

MICHEL VIEGNES ET JEAN RIME (DIR.)

# REPRÉSENTATIONS DE L'INDIVIDU EN CHINE ET EN EUROPE FRANCOPHONE

ÉCRITURES EN MIROIR

SOCIÉTÉS





**REPRÉSENTATIONS DE L'INDIVIDU EN CHINE  
ET EN EUROPE FRANCOPHONE  
ÉCRITURES EN MIROIR**



MICHEL VIEGNES ET JEAN RIME (DIR.)

REPRÉSENTATIONS DE L'INDIVIDU EN CHINE  
ET EN EUROPE FRANCOPHONE  
ÉCRITURES EN MIROIR

ÉDITIONS ALPHIL-PRESSES UNIVERSITAIRES SUISSES

© Éditions Alphil-Presses universitaires suisses, 2015  
Case postale 5  
2002 Neuchâtel 2  
Suisse

Ce livre est sous licence :



[www.aphil.ch](http://www.aphil.ch)  
[www.pressesuniversitairesuisse.ch](http://www.pressesuniversitairesuisse.ch)

Alphil Distribution  
[commande@aphil.ch](mailto:commande@aphil.ch)

ISBN 978-2-88930-066-2

DOI : 10.33055/ALPHIL.03041

Cet ouvrage est publié avec le soutien du Fonds national suisse de la recherche scientifique dans le cadre du projet pilote OAPEN-CH.

Image de couverture : Lucas Giossi

Responsable d'édition : Inês Marques

## AVERTISSEMENT

**L**e présent volume recueille les travaux menés à l'occasion de deux rencontres internationales sur «La notion d'individu en Chine et en Europe francophone: réflexions en miroir», l'une organisée par Michel Vieignes et Jean Rime à l'Université de Fribourg du 24 au 26 octobre 2013 et l'autre par Xiaoquan CHU et Li YUAN à l'Université Fudan de Shanghai du 22 au 24 mai 2014.

Les éditeurs remercient Xiaoquan CHU et Li YUAN pour leurs conseils dans la transcription et la traduction des noms et titres chinois, Noël Cordonier, Patrick Suter et Markus Winkler pour leur lecture attentive, ainsi que Lucas Giossi pour l'illustration de couverture. Ils expriment également leur reconnaissance au Fonds national suisse de la recherche scientifique, au Rectorat et à la Faculté des lettres de l'Université de Fribourg ainsi qu'à l'Ambassade de France en Suisse pour leur soutien et leur patronage.

Pour éviter toute confusion, les noms des contributeurs originaires de Chine sont indiqués «à l'occidentale», en faisant suivre le prénom par le nom de famille en capitales. En revanche, tous les autres noms chinois respectent l'ordre habituel à cette langue: nom de famille d'abord, prénom ou surnom ensuite. Dans la mesure où les écrivains français du XVII<sup>e</sup> au XXI<sup>e</sup> siècle représentés dans ce volume ont adopté différentes transcriptions pour les noms propres ou les toponymes chinois, il est apparu illusoire de vouloir moderniser toutes les translittérations. Aussi plusieurs graphies, anciennes ou actuelles, cohabitent-elles dans le corps de l'ouvrage. Un index placé en fin d'ouvrage rétablit la correspondance entre ces graphies traditionnelles et la romanisation communément admise aujourd'hui.





## INTRODUCTION

MICHEL VIEGNES ET JEAN RIME

**A**u visiteur occidental qui découvre, intimidé par la dimension du lieu et du dispositif, la fameuse « armée de terre cuite » exhumée depuis 1974 sur le site funéraire du premier empereur de Chine Qin Shihuangdi, les guides se plaisent à faire remarquer que l'on ne saurait trouver deux visages identiques parmi les quelque six mille officiers, archers, conducteurs de char, palefreniers, fantassins et fonctionnaires civils dont l'effigie accompagnait le fondateur de la Chine unifiée dans l'au-delà. « Tous les soldats ont leur propre expression », unique, et si « les têtes et les bras ont d'abord été moulés en série, on les a individualisés ensuite par la sculpture », affirme le catalogue de présentation du plus grand musée *in situ* du pays<sup>1</sup>. Probable sans être totalement vérifiable, étant donné les dimensions de l'ensemble, cette assertion relayée par le discours officiel des guides est très significative.

Outre la valorisation artistique de ces figures grandeur nature, qui accèdent ainsi à la dignité de l'œuvre singulière, n'y aurait-il pas aussi, consciemment ou non, une réponse à un préjugé occidental tenace, celui de l'identité essentiellement *collective* qui aurait toujours prévalu dans l'Empire du Milieu, jusque dans son avatar le plus récent, sous le règne de l'« empereur rouge » dont le portrait géant domine encore la place Tiananmen ? Même à l'heure où la Chine s'ouvre au monde, et où la loi de l'enfant unique, mise en place par les successeurs de Mao, a créé une nouvelle génération de « petits empereurs » qui pourraient bien modifier la culture chinoise plus profondément que n'ont pu le faire les révolutions politiques du xx<sup>e</sup> siècle, beaucoup d'Occidentaux accordent encore un certain crédit à ce cliché vieux de cinq siècles qui voudrait que la conscience individuelle et la notion même d'individu,

---

<sup>1</sup> MENG Jianming, *L'Armée en terre cuite des Qin. Un monde de rêve*, Lei Xiuquin et Meng Kuanrang (trad.), Éditions de Xi'an, 2006, p. 83-88.

telles qu'elles ont façonné le socle philosophique de l'Occident depuis les Grecs, n'aient pas la même consistance, ni *a fortiori* la même évidence, au pays de Confucius.

Il est vrai que ce dernier, «Maître Kong» pour ses compatriotes, a professé l'allégeance de l'enfant aux parents, du cadet à l'aîné, de la femme à l'homme, du sujet au seigneur. Que cette philosophie, dont l'empreinte a été si profonde, jusque dans les cultures limitrophes de l'Empire du Milieu, ait pu être instrumentalisée pour légitimer des systèmes complexes de servitude sociale et politique, n'a en soi rien d'étonnant, et cette situation n'a d'ailleurs rien de spécifique à l'Asie. Mais l'on aurait tort de réduire cette allégeance à une vulgaire subordination: le confucianisme est un véritable humanisme, auquel est seulement étrangère la notion d'un individu qui pourrait prospérer indépendamment, et *a fortiori* à l'encontre, des grandes structures sans lesquelles sa vie même serait inconcevable: la famille, l'État, les forces de la nature. Le *Junzi*, l'homme accompli et vertueux, est certes *centrifuge*, au sens où il doit fuir l'égoïsme, mais c'est pour mieux se réaliser au service d'un Centre véritable, toujours plus grand que lui, *a priori* extérieur, mais qu'il se doit d'intérioriser pour s'identifier à cette norme. L'autre grand penseur confucéen, Meng Zi – le Mencius des jésuites – va plus loin dans l'affirmation de l'individu en affirmant que c'est en lui-même que le sujet humain trouve les ressources intellectuelles et morales, et non pas en se soumettant passivement à des enseignements extérieurs, ceux-ci n'étant que l'adjuvant – certes précieux – que lui lègue la tradition pour éveiller dans sa conscience les principes recteurs qui s'y trouvent à l'état latent<sup>2</sup>.

L'autre grande tradition spécifiquement chinoise, le taoïsme, va en apparence à l'encontre de cette valorisation de l'individu, dans la mesure où elle professe le *Wu Wei*, que l'on traduit généralement par «non-agir», ce qui a donné lieu à nombre de malentendus. S'il est vrai que les classiques taoïstes attribués à Lao Zi et Zhuang Zi enjoignent à l'homme de «gouverner par le non-agir», c'est pour le dissuader de toute initiative arbitraire qui lui serait inspirée par les caprices de sa *psyché*, pour au contraire *agir* en conformité totale avec l'ordre vertueux immanent à toute composante du cosmos. En d'autres termes, la vision du monde de la Chine traditionnelle exclut toute possibilité de penser l'individu comme un petit demiurge capable de réinventer à son profit l'ordre des choses: ce dernier n'est d'ailleurs pas un ennemi, au sens du triple *Anankê* – politique, religieux, naturel – dont l'homme doit se libérer, selon Victor Hugo<sup>3</sup>, pour réaliser son destin historique. Ainsi les deux grandes écoles de pensée spécifiquement chinoises professent-elles, avec des accentuations différentes, la même idée fondamentale d'un sujet individuel qui ne peut se développer qu'en harmonie, voire en symbiose, avec les trois grandes structures, familiale, sociétale et cosmique, qui garantissent son existence. Ce qui implique une notion plus restreinte, plus conditionnelle, mais néanmoins effective,

<sup>2</sup> Voir MOURRE Michel, *Les Religions et les philosophies d'Asie* [1961], Paris: La Table Ronde, 1998, p. 339 sq.

<sup>3</sup> Cf. l'«Avant-propos» des *Travailleurs de la mer* (1866).

du libre-arbitre: ce dernier n'est pas absent du paradigme chinois, mais doit se manifester dans la conscience de ce réseau hiérarchisé d'interdépendances vitales, sans quoi le libre-arbitre si cher aux Occidentaux se mue en une arbitraire – et donc illusoire – liberté.

Le bouddhisme, la dernière des «Trois Doctrines», n'est pas né en Chine, mais s'y est implanté au 1<sup>er</sup> siècle de notre ère, sous la dynastie des Han, et s'y est développé à travers plusieurs écoles. Apparu six siècles plus tôt en Inde, ce courant de pensée a été l'un des premiers à mettre l'accent sur l'individu plutôt que sur les structures sociales. Cependant, s'il décrit certes le cheminement personnel contre la souffrance (*dukkha* en sanscrit), notamment à travers la méditation (*dhyana*, qui a donné *chan* en chinois puis *zen* en japonais), sa conception de l'individu va à l'encontre du *Je* occidental ou, plus directement, de la notion hindouiste de *purusha*: l'homme serait une combinaison de cinq «agrégats» (*skandha*) corporels ou mentaux, sans essentialité, sans identité personnelle propre. Alors que, face aux illusions de l'*ego*, l'hindouisme postule encore un *atman*, souffle ou conscience pure objectivée, l'*anatman* ou *anatta* bouddhique («non-soi») n'existe que sur le mode subjectif, sous la forme d'un «vide» apaisé (*shunya* ou *sunyata*, en chinois *kong*), idée fondamentale du Mahâyâna à comprendre non comme une négativité, mais comme une interdépendance que les Japonais représenteront par le signe du cercle, l'*Enso*.

Ainsi, «dans la conception du Zen, ce qu'on appelle “individu” n'est pas un individu concret, réel; ce n'est que la figure vague et indécise de l'individu véritable, [...] le Néant, c'est-à-dire l'Innommé»<sup>4</sup>. Anthropocentrique, le bouddhisme *zen* considère donc un individu biface: homme physique et Homme intérieur. «C'est un individu qui est en même temps supra-individuel: deux personnes fusionnées dans l'unité parfaite d'une seule et unique personne»<sup>5</sup>, comme le suggère avec profondeur ce *gong'an* (ou *koan* en japonais):

«Yang Shan demande: “Quel est ton nom?”  
 San Shêng répond: “Yang Shan.”  
 Yang Shan dit: “Yang Shan – c'est moi!”  
 San Shêng dit: “Alors, je m'appelle San Shêng.”  
 Là-dessus, Yang Shan éclate d'un rire énorme.»<sup>6</sup>

Il est intéressant de constater que, dans la littérature chinoise classique, les fortes individualités qui osent braver les normes sociales, quand ce ne sont pas des princes – comme dans la fameuse histoire du *Wo Xin Chang Dan* –, finissent souvent comme des parias, tels les révoltés du *Shui Hu Zhuan* (*Au bord de l'eau*), l'un des quatre grands romans classiques des dynasties Ming et Qing. Ou bien ce sont des rebelles très policés, que la puissance irrésistible de la passion amoureuse a conduits à défier l'opposition de leurs familles pour pouvoir s'unir: ces histoires forment un genre en

<sup>4</sup> IZUTSU Toshihiko, «L'homme intérieur dans le bouddhisme zen», *Les Études philosophique*, octobre-décembre 1983, p. 435.

<sup>5</sup> IZUTSU Toshihiko, «L'homme intérieur...», p. 432.

<sup>6</sup> *Biyan lu* [*Pi Yen Lu, Recueil de la falaise bleue*], n° 68, cité dans IZUTSU Toshihiko, «L'homme intérieur...», p. 430.

soi, les «romances du lettré et de la belle jeune fille», mais en définitive ces personnages ne contredisent qu'apparemment les normes, dont ils sont par ailleurs de véritables incarnations, et dans la mesure où ils le font, c'est avec la «circonstance atténuante» majeure de l'amour. S'il est une œuvre classique entre toutes qui puisse être donnée comme exemple d'une émergence de personnages fortement individualisés, dotés d'une psychologie à la fois réaliste et complexe, c'est sans doute *Le Rêve dans le pavillon rouge*, l'ouvrage monumental de Cao Xueqin (1717-1763), qui fut plus connu de son vivant comme peintre. Les cent vingt chapitres de ce roman, dont l'exégèse constitue presque une discipline en soi, mettent en scène, parmi une multitude de personnages, les tribulations d'un protagoniste masculin, Jia Baoyu, et de sa cousine Lin Daiyu. Tous deux sont hors normes, chacun à sa manière: si Lin Daiyu se distingue de la norme féminine – incarnée par sa cousine Xue Baochaï – par une sensibilité exacerbée, Jia Baoyu, en qui Cao Xueqin a pu projeter une partie de lui-même, se signale dès l'adolescence par son dédain pour les classiques confucéens – base de l'éducation de tout fils de bonne famille – et se passionne pour la littérature, ce qui favorise le lien à la fois spirituel et amoureux qui l'unit à Lin Daiyu.

Toutefois, ce que les Européens ont admiré dans la Chine impériale, depuis les premiers contacts initiés par Marco Polo sous la dynastie mongole des Yuan, selon une tradition historique quelque peu enjolivée, n'est pas cette subtile conception de l'individu comme unité-maille d'un tissage complexe, mais c'est plutôt la tapisserie elle-même dans son ensemble<sup>7</sup>. Les *Lettres édifiantes et curieuses* des missionnaires jésuites ont suscité chez les Européens une fascination mêlée d'inquiétude envers cette civilisation du bout du monde presque aussi ancienne que l'Égypte, dont la pensée pouvait soutenir la comparaison avec celle des Grecs et dont le territoire, si l'on ajoute celui de ses états vassaux, égalait celui de l'Empire romain. Si Voltaire, qui s'est inspiré des écrits de ces jésuites qu'il exécrait par ailleurs, n'a pas de termes assez élogieux pour encenser le despotisme éclairé des empereurs Ming et Qing, l'Europe du XIX<sup>e</sup> siècle, déjà inondée selon les proportions de l'époque par les produits importés de Chine<sup>8</sup>, va réduire celle-ci à une constellation de stéréotypes et de clichés plus ou moins flatteurs. Manières raffinées à l'extrême, parfois à l'excès, sous-tendues par une grande complication psychologique – les «chinoiseries», au sens de politesse alambiquée et hypocrite; culture ancienne et délicate adepte d'une

<sup>7</sup> Sur ces contacts entre l'Europe et la Chine à travers les siècles, voir notamment BOOTHROYD Ninette, DÉTRIE Muriel, *Le Voyage en Chine. Anthologie des voyageurs occidentaux du Moyen Âge à la chute de l'Empire chinois*, Paris: Robert Laffont, coll. «Bouquins», 1992 ainsi qu'un ouvrage de synthèse richement illustré: DÉTRIE Muriel, *France – Chine. Quand deux mondes se rencontrent*, Paris: Gallimard, coll. «Découvertes», 2004. Pour les transferts culturels franco-chinois, littéraires plus particulièrement, on renvoie à trois ouvrages de référence: DÉTRIE Muriel (dir.), *France – Asie. Un siècle d'échanges littéraires*, Paris: Librairie You Feng, 2011 (consacré en partie à la Chine); DANIEL Yvan, *Littérature française et culture chinoise (1846-2005)*, Paris: Les Indes savantes, 2011; DIDIER Béatrice, MENG Hua, avec la collaboration de PLANCHON Cécile (dir.), *Miroirs croisés. Chine – France (XVII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles)*, Paris: Champion, 2014; DANIEL Yvan, GRANGÉ Philippe, HAN Zhuxiang, MARTINIÈRE Guy, RAIBAUD Martine (dir.), *France-Chine. Les échanges culturels et linguistiques. Histoire, enjeux, perspectives*, Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2015.

<sup>8</sup> On sait que ce déséquilibre commercial – l'Empire achetant très peu aux marchands européens – servira de prétexte aux Anglais pour déclencher dans les années 1830 les premières «guerres de l'opium».

cruauté esthétisante, des pieds atrophiés des femmes à l'art des supplices publics ; vieux monde décadent, introverti et trop attaché à ses traditions<sup>9</sup>, trop imbu de lui-même aussi, pour se remettre en cause et relever le défi des nations industrielles modernes, dont l'impérialisme se fait de plus en plus pressant depuis les « Traités inégaux » des années 1840. Il y a là, on le sait, un discours très orienté qui visait à justifier moralement, en cet apogée de l'hégémonisme européen, le grignotage de l'immense empire par les puissances occidentales, auxquelles s'était allié le Japon<sup>10</sup>. La violence réactive de ceux que l'on appellera les Boxers, les Yihetuan, est complaisamment citée en France pour s'accommoder une opinion publique qui avait déjà accepté sans état d'âme la « pacification » menée dans le Vietnam voisin, cette « Indochine » qui se confondait pour la grande masse avec la Chine dans une même Asie fantasmatique, où s'entrechoquaient scandaleusement les raffinements d'antiques civilisations et des traits de barbarie sanglante. Déjà, en 1860, le sac du Palais d'été de Pékin avait été justifié par les tortures que les fonctionnaires et les gardes impériaux avaient fait subir aux émissaires du corps expéditionnaire franco-britannique. Victor Hugo avait été l'une des rares voix, en France, à condamner plus sévèrement la violence des agresseurs que celle des agressés<sup>11</sup>.

Le parangon de ces clichés chinois se trouve sans doute dans *Le Jardin des supplices* d'Octave Mirbeau. Celui-ci, pour écrire cette improbable parodie fin-de-siècle, s'était inspiré de nombreuses sources qui circulaient dans l'Europe de son temps<sup>12</sup> ; outre les photos de supplices publics, qui fascineront entre autres un Georges Bataille, plusieurs publications en France popularisaient alors la vision d'une Chine décadente et cruelle, comme *La Chine* d'Ernest Michel, un volume de la série *Le Tour du monde en 240 jours*. D'où la tendance, chez de nombreux auteurs européens, à faire de la Chine le miroir déformant où se définissent *a contrario* leur identité et leurs valeurs, même s'il se trouve des admirateurs passionnés tels que Segalen, ou plus mesurés comme Claudel et Michaux, en attendant les grands connaisseurs à la vision nuancée, tels Claude Roy et surtout Simon Leys, qui osent tempérer l'enthousiasme naïf des « maoïstes » des années 1960, dont *La Chinoise* de Jean-Luc Godard, sorti sur les écrans quelques mois avant les événements de Mai 68, donne une vision ambivalente, entre dérision et empathie<sup>13</sup>.

<sup>9</sup> Comme on le voit à travers les personnages stéréotypés de Jules Verne dans *Les Tribulations d'un Chinois en Chine* (1879).

<sup>10</sup> Qui, à la différence de la Chine, avait choisi d'émuler la modernité occidentale, au moins partiellement et tout en conservant ses valeurs culturelles, depuis l'ouverture de l'ère *Meiji* en 1868.

<sup>11</sup> Dans sa « Lettre au Capitaine Butler », datée du 25 novembre 1861 (*Actes et paroles II*, in *Œuvres complètes. Politique*, Josette Acher (éd.), Paris : Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985, p. 527-528). Dans cette lettre, il oppose l'art occidental fondé sur « l'Idée » à l'art oriental fondé sur « la Chimère », et définit le Palais d'été, édifié par un peuple quasiment « extra-humain », comme l'une des merveilles du monde qui était à « l'art chimérique » ce que le Parthénon est à « l'art idéal ».

<sup>12</sup> Comme le rappelle Michel DELON dans l'introduction de son édition critique (Paris : Gallimard, coll. « Folio », 2002).

<sup>13</sup> Michelangelo Antonioni, invité par le pouvoir chinois à tourner sur place en 1972 pour immortaliser les progrès sociaux censément accomplis grâce à la Révolution culturelle, changea de vision en cours de tournage. Lorsque *Chung Kuo, Cina* sortit sur les écrans l'année suivante, le film fut dénoncé par les autorités de Pékin comme injure faite au peuple chinois, ce qui masquait peut-être les luttes internes au PCC, l'incident ayant été utilisé par les ennemis de Zhou Enlai pour le déstabiliser.

La difficulté d'« entrer dans une pensée », pour reprendre le titre d'un essai récent de François Jullien, ne saurait se réduire aux schémas classiques de l'orientalisme dénoncés par Edward Said. Si les distorsions de cet orientalisme sont indiscutables, il faudrait les compléter par les caricatures d'un « occidentalisme » bien réel. La question est à la fois éthique et épistémologique. Est-il possible, de part et d'autre, d'entrer dans la pensée de l'autre par un autre biais que celui de concepts développés sur nos propres paradigmes ? La question est d'autant plus sensible que la notion d'individu, brandie comme emblème de la culture occidentale pour l'opposer à la pensée chinoise, ne va pas nécessairement de soi : si le mot en est une bannière légitime, c'est davantage à la façon d'un champ de questionnements que d'une assertion univoque, tant il est vrai que la définition de l'individu a été, au cours de l'histoire de la pensée européenne, un problème philosophique sans cesse remis sur le métier : l'individu décrit, selon les contextes, une réalité ontologique, politique, sociale, biologique... La doctrine qui en découle, l'individualisme, recouvrirait quant à elle « les notions les plus hétérogènes »<sup>14</sup>, selon Max Weber. Sur le temps long, la chronique de cette notion plurivoque peut se résumer comme un dialogue entre « l'individu pris comme *particulier* et l'individu pris comme *singulier* »<sup>15</sup> et comme le passage progressif de l'un à l'autre. La définition canonique de Thomas d'Aquin, « *Individuum autem est quod est in se indistinctum, ab aliis vero distinctum* »<sup>16</sup>, dit bien ce double critère : « non séparé en soi » et « séparé de tous les autres ».

Historiquement, le mot *individuum*, apparu comme substantif au Moyen Âge, désigne d'abord ce qui, dans la chaîne des êtres, ne peut être divisé sous peine de disparaître en tant que tel ; nullement limité à l'être humain dans la philosophie antique et médiévale, il est, selon l'arbre de Porphyre, la plus petite partie d'un tout, l'*infima species*<sup>17</sup>. Cette description inspirée de l'ontologie d'Aristote fait de l'individu l'équivalent d'une « substance première », au-delà de laquelle les variations ne peuvent être qu'accidentelles et non pas essentielles. Pour les contemporains de l'Aquinate, la question demeurait néanmoins de savoir ce qui, dans une espèce donnée, fondait l'unicité d'un être individuel. Tout au long du Moyen Âge, la détermination du *principe d'individuation* aura été l'une des questions les plus disputées de la tradition scolastique. Pour les tenants de l'hylémorphisme aristotélien, la « différence individuant » ne pouvait provenir que de la matière, puisqu'elle peut être portionnée entre tous les spécimens alors que la forme serait éternelle et

<sup>14</sup> WEBER MAX, *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, Paris : Flammarion, coll. « Champs », 2002, p. 167.

<sup>15</sup> BOISSON J.-F., article « Individu », in AUROUX Sylvain (dir.), *Les Notions philosophiques*, t. I, Paris : PUF, 1998, p. 1273.

<sup>16</sup> *Somme théologique* I, q. 29, a. 4. Pour d'autres formulations équivalentes, voir FOREST Aimé, *La Structure métaphysique du concret selon saint Thomas d'Aquin*, Paris : Vrin, 1931, p. 206.

<sup>17</sup> Rappelons qu'étymologiquement, *individuum* est l'équivalent latin de l'*atomon* grec introduit par Leucippe puis par la tradition épicurienne. Cette indivisibilité n'empêche pas que, sous un autre rapport, cet individu soit un être composite : un homme est constitué de différents organes, mais l'extraction d'une de ses parties entraîne la perte des propriétés qui fondent son caractère unique (c'est-à-dire sa mort). En revanche, diviser la catégorie de l'humanité ne nuit pas à celle-ci. Cette ontologie diffère radicalement de la vision chinoise, qui admet les métamorphoses et la conciliation des contraires, par exemple entre le poisson Kun et l'oiseau Peng au début du *Zhuang Zi*.

insécable<sup>18</sup>. Jean Duns Scot, de son côté, a forgé le concept d'*haeccéité* ou *eccéité* (de *haec*: «celle-ci» ou *ecce*: «voici», traduisible en anglais par *thisness*) pour désigner l'ultime prédicat essentiel venant s'ajouter à la *quiddité*, la nature commune à tous les membres d'une espèce.

Pendant tout le Moyen Âge, bien d'autres solutions ont été avancées, toutes aussi subtiles les unes que les autres, mais sans qu'elles fassent véritablement évoluer la notion même d'individu. Les dictionnaires français de la fin du xvii<sup>e</sup> siècle enregistrent encore ce sens qui semble si éloigné de la compréhension moderne de la notion: «un particulier de chaque espèce, ou ce qui ne peut être divisé» (Furetière); «une chose particulière [...] pour la distinguer des choses générales qui se peuvent diviser» (Richelet); «chaque estre singulier par rapport à l'espece dont il fait partie» (Académie). Or, tous trois signalent, en fin de définition, un sens plus spécialisé: l'individu *humain*, une acception qui toutefois ne s'emploie encore qu'«en riant», «au figuré», «en raillerie», «en plaisanterie»: *quel drôle d'individu!* Pour ces lexicographes contemporains de Molière ou de Racine, la conception moderne de l'individu fait donc son entrée par la petite porte, mais ce discret déplacement sémantique est le signe d'une véritable «révolution copernicienne de l'individu»<sup>19</sup>, déjà engagée souterrainement depuis longtemps, mais qui atteint alors son seuil de positivité. Celle-ci conduira à nos conceptions actuelles pour lesquelles «le terme ne s'applique qu'aux êtres vivants» et désigne «n'importe qui [...] en tant qu'il est quelqu'un»<sup>20</sup>.

Cette inflexion fondamentale du concept d'individu est le résultat conjoint de deux processus parallèles. Le premier se joue sur le plan ontologique. La querelle des universaux et la victoire du nominalisme ockhamien sur le réalisme aristotélico-thomiste ont définitivement imposé, dès le xiv<sup>e</sup> siècle, la *singularité* de l'individu au détriment de sa *particularité*: du moment où les espèces ne désignent plus des substances «secondes» réelles, mais sont vues uniquement comme des noms ou des étiquettes, l'individu n'a plus à justifier sa spécificité dans la hiérarchie des êtres. Il se suffit à lui-même et trouve sa justification dans sa seule existence, rendant inutiles les séculaires ratiocinations sur le *principium individuationis*. C'est ce qui permettra à Leibniz, le théoricien de la monadologie, de poser que «tout individu est à lui-même sa propre individuation»<sup>21</sup> et, bien plus près de nous, à Sartre de lancer son célèbre slogan: «L'existence précède l'essence»<sup>22</sup>. Levinas, de même,

<sup>18</sup> Plus précisément, pour saint Thomas, le principe d'individuation réside dans la matière *désignée par la quantité* («*materia quantitate signata*»). Sur cette formule, voir BOBİK Joseph, «La doctrine de saint Thomas sur l'individuation des substances corporelles», *Revue philosophique de Louvain*, troisième série, t. 51, n° 29, 1953, note 10, p. 10-11.

<sup>19</sup> Voir LAURENT Alain, *Histoire de l'individualisme*, Paris: PUF, coll. «Que sais-je?», 1993, p. 28 sq.

<sup>20</sup> Respectivement: GODIN Christian, *Dictionnaire de philosophie*, Paris: Fayard, 2004, p. 648; COMTE-SPONVILLE André, *Dictionnaire philosophique*, Paris: PUF, 2001, p. 307.

<sup>21</sup> «*Pono igitur: omne individuum sua tota Entitate individuatur.*» (LEIBNIZ, *Disputatio metaphysica de principio individui*, 1663, § 4). Pour Leibniz, l'individu désigne un *type de monade*, une monade humaine, alors qu'au Moyen Âge, la personne ou l'hypostase désignait un *type d'individu* doué de raison: on voit comment, dans l'intervalle, le sens du mot s'est bel et bien spécialisé à l'être humain.

<sup>22</sup> SARTRE Jean-Paul, *L'existentialisme est un humanisme*, Paris: Nagel, 1946, p. 17-18.

formulera sans équivoque cette nouvelle vision de l'individu: «L'unicité du moi ne consiste pas à se trouver en un exemplaire unique, mais à exister sans avoir de genre, sans être individuation d'un concept. L'ipséité du moi consiste à rester en dehors de la distinction de l'individuel et du général.»<sup>23</sup>

Une telle évolution ne peut cependant être attribuée à la seule adoption du nominalisme. L'existentialisme sartrien ou l'éthique de Levinas ne sont pensables qu'à partir d'un *certain* individu doué de raison, capable de fonder lui-même son individualité et conscient de sa singularité. La question de l'individuation a ainsi été supplantée, à partir de Descartes, par la philosophie de la subjectivité. «Dans la réflexivité du *cogito*, l'individuation va de soi; je suis un et différent de tout autre par l'acte même où je prends conscience que je suis.»<sup>24</sup> De ce point de vue, l'histoire de la notion d'individu en Occident rejoint la lente conquête de l'*homme*, du *sujet*, de la *personne* ou encore du *moi*<sup>25</sup> – non pas en tant que support empirique de la parole ou de la volonté, que l'on trouve dans toutes les cultures, mais en qualité d'«être *moral*, indépendant, autonome et ainsi (essentiellement) non social, tel qu'on le rencontre avant tout dans notre idéologie moderne de l'homme et de la société»<sup>26</sup>. Louis Dumont, l'un des principaux historiographes français de la notion, inscrit l'émergence de cet individu moderne dans la distinction entre des sociétés dites «holistes» (nos civilisations antiques, mais aussi les cultures traditionnelles chinoise ou indienne) où la communauté l'emporte sur la personne individuelle, et notre culture occidentale «individualiste» où cette personne devient la valeur suprême<sup>27</sup>. Auparavant, l'individu existait déjà, mais désormais le monde tout entier va se penser à partir de lui, comme une émanation de lui, et non plus l'inverse.

On trouve dès l'Antiquité grecque les racines de cet individualisme moderne: si Platon ou Aristote ont encore une image plutôt holiste de la *polis* et envisagent l'homme comme un «animal social», l'émergence de la posture socratique du sage, dans certaines de leurs œuvres puis surtout chez les stoïciens, les épicuriens ou les cyniques, préfigure d'une certaine manière l'homme chrétien. De même que le philosophe réside en marge du monde, cherchant son bonheur ou maîtrisant sa douleur, de même par la suite le chrétien des premiers temps se pense comme un

<sup>23</sup> LEVINAS Emmanuel, *Totalité et infini*, La Haye: Martinus Nijhoff, 1961, p. 90.

<sup>24</sup> BAUDART A., art. «Individuation (principe d')», in AUROUX Sylvain (dir.), *Les Notions philosophiques...*, t. I, p. 1277.

<sup>25</sup> Ces concepts décrivent différentes facettes d'un même phénomène, mais ne se recouvrent pas exactement. La notion de personne, par exemple, insiste sur la conservation de l'identité à travers le temps (par la «subsistance» pour Thomas d'Aquin, la mémoire pour Locke) et sur la dignité humaine. Voir à ce propos PUTALLAZ François-Xavier, SCHUMACHER Bernard N. (dir.), *L'Humain et la personne*, Paris: Cerf, 2008 [i.e. 2009], en particulier la communication de François-Xavier PUTALLAZ, «Pour une métaphysique de la personne», p. 301-317.

<sup>26</sup> Nous empruntons à Louis Dumont cette distinction entre les deux acceptions du mot. Voir DUMONT Louis, «La conception moderne de l'individu» [1965], *Esprit*, février 1978, repris dans *Essais sur l'individualisme*, Paris: Seuil, 1983, p. 69.

<sup>27</sup> DUMONT Louis, *Essais...*, p. 69. La dichotomie, qui redouble celle entre sociétés «organiques» et «mécaniques» (Weldon) ou sociétés «closes» et «ouvertes» (Popper), traverse toute son œuvre, notamment *Homo hierarchicus* (Paris: Gallimard, 1966) et *Homo aequalis* (t. I: *Genèse et épanouissement de l'idéologie économique*, Paris: Gallimard, 1977; t. II: *L'Idéologie allemande*, Paris: Gallimard, 1991).



«individu-en-relation-à-Dieu» et (donc) un «individu-hors-du-monde»<sup>28</sup>. Créé à l'image de Dieu, il est préoccupé par le salut de son âme personnelle et par l'amour de son prochain: il trouve la source du bien non plus principalement dans la cité, mais en lui-même<sup>29</sup>. Cette quête n'est limitée par aucun privilège: elle est ouverte à chacun dans la mesure où il se conforme à l'enseignement du Christ, quelle que soit son origine et quelle que soit son éducation (à ce titre-là, la Réforme amplifia encore ce processus en rapprochant le fidèle de la révélation). Dans une société encore très hiérarchisée, le christianisme ouvre ainsi la brèche de l'égalité.

Or, la conversion de Constantin, l'adoption du christianisme comme religion officielle de l'empire sous Théodose puis le pouvoir temporel croissant de la papauté en Europe ont conduit à intégrer ces chrétiens qui refusaient l'ordre établi à des structures collectives qui ne seraient pas en contradiction avec leur conception de l'homme, autrement dit à glisser de «l'individu-hors-du-monde», indifférent à lui, voire contestataire, vers «l'individu-dans-le-monde». Le modèle de communauté résultant de cette configuration inédite ne sera plus une *universitas*, totalité hiérarchisée en vertu d'un principe transcendant, mais une *societas*, association choisie des individus qui la composent: c'est le début – encore très théorique – d'un long chemin qui conduira l'homme de la féodalité aristocratique à la liberté démocratique.

Cette adaptation de l'égalitarisme chrétien à des échelles nationales passe par la reconnaissance des libertés individuelles, initiée par l'idéologie des *Levellers* anglais: «À tout individu vivant ici-bas est naturellement donné une propriété individuelle que personne n'a le droit de violer ou d'usurper: car ce qui fait que je suis moi, c'est que je suis propriétaire de ce moi, autrement, n'ayant pas de moi, je ne serais pas moi.»<sup>30</sup> Mais cet «individualisme possessif» (Macpherson) doit être assorti de mesures d'accompagnement: la nécessité de garantir les droits, de prononcer la justice, de répartir les richesses et *in fine* de contenir les tendances autodestructrices de l'*homo homini lupus* implique l'aliénation volontaire d'une partie de cette liberté, sous une forme contractuelle théorisée par Hobbes (*Léviathan*, 1651), Locke (*Deuxième Traité du gouvernement civil*, 1690) ou encore Rousseau (*Le Contrat social*, 1762), et qui sera plus ou moins contraignante selon les régimes politiques, du libéralisme au socialisme. Nonobstant les distinctions entre les différentes formes de gouvernement, c'est bien sur une telle conception de l'individu que s'est construit l'idéal révolutionnaire en France – *Liberté, Égalité, Fraternité* entre personnes individuelles –, puis ce qu'on a appelé les droits de l'homme ainsi que les libertés politiques, religieuses, économiques, sexuelles.

<sup>28</sup> DUMONT Louis, «La genèse chrétienne de l'individualisme moderne», *Le Débat*, 15, 1981, repris dans *Essais...*, p. 37-43. Dumont emprunte l'idée d'«individu-en-relation-à-Dieu» aux *Doctrines sociales des Églises et groupes chrétiens* (1922) d'Ernst Troeltsch.

<sup>29</sup> Pour le christianisme, reconnaissait Hegel, «l'individu comme tel a une valeur infinie, en tant qu'il est objet et but de l'amour de Dieu.» (HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, *Encyclopédie des sciences philosophiques*, t. III: *Philosophie de l'esprit*, § 482, Paris: Vrin, 1988, p. 279).

<sup>30</sup> OVERTON Richard, *An Arrow against all tyrants* [1646], cité dans MACPHERSON Crawford Brough, *La Théorie politique de l'individualisme politique de Hobbes à Locke*, Paris: Gallimard, 1971, p. 156.

Dès le début du XIX<sup>e</sup> siècle, des voix se sont pourtant élevées pour prévenir contre les dangers inhérents à une telle primauté de l'individu ; c'est dans les années 1820 qu'apparaît d'ailleurs, avec une nuance péjorative, le terme d'*individualisme* pour désigner ce qui est perçu comme l'enrobage philosophique du capitalisme bourgeois. Alexis de Tocqueville, dans sa *Démocratie en Amérique*, s'en fait à la fois le témoin et le critique : « L'*individualisme* est une expression récente qu'une idée nouvelle a fait naître. [...] L'*individualisme* est un sentiment réfléchi et paisible qui dispose chaque citoyen à s'isoler de la masse de ses semblables et à se retirer à l'écart avec sa famille et ses amis ; de telle sorte que, après s'être ainsi créé une petite société à son usage, il abandonne volontiers la grande société à elle-même. [...] L'*individualisme* est d'origine démocratique, et il menace de se développer à mesure que les conditions s'égalisent.»<sup>31</sup> La position critique de Tocqueville préfigure une double tradition anti-individualiste que caractérisent d'une part un repli réactionnaire et traditionaliste (Joseph de Maistre, Fichte, Bonald, etc.)<sup>32</sup> et d'autre part une réaction progressiste qui, sans nier la réalité de l'individu, insiste sur un renforcement de l'État (saint-simonisme, socialisme utopique, marxisme, collectivisme)<sup>33</sup>.

Cette contestation plurielle, très marquée pendant plus d'un siècle en France, beaucoup moins dans le monde anglo-saxon, connaîtra un revirement dans les années 1980. La fin des « grands récits », le contrecoup de Mai 68, les mutations sociales et économiques marquent un « retour de l'individu »<sup>34</sup>. Cette « deuxième révolution individualiste »<sup>35</sup> ne se joue plus sur le terrain des idéaux politiques, désormais en grande partie réalisés dans le monde occidental, mais sur celui des affects. Il s'agit de l'aboutissement d'un processus parallèle à celui de l'émancipation du citoyen, mais plus intérieur, qui trouve lui aussi son origine dans l'éthique chrétienne. L'éclosion de l'individu, en effet, ne suppose pas seulement la construction de cadres législatifs régissant le rapport aux autres, mais aussi le besoin de *se sentir soi*.

Emblématisée par la fortune du *cogito* cartésien, l'adoption de la raison personnelle et de la conscience de soi comme facteurs de l'individualité a coïncidé avec une longue évolution des sensibilités par laquelle les Européens ont peu à peu domestiqué leur individualité. Pour Norbert Elias et Michel Foucault, la discipline et l'autodiscipline auraient permis aux hommes modernes d'intérioriser les contraintes sociales, d'en faire des codes de conduite assumés individuellement, au nom

<sup>31</sup> TOCQUEVILLE Alexis de, *De la démocratie en Amérique*, t. II [1840], 2<sup>e</sup> partie, ch. II, Paris : GF-Flammarion, 1981, p. 125.

<sup>32</sup> Voir STERNHELL Zeev, *Les Anti-Lumières. Une tradition du XVIII<sup>e</sup> siècle à la guerre froide* [2006], Paris : Gallimard, coll. « Folio », 2010.

<sup>33</sup> Pour une synthèse, voir LAURENT Alain, *Histoire...*, ch. IV, p. 66-87.

<sup>34</sup> Titre d'une chronique de Jean-François REVEL dans *Le Point* du 5 décembre 1983 : « [...] l'individu ne s'appartient pas, il appartient toujours à un groupe, et même, dans toute société complexe, à plusieurs groupes à la fois. Mais cette appartenance ne saurait prévaloir contre le seul fait invariable dans l'histoire des hommes : qu'au bout du compte, tout se vit sous forme d'expérience individuelle. » Voir aussi LAURENT Alain, *De l'individualisme. Enquête sur le retour de l'individu*, Paris : PUF, 1985.

<sup>35</sup> LIPOVETSKY Gilles, *L'Ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris : Gallimard, 1983, p. 7.

d'une responsabilité individuelle et non plus d'une hiérarchie imposée d'en haut<sup>36</sup>. L'appropriation du corps, retracée par Georges Vigarello, participe également de l'histoire de cette « découverte d'être »<sup>37</sup>. Dans son ouvrage monumental *Les Sources du moi*, Charles Taylor a décrit l'invention progressive de la « vie ordinaire » et de la vie privée comme paradigme de cet être-au-monde individuel<sup>38</sup>.

La littérature a de ce point de vue joué un rôle considérable dans l'approvisionnement du *Je*. Du côté de l'écriture, la lente émergence de la figure de l'écrivain, initiée dès l'Antiquité mais généralisée au cours de la Première Modernité, individualise une auctorialité auparavant plus collective ou anonyme. À la différence des traités de morale et des mémoires politiques ou militaires, les *Essais* de Montaigne (1580) organisent le monde en fonction d'une voix subjective : « C'est moi que je peins ». « Moi seul », renchérit Rousseau au seuil de ses *Confessions* (1765). Du côté de la lecture, l'œuvre de Jean-Jacques constitue une fois de plus un jalon important : le succès de *La Nouvelle Héloïse* coïncide avec un élargissement du public alphabétisé et consacre une nouvelle forme d'identification sensible des lecteurs avec des personnages qui ne représentent plus une communauté ou une valeur morale, mais qui sont fortement individualisés. Mieux que l'approche purement philosophique, qui implique le recours à une raison objectivante<sup>39</sup>, la littérature permet de soumettre le langage à cette expression intime du *Je*, dont *À la recherche du temps perdu* ou *Voyage au bout de la nuit* offrent, chacun à sa manière, deux illustrations radicales.

Cet apprentissage du *moi* se reflète également dans le développement des sciences dites humaines au XIX<sup>e</sup> siècle. Anthropologie, sociologie ou psychologie : « l'homme devenait ce à partir de quoi toute connaissance pouvait être constituée [...] ; il devenait, *a fortiori*, ce qui autorise la mise en question de toute connaissance de l'homme »<sup>40</sup>. On voit bien, dans cette analyse de Foucault, que ces sciences de l'homme marquent à la fois l'apogée de l'individu et l'occasion de le déstabiliser. La découverte de l'inconscient à l'aube du XX<sup>e</sup> siècle a contribué à affaiblir les conceptions traditionnelles de l'homme (autonome, rationnel, responsable) et à fissurer son indivisibilité, en particulier dans un contexte d'après-guerre qui se plaît à déconstruire le *cogito* :

<sup>36</sup> ELIAS Norbert, *La Société des individus* [1939], Paris : Fayard, 1991, p. 65 ; FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir* [1975], Paris : Gallimard, coll. « Tel », 2013, p. 225-227.

<sup>37</sup> VIGARELLO Georges, *Le Sentiment de soi. Histoire de la perception du corps, XVI<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, Paris : Seuil, 2014.

<sup>38</sup> TAYLOR Charles, *Les Sources du moi. La formation de l'identité moderne* [1989], Paris : Seuil, 1998. Voir aussi, pour l'évolution dans l'histoire des mentalités au XIX<sup>e</sup> siècle, CORBIN Alain, « Le secret de l'individu », in ARIÈS Philippe, DUBY Georges (dir.), *Histoire de la vie privée*, t. IV, Paris : Seuil, 1987, p. 419-501.

<sup>39</sup> C'est l'aporie épistémologique fondamentale d'une philosophie de l'individu, incapable de toucher subjectivement le sujet et donc obligée de conclure que « l'individu est le lieu d'opacité ou de négativité du réel. » (CASPAR P., article « Individu (ontologie de l') », in AUROUX Sylvain (dir.), *Les Notions philosophiques...*, t. I, p. 1274). La littérature, en rendant sensible l'individualité du sujet et en la racontant, répond à la célèbre sentence : « *Individuum est ineffabile* ».

<sup>40</sup> FOUCAULT Michel, *Les Mots et les choses* [1966], Paris : Gallimard, coll. « Tel », 2003, p. 356. On rappellera ici l'*explicit* oraculaire de Foucault (p. 398) : « L'homme est une invention dont l'archéologie de notre pensée montre aisément la date récente. Et peut-être la fin prochaine. »

«Je pense où je ne suis pas, donc je suis où je ne pense pas»<sup>41</sup>, clame Lacan, et Sartre: «La conscience qui dit “Je pense” n’est précisément pas celle qui pense.»<sup>42</sup>

Depuis une trentaine d’années, l’homme occidental se trouve donc confronté à un nouveau défi, celui de *se trouver* et de *trouver son bonheur*, mais dans cette gageure il apparaît complètement déboussolé, pressé d’un côté par une exigence d’originalité et d’unicité, de l’autre par le conformisme et la tyrannie de la masse (car il s’agit bien d’un *individualisme collectif*, «réticulaire», dirait Pascal Michon<sup>43</sup>). L’éclatement des cadres sociétaux et familiaux l’a mis face à lui-même, face à l’abîme de sa liberté et de son destin. Alain Ehrenberg pose un diagnostic sans concession sur cet individu à la fois total et inquiet:

«L’individu est aujourd’hui amené à assumer des responsabilités croissantes: la politique semble perdre son monopole de prise en charge collective des destins individuels, la vie privée n’est plus structurée par des règles stables et des rapports d’autorité. L’estime de soi et la disponibilité à autrui deviennent des atouts majeurs.

La subjectivité envahit donc la place publique et investit largement la technique, qu’elle soit pharmacologique – drogues illicites, tranquillisants, anti-dépresseurs – ou électronique – interactivité, reality-shows, cyberspace. La restauration de la sensation de soi que procure le psychotrope et la mise en scène de soi qu’amplifie la télévision [et plus encore les réseaux sociaux dans les années 2010] sont révélatrices des tensions de nos sociétés, écartelées entre la conquête et la souffrance. Nous sommes entrés dans l’âge de l’individu incertain.»<sup>44</sup>

Cet «individu incertain» diffère de celui qui le précède en ce qu’il n’est plus la visée d’une logique politique ou morale d’émancipation, mais un état de fait auquel chacun doit donner sens par un positionnement personnel face au monde (solidarité, souci écologique, etc.). Symptomatiquement, l’attrait contemporain pour certaines sagesses orientales conjugue, non sans quelques malentendus, ce primat de l’«individu privé» (Morin, *L’Esprit du temps*) et l’aspiration à un monde régi par un ordre immuable. Cette crise de l’individu postmoderne est si profonde qu’elle conduit certains penseurs à dissocier les deux principes qui ont fondé la conquête de la subjectivité: celui de *l’autonomie* et celui de *l’indépendance*. Ainsi Alain Renaut opte-t-il sans ambages pour la première, garante d’un rayonnement solaire du sujet, au détriment de la seconde, qui se serait dévoyée dans les excès d’une vie narcissique et égocentrique<sup>45</sup>.

Notre société occidentale contemporaine voit ainsi non seulement la conscience individuelle de l’homme se fragmenter – ce dont témoignent notamment les formes

<sup>41</sup> LACAN Jacques, «L’instance de la lettre dans l’inconscient, ou la raison depuis Freud» [1957], in *Écrits I* [1966], Paris: Seuil, coll. «Points», 1970, p. 277.

<sup>42</sup> SARTRE Jean-Paul, *La Transcendance de l’ego*, Paris: Vrin, 1966, p. 28. Voir aussi la polémique entre Derrida et Foucault sur le sens du *cogito* cartésien: DERRIDA Jacques, «Cogito et histoire de la folie», in *L’Écriture et la différence*, Paris: Seuil, 1967.

<sup>43</sup> MICHON Pascal, *Les rythmes du politique. Démocratie et capitalisme mondialisé*, ch. «L’individu réticulaire», Paris: Les Prairies ordinaires, 2007, p. 305 sq.

<sup>44</sup> EHRENBURG Alain, *L’Individu incertain*, Paris: Calmann-Lévy, 1995, quatrième de couverture.

<sup>45</sup> Voir RENAUT Alain, *L’Ère de l’individu. Contribution à une histoire de la subjectivité*, Paris: Gallimard, 1989; *L’Individu. Réflexions sur la philosophie du sujet*, Paris: Hatier, 1995.

actuelles de l'écriture littéraire<sup>46</sup> –, mais la notion en tant que telle imploser *de l'intérieur* alors même qu'elle est et reste au fondement de notre identité personnelle et collective. C'est pourquoi il importe aujourd'hui de se mesurer à d'autres façons de penser son rapport au monde. En particulier, il devient impératif d'accueillir dans l'espace culturel européen – limité ici à l'Europe francophone<sup>47</sup> – cet *Ailleurs* chinois dont il faut « prendre la mesure », selon les termes de François Jullien, qui ajoute :

« Il le faudra d'autant plus que ce qui se range désormais sous l'enseigne de la mondialisation, en répandant partout ses catégories standard, c'est-à-dire en saturant le paysage, y compris mental, de ses stéréotypes, tend à faire passer son uniformité pour de l'universel : tend à faire prendre ce qui n'est qu'une commodité de la production et de sa médiatisation pour une légitimité de principe, logique, en le parant d'un devoir être. Ou, sinon, le particulier est-il au contraire isolé, parqué, mis en cliché, de résiduel devient surfait et se voit transformer en un folklore artificiel : en appât des touristes. Aussi devons-nous construire aujourd'hui – en résistance – une géographie de cet Ailleurs et des *possibles* de la pensée. »<sup>48</sup>

C'est bien dans cette optique que ce recueil s'ouvre sur un ensemble de *croisements culturels*, et plus précisément sur la réflexion linguistique, sémantique et historique de Xiaoquan CHU, qui retrace l'histoire d'un couple de notions inséparables en Chine, le *Gong* et le *Si*, rappelant que les concepts ne peuvent s'aborder indépendamment du vocabulaire où ils s'incarnent. Le sens du caractère *Gong*, désignant à l'origine l'espace partagé par une communauté, s'est élargi à la notion abstraite de public, collectif, intérêt général, alors que le *Si*, désignant tout ce qui s'y oppose, le privé, le particulier, le fragment d'un tout, a tôt pris une couleur morale négative, suggérant l'égoïsme et tout ce qui nuit au bon fonctionnement de la machine sociale. Sous la dynastie Song, le penseur Zhu Xi (1130-1200) – qui, selon Anne Cheng, a joué le rôle de saint Thomas d'Aquin dans la pensée chinoise – définissait le *Gong* comme le monde saisi *tel qu'en lui-même*, hors de toute perspective rétrécissante et égocentrique. Cependant, le *Si* a progressivement gagné en valeur éthique sous les Ming et les Qing, notamment avec le philosophe Gu Yanwu (1613-1680) qui a insisté sur le fait que la communauté n'est que l'ensemble des individus qui la composent. C'est à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, confrontée à l'altérité de la pensée occidentale, que la Chine a pris conscience de la difficulté de faire coïncider exactement les termes *Si* et *individu*, ce qui a amené Yan Sin, traducteur de l'œuvre de John Stuart Mill, à proposer une formulation nouvelle et originale. Au XX<sup>e</sup> siècle,

<sup>46</sup> On renvoie à la belle synthèse de Dominique VIART, *La Littérature française au présent*, 2<sup>e</sup> éd., Paris : Bordas, 2008.

<sup>47</sup> Ce choix a été dicté par des considérations pratiques, et pour limiter à des proportions raisonnables le cadre de cette enquête. L'aire francophone est toutefois celle où les reflets de la Chine sont les plus divers, même si l'on trouvera des exemples extrêmement intéressants dans les autres littératures d'Europe. Pour n'en citer que quelques-uns : *Turandot, Prinzessin von China* de Schiller (1801, d'après la pièce de Carlo Gozzi montée en 1762) et l'opéra qu'en tire Puccini (1926) ; *Der gute Mensch von Sezuan* de Brecht (1943) ; *The Painted Veil* de Somerset Maugham (1925) ; *Sonnets from China* de W. H. Auden (1938) ; *Asia maggiore. Viaggio nella Cina* de Franco Fortini (1957).

<sup>48</sup> JULLIEN François, *Entrer dans une pensée, ou Des possibles de l'esprit*, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 2012, p. 19.

et plus que jamais de nos jours, la pensée chinoise continue d'accorder à la relation éthique entre le *Gong* et le *Si* une place absolument centrale.

