔基 » [De Maxime Gorki], trad. Han Qi 寒琪, *Wenxue yuebao* 文学月报 [Littérature mensuelle], le 15 novembre 1932.

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

ROSENLEE Li-Hsiang Lisa 罗莎莉, *Ruxue yu nvxing* 儒学与女性 [Confucianisme et femmes] [2012], trad. Ding Jiawei 丁佳伟 et Cao Xiujuan 曹秀娟 de l'anglais, Nanjing, Jiangsu renmin chubanshe, 2015.

SAFIULLINA Nailya, « The Canonization of Western Writers in the Soviet Union in the 1930s », *The Modern Language Review*, Vol. 107, n° 2 (April 2012), p. 559-584.

SAÏD Edward W., *Dans l'ombre de l'Occident* suivi de *Les Arabes peuvent-ils parler ?*, Paris, Payot & Rivages, 2014.

SAÏD Edward W., *L'Orientalisme : l'Orient créé par l'Occident* [1978], trad. Catherine Malamoud, Paris : Seuil, 2015.

SAINT-DENYS Marquis d'Hervey de, *La Chine devant l'Europe*, Paris, Amyot, 1859.

SAINT-DENYS Marquis d'Hervey de, *Poésies de l'époque des Thang*, Paris, Amyot, 1862.

SARTRE Jean-Paul, *L'Être et le néant : Essai d'ontologie phénoménologique* [1943], Paris, Gallimard, 2017.

SCHELLINO Andrea, *La Pensée de la décadence : de Baudelaire à Nietzsche*, Paris, Classiques Garnier Multimedia, 2020.

SCHELLINO Andrea, « La Mémoire baudelairienne de Victor Segalen », *Baudelaire : Deux siècles de création*, Genova, Accademia Ligure di Scienze e Lettere, 2021, p.151-162.

SEGALEN Victor, *Essai sur l'exotisme* [1995], Paris, Librairie Générale Française, 1986.

SEGALEN Victor, *Correspondance (1893-1912)*, t. I, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2004.

SEGALEN Victor, *Essai sur le Mystérieux et autres textes* [1995], préface d'Andrea Schellino, Paris, Payot & Rivages, 2021.

SHEN Wenjing 申文静, « Feisan yishi de zaixian yu feisan shenfen de rentong – ping Dai Sijie daoyan zuopin Baerzhake yu Xiaocaifeng, Ye kongque 飞散意识的再现与飞散身份的认同——评戴思杰导演作品<巴尔扎克与小裁缝><夜孔雀> » [La Réapparition de la conscience dispersée et son identification : commentaire sur les œuvres 'Balzac et la Petite Tailleur chinoise' et 'Le Paon de nuit' mises en scène par Dai Sijie], *Dianying wenxue* 电影文学 [La Cinématographie et la littérature], 2018(13), p. 134-136.

SHI Tao, *Les Propos sur la peinture du Moine Citrouille-Amère* [1970], traduit par Pierre Ryckmans, Paris, Plon, 2007.

SHI Tao 石涛, *Kugua heshang huayulu* 苦瓜和尚画语录 [Les Propos sur la peinture

du Moine Citrouille-Amère], annoté par Zhou Yuanbin 周远斌, Jinan, Shandong huabao chubanshe, 2007.

SMADJA Robert, « François Cheng et Romain Rolland : Jean-Christophe et Le Dit de Tianyi », *Études Romain Rolland : Cahiers de Brèves* n° 44, janvier 2020, p. 23-28.

TODOROV Tzvetan, *Nous et les autres* [1989], Paris, Seuil, 1992.

TODOROV Tzvetan, *La Peur des barbares*, Paris, Albin Michel, 2009.

SHI He 史和, YAO Fushen 姚福申, YE Cuidi 叶翠娣, *Zhongguo jindai baokan minglu* 中国近代报刊名录 [Répertoire des journaux et périodiques chinois modernes], Fuzhou, Fujian renmin chubanshe, 1991.

SPIVAK Chakravorty, *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*, Boston, Harvard University Press, 1999.

SPIVAK Chakravorty, *Les subalternes peuvent-elles parler ?* [1985], trad. Jérôme Vidal de l'anglais, Amsterdam, Édition Amsterdam, 2020.

TROUILLOT Michel-Rolph, *Silencing the past*, Boston, Beacon Press, 1995.

WANG Daming 王大明, *Kangzhan wenyi baokan pianmu huibian* 抗战文艺报刊篇目汇编 [Journaux et périodiques littéraires et artistiques au cours de la guerre contre le Japon], Chengdu, Sichuansheng shehui kexueyuan chubanshe, 1984.

WANG Jing 王菁, « “Yizhe shiye” xia fanyi lichang de queding – Tcheng Ki-tong fa yiben Liaozhai zhiyi yanjiu “译者视野”下翻译立场的确立——陈季同法译本《聊斋志异》研究 » [L'Établissement d'une position de traduction selon la « perspective du traducteur » – Une étude de la traduction de Tcheng Ki-tong sur Contes extraordinaires du pavillon du loisir], *Zhongguo fanyi* 中国翻译 [La Traduction de la Chine], 2020,41(02), p. 35-43.