C'est à partir de la notion d'individu libre et responsable que s'est constituée, selon le philosophe La Mothe le Vayer (1588-1672) la pratique chinoise de la bienfaisance envers les animaux : pour cet admirateur de Confucius, qu'il définissait comme le « Socrate chinois » dans son traité *De la vertu des païens* (1641), il est révélateur que les habitants de l'Empire du Milieu montrent une telle sollicitude envers les animaux, allant jusqu'à créer pour eux des hôpitaux, alors que les pauvres n'ont droit à aucun équivalent, du fait qu'étant humains ils sont doués de raison et donc responsables de leur sort, contrairement aux bêtes. En outre, comme l'explique Claude BOURQUI, les bienfaits envers celles-ci sont vraiment gratuits, puisqu'elles ne sauraient les *rendre*, alors que ceux que l'on prodigue aux « frères humains » sont toujours teintés, pour La Mothe le Vayer, d'une arrière-pensée intéressée, comme l'est d'après lui la piété envers Dieu. La pratique chinoise sert ainsi d'argument voilé au philosophe dissident, qui plaide en faveur d'une société fondée sur des liens contractuels, comme le propose Hobbes, indépendamment de toute « relation triangulaire » avec une transcendance. À la suite de La Mothe le Vayer, Bayle, Boyer d'Argens, Diderot et Voltaire n'utiliseront qu'à des fins d'argumentation *pro domo* les « singularités » chinoises. L'ironie est que les « philosophes », notamment Voltaire, trouvent leur matière dans les *Lettres édifiantes et curieuses*, coéditées par le Père Du Halde, auteur d'une *Description géographique, chronologique, politique et physique de l'Empire de Chine* – et que l'on peut considérer avec le célèbre Matteo Ricci comme l'un des grands « passeurs » culturels entre la Chine et l'Europe.

Or, les jésuites, même si la teneur de leur message est diamétralement opposée à celui des philosophes, et si la dimension réellement ethnographique n'est pas absente de leurs écrits, soumettent eux aussi l'altérité chinoise à la thèse qu'ils veulent faire passer auprès du public d'Europe. Bien que les besoins de l'apologétique exigent qu'ils soulignent les convergences plutôt que les divergences entre confucianisme et christianisme, la question de la personne individuelle, si essentielle en théologie chrétienne, est « peu problématisée » dans leurs *Lettres*, selon Adrien PASCHOD. Les récits de conversion devraient logiquement attirer l'attention sur les cas individuels, mais leur caractère d'*exempla* leur ôte beaucoup de crédibilité factuelle, et le personnage du « lettré chinois » qui débat avec un représentant de l'Église apparaît trop clairement comme un « être de papier », simple outil rhétorique dans le genre bien rodé du dialogue philosophique.

Il faut attendre la fin du XIX<sup>e</sup> siècle pour trouver l'un des premiers auteurs occidentaux qui tente de retranscrire une réalité chinoise pour elle-même, sans l'instrumentaliser à des fins idéologiques : Claudel, qui eut l'occasion de l'observer de près durant les quatorze années où il fut en poste en Chine, de 1895 à 1909. Même si le catholique converti n'accordait qu'à peine le statut de « religion » au confucianisme – si ce n'est pour sa révérence envers l'écriture –, il donne de ce dernier, qu'il voit comme le principe organisateur de toute la société chinoise, une description nuancée et finalement plutôt positive. Yvan DANIEL met en parallèle la vision

du poète de *Connaissance de l'Est*, que celui-ci développe également dans le *Livre sur la Chine* et *Sous le signe du dragon*, avec celle du sinologue et comparatiste René Étiemble, dont le *Confucius*, paru en 1956 et plusieurs fois réédité, insiste sur la dimension éminemment *personnelle* de l'éthique enseignée par «Maître Kong», alors que Claudel n'accorde pratiquement aucune place à l'individu dans sa vision de la Chine, où c'est toujours «le groupe qui prime et qui agit».

C'est à l'autre grande tradition spirituelle chinoise, le taoïsme, que s'est intéressé Georges Remi, dit Hergé, dès le milieu des années 1930, à partir de la parution du *Lotus bleu* et de sa rencontre avec Zhang Chongren, «modèle» du personnage de Tchang, qui réapparaîtra dans *Tintin au Tibet*. Mais dans ce taoïsme qu'il découvre en réalité sur le tard à travers Jung et Alan Watts, Hergé va trouver une «voie» pour surmonter ses propres conflits psychologiques, comme le montre Jean RIME en évitant de simplifier l'innutrition de l'œuvre par la vie personnelle du dessinateur-scénariste. Dans ces «philosophies du flou» que sont la pensée taoïste et le bouddhisme *zen*, où l'univers est conçu non comme ensemble de substances distinctes mais comme réseau de relations et de processus, Hergé se libère lui-même et libère son héros d'une éthique fondée sur l'engagement direct, ce côté à la fois *boy-scout* et hollywoodien qui exalte jusqu'à la caricature le culte occidental de l'individu. De fait, dans les albums qui suivent *Tintin au Tibet*, les codes du récit d'aventures sont de plus en plus subvertis: il s'agit pour un Hergé vieillissant, en ruinant toute illusion de maîtrise sur les événements, de traduire le détachement philosophique que lui inspire sa «Chine intérieure».

Par-delà le pouvoir de suggestion et de réflexion qu'offrent les spiritualités extrême-orientales, l'*Ailleurs* de la Chine ouvre également, aux yeux de l'Occidental, un entrelacs d'*imaginaires politiques* qui font l'objet d'une seconde partie du volume. Si les immémoriales dynasties d'empereurs chinois suscitent principalement des fascinations d'ordre poétique, ce sont surtout les formes modernes de gouvernement, nourries des contacts avec les régimes occidentaux, qui offrent matière à réfléchir aux écrivains européens. Il en va ainsi du «péril jaune» au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire la peur d'une domination asiatique sur les peuples blancs, suscitée par la révolte des Taiping ou la guerre des Boxers. Sous la plume d'auteurs contre-utopistes publiant souvent dans des collections populaires (Spronck, Halévy, Capitaine Danrit), ce mythe littéraire s'impose comme un moyen détourné de dire la décadence de l'Europe, imputable au sentiment de faiblesse du sujet occidental face à la confiance inébranlable du collectif chinois. Quelque trente ans plus tard, *Je brûle Paris* (1927), roman de l'écrivain communiste polonais (mais francophone) Bruno Jasiński, déplace ce schéma sur un front encore plus idéologique: P'an, révolutionnaire chinois acclimaté à la vie française, se réjouit d'abord d'une épidémie de peste «asiatique» qui détruira la civilisation capitaliste tant exécrée, mais il finit par mourir lui-même de cette maladie. Anna SAIGNES y voit l'indice paradoxal que le péril jaune s'est retourné et que «les Chinois sont bel et bien tombés malades de la peste européenne» en adoptant un communisme inconcevable sans un socle individualiste.

Malraux fait lui aussi, dans les mêmes années, des révolutionnaires chinois la contre-empreinte d'un individu européen en perte de vitesse. *Les Conquérants* (1928) et *La Condition humaine* (1933) exposent une éthique de l'action selon laquelle la motivation de la révolution implique, comme chez Jasieński, la conscience de sa propre individualité et la revendication de sa dignité personnelle. Dans un contexte de guerre civile où Sun Yat-sen (1866-1925) et le Kuomintang se battent contre l'influence étrangère, le paradoxe veut que la révolte ne soit possible qu'après l'intégration des valeurs individualistes européennes, et que celles-ci renaissent en Extrême-Orient alors qu'elles seraient dévoyées dans un Occident en quête de sens. Dans une Chine au croisement des cultures, cette configuration complexe superpose à l'opposition binaire entre Occidentaux et Orientaux une autre distinction entre individus «solitaires» et individus «solidaires» qu'analyse Paul-Antoine MARTIN SAVELLI. Malraux reviendra souvent sur la Chine, en particulier dans ses *Écrits sur l'art* puis dans ses *Antimémoires*, où il expérimente littérairement la «sinuosité chinoise». Il se reflètera dans la figure mythologisée de Mao, qu'il sera amené à rencontrer en tant que ministre mais en qui l'écrivain verra «l'incarnation du pouvoir créateur: [...] celui qui fait à partir de ce qui se défait, celui qui tire l'ordre du chaos, celui dont l'action est vraiment pérenne grâce à tout déclin»<sup>49</sup>. Comme le montre la trajectoire de Malraux, le passage de la guerre civile à la Révolution culturelle redistribue les cartes, et ce d'autant plus que dans la politique européenne, l'opposition entre l'Axe et les Alliés a cédé la place à un autre affrontement, celui de la guerre froide.

Ce changement d'époque marque aussi l'œuvre d'un écrivain comme Michaux. C'est d'abord contre l'individu européen que s'élève l'auteur d'*Un barbare en Asie* (1933), mais pour lui opposer un type chinois qu'il traite, nonobstant une tendresse personnelle pour la millénaire sagesse taoïste, avec humour et sans craindre de verser parfois dans la caricature. Or, comme le rappelle Jérôme ROGER, Michaux retouchera son texte en 1967, l'affadira, neutralisera ses piques à l'endroit des Chinois pour valoriser, à l'inverse, l'image de ce peuple véhiculée par une idéologie maoïste largement reçue en France. L'essayiste et sinologue Simon Leys, qui s'insurge contre cette «maoïsation» d'*Un barbare en Asie*, en attribue la cause à l'intégration du Belge Michaux, totalement libre, à un champ littéraire et intellectuel français très politisé qui ne cachait pas ses sympathies pour le régime communiste chinois.

Si la politique chinoise trouve ainsi des résonances auprès des écrivains francophones, la réception chinoise de la littérature européenne dévoile un autre versant de ces transferts culturels. Li YUAN et Yongfeng WU reconstituent le cas de Camus, depuis les premières traductions à Taiwan à la fin des années 1950 jusqu'à une diffusion beaucoup plus large à l'heure actuelle. Introduits au titre de contre-exemples destinés à dénoncer la vision occidentale de l'homme, existentialiste et anticommuniste, les écrits de Camus deviennent dans les années 1980 les ambassadeurs d'un sentiment de l'absurde – dénué de toute la dimension de révolte – qui trouve alors un écho auprès d'une population désabusée par l'échec collectiviste. Aujourd'hui, ils

<sup>49</sup> PILLET Claude, *Le Sens ou la mort. Essai sur Le Miroir des limbes d'André Malraux*, Berne : Peter Lang, 2010, p. 229.



incarnent l'aspiration à un homme libre et au « respect de l'individu », comme l'écrit le critique Zhang He, c'est-à-dire à un humanisme qui sert de levain à la création chinoise contemporaine.

C'est précisément cette production récente qu'examine Yinde ZHANG. L'individu émancipé s'y confronte à l'« homme nouveau » façonné par le Parti communiste chinois, qui veut en faire un être conforme aux « impératifs d'un État-nation moderne et socialiste ». Inspiré par le modèle soviétique et par la volonté de puissance nietzschéenne, cet « homme nouveau » assure la continuité entre le héros sacrifié maoïste, qui n'est que la face euphémisée du totalitarisme de la Révolution culturelle, et le *superman* postmaoïste, héraut de l'autoritarisme capitaliste contemporain. Dans les deux cas, ce prétendu « homme nouveau » est le produit d'une aliénation des consciences perpétrée par l'appareil d'État, que dénoncent des auteurs comme Mo Yan (*Le Pays de l'alcool*, 1993) ou Yan Lianke (*Quatre livres*, 2010), l'un par le moyen de l'allégorie, l'autre en recourant à l'esthétique du grotesque.

Loin de cette forme d'engagement, Dai Sijie, dans son best-seller *Balzac et la petite tailleuse chinoise* (2000), montrerait aux Européens une vision occidentalisée de son propre pays à des fins mercantiles ou en vue d'une légitimité au sein du champ littéraire français. Telle est la thèse de Hua ZHANG, qui s'emploie à montrer comment ce roman, dont l'intrigue se déroule pendant la Révolution culturelle, cumule les stéréotypes occidentaux liés aux deux cultures : une Chine arriérée, sale, cruelle, découvre grâce à un missionnaire providentiel les lumières de la littérature française, symbolisée par *Ursule Mirouët* de Balzac. Dai Sijie adopte le point de vue européen à la fois par les oppositions actancielles qu'il configure dans le roman – le grand Balzac contrastant avec la « petite tailleuse chinoise » – et par la posture individuelle d'auteur qu'il se construit, à cheval entre fiction et témoignage.

À travers son narrateur, Dai Sijie rejouerait non seulement l'imagologie paternaliste ou bien-pensante des Occidentaux, mais aussi tout le mythe chinois et sa formidable productivité esthétique depuis les chinoiseries du XVIII<sup>e</sup> siècle jusqu'aux émerveillements des écrivains du XX<sup>e</sup> siècle. C'est à ces *échos poétiques* aux miroitements infinis qu'est consacrée la troisième partie du volume. Pour entrer dans le *vif* du sujet, une première contribution s'attarde sur les morts, enjeu primordial pour toute culture, qui aide à mieux distinguer entre ce qui relève des spécificités de chaque civilisation et ce qui ressortirait à des types universels. Ainsi, la croyance aux fantômes donne une bonne mesure de ce que représente la notion d'individu dans une culture : le revenant est « quelqu'un », il atteste par-delà la mort de la permanence d'une « âme » individuelle, d'un *moi* qui ne se fond pas dans un être impersonnel après l'arrêt de la vie corporelle. Mais si les histoires de fantômes abondent dans la littérature chinoise, et si par de nombreux motifs elles s'apparentent à celles que l'Occident a produites, elles présentent néanmoins un motif pratiquement inconnu aux nombreux émules de Shakespeare ou Henry James. Comme le démontre Daniel SANGSUE, la « pneumatologie comparée » révèle un cas singulier dans les histoires chinoises de dédoublement, fondées sur la croyance en une pluralité d'« âmes spirituelles » et d'« âmes corporelles » attribuées à une même personne, laquelle ne répond donc plus au concept occidental d'individu, fondé précisément sur la notion

d'*indivision*. On peut y voir la conséquence « logique » d'une conception bouddhiste de l'impermanence du *moi* et de la transmigration de l'« âme », qui s'oppose radicalement au caractère unique de la vie et du *moi* dans les religions monothéistes.

Bien qu'il fût lui-même un grand *fantastiqueur*, ce n'est pas tant dans la littérature et l'art que Théophile Gautier a ressenti l'« étrangeté paradoxale » du monde chinois que lors de sa visite, en 1849, d'une jonque amarrée dans un port anglais, et sur laquelle se penche Alain GUYOT. Outre l'expérience esthétique, musicale et picturale qu'il put faire à bord de ce vaisseau – occasion rarissime, car la loi impériale interdisait alors l'exportation de tout matériel de navigation –, Gautier fut surtout sensible à ses contacts avec les « indigènes » qui s'y trouvaient : musiciens, marins, et surtout un vieux lettré, dont la rencontre préfigurait celle de Tin Tun Ling, qu'il recueillit dans les années 1860 ; il en fit le précepteur de sa fille Judith, dont la passion sinophile s'accomplit à travers la composition de son *Livre de Jade*. Outre le bouleversement de ses propres valeurs esthétiques, le grand écrivain-voyageur trouve matière, après ce « pas de trois mille lieues » qui le transporte virtuellement dans un pays qu'il ne visitera jamais, à une réflexion sur « l'individualité locale de l'homme » et sur la différence radicale des cultures qui, si elles n'empêchent pas que l'on se connaisse et s'apprécie, rappellent à l'individu – si *individualiste* soit-il – qu'il a été façonné par son propre héritage, fait d'hérédité, d'histoire collective et d'une vision du monde filtrée par la langue et les concepts. L'un de ses admirateurs, Mallarmé, éprouve également cette identité locale, malgré le rêve d'un art délivré des soucis individualistes de gloire et d'originalité, si typiques de la modernité occidentale, qu'il exprime dans un poème où il cherche à s'identifier à un peintre chinois traditionnel, abîmé dans la pure contemplation d'une nature qu'il traduit dans un langage formel essentialisé et impersonnel. Mais la lecture de ce texte que propose Michel VIEGNES suggère que ce fantasme oriental est une impasse, ou plutôt une utopie paradoxalement productive, tout comme la stérilité a inspiré au maître de la rue de Rome l'un de ses plus beaux sonnets.

Si l'on doit nommer l'auteur français, et peut-être européen, qui s'est le plus profondément laissé « hanter » par la Chine, c'est sans doute Victor Segalen. Christian DOUMET décrypte la fascination que l'auteur du *Fils du Ciel* ressent pour les sites funéraires impériaux, surtout celui du tombeau du premier empereur, dans les environs de l'ancienne capitale Xi'an. Le site géographique tout entier lui apparaît « ordonné » par ce « grand absent omniprésent » qui, tel un mort-vivant ou une ombre, continue d'y « régner ». Cette figure de l'individualité souveraine finit par symboliser, sinon tout individu aspirant à une sorte d'« être-empereur », du moins l'individualité de l'auteur, aspirant à régner lui aussi, d'une autre manière, sur un monde, ou sur un lieu privilégié, qu'il « habite en poète », selon la formule de Hölderlin. C'est un éclairage différent et complémentaire que Valérie BUCHELI apporte sur cette pensée segalénienne du *moi*, en relisant le recueil *Stèles* – l'une des rares œuvres de son « cycle chinois » publiées de son vivant et en Chine même – sous l'angle de la bipartition constitutive de chacun des textes, composé de l'épigraphie chinoise et du poème censé s'en inspirer. Cette épigraphe, l'« âme » véritable dont le poème n'est que le corps, fait entendre la voix de la tradition, ce « on » et cet

« Autre » avec lesquels la parole singulière du *moi* poétique entre en dialogue. Mais l'opposition entre la tradition et le *moi* n'est qu'apparente, ou superficielle : en fait, la parole « singulière » du poème est elle-même transformée par l'altérité de la parole chinoise réifiée dans ses signes, et cette dernière ne nous est accessible que par la perception qu'en a le *moi*. Ni l'*Autre* ni le *moi* singulier ne sont donc immédiatement accessibles : on en revient ici à Gautier, avec l'idée d'un « solipsisme » qui traverserait l'œuvre de Segalen, le plus sinisé pourtant des auteurs occidentaux, qui a tenté d'élever l'exotisme à la dignité d'une véritable quête de soi-même et du monde.

À l'image des structures binaires chez Segalen, les « échos poétiques » ainsi analysés ne concernent pas uniquement la représentation thématique de la Chine, mais aussi la manière de la dire. Ce souci proprement littéraire, ou textuel, a été croissant durant tout le <sup>xx</sup>e siècle, en corrélation semble-t-il avec le sentiment de dissolution du sujet occidental. De semblables *résonances modernes* entre culture européenne et culture chinoise font l'objet de la quatrième partie de ce recueil. Comme entrée en matière, Xinmu ZHANG s'interroge sur l'individualité de l'auteur et sur celle des personnages, à l'Est comme à l'Ouest. Il montre que la dichotomie bien connue entre le *moi* social et le *moi* créateur problématisée dans le *Contre Sainte-Beuve* de Proust trouve un parallèle dans la littérature classique chinoise, où les écrivains sont contraints de choisir entre une activité de mandarinat où ils exercent leur mission sociale et une solitude qui les condamne à l'anonymat, mais dans laquelle peut s'exprimer leur individualité créatrice. Encore l'expression de cette subjectivité dépend-elle du dispositif narratif choisi : l'énonciation peut s'individualiser à son tour dans la voix d'un personnage engagé dans l'action romanesque, et ce personnage peut représenter ou non l'auteur – le cas de « Marcel », dans la *Recherche*, constituant un cas limite. Cette narration *homo-* ou *autodiégétique*, pour reprendre les catégories de Gérard Genette, est toute récente dans la littérature chinoise, introduite par Mo Yan et utilisée, entre autres, par Yu Hua. Toutefois, ces destins singuliers de personnages sont parfois ambigus. À l'image d'un Rastignac ou d'un Julien Sorel, leur individualité peut catalyser des aspirations collectives et servir d'emblème à tout un groupe social : c'est bien cette dialectique entre l'individu et la portée exemplaire de son histoire qui rend possible l'adhésion du lecteur et qui fonde toute communication littéraire.

Or, le pouvoir de questionnement de la littérature repose, dans toute la modernité, sur le fait que l'individu n'est plus « une force qui va », mais un être fragile, psychologiquement *divisé* en une complexité dont l'écriture, parmi d'autres formes d'expression, parvient à rendre compte. Le motif chinois du « supplice des cent morceaux », qui a obsédé Georges Bataille durant presque toute sa vie, apparaît symptomatique de cet individu écartelé. Jean-François LOUETTE montre qu'en négligeant une interprétation purement politique des clichés de suppliciés, l'auteur de *L'Expérience intérieure* et des *Larmes d'Éros* en fait le totem de l'homme athéologique, le symbole d'une expérience à la fois mystique et érotique qui rejoue, en en décentrant radicalement le sens, la scène chrétienne de la Crucifixion. Ici, nulle foi, mais un sacrifice total ; nulle personne, mais un corps anonyme et morcelé où coexistent la vie et la mort. Une telle extase sans Dieu – celle du supplicié et, par *compassion*,

celle du spectateur – implique pour Bataille l'éclatement de la notion d'individu. Fasciné, l'écrivain se projette dans cette « non-personne » ; il construit à partir d'elle sa posture d'auteur et son esthétique de la souffrance. Rémanente dans son œuvre, la vision du supplicé chinois suscite aussi une réflexion sur le verbe du texte et le silence de la photographie, cette dernière redoublant visuellement l'éblouissement orgasmique et extatique de la scène.

Autre médium, pareille mise en cause de l'individu occidental : au début des années 1930, en pleine préparation de *Dream of Fair to Middling Women*, le jeune Samuel Beckett se souvient de deux ouvrages de sinologues, lus peut-être avec la complicité de Joyce : *La Musique chinoise* (1903) de Louis Laloy et *Civilization of China* de Herbert Allen Giles (1911). S'il ne tire du second qu'un inventaire d'expressions décontextualisées ou d'images pittoresques destinées à enrichir son réservoir poétique, il trouve dans *La Musique chinoise* la description d'un système harmonique musical basé, selon la légende, sur des cloches façonnées pour imiter le chant du phénix. En s'inspirant de ce curieux dispositif, il formule une théorie mélodique du personnage, alternative au modèle dit balzacien. Comme le développe Thomas HUNKELER, le personnage beckettien est assimilé à une symphonie de cloches, qui met à mal l'unité psychologique de l'individu au profit d'une « polyphonie » de l'être, sinon d'une incohérence, qui éclora véritablement dans les œuvres d'après-guerre.

Dans l'ordre de l'écriture, les transferts culturels n'enrichissent pas seulement le traitement du *Je* poétique, du narrateur ou des personnages de roman. Le point de vue – occidental ou oriental – de l'énonciateur influence aussi tous les objets de son discours. La lecture comparative à laquelle invite Thanh-Vân TON THAT montre ce qui distingue le regard d'un Claudel, qui a assimilé les modes de pensée chinois, et celui d'un Ponge, qui reste fidèle à la *ratio* occidentale. Tous deux traitent de motifs apparemment analogues – aliments ou phénomènes météorologiques –, mais cette homogénéité de façade cache des divergences significatives. Là où le poète de *Connaissance de l'Est* choisit le riz, « mou et mouillé », qui connote la moiteur et la chaleur asiatiques, celui du *Parti pris des choses* opte pour le pain, « dur et sec », signe de la froideur déductive de l'Europe. Même lorsque les deux écrivains traitent du même motif, celui de la pluie en l'occurrence, leurs visions diffèrent radicalement : Claudel privilégie une écriture lyrique et picturale où le sujet contemplateur entre en symbiose avec la nature et s'incarne avec fluidité dans chacune des gouttes d'eau ; Ponge, pour sa part, attend la fin de l'averse à distance, en objectivant sa description avec une précision de géomètre. Cette étude contrastive montre combien la « situation » de la voix créatrice, individualiste ou non, engendre des visions du monde absolument différentes.

Ces *Weltanschauungen* respectives trouvent leur formulation, voire leur conception même, à travers des structures de langage bien différentes les unes des autres : entre deux langues comme le français et le chinois, les catégories lexicales ne se superposent pas mécaniquement, ni la syntaxe, ni plus largement des imaginaires linguistiques porteurs de valeurs culturelles fondamentales. Il existe en effet une solidarité profonde entre l'expression et le mode d'être-au-monde : alors que « ce qui se conçoit bien s'énonce clairement » (Boileau) pour l'individu européen défini par

sa rationalité personnelle, la langue chinoise empêcherait de conceptualiser l'idée d'individu et même de recourir au principe de la conceptualisation... Cette « faille césurale » (Daryush Shayegan) est fortement ressentie par les écrivains chinois en exil convoqués par Hamid NEDJAT. Leur expérience serait ainsi, sans parler de toutes les implications politiques de leur situation, celle de l'« être-entre-deux-mondes », et ce d'autant plus que le paradigme de la Modernité, en Occident, a creusé le fossé interculturel. À certains auteurs, tels Gao Xingjian et Yang Lian, cet abîme donne le sentiment d'être apatrides ; d'autres, à l'instar de François Cheng, font de leur bilinguisme et de leur culture plurielle une richesse séminale de leur écriture.

Dans la culture occidentale de l'individu, l'imbrication de l'identité et du langage va encore plus loin puisque la langue n'y est plus forcément le véhicule d'un vivre-ensemble, dont la fonction serait de communiquer : elle devient parfois l'émanation irréductiblement personnelle de l'individu, dont la singularité et l'originalité sera d'autant mieux exprimée qu'il distordra plus la norme grammaticale. Jiaying LI en fait la démonstration en analysant l'idiosyncratique « théâtre de la liberté » de Valère Novarina. Ressortissant à un « individualisme linguistique », tous les particularismes langagiers que l'écrivain développe ne sont pas que de vains jeux de mots : en brisant le lien conventionnel entre signifiant et signifié, la « parole » (par une opposition saussurienne avec la langue) dit le drame de l'existence et la solitude de l'être. Il n'est pas fortuit qu'en dehors de quelques tentatives isolées inspirées par la littérature occidentale, une telle remise en cause littéraire de la langue n'ait pas cours en Chine.

Après cette réflexion sur Novarina, écrivain franco-suisse né près de Genève, il était logique de terminer ce parcours par un retour sur ces écrivains-voyageurs qui constituent une des traditions littéraires de la Suisse. Si l'œil le plus illustre de ces *regards helvétiques*, Nicolas Bouvier, n'a pas eu avec la Chine un contact aussi riche, lors de ses voyages de 1984 à 1986, qu'avec l'Iran, Ceylan ou le Japon, ses prédécesseurs Ella Maillart et Fernand Gigon, son contemporain Lorenzo Pestelli et plusieurs autres auteurs plus récents ont laissé un témoignage écrit passionné de leur rencontre avec le pays de Zheng He, le navigateur qui, au début du xv<sup>e</sup> siècle, faillit ravir aux Européens la découverte maritime du monde. Ces rencontres entre les écrivains-voyageurs suisses et la Chine peuvent s'appréhender sur trois périodes distinctes, d'après Sabine HAUPT : jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, Ella Maillart, Éric de Montmollin et Jean-Daniel Subilia, sans tomber dans les poncifs de l'exotisme romantique, relatent une véritable « expérience spirituelle » au contact de cet ailleurs radical. Dans l'après-Mai 68 et jusqu'au tournant « libéral » de Deng Xiaoping, des auteurs comme Maurice Chappaz ou Gertrud Leutenegger se montrent critiques, mais d'une manière encore mesurée, vis-à-vis de la réalité sociale, économique et politique qu'ils découvrent. À partir des années 1990, c'est au contraire une critique acerbe, parfois très dure, que l'on trouve sous la plume d'écrivains suisses qui dénoncent également, à travers les excès du capitalisme d'État chinois, « l'apothéose du pire de l'Occident lui-même ».

Le voyage de Pékin jusqu'au Xinjiang que relate Ella Maillart dans *Oasis interdites* (1937) est une expérience lucide et volontaire de « décentrement », qu'analyse en détail Sylvie JEANNERET. Il s'agissait pour la future auteure de *Croisières et caravanes*

(1951) de se « dés-occidentaliser » pour s'intégrer véritablement à l'altérité qu'elle traversait. Son rejet profond du mode de vie et des valeurs européennes rendait plus facile cette « perte de soi » consentie pour « reconstruire son propre monde intérieur ». Même si l'obstacle de la langue et la présence d'un compagnon de route moins avide de décentrement ont pu contrecarrer en partie ce dessein, elle s'est sentie redéfinie en tant qu'individu par une temporalité radicalement autre et des moments « épiphoniques » qui lui ont permis de regarder, et d'être regardée, différemment.

C'est en revanche presque l'inverse qui s'est passé pour Lorenzo Pestelli, comme le montre Liouba BISCHOFF. En effet, cet écrivain d'ascendance italo-belge et de nationalité suisse, né en Angleterre et mort au Maroc, transcrit dans *Le Long Été* (1971) l'expérience d'un « rendez-vous manqué » avec la Chine, selon la formule qu'utilise Nicolas Bouvier dans sa préface. Contrairement à d'autres intellectuels contemporains, admirateurs inconditionnels de la nouvelle société chinoise, tels que Maria-Antonietta Macciocchi ou la sinologue parisienne Michelle Loi – qu'une virulente controverse opposa à Simon Leys –, Pestelli se heurte à Pékin, où il est venu enseigner le français en 1964, à une « muraille de Chine intérieure » qui transforme son séjour en traversée du désert. En sont responsables certes le comportement des Chinois, moins « fraternels » que ne l'affirmait Michelle Loi, mais plus encore son propre « moi prisonnier malgré lui de son identité d'Occidental ». En bon tiers-mondiste, Pestelli se sent investi de toute la culpabilité collective d'un Occident prédateur, au point que sa conscience de lui-même subit dans l'écriture une série de glissements, qui le font passer du *je* au *il* de l'étranger – au double sens « camusien » du terme, national et existentiel – en passant par le *tu* et le *nous*.

L'expérience de Fernand Gigon, si elle se conclut sur un même constat de distance infranchissable avec une réalité chinoise devant laquelle « les processus de pensée [occidentaux] ne jouent pas », comme il l'affirme dans les colonnes du *Monde diplomatique* en 1959, n'est pas de même nature, étant beaucoup plus intellectuelle qu'émotionnelle ou existentielle. En grand reporter, dans la lignée d'aînés prestigieux comme Joseph Kessel ou Albert Londres, il va s'efforcer de pénétrer cette « âme chinoise » de 1956 à 1986, année de sa mort ; trois décennies de réflexions que retrace Guillaume SAVOY. Si l'on peut déceler des traces de préjugés eurocentriques dans sa manière d'observer cette « société grégaire » où l'on ne peut selon lui décrire de véritables individus, mais seulement des « personnages-types » à la manière de Balzac, son regard n'est cependant pas affecté par les *a priori* idéologiques de l'époque : ni anticommunisme primaire ni engouement révolutionnaire. Privé de visa pendant dix-huit ans à cause des positions critiques qu'il développe dans *La Chine devant l'échec* en 1962, il peut néanmoins retourner en Chine à partir de 1980, mais il n'est pas plus « dupe du *show* » des libéralisations initiées sous Deng Xiaoping qu'il ne l'avait été de la propagande orchestrée sous Mao à l'intention des « invités » occidentaux acquis à sa cause. La déception de Gigon est en définitive moins sentimentale qu'épistémologique, lorsqu'il constate l'écart persistant entre « savoir » et « comprendre » la réalité chinoise.

Cette « réalité », beaucoup d'écrivains-voyageurs suisses ont tenté de l'appréhender allégoriquement à travers des scènes de repas, dans lesquelles Sabine HAUPT

propose de voir des « prismes d'interprétation politique ». Gertrud Leutenegger assimile ainsi la gloutonnerie de son compagnon à celle du régime lui-même, le « grand glouton » qui avale ses sujets après les avoir « gavés ». François Debluë, dans les saynètes de son récit de voyage *Une certaine Chine*, décrit avec un humour caustique des rituels de table auxquels le voyageur étranger ne comprend rien, tandis que Philippe Rahmy, dans son roman *Béton armé*, décrit les plats chinois où subsistent des os tranchés au hachoir comme une « cuisine de barbelés », métaphore à peine voilée du manque de liberté politique, alors que les grands magasins de Shanghai engloutissent leurs milliers de clients comme les baleines le plancton.

Ces regards pourraient paraître sévères, désabusés, injustes, bien qu'*Une certaine Chine* de François Debluë contienne également des chapitres où s'expriment réceptivité et tendresse à l'égard des « vraies gens » qu'il a pu rencontrer, si l'on accepte l'identité du narrateur et de l'auteur, qui est sans doute le témoin contemporain le plus sensible du fait chinois, de pair avec l'écrivain et journaliste franco-suisse David COLLIN. Le texte de ce dernier, qui clôt ce volume, referme en quelque sorte la boucle initiée par Ella Maillart, dont il eut l'occasion en 2008 de suivre les traces, de Pékin au Xingjiang. Mais c'est dans son roman *Les Cercles mémoriaux*, nourri des notes d'un premier voyage, qu'il développe comme l'auteure d'*Oasis interdites* la notion d'*épiphanies*, ces « brefs moments d'éveil » qui constituent la *substantifique moelle* de l'expérience viatique. Le Shanghai où évolue son personnage, pour être transfiguré par la fiction, n'en est pas moins « vrai », tant le réel et l'imaginaire se nourrissent mutuellement, et « les lieux nous habitent » autant que nous les habitons. Ainsi, ces écrivains-voyageurs qui ont fait en réalité ce « pas de trois mille lieues » qu'imaginait Gautier nous démontrent que s'il existe bien un espace géopolitique nommé Chine, chacun y a trouvé un « lieu » où sa conscience de soi, à la faveur d'expériences diverses, positives, ambiguës ou négatives, s'est redéfinie.

Au-delà des voyages rêvés ou réels, des peintures imaginaires ou réalistes de la Chine et de l'Europe, il demeure que la littérature définit un espace de rencontres : entre des idées, des mentalités, des sensibilités ; entre des opinions consensuelles ou polémiques, honnêtes ou parfois de mauvaise foi ; entre des cultures qui se connaissent, croient se connaître ou savent s'ignorer. Entre des hommes et des femmes enfin, qui par elle se parlent et s'écoutent, à défaut de toujours s'entendre. Quelle que soit la conception de l'être humain, phare individuel ou fragment d'un collectif, la lecture et l'écriture seront toujours des moments de vie où se noue le rapport à l'autre et à soi, ainsi que le déclarait l'écrivain français d'origine chinoise Gao Xingjian au seuil de notre siècle :

« Ici je voudrais dire que la littérature ne peut être que la voix d'un individu, et qu'il en a toujours été ainsi. [...] Si la littérature préserve sa raison d'être et ne devient pas un instrument de la politique, on ne peut que revenir à la voix de l'individu, puisque la littérature naît d'abord des sensations de celui-ci et prend forme à partir de leur expression. [...] c'est la littérature qui permet à l'être humain de conserver sa conscience d'homme. »<sup>50</sup>

<sup>50</sup> GAO Xingjian, *La Raison d'être de la littérature*, discours prononcé devant l'Académie suédoise le 7 décembre 2000, Noël et Liliane Dutrait (trad.), La Tour d'Aigues : L'Aube, 2000, p. 6, 7, 10.





# **CROISEMENTS CULTURELS**



## LA NOTION DE *SI* DANS LA PENSÉE CHINOISE

XIAOQUAN CHU

**Résumé :** À partir de données sociologiques similaires, chaque culture choisit son propre chemin de conceptualisation. Les premiers penseurs chinois ont développé une dichotomie entre *Gong* et *Si* pour rendre compte des rapports essentiels entre une communauté et ses membres. Indiquant initialement un partage de domaines, ces notions ont fini par devenir deux concepts clefs dans la philosophie morale en Chine, tandis que l'on ne trouve pas en chinois classique un terme équivalent au terme *individu* des langues européennes. L'évolution de la notion de *Si* et sa rencontre avec le concept d'individu à l'époque moderne sont autant d'indices d'une métamorphose profonde de la pensée chinoise.

**I**l n'est pas rare de trouver, dans les discours sur cet autre qu'est la Chine, des étiquettes attribuées d'une manière catégorielle à l'Occident et à la Chine, susceptibles de conduire à une perception faussement simple et claire des deux cultures. N'avons-nous pas, depuis fort longtemps, l'habitude d'entendre que l'Occident est individualiste tandis que l'Orient serait collectiviste, une thèse qui a été proposée comme une description anthropologique ou même philosophique mais qui, par la suite, a été récupérée et renforcée par un appareil d'État dans un dessein propagandiste? Or, à y regarder de plus près, nous ne pouvons pas ne pas nous étonner du fait que cette image ou cette prétendue vertu anti-individualiste de la Chine éternelle souffre d'une lacune essentielle: l'individu est une notion nouvelle en Chine, qui ne connaît cette dichotomie conceptuelle de l'individu et du collectif que depuis l'époque moderne.

Appliquer un concept inexistant dans une culture à l'analyse de celle-ci, c'est prendre le risque de commettre un anachronisme et d'imaginer une vision trompeusement accessible, surtout quand le propos de l'analyse se situe au niveau de la pensée. Si, par contre, on prenait davantage en considération les concepts et les catégories

élaborés dans la culture donnée, n’y gagnerait-on pas en rigueur dans le discours sur les différences entre deux modes de pensée et entre deux façons de définir la place de l’homme dans le monde? Pour ce faire, nous avons donc intérêt à nous pencher sur le répertoire de concepts propre au monde chinois. Refuser de se fier aveuglément à une communauté de concepts universellement partagés ne signifie pas annuler du même coup la possibilité d’une perspective comparative. Si on les met en parallèle, des notions développées dans des environnements intellectuels différents et conduisant à des pratiques sociales distinctes pourraient faire apparaître, d’une manière plus ou moins éclairante, les aspects contrastés des approches que chaque culture développe pour faire face à des défis qui sont, au fond, similaires.

Une condition fondamentale, la vie en société, informe l’existence humaine. Par conséquent, les rapports entre la pluralité qui constitue la société et la singularité de chaque membre s’imposent à toute réflexion philosophique comme un donné incontournable de l’expérience humaine. Pourrait-on croire que les théorisations provoquées par ces rapports primordiaux de la vie humaine se construisent nécessairement avec les mêmes catégories universellement valables mais variablement nommées? Ou aurait-on intérêt, pour avoir une chance de respecter la cohérence historique, à tenir compte des *a priori* culturels qui soutiennent toute réflexion et construction philosophique sur ces rapports de base? Il n’est pas question de nier que les penseurs chinois aient saisi à leur façon les relations entre la société collective et les individus qui la composent, mais plutôt de voir en quels termes, et à partir de quelle vision du monde, cette relation a été formulée dans la pensée chinoise, étant donné l’apparition très tardive de la notion d’individu dans le monde chinois. De toute évidence, les penseurs chinois ont porté, dès les débuts de leur culture, un regard particulièrement attentif aux rapports entre la société et ses membres et ont élaboré par la suite une théorisation générale de ces rapports au moyen d’une opposition conceptuelle entre le *Gong* et le *Si*. Essayons donc de procéder à un examen de cette opposition, dans un esprit comparatif et contrastif, pour dégager les points de divergence ou de convergence, s’il y en a, entre le concept chinois de *Si* et le concept d’individu dans la philosophie occidentale, grâce à une certaine équivalence référentielle des deux concepts en question.

On ne saurait comprendre le contenu et l’impact du concept de *Si* sans une appréciation de son antonyme *Gong* qui lui fait pendant ; en effet, le *Si* a été créé justement pour circonscrire l’espace conceptuel du *Gong* dans une antinomie de portée très générale. Le concept de *Gong* a été formé à l’aube de la civilisation chinoise pour signifier dans un premier temps un lieu où se pratiquaient les fonctions publiques d’une communauté donnée et ensuite, dans un processus continu d’élargissement conceptuel, pour désigner à la fois des hommes qui exerçaient ces fonctions dans ce lieu du pouvoir public et des titres honorifiques qui en garantissaient l’attribution. Le concept de *Si* et le caractère qui lui est associé sont apparus plus tard pour occuper une position conceptuelle en face du *Gong*. Désignant à l’origine une seule personne par rapport à une communauté, il a ensuite été amené à désigner tout ce qui constitue une unité par rapport à un ensemble, que ce soit une famille, un clan ou même une tribu nombreuse. Une fois établie l’opposition entre le *Gong* et le *Si*,

chacune des deux notions a été progressivement élargie, le binôme recouvrant ainsi de plus en plus de rapports humains dans le monde. Référant originellement à un lieu public et à son occupant, le *Gong* a ainsi été amené à désigner une préoccupation pour l'intérêt général ou encore une bienveillance équitable envers l'ensemble d'une communauté, voire de l'univers.

Il n'est pas d'expression plus saisissante du *Gong* que celle de la métaphore de la pluie présente dans plusieurs des plus anciens textes sur le *Gong*, comme en témoigne ce célèbre vers datant du x<sup>e</sup> siècle avant notre ère dont l'auteur se félicite d'un bonheur universel : « 雨我公田遂及我私 » (« La pluie tombe sur les champs de la communauté [公] et arrose en même temps mes propres [私] champs »)<sup>1</sup>. Le *Gong* et le *Si* servent ici, on peut le constater, à définir une frontière entre deux domaines, celui de la communauté et celui d'un particulier. Plusieurs siècles plus tard, dans la période dite des Royaumes combattants, les philosophes de la cour ont trouvé d'autres facettes sémantiques à cette paire de concepts *Gong* et *Si*, toujours exprimées à travers la métaphore de la pluie : « 甘露时雨不私一物万民之主不阿一人 » (« Une pluie douce et opportune ne tombe pas uniquement pour une seule [私] plante et un souverain des peuples ne favorise pas une seule personne [私] »)<sup>2</sup>. Ce qui caractérise le *Gong* dans cette description, ce n'est plus un simple partage entre deux domaines, celui qui appartient à la communauté et celui qui appartient aux particuliers, mais un esprit de communauté sans faveur réservée à qui que ce soit ainsi qu'une générosité équitable sans préférence envers personne.

Par conséquent, on ne saurait s'étonner que pour la pensée chinoise le concept *Gong* se soit avéré particulièrement fécond dans son évolution ultérieure et que, durant cette période axiale qui précède le III<sup>e</sup> siècle avant notre ère, toutes les écoles de pensée – il y en a plus de huit – l'aient glorifié en en faisant un signifiant de vertus louables comme la justice, l'équité et l'impartialité. L'idéal terrestre, une espèce d'utopie rêvée par les fondateurs de la pensée chinoise, n'est autre qu'un monde voué complètement au *Gong* (*tianxiaweigong*, 天下为公). On peut dès lors se demander ce qu'est devenu le *Si*, son fidèle antonyme, dans cette évolution sémantique. La promotion ininterrompue du *Gong* comme vertu suprême a entraîné, comme une conséquence logique, une chute du *Si*, désormais considéré comme la source des maux sociaux et de la dégradation morale. Pour peu que le *Si* soit le signe d'un élément séparé de l'ensemble, on serait bien justifié de qualifier de mesquin et d'injuste tout calcul à partir de lui ; de là, il n'y avait qu'un pas pour lui donner le sens d'égoïsme, à propos des biens et des comportements sociaux. Et le *Si* de devenir très vite, sous la plume des lettrés et philosophes, un qualificatif pour marquer une vision bornée, un point de vue partiel ou une prise de conscience limitée.

Vu l'importance primordiale accordée aux concepts de *Gong* et de *Si* dans la perception chinoise du monde, il était urgent de leur trouver un fondement philosophique plus sophistiqué. Ce développement théorique a été accompli pendant l'époque Song (du x<sup>e</sup> au XIII<sup>e</sup> siècle), lorsque le célèbre penseur Zhu Xi – qui, selon Anne

<sup>1</sup> Livre des Odes, « 诗经 ».

<sup>2</sup> Les Printemps et Automnes du Sieur Lü, « 吕氏春秋 ».

Cheng, a joué le rôle de Thomas d'Aquin dans la philosophie chinoise<sup>3</sup> – définissait le *Gong* comme l'état originel de la nature avant toute intervention humaine. Pour lui et ses disciples, l'homme doit essayer d'atteindre un esprit de *Gong* qui se réalise dans une saisie du monde sans détour, sans une attitude particulière, sans un point de vue spécifique et sans une position fixe. Par contre, le *Si*, résultat d'un intérêt particulier, entraîne nécessairement une déformation de la nature. Ce penseur a résumé ainsi l'opposition inconciliable entre *Gong* et *Si*: «Le *Gong* est saint et le *Si* est mauvais.»<sup>4</sup> En effet, dans ce cheminement conceptuel, on constate que le concept de *Si* ne cesse de se voir attribuer, suivant l'extension sémantique du *Gong*, toutes les significations peu avenantes pour finalement représenter l'incarnation du mal.

S'il y a une logique interne à cette évolution, elle est à chercher dans l'orientation philosophique des premiers penseurs: leur préoccupation n'était pas la métaphysique, mais l'éthique. Confucius s'était fixé comme sa mission de maître la formation des hommes de bien pour la construction d'une société idéale. Étant donné ce contexte intellectuel en Chine antique, le cheminement conceptuel qu'a suivi le *Si* n'est qu'une conséquence naturelle de son sens initial. Élaborée pour décrire une distinction évidente dans la vie sociale, l'opposition *Gong / Si* a été utilisée très tôt dans la gestation de la pensée chinoise pour décrire deux catégories fondamentales d'une philosophie éthique, et depuis lors ces deux catégories ont été constamment hissées à un statut central dans le discours philosophique et social comme un instrument efficace pour établir l'ordre impérial.

Pourrait-on envisager une équivalence ou tout au moins une similitude fonctionnelle entre ce concept de *Si* et le concept d'individu dans la pensée européenne? Il n'est pas à nier qu'un certain espace conceptuel couvert par ce riche signe chinois corresponde à l'idée désignée par l'individu, à savoir celle d'un particulier dans un ensemble. À plus forte raison, les réflexions théoriques produites dans les deux traditions – sur les effets réciproques entre *Gong* et *Si* d'un côté et sur les rapports entre l'individu et le collectif de l'autre – semblent répondre à une préoccupation comparable: comment définir l'humanité à travers des hommes particuliers?

Malgré ses ramifications sémantiques ultérieures, le concept de *Si* était fondé sur l'idée d'un particulier sans jugement de valeur préalable. Comme symptôme sans équivoque de cette idée fondamentale, nous pouvons signaler que le même caractère *Si* est employé en japonais pour transcrire le pronom de la première personne du singulier: *watakusi*, un fait que le grand sinologue japonais Mizuguchi a minutieusement exploré dans son étude remarquable sur la paire de notions *Gong / Si* dans la pensée chinoise<sup>5</sup>. Empruntant le signe *Si* au commencement de son évolution sémantique, la langue japonaise a conservé le sens initial du mot, auquel n'avaient pas encore été associées de connotations morales. Ce sens continue à exister en substrat pour soutenir tous les sémantismes ultérieurs du mot.

<sup>3</sup> CHENG Anne, *La Chine pense-t-elle ?*, leçon inaugurale au Collège de France, 11 décembre 2008, édition en ligne: <http://books.openedition.org/cdf/170>, § 10.

<sup>4</sup> *Recueil raisonné des propos de Maître Zhu*, «朱子语类».

<sup>5</sup> 沟口雄三, «中国的公与私», 三联书店, 2011.

La discussion sur la notion d'individu dans la tradition intellectuelle occidentale remonte quant à elle – comme c'est toujours le cas – à la philosophie de Platon, qui explorait le sujet pour déterminer la vérité de l'être. Si un individu a une importance quelconque, c'est, selon Platon, parce qu'il participe d'une idée permanente, immuable et universelle. La forme, qui est réelle, est à l'origine des multiplicités nécessairement temporaires et accidentelles. Platon, ainsi qu'Aristote, a nettement mis l'universel au premier plan pour expliquer ses relations avec le particulier. Rappelons que pour les penseurs chinois, le *Gong* l'emporte aussi sur le *Si*. On serait tenté de penser que toutes ces tentatives philosophiques, à l'Est comme à l'Ouest, avaient pour but de faire un savant partage entre le domaine particulier et le domaine collectif, de trouver un juste équilibre entre la valeur individuelle et la valeur collective et de définir un bon rapport entre l'homme individuel et l'humanité (comme ensemble ou comme idée platonicienne). Presque en même temps que les dialogues de Platon, à l'autre bout du monde, les penseurs chinois qui entreprenaient des discussions passionnées sur le *Gong* et le *Si* n'étaient animés par aucune autre chose, nous semble-t-il, que ce même souci de tracer une frontière entre ce qui est universel et ce qui est particulier pour ensuite affecter à chaque domaine des valeurs que l'on devrait respecter.

Cela dit, nous ne pouvons pas ignorer une différence fondamentale entre les contextes intellectuels respectifs où sont nés ces deux concepts, élaborés pour répondre à des questions très différentes issues de vécus sociaux distincts. Le très fort discours moral construit autour du *Si* dans la pensée chinoise nous semble provenir de la place que les philosophes chinois occupaient dans une société où ils étaient partie prenante de la vie politique. En effet, tandis que Platon et les autres philosophes grecs, se tenant à une certaine distance de la politique de la cité, s'occupaient de la question de ce qui est, les penseurs chinois se souciaient de ce qui devait être. Dès ses débuts, l'ontologie grecque a eu pour mission fondamentale le questionnement sur ce qu'il y a réellement dans ce monde et le bon sens a conduit à la supposition que ce monde est composé d'unités indivisibles, à savoir des individus dont l'existence se laisse saisir dans l'espace et dans le temps. C'est à partir d'une approche analytique et réductionniste que cette pensée a développé la notion d'individu. En revanche, l'élaboration des concepts de *Gong* et de *Si* en Chine antique s'est effectuée non pas dans un souci d'ordre ontologique, mais plutôt en tant que code des comportements politiques et sociaux. Par la suite, les commentateurs ont eu beau jeu d'affirmer l'absence de l'individualisme en Chine, oubliant de signaler une différence de perspective intellectuelle qui a nécessairement orienté les deux notions, l'individu d'un côté et le *Si* de l'autre, vers deux destins distincts. Ainsi le *Si* – le particulier en chinois – a été exploré sous une tout autre lumière que l'individu en Occident et la divergence originelle a par la suite placé les Occidentaux et les Chinois dans des positions très éloignées au sujet des rapports entre la communauté et le particulier.

Les philosophes médiévaux ont déployé des efforts considérables pour développer une nouvelle définition de l'individu dans le cadre de la doctrine de la Trinité, préparant ainsi le terrain pour un recentrage de ce concept s'appliquant à la personne individuelle. Œuvrant dans le cadre du christianisme, ils se sont occupés à rendre

compte du fait que l'âme, qui devrait être unique, car créée par Dieu, réside dans des corps individuels innombrables. Si l'on reconnaît que c'est la matière partielle et accidentelle qui individualise l'espèce humaine et que c'est la forme qui maintient l'unité du genre humain, l'individualité, conséquence de la matière nécessairement basse et vile, serait privée de toute dignité et valeur. De Duns Scot à saint Thomas, des esprits brillants du Moyen Âge se sont penchés sur ce problème pour trouver des solutions à cette difficulté conceptuelle qui empêcherait une valorisation de l'individu humain. Sans réitérer les arguments rigoureux avancés par ces grands esprits, il suffit de dire que la subtilité scolastique a fait ses preuves dans une distinction très fine qui précise que la matière est le « principe d'individuation » ou d'*individualisation* et la forme, celui de l'*individualité*. Une fois la noble forme restaurée à sa juste place dans l'individualité, il devenait possible d'affirmer la rationalité de l'individu et, à travers cette confirmation réconfortante, de justifier une dignité de premier plan pour l'individu. La définition la plus généralement acceptée au Moyen Âge, selon Étienne Gilson, était celle formulée par Boèce qui voyait la personne humaine comme « la substance individuelle d'un être raisonnable »<sup>6</sup>.

L'étonnant rebondissement qu'a connu le concept d'individu dans l'époque moderne a été bien préparé par cette longue évolution intellectuelle initiée au Moyen Âge. Comme nous l'avons vu, la conclusion, selon la philosophie médiévale, que la forme, autrement dit l'âme, était au principe de l'individualité a jeté la base d'une affirmation de l'égalité des hommes, puisqu'ils partagent une même humanité entre eux. En pleine Renaissance, cette idée de l'individu comme un être raisonnable a déclenché en Occident une nouvelle valorisation de l'homme dans la société. En effet, si l'individu était le siège de la raison qui était équitablement distribuée chez tous les hommes, tout homme pouvait réclamer légitimement sa dignité, ses droits et ses libertés individuelles sans attendre l'approbation ni de la société, ni de l'État, ni des autorités quelles qu'elles soient. Aux yeux du sociologue allemand Georg Simmel, tout ce qui caractérise l'Occident moderne – la démocratie, le marché libre, la division du travail, etc. – est basé sur cette valorisation de l'individu comme une entité autonome possédant des droits naturels et inaliénables<sup>7</sup>.

Mais d'un autre côté, toujours selon Gilson, la notion de personne individuelle semble n'avoir joué aucun rôle dans la morale médiévale, ce qui constitue un contraste saisissant avec la notion de *Si* en Chine ancienne, où le *Si* était avant tout un puissant outil pour désigner le mal et le condamnable. Si, en Occident, l'individu est identifié par une approche logique comme un élément fondamental de l'univers, en Chine, le *Si* joue un rôle normatif visant à écarter les intentions nuisibles au bon déroulement de la machine sociale. Un homme de bien, selon les principes confucéens, est justement celui qui a réussi à se débarrasser de toutes les traces de *Si* dans son cœur. Le *Si*, l'individu, fournit un socle solide à l'édifice social pour exprimer tout ce qu'il y a de critiquable en son sein. On ne peut pas ne pas être frappé par

<sup>6</sup> BOËCE, *De duabus naturis*, III, cité dans GILSON Étienne, *L'Esprit de la philosophie médiévale*, Paris: Vrin, 1989, p. 207.

<sup>7</sup> SIMMEL Georg, *On Individuality and Social Forms*, Donald Levine (éd.), Chicago: The University of Chicago Press, 1971.



cette distance conceptuelle entre deux chemins de raisonnement empruntés par deux cultures qui étaient pourtant parties, on peut le supposer, d'un donné social similaire.

Dès sa genèse, l'antinomie *Gong / Si* a assumé une place centrale dans le discours éthique en Chine. À toutes les époques, depuis l'aube de cette culture jusqu'à nos jours, l'antagonisme entre *Gong* et *Si* a été présenté comme une clef pour comprendre l'homme et son œuvre dans le monde. Nonobstant tout ce qui la sépare de la notion d'individu en Occident, on peut également souligner qu'à certaines époques ont eu lieu des évolutions de cette notion de *Si* qui l'ont rapprochée, d'une manière ou d'une autre, de celle d'individu. Malgré l'opposition présentée comme absolue dans la plupart des discours en Chine classique, il y a, surtout dans une perspective confucéenne, un lieu où les deux pôles se relient effectivement : le programme de missions à accomplir prescrites à tous les bons confucéens. On devrait, selon cette liste qui sert à mesurer les réussites des lettrés-fonctionnaires, d'abord s'éduquer et mettre de l'ordre dans le foyer, ensuite gouverner l'État et finalement établir la paix dans le monde. Au lieu de respecter un clivage absolu entre deux domaines *Gong* et *Si*, ces missions confucéennes commencent par la personne individuelle, continuent avec la famille, qui est le domaine de *Si* par excellence, et enchaînent sur l'État et le monde qui sont naturellement définis comme le domaine propre à *Gong*. Dans ce tableau des travaux humains, la personne se trouve au centre des cercles concentriques et l'œuvre de *Gong* s'accomplit à chaque étape avec paradoxalement le *Si* comme point de départ. D'une distinction de deux domaines, l'opposition *Gong* et *Si* se transforme ainsi en une différence d'attitude qui se ferait sentir dans tous les domaines de la vie et qui se joue à chaque niveau des activités humaines. Par conséquent, le *Gong*, comme esprit ou dogme du domaine public, pénètre jusqu'au plus intime de *Si*, la personne. En ce sens, nous pouvons observer un parallèle avec l'individualité au niveau de la famille qui joue, selon les sociologues, un double rôle : celui de cadre restreint pour la personne individuelle qui y vit et celui d'individu élargi. Dans ce cas précis, c'est l'individu qui s'étend sur un collectif.

Bien que dénigré par presque tous les penseurs chinois dans sa longue histoire, le concept de *Si* ne se laisse pourtant pas réduire à une simple négation de bonté. À chaque époque, les préoccupations différentes et les inspirations diverses ont conduit à de nouvelles approches de *Si* et ont sans cesse enrichi les analyses de cette notion. Si, sous la dynastie Song, les néoconfucianistes ont donné à la discussion sur *Gong / Si* une dimension métaphysique, des voix originales se sont fait entendre sous la dynastie Ming. De grands penseurs comme Gu Yanwu ont découvert, pour la première fois, des vertus positives dans le *Si*. Le *Si*, selon ce philosophe qui a initié une nouvelle perspective dans la pensée chinoise, devrait acquérir une place tout à fait légitime dans la société car, d'après lui, le *Gong* n'est autre que l'ensemble des *Si* de tout un chacun. Se positionnant de manière encore plus radicale, Li Zhi, un lettré atypique du XVI<sup>e</sup> siècle, déclarait quant à lui que le *Si* réside dans le cœur humain et qu'en l'étouffant, on risquerait de se trouver sans cœur. Ces voix dissidentes, bien qu'encore timides et marginales, présageaient un renouveau de la pensée chinoise et constituaient une réponse bien courageuse à l'écrasante pesanteur du *Gong*.

Quand, à partir de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, la Chine se confronte malgré elle à l'Occident, le *Si* chinois et l'individu occidental se rencontrent enfin, d'abord dans les traductions des œuvres fondamentales du libéralisme classique comme *De la liberté* de John Stuart Mill. Le traducteur Yan Fu, qui a joué un rôle essentiel dans la métamorphose intellectuelle de ces années charnières de la Chine moderne, a reconnu qu'il n'existait pas en chinois classique de terme correspondant au mot *individu* dans les langues occidentales. Pour rendre justice à ce concept étrange et étranger, il a forgé une expression de sa propre invention, celle de «petit soi», pour éviter les connotations trop négatives du *Si*. En bon lettré confucéen, Yan Fu s'est assigné la dure mission d'accommoder la théorie libérale de l'école écossaise avec les doctrines confucéennes, en courant le risque d'être accusé de déformer le texte original<sup>8</sup>.

La proximité conceptuelle de l'idée d'individu avec la notion indigène de *Si* pourrait dans une très large mesure, nous semble-t-il, en expliquer la réception pour le moins difficile et délicate dans une société chinoise qui se trouve depuis un siècle aux prises avec la modernisation. Devrait-on hisser, comme c'est le cas dans la plupart des cultures occidentales, l'individu au sommet de la hiérarchie des valeurs et du même coup laver les insultes accumulées sur le *Si* pendant des siècles? Ou devrions-nous toujours tenter de préserver notre engagement pour le noble *Gong* tout en nous méfiant de l'individu et en le réprimant? Une bonne partie des débats intellectuels en Chine tourne autour de ce choix dont la décision, on n'en doute pas, déterminera l'avenir du pays.

**Abstract:** Even though they start from similar sociological bases, cultures follow their own specific conceptual developments. The early Chinese thinkers elaborated a dichotomy between *Gong* and *Si* in order to account for the essential interactions between a given community and its individual members. Originally distinguishing two separate fields, this pair of notions has evolved to become two key concepts in Chinese moral philosophy, whereas an exact equivalent of the word “individual,” as understood in European languages, is nowhere to be found in classical Chinese. The evolution of the notion of *Si* and its identification with the concept of the individual in modern times are clear signs of a deep transformation within Chinese thought.

<sup>8</sup> 黄克武, «‘严复与中国式’个人主义’的起源与发展», 《中国近代启蒙思想家—严复诞辰150周年纪念文集》, 2004.

# LA MOTHE LE VAYER ET LE MODÈLE CHINOIS DE LA BIENFAISANCE

CLAUDE BOURQUI

**Résumé :** La lecture des récits de voyage révèle aux esprits curieux du xvii<sup>e</sup> siècle que les pratiques des Chinois en matière d'assistance aux pauvres diffèrent fondamentalement des usages occidentaux. Le philosophe François de La Mothe le Vayer (1588-1672) relève en particulier, et de manière insistante, le contraste entre l'indifférence qui prévaut en Chine à l'égard des humains tombés dans la misère et l'attention qui y est accordée au soulagement de la souffrance animale. En replaçant ces observations dans le cadre de pensée propre au Grand Siècle français (préceptes de l'aumône, théorie sénéquienne des bienfaits), cet article s'efforce de mettre en évidence la manière dont l'évocation du « modèle chinois de la bienfaisance » est mise au service des idées philosophiques émergentes en Europe sur les notions d'individu et de collectivité humaine.

La question des divergences et des points communs entre la Chine et l'Europe occidentale en ce qui concerne la conception de l'individu se pose déjà dans l'esprit de certains penseurs du xvii<sup>e</sup> siècle, avec des enjeux tout différents de ceux qui sont les nôtres, mais qui sont extrêmement importants pour l'avènement de certaines idées qu'on a l'habitude de considérer comme fondatrices de notre modernité. En fait – et c'est ce que s'efforceront de démontrer les développements qui vont suivre –, la conception de l'individu que certains Français du Grand Siècle mettent sur le compte de la vision du monde chinoise s'est trouvée au cœur d'un des débats les plus avancés de la pensée moderne sur le plan de l'anthropologie et de la philosophie politique.

Pour autant, les éléments sur lesquels se fonde ce propos n'ont pas fait jusqu'ici l'objet d'une attention soutenue. Certes, on a souvent démontré l'importance qu'avait pu revêtir l'exemple chinois dans le développement de la pensée occidentale

moderne en matière de religion et de morale. Ainsi, le rôle joué par le confucianisme comme idéal religieux en termes de rites et de doctrine a été identifié de longue date. La faveur que connaît la morale de tolérance chinoise auprès des philosophes des Lumières a été également très souvent mise en évidence<sup>1</sup>. On s'est en revanche nettement moins intéressé à l'influence qu'auraient pu exercer sur certains penseurs du siècle précédent les informations à la fois précises et disparates que livraient les voyageurs confrontés à l'étrangeté des mœurs chinoises.

Le philosophe La Mothe le Vayer (1588-1672), maître à penser des élites lettrées du XVII<sup>e</sup> siècle français, compte précisément parmi les intellectuels qui ont manifesté un intérêt durable et soutenu pour l'altérité de Taybinco<sup>2</sup>. Il est en effet un des premiers en France à invoquer Confucius: dans son traité *De la vertu des païens* publié en 1641<sup>3</sup>, le «Socrate de la Chine» occupe un rang équivalent à ceux d'Aristote, de Diogène ou de Sénèque. En outre, l'aspiration à la connaissance des mœurs chinoises motive une part importante de ses lectures tout au long de sa carrière. L'auteur des *Petits Traités* est un grand consommateur d'ouvrages sur la Chine en traduction française: on le surprend à citer non seulement les classiques du genre comme Trigault ou Semedo<sup>4</sup>, mais aussi des ouvrages habituellement moins fréquentés comme ceux de González de Mendoza, de Mendes Pinto ou de Martini<sup>5</sup>. Le «trésor des singularités chinoises» qui se révèle au travers de l'imprimé suscite sa curiosité un peu maligne, au même titre que les *mirabilia* du Nouveau-Monde et de l'Antiquité. Le procédé est bien connu: il correspond au principe énoncé dans le dixième trope sceptique de Sextus Empiricus, selon lequel la confrontation aux possibles de l'ailleurs en termes de coutumes, de lois ou de croyances nourrit une argumentation visant au relativisme culturel<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> Ouvrage fondateur dans ce domaine, la thèse de Virgile PINOT, *La Chine et la formation de l'esprit philosophique en France (1640-1740)*, Paris: P. Geuthner, 1932.

<sup>2</sup> C'est ainsi que les Chinois nomment leur pays, au témoignage des récits et traités contemporains. Voir, par exemple, DAVITY Pierre, *Les Empires, états et principautés du monde*, Paris: Chevalier, 1613, p. 849; BAUDIER Michel, *Histoire de la cour du roi de la Chine*, Paris: Cramoisy, 1631, p. 9.

<sup>3</sup> Édition moderne de Jacques Prévot dans le recueil *Libertins du XVII<sup>e</sup> siècle*, t. II, Paris: Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 2004, p. 1-215. Rappelons que la diffusion de Confucius en France ne se produira véritablement qu'à partir du dernier quart du siècle: *La Science des Chinois ou le Livre de Cum-Fu-çu, traduit mot pour mot de la langue chinoise par le Père Intorcetta Jésuite*, Paris: Cramoisy, 1673; *La Morale de Confucius, philosophe de la Chine*, Amsterdam: Pierre Savouret, 1688.

<sup>4</sup> TRIGAULT Nicolas, *Histoire de l'expédition chrétienne au royaume de la Chine entreprise par les Pères de la Compagnie de Jésus...*, tirée des commentaires du P. Mathieu Riccius, Lyon: Horace Cardon, 1616 (première édition en latin: 1615); SEMEDO Alvaro, *Histoire universelle du grand royaume de la Chine*, Paris: Cramoisy, 1645 (première édition en espagnol: 1642).

<sup>5</sup> GONZÁLEZ DE MENDOZA Juan, *Histoire du grand royaume de la Chine, situé aux Indes Orientales*, Paris: J. Périer, 1589 (première édition en espagnol: 1585); MARTINI Martino, *Histoire de la guerre des Tartares contre la Chine, contenant des révolutions étranges qui sont arrivées dans ce pays depuis quarante ans*, Paris: J. Hénault, 1654 (première édition en latin: 1654); MENDES PINTO Fernão, *Les Voyages aventureux de Fernand Mendes Pinto*, Paris: M. Henault, 1628 (première édition en portugais: 1614).

<sup>6</sup> Voir BEAUDE Joseph, «Amplifier le dixième trope ou la différence culturelle comme argument sceptique», *Recherches sur le XVII<sup>e</sup> siècle*, 5, 1982, p. 21-31 et LANDUCCI Sergio, *I Filosofi e i selvaggi (1580-1780)*, Bari: Laterza, 1972. Sur le rôle de la Chine dans ce processus de relativisme culturel, voir ZOLI Sergio, *Europa libertina tra Controriforma e Illuminismo. L'«Oriente» dei libertini e le origini dell'Illuminismo. Studi e ricerche*, Bologne: Capelli, 1989.

Les divergences occidentales avec les mœurs chinoises que met en évidence La Mothe le Vayer revêtent en plusieurs occurrences un enjeu modéré – il s’agit alors simplement de rappeler que tout est possible dans le domaine des coutumes des peuples. On s’émerveille ainsi de ce que les Chinois changent le nom de leur pays chaque fois qu’une nouvelle dynastie accède au pouvoir<sup>7</sup> ou que leur goût les porte à considérer que les dents les plus belles sont les dents noires<sup>8</sup>. En d’autres occasions, en revanche, les écarts relevés touchent aux valeurs définitives de la culture occidentale : le propos vise alors de toute évidence à mettre en question la légitimité des pratiques européennes. On apprend, par exemple, que « la lubricité est non seulement honnête, mais méritoire » en Chine, où « il y a des bordels publics »<sup>9</sup>, ou que l’homosexualité est recommandée par les prêtres chinois comme une grande vertu<sup>10</sup>. Ce genre de constatations est également effectué dans le domaine très délicat des pratiques religieuses. Les Chinois, nous dit La Mothe le Vayer, ne croient pas à l’immortalité de l’âme (ils suivraient en cela Confucius)<sup>11</sup> et ne vénèrent point d’autre divinité que la nature, mais s’efforcent néanmoins de maintenir le peuple dans la religion du pays<sup>12</sup>.

S’il l’on décèle aisément l’intention à peine voilée qui motive l’usage de telles références (le scepticisme qu’elles induisent s’efforce d’ouvrir la voie à la relativisation et à l’ébranlement de certaines valeurs occidentales), on est plus emprunté à saisir l’enjeu d’une caractéristique de la civilisation chinoise qui est évoquée à plusieurs reprises par La Mothe le Vayer, et tout particulièrement dans un passage de l’essai « De l’ingratitude » qui paraît dans le recueil des *Opuscules et Petits Traités* en 1644 :

« Mais les Chinois passent tous les autres en cela, si nos relations sont véritables, qui leur font acheter très chèrement de petits moineaux, pour les tirer de captivité et les mettre dans leur liberté naturelle. Leur morale est surtout remarquable au sujet que nous traitons pour montrer qu’une parfaite libéralité est toujours détachée de tout intérêt et ne considère jamais la reconnaissance. Car, encore qu’ils ne puissent espérer des bêtes brutes la gratitude qu’ils pourraient attendre des hommes raisonnables, si est-ce qu’il n’y a pas un hôpital dans toute la Chine pour les hommes, et il s’en rencontre une infinité pour toute sorte d’animaux. Ils se fondent, dit Herrera, sur l’avantage que nous avons du côté de l’esprit, qui fait que nous ne pouvons tomber en nécessité que par notre négligence, ou par un juste châtement de Dieu, auquel ils ne veulent pas résister. Pour les bêtes, leur innocence fait qu’ils les jugent un plus digne objet de charité, ce qui est cause qu’ils en usent vers elles, comme nous venons de dire, sans espérance de retour et sans se rebuter par la considération d’une ingratitude toute certaine. Certes voilà d’étranges raisonnements, capables pourtant de nous faire comprendre l’indépendance d’une vraie et généreuse bienfaisance. »<sup>13</sup>

<sup>7</sup> « Des noms », *Petits Traités en forme de lettres écrites à diverses personnes studieuses* (1647), in *Œuvres de François La Mothe le Vayer*, t. VI, 1, Dresde : M. Groll, 1758, p. 298.

<sup>8</sup> « Des dents », *Nouveaux Petits Traités* (1659), in *Œuvres...*, t. VII, 1, p. 365-366.

<sup>9</sup> « De la philosophie sceptique », *Quatre Dialogues faits à l’imitation des Anciens par Oratius Tubero*, Francfort : Jean Sarius, 1506 [lieu et date fantaisistes], p. 45.

<sup>10</sup> « Le banquet sceptique », *Quatre Dialogues...*, p. 120.

<sup>11</sup> *Petit Discours chrétien sur l’immortalité de l’âme* (1637), in *Œuvres...*, t. III, 1, p. 423.

<sup>12</sup> « De la divinité », *Cinq autres Dialogues du même auteur, faits comme les précédents à l’imitation des Anciens*, Francfort : Jean Sarius, 1506 [lieu et date fantaisistes], p. 146.

<sup>13</sup> *Œuvres...*, t. III, 1, p. 70.

Si l'on en croit le témoignage rapporté par La Mothe le Vayer, les Chinois exercent la charité envers les animaux en les libérant de leur captivité et en leur accordant des soins dans des établissements créés spécifiquement pour eux (des hôpitaux), mais n'agissent pas de même envers les humains (pour lesquels ils ne disposent pas de structures publiques de soins). Cette différenciation repose sur le fait que, selon eux, les humains, par le discernement dont ils sont pourvus, doivent être considérés comme responsables de leur sort, et donc ne mériter aucune aide, au contraire des animaux, qui sont par principe innocents en raison de leur défaut d'intelligence.

C'est effectivement ce qu'on peut lire dans la source que La Mothe le Vayer nous indique – un des récits de voyage qui ne compte pas parmi les classiques du genre, *l'Histoire générale de la Chine* de Francisco Herrera Maldonado, parue en espagnol en 1620 et en français deux ans plus tard<sup>14</sup>. On y trouve effectivement mentionnées, tant dans la version française que dans sa source espagnole, les deux pratiques singulières de la libération des animaux et de leur hébergement dans des hôpitaux qui leur sont réservés, ainsi qu'on peut le vérifier dans la mise en parallèle de l'original et de sa traduction :

**Francisco Herrera Maldonado,**

*Epítome historial del reyno de la China...*, Madrid, Andres de Parra, 1620.

*Histoire générale de la Chine...*, Paris, V<sup>o</sup> C. Chastellain, 1622.

Capitulo VIII: «Describe la ciudad de Pequim, corte del rey de la China», p. 67-68.

Chapitre VIII: «Description de la fameuse ville de Pékin où est la Cour du Roi de la Chine», p. 222-223.

Se gastan crecidas rentas en comprar parajos enjaulados, animales pressos, y peces destenidos en estanques, solo para darlos libertad y soltarlos, pareciendolos acto de humanidad grandissima la piedad que usan con aquellos cautivos.

D'ailleurs ils mettent aussi force argent à acheter les oiseaux que quelqu'un aurait mis en cage, les bêtes sauvages que l'on voudrait apprivoiser, et les poissons des étangs, et font cela avec dessein de leur rendre le passage des champs. Et c'est à leur avis une charité extrême d'avoir pitié de ces pauvres animaux et leur faire recouvrer la liberté qu'ils avaient perdue.

<sup>14</sup> HERRERA MALDONADO Francisco, *Histoire générale de la Chine, où la mort de la reine mère du roi de la Chine lequel est aujourd'hui, les cérémonies qui se firent à ses funérailles et les dernières guerres que les Chinois ont eues contre les Tartares sont fidèlement racontées, avec le progrès que depuis peu de temps les Pères de la Compagnie de Jésus ont fait faire à la religion chrétienne en ces quartiers-là, traduite d'espagnol en français par I. I. Bellefleur*, Paris: V<sup>o</sup> C. Chastellain, 1622.

Estas situaciones se usan por toda la monarquía, sin que haya ninguna para favorecer ni sustentar los pobres y necesitados; porque, dicen, que a los animales irracionales que no pueden quejarse ni buscar remedio en sus trabajos, es menester ayudarlos, y no al hombre, que tiene discurso para huir semejantes desventuras, y que puestos en ellas, es bien las pasasen por sus pecados, pues por ellos las merecieron. Donosa caridad por cierto.

Toute la Chine est remplie d'hôpitaux qu'ils ont fondés pour cet effet, sans qu'il y en ait un seul pour les hommes. La raison qu'ils en donnent est que les bêtes brutes n'ont point de raison pour se conduire et détourner les inconvénients, mais que les hommes ne peuvent y être enveloppés, que ce ne soit par leur négligence ou pour châtier les offenses qu'ils ont faites. Voilà pourquoi tant s'en faut (disent-ils) qu'il soit bon d'être touché de regrets pour l'amour d'eux, quand les disgrâces viennent à les accueillir, qu'au contraire il faut en être bien aise et se réjouir qu'ils endurent des peines qu'ils ont méritées. Mais à n'en mentir point c'est une piété très austère et qu'il serait meilleur de n'embrasser pas avec tant de zèle.

Cette coutume frappe La Mothe le Vayer au point qu'il y revient à plusieurs reprises – on dénombre quatre autres mentions durant sa longue carrière, qui s'étend du début des années 1630 à sa mort survenue en 1672. L'une de ces occurrences se trouve dans le dialogue «De la philosophie sceptique», qui figure en bonne place dans le mystérieux recueil des *Quatre Dialogues faits à l'imitation des Anciens*, dont la date de publication est inconnue<sup>15</sup>. Ailleurs, à trois reprises<sup>16</sup>, c'est le principe du rejet des pauvres dans la société chinoise qui motive la référence au passage.

Même si cette coutume chinoise est mentionnée dans un certain nombre de récits de voyages contemporains<sup>17</sup>, il n'en est pas moins remarquable que l'idée la plus marquante que La Mothe le Vayer a retenue de ses lectures sur la Chine soit cette divergence fondamentale sur la légitimité du soutien aux plus démunis. On ne saurait pour autant s'en étonner, au vu des spécificités de la culture du XVII<sup>e</sup> siècle français. La question de l'assistance aux pauvres y tient en effet une place essentielle, non seulement parce qu'elle est un des piliers du christianisme, qu'elle est illustrée par une des plus grandes figures religieuses françaises du siècle en la personne de saint Vincent de Paul, et qu'elle fait l'objet tout au cours du siècle d'innombrables traités, sermons (le plus célèbre étant celui de l'«Éminente Dignité des pauvres»<sup>18</sup> de Bossuet), mais aussi parce que, d'un autre côté, cette pratique est régulièrement contestée dans la société française – raison pour laquelle, du reste, elle est si fréquemment invoquée dans les sermons. Une des manifestations les plus célèbres

<sup>15</sup> «De la philosophie sceptique», *Quatre Dialogues...*, p. 38.

<sup>16</sup> «Des richesses et de la pauvreté», in *Œuvres...*, t. II, 2, p. 254; «Qu'il y a une pauvreté préférable aux richesses», t. VII, 2, p. 243; «Des animaux», t. VI, 1, p. 504.

<sup>17</sup> Par exemple dans *Les Voyages aventureux de Fernand Mendes Pinto*, Paris: A. Cotinet et J. Roger, 1645, p. 357.

<sup>18</sup> Sermon prêché en 1659. Voir *Œuvres oratoires de Bossuet*, t. III, Joseph Lebarq, Charles Urbain, Eugène Levesque (éd.), Paris: Desclée de Brouwer, 1916, p. 119-139.

de cette contestation peut être identifiée dans la fameuse scène du pauvre du *Festin de pierre*<sup>19</sup> de Molière, sur laquelle il y aura lieu de revenir dans une phase ultérieure de ce propos.

Or, la pratique des Chinois dans le domaine de l'assistance aux pauvres se situe à l'opposé de la pratique française, qui repose sur le principe de l'aumône, dont on rappellera très brièvement les fondements. L'idée essentielle est que l'aide apportée par le riche au pauvre fait en quelque sorte partie de l'ordre du monde : en créant celui-ci, Dieu a prévu qu'il y aurait des riches et des pauvres et a mis au point, pour assurer le bon fonctionnement de l'ensemble, une forme de rééquilibrage, de redistribution – on parle parfois même de restitution<sup>20</sup>. « Le riche est fait riche, non pour lui-même, mais pour les pauvres », assène Bourdaloue dans son sermon « Sur la charité envers les pauvres »<sup>21</sup>. Cette redistribution est par conséquent indispensable et ce sont les vertus chrétiennes qui garantissent sa mise en œuvre. Le riche, en donnant au pauvre, effectue un acte de charité, vertu théologique par laquelle le fidèle aime Dieu dans le prochain. Il donne ainsi « pour l'amour de Dieu ». Riche et pauvre sont donc liés sous le contrôle et avec la garantie de la divinité, en une relation qu'on peut qualifier de « triangulaire » : le riche donne au pauvre pour plaire à Dieu ; et le pauvre intercède pour le riche auprès de Dieu.

Le « modèle chinois », tel que nous le présente La Mothe le Vayer, s'oppose sur plusieurs points essentiels à celui de l'aumône : non seulement il exclut tout principe d'assistance, mais surtout il n'admet, comme protagonistes de la relation, que les seuls individus humains. Aucun rôle n'y est prévu pour une transcendance, quelle qu'elle soit. Dès lors, point de contrôle ni de garantie divine, la nécessité du rééquilibrage disparaît, riche et pauvre n'ont aucun compte à se rendre.

On ne manquera pas de relever toutefois que ces deux conclusions antagonistes sur l'assistance aux pauvres se fondent sur une même conception de l'individu. En effet, les Chinois, selon le rapport de Herrera, justifient leur attitude par le fait que l'être humain, à la différence des animaux, est doué de raison et donc responsable de l'état dans lequel il se trouve. Mais cet individu raisonnable, qui détient les moyens de fuir les périls et qu'on peut dès lors légitimement rendre responsable de ce qui lui arrive, est aussi l'homme du christianisme, dans sa liberté devant le salut, même si celle-ci est vivement contestée dès ces années-là au sein même de la catholicité, puisque l'*Augustinus* de Jansénius paraît en 1640. Dès lors, si l'on suit jusqu'au bout le raisonnement auquel nous invite le texte de La Mothe le Vayer, on en vient

<sup>19</sup> Acte III, scène 2. La pièce a été créée en 1665, mais le texte a été publié pour la première fois en 1682. L'édition de 1683 (Amsterdam) offre la version la plus fidèle au texte originellement représenté. Voir, à ce sujet, MOLIERE, *Œuvres complètes*, t. II, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2010, p. 1643-1648.

<sup>20</sup> Voir l'entrée « aumône » du *Dictionnaire de théologie catholique*, Paris : Letouzey et Ané, 1903-1972. Parmi les nombreux traités du XVII<sup>e</sup> siècle consacrés à la question, voir BINET Étienne, *Le Riche sauvé par la porte dorée du Ciel et les motifs sacrés et grande puissance de l'aumône* (1629) ou QUARRÉ Jean Hugues, *Le Riche charitable ou De l'obligation que les riches ont d'assister les pauvres et de la manière qu'il faut faire l'aumône* (1653).

<sup>21</sup> *Œuvres complètes de Bourdaloue*, t. III, Tours : Cattier, 1865, p. 351. Le sermon est généralement daté de 1673. Voir également, du même Bourdaloue, le sermon « Sur l'aumône », p. 52-66.



à penser que les Chinois sont bien plus cohérents dans la mise en œuvre de leurs principes et que la conception de l'individu qu'ils partagent avec les Occidentaux devrait amener à leurs conclusions plutôt qu'à celles du christianisme. En d'autres termes, concevoir l'être humain comme un individu raisonnable et libre devrait conduire naturellement, en toute logique, à renoncer à pratiquer l'assistance aux pauvres.

Certes, La Mothe le Vayer n'a jamais avancé ouvertement, dans aucun de ses nombreux ouvrages, une thèse aussi radicale, ne serait-ce qu'en raison de son caractère trop brutalement antichrétien. Cela dit, plusieurs éléments plaident en faveur de cette lecture du texte, et tout particulièrement le contexte philosophique dans lequel s'inscrit, pour La Mothe le Vayer et ses contemporains, la question de la bienfaisance. En effet, la notion même de «bénéficence», et les termes dans lesquels elle est abordée au sein de l'extrait proposé plus haut, évoquent inévitablement un sujet que la philosophie morale du XVII<sup>e</sup> siècle avait hérité d'un ouvrage célèbre de Sénèque, le traité «Des bienfaits» (*De beneficiis*), largement diffusé à l'époque de La Mothe le Vayer, y compris dans une traduction française de Malherbe<sup>22</sup>. Or, c'est bien dans cette direction que semble s'orienter le texte du petit traité «De l'ingratitude». L'extrait relatant les pratiques chinoises ne se contente pas de reprendre les données du récit de Herrera, il y superpose l'idée qu'en accordant aux bêtes l'assistance qu'ils refusent aux humains, les habitants de ce pays fournissent un exemple de «parfaite libéralité», puisqu'ils offrent leur bienfaisance «sans espoir de retour». En effet, c'est ce qu'on peut lire dans deux passages qui n'ont pas d'équivalent dans la source espagnole ni dans sa traduction française<sup>23</sup>:

«Leur morale est surtout remarquable au sujet que nous traitons et pour montrer qu'une parfaite libéralité est toujours détachée de tout intérêt et ne considère jamais la reconnaissance.»

Et plus bas :

«Ils en usent vers elles, comme nous venons de dire, sans espérance de retour, et sans se rebuter par la considération d'une ingratitude toute certaine. Certes voilà d'étranges raisonnements, capables pourtant de nous faire comprendre l'indépendance d'une vraie et généreuse bénéficence.»

De fait, l'essai «De l'ingratitude» s'inscrit explicitement en dialogue avec le traité «Des bienfaits» de Sénèque, invoqué à plusieurs reprises par La Mothe le Vayer tout au cours de sa carrière, au point qu'il s'affirme comme un des textes de référence de sa bibliothèque personnelle. Là encore, nul besoin de s'en étonner: il s'agit d'un des ouvrages les plus séminaux pour la philosophie morale et politique du XVII<sup>e</sup> siècle.

À quoi s'attache La Mothe le Vayer – et Sénèque avant lui? À décrire le fonctionnement du système des bienfaits, ainsi qu'à établir les conditions sur lesquelles

<sup>22</sup> SÉNÈQUE, *Des bienfaits, de la version de François de Malherbe*, Paris: Sommeville, 1639.

<sup>23</sup> «De l'ingratitude», *Opuscules et Petits Traités*, in *Œuvres...*, t. III, 1, p. 70.

il repose et mettre en évidence son caractère fondateur pour les sociétés humaines. En d'autres termes, à démontrer que les rapports entre les individus sont conditionnés par les bienfaits qu'ils se font les uns aux autres et que c'est l'échange de ces faveurs qui constitue le modèle de la relation à autrui.

Or, la charité qui fonde la pratique de l'aumône est, par son principe même, une distorsion du système des bienfaits : si on l'envisage du point de vue strictement humain, sans prendre en compte la relation triangulaire évoquée plus haut, l'aumône consiste à donner sans espoir de retour, à sens unique, en renonçant à entrer dans un authentique système d'échanges. C'est précisément ce qui lui est reproché dans la « scène du pauvre » du *Festin de pierre* de Molière, qui est très redevable, dans sa conception, à la question philosophique des bienfaits. Tout se joue autour de la réciprocité, telle que l'établit la théorie sénèqueenne : Don Juan requiert un service auprès du pauvre (l'aider à trouver son chemin) ; celui-ci, en échange, demande l'aumône ; « Ton avis est intéressé », réplique Don Juan ; et finalement, Don Juan lui fait ostensiblement cadeau de la somme demandée, sans attente de reconnaissance – et donc conformément au principe des bienfaits –, mais « pour l'amour de l'humanité »<sup>24</sup>.

Ce que la scène de Molière affirmera brutalement en 1665, mais qui est déjà bien établi chez La Mothe le Vayer au travers de l'exemple des Chinois qu'il introduit subrepticement dans son essai sur l'ingratitude, c'est qu'un système des bienfaits bien compris exclut la charité. La seule charité possible et justifiable doit s'adresser à ceux qui ne peuvent rien offrir en retour, c'est-à-dire les animaux. Le glissement est remarquable : de la constatation de l'assistance aux animaux que pratiquent les Chinois parce que les bêtes sont dépourvues de raison, La Mothe le Vayer en vient à l'idée qu'il s'agit d'un cas intéressant de la question des bienfaits, car les bénéficiaires ne peuvent rendre la pareille. Ce qui attire véritablement le philosophe dans cette singularité relatée par les récits de voyages, c'est ce « modèle chinois » qui pousse la logique de la bienfaisance dans ses ultimes conséquences : on donne aux animaux plutôt qu'aux hommes, parce que les animaux, étant dépourvus de discernement et donc de sens moral, se trouvent dans l'impossibilité d'entrer dans un rapport d'échange. Les hommes, en revanche, sont en relation avec la collectivité humaine et doivent par conséquent compter avec la réponse à leurs actions.

Un dernier point doit être mis en évidence, si l'on veut contextualiser pleinement la démarche de La Mothe le Vayer. Il s'agit des similitudes entre les réflexions qu'il mène sur l'organisation des sociétés humaines et le contenu d'un traité qui paraît en 1642 en latin et qui fait l'objet d'une traduction française remarquée en 1649 : le *De cive* de Thomas Hobbes, connu dans notre langue sous le titre *Du citoyen ou Les Fondements de la politique*<sup>25</sup>. Hobbes y analyse comment les sociétés humaines doivent être organisées en fonction de la spécificité de l'espèce. Son anthropologie

<sup>24</sup> MOLIÈRE, *Œuvres...*, t. II, p. 877.

<sup>25</sup> *Éléments philosophiques du citoyen. Traité politique où les fondements de la société civile sont découverts*, Amsterdam : Jean Blaeu, 1649. Traduction de Samuel Sorbière.

trouve son point de départ dans ce qu'il appelle la «loi de nature», qui veut que les humains soient en conflit permanent entre eux et que la société s'élabore comme palliatif aux risques que fait courir cette situation. Le principe de constitution de la société est dès lors l'établissement de contrats, par lesquels les individus se cèdent mutuellement des droits. Le caractère révolutionnaire de l'analyse de Hobbes tient au fait qu'elle constitue une tentative d'assurer les fondements de la politique indépendamment d'une transcendance (qu'il ne nie pas, du reste). La société est instituée par un contrat, reposant uniquement sur un rapport d'humain à humain, sans caution ni surveillance de la divinité.

Nul besoin d'insister beaucoup pour saisir la parenté avec le modèle de la bienfaisance chinoise qu'exactly à la même époque La Mothe le Vayer décrit sur la foi des récits de voyage, et met subtilement en rapport avec les pratiques chrétiennes. L'enjeu est, dans les deux cas, de proposer un modèle de rapports entre les individus qui ne se définisse pas par une relation triangulaire où la divinité occupe l'un des pôles : un modèle anthropocentrique, qui fonde les rapports humains sur l'humanité uniquement – et, à ce titre, il faut rappeler précisément la formule qui clôt la scène du *Festin de pierre* : «Je te le donne pour l'amour de l'humanité.»<sup>26</sup>

On ne s'étonnera pas dès lors que Hobbes traite également de la question des bienfaits et de l'ingratitude dans des termes proches de ceux de Sénèque<sup>27</sup> et surtout qu'il consacre un passage à examiner précisément si l'on peut établir un contrat avec les animaux. Voici la réponse, qu'on trouve à la section II, 12, dans la traduction de 1649 : «On ne peut pas contracter avec les bêtes, ni leur donner ou leur ôter aucun droit, à cause du défaut de la parole et de l'intelligence.» Les bêtes ne tombent pas sous le régime normal de l'échange : c'est bien ce que les Chinois de La Mothe le Vayer avaient reconnu en considérant qu'elles étaient les seules à mériter l'assistance.

On voit ainsi dans quel réseau conceptuel s'inscrit la question de l'individu en Chine au XVII<sup>e</sup> siècle, vue d'Occident. À la différence de ce qui se produit dans l'invocation de nombreuses autres coutumes singulières chinoises, il ne s'agit pas seulement de brandir l'étrangeté pour mettre en cause ce qui se fait ici, comme on le fera encore tout au long du XVIII<sup>e</sup> siècle. La conception de l'individu et de la société qu'on attribue à la Chine sur la base des récits de voyage, l'étonnant «modèle de la bienfaisance» qu'on prétend y observer, servent en fait à explorer de nouvelles voies, à essayer des idées avancées, qui ne supportent pas encore la libre et franche expression.

**Abstract:** Reading travelers' accounts revealed to the inquisitive minds of the seventeenth century that Chinese charitable practices differ fundamentally from Western

<sup>26</sup> MOLIÈRE, *Œuvres...*, t. II, p. 877.

<sup>27</sup> La section VIII de son chapitre «Des autres lois de nature» est consacrée à la «Troisième loi de nature, touchant l'ingratitude» et définit celle-ci en fonction des notions de «bienfaisance», «reconnaissance», «bénéficence».

ones. The French philosopher François de La Mothe le Vayer (1588-1672) insisted on the contrast between the supposed insensitivity of the Chinese towards their destitute fellow humans and the compassionate way they care for animal suffering. By setting these observations within the intellectual framework of the Great Century – precepts ruling alms-giving, senecan theories of good deeds – this article sheds light on how this “Chinese model of beneficence” is used to substantiate emerging philosophical ideas in Europe about the notions of the individual and the human community.

**REPRÉSENTER LA NOTION D'INDIVIDU  
DANS LA LITTÉRATURE MISSIONNAIRE JÉSUIE :  
L'EXEMPLE DES *LETTRES ÉDIFIANTES ET CURIEUSES*  
(1702-1776)**

**ADRIEN PASCHOUD**

**Résumé :** La collection en trente-quatre recueils des *Lettres édifiantes et curieuses* (1702-1776) a offert à un lectorat composé de dévots, de lettrés et de savants une perspective mondiale de l'entreprise apostolique menée par les jésuites. Les missives en provenance de la Chine présentent à cet égard une masse documentaire remarquablement riche, bien qu'inégalement hiérarchisée, où Montesquieu, Voltaire et même Diderot puiseront abondamment pour penser le politique, les mœurs, la morale. Dans une pensée qui inféode le particulier à l'universel, la notion d'individu demeure liée essentiellement à deux domaines : le politique et le religieux. Les missionnaires jésuites s'attardent d'abord et avant tout sur la figure de l'empereur : les missives offrent à cet égard de proches parentés avec la littérature de cour lorsqu'elles retracent, au moyen de microrécits, les procédures protocolaires. Mais les missionnaires se penchent aussi et surtout sur les configurations philosophico-religieuses qui animent le monde chinois ; ils tentent de débrouiller une pensée qui offre à leurs yeux de proches parentés avec le christianisme, au point de se confondre avec lui (la Querelle des rites chinois est née de cette assimilation, jugée dangereuse, entre christianisme et paganisme). Cet article se propose donc de mesurer la notion d'individu à l'aune des modèles d'écriture que les jésuites mobilisent, s'agissant d'une altérité qui se voit subordonnée, dans tous les cas, à un universel de la foi.

Pendant près d'un demi-siècle, la collection des *Lettres édifiantes et curieuses* a offert une perspective mondiale de l'apostolat de la Compagnie de Jésus<sup>1</sup>. Au sein de ce vaste ensemble (trente-quatre volumes paraissent

---

<sup>1</sup> Le titre définitif, qui est donné dès la parution du deuxième volume, est le suivant : *Lettres édifiantes et curieuses écrites des missions étrangères par quelques missionnaires de la Compagnie de Jésus*. Publiée en

sur un rythme annuel ou bisannuel), les missives de Chine sont les plus nombreuses et les plus riches d'un point de vue ethnographique. On y trouve des données sur la géographie, la faune, la flore, mais aussi les mœurs, la philosophie – notamment confucéenne –, les cérémonies, les structures de pouvoir, le système judiciaire, l'économie, les sciences, les arts<sup>2</sup>... À cet égard, peu de publications sont à même de rivaliser avec une collection dont le succès est grand auprès d'un lectorat avide de « singularités » (du moins au cours des quarante premières années de parution). Le principe de la *libido sciendi* qui gouverne les *Lettres édifiantes et curieuses* demeure bien évidemment inféodé à des visées apologétiques; outre cela, il est à l'œuvre dans d'autres monographies savantes, selon une pratique rôdée de la polygraphie, de l'amplification, du commentaire. En témoigne à cet égard la *Description géographique, chronologique, politique et physique de l'empire de la Chine et de la Tartarie chinoise* (1735) du Père Du Halde, par ailleurs éditeur des *Lettres édifiantes et curieuses*, aux côtés des Pères Le Gobien et Patouillet<sup>3</sup>.

Ces quelques indications liminaires permettront de préciser le sens de notre démarche. Il ne s'agira pas d'étudier *per se* le matériau ethnographique des *Lettres édifiantes et curieuses* dans ce qui serait une tentative nécessairement lacunaire de cerner cette notion protéiforme qu'est, au XVIII<sup>e</sup> siècle, l'« individu »<sup>4</sup>. Non pas que les jésuites écartent une telle entité, bien au contraire, car ils appartiennent eux-mêmes à une congrégation hautement hiérarchisée, fondée sur l'obéissance absolue<sup>5</sup> (au point que la notion même de sujet semble être niée); cependant, et c'est cela qui nous retiendra, les jésuites subordonnent cette notion à un principe rhétorique, l'*aptum*, c'est-à-dire la gamme des styles auquel l'orateur, dans la rhétorique antique (notamment cicéronienne), a recours selon les circonstances, les lieux ou le sujet<sup>6</sup>. Il y a en d'autres termes une instrumentalisation de l'altérité chinoise destinée à infléchir

in-12 chez différents éditeurs parisiens, la collection a été rééditée chez Jean-Claude Méridot le Jeune entre 1780 et 1783, en vingt-six recueils. Cette réédition présente l'intérêt de classer les lettres de mission selon leur aire géographique (Chine, Indes, Pays du Levant, Europe, Amériques, etc.). Voir RÉTIF André, « Brève histoire des *Lettres édifiantes et curieuses* », *Neue Zeitschrift für Missionswissenschaft*, 7, 1951, p. 37-50.

<sup>2</sup> Cette armature épistémologique ne pouvait que favoriser une approche souvent nuancée du monde chinois, à l'exception cependant des « bonzes », considérés comme de dangereux rivaux.

<sup>3</sup> On n'oubliera pas que la collection des *Lettres édifiantes et curieuses* a durablement alimenté la philosophie des Lumières. Songeons à *L'Esprit des lois* de Montesquieu, à Voltaire (qui puise abondamment chez Du Halde), ou encore à Diderot. On songera également aux articles « Pékin » ou « Inoculation » de l'*Encyclopédie*. Parallèlement, les lettres des jésuites relatives à la Chine et l'ouvrage de Du Halde ont alimenté les théories physiocratiques nées dans les années 1760 : Quesnay se fait appeler le « Confucius de l'Europe » par Baudeau. Voir CARTIER Marie, « Le despotisme chinois : Montesquieu et Quesnay, lecteurs de Du Halde », in CARTIER Marie (dir.), *La Chine entre amour et haine*, Paris : Desclée de Brouwer, 1998, p. 15-32.

<sup>4</sup> Rappelons par ailleurs que le terme *individualité* apparaît pour la première fois sous la plume de Leibniz dans ses *Essais de théodicée* (1710).

<sup>5</sup> Rappelons que le fondateur de la Compagnie de Jésus, Ignace de Loyola, avait défini les critères d'obéissance que chaque membre devait impérativement respecter (voir LOYOLA Ignace de, *Écrits*, Maurice Giuliani (éd.), Paris : Desclée de Brouwer, 1991, partie VIII, chapitre I, § 659, p. 560-561).

<sup>6</sup> Le Père Patouillet réécrit certaines missives afin de rétablir « l'ordre et le style qu'il a crus convenables » au nom des « règles » établies par la Compagnie de Jésus dès les premiers recueils. Voir BERTHIAUME Pierre, *L'Aventure américaine au XVIII<sup>e</sup> siècle. Du voyage à l'écriture*, Ottawa : Presses de l'Université d'Ottawa, 1990, p. 276.

la « sphère publique »<sup>7</sup>, au moment même où la position de la Compagnie de Jésus en France se voit fragilisée. Nous souhaitons le montrer dans cette contribution en abordant trois aspects de la collection jésuite : politique, à propos de la figure de l'empereur ; apologétique, s'agissant des Chinois convertis ; doctrinal et polémique enfin, au travers du dialogue philosophique.

## UNE MYTHIFICATION DU POLITIQUE

On trouve dans les *Lettres édifiantes et curieuses* de nombreuses évocations de la cour de Pékin. Au XVII<sup>e</sup> et au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, les pères jésuites y sont tolérés en raison de leurs compétences en astronomie et en mathématiques<sup>8</sup>. Ils observent les structures de pouvoir, les processus décisionnels, l'exécution des lois ; ils relatent avec précision les procès, les délibérés, l'application des peines. La vision qu'ils donnent de la Chine est celle d'une société patriarcale, fondée sur l'équité. Si le savoir jésuite repose sur un rapport d'immédiateté au monde, il demeure nourri en amont par les représentations communes que l'Europe se fait du Céleste Empire. En effet, choses vues et choses lues se confondent souvent : ainsi les épistoliers jésuites s'inspirent-ils largement d'un *topos* politique – né au XVII<sup>e</sup> siècle – qui veut que la Chine incarne une forme de despotisme éclairé<sup>9</sup>. De même, le portrait moral de l'empereur et de ses conseillers est conditionné par la littérature de cour et l'historiographie ; les jésuites convoquent alors un arsenal convenu d'images, de signes, de lieux communs, que le lectorat saura aisément reconnaître. Cela est tangible dans l'évocation de l'empereur Yong Tcheng. Voici les paroles qui lui sont prêtées :

« Cet été, les pluies ont été extraordinaires ; les provinces de Pékin, de Canton et de Honan en ont été inondées. Je suis très sensible à l'affliction de mon peuple : je le porte dans mon cœur ; j'y pense jour et nuit. Comment pourrai-je goûter un sommeil tranquille, sachant que mon peuple souffre ? »<sup>10</sup>

<sup>7</sup> Nous n'ignorons pas les difficultés définitives inhérentes à cette notion. Voir VAN DAMME Stéphane, « Farewell Habermas ? Deux décennies d'études sur l'espace public », *Les Dossiers du Grihl*, Historiographie et méthodologie, mis en ligne le 28 juin 2007 à l'adresse suivante : <http://dossiersgrihl.revues.org/document682.html>.

<sup>8</sup> C'est le cas sous le règne de l'empereur Kang Hi (1662-1722). Plus largement, l'intérêt des jésuites pour les puissants obéit à un impératif de conversion. Il faut faire preuve de déférence afin de faciliter l'entreprise évangélique : « Et parce que le bien est d'autant plus divin qu'il est plus universel, on doit préférer les personnes et les lieux qui, après en avoir tiré profit, feront que le bien s'étende à beaucoup d'autres qui sont sous leur autorité ou qui se règlent sur eux. » (LOYOLA Ignace de, *Écrits*, Maurice Giuliani (éd.), Paris : Desclée de Brouwer, 1991, p. 548). Ce précepte missiologique s'adressait en premier lieu aux élites européennes ; il fut ensuite étendu à l'ensemble des missions les plus lointaines (en Asie, bien sûr, mais aussi dans les Amériques).

<sup>9</sup> Dans sa *Description géographique, chronologique, politique et physique de l'empire de la Chine et de la Tartarie chinoise* (Paris : Le Mercier, 1735), DU HALDE loue la « sagesse des lois et du gouvernement [chinois] » (« Préface », t. I, p. i).

<sup>10</sup> *Lettres édifiantes et curieuses...*, t. XIV, p. 144. Toutes les références renvoient à l'édition de 1780-1783, parue chez Jean-Claude Mérigot.

Ces quelques lignes, imprégnées du modèle encomiastique, ont cependant de quoi surprendre<sup>11</sup>. On sait que Yong Tcheng fut très hostile aux jésuites : régnant entre 1723 et 1736, il prononça en 1724 un édit proscrivant le christianisme dans tout l'Empire. Comment expliquer cette distorsion topique au regard d'une réalité historique que d'autres lettres accréditent par ailleurs ? Minimiser la portée d'un événement hautement préjudiciable aux missions est sans doute un moyen de ne pas freiner l'ardeur du lectorat dévot. Du reste, la lettre prête à cette figure idéalisée des vertus protochrétiennes :

« Il y a entre le *Tien* (le Ciel) et l'homme une correspondance de fautes et de punitions, de prières et de bienfaits ; remplissez vos devoirs ; évitez les fautes : car c'est en priant et en nous corrigeant que nous fléchissons le *Tien*. Si je porte cet ordre, ce n'est pas que je me croie capable de toucher le *Tien* ; mais c'est pour mieux vous persuader qu'il y a, comme je viens de le dire, entre le *Tien* et l'homme, une correspondance de fautes et de punitions, de prières et de bienfaits. »<sup>12</sup>

La tradition confucianiste se voit ici réformée dans le sens de la foi. Les intentions apologétiques sont évidentes : montrer la conformité des croyances, sous la diversité des usages. En effet, les jésuites défendent l'idée du consentement universel, dont ils ont fait la base de leur apostolat : il y a dans toutes les cultures une aspiration à aimer Dieu mais que le temps, l'éloignement spatial ou l'action du diable ont altérée, au point de la rendre méconnaissable<sup>13</sup>. L'argument du consentement universel permet d'expliquer *a priori* le foisonnement des superstitions et des manifestations « idolâtres » comme autant de modes inadéquats de croyance à un être supérieur – il reviendra alors à la prédication de redresser l'individu vers les vérités chrétiennes. Plus largement, la dimension redondante de ce passage témoigne de la capacité d'absorption et de réfraction de la collection jésuite. En effet, le matériau épistolaire s'inspire en réalité de documents existants, les actes et édits de l'empereur, diffusés dans le royaume sous la forme de petites gazettes. Il y a donc un travail d'extrapolation apologétique à partir d'une source première.

## CONVERSIONS EXEMPLAIRES

De nombreux récits de conversion ponctuent les *Lettres édifiantes et curieuses*. Ils obéissent à des schèmes de représentation toujours identiques et sont représentatifs de la nature sérielle de la publication :

« Un riche marchand vint me voir et me demanda le baptême. Je l'interrogeai sur le motif qui le portait à se faire chrétien. “Ma femme, me dit-il, fut baptisée l'année dernière, et depuis ce temps-là elle a vécu très saintement. Peu de jours avant sa mort, elle me prit en particulier, et me dit qu'à un tel jour et à une telle heure elle devait mourir, et que Dieu le

<sup>11</sup> Cette image de la sage gouvernance sera reprise par Voltaire dans *Le Siècle de Louis XIV*. Voir MORGAN David, « Sources of Enlightenment. The idealizing of China in the Jesuits' *Lettres édifiantes* and Voltaire's *Siècle de Louis XIV* », *Romance Notes*, 38, 1996-1997, p. 112-131.

<sup>12</sup> *Lettres édifiantes et curieuses*..., t. XIV, p. 148.