WANG Yiran, « L'identité ambiguë de Dai Sijie et la réception de Balzac et la Petite Tailleuse chinoise en France et en Chine », *Voix plurielles* 19.2. (2022), p. 548-559.

WOOLF Virginia, *A Room of One's Own and Three Guineas* [1929, 1938], London, Penguin Random House, 2016.

XIE Tianzhen 谢天振, *Zhongguo xiandai fanyi wenxueshi* 中国现代翻译文学史 [L'Histoire de la traduction littéraire dans la Chine moderne], Shanghai, Shanghai waiyu jiaoyu chubanshe, 2005.

XU Jingcheng 许景澄, *Xu Zhuyun xiansheng chushi hangao* 许竹筧先生出使函稿 [Lettres de mission par l'ambassadeur Xu Jingcheng] [1898], Pékin, Chaohua chubanshe, 2019.

XU Jun 许钧, Song Xuezhi 宋学智, Hu Anjiang 胡安江, *Fulei fanyi yanjiu* 傅雷翻译研究 [Recherches sur la traduction de Fu Lei], Nanjing, Yilin chubanshe, 2016.

XU Jun 许钧, Song Xuezhi 宋学智, *Ershi shiji faguo wenxue zai zhongguo de yijie yu jieshou* 二十世纪法国文学在中国的译介与接受 [La Traduction, l'introduction et

la réception de la littérature française en Chine au XX^e siècle], Nanjing, Yilin chubanshe, 2018.

YAN Jiayan 严家炎, « “Wusi” wenzue sichao tanyuan “五四” 文学思潮探源 » [Études sur l’origine de la tendance littéraire du “4 mai”], *Beijing daxue xuebao : zhexue shehui kexueban* 北京大学学报 : 哲学社会科学版 [Journal de l’Université de Pékin : édition philosophie et sciences sociales], 2009/04.

YANG Bichuan 杨碧川, *Taiwan lishi cidian* 台湾历史辞典 [Dictionnaire historique de Taïwan], Taipei, Qianwei, 1997.

YANG Peiyi, « L’invention du ‘Romain Rolland chinois’ : De la réception rollandienne en Chine à partir de la Révolution Culturelle », *Études Romain Rolland : Cahiers de Brèves*, n° 45, juillet 2020, p. 33-38.

YANG Peiyi 杨珮艺, « Taxiang you guzhi : lun luoman luolan de zhong fa jieshou chayi 他乡有故知: 论罗曼·罗兰的中法接受差异 » [Un vieil ami en terre étrangère : Des réceptions différentes de Romain Rolland en Chine et en France], *Xinan minzu daxue xuebao (renwen shehui kexue ban)* 西南民族大学学报 (人文社会科学版) [Journal de l’Université des nationalités du Sud-Ouest (Édition Sciences humaines et sociales)], n° 3, 2020.

YU Zhongxian 余中先, « Faguo shu de zhongguo mingyun 法国书的中国命运 » [Le Destin des livres français en Chine], *Zhonghua dushu bao* 中华读书报 [Journal de lecture chinois], n° 5, le 26 mars 2014.

YUAN Ke 袁珂, *Zhongguo shenhua chuanshuo* 中国神话传说 [Mythes et légendes chinoises], t. I, Pékin, Zhongguo minjian wenyi chubanshe, 1984.

ZECCHINI Laetitia, « Je suis le multiple. Exil historique et métaphorique dans la pensée d’Edward Saïd », *Tumultes*, 2010/2 (n° 35), p. 49-65.

WANG Guowei 王国维, *Song yuan xiqu shi* 宋元戏曲史 [L’Histoire du théâtre sous les dynasties des Song et Yuan] [1915], Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 2019.

XIANG Weiwei, *Interculturalité et intermédialité chez les auteurs francophones chinois*, thèse soutenue à l’Université de Strasbourg, le 12 septembre 2017.

ZHANG Wei 张薇, « Pan mingxiao : shiqi “shiluo de yidai” 潘鸣啸: 拾起“失落的一代” » [Michel Bonnin : Ramasser “la generation perdue”], *Renwu* 人物 [Figure], 2012.

ZHANG Yesong 张业松, « Dakai “shanghenwenzue” de lijie kongjian 打开“伤痕文学”的理解空间 » [Ouvrir l’espace compréhensible de “la littérature des cicatrices”], recueilli dans *Shanghen wenzue yanjiu ziliao* 伤痕文学研究资料 [Matériel de recherche sur la littérature des cicatrices], Jiangxi, Baihuazhou wenyi chubanshe, 2018, p. 227-239.