<sup>13</sup> C'est précisément cela qui a alimenté dès le XVII<sup>e</sup> siècle la Querelle des rites. Voir *infra*.



lui avait fait connaître, afin de me donner par là une preuve de la vérité de sa religion. Elle est morte en effet à l'heure et de la manière qu'elle me l'avait prédit; ainsi ne pouvant plus résister à la prière qu'elle m'a faite en mourant de me convertir, je viens vous trouver à ce dessein, et vous demander le baptême.»<sup>14</sup>

L'action de la Providence est affirmée ici : l'individu touché par la grâce meurt selon l'heure dite. Comme on le conçoit aisément, il s'agit moins d'un phénomène d'individuation que d'une construction purement rhétorique, déclinée à satiété dans la correspondance missionnaire. C'est le principe de l'*exemplum* qui est convoqué ici. Issu de la rhétorique de l'épidictique, l'*exemplum* procède d'un raisonnement inductif, dans la mesure où il élabore une loi générale à partir d'une étude de cas. Chaque récit de conversion constitue le fragment d'une entité postulée *a priori*, laquelle prend corps en retour dans la singularité du récit. La correspondance jésuite fait converger la diversité des situations, des lieux, des protagonistes vers un foyer apologétique unique. Cette optique surplombante explique la grande homogénéité de ce corpus : recueil après recueil, les mêmes séquences sont reproduites, gommant de fait toute spécificité au profit d'une représentation universalisante. En peignant une foi ardente, la collection jésuite obéit également à des visées plus pragmatiques lorsqu'il s'agit de solliciter la générosité des puissants (les épîtres figurant au seuil de chaque volume ne manquent pas de rappeler qu'un soutien financier est indissociablement lié au succès des missions). L'évocation de ces conversions exemplaires est donc un pur artifice, bien sûr, qui sera unanimement raillé par les penseurs éclairés, Voltaire en tête<sup>15</sup>.

## USAGES DU DIALOGUE PHILOSOPHIQUE

Dans le volume XXV des *Lettres édifiantes et curieuses*, on trouve un long entretien entre un « lettré chinois » et « un docteur européen ». Il s'agit là d'un procédé éprouvé, le dialogue philosophique, que les jésuites ont souvent pratiqué au XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>16</sup>. Ce procédé littéraire permet la confrontation des points de vue. Il demeure sous-tendu par le principe de la maïeutique socratique, dans le dessein d'amener le lecteur à la contemplation des vérités chrétiennes. L'utilité pédagogique est du reste rappelée de manière convenue<sup>17</sup>. Ce procédé s'inscrit plus largement dans une sociabilité mondaine : en promouvant le *docere et placere*, il évite l'aridité du traité théologique ; la nature de cette lettre est proche en cela de l'art de la conversation. Le « lettré chinois », dans ce contexte, n'est qu'une figure de papier servant l'apologétique jésuite. Cette mise en scène permet de passer en revue les différents

<sup>14</sup> *Lettres édifiantes et curieuses...*, t. II, p. 50.

<sup>15</sup> « Les jésuites ont beau s'attribuer des miracles dans leurs *Lettres édifiantes et curieuses*, qui sont rarement l'un et l'autre, ils n'égalèrent jamais notre ami Freind. » (VOLTAIRE, *Histoire de Jenni ou L'Athée et le Sage* (1775), in *Romans et contes*, Jean Varloot (éd.), Paris : GF, 1966, p. 642).

<sup>16</sup> Voir par exemple l'*Examen des préjugés vulgaires* (Paris : Giffart, 1725) de Claude BUFFIER.

<sup>17</sup> « Si en m'écoutant, il vous survient quelque chose à m'objecter, [il faut que] vous le proposiez sans façon. De mon côté, je ne cherche pas de vains compliments ; & du vôtre, la matière est de trop grande importance, pour qu'une politesse mal entendue vous fasse perdre le fruit de notre entretien. » (*Lettres édifiantes et curieuses...*, t. XXV, p. 115).

dogmes chrétiens pour affirmer leur précellence. L'entretien porte ainsi sur l'existence et la nature de Dieu, la création de l'univers, l'immortalité de l'âme, la liberté, la morale, les récompenses et les châtements. Pourtant, au-delà de sa lourde teneur apologétique, cette lettre témoigne d'une connaissance approfondie, certes toujours orientée, de la culture chinoise. Elle fait référence aux classiques de la philosophie et de la littérature, notamment les *Chants de Chu* (III<sup>e</sup> siècle après J.-C.)<sup>18</sup>. Parfois, le dialogue se mue en un exposé plus technique, proche du comparatisme historique que les jésuites ont par ailleurs pratiqué<sup>19</sup>. C'est le cas notamment de la croyance en la métempsychose dont le scripteur jésuite rappelle la diffusion – qu'il met en lien avec la pensée pythagoricienne – en Inde, puis en Chine<sup>20</sup>.

Le principe de désindividuation propre au dialogue philosophique génère cependant des effets plus complexes sur le plan énonciatif. Le « je » du « docteur européen » affirme l'unicité du dogme qui se voit renforcée par le recours à certains éléments des philosophies chinoises, lorsqu'il s'agit par exemple de penser l'immortalité de l'âme. Ce dispositif met parfois en scène un entrelacs de voix, lorsque le « lettré chinois » interroge son interlocuteur sur la philosophie chrétienne et que ce dernier répond en convoquant des sources chinoises. Ces phénomènes de gauchissement culturel sont également tangibles d'un point de vue iconographique. En effet, les composantes de la philosophie chinoise sont rapprochées de l'Arbre de Porphyre, où est proposée une classification des êtres en regard de genres supérieurs selon la tradition aristotélicienne (Fig. 1, p. 61). Cependant, et alors même que le dialogue philosophique livre une vision relativement équilibrée des dogmes chrétiens et des systèmes philosophiques chinois, il fait montre d'un point de vue unilatéral lorsqu'il s'agit de qualifier le bouddhisme, représenté par les « sectateurs de Fo »<sup>21</sup>. La conception de l'individu dans la tradition bouddhiste – du moins telle que le jésuite l'a comprise – se voit invalidée. Mais, surtout, le rejet de la culture bouddhiste doit être lu à un autre niveau d'analyse ; il a en effet pour corolaire la stigmatisation de la libre-pensée :

« Nos âmes, vertueuses ou criminelles, ne meurent point avec nos corps ; les sages et les savants de tous les pays pensent ainsi (1).

(1) *Note de l'éditeur*. Cela était vrai du temps de l'auteur, mais aujourd'hui combien de sages et de savants prétendus donnent dans le matérialisme, et osent l'enseigner. »<sup>22</sup>

Si le matérialisme est visé (celui qui s'est développé essentiellement dans les années 1720), il s'agit aussi et surtout d'abattre le grand épouvantail de toute l'apologétique du XVIII<sup>e</sup> siècle : Spinoza. Mal connue, souvent interprétée à contresens,

<sup>18</sup> *Lettres édifiantes et curieuses*..., t. XXV, p. 201-204.

<sup>19</sup> Voir LAFFITAU Jean-Joseph, *Mœurs des Sauvages américains, comparées aux mœurs des premiers temps*, Paris : Saugrain et Hochereau, 1724. L'ouvrage, centré sur les peuples amérindiens, opère des rapprochements avec les cultures hindoue et chinoise.

<sup>20</sup> *Lettres édifiantes et curieuses*..., t. XXV, p. 252-253.

<sup>21</sup> *Lettres édifiantes et curieuses*..., t. XXV, p. 225-226.

<sup>22</sup> *Lettres édifiantes et curieuses*..., t. XXV, p. 197. Remarquons l'utilisation des notes de bas de page comme outil de controverse.

la pensée spinoziste est l'objet d'une réprobation horrifiée<sup>23</sup>. Au sein de la culture jésuite, prédicateurs et *scriptores* parisiens la condamnent unanimement<sup>24</sup>. Dans ce contexte, la Chine est fréquemment convoquée : ainsi Du Halde oppose-t-il une Chine déiste à l'idée d'un spinozisme extrême-oriental, popularisée par Pierre Bayle dans son *Dictionnaire historique et critique* (1697), mais aussi par Malebranche dans son *Entretien d'un philosophe chrétien et d'un philosophe chinois* (1708), un ouvrage qui associe philosophie chinoise et doctrine spinoziste<sup>25</sup>. Le dialogue philosophique qui nous intéresse reprend également cette idée :

«La déraison est partout la même ; & l'on voit qu'à la Chine il y avait des Spinozistes avant Spinoza, & que, quand on s'écarte de la vérité, on tombe dans les mêmes absurdités.»<sup>26</sup>

Il convient de souligner, et ce n'est pas le moindre des paradoxes, que la lutte anti-spinoziste menée par les jésuites a contribué précisément à nourrir les courants hétérodoxes, lorsque ces derniers instrumentalisent à leur tour les sources missionnaires. L'efficacité du dispositif apologétique est alors neutralisée, voire subvertie. Dans ses *Lettres chinoises* (1739-1740), le philosophe et romancier libertin Boyer d'Argens, s'inspirant entre autres sources des *Lettres édifiantes et curieuses*, assimile la doctrine des lettrés chinois au naturalisme spinoziste (d'Argens reprend à son compte le *Dictionnaire historique et critique* de Bayle). Quelques années plus tard, Diderot fera de même dans son article «Chinois (philosophie des)» de l'*Encyclopédie*<sup>27</sup>, ouvertement rédigé contre les jésuites.

\*

\* \*

Comme nous le voyons, la notion d'individu dans la culture chinoise est peu problématisée au sein des *Lettres édifiantes et curieuses*. Alors même que les missionnaires jésuites ont une connaissance étendue de la manière dont le confucianisme ou le bouddhisme structurent le rapport au sujet, ils évacuent cette notion afin de recentrer le propos sur des objectifs de propagande religieuse. Si durant les quarante premières années de la parution de la collection, l'équilibre entre apologétique et ethnographie demeure relativement stable, la courbe s'inverse par la suite. Les missives relatives à la Chine sont tout d'abord quantitativement moins nombreuses, en raison des difficultés croissantes que connaît la mission jésuite de Chine sous le règne de Yong Tcheng. Ensuite, à un autre niveau, la plus grande

<sup>23</sup> Voir CITTON Yves, *L'Envers de la liberté. L'invention d'un imaginaire spinoziste dans la France des Lumières*, Paris : Éditions Amsterdam, 2006, ainsi que VERNIÈRE Paul, *Spinoza et la pensée française avant la Révolution* [1954], Paris : PUF, 1992.

<sup>24</sup> Voir par exemple les *Réflexions sur l'athéisme, sur la démonstration de M<sup>sr</sup> de Combray et sur le système de Spinoza...* (1718) de René Joseph de TOURNEMINE (paru dans les *Œuvres philosophiques* de FÉNELON, Paris : s. l., 1718).

<sup>25</sup> DU HALDE, *Description de la Chine...*, p. 5.

<sup>26</sup> *Lettres édifiantes et curieuses...*, t. XXV, p. 223.

<sup>27</sup> L'article date de 1753, alors même que Diderot et d'Alembert doivent répondre aux attaques des jésuites contre l'*Encyclopédie*. Diderot se montre toutefois plus mesuré dans l'article «Athée» de l'*Encyclopédie* : les difficultés inhérentes à la traduction des termes chinois rendent délicate une lecture spinoziste.

prudence est de mise puisqu'il ne peut plus être question d'évoquer les rites chinois après la condamnation papale de 1742<sup>28</sup>. Dès ce moment, la collection tend à abstraire les contextes. La volonté de satisfaire le goût du siècle dans ce qui relevait de l'impératif horatien du *placere et docere* s'efface au profit d'une optique davantage militante. Corrélativement, on constate un appauvrissement considérable d'un point de vue formel: les dispositifs littéraires (écriture encomiastique, *exempla*, dialogue philosophique) que nous avons évoqués disparaissent également, laissant la place à une écriture figée, qui laisse pressentir que la bataille pour rallier à soi l'opinion publique est déjà perdue<sup>29</sup>.

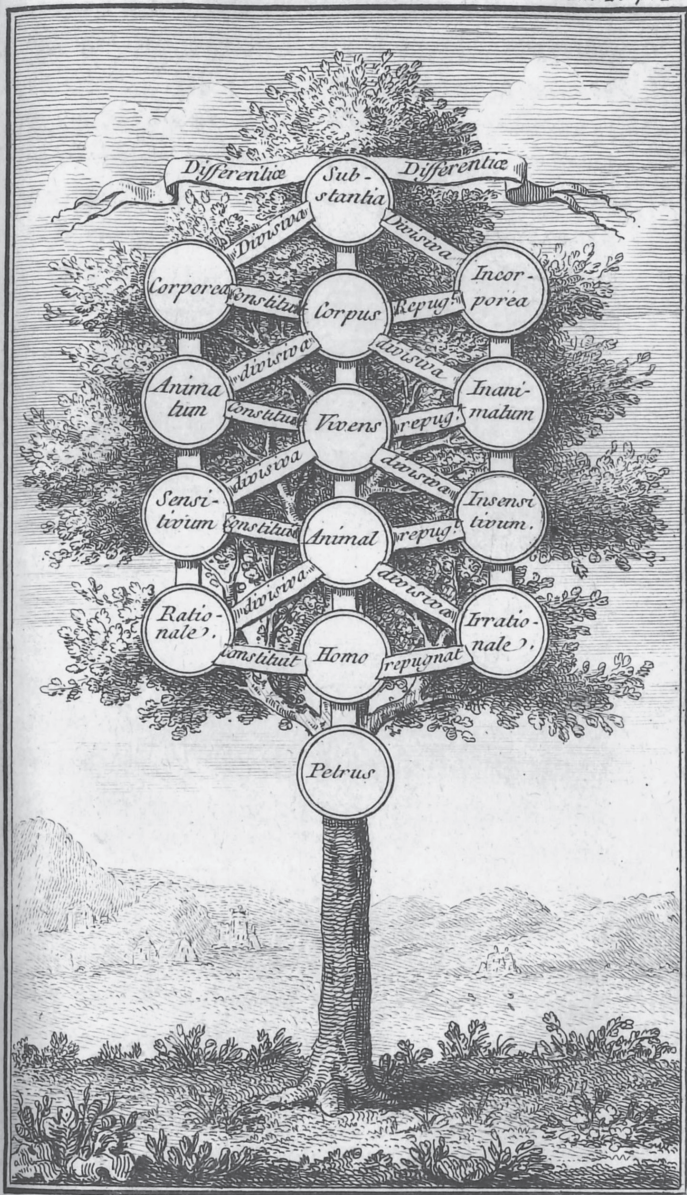
**Abstract:** The series of the *Lettres édifiantes et curieuses*, published by the Society of Jesus between 1702 and 1776, proposed a worldwide perspective on jesuit missions. The documents coming from the Chinese missions are very substantial, even though the ethnographical dimension is often flawed by polemic purposes. This collection, which had a great influence on the Philosophes' writings (Montesquieu, Voltaire or even Diderot), can be explored concerning the way the jesuits tried to approach the notion of individuality, especially when dealing with political structures or religious thinking (within Confucianism or Buddhism). The jesuit missionaries tried to convert the Chinese world into their own patterns of thinking, while being convinced that there was a universal faith which inhabited each part of the world. This article aims more particularly at showing the literary uses of the notion of individuality throughout the *Lettres édifiantes et curieuses*.

<sup>28</sup> Les jésuites avaient été accusés de céder à de dangereux compromis: on leur reprochait de prêter aux rites confucéens de profondes similitudes avec le culte chrétien (notamment le culte des ancêtres). On leur reprochait également d'avoir appliqué aux livres sacrés des Chinois la méthode d'explication allégorique de l'Ancien Testament. Au terme d'une intense polémique (au cours de laquelle elle se trouve désavouée une première fois en 1700 par la Faculté de théologie de Paris), la Compagnie de Jésus sera condamnée à deux reprises par la papauté: en 1715, la constitution *Ex illa die* interdit aux missionnaires toute forme d'accommodation; l'acte est confirmé en 1742 par la bulle *Ex quo singulari*. La Querelle des rites suscitera une immense littérature polémique, émanant notamment des milieux jansénistes, et ce depuis la seconde moitié du xvii<sup>e</sup> siècle (voir la lettre V des *Provinciales* de PASCAL). Rappelons qu'il existe également une abondante littérature anti-jésuite due à des lettrés chinois. Voir CLOSSEY Luke, *Salvation and Globalization in the Early Jesuit Missions*, Cambridge: Cambridge University Press, 2008, p. 110-112, ainsi que STANDAERT Nicolas, *Chinese Voices in the Rites Controversy. Travelling Books, Community Networks, Intercultural Arguments*, Rome: Institutum Historicum Societatis Iesu, 2012.

<sup>29</sup> La Compagnie de Jésus est interdite en France en 1764 et en Europe en 1773.

ARBOR PORPHYRII.

Tom. 25. p. 216.



Gravé par N. Karsonnelle

Figure 1: Lettres édifiantes et curieuses écrites des missions étrangères par quelques missionnaires de la Compagnie de Jésus, Paris: chez Claude Mérigot, 1780-1783, vol. XXV, p. 226.



**L'INDIVIDU ET LA SOCIÉTÉ : PAUL CLAUDEL  
ET RENÉ ÉTIEMBLE FACE À CONFUCIUS  
(CONTRIBUTION À UNE HISTOIRE DE LA RÉCEPTION  
DU CONFUCIANISME EN FRANCE AU XX<sup>e</sup> SIÈCLE)**

**YVAN DANIEL**

**Résumé :** Paul Claudel (1868-1955) et René Étiemble (1909-2002), en dépit de tout ce qui les sépare, ont en commun d'apparaître comme deux figures particulièrement marquantes de médiateurs dans la réception du confucianisme en France au xx<sup>e</sup> siècle. Leurs approches de la « doctrine » confucéenne se fondent largement sur l'examen des rapports entre l'individu et la société ou le groupe social et politique. Elles aboutissent toutes les deux à des évaluations favorables ou même admiratives du confucianisme, mais se fondent pour y parvenir sur des expériences, des sources et des analyses très différentes, livrant des représentations contrastées.

**L**es rapports entre l'individu et la société ont souvent focalisé l'attention des commentateurs et des médiateurs de la pensée et des écrits attribués à Confucius dans la France du xx<sup>e</sup> siècle. Du point de vue français, depuis Voltaire au moins, cette « doctrine » regarde en effet aussi bien l'individu dans sa formation et son développement personnels, d'un point de vue souvent qualifié de « moral » puisqu'il sollicite les « vertus » et entend corriger les défauts individuels, que les rapports interpersonnels dans la société, ses groupes et ses hiérarchies. Cette dimension politique est considérée comme essentielle par Paul Claudel (1868-1955), si bien que le poète catholique, qui a résidé près de quatorze années en Chine, de 1895 à 1909, semble d'abord reconnaître sa valeur sociale, sans toutefois méconnaître une dimension spirituelle, ou même « religieuse », liée notamment à la pratique de l'écriture et de la calligraphie. Plus tard, Gilbert Gadoffre (1911-1995),

auteur éminent de travaux pionniers sur Claudel et la Chine, a sans doute négligé l'intérêt de Paul Claudel pour le confucianisme, la « doctrine » lui a semblé étonnamment absente de *Sous le signe du dragon*<sup>1</sup> (1943) et cette question n'est pas retenue dans sa thèse consacrée à *Claudel et l'univers chinois*<sup>2</sup>. Lorsque Gilbert Gadoffre rédige la deuxième version de cette thèse, il est pourtant sous la direction de René Étiemble (1909-2002) qui a récemment publié de nouveaux travaux sur le célèbre philosophe chinois. René Étiemble fut en effet l'un des principaux médiateurs, et souvent défenseur, de Confucius et de sa « doctrine » pendant toute la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle, et spécialement à partir de 1956, date de la première édition de la première version de son *Confucius*, qui sera réédité et enrichi à de nombreuses reprises dans le courant du siècle et jusqu'en 1986.

Si les écrits de Paul Claudel ont pu diffuser une certaine représentation de la Chine confucéenne, et plus exceptionnellement de la « doctrine » de Confucius, cette partie de son œuvre n'a certes pas été la plus diffusée ni la plus lue. Une écriture parfois indirecte, usant de métaphores originales, a aussi parfois rendu le confucianisme indiscernable dans certains de ses écrits, y compris dans le chapitre IV de *Sous le signe du dragon*, pourtant largement consacré à cette « doctrine » dans ses conséquences sociales, comme nous le verrons. Les écrits de René Étiemble sur Confucius, en revanche, ont été beaucoup plus largement diffusés et cités comme d'autorité sur la question dans bien d'autres médias et travaux. Le rapprochement de ces deux auteurs et de leurs écrits à propos du confucianisme ne va donc pas de soi, et bien des contrastes nets opposent les expériences et les points de vue de ces deux personnalités. Étiemble ne ménagea jamais Claudel, jusque dans le « Paul Claudel et le Vin des Rochers »<sup>3</sup> du numéro d'hommage que la *Nouvelle Revue française* consacra à la disparition du poète. Ces points de vue et ces convictions différentes s'ajoutent à des statuts et à des écritures distinctes : essai, souvenir diplomatique ou œuvre dramatique et poétique chez Claudel ; essai, mais aussi exposé historique et didactique chez Étiemble. Ces auteurs, du fait de leur place centrale dans le monde intellectuel et littéraire français, et du rapport particulier qu'on leur sait avec la Chine, ont chacun à sa manière bénéficié d'une autorité particulière sur ces sujets, qui justifie toutefois l'importance à leur accorder dans une histoire de la réception du confucianisme en France au XX<sup>e</sup> siècle.

\*

\* \*

Paul Claudel, arrivé en Chine à la fin de la dynastie des Qing, en juillet 1895, est l'un des derniers diplomates et écrivains français à avoir pu rencontrer la société confucéenne vivante. Dans *Connaissance de l'Est*, le recueil de poèmes en prose

<sup>1</sup> GADOFFRE Gilbert, « La Chine du XIX<sup>e</sup> siècle vue par deux consuls de France à Fou-tchéou », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1961, repris dans BRUNEL Pierre, DANIEL Yvan (dir.), *Paul Claudel en Chine*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 175.

<sup>2</sup> GADOFFRE Gilbert, *Claudel et l'univers chinois (Cahiers Paul Claudel, VIII)*, Paris : Gallimard, 1968.

<sup>3</sup> ÉTIEMBLE René, « Paul Claudel et le Vin des Rochers », *Nouvelle Revue française*, 1<sup>er</sup> septembre 1955, p. 479 sq.



composé pendant son séjour et d'abord intitulé *Images de Chine* ou *Paysages de Chine*, le poète apparaît à la ressemblance de Confucius lui-même, de façon assez inattendue et unique dans son œuvre :

«J'ai oublié la raison de ce voyage que j'entrepris, pareil à Confucius quand il vint porter la doctrine au prince de Ou, et quelle fut la matière de ma négociation. Assis tout le jour dans le fond de ma chambre vernie, ma hâte sur les eaux calmes ne devançait pas le progrès cynéen de l'embarcation. Parfois seulement, au soir, je venais avec sagesse considérer l'aspect de la contrée.»<sup>4</sup>

La référence ici explicite à Confucius n'est pas si rare dans l'œuvre de Paul Claudel lorsqu'il s'agit d'évoquer la Chine, même si la critique a, généralement à juste titre, préféré mettre en avant la curiosité et l'intérêt du poète pour le taoïsme. Une lecture complète du poème qui vient d'être cité, «La navigation nocturne», confirmerait cette tendance générale, comme les développements situés dans différentes parties de l'œuvre à différentes époques, en effet bien plus souvent consacrés au taoïsme qu'au confucianisme. Ce n'est pas dire, pourtant, que Paul Claudel ait négligé le confucianisme, ni par ignorance ni dans l'intention de censurer un aspect aussi essentiel de la civilisation chinoise qu'il avait rencontrée. Présents comme on vient d'en voir un premier exemple dans l'œuvre poétique, la personne de Confucius et ce qu'on appelle alors sa «doctrine» apparaissent au même moment dans l'œuvre dramatique, et aussi bien dans les souvenirs du *Journal*, dans les textes diplomatiques, dans les textes consacrés à l'analyse de la Chine contemporaine – c'est-à-dire le *Livre sur la Chine* et *Sous le signe du dragon* –, et même, bien plus tardivement, dans l'œuvre d'exégèse composée lors de la retraite de Brangues. Le contact du diplomate avec le confucianisme s'établit d'abord directement, dans l'expérience et l'observation de la société confucéenne, à l'occasion de la visite d'un temple dédié à Confucius, de négociations avec les fonctionnaires locaux, ou de conversations avec les lettrés dont les textes portent le souvenir. Il est aussi livresque, puisque Paul Claudel, dès les premières années de son séjour, découvre et lit, sur les conseils de missionnaires qui sont souvent d'excellents sinologues, les principaux textes classiques du confucianisme. Dans des traductions dues au jésuite Séraphin Couvreur (1835-1919), commentées en latin et en français, il a notamment pu découvrir les *Entretiens de Confucius* (论语, *Lunyu*), *La Grande Étude* (大学, *Da xue*) et *L'Invariable Milieu* (中庸, *Zhong yong*), qui avaient été réunis en 1895 dans le volume des *Quatre Livres*<sup>5</sup>.

Reste que, après avoir été fréquemment idéalisée au XVIII<sup>e</sup> siècle en France et dans toute l'Europe des Lumières, la réception du confucianisme pose toutes sortes de difficultés à l'époque du séjour de Claudel en Chine. Bien avant la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et les tentatives de modernisation avortées de l'Empire chinois en 1898, le système

<sup>4</sup> CLAUDEL Paul, «La navigation nocturne» [1897], *Connaissance de l'Est*, in *Œuvre poétique*, Paris: Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1967, p. 75. Sauf indication contraire, toutes les références à l'œuvre de Paul Claudel sont données dans cette collection.

<sup>5</sup> COUVREUR Séraphin, *Les Quatre Livres*, Ho Kien Fou: Imprimerie des Missions catholiques, 1895. Voir à ce sujet DANIEL Yvan, *Paul Claudel et l'Empire du Milieu*, Paris: Les Indes savantes, 2003, ch. II, 1.

confucéen, dans ses formes sociales et politiques, est considéré comme inefficace par les Occidentaux : il est critiqué dans la presse, mais aussi parfois dans le texte littéraire. En 1879, par exemple, dans les populaires *Tribulations d'un Chinois en Chine*, Jules Verne ne manque pas une occasion de fustiger le gouvernement de lettrés attachés à des textes antiques et à de vieux rites, et incapables de mettre en œuvre ni même d'envisager le « Progrès » : les « mandarins célestes » sont accusés de gabegie et de corruption derrière le rideau du respect des rites et de la « morale ». Refusée par les promoteurs des sciences et des techniques occidentales parce qu'elle paraît conservatrice et hostile au progrès – en se fondant sur les témoignages de la presse, Jules Verne insiste par exemple sur l'opposition de certains fonctionnaires au développement des chemins de fer –, la « doctrine de Confucius » est aussi rejetée par les milieux religieux, avec des arguments presque inverses.

Dans le même temps, en effet, du point de vue religieux et doctrinal de l'Église, la question du confucianisme reste difficile au moins depuis la Querelle des rites, car c'est précisément sur la place accordée par les jésuites à la personne de Confucius et sur la tolérance de certains rites, notamment ceux liés à la piété filiale, que portèrent les suspicions puis des accusations de l'ordre dominicain. L'interdiction pontificale de 1704, confirmée par la bulle *Ex illa die* (1715), avait définitivement interdit aux catholiques la pratique des rites confucéens. Si les souvenirs de ces difficultés entachent encore les représentations du confucianisme dans les milieux catholiques du XIX<sup>e</sup> siècle, cette réception négative se confirme dans les mêmes milieux à partir de témoignages bien plus récents, en particulier dus aux missionnaires. En 1854, dans *L'Empire chinois*, si souvent repris et cité, le Père Régis-Évariste Huc avait livré une analyse très développée du confucianisme, analyse qui résume assez bien les arguments les plus souvent utilisés à l'époque pour le condamner. Il ne parle pas alors de « confucianisme » – le terme en effet n'existe pas en chinois –, mais de l'étude du « *Jou* » (儒, *Ru*), qu'il présente comme la « première et la plus ancienne » religion d'État : cette « doctrine des lettrés » est définie comme un « panthéisme philosophique » qui a certes pu avoir, « dans la plus haute antiquité », une idée du « Dieu tout-puissant et rémunérateur », mais ne l'a pas cultivée et lui a finalement préféré, au fil des générations et des interprétations, un « système qui tient du matérialisme et dégénère en athéisme ». Dans le contexte intellectuel français du XIX<sup>e</sup> siècle, cette « doctrine » est rapprochée par le Père Régis-Évariste Huc du « positivisme » :

« En réalité, la religion et la doctrine des disciples de Confucius, c'est le positivisme. Peu leur importent l'origine, la création et la fin du monde ; peu leur importent les longues élucubrations philosophiques. Ils ne prennent du temps que ce qu'il leur faut pour la vie ; de la science et des lettres que ce qu'il leur faut pour remplir leurs emplois ; des plus grands principes, que les conséquences pratiques, et de la morale, que la partie utilitaire et politique. Ils sont, en un mot, ce que nous cherchons à devenir en Europe. [...] Leur religion n'est en quelque sorte qu'une civilisation, et leur philosophie, que l'art de vivre en paix, que l'art d'obéir et de commander. »<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Huc Régis-Évariste, *L'Empire chinois* [1854], ch. XV, rééd. Paris : Omnibus, 2001, p. 975-976.

Ces idées sont souvent reprises et se retrouvent, notamment dans une étude du diplomate Eugène Simon, prédécesseur de Paul Claudel en Chine, *La Cité chinoise* (1886), que le poète connaissait bien<sup>7</sup>; elles expliqueraient aussi selon Gilbert Gadoffre son désintéret pour une pensée qui lui semble en revenir au positivisme européen qu'il avait été si heureux de pouvoir fuir en Chine.

On devra constater que ce désintéret est tout relatif, car les analyses et les remarques du diplomate sont nombreuses à propos de la « doctrine de Confucius » et de ses effets sur les formes sociales et le fonctionnement politique de l'Empire du Milieu, pays où il réside quatorze années jusqu'à la fin de sa mission en 1909. Les réflexions nées de cette attention à la société et au système politique confucéens s'expliquent et paraissent même attendues dans les rapports, la correspondance et les souvenirs de l'expérience diplomatiques mais, de façon aussi significative et plus profonde, elles apparaissent déjà dans l'œuvre littéraire des toutes premières années du séjour, et resurgissent, bien plus tard, dans l'œuvre d'exégèse.

On trouve plusieurs traces des échanges directs entre le jeune diplomate français et des interlocuteurs chinois de culture confucéenne, lauréats des concours; il s'agit de jeunes lettrés francophones, en charge auprès de lui de l'interprétariat<sup>8</sup> ou, dans des occasions officielles, de fonctionnaires lettrés confucéens, souvent désignés par leurs fonctions approximativement traduites (« mandarin », « vice-roi », « préfet » ou « commissaire »). On lit quelques rares souvenirs de conversation directe, par exemple lorsque Paul Claudel se souvient d'avoir évoqué avec un lettré la question de la passion sentimentale, et constate le peu d'intérêt de son hôte pour le sujet – en « amour », le « voltage » chinois semble plus bas, note-t-il alors. Les sources les plus sûres et les plus développées restent toutefois les correspondances avec ces lettrés. Dans une lettre datée de juin 1901 dont le brouillon français a été conservé, Paul Claudel s'adresse ainsi au « vice-roi » de la province du Fujian :

« Depuis six ans que je réside en Chine et spécialement depuis les deux années que j'occupe le poste de consul à Foutchéou [福州, Fuzhou], j'ai eu souvent l'occasion de m'entretenir avec les hauts fonctionnaires chinois de la situation si digne d'intérêt de leur pays et des moyens de porter remède à ses maux. Il est difficile de résider aussi longtemps dans un pays sans le considérer comme sa seconde patrie. L'étranger qui habite la Chine est frappé d'admiration de voir de tous côtés ces champs cultivés comme des jardins; il admire la sobriété et le goût du travail des agriculteurs, l'habileté et l'honnêteté des marchands et surtout ce solide esprit de famille qui fait la force indestructible de l'Empire. Il est aussi frappé de voir comment les fonctionnaires, par leur seule autorité morale, presque sans police et sans soldats, savent maintenir l'ordre au sein de cette immense population. Cela fait un grand éloge à la fois de ceux qui obéissent et de ceux qui commandent. »<sup>9</sup>

<sup>7</sup> Voir GADOFFRE Gilbert, « La Chine du XIX<sup>e</sup> siècle... ».

<sup>8</sup> Les *Agendas de Chine* citent en particulier le lettré [Antoine] Tchao (pour Zhao, 趙/赵 ?), interprète du consulat de Fuzhou, dont la calligraphie est admirable, mais qui rencontre des difficultés en français. Voir CLAUDEL Paul, *Agendas de Chine*, Jacques Houriez (éd.), Besançon : L'Âge d'Homme, coll. « Collection du Centre Jacques-Petit », 1991.

<sup>9</sup> Lettre de Paul CLAUDEL, 15 juin 1901, Archives du consulat de Fou-tchéou, carton 37, reprise dans *Correspondance consulaire de Chine (1896-1909)*, Andrée Hirschi (éd.), Besançon : Presses universitaires de Franche-Comté, 2005, p. 253.

Cette entrée en matière constitue évidemment un exercice diplomatique sous la forme d'une *captatio benevolentiae* assez classique quoiqu'originale, jouant sur le lieu commun d'une Chine idéale qui rappelle les images positives du XVIII<sup>e</sup> siècle, en introduisant toutefois les «maux» de la modernité. Puisque le but est de s'attirer les bonnes grâces d'un fonctionnaire lettré, le tableau déployé est celui de la Chine confucéenne: il contient d'abord l'éloge de l'administration et des «vertus» qui permettent sa réussite, dans les différents métiers («sobriété», «goût du travail», «habileté», «honnêteté»), puis met en avant l'«esprit de famille», dans une formule qui synthétise la hiérarchie patriarcale de la société et de ses relations sociales, et renvoie alors directement au confucianisme. La fin confirme une admiration pour ce bon gouvernement, dans une représentation du pouvoir originale d'un point de vue occidental: le fonctionnaire est en effet montré «sans police et sans soldats» et parvient pourtant par sa «seule autorité morale» à maintenir l'ordre. Dans ce tableau, le fonctionnaire confucéen parvient, par son autorité et son exemplarité considérées d'ordre moral, à administrer les masses... Sans doute l'éloge est-il un peu appuyé après les vastes désordres qui ont balayé l'Empire, à partir de la révolte des Taiping, des Nian, jusqu'à celle des Boxers. Mais nous sommes ici dans une missive *diplomatique*, d'autres textes claudéliens livrent une analyse moins marquée par la rhétorique consulaire. On note que la question des «vertus» individuelles, et l'apparition de la notion d'«esprit de famille», montrent ici la sensibilité du diplomate aux deux aspects, personnel et social, ou collectif, du confucianisme.

Dans le *Livre sur la Chine*, sans doute composé en collaboration avec un autre diplomate, Philippe Berthelot, et achevé en 1909, Paul Claudel élabore une analyse détaillée de la Chine dont il a été le contemporain, du point de vue du conseiller économique et diplomatique, en envisageant tous les grands problèmes posés par le développement du pays – industrie, commerce, financements et établissements bancaires, transports intérieurs, etc. Une part de ces informations et de ces analyses sera reprise et complétée dans un essai intitulé *Sous le signe du dragon*. On trouve dans ces deux livres plusieurs exposés sur la Chine confucéenne, d'orientation plutôt historique, sociologique et politique, non sans commentaires auctoriaux. Si le terme *confucianisme* n'apparaît pas explicitement dans le *Livre sur la Chine*, c'est bien la société confucéenne qui est décrite comme une «société de scribes»: «L'administration est déterminée tout entière par l'écriture»<sup>10</sup>, écrit Claudel. L'origine de cette forme sociale est géographique, car comme souvent, Claudel aime en revenir à des explications fondamentales qui tiennent aux formes géographiques de l'espace. La Chine alors décrite est un ensemble foncier nivelé qu'il s'agit de se répartir, d'où l'importance prise par ceux qui peuvent fixer la mémoire des «contrats», au sens large de toutes les transactions, actes de propriété ou prises de possession. L'écriture, les documents et tout ce qui peut servir à «l'enregistrement» (l'inscription, la stèle, le monument, la brique, le titre) ne sont authentiques que grâce à leurs «greffiers». Ce type de «civilisation», explique Claudel, est caractéristique des grands espaces à répartir et à administrer, dont il cite d'autres exemples:

<sup>10</sup> CLAUDEL Paul, *Livre sur la Chine*, Andrée Hirschi (éd.), Lausanne: L'Âge d'Homme, coll. «Collection du Centre Jacques-Petit», 1995, p. 45.

l'Égypte antique, les « vieilles civilisations de l'Assyrie », ou encore la « civilisation babylonienne ». Ces pays n'ont pas de « religion » à ses yeux, car le mot est inadéquat (c'est en l'occurrence un « mot faux »), mais elles se structurent à partir des rites des « religions antiques » communs par ailleurs à ces systèmes. Claudel explique que ces rites appartiennent à trois catégories, et les deux premières peuvent aussi concerner le confucianisme : le culte des ancêtres, les rites et monuments funéraires, les rites d'exorcisme liés à la crainte des démons.

Les mêmes idées sont reprises et développées dans *Sous le signe du dragon* pour expliquer le peu de considération accordé à « l'ordre équestre », c'est-à-dire à la fonction militaire en Chine. Là encore, ce sont les particularités géographiques qui expliquent l'émergence d'une classe de scribes lettrés, dans une société convaincue de l'« importance » et du « prestige » que chacun accorde à « la connaissance des caractères et des lois subtiles qui règlent leur assemblément »<sup>11</sup>. Mais les formes de la société sont envisagées plus largement encore : la structure patriarcale montrée comme omniprésente est la famille ou le clan au sein duquel plusieurs familles ont des liens et des intérêts communs. « Cellule vitale de tout l'Empire », le clan est supérieur à « l'individu » : « L'élément principal de la société n'est pas l'individu, c'est la *touffe* »<sup>12</sup>, écrit Claudel. La métaphore naturelle de la « touffe » qui désigne la famille ou le clan s'explique par le rapport particulier au « pays natal » où se situent les racines familiales, et la sépulture des aïeux ; cette structure de base est à comprendre dans ce « culte des ancêtres », aussi appelé « culte des tablettes ». Filant la même métaphore, Paul Claudel écrit alors : « Le Chinois ne perd jamais le souvenir de son origine, du plant initial : à la tablette des ancêtres se rattachent tous ses droits d'homme et de citoyen. »<sup>13</sup>

Le sens de la tradition et le ritualisme des rapports sociaux s'expliquent aussi par l'absence de force publique clairement organisée : « Dans une société de ce genre, du moment où la force est incapable d'imposer ses décisions, et où, d'ailleurs, nulle autorité n'est là [...] pour les formuler, les rapports des individus entre eux ne peuvent être régis que par la coutume et par l'agrément mutuel. » Alors que le *Livre sur la Chine* considérait plutôt défavorablement une tendance à ce qu'elle prenait pour de la désorganisation, le regard de *Sous le signe du dragon*, plus optimiste, reconnaît ce « caractère » à la « civilisation chinoise » qu'il « s'agit moins d'un arrangement de personnes, que de l'aménagement d'une propriété au mieux de l'utilité générale ». De l'« utilité », et non de l'intérêt général : le tableau de la Chine est paradoxal, puisque le pays n'est pas administré selon les critères occidentaux du diplomate, bien qu'il entretienne un nombre important de fonctionnaires : « La Chine en un mot n'est pas un État, c'est une ferme assujettie à l'exploitation d'une armée innombrable de fonctionnaires inutiles »<sup>14</sup>. Mais Claudel se corrige immédiatement, car le terme *inutile* ne convient pas : les fonctionnaires servent de médiateurs dans la

<sup>11</sup> CLAUDEL Paul, *Sous le signe du dragon*, in *Œuvres en prose*, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 1059.

<sup>12</sup> CLAUDEL Paul, *Sous le signe...*, p. 1055.

<sup>13</sup> CLAUDEL Paul, *Sous le signe...*, p. 1054.

<sup>14</sup> CLAUDEL Paul, *Sous le signe...*, p. 1060.

société, organisant tous les arbitrages entre les clans et les intérêts – car il n'est pas question ici des individus, mais des groupes sociaux – et en gardant mémoire. L'art du fonctionnaire confucéen est donc de parvenir à maintenir son autorité sur tous, avec un « tact parfait », pour ne pas avoir à employer la force – qu'il n'a pas. Avec un fonctionnement et des rapports de force tels, sacraliser et ritualiser les relations hiérarchiques et sociales apparaît comme la moindre des prudences.

Ce système, explique Claudel dans un dernier mouvement, serait insupportable si, entre la classe des lettrés et celle du peuple, il existait une séparation complète et définitive, sur le modèle de l'aristocratie ou de la caste, mais l'organisation régulière des concours confucéens permet officiellement à chacun de pouvoir devenir lettré fonctionnaire, en fonction de ses « mérites ». Du coup,

« Chaque village, chaque famille souvent a son lettré qui en est le secrétaire, le conseiller, l'avocat, l'archiviste, en un mot l'organe général de mémoire et d'articulation. Il n'est pas besoin de dire que c'est en même temps le grand agent de brouille et de discorde, dont on retrouve la main dans toutes les séditions. »<sup>15</sup>

Malgré ces difficultés, les concours, reconnaît Claudel, sont « une des plus belles recettes que le génie d'un homme ou d'un demi-dieu ait jamais inventées dans l'art difficile de gouverner les hommes »<sup>16</sup>. Certes, le diplomate a d'abord bien montré que la réussite ne donnait pas systématiquement accès à une fonction importante, et que bien d'autres critères – intrigue, naissance, puissance, argent... – entraient en jeu, mais le système des examens, qualifié d'« antique », est considéré avec admiration ; l'expression de cette admiration, si elle relève d'une tonalité amusée, n'est toutefois pas tout à fait antiphrastique. Claudel évoquait déjà avec intérêt dans le *Livre sur la Chine* la dimension rituelle de l'organisation des concours, dont il avait eu l'occasion de voir les préparatifs en fonction du calendrier officiel, dans des salles d'examen bâties selon des plans traditionnels symboliques, qu'il avait lui-même visitées. Il remarquait aussi dans ce cadre un effet important du confucianisme : la popularisation, dans toutes les classes de la société, de « l'amour de l'étude ». Même après l'abolition des examens, « apprendre » apparaît comme un véritable « métier », explique Claudel en 1909, en remarquant en particulier l'engouement des Chinois pour l'enseignement de toutes langues étrangères<sup>17</sup>.

Si les célèbres concours confucéens expliquent selon Claudel certaines tendances générales de la civilisation chinoise, comme le respect de la langue et des textes antiques, ou « l'amour de l'étude », ils sont aussi selon lui à l'origine de la pérennité de l'Empire. On trouve donc dans *Sous le signe du dragon* un éloge très développé des concours mandarinaux, construit sur la prise en compte d'un point de vue unique, celui – chinois – visant la stabilité et la conservation de l'Empire. Quels sont de ce point de vue les avantages qui fondent cet éloge ? D'abord, l'étude des textes de l'Antiquité détourne l'intérêt des jeunes générations « vers le passé », en favorisant

<sup>15</sup> CLAUDEL Paul, *Sous le signe...*, p. 1059-1060.

<sup>16</sup> CLAUDEL Paul, *Sous le signe...*, p. 1061-1062.

<sup>17</sup> CLAUDEL Paul, *Livre sur la Chine...*, p. 56.

le conservatisme ; elle leur offre ensuite le « prestige » de la maîtrise d'un « langage interdit » qui leur permet d'accéder à un « domaine réservé » ; enfin, elle développe spécialement la « mémoire », seule faculté vraiment nécessaire à l'administrateur ou au magistrat. Le quatrième et dernier avantage, mais non des moindres, est distingué des autres : il consiste à leurrer par une occupation et des satisfactions illusoire – diplômes, titres, costumes, boutons, plumes colorées... – la seule classe vraiment « dangereuse pour la sécurité de l'État », celle des « intellectuels », connue pour ne produire elle aussi que des « illusions ». Le long apprentissage de « l'élégance du pinceau et de la connaissance des textes antiques » qui caractérise cette formation est donc source de stabilité pour l'Empire : « Pendant que l'étudiant était engagé dans toute son ardeur dans l'inextricable filière des examens, il ne songeait pas à troubler l'État ; on voyait aux examens des candidats de quatre-vingts ans ! »<sup>18</sup> La conclusion de cette présentation très pragmatique de la société confucéenne est particulièrement favorable : chacun dans ce système se trouve en effet porté au « maintien de l'ordre général », les candidats comme les lettrés en poste. « Il n'y a pas de plus bel exemple de domestication des forces les plus dangereuses de la société, et le connaisseur ne peut vraiment réprimer devant une machine si bien combinée un mouvement d'admiration »<sup>19</sup>, note Claudel pour finir. Seul le contact avec l'Occident aura pu venir à bout des effets de ces « recettes de génie ».

Le confucianisme, dans l'analyse claudélienne, est d'abord une doctrine d'État et une doctrine sociale, c'est-à-dire collective. Il explique les formes de l'autorité politique d'une classe lettrée – caractérisée par la maîtrise d'une langue réservée dont la connaissance est examinée et reconnue lors des concours – et celles de l'autorité dans la famille ou dans le clan, qui repose sur la hiérarchie patriarcale et les « cinq relations ». À aucun moment dans ces présentations, il n'est question d'individu autonome, de citoyen ni de sujet indépendant. Même les statuts sociaux sont réduits, limités à la « caste » des lettrés, régnant sur toutes les autres. Parce qu'il régit les rapports politiques et sociaux, le ritualisme confucéen – qui cohabite, comme Paul Claudel le rappelle bien sûr, avec le bouddhisme et le taoïsme – apparaît sous sa plume comme une forme de « droit » qui serait issu de l'usage coutumier et aurait été fixé par les lettrés. L'Empire du Milieu que considère et analyse le diplomate ne ressemble pas à un « État » au sens occidental du terme, mais plutôt à une entité sociale dont la cohérence et la cohésion sont fondées sur la culture commune d'un « esprit de famille », de nature collective. La notion d'individu, dans le cadre de ces réflexions, n'est utilisée que pour être niée : dans tous les cas, c'est le groupe social qui prime et agit. Même dans ses conseils les plus pragmatiques, le diplomate rappelle qu'un interlocuteur chinois, même s'il se présente seul, est issu d'un « clan » qu'il représente et dont il partage les intérêts : à l'Occidental de savoir à quel « clan » il s'adresse, et à quels autres « clans » est lié ce « clan »...

Dans ces textes, le ton de l'analyse historique, politique et sociale, distancié, légèrement ironique dans le « souvenir diplomatique », ne doit pas faire oublier la

<sup>18</sup> CLAUDEL Paul, *Sous le signe...*, p. 1064.

<sup>19</sup> CLAUDEL Paul, *Sous le signe...*, p. 1064.

dimension personnelle du contact de Paul Claudel avec la société confucéenne sur le moment : on trouve des traces des échanges et des correspondances avec les lettrés, mais aussi des témoignages – parfois sous la forme de poèmes en prose – sur la visite d'un temple confucéen, le culte des ancêtres ou les rites funéraires par exemple. Et si le terme *religion* n'est pas utilisé à propos du confucianisme dans le *Livre sur la Chine*, la culture et les rites confucéens ne sont pas sans soulever aussi différentes questions d'ordre spirituel ou religieux dans la réflexion claudélienne.

Dans un texte de *Connaissance de l'Est* rédigé dès 1896, le confucianisme est d'ailleurs nettement présenté – c'est même le titre de ce poème – comme une « religion du signe »<sup>20</sup>. Les études de ce poème ont souvent insisté avec raison sur les réflexions claudéliennes regardant l'écriture chinoise, mais le texte prend la forme d'un diptyque : la première partie est en effet consacrée au « caractère chinois », la suivante est entièrement dédiée à la visite d'un temple confucéen. L'écriture et surtout le « signe » ont été sacralisés, de sorte que le « caractère » est même devenu une « idole » dans la représentation claudélienne. C'est que le confucianisme est défini comme une « religion scripturale qui est particulière à la Chine » et explique les formes dépouillées du temple confucéen, sans « ornements » ni « statues », dont les volumes monumentaux présentent uniquement, sous un édifice d'or, une stèle et quatre caractères. L'architecture du bâtiment décrit laisse à l'auteur l'effet d'une beauté « classique, due à une observation exquise de la règle » (on ne saurait dire laquelle), mais l'intérieur exprime le « vide », le « silence », l'« obscurité », de sorte que cette « religion du signe » apparaît dans un lieu de culte proportionné et esthétique, mais obscur et désincarné :

« Énonciation avec la profondeur dans le reculement des ors assombris du baldaquin, le signe entre les deux colonnes que revêt l'enroulement mystique du dragon, signifie son propre silence. L'immense salle rouge imite la couleur de l'obscurité, et ses piliers sont revêtus d'une laque écarlate. Seuls, au milieu du temple, devant le sacré mot, deux fûts de granit blanc semblent des témoins, et la nudité même, religieuse et abstraite, du lieu. »<sup>21</sup>

Ce tableau dénudé forme un net contraste comparé aux textes consacrés aux lieux marqués par le bouddhisme ou le taoïsme populaires, évoqués dans le même recueil dans les poèmes « Pagode » ou « Théâtre » par exemple. La composition du texte fait sens en dévoilant dans un premier mouvement ce qui fait la particularité du confucianisme, la maîtrise du « signe sans âge » devenu objet de « piété » pour les Chinois, afin de livrer les éléments nécessaires à la compréhension de la description du temple, qui est la manifestation la plus monumentale du « signe » – en même temps que la preuve de l'idolâtrie. Comme lieu de culte, le temple confucéen est traité avec froideur, au mieux dans la neutralité. Lorsque le poète fait l'éloge du signe écrit, en 1925, dans une conférence prononcée à Florence, il affirme que ce « n'est pas sur les papiers de l'Occident que le *mot*, la macule intelligible sur du blanc, arrive à sa pleine gloire, à sa signification rayonnante et stable » et, pour illustrer cette affirmation, le

<sup>20</sup> CLAUDEL Paul, « Religion du signe », d'abord publié dans la *Revue blanche* du 1<sup>er</sup> juillet 1897, repris dans *Connaissance de l'Est*, in *Œuvre poétique*..., p. 46-48.

<sup>21</sup> CLAUDEL Paul, « Religion du signe... », p. 48.



texte de «Religion du signe» est intégralement cité; il décrit en effet, selon Claudel, «une exposition solennelle de ces caractères qui servent de support à l'âme des Sages défunts»<sup>22</sup>. La dimension rituelle n'est donc pas ignorée, mais c'est bien sûr l'intérêt du poète pour le génie spécial d'une langue qui prévaut face à l'écriture chinoise. On sait en effet quel intérêt Paul Claudel porta lui-même aux particularités de cette langue, car il livra par la suite de nombreuses réflexions sur les «caractères chinois».

Cette longue méditation sur le sinogramme lui inspirera plusieurs créations, notamment pendant la période du séjour au Japon, parmi lesquelles on peut citer les *Idéogrammes occidentaux* ou *Cent phrases pour éventails*. D'un point de vue plus général encore, dès *L'Art poétique*, rédigé à Fuzhou, la poétique claudélienne fut profondément empreinte de l'expérience du «caractère chinois»<sup>23</sup>, et ne la rejeta nullement. Si les observations du *Livre sur la Chine* et de *Sous le signe du dragon*, plus tardives, étaient déjà marquées par la distance et le temps de la réflexion, le poème «Religion du signe», composé sur place dans le feu de la découverte, marque ainsi dans sa composition duelle l'équilibre de l'évaluation claudélienne, qui est d'emblée sans ambivalence. La première partie examine comparativement les systèmes des langues écrites occidentale (la «lettre romaine») et chinoise, sans que les comparaisons ne tournent à la défaveur de la culture chinoise du «caractère», comme le prouve encore la conférence sur *La Philosophie du Livre*; la dernière, en revanche, dès lors qu'elle entre dans le domaine spirituel, considère avec froideur la dimension culturelle et rituelle du rapport au signe qui fonde le confucianisme, même si elle reconnaît la «beauté» tout en proportion de l'architecture du temple. Le vide austère du temple, l'absence de toute figure ou statue font évidemment un contraste avec la religion «personnelle» qu'est le christianisme.

Les approches et les lectures claudéliennes du confucianisme forment ainsi une étude relativement complète: les origines historiques – et géographiques – les plus anciennes sont envisagées, comme les formes de la famille, de la société, de l'autorité de gouvernement. Les grandes caractéristiques de cette société sont expliquées et souvent commentées à partir de points essentiels: le rapport aux ancêtres, les rites funéraires, la hiérarchie des relations sociales, le rôle du lettré fonctionnaire, l'étude des classiques de l'Antiquité, le rapport particulier à l'écriture, le fonctionnement des concours. Ces approches montrent déjà que Paul Claudel, s'il considère le confucianisme comme un ensemble cohérent, établit pour lui-même des distinctions selon les domaines concernés. Dans le domaine politique et social, le confucianisme met en œuvre des «recettes de génie» qui permettent à un pouvoir central faible d'administrer un pays particulièrement vaste et divers: la ritualisation des relations sociales, le fonctionnaire médiateur et archiviste, la promotion sociale officiellement ouverte à tous par les concours attirent particulièrement l'attention de Claudel, et suscitent même, d'un point de vue interne, son admiration. Comme le diplomate l'affirme à plusieurs reprises, seul le contact avec le monde extérieur et l'Occident aura pu mettre fin à ce système spécialement conçu dans la visée de sa propre pérennité.

<sup>22</sup> CLAUDEL Paul, *La Philosophie [Physionomie] du livre* [1925], in *Œuvres en prose...*, p. 72-73.

<sup>23</sup> Voir DANIEL Yvan, *Littérature française et culture chinoise*, Paris: Les Indes savantes, 2011, ch. V.

Dans le domaine de la culture, si la question de l'écriture chinoise apparaît au premier plan comme une source de réflexion, de méditation et même de création poétique originale, c'est bien une civilisation du livre que le diplomate identifie, en même temps qu'une « civilisation de scribes ». C'est pourquoi on lit de fréquentes allusions à l'étude des textes de l'Antiquité, à l'établissement des corpus canoniques, à la tradition des gloses, citations, commentaires, aux explications étymologiques des caractères, des textes anciens... En mettant fortement en valeur la puissance du signe et du livre, la culture chinoise fit vibrer la corde mallarméenne de Paul Claudel, qui sonne encore dans les conférences prononcées de retour de Chine, ou plus tard du Japon<sup>24</sup>.

La dimension spirituelle, religieuse et rituelle, s'attire en revanche des formulations neutres ou froides, comme dans la deuxième partie de « Religion du signe », alors qu'elle disparaît quasiment des textes d'étude comme le *Livre sur la Chine*. De fait, si le terme *religion* a été utilisé dans *Connaissance de l'Est* à propos du rapport confucéen au signe écrit, il n'est plus jugé adapté à la fin du séjour dans le *Livre sur la Chine*, et plus tard, dans le chapitre IV de *Sous le signe du dragon*, c'est avec des réticences que Claudel l'utilise pour désigner, faute de mieux, « tout le département des choses transcendantes »<sup>25</sup>. Claudel évoque explicitement dans ce texte le « confucéisme », qui apparaît non pas à proprement parler comme une religion, mais plutôt comme la « morale chinoise », à distinguer des phénomènes religieux (comme le bouddhisme, ou certaines « superstitions ») et de ceux qui sont qualifiés de « philosophiques » (comme le taoïsme). Le texte de Claudel passe fréquemment d'une pensée à une autre sans transition, en accumulant des citations très libres, de sorte que le propos n'est pas toujours précisément clair dans ce quatrième chapitre. La « morale chinoise » est toutefois de nouveau caractérisée, pour ce qui regarde les morts, par « l'attachement à la touffe » qui est la « Piété filiale », fondée sur les « cérémonies du culte funéraire » et le respect du « Nom » comme des « os » des ancêtres ; et pour ce qui regarde les vivants par « la précaution dans les mouvements »<sup>26</sup>, c'est-à-dire la ritualisation des relations sociales :

« De là l'importance de tout temps accordée en Chine aux Rites et aux usages de la politesse extérieure. Les Chinois sont naturellement *polis*, comme des pierres en frottement perpétuel. Tous les rapports des individus entre eux sont réglés par un code impératif et minutieux. Chacun a sa place prescrite dont il ne saurait sortir sans déranger tout le corps social. Aussi les philosophes ont-ils toujours proposé au peuple et au législateur comme souverain bien la paix, la conservation de l'ordre obtenu. »<sup>27</sup>

La « religion » en revient, comme on le voit, à une doctrine sociale et politique, comme dans les chapitres précédents. L'autonomie de l'individu est ici de nouveau menacée par les contraintes qui la lient au « corps social ». Et Paul Claudel envisage

<sup>24</sup> Voir notamment CLAUDEL Paul, *La Philosophie [Physionomie] du livre...*, ou plus tardivement *La Poésie française et l'Extrême-Orient* [1937], in *Œuvres en prose...*, p. 1036 sq.

<sup>25</sup> Le chapitre IV de *Sous le Signe du dragon*, intitulé « La religion », n'a pas été repris par l'édition de La Pléiade. Nous citons l'édition de Paris : Gallimard, 1957, p. 77.

<sup>26</sup> *Sous le signe du dragon...* (1957), p. 104.

<sup>27</sup> *Sous le signe du dragon...* (1957), p. 104-105.

aussi la dimension personnelle du confucianisme, en empruntant une fois encore pour partie ses références à Séraphin Couvreur : « Il faut contenir son cœur, limiter son désir, observer les Cinq Relations comme le marin observe les points cardinaux, réprimer avec sévérité tous les éléments rebelles et aberrants. »<sup>28</sup> Dans cette présentation, le confucianisme, comme doctrine sociale, tend à généraliser la paix et l'harmonie à la condition d'une ritualisation de la société et de la mise en œuvre par chacun d'une culture individuelle de la mesure – qui suppose la maîtrise des passions et des désirs aussi bien que le respect de l'autorité hiérarchique. Elle suppose aussi la répression sévère des manifestations individuelles non conformes.

Paul Claudel a rencontré la société confucéenne vivante, et l'a analysée pour elle-même, en observateur et en diplomate, comme le produit d'une géographie et d'un *continuum* historique, social et politique qui n'a selon lui d'équivalent que dans les grandes civilisations de l'Antiquité. Son approche est d'abord directe, empirique, personnelle, vécue dans l'observation, les contacts, les conversations : contrairement à ce qui a souvent été dit, Paul Claudel n'a nullement négligé le confucianisme, dont il a donné dans plusieurs ouvrages – le *Livre sur la Chine* et *Sous le signe du dragon* notamment – des descriptions et des analyses qui prouvent une attention spécifique. Si elles ne sont pas érudites, ces réflexions sont tout de même enrichies par la lecture de textes fondamentaux rarement lus par les Occidentaux des années 1890, les *Entretiens de Confucius*, mais aussi *L'Invariable Milieu* ou la *Grande Étude*. Cette approche directe est très tôt nettement visible dans l'œuvre littéraire, puisque plusieurs textes importants concernent le confucianisme dès le début du séjour, aussi bien dans l'écriture poétique, avec *Connaissance de l'Est* (1900), que dans l'œuvre dramatique, dans le singulier *Repos du septième jour* (1896). Dans ce cadre, l'écrivain a fréquemment proposé une représentation collective de la Chine, usant de nombreuses métaphores : le « clan », la « touffe », le « corps social », la « masse »... En regard, l'individu est soumis à l'imposition de normes contraignantes et n'apparaît dans la société qu'en fonction du groupe auquel il appartient. Selon l'observateur diplomate, cette constitution favorise la stabilité de l'Empire, mais le converti laisse paraître sa réprobation face à une pensée si radicalement éloignée de la religion personnelle qui est la sienne. « Religion du signe » renvoie bien à la notion de « contre-Christ doux » que Paul Claudel utilisera bien des années plus tard pour qualifier Confucius.

\*

\* \*

Lorsque René Étiemble commence à étudier les Chinois dans les années 1930, la situation générale de la Chine est fort différente de celle qu'avait connue Paul Claudel lorsqu'il résidait sur place : la marginalisation progressive des enseignements confucéens et l'abolition des concours mandarinaux en 1905, la chute de l'Empire en 1911, puis le mouvement du 4 mai 1919 ont déjà rejeté Confucius dans les « vieilleseries », et ce rejet tend à s'intensifier après la fondation de la République populaire

<sup>28</sup> *Sous le signe du dragon...* (1957), p. 105.

en 1949 pour atteindre son acmé au moment de la Révolution culturelle (1966-1976). Plusieurs campagnes contre Confucius ont lieu, au début des années 1950 et jusque dans les années 1970 : c'est contre ce rejet que réagit René Étiemble, aussi bien dans la presse que dans la librairie, s'attirant dès les années 1950 les remarques acerbes de Simone de Beauvoir, qui lui reproche d'être devenu un « mandarin » et de se croire confucéen dans *La Longue marche, essai sur la Chine* (1957). C'est l'année précédente, en 1956, qu'Étiemble avait publié son *Confucius*.

Le comparatiste sinologue a raconté l'une de ses premières rencontres avec les textes du confucianisme, alors qu'il planchait sur une *Vie de Confucius* proposée aux étudiants de Paul Pelliot (1878-1945) dont il faisait alors partie<sup>29</sup>. Comme Paul Claudel, mais bien sûr moins longuement, Paul Pelliot, qui avait été l'élève d'Édouard Chavannes, avait résidé en Chine où il avait effectué plusieurs missions à la fin des Qing. Il avait notamment été présent à Pékin pendant la révolte des Boxers en 1900-1901, et avait été nommé plus tard au Collège de France. Cette première expérience, livresque et indirecte, annonce les études chinoises d'Étiemble, qui ont été assez précisément décrites<sup>30</sup>. Les travaux d'Étiemble concernant Confucius et le confucianisme sont assez nombreux : outre les différentes versions du *Confucius*, l'auteur a consacré plusieurs passages à ce philosophe dans *L'Europe chinoise*<sup>31</sup> (1989) et préfacé la même année les *Entretiens de Confucius* traduits par Pierre Ryckmans (sinologue aussi connu sous le nom de plume de Simon Leys, 1935-2014) pour la fameuse collection « Connaissance de l'Orient » de Gallimard. L'ouvrage intitulé *Confucius* reste central dans le discours confucéen d'Étiemble, d'autant qu'il bénéficie de nombreux tirages dans des collections de grande diffusion : d'abord publié en 1956 au Club français du livre, plusieurs fois retiré par cet éditeur, il est encore réédité très régulièrement par la suite, repris dans la collection « Idées » de Gallimard en 1966, puis dans la collection « Folio essais » en 1986.

*Confucius* est livré comme un « essai » qui apparaît d'abord comme une synthèse de mise au point historique et sinologique sur la personne de Confucius et son œuvre : son intention est d'abord de « situer » ce penseur dans l'histoire de la Chine, et d'éclairer les contenus et les rôles de sa « doctrine » (Étiemble utilise encore ce terme). Fondée sur des sources françaises, anglaises et chinoises, cette synthèse magistrale apporte de nombreuses informations neuves pour le lecteur français non spécialiste de ces questions, découvrant ce qu'on appelle souvent aujourd'hui la « pensée chinoise ». Elle marque une étape dans l'histoire de la sinologie française et de sa vulgarisation, au sens le plus noble du terme : Étiemble ne rechigne pas en effet à tous les rapprochements « pédagogiques » possibles pour expliquer certaines notions inconnues ou difficiles pour un Occidental, lorsqu'il s'agit par exemple de définir le *jen* (仁) ou la notion de « Milieu » (中, *zhong*). Il insiste sur les contextes historiques et politiques qui peuvent expliquer telle ou telle lecture ou interprétation de la « doctrine ». C'est qu'il s'agit aussi pour lui de dévoiler après ces mises au point

<sup>29</sup> Voir ÉTIEMBLE René, « Ce que je dois à Marcel Granet », *Études chinoises*, 4/2, 1985, p. 13-27.

<sup>30</sup> Voir MARTIN Paul (dir.), *Pour Étiemble*, Paris : Ph. Picquier, 1993, notamment l'article de Jacques DARS, « Étiemble et la littérature chinoise », p. 65 sq.

<sup>31</sup> ÉTIEMBLE René, *L'Europe chinoise*, 2 vol., Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1989.

les différents «déguisements»<sup>32</sup> dont on a paré la pensée originelle de Confucius, telle que lui-même l'a présentée, à travers différentes époques et dans différents pays du monde.

L'analyse d'Étiemble prend alors les formes d'une approche comparatiste, enrichie par sa connaissance de l'étude des mythes et de leurs processus de formation : l'enquête entend en effet révéler et étudier le «mythe de Confucius», et aussi bien les mythes secondaires qui sont venus s'ajouter au mythe originel, dans toutes les parties du monde : en Chine bien sûr, mais aussi en Europe avec le Confucius des missionnaires et dans le monde sinisé, en Corée et au Japon. L'information historique et l'analyse comparatiste et mythocritique sont englobées dans le discours de l'essai engagé : la «doctrine», considérée très favorablement, est défendue avec vigueur – la seule réserve notable concerne la situation et le statut de la femme, encore semblent-ils s'expliquer par le contexte historique. L'ouvrage est constitué de trois grandes parties. La première est consacrée à «l'héritage», elle envisage la Chine avant Confucius puis la Chine contemporaine du penseur, en posant le contexte historique, idéologique et religieux. La deuxième partie examine l'origine du «mythe confucéen», fondé sur le récit de vie d'un héros «sage» et l'établissement d'un corpus de textes canoniques, qui connaîtront bien des variantes en fonction des «déguisements» interprétatifs dont on les affublera. René Étiemble dégage alors ce qu'on pourrait appeler *a contrario* les «invariants» de ce mythe, dans la vie de l'homme que fut Confucius, sa politique, sa «morale», sa philosophie, les rapports qui furent les siens avec ses «disciples». La dernière partie concerne «le legs», c'est-à-dire les différentes interprétations du confucianisme, dans une perspective cette fois diachronique. En Chine, à partir des relectures de Mencius, des taoïstes ou des bouddhistes ; en Europe, à partir des missionnaires jusqu'aux interprétations positivistes du XIX<sup>e</sup> siècle ; enfin en Corée et au Japon. Les derniers chapitres, qui n'apparaissent que dans les versions les plus récentes, concernent le «retour en grâce» du confucianisme après 1979 et dans le début des années 1980 : Étiemble constate alors que l'intérêt renouvelé pour la «doctrine» correspond aussi à un renouveau de la traduction littéraire et au développement ou à la renaissance du comparatisme en Chine même.

L'étude de ce qu'Anne Cheng appelle aujourd'hui dans ses cours au Collège de France «la fabrique de Confucius» occupe donc une large partie de l'ouvrage. Elle répond, dans l'œuvre d'Étiemble, à un confucianisme présenté comme originel, mais qui n'en reste pas moins une nouvelle version, issue de la représentation française, et largement fondée sur les travaux de la sinologie française (Édouard Chavannes, Paul Pelliot, Marcel Granet, pour ne citer ici que les principaux). La notion d'individu, si elle n'apparaît pas explicitement dans l'essai, est essentielle dans la représentation du confucianisme que propose Étiemble. Les *Entretiens de Confucius* sont «une fleur, sinon la fleur de l'humanisme»<sup>33</sup>, estime l'essayiste, qui préfère parler de «Maître Kong». Cet humanisme est d'abord constitué des valeurs, ou des «vertus» *individuelles*, c'est pourquoi il est un modèle d'enseignement par le dialogue interpersonnel,

<sup>32</sup> ÉTIEMBLE René, *Confucius* [1956], Paris : Gallimard, coll. «Folio Essais», 1986, p. 14.

<sup>33</sup> ÉTIEMBLE René, *Confucius, de -551 (?) à 1985*, Paris : Gallimard, coll. «Folio essais», 1986, p. 17.

en particulier dans le rapport maître-disciple. Cet enseignement est ouvert à tous sans distinction de classe ou de fortune, selon Étiemble, qui signale tout de même rapidement qu'il est fermé aux femmes et aux « esclaves ». Cette recherche de perfection personnelle caractérise « l'homme de qualité »<sup>34</sup>, celui que les anciens traducteurs jésuites, comme Séraphin Couvreur, appelaient plutôt le « sage » ou le « saint ». Sensible à la dimension rationnelle du confucianisme, dans son refus des démons, des événements fantastiques et des superstitions, Étiemble n'en critique pas moins le déguisement « positiviste » parfois offert à Confucius, parce qu'il est souvent confondu par raccourci avec le rationalisme scientifique du XIX<sup>e</sup> siècle européen, inenvisageable à l'époque du penseur chinois. Il met en avant un désir originel de liberté individuelle, qui anime de son point de vue le confucianisme des origines, et qui prend essentiellement forme dans la liberté de critiquer le prince, lorsqu'il se trompe.

À la différence de Paul Claudel, qui célébrait la réussite du confucianisme comme base de la cohésion sociale et de la discipline collective, Étiemble ne cesse d'insister sur la dimension personnelle ou individuelle du confucianisme : c'est alors l'étude et la pratique personnelle, intime autant que publique, du confucianisme qui explique ses effets bénéfiques sur le pouvoir politique et sur la société. Le point de vue de Claudel, essentiellement politique, toujours pragmatique, parfois ironique ou cynique, est-il à rapprocher de la « doctrine » revisitée par les disciples de « Mō-tseu » (Mo Zi, 479-381) ? Ou plutôt est-ce un confucianisme de façade, justifiant la corruption et la gabegie derrière le rideau du respect de l'autorité et des rites, dont il fut le témoin pendant la période de déliquescence des Qing, qui réapparaît dans ce témoignage direct ? Selon Marcel Granet que cite Étiemble à propos de Mo Zi, le penseur chinois avait compromis l'idée de « devoir social » en la transformant en une « utopie conservatrice » ; on lui a reproché « le peu de cas qu'il fait des sentiments individuels les plus profonds, le mépris qu'il semble professer pour l'idéal confucéen de vie policée et de culture personnelle »<sup>35</sup>. Le point de vue de Paul Claudel, celui de l'observateur diplomate, celui du catholique converti, le rendait spontanément plus sensible à cette dimension politique et collective, qu'Étiemble range dans les totalitarismes considérés à tort comme « confucéens » depuis l'Europe. Il serait toutefois inexact d'affirmer que Paul Claudel a totalement négligé la part personnelle ou individuelle du confucianisme : on l'a vu dans son attention pour cette « religion du signe », et dans *Le Repos du septième jour*, dès le départ, c'est bien un empereur confucéen qui est admis à la pré-révélation du christianisme. La recherche de perfection du confucéen est alors assimilée à une quête de la sainteté chrétienne qui s'ignore, comme dans les traductions des jésuites que Claudel connaissait et qu'Étiemble cite encore pour les corriger. Dans plusieurs chapitres de sa troisième partie, le *Confucius* d'Étiemble, qui en revient à la découverte du philosophe chinois par l'Occident, montre comment s'élabora ce Confucius christianisé, à l'initiative principalement de la Compagnie de Jésus<sup>36</sup>, principale source de Paul Claudel pendant son séjour en Chine et dans les années qui suivirent.

<sup>34</sup> ÉTIEMBLE René, *Confucius...*, p. 131.

<sup>35</sup> ÉTIEMBLE René, *Confucius...*, p. 147.

<sup>36</sup> ÉTIEMBLE René, *Confucius...*, p. 215 sq. Voir aussi ÉTIEMBLE René, *L'Europe chinoise...*, 1989.

Que le confucianisme selon Paul Claudel soit bien éloigné du confucianisme d'Étiemble n'étonnera guère. Le témoignage direct du premier et l'approche érudite de déconstruction mythocritique du deuxième auraient suffi à les distinguer nettement. Mais le point de vue claudélien est finalement très atypique pour un auteur catholique, du fait de l'expérience du contact direct; il aboutit, dans des considérations très pragmatiques, à un éloge de la société chinoise confucéenne de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, assez inattendu malgré certaines ambiguïtés. Par la suite, l'expérience indirecte d'Étiemble, témoin de l'actualité de la vie politique et civile chinoise du XX<sup>e</sup> siècle et de tous ses bouleversements, n'est plus sensible à la « stabilité » du confucianisme, mais celui-ci est présenté comme une « doctrine » idéale, victime de tous les princes et de tous les mouvements qui l'ont détournée, faussée, compromise. Le confucianisme, disparu dans sa forme officielle et étatique, est alors représenté non plus « vivant », mais à la façon d'un « legs » – culturel, littéraire, philosophique, « moral », politique, historique – qui s'intègre, selon Étiemble, à des compositions idéologiques nouvelles, le marxisme confucéen ou le capitalisme confucéen. Dans les représentations que livre Étiemble, le confucianisme, en prônant la liberté personnelle face au prince et en recherchant l'« harmonie » collective par l'amélioration individuelle, se construit dans un rapport dialectique entre la « morale » individuelle et la vie publique politique. C'est cet intérêt porté à la dimension personnelle qui explique pourquoi l'essayiste rejette aussi bien le « déguisement » positiviste que celui des missionnaires, des bouddhistes, des moïstes, des marxistes... Poursuivant sa défense en construisant des parallèles, Étiemble interdit la condamnation de Confucius, comme il interdit de condamner le Christ à cause des activités de son Église ou Karl Marx à cause des effets du communisme. La réception du confucianisme est spécialement sensible, car elle regarde une influence politique et sociale, comme l'avait déjà bien compris Voltaire, et aussi bien les comportements individuels, les habitudes et les « vertus » personnelles. Malgré les différences d'expérience, de sources, de convictions et de points de vue, les écrits de Paul Claudel comme plus tard ceux de René Etiemble à propos de Confucius et du confucianisme montrent que cette « doctrine » ne peut être appréhendée que dans l'articulation des rapports entre l'individu, la société et le pouvoir politique : cela restera une constante du premier au dernier XX<sup>e</sup> siècle.

**Abstract:** Despite all that distinguishes them, Paul Claudel (1868-1955) and René Étiemble (1909-2002) have one thing in common: both are particularly influential figures in the twentieth-century reception of Confucianism in France. Their approaches of this “doctrine” are mostly based on the examination of the interaction between the individual and his/her social-political group. They both lead to a favorable appraisal, or even downright praise, of Confucianism. However, their respective approaches reach this conclusion through very different experiences, sources and analyses, which produce contrasting representations.





# TROUVER LA VOIE SANS SE FAIRE COUPER LA TÊTE : TINTIN, HÉROS EUROPÉEN À L'ÉPREUVE DE LA CHINE INTÉRIEURE D'HERGÉ

JEAN RIME

*«Hergé était un pyrrhonien taoïste. Il se méfiait des prétendus réformateurs qui, comme Didi dans Le Lotus bleu, veulent vous couper la tête pour vous aider à trouver la voie ; il savait que la vraie révolution ne consiste pas à changer l'équipe au pouvoir ou les structures de la société, mais qu'elle s'opère dans le cœur de l'homme.»*

Gabriel MATZNEFF<sup>1</sup>

**Résumé :** Cet article étudie les liens entre Hergé (Georges Remi, 1907-1983) et la pensée chinoise, non pas au moment fondateur du *Lotus bleu*, mais plus tardivement dans sa carrière. Une première partie montre comment le créateur des *Aventures de Tintin* s'est progressivement distancié du contexte idéologique de sa jeunesse pour adopter une philosophie personnelle de «pyrrhonien taoïste». Une seconde partie retrace l'inflexion que reçoit Tintin dans les albums contemporains : deux modèles opposés de son individualité s'y confrontent, puisque le personnage se voit tiraillé entre l'évolution intérieure de son auteur et les contraintes liées à son statut de héros aventurier. Enfin, l'hypothèse est émise d'une dissociation progressive entre l'homme Georges Remi et sa posture publique, destinée à masquer aussi bien cette tension interne au protagoniste que la distanciation entre le créateur et sa créature.

---

<sup>1</sup> MATZNEFF Gabriel, «Hergé l'éveilleur», (*À suivre*), hors-série spécial Hergé, avril 1983, p. 24.

Paradoxalement, il sera peu question ici du *Lotus bleu*, un album pourtant séminal dans le parcours artistique d'Hergé (Georges Remi, 1907-1983). L'érudition tintinophile a en effet abondamment montré – c'est la raison pour laquelle nous ne nous y attarderons pas sinon comme point de départ – que la cinquième des *Aventures de Tintin*, qui conduit le reporter du *Petit Vingtième* en Extrême-Orient, marque le moment charnière où son jeune auteur, immergé dans un environnement conservateur, s'ouvre à l'altérité culturelle suite à la mise en garde de l'abbé Gosset, aumônier des étudiants chinois de l'Université de Louvain. Ce dernier, averti de la prochaine destination du personnage, l'avait prévenu contre le caractère blessant des clichés dépréciatifs communément associés à la Chine, notamment celui du tortionnaire natté, qu'il avait auparavant véhiculé à plusieurs reprises<sup>2</sup>. Alors qu'il élabore son récit, dans les années 1934-1935, le dessinateur prend soudainement conscience de la responsabilité qu'il porte dans la vision du monde transmise à ses lecteurs et se rend compte de la nécessité de se documenter sérieusement. Plus seulement à travers les reflets stéréotypés d'une production culturelle de masse – journalistique, littéraire ou cinématographique – qui fait la part belle aux *topoi* exotiques<sup>3</sup>, mais aussi au contact de tout un réseau de ressortissants chinois, dont la vulgate a principalement retenu un étudiant aux Beaux-Arts de Bruxelles, Zhang Chongren, modèle du personnage de Tchang<sup>4</sup>. Dans l'album, la rencontre de Tintin et de l'enfant chinois symbolise le reniement d'une imagologie désormais décalée dans la sémiologie vestimentaire folklorique et à contre-courant des deux Dupondt<sup>5</sup>. Hergé, quant à lui, se laisse littéralement « envahir par la Chine »<sup>6</sup> et se « découvre – ce sont ses mots à l'époque – une réelle sympathie et une réelle admiration pour ce peuple, et un vif désir de le comprendre et de l'aimer »<sup>7</sup>.

Mais que l'on ne s'y trompe pas : si fascination il y a bien pour la Chine, celle-ci se traduit principalement par une initiation artistique et par une découverte de l'histoire récente du pays ; en revanche, lorsque le Hergé des années 1970 s'épanche sur le rôle primordial de Zhang dans son roman de formation, il faut faire la part

<sup>2</sup> *Tintin au pays des Soviets* [1930], rééd. Bruxelles : Casterman, 1999, p. 70-71 ; *Tintin en Amérique* [1932], fac-similé de l'édition noir et blanc, Tournai : Casterman, 1995, planche 114.

<sup>3</sup> Sur les sources documentaires du *Lotus bleu*, on consultera les synthèses suivantes : LA BATELIÈRE Jean-Loup de, *Comment Hergé a créé Le Lotus bleu*, s. l. : Bédéstory, 2009 ; BOIVIN Pierre, *Hergé sous influence*, Saint-Félicien : s. n., 2012, p. 102-123. Voir aussi ASSOULINE Pierre, *Hergé*, Paris : Gallimard, coll. « Folio », 1998, p. 146-148 ; GODDIN Philippe, *Hergé. Lignes de vie*, Bruxelles : Éditions Moulinsart, 2007, p. 203 (abrégé ci-après « *Lignes de vie* »).

<sup>4</sup> Voir, outre les biographies d'Hergé, le livre de souvenirs du sculpteur chinois : *Tchang au pays du Lotus bleu* [1990], propos recueillis par Gérard Lenne, Paris : Séguier, 2014, ainsi que COBLENCÉ Jean-Michel, TCHANG Yifei, *Tchang !*, Bruxelles : Éditions Moulinsart, 2003. En plus de Zhang, Hergé est mis en contact notamment avec un couple, « Arnold » Tchiao Tch'eng-Tchih et son épouse « Suzanne » Lin, accompagnés parfois par le frère de celle-ci, Lin Che-Kin, ou par un de leurs amis, Fulmo Chu. Il fera aussi la connaissance de l'étonnant Dom Célestin Lou, ancien ministre de Sun Yat-sen, entré dans les ordres suite au décès de son épouse belge.

<sup>5</sup> Voir *Le Lotus bleu* [1936], fac-similé de l'édition noir et blanc, Tournai : Casterman, 1993, p. 88 (la leçon de tolérance et de relativisme) et p. 92 (les Dupondt) – respectivement p. 43 et p. 45 de l'édition en couleurs de 1946.

<sup>6</sup> L'expression est reprise de SMOLDEREN Thierry, STERCKX Pierre, *Hergé. Portrait biographique*, Tournai : Casterman, 1988, p. 100.

<sup>7</sup> Lettre d'Hergé au père Édouard Neut, 16 mai 1934, citée dans *Lignes de vie...*, p. 203.

de l'illusion rétrospective ou de la construction posturale. Il déclarera par exemple : « J'aime penser à l'orientale. Cet intérêt remonte à 1932, époque à laquelle je fis la connaissance de Tchang Tchong-jen [...] Cet homme m'ouvrit les yeux. Il m'apprit à comprendre ce qui nous différencie essentiellement : l'écriture, la langue, toute une civilisation et la pensée. Je devins un passionné du taoïsme [...] »<sup>8</sup> Sans être faux<sup>9</sup>, de tels propos opèrent des raccourcis et sacrifient l'exactitude biographique à la légende dorée que s'élabore tardivement le dessinateur.

D'une part, Zhang, comme tous les Chinois rencontrés par l'auteur, a été éduqué dans la tradition catholique, ce qui n'empêche pas une initiation à la philosophie chinoise, mais en atténuée l'altérité ; d'autre part, les sources livresques de l'album n'offrent qu'une vision sommaire et schématique de la partition entre taoïsme et confucianisme, à l'instar de *Chine* de Vicente Blasco-Ibañez (Flammarion, 1928) qui n'y consacre que quelques paragraphes. Du reste, la célèbre mais caricaturale scène du fou Didi contrevient à l'idée d'un apprentissage approfondi de la pensée taoïste à ce moment-là. Chacun s'en souvient : « Lao-Tzeu l'a dit : "Il faut trouver la voie !" Moi, je l'ai trouvée. Il faut donc que vous la trouviez aussi... [...] Je vais d'abord vous couper la tête. Ensuite, vous connaîtrez la vérité ! »<sup>10</sup> Conditionnée, il est vrai, par l'horizon d'attente humoristique et idéologique de la presse confessionnelle pour enfants dans laquelle travaillait Hergé, cette séquence n'en jure pas moins avec « l'esprit de sinité »<sup>11</sup> qui, graphiquement, imprègne en profondeur de nombreuses planches du *Lotus bleu*.

Plus décisivement encore, l'intrigue dans son ensemble et les forces actancielles en présence prêtent à nuancer l'innutrition supposée de la pensée extrême-orientale par Hergé. L'auteur, influencé par ses informateurs, oublie bien vite la leçon de compréhension interculturelle dès qu'il s'agit de représenter l'opposant nippon : par son antijaponisme primaire qui contraste avec le détachement taoïste ou bouddhique, *Le Lotus bleu* constituerait même, aux yeux de certains commentateurs, l'ouvrage « le moins nuancé »<sup>12</sup> qu'il ait produit. En outre, Tintin lui-même n'obéit aucunement à l'*éthos* de « l'individu » détaché de « l'humanité », cherchant « la contemplation pure » de « la divinité pour s'absorber en elle », pour reprendre une description du

<sup>8</sup> Entretien avec Hergé publié dans *Libelle-Rosita*, 24 février 1978, cité dans ALLAERT Édith, BERTIN Jacques (éd.), *Hergé. Correspondance*, Bruxelles : Duculot, 1989, p. 37.

<sup>9</sup> À titre de contre-exemple, on signalera le célèbre couplet bouddhiste « 莲清静为藕心空, 萍自在因根解脱 » (« Le lotus est serein parce que son cœur est vide, les lentilles d'eau sont libres parce que leurs racines se détachent du sol »), reproduit dans *Le Lotus bleu*, p. 42 de l'édition noir et blanc (avec le cinquième caractère légèrement différent, sans beaucoup d'influence sur le sens de la sentence). Ces maximes sont suspendues à l'entrée d'un temple *Ziran An* (temple de nature) qui se trouve dans la province de Jiangsu. Né à Qibao, près de Shanghai, un village qui appartenait alors à cette province, Zhang connaissait certainement cet endroit, selon Li YUAN que je remercie de ce renseignement. Bien plus tard, Hergé fera reproduire ces phrases (avec le cinquième sinogramme correct !) pour décorer ses Studios, comme le montre une photographie reproduite dans COBLENCÉ Jean-Michel, TCHANG Yifei, *Tchang*..., p. 148.

<sup>10</sup> *Le Lotus bleu*, p. 13.

<sup>11</sup> FRESNAULT-DERUELLE Pierre, *Les Mystères du Lotus bleu*, Bruxelles : Éditions Moulinsart & Paris : Centre Pompidou, 2006, p. 18.

<sup>12</sup> GILLIÉRON PALÉOLOGUE Christiane, « Tchang au pays des miroirs », *Hergé au pays des Helvètes*, 4, 2012, p. 36.

taoïsme lue par Hergé durant la préparation de son intrigue<sup>13</sup>. Au contraire, selon Frédéric Soumois, c'est au moment du *Lotus bleu* que le globe-trotter acquiert une dimension complète de héros : « [...] de passif, il devient véritablement actif, agissant sur le destin des hommes et sur l'Histoire avec un grand H. Alors qu'il subissait l'exil des Indiens d'Amérique, il défend les Chinois envahis. »<sup>14</sup> À mille lieues du non-agir taoïste, ce statut de héros occidental, aventurier et redresseur de torts, prévaudra durant plus de vingt ans, entre autres dans *Le Sceptre d'Ottokar* (1939), où Tintin sauve la monarchie fictive de Syldavie dans une transposition du contexte de guerre imminente, ou encore dans *On a marché sur la Lune* (1954) dont le titre au pronom indéfini signale la portée collective de l'exploit aérospatial.

Comme on le voit, la genèse du *Lotus bleu* a été ultérieurement idéalisée, afin de redessiner une trajectoire du dessinateur linéaire – je dirais même plus : « ligne claire » – et de renforcer le sentiment d'une adéquation entre lui et son héros. Autour de la figure mythologisée de Zhang, la découverte de la Chine par Hergé a été relue à l'aune de sa passion bien réelle, mais développée plus tardivement, pour la pensée taoïste. Puisque *Le Lotus bleu* n'y correspond qu'au prix d'une certaine contorsion des faits, mon propos interrogera plutôt l'hypothèse d'une relation entre cette « certaine Chine », intériorisée et complètement déshistoricisée, que s'élabore Hergé dès la fin des années cinquante et l'évolution du personnage de Tintin dans les derniers albums, où le reporter se montre moins actif, moins en prise sur le monde. Souvent mis sur le compte d'un essoufflement de l'auteur, cet affadissement du héros répond peut-être aussi à un projet beaucoup plus complexe de la part d'Hergé. Il s'agira en somme d'interroger, dans la vie du créateur comme dans celle du personnage, la co-occurrence ou la concurrence de deux modèles de l'individu, celui du héros impliqué et celui de l'homme détaché. Conditionné par les contraintes du médium de la bande dessinée d'aventures, Tintin parviendra-t-il à suivre les aspirations nouvelles de son auteur sans se dénaturer ? Ou, pour le dire plus métaphoriquement, trouvera-t-il la voie sans se faire couper la tête ?

## LA VOIE D'HERGÉ

Pour confronter aux *Aventures de Tintin* le « taoïsme » de son créateur, il est nécessaire de circonscrire les points forts de cette quête intérieure, qui associe de façon intuitive les spiritualités orientales à des « miettes philosophiques » occidentales. Une telle reconstitution n'est pas aisée, dans la mesure où l'archive en est très hétérogène et dispersée : en amont, la bibliothèque privée d'Hergé, malheureusement inaccessible sinon par quelques aperçus significatifs ; en aval, un généreux corpus épitextuel, composé de témoignages, de correspondances et surtout d'interviews datant pour la plupart de la seconde moitié des années 1970.

<sup>13</sup> Citations extraites de BLASCO-IBÁÑEZ Vicente, *Chine*, Paris : Flammarion, 1928, p. 44-45, l'une des sources documentaires avérées du *Lotus bleu*.

<sup>14</sup> SOUMOIS Frédéric, *Dossier Tintin*, Bruxelles : Jacques Antoine, 1987, p. 92.

Précisons que cette redécouverte de la Chine semble *a priori* indépendante de la trajectoire ascensionnelle de Tintin, quand bien même le dessinateur ne se détourne pas complètement du Céleste Empire après *Le Lotus bleu*, puisqu'au milieu des années 1940, il lance avec Edgar P. Jacobs l'éphémère projet d'un récit situé à Shanghai<sup>15</sup> et qu'une photographie de la même époque le montre déguisé en Chinois, en train de lire *L'Importance de vivre* de Lin Yutang<sup>16</sup>. Néanmoins, durant plusieurs décennies, il ne cherche pas à recontacter Zhang et son œuvre se développe au gré des fluctuations historiques en Europe, sans recours au miroir de la Chine. C'est sa vie privée qui l'y ramène, lors d'une profonde crise morale qu'il traverse à la fin des années 1950. Hergé vit alors une liaison sérieuse avec l'une de ses coloristes, et l'éventualité de quitter son épouse et de rompre la parole donnée le plonge dans le désarroi et la culpabilité, lui qui s'était construit sur les valeurs scoutes et chrétiennes de protection et de fidélité. Intéressé à la psychanalyse et à l'interprétation de ses rêves angoissants, il se confie à son ami Raymond De Becker, un personnage au parcours atypique qui, condamné durant l'Épuration, s'était mis à la lecture de Jung en prison avant d'entrer « en relation suivie »<sup>17</sup> avec le Maître de Zurich et de s'inscrire dans son sillage en pratiquant un comparatisme avec les civilisations orientales<sup>18</sup>.

Raymond De Becker ne se contente pas de rediriger Hergé vers le docteur zurichois Franz Riklin, un épigone de Jung, qui lui conseillera de « tuer [en lui] le démon de la pureté »<sup>19</sup>. Il l'incite surtout à lire les textes du célèbre psychologue, que le dessinateur reconnaît à son tour comme un « initiateur » et qui le mène « vers le taoïsme, le bouddhisme, le zen »<sup>20</sup>. À Benoît Peeters et Patrice Hamel, Hergé exposera comment l'Orient, redécouvert par l'entremise de Jung, l'a aidé à réconcilier ses contradictions : « En Orient [...], il n'y a pas une opposition tranchée entre le bien et le mal, comme dans la religion catholique par exemple, opposition si tranchée qu'elle risque parfois de mener à la schizophrénie. Il nous faut apprendre

<sup>15</sup> Voir GODDIN Philippe, *Hergé. Chronologie d'une œuvre*, t. V, Bruxelles : Éditions Moulinsart, 2004, p. 110-111. Ce projet, dont il n'existe qu'une seule planche, est imaginé au moment où, avec l'aide de Jacobs, Hergé reprend *Le Lotus bleu* pour en préparer l'édition en couleurs.

<sup>16</sup> Photographie reproduite dans PEETERS Benoît, *Hergé fils de Tintin*, Paris : Flammarion, 2002, cahier iconographique.

<sup>17</sup> Ce sont les mots d'Hergé, tirés d'un entretien avec Benoît Peeters et Patrice Hamel, *Minuit*, septembre 1977, republié dans PEETERS Benoît, *Lire Tintin*, Bruxelles : Les Impressions nouvelles, 2007, p. 276.

<sup>18</sup> Voir BECK Philippe, « De la collaboration à l'introspection. Raymond De Becker et Carl G. Jung » et PEETERS Benoît, « Raymond De Becker et Hergé », in DARD Olivier, DESCHAMPS Étienne, DUCHENNE Geneviève (dir.), *Raymond De Becker (1912-1969). Itinéraire et facettes d'un intellectuel réprouvé*, Berne & Bruxelles : Peter Lang, 2013, ainsi que GRIMONPONT Benoît, « Raymond De Becker, l'ami essentiel », un article fouillé dont le début a paru dans *Les Amis de Hergé*, 58, automne 2014, p. 13-17.

<sup>19</sup> « Conversation avec Hergé », 15 décembre 1982, in PEETERS Benoît, *Le Monde d'Hergé*, Tournai : Casterman, 1990, p. 212.

<sup>20</sup> Propos d'Hergé recueillis par François Rivière sous le titre « Les livres de Hergé », (*À suivre*), décembre 1978, repris dans *Lire*, numéro hors-série : *Tintin, les secrets d'une œuvre*, décembre 2006, p. 88. Même si la bibliothèque d'Hergé n'a jamais été rendue publique, on sait, par l'échantillon qui en est proposé au Musée Hergé de Louvain-La-Neuve (état au printemps 2013) et par quelques couvertures reproduites dans le numéro hors-série de *Lire*, qu'il a à tout le moins possédé un exemplaire des ouvrages suivants : *Un mythe moderne* ; *Problèmes de l'âme moderne* ; *Psychologie et religion* ; *Dialectique du moi et de l'inconscient* (qu'il cite comme le livre qui l'a amené au taoïsme dans l'entretien avec François Rivière) ; *Psychologie de l'inconscient* ; *L'Homme à la découverte de son âme* ; *L'Âme et la vie*.

que le bien et le mal coexistent, qu'on ne peut pas avoir l'un sans l'autre. Il faut s'admettre entièrement, s'accepter, c'est ce que Jung appelle le processus d'individuation : il faut assumer les tendances que jusque-là on rejetait, en les projetant en général sur les autres.»<sup>21</sup> Si la Chine du *Lotus bleu* l'avait conduit à une reconnaissance de la pluralité culturelle, la lecture de Jung l'amène donc à une reconnaissance de la pluralité intérieure de l'homme, notamment à travers cette notion d'individuation, qu'il mentionne à plusieurs reprises<sup>22</sup> et qui décrit, selon la glose qu'en propose De Becker dans son introduction à *L'Essai d'exploration de l'inconscient*, «les étapes de cet itinéraire dans les rêves et dans la vie [...] qui aboutissent à l'émergence du Soi, c'est-à-dire de ce lieu où les contraires se confrontent et se soudent en un ensemble qui constitue la personnalité totale»<sup>23</sup>.

Cet effort d'acceptation de soi constitue un premier pas dans le cheminement personnel d'Hergé. Il sera relayé par de nombreuses lectures : les textes chinois<sup>24</sup>, mais aussi les œuvres de quelques passeurs qui, à l'instar de Jung, «contribuent à rapprocher l'Occident de l'Orient»<sup>25</sup>. Il se plonge notamment dans *Les Chemins de la sagesse* et *Le Vedanta et l'inconscient* d'Arnaud Desjardins, et surtout dans les écrits d'Alan Watts, vedette de la contre-culture américaine et «taoïste d'Occident» – comme le qualifie son hagiographe Pierre Lhermitte<sup>26</sup> –, dont il annote les ouvrages et dont il mentionne souvent le nom autour de lui. «Grâce à Alan Watts, affirmera-t-il, j'ai l'impression d'avoir pu m'approcher davantage de la pensée chinoise. La différence essentielle [...] entre ces deux formes de pensée, réside dans le fait que, pour l'Occidental, l'Univers est fait de choses séparées, distinctes les unes des autres [...] tandis que pour le Chinois, l'univers est un univers de relations, de processus [...]»<sup>27</sup> Il faut relever également l'influence d'une amie journaliste, Dominique de Wespín, qui l'avait rencontré à la fin des années 1930 avant de partir vivre dix ans en Chine. Devenue à son retour très proche de Teilhard de Chardin, dont elle lui a fait découvrir l'œuvre, elle est également l'auteur d'un recueil de *Poèmes de Pékin* préfacé par Jacques Prévert et d'un ouvrage sur le *Tai ki tchuan*<sup>28</sup>.

<sup>21</sup> Entretien avec Hergé (1977), in PEETERS Benoît, *Lire Tintin...*, p. 274-275.

<sup>22</sup> Voir l'entretien avec Frédéric De Lys, in *Des hommes derrière des noms*, Bruxelles : Delta, 1978, republié dans *Hergé nous dirait même plus...*, numéro hors-série de la revue *Les Amis de Hergé*, 2010, p. 14.

<sup>23</sup> DE BECKER Raymond, «Introduction», in JUNG Carl Gustav, *Essai d'exploration de l'inconscient*, Paris : Gallimard, coll. «Folio», 1999, p. 24-25.

<sup>24</sup> Voir ASSOULINE Pierre, *Hergé...*, p. 665.

<sup>25</sup> Brouillon d'une lettre d'Hergé à Zhang (qui n'a peut-être pas été envoyée), été 1977, cité dans *Lignes de vie...*, p. 931.

<sup>26</sup> LHERMITTE Pierre, *Alan Watts taoïste d'Occident*, Paris : La Table ronde, 1983. Sur l'influence de Jung sur Watts, voir p. 47.

<sup>27</sup> Brouillon d'une lettre d'Hergé à Zhang, été 1977, cité dans *Lignes de vie...*, p. 931.

<sup>28</sup> WESPIN Dominique de, *Poèmes de Pékin*, Bruxelles : La Maison du poète, 1959 ; *Sur les traces du Tai ki tchuan : relaxation, sérénité, équilibre. Les pratiques chinoises de santé selon une méthode révolutionnaire*, Verviers : A. Gérard, coll. «Marabout», 1973. Voir aussi un plus confidentiel Teilhard, Bèjart, Hergé. *Trois hommes pour une vie*, Agendart : Lasne, 1993. C'est Dominique de Wespín qui a rendu possible l'invitation officielle d'Hergé par M<sup>me</sup> Tchang Kaï-chek en 1939, en remerciement des services rendus à la cause chinoise dans *Le Lotus bleu*, puis la concrétisation de cette invitation, en 1973 seulement, par un séjour du dessinateur à Taiwan. Son fils Alain Baran deviendra le dernier secrétaire d'Hergé, quasiment

De référence en référence, Hergé se construit empiriquement une anthropocosmologie holiste où, à la dialectique entre unité du sujet et pluralité de ses composantes conscientes ou inconscientes, il associe l'unité complexe du monde. En Orient, expose-t-il didactiquement, la cohérence de l'Univers obéit à un principe fondamental, une cause première qui ne relève pas de l'idée chrétienne de *religion*, sinon dans le sens étymologique d'interrelation: «Pas de Dieu à barbe blanche, là-bas, pas de Dieu personnel, créateur de l'univers, et représenté par une Église qui vous impose ses dogmes, mais quelque chose d'indéfinissable comme une sorte de moteur qui établit des relations entre les choses, quelque chose qui a trait à votre respiration, à votre digestion, au travail de votre foie, de vos reins, de vos glandes, qui fait que tout cela fonctionne sans que vous ayez à vous en occuper... Le Tao...»<sup>29</sup>

De ces conceptions métaphysiques découlent une éthique voire une politique *sui generis*. À la fois but et voie pour y parvenir, selon l'herméneutique chinoise du «détour et de l'accès»<sup>30</sup>, le *Tao* «comprend toutes les contradictions»<sup>31</sup> et, conformément aux proverbes du *Daodejing*, invite au non-agir. Ces deux caractéristiques impliquent un relativisme moral total et, corollairement, le refus d'un quelconque engagement. Dans l'ultime entretien qu'il ait accordé, Hergé établit un parallèle surprenant entre cette philosophie du détachement et la composition de l'échiquier politique en Europe. Après avoir affirmé qu'il ne s'intéresse pas, ou «très, très peu», à la chose publique, il analyse prudemment son positionnement, avec force modalisations:

«Je serais probablement plutôt ce qu'il est convenu d'appeler de droite, parce que je crois que, dans cette opposition entre gauche et droite, il y a d'un côté des gens qui ont des idées politiques, généreuses d'ailleurs, et qui tentent de les appliquer, et de l'autre côté des gens qui n'ont pas d'idéologie particulière et qui essaient simplement de faire en sorte que les choses marchent. [...] Je pense que ce qu'on appelle la droite s'efforce simplement de faire en sorte que les choses fonctionnent, sans avoir de message... Il y a d'ailleurs une idée du même ordre dans le taoïsme, je crois que c'est dans Szuang-Tseu: "Ne cherchez plus la vérité. Cessez simplement de chérir vos opinions!"»<sup>32</sup>

Cette dernière citation, extraite en réalité du *Sin sin ming* attribué à Seng-Tsan, fait écho à un aphorisme de *L'Antéchrist* de Nietzsche qu'Hergé a trouvé chez Gabriel Matzneff et qu'il serine à ses interlocuteurs comme un slogan: «Toute conviction est une prison.»<sup>33</sup>

---

son fils spirituel puis le gestionnaire de son héritage après sa mort. Voir PEETERS Benoît, *Hergé fils de Tintin...*, p. 464.

<sup>29</sup> «Conversation avec Hergé», in PEETERS Benoît, *Le Monde d'Hergé...*, p. 211. Hergé avait déjà donné cette réponse, de manière plus développée, dans l'entretien avec Frédéric De Lys (*Hergé nous dirait même plus...*, p. 12).

<sup>30</sup> JULLIEN François, *Le Détour et l'Accès*, Paris: Grasset, 1995.

<sup>31</sup> Entretien avec Hergé publié dans *Libelle-Rosita*, 24 février 1978, cité dans ALLAERT Édith, BERTIN Jacques (éd.), *Hergé. Correspondance...*, p. 37.

<sup>32</sup> «Conversation avec Hergé», in PEETERS Benoît, *Le Monde d'Hergé...*, p. 211.

<sup>33</sup> Hergé lit cette phrase – au pluriel dans l'original – dans MATZNEFF Gabriel, *Cette camisole de flammes. Journal 1953-1962*, Paris: La Table ronde, 1976, p. 23. Il déclarera avoir «ouvert au hasard» le livre et être «tombé pile [...] sur cette admirable citation de Nietzsche [qu'il] ne connaissait pas» (lettre à Gabriel

S'il y a sans doute une part de stratégie dans ces propos, où Hergé semble devoir se justifier de ne pas être un militant socialiste en détournant les connotations associées à la droite et où, peut-être, il répond indirectement aux habituelles critiques sur son attitude durant la guerre, il faut indubitablement y voir plus qu'une tentative de rédemption morale. Formé d'une constellation de touches conceptuelles empruntées à la nébuleuse *new age*, au mysticisme quantique ou à des survivances théosophiques<sup>34</sup>, cet autoportrait de l'artiste en « pyrrhonien taoïste » répond sincèrement à une très intime et éprouvante expérience de la vie, en contradiction avec le système de valeurs qui lui a été inculqué dans sa jeunesse<sup>35</sup>. Exprimée publiquement, elle offre aussi à Hergé une scénographie auctoriale bien commode, puisqu'elle lui donne une posture d'intellectuel dans le vent, qui légitime dans le champ culturel le statut encore peu considéré de l'auteur de bandes dessinées, tout en lui épargnant les contraintes d'un engagement intellectuel de type sartrien pour lequel il n'est pas taillé. Cette promotion de l'indéterminé marque enfin une mise à distance de son œuvre. Lorsqu'il affirme : « Je crois que le zen, par exemple, le taoïsme surtout, sont deux philosophies du flou, du spontané, du non-calculé, du non-tranché »<sup>36</sup>, il prend presque mot à mot le contrepied de la ligne claire de *Tintin*, réfléchie, maîtrisée, délimitée par le trait tracé d'une encre pourtant de Chine.

## TINTIN DÉVOYÉ ?

Il s'agit maintenant de confronter cette évolution d'Hergé à celle de son personnage. Or, il appert que le taoïsme anti-tintinesque d'Hergé, pour l'appeler ainsi, constitue la manifestation visible et implicite d'une tension sous-jacente et plus ancienne entre le créateur, de plus en plus libéré de son fardeau idéologique initial, et de sa créature qui résiste, immobilisée par toutes les déterminations sociopoétiques

Matzneff, 11 mars 1976, in *Hergé. Correspondance...*, p. 93). Parmi les interviews dans lesquelles il reprend cette citation, mentionnons la *Radioscopie* du 9 janvier 1979 sur France Inter (CD *Hergé. Objectif radio*, Radio France, 2003, cf. *Lignes de vie...*, p. 946-947). Sur l'amitié avec Matzneff, voir GRIMONPONT Benoît, « Un archange au pays d'Hergé », in GEORGESCO Florent (dir.), *Gabriel Matzneff*, Paris : Éditions du Sandre, 2010, p. 85-99.

<sup>34</sup> Sans souscrire à une lecture purement ésotérique de la vie et de l'œuvre d'Hergé, telle que celle développée par exemple par Olivier REIBEL (*La Vie secrète d'Hergé*, Paris : Dervy, 2010), force est de constater, à travers les personnalités qu'il a fréquentées ou ses lectures attestées, que le père de Tintin était fasciné par les phénomènes psychiques ou paranormaux, ainsi que par des caractères originaux et atypiques. En plus des auteurs déjà cités, on sait qu'il connaissait entre autres les écrits de Fritjof Capra (*Le Tao de la physique*) ou de Jean Charon (*L'Esprit, cet inconnu* et *Le Monde éternel des êtres*). Voir PEETERS Benoît, *Hergé fils de Tintin...*, p. 469 et *Lire*, numéro hors-série..., p. 88.