ZHANG Yinde, « Pour une archéologie de la francophonie chinoise : Le cas de Tcheng Ki-tong », *Revue de littérature comparée*, 2011/03 n° 339, p. 289-300.

ZHANG Yinde, *Histoire de la littérature chinoise*, Paris, Ellipses, 2004.

ZHAO Erxun 赵尔巽, *Qingshi gao* 清史稿 [Ébauche d'une histoire des Qing] [1927], Pékin, Zhonghua shuju, 2020.

ZHAO Xiaoyang 赵晓阳, « Er ma shengjing yiben yu bai ri sheng shengjing yiben guanxi kaobian 二马圣经译本与白日升圣经译本关系考辨 » [Recherche sur la relation des versions de la Bible proposées par Jean Basset et par Joshua Marshman, Robert Morrison], *Jindaishi yanjiu* (4) 近代史研究 (4) [Recherche de l'histoire moderne], 2009, p. 41-59.

ZHU Liangzhi 朱良志, *Shijie lianhua li : bada shanren de "she shi" zhexue* 世界莲花里：八大山人的“涉事”哲学 [Dans le Lotus du Monde : la philosophie d'« engager le fait » de Chu Ta], Hangzhou, Zhejiang renmin meishu chubanshe, 2020.

ZI Zhongyun 资中筠, *Shiren fenggu* 士人风骨 [L'Orgueil des intellectuels], Guilin, Guangxi shifan daxue chubanshe, 2011.

Filmographie

DAI Sijie, *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise*, 2002, Productions : Les Films de la Suane et TF1 Films Productions.

DAI Sijie, *Les Filles du botaniste*, 2006, Productions : EuropaCorp.

DAI Sijie, *Le Paon de nuit*, 2016, Productions : SMG Pictures et Hishow Entertainment (Tianjing)

La co-construction des identités plurielles chez Tcheng Ki-tong, François Cheng et Dai Sijie

Résumé

À mesure que le processus de mondialisation s'accélère, la dichotomie entre nous et l'Autre, l'Occident et l'Orient, est de plus en plus remise en question. L'espace des frontières culturelles permet d'établir un dialogue intersubjectif et démontre l'hybridité des différences. Ce processus d'intégration de l'Autre en soi crée des identités plurielles co-construites par plusieurs cultures, prouvant que l'humain est un devenir permanent. Divisée en trois parties, cette thèse révélera les identités culturelles de trois écrivains chinois d'expression française – Tcheng Ki-tong, François Cheng et Dai Sijie – et expliquera comment les cultures chinoise et française affectent leurs créations littéraires et filmiques.

Dans la première partie, nous révélerons les raisons pour lesquelles les trois écrivains choisissent le français comme langue de création, et tracerons leurs itinéraires entre deux cultures à différentes époques en indiquant leurs motivations d'écriture et leurs visions culturelles sur les relations sino-françaises. La deuxième partie porte sur les dialogues transculturels entre les écrivains chinois et français, nous illustrerons la possibilité et l'importance du dialogue entre cultures comme préalable à la co-construction des identités plurielles. Dans la troisième partie, nous étudierons la cohabitation de différentes cultures dans les pratiques créatives de trois auteurs. Nous démontrerons que les deux cultures ne sont ni une simple juxtaposition, ni une assimilation d'une culture à l'autre, mais qu'elles se fusionnent, s'actualisent et se transcendent pour former de nouvelles identités en constante évolution.

Mots clés : identités plurielles, bilingue, dialogue, transculturalité, co-construction

The Co-construction of Plural Identities in Tcheng Ki-tong, François Cheng and Dai Sijie

Abstract

As the process of globalization accelerates, the dichotomy between us and the Other, the West and the non-West, is increasingly called into question. The space of cultural borders allows for the establishment of an intersubjective dialogue and demonstrates the hybridity of differences. This process of integration of the Other into oneself creates plural identities co-constructed by several cultures, proving that human is a permanent becoming. Divided into three parts, this thesis will reveal the cultural identities of three French-speaking Chinese writers – Tcheng Ki-tong, François Cheng, Dai Sijie – and will explain how Chinese and French cultures affect their literary and filmic creations.

In the first part, we will reveal the reasons why the three writers choose French as their creative language, and trace their itineraries between two cultures at different times by indicating their writing motivations and cultural visions on relations between China and French. The second part focuses on transcultural dialogues between Chinese and French writers, we will illustrate the possibility and importance of dialogue between cultures as a prerequisite for the co-construction of plural identities. In the third part, we will study the cohabitation of different cultures in the creative practices of three authors. We will demonstrate that these two cultures are neither a simple juxtaposition nor an assimilation of one culture to another, but that they merge, update and transcend each other to form new identities in constant evolution.

Keywords : plural identities, bilingual, dialogue, transculturality, co-construction

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE
ÉCOLE DOCTORALE 120 – LITTÉRATURE FRANÇAISE ET COMPARÉE
UMR THALIM
Maison de la Recherche 4 rue des Irlandais 75005 Paris