<sup>35</sup> Dans le même entretien avec Benoît Peeters (*Le Monde d'Hergé...*, p. 211), Hergé confesse n'avoir « plus rien compris à rien » lorsque plusieurs de ses connaissances, qu'il dégage de tout acoquinement avec l'ennemi, ont été emprisonnées voire fusillées durant l'Épuration et dénonce une « expérience de l'intolérance absolue » bien éloignée de la vision rétrospective de la Libération. Cette mise à l'épreuve de ses amis, dont il a souffert même s'il n'a été lui-même, en comparaison, que peu inquiet pour sa participation au *Soir* « volé », a renforcé sa méfiance envers toutes les idéologies, qu'elles conduisent à la dictature ou qu'elles émanent de justiciers aux intentions apparemment plus nobles.

<sup>36</sup> Interview d'Hergé par Michèle Cédric pour l'émission radiophonique belge *Rencontre*, transcrite dans *Hergé nous dirait même plus...*, p. 44.



qui pèsent sur son statut de « héros aventurier »<sup>37</sup>. Le fossé se creuse dès la deuxième moitié des années 1940. Pour toute une série de facteurs à la fois professionnels et privés, Hergé plonge alors dans une douloureuse dépression nerveuse – la première, dix ans avant la crise morale évoquée plus haut – qui se double d'une stérilisante impasse artistique. En témoigne la correspondance avec son épouse, où il se soumet à une autoanalyse sans concession.

« Avant, vois-tu, il y avait un accord parfait entre moi et mes histoires. Ma vraie nature (un boy-scoutisme candide et généreux, avide d'héroïsme, assoiffé de justice, défenseur de la veuve, de l'orphelin et du bon-sauvage-opprimé-par-le-méchant-blanc) s'exprimait spontanément dans mes tintineries. [...] À présent, cela a changé. Il y a divorce complet entre ce que je pense et ce que j'invente et dessine. Ce que je fais ne répond plus à une nécessité. Je ne dessine plus comme je respire, comme c'était le cas il n'y a pas tellement longtemps. Tintin, ce n'est plus moi. Et je dois faire un effort terrible, non seulement pour inventer, mais pour retrouver mon ancien moi, pour me remettre dans l'état d'esprit qui était le mien, et qui n'est plus le mien. »<sup>38</sup>

Même si, lors de ce premier épisode dépressif, Hergé n'a pas encore renoué avec la pensée chinoise, les deux termes de l'opposition sont nets : d'un côté les *Aventures de Tintin*, dessinées pour les enfants sur un modèle élaboré dans la mentalité juvénile de ses vingt ans, de l'autre sa propre aventure intérieure de quadragénaire ; une opposition qu'il exprime en s'appuyant sur une phrase du *Maître de Santiago* de Montherlant : « À la jeunesse les grandes aventures maritimes, aux hommes de notre âge l'aventure intérieure. » « Depuis longtemps, commente-t-il, je cherchais confusément un peu plus de vie intérieure dans mes dessins. *Mais la forme même, la formule l'interdit.* »<sup>39</sup> Cette dernière phrase est significative. Hergé avait bâti tout son univers narratif sur ce que Marc Angenot a appelé la « tintinisation » du monde et qui peut se comprendre comme une représentation eurocentrée de la réalité géopolitique, dont il avait hérité étant jeune et qu'il a réinvestie à son tour dans le cadre normé de la presse bourgeoise et catholique. « L'œuvre d'Hergé [...], écrit Angenot, résulte de la rencontre [...] entre la politique mondiale des années 1930 et 1970, ainsi simplement déchiffrée, et les thèmes, situations à tout faire et micro-récits qui forment le stable répertoire de cette paralittérature occidentale

<sup>37</sup> Sur cette catégorie du héros moderne, voir FLIU Odile, TOURRET Marc, « Neuf familles héroïques sous l'œil des médias », in *Héros. D'Achille à Zidane*, Paris : Bibliothèque nationale de France, 2007, p. 184, 187.

<sup>38</sup> Lettre à Germaine Remi, 14 juin 1947, citée dans *Lignes de vie...*, p. 387. L'année suivante, à l'endroit de ses projets immédiats, il montrera la même lucidité : « [...] cette histoire de l'Or Noir, et cette histoire de la lune me laissent de marbre. Je ne vois là aucune "nécessité". Je ne ressens pas le moindre besoin d'exprimer quelque chose à ce sujet. Je m'en fous éperdument ! » (Lettre à Germaine Remi, 5 juillet 1948, citée dans RIME Jean, *Les Aventures suisses de Tintin*, Fribourg : Bibliothèque cantonale et universitaire, 2013, p. 35).

<sup>39</sup> Lettre à Marcel Dehaye, 5 juillet 1948, citée dans *Lignes de vie...*, p. 13-14 (c'est nous qui soulignons). La citation exacte se trouve à la fin de l'acte I, scène 6 du *Maître de Santiago* (1947) : « Les jeunes gens n'ont l'audace de rien, ni le respect de rien, ni l'intelligence de rien. À eux les expéditions maritimes, c'est bien ce qu'il leur faut. Mais les hautes aventures sont pour les hommes de notre âge [Don Alvaro, qui parle, a quarante-sept ans], et les hautes aventures sont intérieures. » (MONTHERLANT Henry de, *Le Maître de Santiago*, Paris : Gallimard, coll. « Folio », 1991, p. 58).

que John Cawelti a identifiée comme “*formulaic*” : elle bricole inlassablement une “combinatoire” d’éléments à succès.»<sup>40</sup>

Ce manichéisme dans le contenu, cette intangibilité dans la forme, enfin la «logique interne»<sup>41</sup> des personnages que l’auteur doit peu à peu partager avec les attentes des lecteurs : voilà précisément la «formule» qui freine le Hergé de 1948 : «Ce n’est pas Tintin lui-même qui ne m’intéresse plus : ce sont ses démarches, ce sont ses aventures elles-mêmes. Tintin est las de ses aventures. Toujours tuer des monstres qui, comme le phénix, renaissent de leurs cendres ; toujours voir des pays nouveaux, qui sont, au fond, toujours les mêmes. Tintin voudrait devenir un homme. Il voudrait devenir humain.»<sup>42</sup> Dans les années qui suivent, il extériorisera à plusieurs reprises cette quête d’humanité pour ses personnages, en substituant de manière conjuratoire l’assertif au volitif. «Tintin est humain, il n’est pas un surhomme»<sup>43</sup>, affirme-t-il à une revue allemande ; et auprès d’un correspondant américain désireux d’adapter *Tintin* au cinéma, il insiste pour que ses histoires ne soient pas, à l’image des superhéros hollywoodiens, réduites «à une suite de gags mécaniques», et restent «des aventures humaines»<sup>44</sup>.

Au moment où il exprime ce vœu en 1959, il a déjà renoué avec la Chine – entendons par là : *sa* Chine intérieure – qui, sans plus être thématifiée, hantera désormais d’une présence-absence latente, presque asymptotique, la suite des *Aventures de Tintin*. Cette Chine toute personnelle nourrit certainement l’inflexion contemporaine de son œuvre, amorcée très discrètement dès *L’Affaire Tournesol* (1956)<sup>45</sup>, que l’on peut décrire comme une négociation, variée dans ses formes mais cohérente dans son principe, entre les contraintes du médium et les aspirations intérieures d’Hergé. *Tintin au Tibet* (1960) illustre parfaitement ce mouvement de balancier à l’égard d’une conception exoénergétique de l’aventure, relayée par exemple par Edgar Morin qui, dans un article intitulé «Tintin, héros d’une génération» paru en 1958, place Tintin non du côté des «secrets schizophrènes de la rêverie intérieure», mais du côté d’un rêve «extrovert[i] [...] au sein de l’univers “réaliste” de l’aventure exotique, policière, scientifique»<sup>46</sup>. *Tintin au Tibet* pose ainsi le cadre bien balisé de l’aventure en montagne et de l’exotisme himalayen pour que s’y joue, au deuxième degré,

<sup>40</sup> ANGENOT Marc, «Basil Zaharoff et la guerre du Chaco : la *tintinisation* de la géopolitique des années 1930», *Études françaises*, 46/2, 2010, p. 62-63. Angenot renvoie à CAWELTI John G., *Adventures, Mystery, and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture*, Chicago : The University of Chicago Press, 1976.

<sup>41</sup> «[...] il est bien connu que les héros de fiction, d’abord façonnés par leur créateur, acquièrent peu à peu une sorte d’autonomie ; ce n’est plus moi seul qui dicte leur comportement à un Haddock, un Tournesol, c’est aussi ce que l’on nomme leur “logique interne”.» (Lettre d’Hergé citée sans date dans BONFAND Alain, MARION Jean-Luc, *Hergé. Tintin le Terrible ou l’alphabet des richesses*, Paris : Hachette, 1996, p. 123).

<sup>42</sup> Lettre d’Hergé à son épouse, 1<sup>er</sup> juillet 1948, citée dans *Lignes de vie...*, p. 432.

<sup>43</sup> Message pour la revue *Jugendliteratur*, envoyé chez Casterman le 15 novembre 1957, cité dans *Lignes de vie...*, p. 604.

<sup>44</sup> Lettre d’Hergé à Larry Harmon, 18 juin 1959, citée dans *Lignes de vie...*, p. 665.

<sup>45</sup> Cet album et le suivant, *Coke en stock* (1958), ont en quelque sorte une valeur de pivot entre le cycle des aventures traditionnelles et ce que Frédéric SOUMOIS (*Dossier Tintin...*, p. 243-244) a appelé «le cycle domestique», où Tintin perd son emprise sur le monde et se concentre sur les personnages de sa famille de papier.

<sup>46</sup> MORIN Edgar, «Tintin, le héros d’une génération», *La Nef*, janvier 1958, p. 60-61.

une aventure intérieure qui transpose dans la quête des personnages la découverte par Hergé, exactement contemporaine, de la psychanalyse et de la sagesse orientale. D'une part, toute l'intrigue repose sur un cauchemar, que Tintin interprète comme « un rêve prémonitoire... ou télépathique »<sup>47</sup>. D'autre part, il n'y a aucune lutte contre le mal, le seul combat étant celui que Tintin mène contre lui-même, contre les forces de la nature et contre la *doxa* rationaliste de ses comparses. Enfin, pour que ce dispositif narratif fonctionne, il présuppose une relation authentique d'humanité, et non simplement une relation actancielle, avec l'objet de la quête, le personnage de Tchang qui revient dans cet album. Symbole d'un retour à la Chine par le biais de la pensée, Tchang ne représente plus comme dans *Le Lotus bleu* la reconnaissance d'une altérité culturelle, mais l'approvisionnement par Tintin d'une intériorité complexe dans son rapport au monde et à autrui.

Après la tragédie blanche de *Tintin au Tibet*, Hergé explore dans le huis-clos virtuose des *Bijoux de la Castafiore* (1963) l'alternative d'une comédie excentrique qui, d'une façon différente, reflète là encore « un besoin de réflexion ou un besoin de revenir chez soi »<sup>48</sup>, c'est-à-dire une volonté d'intériorité. Hergé décrit lui-même cet album iconoclaste comme « une anti-aventure et une aventure intérieure »<sup>49</sup>, théâtralisée dans le ballet autoparodique de Moulinsart. Il y revendique le droit de « s'affranchir de la panoplie habituelle de la bande dessinée : pas de “mauvais”, pas de véritable suspense, pas d'aventure au sens propre »<sup>50</sup>, et s'amuse à perdre son lecteur et à rompre la *mimesis* traditionnelle au profit d'une exhibition du code, métaphorisée par d'incessants brouillages communicationnels<sup>51</sup>.

Dans *Vol 714 pour Sydney* (1968), le dessinateur singe un retour à la tradition. De cet album, il dit avoir voulu « revenir à l'Aventure avec un grand A... sans y revenir vraiment » et « démystifier l'aventure [...] à travers les “mauvais” qui ne sont pas si mauvais que ça, et les “bons” qui ne sont pas si bons »<sup>52</sup> : d'un côté, le pathétique milliardaire Carreidas reste dans le camp de Tintin malgré sa malhonnêteté avérée ; de l'autre, Rastapopoulos pleurnichard et Allan édenté sont tellement ridiculisés que « [leur] utilité même d'opposant[s] se voit réduite d'autant, et par voie de conséquence, celle du héros redresseur de torts »<sup>53</sup>. Pour masquer la révolution tranquille qu'il fait subir à sa création, Hergé détourne à son avantage une tendance forte du discours social. En l'occurrence, surfant sur la vague de la revue *Planète* dont il connaît plusieurs rédacteurs – à commencer par Raymond De Becker –, il infiltre la passion sociétale pour la vie extraterrestre, produisant ainsi un

<sup>47</sup> *Tintin au Tibet*, Tournai : Casterman, 1960, p. 5.

<sup>48</sup> « Tintin s'explique », entretien avec Pierre Boncenne, *Lire*, décembre 1978, p. 32.

<sup>49</sup> « Tintin s'explique... », p. 32.

<sup>50</sup> SADOUL Numa, *Entretiens avec Hergé* [1975], éd. définitive, Tournai : Casterman, 1989, p. 185.

<sup>51</sup> Sur ce point, on renvoie à l'article fondateur de Michel SERRES, « Les bijoux distraits ou la cantatrice sauve » (*Critique*, 277, juin 1970) et à la patiente analyse de Benoît PEETERS, *Lire Tintin...*, 2007.

<sup>52</sup> SADOUL Numa, *Entretiens...*, p. 187.

<sup>53</sup> TILLEUIL Jean-Louis, « Un héros peut en cacher un autre. À propos de l'influence des structures schizomorphes de l'imaginaire hergéen sur la distribution héroïque dans les aventures de Tintin », in TILLEUIL Jean-Louis et DÉOM Laurent (dir.), *Le Héros dans les productions littéraires pour la jeunesse*, Paris : L'Harmattan, 2010, p. 179.

triple effet de décentrement : premièrement, il introduit une dimension merveilleuse incongrue dans son univers réaliste ; deuxièmement, la présence des extraterrestres entraîne l'amnésie des personnages, rendus de ce fait absents à leur propre aventure, et celle-ci est réduite à l'état de parenthèse (entre la première et la dernière case, qui pourraient se suivre logiquement), limitant l'influence de Tintin à l'espace borné de l'album. Enfin, comme l'a analysé Maxime Prévost, Hergé incite ses lecteurs à observer l'activité humaine selon «une perspective surplombante sur les affaires humaines, comme si ce qui se passait sur terre n'était que peu de chose à l'échelle interplanétaire»<sup>54</sup>. Dénudation du code par l'absurde, réfutation de la *mimesis* réaliste accrue par l'oubli des personnages et surtout relativisation spatiale : tous ces procédés concourent à dénier à Tintin son statut de héros et son pouvoir d'action sur le monde.

*Tintin et les Picaros* (1976) radicalise encore ce processus de désagrégation du statut épique du reporter, quitte à frôler les limites acceptables pour les lecteurs<sup>55</sup>. Passe encore que Haddock ne supporte plus l'alcool ; en revanche, que Tintin soit littéralement «déculotté»<sup>56</sup> par le troc de ses légendaires knickerbockers contre des jeans, et qu'atteinte soit ainsi portée à l'intégrité de son corps physique et mythique, désoriente le jeune public qui défile même dans la rue en scandant : «Rendez à Tintin sa culotte de golf.»<sup>57</sup> Cet attentat manifeste en cache un autre, moins immédiatement visible : Tintin est complètement absent de plusieurs planches, il refuse de partir à l'aventure et, quand il le fait enfin, il aide à renverser le régime en place uniquement pour sauver ses amis emprisonnés dans les geôles san-théodoriennes, sans même chercher à améliorer le sort de la population locale. Vertement critiqué pour ce pessimisme, Hergé le mettra sur le compte de son détachement philosophique : «Tintin n'est plus le maître des événements, il ne les dirige plus mais les subit. Et ça, je pense, c'est sûrement le reflet de ma philosophie actuelle : on a peu d'emprise sur l'existence, on croit en avoir mais c'est une illusion !»<sup>58</sup>

On ne s'attardera pas sur le projet inachevé d'un vingt-quatrième album qui aurait pu aller encore plus loin dans le processus de «bande décimée»<sup>59</sup> : «Une histoire sans fil conducteur. Une histoire antihéros [...] où il ne se passerait strictement rien [...]. Un album qu'on pourrait ouvrir à n'importe quelle page, lire jusqu'à la fin et recommencer à la première page...»<sup>60</sup> Dans un tel dispositif, Hergé aurait pu jouer presque sadiquement avec Tintin, «potentiellement héros» mais «héros sans emploi» selon ses notes, ou avec un capitaine Haddock littéralement défiguré<sup>61</sup>. Mais face à la

<sup>54</sup> PRÉVOST Maxime, «La rédemption par les ovnis : lectures croisées de *Vol 714 pour Sydney* et de la revue *Planète*», *Études françaises*, 46/2, 2010, p. 114.

<sup>55</sup> Pour une étude approfondie de cette déconstruction du personnage, voir SCHURMAN Ludwig, *L'Ultime Album d'Hergé*, Le Coudray-Macouard : Cheminements, 2001, chapitre «Le déclin des héros», p. 79-138.

<sup>56</sup> MATZNEFF Gabriel, «Ne déculottez pas Tintin !», *Combat*, 4 novembre 1964.

<sup>57</sup> Voir la photographie reproduite dans le journal *Tintin* du 1<sup>er</sup> janvier 1970, p. 27 à l'occasion de la sortie du film d'animation *Le Temple du Soleil* où la modernisation vestimentaire de Tintin apparaît pour la première fois.

<sup>58</sup> SADOUL Numa, *Entretiens...*, p. 193-195.

<sup>59</sup> PEETERS Benoît, *L'Univers d'Hergé*, t. VI, Paris : Rombaldi, 1988, p. 207.

<sup>60</sup> PEETERS Benoît, *L'Univers d'Hergé...*, p. 208.

<sup>61</sup> Voir les croquis publiés dans HERGÉ, *Tintin et l'Alph-Art*, Bruxelles : Casterman, 2004, p. 54, 56, 61.

pression du médium, une telle déconstruction se révélerait tout simplement irréprésentable, de même qu'Hergé n'envisagera jamais pour son héros les deux tabous que sont la mort et le sexe<sup>62</sup>. Les dernières années de sa vie, il réoriente son intrigue vers le milieu des sectes religieuses et des faussaires : un scénario, connu sous le titre de *Tintin et l'Alph-Art*, apparemment plus conventionnel, mais en réalité une inversion ironique de ses deux passions tardives pour les spiritualités nouvel-âge et pour l'art contemporain.

## VOIX CONTRE VOIX

Au prix d'un détour qui ne dépareille pas avec l'épistémologie chinoise, notre rapide traversée des dernières *Aventures de Tintin* a mis en lumière un mouvement ambivalent. D'un côté, Hergé rompt progressivement avec le schéma classique de la bande dessinée d'aventures qui ne le satisfait plus ; il tente d'accorder la superficialité de son personnage à ses valeurs nouvelles, soit en le dotant d'une profondeur psychologique – ou d'une psychologie des profondeurs – dans *Tintin au Tibet*, soit en forçant la passivité du ci-devant héros. Mais d'un autre côté, Tintin ne gagne guère en sagesse ou en sérénité. Il ne se fond pas, comme le personnage d'un paysage Song, dans l'immensité de l'univers<sup>63</sup>. Au contraire, son effigie se lézarde et une disharmonie se creuse, à la fois par rapport à la matrice générique du récit d'aventures et par rapport à l'évolution personnelle de son créateur.

Il reste à interpréter cette inadéquation de part et d'autre. Hergé aurait-il doublement échoué dans sa volonté d'accomplissement artistique ? Aurait-il échoué, d'abord, en ne parvenant pas à mener Tintin sur la voie et, par surcroît, en lui coupant quand même la tête (ou presque) ? On privilégiera l'hypothèse inverse d'une réussite, fût-elle ambiguë. Qui nous dit en effet qu'Hergé, constatant dès 1947 l'antagonisme naissant entre lui et Tintin, voulût à tout prix indexer la carrière de Tintin sur sa propre évolution ? Et qui nous dit qu'au modèle parfois simpliste de l'influence de la vie sur l'œuvre, il ne faille préférer celui d'une coïncidence, voire d'une discrédence, entre la « voie d'Hergé » et le « dévoiement de Tintin » ? On risquera l'idée que, de manière contrastée mais complémentaire, ces deux termes contribuent à arbitrer habilement, tout en le masquant, un divorce de l'auteur avec son personnage, une division de l'individu créateur. En 1976, peu de temps après avoir retrouvé la trace de Zhang après des années de silence, Hergé lui écrit ceci – et la logique de sa phrase est importante : « À vrai dire, je considère que mon aventure intérieure est devenue plus importante que celle d'un petit héros de papier. *Alors*, je

<sup>62</sup> Entretien avec Hergé (1977), in PEETERS Benoît, *Lire Tintin...*, p. 268 ; entretien de Jacques Mercier avec Hergé pour l'émission radiophonique belge *Quatre à quatre*, retranscrit dans *Hergé nous dirait même plus...*, p. 36.

<sup>63</sup> « Ce qui me frappe, c'est la place de l'homme dans un paysage Song. D'abord, il faut le chercher : c'est une petite chose de rien du tout, perdue et insérée dans l'univers. En tout cas, jamais au centre de la représentation, comme il est de tradition chez nous. L'artiste chinois est tellement décentré par rapport au monde que sa peinture ne privilégie même pas un *point de vue*. Il n'y a pas de bon (central) point de vue. » (Propos d'Hergé, retranscrits dans l'opuscule collectif *Tchang revient!*, Bruxelles : Magic Strip, 1982, p. 4).

me penche d'un peu plus près sur le taoïsme et sur le bouddhisme Zen.»<sup>64</sup> Autrement dit, la passion chinoise d'Hergé n'est pas présentée comme une évolution naturelle à laquelle Tintin devrait se conformer, mais comme une conséquence de leur disjonction et de la préférence explicitement accordée par Hergé à sa propre «aventure intérieure» sur les «aventures» de son personnage.

Toutefois, pour rivaliser avec les *Aventures de Tintin*, l'aventure intérieure d'Hergé n'a de cesse d'être extériorisée. N'oublions pas que son taoïsme nous est principalement connu à travers des interviews où il met en scène sa *persona* médiatique. L'on voit d'ailleurs que le sens élargi que recouvre ici le mot *taoïsme* n'a rien à voir avec l'effacement philosophique ou avec la disparition élocutoire de l'artiste, mais qu'il participe d'un individualisme en définitive très éloigné de la millénaire sagesse orientale. Or, cet ensemble de discours peut être mis en réseau avec une multitude d'indices, péri- ou épitextuels, d'un face-à-face avec Tintin (notamment des autocaricatures où il se représente en esclave de son personnage) qui obéissent à une dialectique complexe: d'un côté, Hergé ne peut pas désolidariser de Tintin (par exemple s'arrêter, ou se lancer dans un projet totalement différent), car son identité reste subordonnée à l'existence du personnage; de l'autre, du moment où il ne se reconnaît plus dans Tintin et où ce dernier a tendance à lui échapper, son existence d'artiste est conditionnée par la possibilité d'agir sur Tintin ou de s'y substituer. En un mot: pour survivre, Hergé doit à la fois affirmer et nier Tintin<sup>65</sup>.

Pour ce faire, il va non pas accorder Tintin à sa vie intérieure, ou alors très secondairement, mais il va surtout accorder son nouveau héros, qui a nom «Hergé», à ce qu'il voudrait que Tintin fût. Si donc au départ le reporter reflétait l'idéal de son auteur, au soir de sa vie, Hergé, «fils de Tintin» selon la formule de Benoît Peeters, reflète le Tintin idéal à ses yeux. Pour la façade, les deux personnages s'ajustent dans un rapport d'homologie qu'illustre, par exemple, le documentaire *Moi, Tintin* sous-titré «Les aventures d'Hergé»<sup>66</sup> ou encore les propos bien connus tenus par Hergé à Numa Sadoul: «Tintin (et tous les autres) c'est moi, exactement comme Flaubert disait: "Madame Bovary, c'est moi"! Ce sont *mes* yeux, *mes* sens, *mes* poumons, *mes* tripes!...»<sup>67</sup> Ces phrases consciencieusement relues par un Hergé soucieux de son image officielle contredisent frontalement ce que l'homme blessé Georges Remi écrivait en privé quelque vingt-cinq ans plus tôt, à savoir que «Tintin, ce n'est plus moi, que, s'il continue de vivre, c'est par une sorte de respiration artificielle que je dois pratiquer constamment, et qui m'épuise, et qui m'épuisera de plus

<sup>64</sup> Lettre d'Hergé à Zhang, 1<sup>er</sup> novembre 1976, citée dans *Lignes de vie...*, p. 923 (c'est nous qui soulignons).

<sup>65</sup> Cette dialectique est analysée de manière plus approfondie dans RIME Jean, «Hergé est un personnage. Quelques figures de la médiation et de l'autoreprésentation dans *Les aventures de Tintin*», *Études françaises*, 46/2, 2010, p. 27-46. Sur l'ensemble de ces questions, on renvoie aussi à APOSTOLIDÈS Jean-Marie, *Dans la peau de Tintin*, Bruxelles: Les Impressions Nouvelles, 2010, l'un des essais les plus stimulants de ces dernières années sur le rapport d'Hergé à sa création.

<sup>66</sup> Film réalisé par Henri Roanne et Gérard Valet en 1976, dont l'affiche dessinée par les Studios Hergé montrait Hergé déguisé en Tintin et marchant à côté de son personnage.

<sup>67</sup> SADOUL Numa, *Entretiens...*, p. 66.

en plus»<sup>68</sup>. Certes, le temps a cicatrisé les césures de l'être et le chemin vers l'acceptation apaisée de soi explique en partie cette palinodie, certes aussi Hergé s'inscrit dans une phraséologie auctoriale convenue, mais sans doute faut-il lire ses propos testamentaires comme une projection inquiète et idéalisée plus que comme une conviction ou un état de fait.

Cette tentative d'assimiler Hergé et Tintin montre en effet ses limites dans l'obsession dont le dessinateur aura fait preuve pour renouer avec Zhang. Lorsque, dans les années 1960 et 1970, il part à la recherche désespérée de son ami chinois, de Bruxelles à Taiwan (alors qu'en réalité ce dernier n'avait pas changé d'adresse...), il marche en fait sur les pas de *Tintin au Tibet*. En 1981, l'orchestration médiatique des retrouvailles finalement bien décevantes lui donne le sentiment de jouer «une nouvelle aventure de Tintin, pour faire le pendant à Tintin en Chine»<sup>69</sup>. Il se sent pris à son propre piège et se rend compte qu'en rapprochant Hergé de Tintin, Hergé s'est peut-être éloigné de l'homme Georges Remi. Ce n'est que devant l'imminence de sa mort, après s'être évertué à miner son œuvre pour rendre impossible, ou grotesque, une reprise de son univers par un autre, que le créateur atteint peut-être *in extremis* au détachement que lui a enseigné le *Tao*, lorsqu'il accepte de laisser les coudées franches à un certain Steven Spielberg en glissant, quelques semaines avant de disparaître: «Ce "Tintin" sera sans doute différent, mais ce sera un bon "Tintin".»<sup>70</sup>

**Abstract:** This article deals with the influence of Chinese thought on Georges Remi, better known as Hergé (1907-1983), not at the time when he published *Le Lotus bleu*, but later on in his career. The first part shows how the creator of Tintin gradually distanced himself from the ideological framework in which he was educated and developed a philosophical position as a "Taoist pyrrhonian." Then the subtle modifications of Tintin's character are analyzed in his later adventures, where two opposite models conflict in his individuality: the famous character is torn indeed between the influence of his creator's personal evolution and the rigid codes of his action hero status. The last part of the article proposes the theory of a gradual dissociation between the real Georges Remi and his public *persona*, which was to conceal this internal tension within the protagonist as well as the growing distance between the creator and his creature.

<sup>68</sup> Lettre à Germaine Remi, 14 juin 1947, citée dans *Lignes de vie...*, p. 388 (suite de la lettre citée *supra* à la note 38).

<sup>69</sup> Propos échangés, en substance, entre Hergé et Germaine Poulet en 1981, dont on trouve le témoignage dans *Lignes de vie...*, p. 962.

<sup>70</sup> Témoignage de Fanny Rodwell (seconde épouse d'Hergé) à Philippe Goddin, cité dans *Lignes de vie...*, p. 972. Cette confiance contraste avec la circonspection qu'a souvent marquée Hergé pour les adaptations cinématographiques de son œuvre, et avec son refus réitéré – jamais démenti quant à lui – d'un album de *Tintin* dont il ne serait pas l'auteur. La liberté accordée à Spielberg, dont le film ne sortira finalement qu'une trentaine d'années plus tard après bien des rebondissements, s'expliquait à la fois par une admiration artistique pour le réalisateur de *Duel* et pour la dimension promotionnelle que revêtirait une telle adaptation pour ses albums.





# **IMAGINAIRES POLITIQUES**



## LES CHINOIS MALADES DE LA PESTE : À PROPOS DU MYTHE DU PÉRIL JAUNE DANS LE ROMAN DE MAURICE SPRONCK À BRUNO JASIEŃSKI

ANNA SAIGNES

**Résumé :** Le péril jaune, c'est-à-dire le thème de la domination des peuples asiatiques sur les peuples blancs, a inspiré un grand nombre d'anti-utopies au tournant du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle. En posant que l'anti-utopie constitue un moyen d'explorer, grâce à la fiction et donc à l'abri des concepts, des alternatives à un *statu quo* politique, je montre comment le thème du péril jaune peut servir un discours et des convictions politiques, mais aussi comment il peut interférer avec ces derniers et produire une fiction à la portée politique ambiguë. Après l'étude de quelques exemples de romans du péril jaune dans la littérature française de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'aux années 1930, l'article propose une analyse du thème dans *Je brûle Paris*, roman écrit à Paris, en 1927, par un communiste polonais d'origine juive, Bruno Jasiński.

Le « péril jaune » constitue une des grandes peurs qui ont habité l'Occident et l'habitent encore. Le thème de la domination des peuples asiatiques sur les peuples blancs s'est développé – faut-il le rappeler ? – à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle dans le contexte des mouvements de révolte des Chinois contre les Occidentaux (la rébellion des Taiping en 1850-1862 puis la révolte des Boxers en 1899-1901), de l'éveil du Japon (guerre entre le Japon et la Chine en 1894-1895), et de la guerre, enfin, entre le Japon et la Russie (1904-1905). C'est au tournant du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle que le péril jaune rencontre un très vif succès auprès des auteurs d'anti-utopies ou, plus précisément, auprès des auteurs de fictions d'anticipation politique, ou encore de politique-fiction, c'est-à-dire de romans s'efforçant d'imaginer le devenir de l'Occident en particulier et du monde en général, à plus ou moins long terme. Le phénomène a déjà été étudié, en particulier par Jean-Marc

Moura, qui propose de voir dans ce qu'il appelle le mythe du péril jaune une image de l'inconscient<sup>1</sup>.

Je voudrais revenir aux enjeux proprement politiques du thème. En posant que l'anti-utopie et l'anticipation politique constituent un moyen d'explorer, grâce à la fiction et donc à l'abri de la lumière crue des concepts, des alternatives à un *statu quo* politique, je montrerai comment le thème du péril jaune peut servir un discours et des convictions politiques, mais aussi comment il peut interférer avec ces derniers et en déstabiliser le sens. Après avoir donné quelques exemples de romans du péril jaune dans la littérature française de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'aux années 1930, je m'attarderai sur *Je brûle Paris*, roman écrit à Paris, en 1927, par un communiste polonais d'origine juive, Bruno Jasiński.

## LE PÉRIL JAUNE DANS LE ROMAN FRANÇAIS

À la toute fin du XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup>, la menace «jaune» se fonde dans l'idée d'une menace générale visant l'Europe provenant d'Afrique et d'Asie, c'est-à-dire des «races vaincues». Cette idée existe, par exemple, dans *L'An 330 de la République*<sup>2</sup> de Maurice Spronck, publié en 1894. Cette fiction décrit un monde caractérisé par le confort, l'abondance et la paix, où vivent des hommes aux capacités intellectuelles démultipliées mais obèses et condamnés, à partir de la trentaine, à se déplacer en fauteuil roulant. L'inactivité à laquelle ils sont réduits dans ce monde où tout est parfaitement organisé et mécanisé engendre cependant l'ennui et un affaiblissement général. En 330 – le calendrier de cette République est dans la continuité du calendrier révolutionnaire –, l'Afrique et l'Asie réunies envahissent l'Europe, apportant avec elles des germes de maladies oubliées. La fin reste ouverte : on ne sait pas si l'invasion est définitive ni quelles seront véritablement ses conséquences, mais l'Europe semble tout de même en très mauvaise posture. Le scénario est très semblable dans *Histoire de quatre ans. 1997-2001*<sup>3</sup> de Daniel Halévy, publié en 1903. L'accent y est plus appuyé sur la dégradation des mœurs. En 1997, une étrange maladie se répand dans toute l'Europe qui, ainsi affaiblie, est aussitôt envahie par les «races vaincues». Une élite gardienne des valeurs et du patrimoine culturel, sur laquelle la maladie ne semble pas avoir prise, impose alors une rigoureuse sélection biologique. Là encore, la fiction ne propose pas de dénouement clair : on ne sait pas si l'Europe, après s'être unie et après avoir reconstitué ses élites, parviendra à se relever et à reprendre le dessus. Chez Spronck et Halévy, l'invasion par les «races vaincues» demeure un motif certes essentiel, mais très rapidement traité, car c'est la décadence de l'Europe qui, manifestement, intéresse les deux auteurs. Les «races vaincues» ne servent qu'à figurer une menace pesant sur une Europe affaiblie. Qui

<sup>1</sup> MOURA Jean-Marc, «Anti-utopie et péril jaune au tournant du siècle, quelques exemples romanesques», *Orients extrêmes (Les Carnets de l'exotisme)*, 15-16), Poitiers : Le Torii Éditions, 1995, p. 83-92 et «Péril jaune», in BRUNEL Pierre (dir.), *Dictionnaire des mythes d'aujourd'hui*, Monaco : Éditions du Rocher, 1999, p. 616.

<sup>2</sup> SPRONCK Maurice, *L'An 330 de la République (XXII<sup>e</sup> siècle de l'ère chrétienne)*, Paris : Léon Chailley, 1894, consultable sur Gallica à l'adresse suivante : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k83211j/f2.image>.

<sup>3</sup> HALÉVY Daniel, *Histoire de quatre ans, 1997-2001* [1903], Paris : Kimé, coll. «Déplacements littéraires», 1997.

plus est, dans ce scénario d'ensemble, les Chinois jouent un rôle de second plan, puisqu'ils ne sont que les adjuvants des musulmans.

L'invasion chinoise à proprement parler constitue un motif bien plus net, voire le sujet même du récit, dans un sous-genre du roman d'anticipation qui s'affirme un peu plus tard – après la guerre russo-japonaise – et qu'on pourrait appeler le roman d'anticipation guerrière. L'exemple le plus éclatant, à tous points de vue, de ce type de roman est fourni par l'œuvre monumentale d'Émile Driant, un officier qui mourra à Verdun. En 1905, Driant, qui signe « Capitaine Danrit », conçoit *L'Invasion jaune*<sup>4</sup>, une trilogie illustrée de près de 900 pages dont les trois parties s'intitulent : *La Mobilisation sino-japonaise*, *La Haine des jaunes* et *À travers l'Europe*. Le récit des amours d'une belle et riche héritière américaine et d'un jeune et brillant député français y a pour toile de fond l'invasion de l'Europe par les hordes asiatiques. Le Japonais Youkinaga, dont le fils et le futur gendre ont perdu la vie au cours de la guerre russo-japonaise, a décidé de se venger... en anéantissant l'Europe. Pour mettre son projet en œuvre, il s'introduit dans l'entourage proche d'un riche industriel américain et organise une société secrète, Le Dragon Dévorant. Youkinaga est le cerveau machiavélique de toute l'affaire. Ce « célèbre ingénieur » spécialisé en balistique et poudres lentes, « intelligent, travailleur et tenace », « initié de bonne heure à la connaissance des sciences occidentales », parle couramment l'anglais, le français et le russe<sup>5</sup>. Il s'est illustré pendant le siège de Port-Arthur : déguisé en Chinois, il a réussi à passer les lignes ennemies pour empoisonner l'eau des puits. Cependant, malgré son intelligence et sa ténacité, Youkinaga ne pourrait mettre en œuvre son projet diabolique sans l'aide de la Chine qui lui fournit des réserves inépuisables de chair à canon. La Chine se laisse gagner facilement à la cause de l'ingénieur japonais :

« Il y réussit sans efforts ; la haine de l'étranger s'était développée partout dans l'immense Empire avec une acuité extrême ; un violent désir de lutte reprenait soudain ces descendants des hordes dévastatrices qui avaient si souvent jadis pris le chemin de l'Occident. »<sup>6</sup>

Le bras droit de Youkinaga est un métis, fils d'un Japonais et d'une Chinoise. Il s'appelle Ma-Tong, il est fort, rusé et son dévouement pour Youkinaga n'a pas de bornes. Pendant que Youkinaga et Ma-Tong organisent l'invasion, les Français, gouvernés par une majorité socialiste – dont le leader a un nom à consonance juive –, font preuve d'une inconscience totale face au danger, perdent leur temps en débats parlementaires et restent sourds aux cris d'alarme des quelques citoyens lucides. La majorité en vient même à voter la suppression de l'armée française. L'Europe est donc envahie et rapidement massacrée, à l'exception toutefois de la perfide Albion. Une communauté française purifiée s'installe sur l'île de Djerba et le roman s'achève sur une note d'espoir : cette communauté de rescapés donnera peut-être un jour (re)naissance à la France.

<sup>4</sup> CAPITAINE DANRIT, *L'Invasion jaune*, Paris : Flammarion, 1905, consultable sur *Gallica* à l'adresse suivante : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5598999d/f3.image.r=Cerfs-volants.langEN>.

<sup>5</sup> CAPITAINE DANRIT, *L'Invasion jaune*..., p. 1.

<sup>6</sup> CAPITAINE DANRIT, *L'Invasion jaune*..., p. 35.

On pourrait multiplier les exemples de fictions qui fantasment une Chine surpuissante menaçant l'Europe. Henri de Noussane publie dans *Le Monde illustré* du 27 août 1900 *La Chine et l'Europe en l'an 2000*. Comme son titre l'indique, il s'agit d'une vision d'une Chine de l'an 2000 qui dépasse la vieille Europe sur tous les plans. Dans *La Guerre infernale*, publié entre janvier et août 1908 en trente fascicules illustrés par Albert Robida<sup>7</sup>, Pierre Giffard met en scène un affrontement entre l'Europe et les États-Unis d'une part et l'Asie de l'autre. Le conflit se termine par une invasion chinoise. Les différents fascicules portent des titres éloquentes : « La Muraille blanche », « Les Fourmis jaunes », « Les Chinois à Moscou », « Le choc des deux races ».

Chez tous ces auteurs, aussi bien que chez Spronck, Halévy ou le capitaine Danrit, l'invasion sino-japonaise ne peut avoir lieu que dans la mesure où le terrain a été préparé par le déclin de l'Occident. Néanmoins, chez Spronck et Halévy, cette décadence prend une coloration eschatologique marquée, alors que chez Danrit et plus généralement chez les auteurs de romans d'anticipation guerrière, elle a une dimension plus proprement idéologique. Le propos de Danrit est clairement raciste, revanchard et anti-démocratique. Mais dans tous les cas, l'invasion jaune est une figure de la décadence occidentale, elle est un autre nom du sentiment de faiblesse intime qui envahit l'individu occidental vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Les habitants de l'Empire du Milieu, eux, ne sont guère menacés par le même mal. Dans tous ces romans, les Chinois ne sont aucunement des individus. Si un personnage se détache de la foule anonyme, c'est de manière outrancière et fantaisiste, sous les traits d'un fantoche belliqueux dénué de toute épaisseur psychologique. Les principaux traits des Chinois sont la massification et l'indifférenciation, la soif de vengeance et la cruauté, ainsi que l'indifférence face à la mort. Pour clore ce chapitre, relisons un extrait de *L'Invasion jaune* où un Européen constate l'efficacité des méthodes guerrières chinoises :

« La rivière qui coulait à la lisière du village venait d'être soudain comblée sur une largeur de plus de cent mètres par une avalanche de cavaliers. Luc Harn avait d'abord cru qu'ils voulaient traverser à la nage. Il ne fut détrompé qu'en les voyant disparaître sous l'eau, chaque cavalier ayant tué d'un coup de révolver sa monture que l'instinct eût mise à la nage. Derrière les premiers rangs disparus, d'autres escadrons arrivèrent qui, opérant de même, formèrent une deuxième couche de corps étendus sur ceux qui reposaient au fond, puis une troisième, et bientôt une chaussée humaine surgit au-dessus des eaux. L'Empereur chinois, le Fils du Ciel, pouvait passer. C'était un pont digne de sa toute-puissance. [...] Que pouvait la race blanche contre des hommes méprisant à ce point la mort ? »<sup>8</sup>

Si le motif semble perdre sa vitalité dans la production romanesque d'après 1914, quelques romans postérieurs à la Première Guerre mondiale continuent bien à exploiter la recette du péril jaune. La hantise de l'invasion asiatique ne disparaît pas. Pour s'en convaincre, il suffit de se tourner vers l'Allemagne où *Le Déclin de l'Occident* d'Oswald Spengler paraît en 1918 (1<sup>re</sup> partie) et 1922 (2<sup>e</sup> partie). L'essai

<sup>7</sup> Des éditions en volume ont immédiatement suivi.

<sup>8</sup> CAPITAINE DANRIT, *L'Invasion jaune*..., p. 806.

de Spengler a une résonnance immense, même si les réactions qu'il produit sont souvent critiquées. La montée du mouvement communiste en Chine ne change pas grand-chose à l'affaire. Bien au contraire, le péril jaune et le péril rouge tendent à se confondre. Les Chinois communistes, désormais soutenus par les «Soviets», restent toujours aussi nombreux, implacables et cruels, aussi impassibles vis-à-vis de la mort et haïssent toujours autant l'Europe. *Le Destructeur* d'André du Bief (1925), *Le Mascaret rouge* de Pierre-Barthélémy Gheussi (1931), *La Ruée des Jaunes* de Louis Gastine<sup>9</sup> (1933) racontent tous l'invasion de l'Occident par les Chinois alliés à la Russie communiste<sup>10</sup>.

## BRUNO JASIEŃSKI ET *JE BRÛLE PARIS*

*Je brûle Paris*, écrit à la fin de l'année 1927 puis publié en feuilleton dans *L'Humanité* durant le dernier trimestre 1928, pourrait se situer à première vue dans ce sous-ensemble romanesque où péril jaune rime avec péril rouge. Son auteur, Bruno Jasiński, est né en Pologne en 1901. Il a commencé sa carrière d'écrivain comme poète et a participé activement au mouvement futuriste. Il a quitté son pays natal en 1925, à l'âge de vingt-quatre ans, pour Paris. Parmi les raisons qui l'ont poussé à fuir la Pologne figure probablement en premier lieu, comme il l'a lui-même écrit dans une lettre, le désir de sortir d'un «trou paumé»<sup>11</sup> où il ne se sentait pas apprécié à sa juste valeur. Jasiński caresse l'espoir d'être rapidement en mesure d'écrire en français, mais il surestime sans doute quelque peu son don pour les langues et écrit très probablement *Je brûle Paris* en polonais pour le faire aussitôt traduire en français par un de ses proches. Le fait est que le roman connaît sa première publication en français, dans *L'Humanité*, grâce au soutien d'Henri Barbusse. Cette publication ne mentionne pas de traducteur. Le nom du traducteur ne figure pas non plus dans l'édition en volume chez Flammarion parue en 1929, ni dans la toute dernière<sup>12</sup>.

Il ne fait aucun doute que Jasiński, même s'il a dû se résigner à rédiger en polonais, a cherché à écrire un «roman français». *Je brûle Paris* est entièrement rédigé à Paris. L'action se déroule exclusivement à Paris et abonde en indications topographiques très justes et précises : elle commence au coin de la rue Vivienne et du boulevard Montmartre, elle se déplace au Moulin Rouge, à la tour Eiffel, à Montmartre, au Sacré-Cœur, au Panthéon, à la Bastille, à Notre-Dame, etc. Le titre lui-même laisse deviner le projet de s'adresser à un public français, d'autant plus qu'il rappelle clairement celui d'une nouvelle de Paul Morand, *Je brûle Moscou*,

<sup>9</sup> Il semble que ce roman s'inspire fortement de *L'Asie en feu. Le roman de l'invasion jaune*, publié en 1904 chez Delagrave et signé par Louis GASTINE et FÉLI-BRUGIÈRE.

<sup>10</sup> On trouvera des informations précieuses au sujet du péril jaune dans la fiction sur les deux sites suivants : <http://www.merveilleuxscientifique.fr/en-feuilletant-les-revues/anonyme-le-péril-jaune> et <http://destination-armeddon.fr/peril-jaune,-guerre-des-races.html>.

<sup>11</sup> Voir JAWORSKI Krzysztof, *Bruno Jasiński w Paryżu [Bruno Jasiński à Paris]*, Kielce : Wydawnictwo Akademii Swietokrzyskiej, 2003, p. 33.

<sup>12</sup> JASIEŃSKI Bruno, *Je brûle Paris*, Paris : Éditions du Félin, 2003. Tous les renvois ultérieurs à *Je brûle Paris* renvoient à cette édition.

publiée en 1925 dans le recueil *L'Europe galante*. En faisant écho au titre d'un texte récent d'un auteur à succès, Jasiński compte sûrement attirer l'attention des lecteurs français. On sait également qu'il connaît bien le français et la littérature française : il gagne sa vie en écrivant sur l'actualité culturelle française pour la presse polonaise (de tous bords). Une fois à Moscou, après avoir été expulsé de France pour son activité politique – *Je brûle Paris* a probablement joué un rôle décisif dans cette expulsion<sup>13</sup> –, Jasiński deviendra un spécialiste de la littérature française dans les débats sur la littérature qui animeront les écrivains communistes<sup>14</sup>. Notons enfin que juste avant *Je brûle Paris*, Jasiński a écrit *Słowo o Jakubie Szeli* [*Le Dit de Jakub Szela*], un long poème narratif sur un sujet puisé dans l'histoire polonaise du XIX<sup>e</sup> siècle, et qui imite la forme de la ballade populaire. *Je brûle Paris* signifie donc à l'évidence un revirement stratégique : entre la rédaction et la publication du roman, Jasiński est entré au Parti communiste français. Enfin, il faut préciser que le mythe du péril jaune n'a pas, avant 1927, inspiré les romanciers polonais<sup>15</sup>. Ce n'est donc pas dans la littérature polonaise que Jasiński puise son inspiration, lorsqu'il écrit un roman sur ce thème<sup>16</sup>.

### ***Je brûle Paris* : un roman du péril jaune**

Au tout début de l'intrigue un jeune ouvrier, Pierre, éconduit par Jeannette parce qu'il n'a pas d'argent pour lui acheter des souliers de bal puis, le même jour, licencié par son patron, vide dans la pompe d'un château d'eau deux éprouvettes contenant le virus de la peste, subtilisées dans un laboratoire. La deuxième partie du roman raconte les ravages accomplis par la peste dans un Paris où, face au danger, les différentes communautés (les Juifs, les Noirs, les hommes d'affaires anglais, les ouvriers communistes, les Russes blancs, les Français royalistes...) commencent par se replier sur elles-mêmes. Parmi ces différentes communautés, une place privilégiée est réservée à la communauté chinoise, incarnée essentiellement par un certain P'an Tsiang Kouei.

P'an, Chinois résidant à Paris, se réjouit de voir arriver la peste. Il est en effet persuadé que cette peste est asiatique et qu'elle n'est rien d'autre qu'une manifestation de l'affrontement entre l'Asie et l'Europe, affrontement dont il ne doute pas un instant qu'il se soldera par la victoire définitive de l'Asie sur le vieux continent. Faut-il rappeler que la peste noire s'est répandue en Europe à partir de l'Asie et qu'en 1910-1911 une épidémie de peste a ravagé la Mandchourie ? À un Européen – il s'agit d'un de ses anciens professeurs, dont il a par hasard tué le fils au cours

<sup>13</sup> JAWORSKI Krzysztof, *Bruno Jasiński...*, p. 145-154.

<sup>14</sup> La participation de Bruno Jasiński à ces débats est étudiée par Jean-Pierre MOREL dans *Le Roman insupportable. L'Internationale littéraire et la France (1920-1932)*, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1985. Jasiński sera assassiné par le NKVD en 1938.

<sup>15</sup> Voir KATO Akio, « Żółte niebezpieczeństwo » [« Le péril jaune »], *Midrasz. Pismo Żydowskie*, 134/6, juin 2008, p. 24.

<sup>16</sup> Quant au diabolique docteur Fu Manchu, inventé par Sax Rohmer en 1912, incarnation par excellence de la cruauté et de la ruse asiatiques, il semble avoir gagné une véritable célébrité internationale seulement dans les années 1930.



d'émeutes à Nankin – rencontré dans le restaurant chinois où il a ses habitudes, il explique :

«L'Europe, l'Europe rapace, crève avant d'avoir pu tout avaler de sa gueule paralysée par une voracité démesurée. Et ce qui la tue c'est la peste, cette bonne vieille peste asiatique.» (p. 139)

Par «peste asiatique» il faut bien sûr comprendre «peste qui vient d'Asie», et, parce qu'elle vient d'Asie, dangereuse d'abord pour les Européens. Le personnage du professeur, soit dit en passant, qui a effectué des séjours en Chine pour y mener des travaux sur la peste, est inspiré par celui d'Alexandre Yersin, qui a isolé le bacille de la peste à Hong Kong.

*Je brûle Paris* rejoint en de nombreux points les romans du péril jaune dont il a été question plus tôt. Ainsi, les Chinois sont toujours habités par une haine implacable du Blanc. Le professeur de la Sorbonne trouve «le Chinois sanguinaire et inhumain dans sa haine» et P'an ne fait que le conforter dans ce sentiment. P'an avoue que le visage blanc est bien pour lui «un symbole, le réceptacle du liquide corrosif de la haine» (p. 82). Cette haine du Blanc et le projet de l'anéantir constituent l'unique ambition de P'an et motivent tous ses faits et gestes, tout comme ils constituaient les moteurs exclusifs de l'action des Asiatiques de Danrit. Comme ces derniers, P'an a fait de brillantes études en Europe, connaît parfaitement la culture européenne et parle couramment le français. Pour parvenir à ses fins, il est également implacable envers les Chinois. Dans la République autonome de Chine qu'il ne tarde pas à proclamer dans le Quartier latin, il publie un décret ordonnant de fusiller immédiatement toute personne présentant les premiers symptômes de la maladie, ainsi que tous ceux qui auraient tenté de cacher des malades. Enfin, il est implacable avec lui-même et ne connaît pas la peur de la mort. Lorsqu'il tombe malade, sans attendre la confirmation des symptômes, il se tire une balle dans la bouche le plus froidement du monde, après avoir esquissé l'«ombre d'un sourire» (p. 221).

On aurait donc sans doute tort de voir dans la récupération du motif du péril jaune un simple recours à des recettes romanesques éprouvées. Le motif charrie également une dimension idéologique : chez Jasiński, comme chez Spronck, Halévy, Danrit et les autres, l'Europe est affaiblie et meurt de ses propres tares, de sa «voracité démesurée». L'invasion jaune est toujours, chez Jasiński, une figure de la décadence occidentale, même si pour l'auteur communiste, cette décadence s'appelle capitalisme, domination des riches sur les pauvres, élévation de l'argent au-dessus de toutes les valeurs, dégradation des mœurs (les Occidentaux ne pensent qu'à s'amuser et Paris est la capitale du vice). La dimension symbolique de la maladie est on ne peut plus transparente. Le motif de la peste qui anéantit les Européens dit à la fois que les Européens sont malades et – dans la mesure où elle est asiatique – que la force est désormais du côté de l'Asie.

## Le point de vue chinois

La grande nouveauté dans le traitement du péril jaune chez Jasieński consiste dans le changement du point de vue. En effet, dans *Je brûle Paris*, le lecteur appréhende tout l'épisode chinois du point de vue du Chinois. Cet épisode commence alors que P'an s'habille, dans sa chambre d'hôtel au 17, place du Panthéon, lieu on ne peut plus symbolique de la grandeur de la culture française. Tout en s'habillant, il voit défiler ses souvenirs, ce qui permet au lecteur de prendre connaissance de l'histoire de P'an et de comprendre l'origine de sa haine du Blanc. Même s'il en possède quelques traits caractéristiques, P'an n'est pas qu'un fantoche belliqueux de roman populaire. Son histoire se compose des épisodes suivants : enfance misérable auprès d'un père tireur de pousse-pousse mort prématurément, phase d'errance et de famine dans les quartiers misérables de Nankin, quelques années d'apprentissage de la calligraphie auprès d'un vieux maître chinois, séjour dans un orphelinat dirigé par des missionnaires, scolarité dans un lycée de Shanghai, également dirigé par des religieux, dont le jeune homme est finalement expulsé pour fréquentation d'étudiants révolutionnaires, adhésion au Kuomintang, quelques années de travail harassant dans une filature de coton, études en Europe, retour à Shanghai enfin, où il se voit confier des responsabilités politiques, puis à nouveau Paris avec la mission d'infiltrer les milieux d'étudiants chinois nationalistes. Tout au long de son histoire, P'an ne cesse d'être battu par les Blancs ou sur l'ordre des Blancs.

L'adoption du point de vue du Chinois peut, au premier abord, sembler subordonnée à un objectif esthétique. Le regard du jeune Chinois sur les Européens constitue un prisme qui confère au monde blanc des allures étranges et grotesques, rapprochant la prose de Jasieński de l'expressionnisme. Ainsi, P'an se souvient d'avoir dès son enfance été frappé par des hommes au « visage pale, comme bouffi, les yeux à fleur de peau, aux cils écartés et par l'expression de calme et de morgue répandue sur les traits arrondis du Blanc » (p. 82). Ailleurs, c'est un de ses amis, Tchao-Ling, qui lui parle d'un lieu éloigné :

« Où les hommes blancs vivaient dans des caissons superposés. Dans ces caissons filent de haut en bas, et de bas en haut, des boîtes lançant les habitants en un instant dans les étages les plus hauts. Sous la terre le long des tuyaux énormes, glissent à toute vitesse des wagons transportant les voyageurs à des dizaines de "li". Pour que le Blanc n'ait rien à faire, dans des usines grandioses travaillent pour lui nuit et jour des machines compliquées, qui produisent des choses toutes faites : un vêtement par exemple, qu'il n'y a plus qu'à mettre ; un chariot, tout prêt à fonctionner. Drôle de mot, qui sent le fer rouge. Même pour tuer ses ennemis, non par unité mais en gros, il existe chez les Blancs, des machines spéciales. » (p. 90)

Mais surtout, le choix du point de vue chinois correspond à un enjeu idéologique. On l'aura compris, *Je brûle Paris* est un roman anticolonialiste, mais aussi communiste. Le moment de la genèse du roman (octobre-décembre 1927<sup>17</sup>) est à cet égard éloquent : l'année 1927 est celle de l'affrontement et de la rupture entre

<sup>17</sup> Voir JAWORSKI Krzysztof, *Bruno Jasieński w Paryżu...*, p. 136.

le Kuomintang et les communistes chinois. Ces événements, dont la presse s'est fait largement l'écho, ont sans doute donné à Jasiński l'idée d'écrire un roman sur le mouvement révolutionnaire chinois. Il est remarquable que Malraux rédige *Les Conquérants* à peu près au même moment. Les Chinois, chez Jasiński, ne sont pas simplement des Chinois. Ils sont – avant tout ? – les prolétaires. Une fois en Europe, P'an se rend compte qu'au bout de la « mer Jaune », il y a ce qu'il appelle une « autre Chine internationale ». Voici ses premières impressions :

« Se fondant dans la masse grise et loqueteuse de la foule, il étudiait les visages maigres, aux traits tirés, aux pommettes saillantes, soulignées par le creux des joues.

Dans le visage maigre d'un charretier, il lui semblait voir le tournoiement des roues d'une petite charrette et la course des haillons de l'homme-cheval du pousse-pousse, galopant quelque part là-bas à Shanghai. Le porteur courbé sous le faix d'un sac ruisselait de la sueur jaune du coolie chinois. Les paupières sans cils et enflées des femmes, trébuchantes sous le poids d'un enfant enveloppé de haillons, rétrécissaient les yeux en fentes profondes et bridées. » (p. 124)

Lorsqu'il décrit la misère et la souffrance des Chinois opprimés par les Blancs, Jasiński est bien plus proche de Malraux que du capitaine Danrit.

À chaque pas que P'an fait en Europe, la « Chine internationale », qui est l'autre nom de la misère, affleure. Le procédé mis en œuvre par Jasiński est semblable à celui qu'on trouve chez plusieurs écrivains russes. Dans *Petersbourg* (1916) d'Alexandre Biely, par exemple, des visages aux traits asiatiques se manifestent aux personnages de façon intempestive. Cependant, si chez Biely, c'est l'essence asiatique de la Russie qui est ainsi mise en évidence, chez Jasiński, c'est le lien profond entre les prolétaires de tous les pays et de tous les continents qui éclate au grand jour. Qu'importe alors que la peste jaune ait été déclenchée par un ouvrier blanc. Le combat des opprimés de tous les pays est le même. P'an l'avait d'ailleurs appris au gré de ses lectures et de ses conversations avec les étudiants révolutionnaires :

« La question n'est pas dans la couleur de la peau ni dans la différence de races, mais dans l'antagonisme des couches sociales, liées entre elles, malgré la différence des langues et des coutumes, par l'intérêt d'une lutte commune. [...] Le Blanc et le Jaune souffrent ensemble et luttent pour la même cause. [...] Les riches Chinois vont main dans la main avec les oppresseurs blancs. » (p. 110)

Quant à P'an, c'est un communiste exemplaire, pur des ambiguïtés qui caractérisent les « conquérants » de Malraux et qui ont valu à ce dernier des appréciations réservées de certains camarades. La biographie de P'an est à première vue parfaitement édifiante. Il n'a pas d'états d'âme et est bien décidé à mettre fin, coûte que coûte, à la pauvreté et à l'oppression, admirateur de Marx et de Lénine entièrement dévoué à la cause, préoccupé de la collectivité et méprisant l'individu, n'offrant aucune prise à la peur de la mort. Si l'exécution des pestiférés et de leurs complices ainsi que l'auto-exécution de P'an constituent une variation sur le motif de l'implacabilité des Chinois et de leur mépris de la mort, on peut aussi y lire une prise de position sur les moyens à mettre en œuvre pour mener à bien la révolution. En effet,

la faiblesse des Occidentaux réside dans leur conscience aiguë de l'individualité et de la finitude. P'an se souvient d'avoir vu un « bourgeois » français en train de mourir. Il revoit « ses yeux écarquillés de terreur mortelle », de « cette peur du néant », de « cet instinct de l'affirmation de soi-même à l'encontre de la fatalité inéluctable de la mort » (p. 139). Rien de tel chez les Chinois. Tout permet donc d'espérer qu'ils seront capables de mener à bien la révolution et l'édification d'un monde nouveau, fondé sur des relations interhumaines inédites.

Ainsi, Bruno Jasiński revisite le mythe du péril jaune pour écrire un roman communiste, apparemment d'une parfaite orthodoxie. Pourtant, contrairement à toute attente, les Chinois de Paris, et P'an lui-même, finissent par mourir de la peste. La révolution serait-elle vouée à l'échec ? Le communisme sera bien instauré à Paris à la fin du roman, mais pas par les Chinois. C'est une poignée de prisonniers de la Santé, alimentée par une source d'eau spécifique qui n'a pas été contaminée, qui s'en chargera une fois tous les autres habitants de Paris exterminés.

### **Peste jaune, peste européenne**

La peste qui extermine les Occidentaux comme les Chinois n'est pas si asiatique qu'on a pu le penser dans un premier temps. En cela, Bruno Jasiński, malgré ses convictions politiques et malgré le temps qui le sépare de Danrit, et plus encore d'Halévy et de Spronck, reste fidèle à la vision, fondamentalement liée au motif du péril jaune, d'une Europe avant tout décadente. Le péril jaune n'est qu'une image de la faiblesse de l'Europe. Chez Jasiński, le sens profond de la métaphore est mis en lumière : la peste, à y regarder de plus près, est bien blanche et nullement jaune, n'en déplaise à P'an, qui n'est pas à l'abri des stéréotypes. La peste est la maladie de l'Occident. C'est dans cette perspective qu'il nous faut tenter de comprendre la curieuse mort des Chinois à Paris.

En effet, *Je brûle Paris* raconte, au fond, l'histoire d'un Chinois attiré par l'Europe. P'an ne vient-il pas à Paris séduit par une culture millénaire ? Enfant déjà, il s'est rapidement convaincu que le *Livre saint des métamorphoses* ou *Yi-King*, dont se nourrissait le maître de calligraphie, était un leurre. Le jeune P'an s'est rapidement laissé attirer par les quartiers occidentaux de Nankin. Voici quel souvenir il en a gardé :

« Les rues y étaient plus larges, bordées d'immenses maisons de pierre, symétriquement éloignées comme des boîtes. Sur des rails, couraient des cages de verre, et l'air résonnait d'un fracas perpétuel. Plus étranges encore que les maisons et les tramways, étaient les mystérieux véhicules qui roulaient dans les rues, sans rails, sans chevaux, au commandement d'une roue qui ne touchait même pas le sol. » (p. 87)

Pour ces mystérieux véhicules, P'an éprouve une fascination bien plus forte et plus durable que pour le livre *Yi-King*. C'est cette fascination qui le conduit à se lier d'amitié avec Tchao-Ling, le chauffeur chinois d'un riche Blanc. Le Chinois l'initie à la culture occidentale : il lui montre une carte du monde, lui décrit les villes modernes, lui explique en quoi consiste la colonisation. Il lui explique également

que pour lutter contre les Blancs, il faut étudier leur science et leur culture : « Il faut étudier. Le peuple chinois est le plus nombreux de la Terre. S'il savait tout ce que savent les Blancs, il serait aussi le plus puissant et ne devrait plus travailler pour eux. » (p. 91)

C'est bien la fascination pour la science et la technologie qui conduit P'an à essayer de voler une voiture, à se faire prendre sur le fait puis envoyer dans un orphelinat missionnaire, qui l'envoie à son tour au lycée lazarisite de Shanghai. C'est là, chez les Pères, dans un livre de la grande bibliothèque, qu'il trouve pour la première fois une allusion à Marx. Cette allusion l'incite à partir à la recherche du livre mentionné et la recherche le conduit chez les étudiants révolutionnaires. C'est parce qu'il éprouve pour l'Europe une fascination sans bornes que P'an devient un étudiant brillantissime, tout comme Youkinaga et Ma-tong chez Driant. Son ancien professeur se souvient de lui comme d'un « étudiant studieux de la Sorbonne, brûlant d'un amour ardent pour notre culture séculaire, qui déposait sur son autel des fleurs amidonnées de son admiration » (p. 134).

Le premier décret de la république autonome des Jaunes, promulgué par P'an, confie aux Chinois « les bibliothèques et les musées, trésors inestimables de la culture européenne, que l'on devait conserver intacts pour les générations futures » (p. 142) En d'autres mots, le chemin du communisme passe par le christianisme, le capitalisme, l'individualisme, tout ce qui fait à la fois la force et la faiblesse de l'Europe. Quant à la peur de la mort, elle est aussi une force. À propos du bourgeois mourant dont il a croisé le regard terrorisé, P'an dit encore au vieux professeur de la Sorbonne :

« Je regardais ses yeux écarquillés de terreur mortelle et j'ai compris que c'était lui le moteur et le levier de votre complexe culture. Cette peur du néant, cet instinct de l'affirmation de soi-même à l'encontre de la fatalité inéluctable de la mort, vous a poussé à faire des efforts surhumains pour affirmer votre personnalité, pour l'ériger à une telle hauteur que même le fleuve du temps ne puisse l'effacer. J'ai pensé alors que la seule possibilité d'arracher notre Asie à son sommeil millénaire sous le figuier du bouddhisme était de lui inoculer le vaccin de cette culture européenne. » (p. 139-140)

Sans conscience de l'individualité et de la finitude, pas de réveil pour l'Asie de son « sommeil séculaire ». Mais l'individualisme signifie aussi peur de la mort et instinct d'affirmation de soi-même. Le vaccin n'a pas réussi : les Chinois sont bel et bien tombés malades de la peste européenne. Réveillés de leur sommeil millénaire sous le figuier du bouddhisme, ils payent leur éveil par la perte de cela même qui faisait leur force. Le refus de la souffrance infligée par le colonisateur blanc n'était-il pas déjà un signe de décadence individualiste ? En définitive, la fiction ne laisse-t-elle pas entendre que le communisme lui-même, en tant que refus de la souffrance, est indissociable de l'individualisme et que, par conséquent, il repose sur un paradoxe insurmontable qui le conduit infailliblement à l'échec ?

\*

\* \*

*Je brûle Paris* a été jugé comme parfaitement orthodoxe par la censure soviétique, même si celle-ci a regretté les bizarreries formelles du roman. Est-ce bien le cas? La mort de P'an et celle de tous ses compatriotes retranchés au Quartier latin semble suggérer qu'il n'en est rien. Les quelques très rapides mentions de la réussite de la révolution en Union soviétique ne sont guère convaincantes. À Paris, le communisme sera instauré par des prisonniers ayant miraculeusement échappé à l'épidémie et non pas par ceux qui ont mené la lutte des classes pas à pas. Une discontinuité radicale sépare la lutte des classes de la société décrite dans l'épilogue du roman de Bruno Jasiński, qui relève plus du communisme utopique que du communisme scientifique. Quant aux Chinois, ils ont perdu ce qui sans doute avait séduit le poète futuriste: ils ont perdu, à ses yeux, leur irrésistible puissance de destruction. En d'autres mots, les Chinois ne sont plus ce qu'ils étaient. Ils ne veulent pas brûler Paris. Si quelqu'un brûle Paris, c'est le poète, par sa parole efficiente et efficace. Le futurisme résonne encore dans le titre du roman de Bruno Jasiński et l'allusion au titre de la nouvelle de Paul Morand invite à bien le comprendre ainsi: *Je brûle Moscou* est, en effet, une violente charge contre Vladimir Maïakovski et contre le futurisme. Ce n'est peut-être pas tant la satire de la vie dans la capitale communiste qui a irrité Jasiński chez Morand. Ne serait-ce pas plutôt le pamphlet dirigé contre un mouvement dont il se sent encore proche, un mouvement fasciné par toute forme de puissance susceptible de balayer le monde ancien? En d'autres termes, Jasiński était encore, lorsqu'il écrivait *Je brûle Paris*, plus futuriste que communiste. En 1929, une fois installé à Moscou, Jasiński choisit définitivement le communisme et l'esthétique recommandée par le pouvoir soviétique.

Étrange histoire que celle de ces Chinois venus mourir de la peste jaune entre la Sorbonne et le Panthéon. On peut aussi retenir de notre analyse du roman de Bruno Jasiński une prise de distance, par les moyens propres à la fiction, envers le mythe du péril jaune. La mort des Chinois à Paris peut être comprise comme la mort d'un mythe littéraire. Les Chinois qui meurent retranchés dans le Quartier latin, dont ils s'érigent en gardiens, sont des Chinois européanisés, fantasmés par les Occidentaux, mythifiés. Leur mort signifierait-elle que la voie est ouverte en littérature à la vraie Chine? Les Chinois sont morts. Vive les Chinois.

**Abstract:** The widespread fear among “white” nations of being ultimately dominated by Asians, the so-called “yellow peril,” has been dramatized in many dystopias of the late nineteenth/early twentieth century. With the assumption that dystopia is a way to explore political alternatives through fiction, and is therefore on a “harmless” non-conceptual mode, this article shows how the yellow peril theme can serve a political agenda, but may also interfere with it and produce a politically ambiguous sort of fiction. After studying some examples of these “yellow peril” plots in French narrative literature between the late nineteenth century and the 1930's, the article concentrates on the treatment of this motif in *Je brûle Paris* (*I burn Paris*), published in 1927 by a Polish Communist of Jewish descent, Bruno Jasiński.

# LA RÉVOLUTION DE L'INDIVIDU EN CHINE SELON MALRAUX

PAUL-ANTOINE MARTIN SAVELLI

**Résumé :** *Les Conquérants* et *La Condition humaine* d'André Malraux sont deux romans centrés essentiellement sur la notion d'individu dans sa plus large mesure : sur l'interaction qu'a l'homme avec lui-même et avec le groupe, sur le sens qu'il donne à sa vie, sur le mouvement social dans lequel il s'implique. Or, pourquoi parler de l'individu en Chine quand le problème concerne avant tout l'Occident ? Les Chinois sont en effet un peuple pour qui la notion d'individu n'est pas conforme à la tradition. Selon Malraux, elle est pourtant le moteur de la révolution chinoise des années 1920, révolution qui annonce l'entrée de la Chine dans le cercle des nations.

Dans *Le Temps du mépris*, André Malraux affirme que « l'individu s'oppose à la collectivité, mais il s'en nourrit. Et l'important est bien moins de savoir à quoi il s'oppose que ce dont il se nourrit »<sup>1</sup>. Ces deux phrases donnent la définition de ce qu'est un individu selon Malraux, à savoir un homme qui prend conscience de sa propre existence indépendamment de la société, mais dont l'existence en tant que telle est dépendante de celle-ci. Aussi l'individu se révèle-t-il par l'action, car elle manifeste sa lutte face au destin, face à la mort. Toute cette métaphysique individualiste est au centre de la pensée malrucienne<sup>2</sup>.

C'est pourquoi, dans ses romans *Les Conquérants* et *La Condition humaine*, Malraux ne cherche pas à faire de l'exotisme ou à faire œuvre d'historien. Il y peint au contraire une Chine fantasmée, en pleine révolution, et y place une réflexion sur l'individu et son rapport à l'existence. Mais pourquoi choisir la Chine, et notamment

<sup>1</sup> MALRAUX André, *Le Temps du mépris*, Paris : Gallimard, 1935, p. 11.

<sup>2</sup> Voir RICE Philip Blair, « Malraux and the Individual Will », *International Journal of Ethics*, 48/2, 1938, p. 182-191.

les villes de Canton et de Shanghai des années 1920, pour situer une réflexion sur l'individu ? N'est-ce pas en effet une notion purement occidentale qui est, selon lui, inconnue pour l'homme chinois de l'époque ?<sup>3</sup> Notre projet sera de réfléchir sur le choix de Malraux d'ancrer cette notion d'individu dans une Chine en révolution, d'une part en commentant la peinture qu'il fait de la Chine d'alors, et d'autre part en analysant le panel de personnages dont la réflexion individuelle sert à caractériser la nouvelle Chine, enfant du choc des cultures.

## LA NAISSANCE DE L'INDIVIDU EN CHINE

### Une révolution de l'individu

Situons un peu : dans les années 1920, la Chine est en guerre civile. Sun Yat-sen et le Parti du Kuomintang se sont alliés au Parti communiste dirigé par des membres du Komintern pour lutter contre les chefs de guerre et certains Occidentaux qui ont la mainmise sur l'économie et contrôlent la haute bourgeoisie chinoise.

Le roman *Les Conquérants* prend place à Canton dans les années 1925, à la mort de Sun Yat-sen. La ville alors aux mains des révolutionnaires nationalistes et communistes est en lutte contre l'île occidentale et capitaliste de Hong Kong. L'action de *La Condition humaine* se situe à Shanghai en 1927, quand le Kuomintang, dominé par Tchang Kai-shek, se sépare de sa branche communiste trop liée à la Russie. À travers ces faits, Malraux imagine une Chine qui apprend la révolution à partir de la notion d'individu<sup>4</sup>.

Selon Malraux, pour faire la révolution, il faut motiver le peuple ; et pour lui donner foi, il faut le rendre indivisible et délimité. Or, cela n'est possible que par la conscience individuelle : il faut prendre conscience de sa propre personne pour avoir foi en un mouvement précis. On veut alors ne plus faire partie de la masse, mais bien d'un groupe déterminé. Cela dévoile, par ailleurs, un paradoxe chinois : l'élan individuel inspiré par les doctrines et religions occidentales crée la lutte contre cette même influence étrangère. Malraux explique l'avènement d'une conscience individuelle à partir du fait qu'après un millénaire pendant lequel l'homme chinois devait s'effacer pour n'agir qu'en fonction de l'État, il peut enfin choisir d'agir selon sa propre volonté, et peut construire la société de son choix.

Au début des *Conquérants*, Gérard, l'envoyé du Kuomintang en Indochine, explique au narrateur l'intérêt d'insuffler cette pensée du sujet aux Chinois pour les mettre en action : « À Canton, c'est plus obscur, et peut-être même plus terrible [qu'au Japon]. L'individualisme le plus simple était insoupçonné. Les coolies sont en train de découvrir qu'ils existent, simplement qu'ils existent. »<sup>5</sup> Il ajoute

<sup>3</sup> Cette pensée est également présentée par Herrlee Glessner CREEL dans *La Pensée chinoise de Confucius à Mao Tseu-Tong*, Paris : Payot, 1955.

<sup>4</sup> Nous renvoyons à l'article de Jean-Claude LARRAT, « André Malraux et la Chine des années 1920 », in *Malraux et la Chine (Présence d'André Malraux, 5-6, 2006)*, p. 11-23, où est présentée la comparaison que fait Malraux entre la Chine et la situation en Europe, notamment sur la question de l'individu.

<sup>5</sup> MALRAUX André, *Les Conquérants*, Paris : Gallimard, 1976, p. 42.



ensuite : « La révolution française, la révolution russe ont été fortes parce qu'elles ont donné à chacun sa terre ; cette révolution-ci est en train de donner à chacun sa vie. »<sup>6</sup> La révolution est dépendante de ce nouvel individualisme chinois, de même que l'homme chinois est dépendant de cette révolution pour connaître le simple fait qu'il existe en tant qu'individu, sujet existant, voulant et agissant. La répétition de l'expression « qu'ils existent » insiste sur l'idée que la pensée individuelle est une pré-révolution essentielle à la révolution chinoise.

Or, comment l'aile communiste du Kuomintang peut-il soutenir un principe individuel ? Bien que l'individualisme soit contraire au communisme, il est pourtant le seul moyen, selon Malraux, de soulever les esprits chinois. Gérard parle ainsi de la différence entre Borodine, le Soviétique, et Garine, l'individuel pragmatique. Borodine a dit aux Chinois qu'ils étaient des hommes « épatants », car ils appartiennent à la paysannerie et au monde ouvrier. « La propagande nationaliste, celle de Garine, différencie Gérard, ne leur a rien dit de ce genre ; mais elle a agi sur eux d'une façon trouble, profonde – et imprévue – avec une extraordinaire violence, en leur donnant la possibilité de croire à leur propre dignité, à leur importance, si vous préférez. »<sup>7</sup> L'accumulation d'adjectifs marque la fascination qu'a Gérard pour le travail de Garine, qui a compris que la possibilité d'une révolution en Chine passe par un apprentissage individuel de la dignité, valeur essentielle et nourricière de l'individu. Or, à la fin, c'est bien la raison qui pousse Borodine et d'autres à écarter Garine, qui donne trop de part à l'individu dans cette révolution<sup>8</sup>.

Malraux ne veut pas promouvoir une idéologie particulière, mais développer une réflexion sur l'influence qu'a une idée proprement occidentale sur une pensée orientale. C'est dans cet état d'esprit qu'il a écrit *La Tentation de l'Occident*, où il énonce les principales différences entre l'art chinois et l'art occidental, entre un art qui vit de l'harmonie avec la nature et un autre plus individualiste et fataliste<sup>9</sup>. Malraux décrit alors une Chine où les valeurs occidentales renaissent en actes, face à une Europe en perte de sens. D'ailleurs, c'est peut-être la raison pour laquelle la majeure partie des personnages présentés est occidentale.

## Canton et Shanghai : croisement de civilisations

Canton et Shanghai sont nécessaires pour ce qu'elles représentent dans le projet de Malraux. Canton est la ville chinoise par excellence, qui lutte face à une Hong Kong anglaise et capitaliste. Elle représente donc aux yeux des révolutionnaires une force purement chinoise contraire à l'impérialisme étranger. Canton serait en fait le miroir chinois d'une Hong Kong occidentale : en faisant naître l'individu parmi le

<sup>6</sup> MALRAUX André, *Les Conquistadors...*, p. 43.

<sup>7</sup> MALRAUX André, *Les Conquistadors...*, p. 43.

<sup>8</sup> Comme le rappelle Ron Batchelor, c'est pour cette raison que les livres de Malraux peuvent difficilement être considérés comme une propagande communiste, bien que Malraux ait été assez proche du Parti communiste. Voir BATCHELOR Ron, « André Malraux and the Concept of Revolt », *The Modern Language Review*, 67/4, 1972, p. 799-809.

<sup>9</sup> Voir BATCHELOR Ron, « André Malraux and the Concept of Revolt... », p. 802.

peuple chinois, c'est la ville, la *polis* (au sens grec) qui s'érige face à une autre. Elle tire toute sa force de son peuple, et non de la masse, pour être reconnue de l'ennemi comme son égale.

Shanghai, quant à elle, est une ville plus cosmopolite, où les intérêts à la fois chinois et étrangers sont représentés, d'où le récit des allées et venues entre la concession française et le reste de la ville. Shanghai est peinte comme un mélange entre Hong Kong et Canton, un croisement entre deux civilisations. Or, il ne s'agit pas ici d'une lutte entre Chinois et Occidentaux, mais d'une lutte entre révolutionnaires et non-révolutionnaires. Le peuple chinois ne se bat plus pour exister, comme à Canton, mais pour construire la nouvelle société dont il pourra se nourrir. Son individualité née est pleinement assumée pour fonder une nouvelle nation<sup>10</sup>. Les héros, chinois et occidentaux, meurent ensemble, d'une manière égale, de même que Tchang Kaï-chek est considéré comme un égal quand il traite avec les puissances européennes, bien qu'il ne soit pas présent.

Malraux modèle ces villes pour peindre l'essor de l'individu en Chine et son évolution faite au gré des interactions avec l'Occident, qui reposent sur le conflit et sur l'échange. Bien plus, sous la plume de Malraux, Canton et Shanghai offrent un éventail de personnages à la fois occidentaux et chinois qui entreprennent chacun, dans ces moments de révolte, une réflexion sur leur propre existence et sur le sens de leur vie.

## DES INDIVIDUS DE TOUT BORD ENTRE LA SOLITUDE ET LA FRATERNITÉ

Sans parler des caractéristiques personnelles des différents personnages, tels que les tics de langage, étudions le rapport qu'ils entretiennent avec la notion d'individu. Pour plus de facilité, on établira quatre types de figures, répartis en fonction de deux oppositions : les Occidentaux et les Orientaux ; les individus « solitaires » et les individus « solidaires », pour reprendre la distinction de Camus<sup>11</sup>.

### Les solitaires : entre les chefs occidentaux et les terroristes chinois

Parmi les individus solitaires, on compte ceux qu'on appelle les « conquérants ». Prenons pour exemple Garine, figure principale des *Conquérants*<sup>12</sup>. Héros nietzschéen désireux de laisser sa marque dans l'Histoire, il est obsédé par la quête du pouvoir, qui se manifeste par la contrainte exercée sur l'autre. Garine, à la tête de la propagande,

<sup>10</sup> Leon S. Roudiez voit en Shanghai le symbole de la Chine entière en rapport de force avec l'Occident. Voir ROUDIEZ Leon S., « *La Condition humaine. An Awareness of the Other* », *Twentieth Century Literature*, 24/3, 1978, p. 303-313.

<sup>11</sup> CAMUS Albert, « Jonas ou l'artiste au travail », in *L'Exil et le royaume*, Paris : Gallimard, 1957, p. 142. Ce classement n'est pas exhaustif et ne prend pas en compte tous les personnages, notamment Clappique qui demanderait à lui seul une étude. Je me suis inspiré de nombreux articles critiques, notamment celui de ROUDIEZ (« *La Condition humaine. An Awareness of the Other...* », 1978) et celui de RICE (« Malraux and the Individual Will... », 1938) qui distingue les conquérants occidentaux et les terroristes orientaux.

<sup>12</sup> Un article de Kwabena Britwum va beaucoup plus loin sur le sujet. L'auteur parle du déchirement de Garine entre deux désirs : celui d'aider les autres et celui de transcender sa condition par l'action. Voir BRITWUM Kwabena, « Garine, the Self and the Tragic Theme in "Les Conquérants" », *The Modern Language Review*, 69/4, 1974, p. 779-784.

veut commander les corps et les esprits, d'où sa solitude, essentielle à la fonction de chef. Pourtant, nous l'avons vu, il inspira les notions d'individu et de dignité aux Chinois, mais seulement pour les mettre en action. Il a besoin que l'autre soit un individu pour mieux sentir le contrôle qu'il a sur lui. D'ailleurs, selon Nicolaïeff, le chef de la police : « Il n'est pas communiste. » « Moi, je m'en fous, ajoute-t-il, mais, tout de même, Borodine est logique : il n'y a pas de place dans le communisme pour celui qui veut d'abord... être lui-même, enfin, exister séparé des autres... »<sup>13</sup> Les points de suspension révèlent un écart avec le reste de la phrase. Le problème de Garine est clair : le pouvoir en main, il s'éloigne des autres, mais fait également naître l'autre, pour mieux sentir l'ascendant qu'il a sur lui, bien que ses motifs ne soient pas mauvais.

À l'inverse, Ferral, individualiste en quête de pouvoir, rejette tout aspect individuel chez l'autre pour le dominer. Dès sa première apparition, il fait taire le directeur de la police qui « ne pouvait supporter cette insolente indifférence, cette façon de le réduire à l'état de machine, de le nier dès qu'il voulait parler en tant qu'individu et non transmettre des renseignements »<sup>14</sup>. Pour Ferral, qui se voit comme étant le seul sujet pensant, les autres n'existent pas. La Chine devient alors le lieu de sa domination. Sa solitude est par conséquent extrême.

Les « conquérants » sont donc des êtres seuls, qui entretiennent des rapports très complexes avec la notion d'individu. Il en est de même des terroristes chinois. En effet, Hong, dans *Les Conquérants*, et Tchen, dans *La Condition humaine*, recherchent avant tout la solitude, la séparation physique et mentale avec le groupe, ne supportant plus une cause particulière, mais n'agissant que pour eux-mêmes<sup>15</sup>.

Hong veut lutter contre les misères qui humilient l'homme. Ne voyant aucune issue, il prône le chaos social et va jusqu'à commettre des actes cruels pour mettre en valeur sa propre singularité. Tchen, quant à lui, prend conscience de la solitude de son être au moment où il tue un homme, dans la fameuse première scène du livre. En tuant, il oublie les autres et atteint une forme d'absolu. Son but sera alors de mettre fin à sa propre vie pour devenir une idée et ne plus rester simple homme. Quand il attend Tchang Kai-chek, prêt à commettre son attentat, il pense : « Solitude, d'abord : que le terroriste décidât seul, exécutât seul ; [...] Donner un sens immédiat à l'individu sans espoir et multiplier les attentats, non par une organisation, mais par une idée : faire renaître des martyrs. Pei, écrivain, serait écouté parce que lui, Tchen, allait mourir. »<sup>16</sup> Remarquons le style tranché, les phrases courtes, nominales. Tchen est déterminé à se sacrifier, à se suicider, mais non vainement : il veut être un martyr, et un martyr qui agit seul ! En annihilant son individu par la mort, il lui donne un caractère absolu et mystique. Il n'est plus homme, il devient idée. Il dépasse sa propre individualité par sa solitude.

<sup>13</sup> MALRAUX André, *Les Conquérants...*, p. 204.

<sup>14</sup> MALRAUX André, *La Condition humaine*, Paris : Gallimard, 1972, p. 83.

<sup>15</sup> Selon Marie-Paule Ha, Hong et Tchen sont des Chinois « occidentalisés » ; ils agissent par *mimesis* et prétendent à l'individualisme. Ils sont tous deux des personnages à deux visages : un oriental et un occidental. Voir HA Marie-Paule, « The Cultural Other in Malraux's Asian Novels », *The French Review*, 71/1, p. 33-43.

<sup>16</sup> MALRAUX André, *La Condition humaine...*, p. 233.

## Les individus solidaires : des enseignants révolutionnaires et des leaders chinois

Concernant les individus solidaires, il en va autrement : la notion d'individu n'implique pas la séparation. Chez les Occidentaux, cette individualité se manifeste parmi les « enseignants révolutionnaires », au milieu desquels nous comptons Kyo Gisors dans *La Condition humaine*. Son but est d'enseigner et de mener la révolution à partir de l'idée de dignité. À travers la reconnaissance qu'un individu donne à un autre, la « dignité » fait naître l'égalité chez les hommes qu'elle unit au sein d'une même société. À la différence de Garine, Kyo est venu en Chine pour lutter contre la misère humiliante et donner une valeur au travail acharné des Chinois<sup>17</sup>. Quand il discute avec König, le chef de la sûreté de Tchang Kaï-chek, avant sa condamnation à mort, il est face à un homme qui se venge des humiliations subies en ne reconnaissant pas l'individualité de l'autre, en ne lui donnant aucune valeur. Kyo affirme au contraire qu'il veut donner de la valeur à l'homme et agit de la sorte par sa mort. Ainsi, dans ce cas, faire naître la pensée individuelle chez l'autre revient à créer une fraternité où chacun est égal et digne.

Du côté oriental, l'individu solidaire est incarné par le leader chinois, à savoir Tcheng-Daï, dans *Les Conquérants*. Son action a pour but de créer une nouvelle Chine héritière des traditions. Autorité spirituelle, nationaliste et traditionaliste, il ne rejette ni le communisme ni le capitalisme ; il veut avant tout la paix et l'indépendance idéologique de son peuple, bien que faisant lui-même partie du Parti communiste. Il ne se dresse pas contre l'Occident, mais recherche l'union de son peuple et ne désire pas une guerre contre Hong Kong<sup>18</sup>. Il est d'ailleurs souvent comparé à Gandhi. Comme le dit Meunier, le sous-délégué du Kuomintang : « Il ne faut pas chercher des gens comme ça en Europe... »<sup>19</sup>, c'est-à-dire des gens qui prônent l'abnégation de soi et le bien de tous. Cependant, toute son action semble parfois être détournée dans un but personnel, pour devenir un mythe, un symbole. Le narrateur dit à son propos : « On le croit capable d'action : mais il n'est capable que d'une sorte d'action particulière, de celle qui exige la victoire de l'homme sur lui-même. »<sup>20</sup> Tcheng-Daï est, en quelque sorte, un individualiste au service de son peuple. Il constitue sa personne en symbole, il se suicide et devient idée pour la Chine. Il met fin à sa propre personne pour devenir un absolu.

On voit que chaque personnage adopte une réflexion sur son statut d'individu, dans une conception plus pragmatique pour les Occidentaux, plus idéaliste pour les Orientaux. Cette Chine occidentalisée, au croisement des cultures, est ainsi un laboratoire de l'individualisme en tout genre.

<sup>17</sup> Comme le souligne Philip Blair Rice, Kyo et Katow ont un idéal humaniste, qui ne va pas à l'encontre d'une certaine forme d'individualisme, surtout en période de phase héroïque révolutionnaire, où la volonté est exaltée. Voir RICE Philip Blair, « Malraux and the Individual Will... », p. 187.

<sup>18</sup> Yvone Y. HSIEH le souligne dans son livre *From Occupation to Revolution. China Through the Eyes of Loti, Claudel, Segalen and Malraux, 1895-1933*, Birmingham (Alabama) : Summa Publications, 1996.

<sup>19</sup> MALRAUX André, *Les Conquérants...*, p. 67.

<sup>20</sup> MALRAUX André, *Les Conquérants...*, p. 106.

\*

\* \*

Pour conclure, reconnaissons que c'est une Chine fantasmée que nous peint André Malraux, une Chine en révolution où fleurit la pensée de l'individu sous le choc des cultures occidentales et orientales, entre la communion et le conflit. À Canton et Shanghai, tous les personnages ont affaire à leur propre individualité, à leur propre existence et au sens qu'ils lui ont donné. De ces problèmes métaphysiques, l'individu chinois tire sa source, se forme et trouve un nouveau sens à sa vie en choisissant la société dont il veut se nourrir. Ainsi naît une nouvelle Chine, une nouvelle nation qui commence à s'élever face à une Europe où l'individu est mort, où la perte de sens devient l'absurde du monde<sup>21</sup>. C'est en quittant la Chine pour l'Europe que le personnage de Clappique perd définitivement son individualité, tout ce qui fait son existence et son appartenance à la société: «Non, les hommes n'existaient pas, puisqu'il suffit d'un costume pour échapper à soi-même, pour trouver une autre vie dans les yeux des autres. C'était, en profondeur, le même dépaysement, le même bonheur qui l'avaient saisi la première fois qu'il était entré dans la foule chinoise.»<sup>22</sup> La foule n'est plus alors à chercher en Chine, mais en Europe.

**Abstract:** Malraux' novels, *Les Conquérants* and *La Condition humaine* are essentially focused on the concept of the individual in the widest sense of the word: on the interaction between a man and himself, and with the group, on the meaning he gives to his life, on the social movement he chooses to belong to. However, why choose China to talk about the individual, when Western countries are much more concerned with this issue? For China, indeed, the concept of the individual is not in keeping with traditions. According to Malraux, it is nevertheless the engine of the Chinese revolution in the 1920's, a revolution which forecast China's entry onto the international stage.

<sup>21</sup> Voir LARRAT Jean-Claude, «André Malraux et la Chine...», 2006.

<sup>22</sup> MALRAUX André, *La Condition humaine...*, p. 294.



# D’HENRI MICHAUX À SIMON LEYS : LA CHINE, UNE ÉCOLE D’INSUBORDINATION

JÉRÔME ROGER

*«Ceux qui recomposent [...] leur semblable comme une mosaïque de différences irréductibles, il ne faut pas s’étonner s’ils demandent ensuite comment on peut être chinois.»*

Jean-Paul SARTRE<sup>1</sup>

**Résumé :** En devenant le miroir dans lequel les écrivains européens pouvaient définir *a contrario* leur identité et leurs valeurs, la Chine ne risquait-elle pas d’obscurcir leur jugement, comme se le demandait déjà Pascal ? Posée à trente ans d’intervalle à Henri Michaux et à Simon Leys, cette question appelle des réponses différentes et parfois paradoxales de la part de ces deux écrivains francophones de Belgique, rebelles aux embrigadements.

Dans un texte paru en 2007 sous le titre «Belgitude de Michaux»<sup>2</sup>, le sinologue et écrivain Simon Leys<sup>3</sup> déplore qu’Henri Michaux ait, de son propre chef, coupé et réécrit un certain nombre de passages d’*Un barbare en Asie*, surtout dans le chapitre consacré à la Chine, à la faveur de l’édition de 1967. Il déplore surtout que cette version édulcorée ait été privilégiée par

<sup>1</sup> SARTRE Jean-Paul, «D’une Chine à l’autre», in *Situations*, V, Paris : Gallimard, 1964, p. 7-8.

<sup>2</sup> Dans *Le Magazine littéraire*, repris dans *Le Studio de l’inutilité*, Paris : Flammarion, 2012.

<sup>3</sup> Qui nous a quittés en août 2014, sans que, mis à part deux articles tout juste passables parus dans *Libération* et *Le Monde*, la corporation des intellectuels français ne s’émeuve. Il faut d’autant plus signaler deux parutions aux éditions Philippe Rey en 2015 : *Le Parapluie de Simon Leys* de Pierre BONCENNE et, de SIMON LEYS, *Quand vous viendrez, me voir. Lettres à Pierre Boncenne*.

l'édition de la «Bibliothèque de la Pléiade», alors même que tout à la fin de sa vie, Michaux, pour une édition étrangère du *Barbare en Asie*, avait recommandé au traducteur de suivre non la version remaniée, mais la version originale de 1933<sup>4</sup>. Le problème que je voudrais tenter de poser ici n'est pas tant celui de la guerre totale menée par le régime maoïste contre le peuple chinois, que Michaux ne pouvait ou ne tenait pas à voir de près, que celui des valeurs au nom desquelles il fallait, aux yeux du sinologue, dénoncer l'imposture d'une idée révolutionnaire qui avait alors les faveurs de quelques intellectuels occidentaux les plus en vue à l'époque<sup>5</sup>. Ces valeurs, jamais tout à fait explicitées, il faut aller les décrypter dans les textes pour comprendre qu'elles ne relèvent pas de conceptions divergentes de l'individu – Michaux en Chine aurait manqué l'individu au profit d'un type chinois presque intemporel, tandis que Leys aurait pris le parti de défendre des individus menacés par millions de mort sociale et de mort tout court. Ce qui est en jeu, c'est le rapport à l'identité, au sens où l'entend, dans *Les Embarras de l'identité*, le philosophe Vincent Descombes : «La question qui peut être posée à tout homme est celle de la définition qu'il veut donner de lui-même, en réponse à la question "Qui es-tu ?"»<sup>6</sup>

Or, la manière «proprement moderne» de répondre à cette question suppose de la part du sujet, comme le montre Vincent Descombes<sup>7</sup>, une *désimbrication* du corps social, de tout corps d'appartenance, ce qui ne signifie pas que l'individu aurait cessé de vivre en société, mais que «ce qui a été désocialisé, c'est l'idée qu'un être humain se fait de lui-même, c'est le modèle qu'il suit tout naturellement pour répondre à la question "Qui es-tu ?"»<sup>8</sup>. L'homme moderne est celui qui peut se présenter lui-même *indépendamment* des qualités sociales qu'il se trouve avoir. Il peut être de tel pays, être né dans telle famille, parler telle langue, mais il sait qu'il aurait pu naître ailleurs, parler une autre langue, résider ailleurs, être nomade, etc. Ce processus de *désimbrication* a pris un tour plus radical dans les sociétés européennes, où l'insubordination, l'inadaptation ont pu devenir des valeurs revendiquées par l'écrivain, l'artiste, le lettré devenu «l'intellectuel» au cours du xx<sup>e</sup> siècle, à partir de l'affaire Dreyfus.

Si l'œuvre de Michaux s'identifie à cet idéal de dégagement – et même le réalise –, Simon Leys incarne, quant à lui, la figure de l'opposant longtemps minoritaire, que les maoïstes français pouvaient sans crainte accuser de trahison pour avoir dénoncé le mythe de l'homme nouveau qui apparaissait, selon eux, dans le ciel de la Chine. Or, la Chine avait déjà connu de telles figures d'opposants, à en croire ce poème autographe de Lu Xun figurant précisément sur la couverture des *Essais sur la Chine* de Simon Leys réunis dans la collection «Bouquins» en 1998 : «M'étant mêlé d'écrire, j'ai été puni de mon impudence ; rebelle aux modes, j'ai offensé la mentalité de mon époque.»<sup>9</sup>

<sup>4</sup> LEYS Simon, «Belgitude de Michaux», in *Le Studio de l'inutilité...*, p. 46.

<sup>5</sup> Voir notamment LEYS Simon, «Roland Barthes en Chine», in *Le Studio de l'inutilité...*, p. 211 sq.

<sup>6</sup> DESCOMBES Vincent, *Les Embarras de l'identité*, Paris : Gallimard, 2013, p. 136.

<sup>7</sup> Qui se réfère aux travaux de Karl Polanyi et à ceux plus récents de Charles Taylor.

<sup>8</sup> DESCOMBES Vincent, *Les Embarras...*, p. 137.

<sup>9</sup> LEYS Simon, *Essais sur la Chine*, Paris : Robert Laffont, coll. «Bouquins», 1998, page de couverture.



Me plaçant sous l'invocation de Lu Xun, je me propose d'abord de démêler ce que Michaux rejetait lui aussi de la mentalité d'une Europe arrogante confrontée au miroir de la Chine, avant d'interroger la place singulière de Simon Leys qui, contre l'aveuglement idéologique de son temps (le nôtre), lui opposa et lui oppose toujours une figure nouvelle de l'insubordination.

### « UN BARBARE EN CHINE » : L'INSOLENCE PRISE EN DÉFAUT ?

De son voyage en Chine en 1931, Michaux n'a pas du tout rapporté, comme on croit, un récit de voyage, pas même un reportage. Son « Barbare en Chine », chapitre d'*Un barbare en Asie*, s'apparente en effet à un véritable pamphlet au vitriol contre « l'Européen », en même temps qu'il brosse à grands traits un « portrait » presque essentialiste du Chinois : « Le peuple chinois est artisan-né », « Le Chinois a l'âme concave », « Le Chinois a le génie du signe », etc.<sup>10</sup> Saisissant sur le vif des « types » plutôt que des personnes qu'il n'a d'ailleurs pas eu le temps de rencontrer, Michaux n'en reviendra pas moins transformé à jamais : « Il m'a suffi de voir la Chine pour avoir le coup de foudre », dira-t-il au soir de sa vie : « Quelque chose m'était ouvert. Après une longue incubation, j'ai digéré cela. »<sup>11</sup>

Tant sur le plan de la création picturale que sur celui de la création poétique, Michaux demeure, de tous les artistes de sa génération, l'un des rares à s'être incorporé le génie du calligraphe chinois pour en faire le médium de ses « mouvements » intérieurs, comme en témoigne le magnifique poème « Mouvements » assorti de dessins à l'encre de Chine, parce que conçu comme une bataille « pour le dévidement des formes / Pour le soulagement, le désencombrement des images / dont la place publique-cerveau est en ce temps particulièrement engorgée »<sup>12</sup>. Le grand combat de Michaux contre les mirages de l'identité sociale a trouvé sa principale ressource d'expression dans la tradition chinoise, de même que son éloge du taoïsme dans le chapitre « Barbare en Chine » rejoint l'un des motifs majeurs de son œuvre, qui est l'effacement de soi :

« Ce taoïste parfait, complètement effacé, ne rencontrait plus aucune différence nulle part. [...] Telle est la souplesse que donne la compréhension de *Tao*. Tel est l'effacement suprême auquel tant de Chinois ont rêvé. »<sup>13</sup>

En un mot, le taoïste, dira drôlement Michaux, aspire à « l'effacement suprême, à devenir le parfait passe-muraille de Marcel Aymé »<sup>14</sup>. Cette phrase, dont Étiemble fit l'éloge dans son introduction aux *Philosophes taoïstes* de la « Bibliothèque de la Pléiade », a suffi à désigner Michaux comme l'un des rares voyageurs à avoir compris

<sup>10</sup> MICHAUX Henri, « Un Barbare en Chine », *Un barbare en Asie*, Paris : Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1988, p. 145, 149, 181.

<sup>11</sup> REY Jean-Dominique, *Henri Michaux. Rencontre*, Creil : Dumerchez, 1994, p. 27.

<sup>12</sup> MICHAUX Henri, « Mouvements », in *Face aux verrous*, Paris : Gallimard, coll. « Poésie », 1992, p. 19.

<sup>13</sup> MICHAUX Henri, *Un barbare en Asie...*, p. 186.

<sup>14</sup> ÉTIEMBLE René, « Le mythe taoïste en France au XX<sup>e</sup> siècle », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 13/13, 1961, p. 47.

de l'intérieur l'idiome du *Tchouang Tseu*. Des travaux universitaires viendront plus tard conforter cette lecture « taoïste », encouragée par Michaux lui-même, qui ne se privera pas, vers la fin de sa vie, de la déclarer préférable à « la lecture psychanalytique ou linguistique »<sup>15</sup>. Il aurait pu ajouter : « marxiste ».

On opposera, à l'inverse, la lecture de Sartre qui, peu sensible à la vogue des « philosophies orientales », louait le regard désencombré d'exotisme de l'auteur du « Barbare en Chine », au point de le mettre à la hauteur d'un grand photographe : « Puis vint Michaux qui le premier, montra le Chinois sans âme ni carapace, la Chine sans lotus ni Loti. Un quart de siècle plus tard, l'album de Cartier-Bresson achève la démystification. »<sup>16</sup> Autrement dit, Michaux (avant Cartier-Bresson) montrait que les Chinois sont des hommes pareils à tous les hommes, et qu'ils nous ressemblent parce qu'ils sont des hommes.

Il n'est pas sûr toutefois que cette démystification fût véritablement le but recherché par Michaux, surtout dans cet essai tout hérissé de colère et d'amour qu'est le chapitre « Un barbare en Chine » qui, pour l'essentiel, rejette le vieux continent honni<sup>17</sup>, qu'il oppose trait pour trait à une Chine qui en serait, non sans humour, le contrepoint idéal :

« Peu d'Européens aiment la musique chinoise. Cependant Confucius [...] fut tellement pris par le charme d'une mélodie qu'il resta trois mois sans pouvoir manger. »<sup>18</sup>

« Les femmes chinoises d'un corps admirable, d'un jet comme un végétal, jamais l'allure garce comme l'Européenne l'est si facilement [...] »<sup>19</sup>

« En Europe, tout finit en tragique. [...] Si le Christ n'avait pas été crucifié, il n'aurait pas fait cent disciples en Europe. Sur sa *Passion*, on s'est excité. »<sup>20</sup>

« Le Chinois regarde la Mort sans aucun tragique. Un philosophe chinois déclare très simplement : “*Un vieillard qui ne sait pas mourir, je l'appelle un vaurien.*” Voilà qui est entendu. »<sup>21</sup>

« La peinture chinoise est propreté, absence d'impressionnisme, de tremblement. Pas d'air entre les objets, mais un éther pur. [...] L'Européen veut pouvoir toucher. L'air de ses tableaux est épais. Ses nus sont presque toujours lubriques, même dans les sujets de la Bible. La chaleur, le désir, les mains les tripotent. »<sup>22</sup>

« Dans les choses qui semblent d'abord presque neutres, mais qui se révèlent à lui tout de suite (à nous à la longue) comme d'une douceur déchirante, mystique, le Chinois a mis son infini, un infini de justesse et de saveur. »<sup>23</sup>

<sup>15</sup> Lettre de Michaux à François Trotet, in TROTET François, *Henri Michaux ou la sagesse du vide*, Paris : Albin Michel, 1992, p. 330.

<sup>16</sup> SARTRE Jean-Paul, « D'une Chine à l'autre... », p. 8.

<sup>17</sup> « Cela ne me gênerait pas follement de revoir l'Europe engloutie », lettre à Jean Paulhan du 13 avril 1932, citée dans MARTIN Jean-Pierre, *Henri Michaux*, Paris : Gallimard, coll. « Biographies », 2003, p. 214.

<sup>18</sup> MICHAUX Henri, *Un barbare en Asie...*, p. 152.

<sup>19</sup> MICHAUX Henri, *Un barbare en Asie...*, p. 150.

<sup>20</sup> MICHAUX Henri, *Un barbare en Asie...*, p. 156-157.

<sup>21</sup> MICHAUX Henri, *Un barbare en Asie...*, p. 157.

<sup>22</sup> MICHAUX Henri, *Un barbare en Asie...*, p. 181.

<sup>23</sup> MICHAUX Henri, *Un barbare en Asie...*, p. 189.

«Les Européens, depuis longtemps, ne représentent plus rien. Les Européens présentent tout. Tout est là, sur scène. Toute chose, rien ne manque, même pas la vue qu'on a de la fenêtre. [...] Son théâtre [au Chinois] est extrêmement rapide, du cinéma [...] théâtre d'où on sort épuisé.»<sup>24</sup>

L'impertinence de Michaux, qui n'est pas sans rappeler celle du Voltaire du *Dictionnaire philosophique* voyant dans la Chine (où il n'est jamais allé) une sorte de berceau des Lumières – «tandis qu'en Europe on se partage entre Thomas et Bonaventure, entre Calvin et Luther, entre Jansénius et Molina»<sup>25</sup> –, va même jusqu'à la franche exaspération : «Les Chinois nous détestent, nous, ces maudits touche-à-tout, qui ne peuvent rien laisser tranquille. Obus, boîtes de conserve, missionnaires, il faut que nous leur lancions notre activité à la tête.»<sup>26</sup>

Or, ce franc-parler, Michaux l'efface à peu près complètement un quart de siècle plus tard, à l'occasion de la réédition du *Barbare en Asie* où, dans une longue préface embarrassée, il déclare ne plus voir dans son livre qu'un livre «daté», car il y manquerait quelque chose qui fait sursauter sous sa plume, «la politique» :

«Ainsi, en Chine, la révolution, en balayant des habitudes, des façons d'être, d'agir et de sentir fixées depuis des siècles, depuis des millénaires, a balayé beaucoup de remarques, et plusieurs des miennes.

*Mea culpa.*»<sup>27</sup>

Seulement, le «*Mea culpa*» de Michaux, à l'opposé de celui de Céline dénonçant violemment le système communiste à son retour d'URSS en 1936, consiste, pour l'essentiel, à réécrire son texte dans les gloses ajoutées en bas de page, de manière à entériner la version officielle d'une Chine rénovée par le président Mao Tsé-toung, qui «entreprit de petits “hauts fourneaux de village”, pour produire de l'acier malgré l'avis de tous les techniciens» – version pour le moins idyllique des communes populaires où périt la paysannerie chinoise –, et dont les «petits livres sont écrits d'une façon simple, en formules simples, pour faire raisonnable, avant tout raisonnable»<sup>28</sup>.

«Comment, se demande alors Simon Leys, ce génie de l'insolence peut-il se mettre à genoux pour agiter l'encensoir?» Sous quelle identité se range-t-il désormais ? On peut dire que cette question hante tous les essais critiques de Leys, compatriote de Michaux. Et sa réponse, fidèle à l'enseignement du «studio de l'inutilité» de son premier séjour d'étudiant à Hong Kong dans une cahute hospitalière «où l'étude et la vie ne formaient qu'une seule et même entreprise»<sup>29</sup>, devrait intéresser tous les lecteurs attachés à l'idée ou au mythe de l'insubordination de l'écrivain.

<sup>24</sup> MICHAUX Henri, *Un barbare en Asie...*, p. 182-183.

<sup>25</sup> VOLTAIRE, «De la Chine», *Dictionnaire philosophique*, in D'HURIEL Christian (éd.), *La Chine vue pas les écrivains français*, Paris : Bartillat, 2004, p. 36

<sup>26</sup> MICHAUX Henri, *Un barbare en Asie...*, p. 175 (je souligne).

<sup>27</sup> MICHAUX Henri, *Un barbare en Asie...*, p. 12-13.

<sup>28</sup> MICHAUX Henri, *Un barbare en Asie...*, p. 175, n° 1.

<sup>29</sup> LEYS Simon, «En guise de liminaire», *Le Studio de l'inutilité...*, p. 10.

## SIMON LEYS : ERRANCE ET INSUBORDINATION

«Que s'est-il donc passé?» demande Simon Leys. «Il s'est passé ceci que *Michaux est devenu français*.»<sup>30</sup> Mais que recouvre au juste ce changement d'identité culturelle? Simon Leys, sinologue belge, revêtu d'un pseudonyme de protection emprunté, en signe d'hommage, au livre de Victor Segalen<sup>31</sup>, commence par écarter un malentendu: même si «sur la question du maoïsme, certains représentants de l'élite intellectuelle française ont battu un record mondial de stupidité», il ne tient pas «la nation qui a produit Rabelais, Hugo, Montaigne et Pascal, Stendhal et Baudelaire, pour particulièrement déficiente en fait d'intelligence littéraire». En revanche, «s'il est une chose dont le Belge est pénétré, c'est de son insignifiance», ce qui lui donne «une incomparable liberté – un salubre irrespect, une tranquille impertinence, frisant l'inconscience»<sup>32</sup>. «Fou du roi [...] *il peut tout dire*. Spontanément, c'est ainsi que Michaux s'est vu lui-même pendant la première moitié de sa longue existence.»<sup>33</sup>

Devenu français et de surcroît écrivain français adoubé par les éditions Gallimard, le voilà «qualifié pour délivrer des brevets de bonne conduite et des médailles récompensant l'effort méritant, qu'il s'agisse de la Chine de Mao ou du Japon d'après-guerre (du temps où il était belge, l'idée ne lui en serait jamais venue)»<sup>34</sup>. Or, un Français «est obligé aussi de surveiller sa langue» pour ne pas avoir l'air arrogant, et de «promener son identité nationale comme une sorte de saint-sacrement qu'il s'agit de ne point déshonorer». Conclusion de Leys: «Et Michaux, en homme de cœur, se sentit donc dans l'obligation morale de censurer *Un barbare en Asie*. Michaux a finalement oublié ses propres principes: “Toujours garder en réserve de l'inadaptation” et “il y a de ces maladies, si on les guérit, à l'homme il ne reste rien”.»<sup>35</sup> Un «sentiment nouveau des convenances» l'a rendu, comme il s'en justifie avec bonne volonté dans ses préfaces, «gêné, honteux» devant un livre écrit par un Belge qu'il ne reconnaît plus. Aucun jugement moral dans la belle analyse de Simon Leys qui conserve toute son admiration à l'auteur de *La Nuit remue*, admettant que «débarassé de sa belgitude», «coupé en partie de l'inspiration centrale de son génie», Michaux pouvait peut-être enfin vivre «moins difficilement». Mais c'est peut-être là sous-estimer le poids de l'intelligentsia française<sup>36</sup> sur le comportement d'un écrivain barbare naturalisé, fût-il Henri Michaux, et surtout, dirais-je, dans son cas.

<sup>30</sup> LEYS Simon, «Belgitude de Michaux...», p. 43.

<sup>31</sup> Pierre Ryckmans décide de prendre ce pseudonyme en 1971, sur les conseils de son éditeur, avant de publier *Les Habits neufs du président Mao*, pour ne pas risquer de devenir *persona non grata* en République populaire de Chine.

<sup>32</sup> LEYS Simon, «Belgitude de Michaux...», p. 43.

<sup>33</sup> LEYS Simon, «Belgitude de Michaux...», p. 44.

<sup>34</sup> LEYS Simon, «Belgitude de Michaux...», p. 45.

<sup>35</sup> LEYS Simon, «Belgitude de Michaux...», p. 46. On trouve ces deux aphorismes dans MICHAX Henri, *Poteaux d'angle*, Paris: Gallimard, coll. «Poésie», 1981, p. 17 et dans le poème «Je suis né troué», in *Ecuador*, Paris: Gallimard, coll. «L'imaginaire», 1990, p. 95. Ils attestent la parfaite connaissance de l'œuvre de Michaux qu'avait Simon Leys.

<sup>36</sup> Je me rallie ici aux remarques de Christian Doumet suggérées à l'issue de cette communication et l'en remercie.

Je me demande en effet si, relisant son *Barbare* avec la maturité, l'expérience, mais aussi avec le regard protecteur porté sur lui par les intellectuels parisiens, Michaux n'a pas cédé au quasi-mot d'ordre qui voulait à l'époque (les années 1970) que le politique fût aux avant-postes de la littérature, au point de se croire obligé d'introduire autant de repentirs dans les notes de bas de page, tout en reconnaissant à son livre, dans un lapsus embarrassé, qu'«il a sa résistance». Or, cette résistance, à quoi ou à qui l'attribuer? À la belgitude, au statut d'apatride, à l'errance qui vous font, en dépit de la pression de l'autorité de vos pairs, une identité sociale passablement brouillée?

Réciproquement, quelles sont les valeurs qui font sortir Simon Leys de son rôle de savant pour dénoncer l'irresponsabilité des voyageurs officiels français en Chine populaire, et finir par entreprendre un travail comparable à celui de Thucydide pour la guerre du Péloponnèse? Ces valeurs ne peuvent se réduire aux facettes de l'individu (la nationalité belge, le statut de sinologue reconnu), car elles ont plus à voir, me semble-t-il, avec l'aptitude à considérer dans le Chinois d'abord son *prochain*, seule façon de dépasser la «mosaïque des différences» dont parlait Sartre.

Tandis que les thuriféraires occidentaux du régime maoïste se conformaient à une longue tradition d'intellectuels français fascinés par les grands systèmes despotiques, surtout lorsqu'ils ont le prestige de l'éloignement géographique, Simon Leys a trouvé assez de ressources morales dans l'exil pour démonter pièce par pièce ce qu'il appelle, dans la préface d'*Ombres chinoises*, le «théâtre d'ombres» du régime communiste chinois de l'époque. Trouver en soi-même cette liberté spirituelle, cela suppose une place vacante laissée en soi, qui est sans doute la place même d'une âme irréductible aux déterminations et aux intérêts de l'individu. C'est pourquoi la forme intempestive de l'essai convient si bien à Simon Leys, qui ne cesse de rappeler dans ses préfaces qu'il revendique, à l'inverse du discours académique, «le caractère négatif et décousu» de ses textes, voire même le ton «léger» qui répugnera toujours au savant :

«“Mais pourquoi diable êtes-vous retourné en Chine?” me demandait l'autre jour à Paris un de mes aînés en sinologie – un savant pour qui j'ai par ailleurs beaucoup de respect et d'affection. J'avoue que sa question m'a laissé pantois. Y aurait-il donc des sinologues qui, hors de Chine, ne se sentent pas en exil? Et un autre [...] m'a dit: “C'était très joli vos *Habits neufs*, [...] Abandonnez plutôt cela aux journalistes, et revenez à vos travaux classiques.” Des propos comme ceux-là me rappellent que “sinologie”, rime hélas avec “assyrologie”, voire même avec “entomologie”.»<sup>37</sup>

Alors faut-il prendre le parti de se taire? Voici la réponse de Simon Leys: «Je craindrais qu'un tel silence ne rejoigne alors celui que visait Lu Xun dans son propos célèbre: “John Stuart Mill a dit que la didacture rendait les hommes cyniques. Il ne se doutait pas qu'il y aurait des républiques pour les rendre muets”.»<sup>38</sup>

<sup>37</sup> LEYS Simon, Avant-propos d'*Ombres chinoises* [1974], in *Essais sur la Chine...*, p. 233.

<sup>38</sup> LEYS Simon, *Essais sur la Chine...*, p. 233. Il ajoute la note suivante: «*Lu Xun quan ji*, Pékin, 1963, vol. III, p. 396».

## CONCLUSION

Où donc le lettré, dont se réclame souvent Simon Leys, trouve-t-il finalement «cette réserve d'inadaptation» dont Michaux faisait l'une de ses maximes? «Là où vit un lettré, il y a liberté et autonomie. Autrement dit, le lettré est, par nature, un homme dangereux», écrit William Marx, mais pour rappeler aussitôt que «l'exemple vient de loin: la vie de Confucius ne fut que pérégrinations incessantes» à travers la Chine pour critiquer les gouvernements, «sans déboucher pourtant sur une éventuelle conquête du pouvoir: c'est une politique d'opposition». On comprend que «l'existence des lettrés pose à l'évidence un sérieux problème que seule une campagne extensive d'éradication peut permettre de résoudre»<sup>39</sup>. Sans risquer, certes, l'éradication physique, Michaux lui-même, intimidé par la *doxa* maoïste du V<sup>e</sup> arrondissement de Paris, n'a-t-il pas pourtant failli trahir le brûlot de son «Barbare en Chine»?

Ce «sérieux problème» rejoindrait alors celui-là même du sujet éthique, dans la mesure où le lettré qui, dans le cas de Simon Leys, rejoint «l'intellectuel spécifique»<sup>40</sup>, est celui qui est capable du décentrement indispensable pour reconnaître dans l'autre un semblable, à la différence de l'idéologue, intellectuel universel et juge, sinon procureur omniscient. Ce que les trajectoires croisées d'Henri Michaux et de Simon Leys en Chine à des époques fort dissemblables viennent nous rappeler avec insistance aujourd'hui n'est pas sans faire écho au mot lucide de Pascal: «“Mais la Chine obscurcit”, dites-vous; et je réponds: “La Chine obscurcit, mais il y a clarté à trouver, cherchez-la”.»<sup>41</sup>

**Abstract:** As European writers took China as a mirror in which to define, in reverse symmetry, their identities and values, did they not run the risk of forfeiting any objectivity about this culture, as Pascal already wondered in his time? Michaux, and thirty years later Simon Leys, have had to face this question, which has elicited different, at times paradoxical responses, from these two stubbornly independent French-speaking Belgian writers.

<sup>39</sup> MARX William, *Vie du lettré*, Paris: Minuit, 2009, p. 150-152. L'auteur rappelle qu'il fallut «simplifier et déformer la pensée de Confucius pour pouvoir instaurer, sous son égide, quatre siècles plus tard, à l'époque des Han, les premiers concours permettant aux lettrés de servir l'Empire en tant qu'administrateurs» (p. 152).

<sup>40</sup> L'expression apparaît pour la première fois dans un entretien avec Michel Foucault: «Il me semble que cette figure de l'intellectuel “spécifique” s'est développée à partir de la Seconde Guerre mondiale. C'est peut-être le physicien atomiste – disons d'un mot, ou plutôt d'un nom: Oppenheimer – qui a fait la charnière entre l'intellectuel universel et l'intellectuel spécifique.» (FOUCAULT Michel, *Dits et écrits*, t. II: 1976-1988, Paris: Gallimard, 2001, p. 192).

<sup>41</sup> PASCAL Blaise, *Pensées*, fragment 672, Michel Le Guern (éd.), Paris: Gallimard, coll. «Folio classique», 2004, p. 412.

# DE *L'ÉTRANGER* AU *PREMIER HOMME* : LA RÉCEPTION DE CAMUS EN CHINE

LI YUAN ET YONGFENG WU

**Résumé :** La première édition chinoise de *L'Étranger* a paru à Shanghai il y a un demi-siècle. Depuis lors, Albert Camus n'a jamais été perdu de vue par le lectorat chinois, et a même fait l'objet d'une attention croissante dans les universités. Jusqu'à aujourd'hui, toutefois, sa réception en Chine a varié pour chacune de ses œuvres, et l'on peut déplorer une mésinterprétation et une mécompréhension considérable vis-à-vis de cet auteur, qui s'expliquent par certains facteurs sociaux, politiques et culturels. Quel est donc le véritable Camus qui se cache derrière les étiquettes d'« absurde » et de « révolte » ? Avec l'avènement d'une ère de « promotion de l'humanité et de retour à soi-même », il est désormais grand temps en Chine de relire ce grand intellectuel du xx<sup>e</sup> siècle de manière plus ouverte et approfondie.

Un demi-siècle s'est écoulé depuis la première traduction de *L'Étranger* en Chine. Durant ce laps de temps, les œuvres d'Albert Camus ont été bien accueillies des lecteurs et des chercheurs chinois, et l'intérêt envers ce lauréat du prix Nobel ne cesse d'augmenter dans le pays. Cependant, il n'existait au départ qu'une interprétation unilatérale qui a entraîné des opinions erronées sur lui. L'on a fait de l'« absurde révolte » le stéréotype de Camus sans prendre en compte ses autres facettes. Ce phénomène est étroitement lié au besoin esthétique contemporain des Chinois et correspond parfaitement à l'évolution de la société chinoise. À notre époque, où il est de bon ton d'en appeler à l'« esprit d'humanisme » et au « retour sur soi » en Chine, il est temps pour nous d'entrer dans une connaissance à la fois plus ample, plus ouverte et plus profonde de ce grand esprit du xx<sup>e</sup> siècle.

## RÉTROSPECTIVE SUR LA PRÉSENCE D'ALBERT CAMUS EN CHINE<sup>1</sup>

En réalité, dans le monde chinois, ce sont les Taiwanais qui ont traduit les premiers Albert Camus. En mai 1958, Shi Cuifeng a fait publier en feuilleton, dans le journal *Lianhe*, *L'Étranger* «transplanté» en chinois d'après les versions anglaise et japonaise<sup>2</sup>. Pendant une vingtaine d'années (de 1958 à 1978), six différentes versions chinoises de *L'Étranger* ont paru à Taiwan<sup>3</sup>. En 1960, l'année où Camus est décédé accidentellement, les médias de Taiwan et de Hong Kong (les chercheurs hongkongais étudiaient Camus principalement sur la base des traductions taiwanaises) ont accordé une grande place à l'événement en consacrant de nombreuses pages à une présentation de l'apport de Camus à la littérature et à une appréciation de sa pensée philosophique. Par exemple, la *Revue littéraire* de Taiwan (8<sup>e</sup> volume, n<sup>o</sup> 2) publie quatre articles traitant des romans de Camus, et le *Hongkong Times, Supplément Qianshuiwan*, consacre sept articles à la commémoration de cet écrivain distingué<sup>4</sup>. Par rapport à la Chine continentale, la traduction et la présentation d'Albert Camus à Taiwan et à Hong Kong sont donc antérieures et beaucoup plus complètes, surtout avant les années 1980.

En Chine continentale, la traduction des ouvrages d'Albert Camus a débuté peu après la mort de l'auteur, dans les années 1960. En décembre 1961, la première version chinoise de *L'Étranger* a vu le jour à Shanghai<sup>5</sup>, inaugurant la traduction des œuvres de Camus sur le continent. Cependant, à cette époque-là, ce roman, considéré comme «un ouvrage qui démontre sans déguisement la pensée réactionnaire du monde occidental»<sup>6</sup>, n'était destiné qu'à un petit nombre de cadres supérieurs et de spécialistes de la recherche et circulait dans ces cercles restreints. L'objectif de la traduction de cet ouvrage était de permettre à ces lecteurs privilégiés de découvrir la face «exécration» des existentialistes occidentaux qu'il fallait condamner. Jusqu'en 1978, cette version de *L'Étranger* est restée le seul ouvrage de Camus disponible en Chine continentale, car depuis les années 1960, la situation politique chinoise a connu un tournant brutal, pendant lequel ceux qui contrôlaient le droit à la parole n'ont porté qu'un jugement sévère envers Camus. «C'est un homme qui déshonore

<sup>1</sup> Certains documents cités dans cette partie proviennent du mémoire de M. Yongfeng Wu, réalisé sous ma direction à la fin de ses études de licence à l'Université de Fudan (mai 2012). Je tiens également à remercier M<sup>lle</sup> Yi ZHONG pour son aide dans la collecte des dossiers de recherche sur Albert Camus à Taiwan et à Hong Kong.

<sup>2</sup> CAMUS Albert, *L'Étranger*, trad. de Shi Cuifeng (施翠峰) d'après la version anglaise de Stuart Gilbert et la version abrégée en japonais de Kubotakeisaku (窪田启作), publiée dans le journal *Lianhe* («联合报») à Taiwan, 1958.

<sup>3</sup> Voici les six traducteurs, les maisons d'édition et les années de publication: 1965, Wang Runhua (王润华), Éditions de Zhonghua (中华书局); 1969, Buzhu (不著), Éditions de Xinshiji (新世纪); 1971, Chen Shuangjun (陈双钧), Éditions de Zhengwen (正文); 1971, anonyme (无名氏), Édition de Zhezhi (哲志); 1974, Shangshi (尚适), Éditions de Yishi de Taizhong (台中: 义士); 1976, Meng Xiangsen (孟祥森), Éditions de Mutong (牧童).

<sup>4</sup> *Hongkong Times, Supplément Qianshuiwan* («香港时报·浅水湾»), 23 février, 16 mai, 2 juin, 8 juillet, 13 juillet, 12 octobre, 17 décembre 1960.

<sup>5</sup> CAMUS Albert, *L'Étranger*, Meng'an (孟安) (trad.), Shanghai: Éditions de Shanghai Wenyi (上海文艺出版社), 1961.

<sup>6</sup> CAMUS Albert, *L'Étranger*, Meng'an (孟安) (trad.)..., p. IV.



la raison en calomniant le marxisme... Il s'oppose au Parti communiste de France qui lutte pour le bonheur du peuple d'Algérie», dit le fameux critique et traducteur Zhou Xuliang dans son commentaire littéraire sur Albert Camus publié à Shanghai en 1960<sup>7</sup>.

Avec la fin de la Révolution culturelle, l'«état de siège» sur le plan idéologique en Chine s'est lui aussi terminé. En juin 1978, la première version chinoise de *La Femme adultère* a paru dans la revue *La Littérature dans le monde*<sup>8</sup>. La traduction de cette brève nouvelle a eu une double importance. D'une part, c'était la première fois que les ouvrages d'Albert Camus étaient accessibles au grand public chinois. D'autre part, cela a déclenché un véritable essor de la traduction de l'auteur en Chine.

Dans les années 1980, l'existentialisme a suscité l'intérêt de l'intelligentsia chinoise. C'est dans ce contexte que les ouvrages de Camus sont entrés les uns après les autres dans l'horizon des lecteurs chinois. Voici quelques repères importants au cours de la décennie 1980-1990: en 1980, la première version de *La Peste* a été publiée à Shanghai<sup>9</sup>. En 1985, le premier recueil des romans et des nouvelles de Camus, qui réunissait *L'Étranger*, *La Chute* et *L'Exil et le royaume*, a vu le jour à Pékin<sup>10</sup>. En 1986, une maison d'édition située à Guilin a fait publier successivement *Caligula*, *Le Malentendu* et *Les Justes*<sup>11</sup>. C'était la première fois que les pièces de théâtre de Camus se faisaient connaître des lecteurs chinois. En 1987, la première version chinoise du *Mythe de Sisyphe*<sup>12</sup> a paru à Pékin, inaugurant ainsi la traduction des essais de l'écrivain. Pour résumer, en dix ans, tous les ouvrages les plus représentatifs de l'écrivain ont été traduits en chinois, notamment trois romans (*L'Étranger*, *La Peste*, *La Chute*) et un recueil de nouvelles (*L'Exil et le royaume*), mais aussi trois pièces de théâtre (*Caligula*, *Les Justes*, *Le Malentendu*) et deux recueils d'essais (*Le Mythe de Sisyphe*, *Entre la misère et le soleil* – recueil d'une trentaine d'essais de Camus traduits en chinois, y compris *L'Homme révolté*, *L'Endroit et l'envers...*<sup>13</sup>).

Dans les années 1990, la traduction et la parution des ouvrages d'Albert Camus ont continué à prendre de l'importance. Les rééditions de certaines de ses œuvres se sont succédé. De plus, *Le Premier Homme*, chant du cygne de l'illustre écrivain,

<sup>7</sup> ZHOU Xuliang (周煦良), *Albert Camus, Digest des Sciences sociales des pays étrangers* («现代外国哲学社会科学文摘») Shanghai, 4, 1960, p. 14.

<sup>8</sup> *La littérature dans le monde* («世界文学»杂志), 3, 1978, éditée par l'Académie des Sciences sociales de Chine.

<sup>9</sup> CAMUS Albert, *La Peste*, Gu Fangji (顾方济) et Xu Zhiren (徐志仁) (trad.), Shanghai: Éditions de Shanghai Yiwén (上海译文出版社), 1980.

<sup>10</sup> CAMUS Albert, *Recueil des Nouvelles de Camus*, Guo Hong'an (郭宏安) (trad.), Beijing: Éditions de Waiguowenxue (外国文学出版社), 1985.

<sup>11</sup> CAMUS Albert, *Caligula, Le Malentendu, Les Justes*, Li Yumin (李玉民) (trad.), Guilin: Éditions de Lijiang (漓江出版社), 1986.

<sup>12</sup> CAMUS Albert, *Le Mythe de Sisyphe*, Du Xiaozhen (杜小真) (trad.), Beijing: Éditions de Sanlian (北京三联书店), 1987.

<sup>13</sup> CAMUS Albert, *Entre la misère et le soleil. Recueil d'essais de Camus*, Du Xiaozhen (杜小真) et Gu Jiachen (顾嘉琛) (trad.), Shanghai: Éditions de Shanghai Sanlian (上海三联书店), 1989.

a été publié d'abord partiellement dans une revue littéraire en 1996<sup>14</sup>, puis dans sa traduction complète en chinois en 1999, à Nankin<sup>15</sup>. La parution de cet ouvrage posthume a marqué l'achèvement de la traduction de tous les romans de l'écrivain, hormis celle de *La Mort heureuse*. Outre les essais philosophiques (*Le Mythe de Sisyphe, L'Homme révolté*), divers essais qui dépeignent l'Algérie ont paru successivement en Chine à cette époque-là, y compris *Noces, L'Été*, etc.<sup>16</sup>. Depuis le début du nouveau millénaire, les entretiens et certains discours de Camus ont également été introduits en Chine continentale, notamment ses discours prononcés en Suède à l'occasion du prix Nobel<sup>17</sup>. Ainsi, si l'introduction de Camus en Chine a redémarré et s'est accélérée dans les années 1980, elle s'est beaucoup diversifiée dans les années 1990 et dans la première décennie du XXI<sup>e</sup> siècle.

## UNE DISTORSION D'IMAGE ET UNE PERCEPTION UNILATÉRALE D'ALBERT CAMUS

Depuis que Camus a été introduit en Chine, les études sur l'écrivain évoluent d'une manière sinueuse. Comme nous l'avons vu, Camus y a fait sa première apparition dans les années 1960. À cette époque-là, la Chine continentale était encore très fermée sur le plan idéologique. Les autorités maintenaient une extrême vigilance envers les pays «hostiles» avec, en particulier, des mesures strictes de censure culturelle. Toutes les formes d'art, y compris la musique, la littérature, la peinture, le cinéma, étaient ramenées au rang d'outils de propagande. En ce qui concerne l'introduction de la littérature étrangère dans le pays, toutes les œuvres occidentales, censées «représenter la pensée putride et le mode de vie malsain provenant des pays capitalistes», étaient «des herbes vénéneuses»<sup>18</sup> à verser au dossier du mouvement critique contre le capitalisme. Par exemple, le prologue de *L'Étranger* publié en 1961 commence par ces mots : «Camus est l'un des représentants de la philosophie réactionnaire de l'existentialisme français... Depuis son départ du grand journal *Combat*, il est devenu de plus en plus réactionnaire et hostile à la force du progrès du socialisme.»<sup>19</sup> Et il se termine ainsi : «Tout cela a suffisamment démontré l'extrême degré de pauvreté et de pourriture du contenu de la culture de l'Europe occidentale.»<sup>20</sup> L'éditeur a même ajouté en guise de postface un article écrit par une chercheuse soviétique<sup>21</sup> qui révèle «une situation sans issue de la philosophie

<sup>14</sup> CAMUS Albert, *Le Premier Homme (extrait)*, Yuan Li (袁莉) (trad.), *La Littérature contemporaine des pays étrangers* («当代外国文学» 杂志), Nanjing, 4, 1996, p. 4-53.

<sup>15</sup> CAMUS Albert, *Le Premier Homme*, Yuan Li (袁莉) et Zhou Xiaoshan (周小珊), Nanjing: Éditions de Yilin (译林出版社), 1999.

<sup>16</sup> CAMUS Albert, *Œuvres complètes*, Liu Mingjiu (柳鸣九等) (trad.), Shijiazhuang: Éditions de l'Éducation de Hebei (河北教育出版社), 2002.

<sup>17</sup> CAMUS Albert, *Le Discours de Stockholm*, Yuan Li (袁莉) (trad.), *Lettres des pays étrangers* («外国文艺» 杂志), Shanghai, 5, 2010, p. 134.

<sup>18</sup> MA Shikui (马士奎), «La traduction de la littérature des pays étrangers pendant la Révolution culturelle en Chine», *La Traduction en Chine* («中国翻译» 杂志), Beijing, 3, 2003, p. 66.

<sup>19</sup> CAMUS Albert, *L'Étranger*, Meng'an (孟安) (trad.)..., p. III.

<sup>20</sup> CAMUS Albert, *L'Étranger*, Meng'an (孟安) (trad.)..., p. V.

<sup>21</sup> EVNINA E., «Le destin du roman existentialiste», *Problèmes de littérature* (Евнина Е., Судьбы экзистенциалистского романа, Вопросы литературы), 4, 1959.

camusienne»<sup>22</sup> et analyse l'un après l'autre ses héros «qui se présentent comme des ennemis agressifs et cruels luttant contre la littérature réaliste et le camp du socialisme»<sup>23</sup>.

Pendant la période de la Révolution culturelle (1966-1976), où la traduction de presque toutes les œuvres étrangères a été suspendue, Camus est resté longtemps inconnu du public chinois. Puis, dans les années 1980, avec la disparition du chaos politique et la mise en place de la politique de réforme et d'ouverture, de grands changements se sont produits dans la société chinoise. L'ordre a été rétabli. Les Chinois se sont lassés des combats interminables entre différentes classes sociales, et la construction économique et culturelle a repris. Ces mutations sociales ont touché aussi le milieu littéraire. La pensée existentialiste s'est alors rapidement répandue. Considéré, avec Sartre, comme un important représentant du courant existentialiste, Camus a été bien accueilli en Chine. L'absurdité de l'existence dénoncée par l'écrivain a éveillé d'intenses et profondes résonances chez les Chinois qui sortaient d'une époque marquée par l'irrationalité collective. C'est pourquoi il y eut comme un déferlement d'intérêt envers cet écrivain français : dans les années 1980, *Le Mythe de Sisyphe* était l'un des livres préférés des étudiants chinois<sup>24</sup>. Outre Camus, d'autres écrivains qui abordaient le thème de l'absurde se sont fait connaître rapidement en Chine, tels que Franz Kafka avec sa fameuse nouvelle *La Métamorphose*<sup>25</sup>, Samuel Beckett avec sa pièce de théâtre *En attendant Godot*<sup>26</sup>, etc. De plus, le concept de «l'absurde» a été rapidement accepté par les lettrés chinois et a exercé une profonde influence sur la littérature chinoise de cette époque. On a même vu naître, dans les années 1980, une école littéraire appelée «la littérature pionnière», dont l'une des idées principales est l'absurdité de l'être.

D'autre part, depuis la fin de la Révolution culturelle, les Chinois désirent plus que jamais la stabilité sociale. On craint que le désordre ne revienne et l'on met, de ce fait, fortement l'accent sur la stabilité. Une citation de Deng Xiaoping – «ce dont la Chine a le plus besoin, c'est la stabilité»<sup>27</sup> – reflète bien cette mentalité collective. On évite plus ou moins d'aborder le sujet de la révolte. Dans le cas de Camus, bien que la révolte dont l'écrivain parle soit essentiellement différente de ce que les Chinois ont vécu, peu d'attention lui est apparemment accordée. Résultat : l'absurde, qui n'est en fait que le point de départ de la pensée camusienne, est considéré par beaucoup comme l'idée centrale de son œuvre. Et même si l'on aborde la révolte, les préférences sont évidentes : aux yeux des Chinois, les personnages de *La Peste* s'unissent pour combattre l'épidémie. Ils représentent donc la révolte dans un sens

<sup>22</sup> CAMUS Albert, *L'Étranger*, Meng'an (孟安) (trad.)..., p. 106.

<sup>23</sup> CAMUS Albert, *L'Étranger*, Meng'an (孟安) (trad.)..., p. 120.

<sup>24</sup> ZHA Jianying (查建英), *Interview sur l'époque des années 80*, Beijing : Éditions de Sanlian (北京三联书店), 2006.

<sup>25</sup> KAFKA Franz, *La Métamorphose*, Li Wenjun (李文俊) (éd. et trad.), Guilin : Éditions de Lijiang (漓江出版社), 1994.

<sup>26</sup> LU Yongmao (卢永茂), *Les Études sur Samuel Beckett*, Zhengzhou : Presses de l'Université de Henan (河南大学出版社), 1995.

<sup>27</sup> DENG Xiaoping (邓小平), entretien avec George Bush, 26 février 1989, in *Anthologie de M. Deng Xiaoping*, vol. III, Beijing : Éditions du Peuple (人民出版社), 1993, p. 284.

«positif» et «pacifique». Pendant la période de l'épidémie de SRAS en 2003, *La Peste* est devenue un best-seller en Chine à l'aide du slogan publicitaire: «Le livre qui sauve nos âmes pendant la crise.»<sup>28</sup> Par rapport à *La Peste*, les autres ouvrages du «cycle de la révolte» tels que *L'Homme révolté* et *Les Justes* ont bien moins retenu l'attention. *L'Homme révolté* a même suscité de sévères critiques dans les années 1980, et c'était tout à fait compréhensible, car certains passages du livre expriment l'esprit antimarxiste de Camus. Or, depuis la prise du pouvoir par le Parti communiste chinois en 1949, le marxisme-léninisme demeure l'idéologie dirigeante dans le pays. Quant aux *Justes*, puisque cette pièce de théâtre représente une révolte politique violente, elle n'a pas non plus suscité beaucoup d'intérêt de la part des Chinois. Enfin, le fait que les Chinois tendent à négliger le côté «révolté» de Camus s'explique aussi, du moins en partie, par les circonstances socioculturelles de la Chine contemporaine.

## LA «FOI HUMAINE» D'ALBERT CAMUS ET SON RETENTISSEMENT EN CHINE

Au tout début de la parution des œuvres de Camus en Chine, sa pensée y était considérée simplement comme une variante de l'existentialisme. Puis une connaissance plus approfondie de l'écrivain a fait que l'absurde et la révolte sont devenus les deux étiquettes que les Chinois ont eu tendance à lui attacher. Aujourd'hui, nous découvrons un Camus plus «doux» et plus «tendre», un écrivain humaniste qui n'hésite jamais à professer son amour pour les humbles et la nature en attestant de sa croyance en ce monde terrestre, sans l'aspiration à un «au-delà».

En juillet 2010, un colloque sur Camus s'est tenu à l'Université de Wuhan pour commémorer le cinquantième anniversaire de la mort de l'écrivain. Plus de trente participants venus d'une quinzaine de provinces de Chine – traducteurs, écrivains, éditeurs, chercheurs, etc. – y ont participé. Le symposium a couvert divers sujets dont certains avaient rarement été discutés jusque-là, surtout celui de la «foi humaine» qui se manifeste d'une manière touchante dans *Le Premier Homme*. Dans cet ouvrage posthume, Camus continue de révéler et d'affirmer l'absurdité du monde, tout en nous proposant une possibilité de dépasser cet enclos absurde de la destinée. Ce qui est évident, c'est que la philosophie de Camus ne préconise jamais l'orientation vers le nihilisme. Il insiste sur l'idée que l'homme devrait avoir la foi malgré la «mort de Dieu». La foi en quoi? En l'amour, en la vie quotidienne, en le bonheur de l'individu: «Le bonheur était humain et l'éternité quotidienne.»<sup>29</sup> Sous la plume de Camus, la vie de son héros en Algérie est démunie, mais bienveillante et chaleureuse. Il nous assure que la vie de chacun est entre ses propres mains et non concédée par quelqu'un d'autre. On n'est jamais l'étranger de sa propre vie. C'est la «foi humaine» que Camus a voulu proclamer, selon nous, dans cette œuvre qui parle des humbles.

<sup>28</sup> Wu Zhen (吴真), «Une lecture atypique au moment du SRAS», *Le Journal du Sud* («南方日报»), 28 mai 2003.

<sup>29</sup> CAMUS Albert, *La Mort heureuse*, Paris: Gallimard, 1971, p. 169.

Ce qui est mis en relief dans presque tous les ouvrages de Camus, c'est l'expérience vitale des individus, qui est unique et inimitable dans le monde. Les lecteurs qui essaient de le comprendre peuvent en être touchés, sans considérer pour autant telle ou telle personne comme leur représentant ou leur porte-parole. En effet, par rapport aux œuvres littéraires depuis longtemps considérées, en Chine, comme des outils de propagande dont les personnages positifs représentaient la volonté collective ou autoritaire et manquaient d'individualité, les livres de Camus préconisent plutôt la légitimité d'être, le bonheur quotidien et la liberté d'âme individuelle. Les lecteurs chinois adorent ce genre de narration. Ce goût reflète en réalité une volonté des Chinois : le désir de pouvoir modifier leur propre condition, la recherche de plus de liberté individuelle, c'est-à-dire une condition qui ne dépend dès lors plus d'une volonté collective.

En effet, non seulement dans le domaine idéologique, mais aussi dans le domaine littéraire, la Chine du xx<sup>e</sup> siècle se caractérisait par une idée centrale depuis lors remise en cause : l'homme n'est pas un individu, mais un membre d'une collectivité, une brique d'un immeuble. Conformément à cette notion, un Chinois n'avait pas le droit d'affronter le monde ou l'Histoire, il devait parler au nom d'un groupe, se sacrifier pour un groupe, servir un groupe, c'est-à-dire qu'il vivait une vie « sur commande ». Sous la pression du mythe d'État et celle de la moralité sociale, il était vraiment très difficile pour un écrivain chinois d'adopter une position complètement individuelle et de considérer l'homme comme un individu. Même dans l'histoire de la littérature moderne, un écrivain n'avait pas le droit de vivre en ermite, sinon il était accusé de ne pas s'intéresser à la misère du peuple.

Depuis le mouvement du 4 mai 1919, la littérature chinoise s'est donné comme mission sacrée de « sauver le peuple » et d'« éclairer le pays ». Elle est devenue un moule s'appliquant à tous les genres artistiques. Ce moule de « secours » et de « lumière » ne visait que l'État, qu'une classe ou qu'une génération. C'est pourquoi la littérature avait comme objet primordial de construire des personnages types, dont la caractéristique commune serait le signe distinctif du pays, d'une classe ou d'une génération. Les écrivains se sont efforcés de créer des ouvrages correspondant parfaitement à la moralité collective, sous peine de voir leurs livres condamnés comme des « herbes vénéneuses » et d'être eux-mêmes considérés comme « réactionnaires ». Dans les années 1960 et 1970, cette tendance de « création-gabarit » (ou « création standard ») soumise à un groupe restreint de directeurs d'État a failli étouffer la création littéraire chinoise.

Cependant, à partir des années 1980, un nombre croissant d'écrivains chinois ont compris la nocivité, pour la littérature, de cette mainmise collective. Ils ont pris conscience que la privation de la liberté d'écrire provenait non seulement de l'autorité, mais aussi du public, et même de leurs collègues. Quand la pensée occidentale sur la modernité a commencé à circuler en Chine, certains écrivains se sont mis à explorer toutes les possibilités de la littérature, nombre d'entre eux se nourrissant des idées de Sartre, de Kafka et de Camus.

L'inspiration que Camus a donnée aux intellectuels chinois a surtout consisté dans la reconnaissance du « respect de l'individu » et en un « parti pris tout à fait

indépendant de l'individu envers la réalité»<sup>30</sup>. L'écrivain ne doit accepter ni adopter l'identité commune d'un collectif, ni se laisser manipuler comme outil de propagande. La position sur laquelle Camus insiste dans ses œuvres pour une révolte limitée de l'individu et une liberté de refuser et de choisir<sup>31</sup> a apporté une force gigantesque à la littérature, qui conduit les écrivains chinois à s'exprimer désormais de façon volontaire et non contrainte. Quelques écrivains «d'avant-garde», tels que Liu Suola, Ma Yuan, Canxue, Ge Fei, ont entrepris une expérience littéraire caractérisée par une narration individualisée, dans laquelle se renouvellent les formes descriptives et les modes de communication entre l'auteur et ses lecteurs. Par exemple, dans le roman intitulé *Tu n'as pas de choix*<sup>32</sup>, Liu Suola a manifestement repris le sujet camusien de l'absurde et de la solitude humaine en décrivant des personnages jeunes en quête d'eux-mêmes qui se détachent volontairement du courant principal de la société afin de s'interroger sur le sens de leur existence. Dans un autre roman, *La Rue de la boue jaune*<sup>33</sup>, Canxue construit un monde extrêmement étrange en mêlant rêve et réalité pour exprimer son expérience individuelle et son observation de l'absurdité du monde.

Influencée par les écrits de Camus, la littérature d'avant-garde de Chine manifeste en général un sentiment de déception et de refus vis-à-vis de la réalité et témoigne d'un désir ardent de rechercher la valeur et la liberté de l'homme comme individu. Les types de figures héroïques ou tragiques apparus dans les romans depuis 1949 ont été définitivement rejetés et remplacés par des personnages de peu d'importance, des vagabonds en marge de la mentalité collective, sur lesquels on peut facilement trouver les empreintes de Sisyphe, de Meursault et de Jacques Cormery.

Après une grande clameur et une introspection raisonnable sur l'introduction de l'existentialisme en Chine, le milieu intellectuel chinois s'intéresse de plus en plus aux écrits de Camus – romans, essais, théâtre, carnets, correspondance –, ainsi qu'aux biographies du philosophe. Tous ont été traduits ou sont en cours de traduction. Une nouvelle génération d'écrivains et de critiques, tels que A Yi, Bi Feiyu, Liu Zhenyun, Zhu Dake, Huang Xiyun, ont exprimé en diverses circonstances leur fascination et leur interprétation personnelle. Toutefois, bien qu'il existe une véritable résonance des pensées de Camus en Chine compte tenu du degré de la liberté d'expression, la littérature chinoise est loin encore de s'approcher du niveau où elle devrait s'élever en tant que telle. La base de son existence et l'élaboration de

<sup>30</sup> ZHANG He (张鹤), «La littérature chinoise d'avant-garde influencée par l'existentialisme occidental», *Publication sélective de la biographie et du roman d'aventure* («传奇·传记文学选刊» 杂志), Hefei, 3, 2010, p. 27.

<sup>31</sup> Voir CAMUS Albert, *L'Homme révolté*, Du Xiaozhen (杜小真) et Gu Jiachen (顾嘉琛) (trad.), in *Entre la misère et le soleil...*, et notamment la citation suivante : «Qu'est-ce qu'un homme révolté ? Un homme qui dit non. Mais s'il refuse, il ne renonce pas : c'est aussi un homme qui dit oui, dès son premier mouvement.»

<sup>32</sup> LIU Suola (刘索拉), *Tu n'as pas de choix*, *La Littérature du peuple* («人民文学» 杂志), Beijing, 3, 1986.

<sup>33</sup> CANXUE (残雪), *La Rue de la boue jaune*, premier roman de l'auteur, publié en 1985 dans une revue littéraire éphémère, *La Chine*, dirigée par Ding Ling (l'une des plus fameuses écrivaines «révolutionnaires» de Chine contemporaine), puis publié en tirage à part par une maison d'édition de Taiwan (圆神出版社), 1987.

son nouveau critère d'évaluation devront donc subir, en Chine aussi, l'inévitable et salulaire épreuve du temps.

**Abstract:** Half a century ago, the first Chinese edition of *The Stranger* was published in Shanghai. Albert Camus, since then, has remained in the sight of the Chinese reading public, and has been gaining more and more academic attention. Until today, however, the reception of Camus in China has varied from work to work, with considerable misinterpretation and misunderstanding toward the author, a phenomenon caused by certain social, political and cultural factors. So, who is the authentic Camus aside from the labels of “an absurdist” and “a revolt?” With China the era of “Promoting humanity and returning to self,” it is now high time to re-read this great mind of the twentieth century in a more open and profound way.





**LA CRITIQUE DE L'HOMME NOUVEAU  
DANS LES ROMANS CHINOIS CONTEMPORAINS :  
MO YAN ET YAN LIANKE**

YINDE ZHANG

**Résumé :** L'homme nouveau émane d'un projet du Parti communiste chinois qui consiste à édifier un type d'individu conforme aux impératifs d'un État-nation moderne et socialiste. La littérature chinoise actuelle dénonce ce mythe inspiré à la fois du modèle soviétique et d'un nietzschéisme fourvoyé, dans sa double apologie du sacrifice et de la puissance. Des réflexions seront proposées à partir de quelques romans de Yan Lianke et de Mo Yan, afin de montrer comment ce projet de l'État-Parti entraîne la chute de l'individu et la dissolution du sujet, et comment cette action aliénante est permanente, dans le contexte monolithique de naguère ou sous l'autoritarisme capitaliste de nos jours, en raison de l'alliance de l'utopie communiste et de l'idéologie nationaliste.

L'homme nouveau est une figure prégnante dans la littérature chinoise contemporaine. Il se présente sous deux formes contrastées dans les périodes récentes. Il désigne, d'un côté, des héros qui sont en vérité l'euphémisme d'êtres écrasés par la machine implacable d'un État totalitaire qui, au nom de l'édification socialiste, élimine tout élément réfractaire à défaut de façonner des saints dévoués, par abnégation ou sacrifice, à la cause du Parti ; et de l'autre, dans la nouvelle période postmaoïste, des *supermen* de *success story* illustrant le rêve centenaire du renouveau d'une nation jadis bafouée par les puissances occidentales. Un certain hiatus semble s'observer dans la coexistence de ces deux figures, habitée pourtant par une continuité sous-jacente, que la présente étude tente d'élucider. L'homme nouveau émane en effet du projet du Parti communiste chinois qui consiste à édifier un type d'individu conforme aux impératifs d'un État-nation moderne et socialiste. Ce projet s'inspire à la fois du modèle soviétique et d'un

nietzschéisme réinterprété. L'éloge de l'abnégation et le fantasme de la puissance s'allient de façon insoupçonnée pour marquer la permanence de l'action aliénante de l'État-Parti nationaliste, dans le contexte monolithique de naguère ou sous l'autoritarisme capitaliste de nos jours.

La littérature postmaoïste, et notamment celle des vingt dernières années, révèle cette double facette de l'homme nouveau, inscrite dans un continuum idéologique traversant le siècle. L'ambition de Mao Zedong, faut-il le rappeler, consistait à créer non seulement une Chine nouvelle, mais aussi un homme nouveau, associant étroitement l'édification d'un État et d'une société socialistes à la transformation morale et spirituelle de l'individu. Ce projet, formulé clairement dans *Sur la pratique* (1937) et *De la dictature de la démocratie populaire* (1949), fait référence au modèle soviétique et stalinien, en mettant en parallèle la volonté de transformation du monde et celle de transformation de l'homme, mais par la voie de la contrainte, puisqu'il s'agit d'éliminer tout facteur de résistance dans le modelage de l'homme nouveau<sup>1</sup>. La «réforme de la pensée» par la «réforme physique» deviendra l'euphémisme d'une réalité tyrannique de l'utopie communiste<sup>2</sup> cherchant à réinventer les rapports des hommes entre eux et à remodeler l'âme de ses contemporains, bien au-delà de l'indispensable *aggiornamento* d'une société attardée. On trouve alors d'un côté le héros libéré des anciens préjugés, oublieux de ses intérêts personnels et entièrement dévoué à la cause de la Révolution, autrement dit une espèce de saint, recevant son inspiration, y compris dans les domaines les plus techniques, du Parti communiste et du président Mao lui-même; de l'autre l'«homme nouveau», en réalité des êtres écrasés par la machine d'État qui lance des campagnes de répression périodiques pour éliminer tout facteur réfractaire au nouveau régime.

Le totalitarisme culmine en 1957 en s'acharnant sur les «droitistes», intellectuels ainsi étiquetés, exilés et condamnés à des travaux forcés dans les camps de rééducation. Une littérature de témoignage a récemment émergé sur l'existence de ces goulags chinois, d'autant plus destructeurs que leur mise en fonctionnement coïncide avec la grande famine qui sévissait en Chine à la charnière des années 1950-1960,

<sup>1</sup> «La lutte du prolétariat et du peuple révolutionnaire pour la transformation du monde implique la réalisation des tâches suivantes: la transformation du monde objectif comme celle du monde subjectif de chacun – la transformation des capacités cognitives de chacun comme celle du rapport existant entre le monde subjectif et le monde objectif. Cette transformation a déjà commencé sur une partie du globe, en Union soviétique. [...] Et le monde objectif à transformer inclut tous les adversaires de cette transformation; ils doivent passer par l'étape de la contrainte avant de pouvoir aborder l'étape de la transformation consciente.» (MAO Tse-toung [MAO Zedong], *De la pratique* [1937], Michelle Loi (trad.), Paris: Aubier Montaigne, 1973, p. 133-135).

<sup>2</sup> «Pour ce qui est des classes réactionnaires et des individus réactionnaires, une fois que leur pouvoir politique aura été renversé, il suffira qu'ils ne se rebellent pas, qu'ils ne se livrent pas au sabotage, qu'ils ne créent pas de troubles, et alors on leur donnera également de la terre et du travail, on leur permettra de survivre et de se réformer par le travail, afin de devenir des gens nouveaux. S'ils ne veulent pas travailler, l'État populaire les obligera à travailler. On fera également à leur intention un travail de propagande et d'éducation, on le fera avec beaucoup de soin et d'attention, comme nous l'avons fait autrefois parmi les officiers prisonniers. [...] Ce travail de réforme des classes réactionnaires ne peut être réalisé que par l'État de la dictature démocratique du peuple, sous la direction du Parti communiste.» (MAO Tse-toung [MAO Zedong], «De la dictature démocratique du peuple» [1949], in *Mao Tse-toung*, textes traduits et présentés par Stuart Schram, Paris: Armand Colin, 1963, p. 279).

causant des dizaines de millions de morts. On peut citer les récits testimoniaux de Yang Xianhui ou autobiographiques de He Fengming, évoquant le souvenir poignant de l'un des camps les plus déshumanisants installés dans le Gansu, au *Far West* désertique de la Chine<sup>3</sup>. Yan Lianke, quant à lui, adopte une démarche résolument fictionnelle et allégorique, dans *Quatre livres*, pour dénoncer ce processus de déshumanisation<sup>4</sup>, en faisant allusion à la fois aux canons confucéens et à l'Évangile. En quatre voix alternatives, «L'enfant du ciel», «Le Vieux Lit», «Des criminels» et «Le nouveau mythe de Sisyphe», le roman allégorise le sacrifice humain, à travers le sort de ces intellectuels qui se meurent dans ce camp de rééducation installé au bord du fleuve Jaune. La zone appelée «novéducation» (*yuxin qu*, 育新區), littéralement, «zone où l'on forme les hommes nouveaux», transforme la pénitence en enfer, où règne un chef adolescent implacable. Cependant, chargé de surveiller ces prisonniers qu'il soumet à des travaux forcés, il finira par se crucifier afin de les libérer. Ce récit censuré en Chine frappe par la radicalité avec laquelle l'auteur entend démystifier l'homme nouveau socialiste. Yan Lianke émet des doutes sur les possibilités d'une rédemption à travers un mécanisme d'aliénation détourné du projet d'émancipation des Lumières et même trahissant l'enseignement de Confucius, qui insiste sur le statut inaliénable de l'être humain, lorsqu'il affirme que l'«homme de qualité ne traite personne en ustensile»<sup>5</sup>. Mais le retour, aujourd'hui, sur cette institution répressive permet aussi à l'auteur de s'interroger sur l'action conjuguée de l'idéologie communiste et nationaliste, dans la mesure où l'enfant-bourreau fait de ce camp un champ d'expérimentation, qui met en application la dictature communiste et le rêve collectif : la mise au pas des intellectuels a pour corollaire la folie des grandeurs du Parti, cherchant à rattraper l'Occident voire le dépasser par le Grand Bond en avant, origine de la grande famine.

Cette fiction dystopique, écrite dans une Chine ivre de son mirage économique et indifférente à l'égard de la liberté individuelle, met en garde contre l'illusion du changement que provoque la période postmaoïste, en rupture, en apparence, avec le diktat politique et plus à l'écoute des impératifs de la modernisation du pays.

<sup>3</sup> YANG Xianhui, *Jiabiangou jishi* (*Chroniques de Jiabiangou*), Guangzhou : Huacheng chubanshe, 2008 ; HE Fengming, *Jingli – Wo de 1957 nian* 經歷 – 我的 1957 年 (*Mon expérience de l'année 1957*), Gansu : Dunhuang wenyi chubanshe, 2001. Ce dernier a été porté à l'écran : *Chronique d'une femme chinoise*, un documentaire de Wang Bing ; *Le Fossé*, une fiction de Wang Bing, sélection officielle de Cannes, 2011. Pour les études sur la littérature du camp de rééducation, voir WILLIAMS Philip F., Wu Yenna (dir.), *The Great Wall of Confinement. The Chinese Prison Camp through Contemporary Fiction and Reportage*, Berkeley & Los Angeles & London : University of California Press, 2004 ; QIAN Liqun, *Jujue yiwang – 1957 nianxue yanjiu biji* 拒絕遺忘 1957 年學研究筆記 (*Refuser l'oubli. Notes d'études sur l'année 1957*), Hong Kong : Oxford University Press, 2007 ; DOMENACH Jean-Luc, *Chine. L'archipel oublié*, Paris : Fayard, 1992. Sur la grande famine, voir YANG Jisheng, *Stèles. La grande famine en Chine, 1958-1961*, Louis Vinenolles, Sylvie Gentil et Chantal Chen-Andro (trad.), Paris : Seuil, 2012 ; DIKÖTTER Franck, *Mao's Great Famine. The History of China's Most Devastating Catastrophe, 1958-1962*, Londres & Berlin & New York : Bloomsbury, 2010.

<sup>4</sup> YAN Lianke 閻連科, *Sishu* 四書 (*Quatre livres*), Hong Kong : Mingbao chubanshe, 2010 ; traduction française : *Quatre livres*, Sylvie Gentil (trad.), Arles : Éditions Philippe Picquier, 2012.

<sup>5</sup> CONFUCIUS, *Entretiens avec ses disciples*, André Lévy (trad.), Paris : GF-Flammarion, 1994, p. 36. Anne Cheng donne une traduction qui en diffère : «L'homme de bien n'est pas un ustensile destiné à un seul usage.» (*Entretiens de Confucius*, Anne Cheng (trad.), Paris : Seuil, coll. «Points», 1981, p. 35). L'expression originale est «junzi buqi» (君子不器).

La propagande axée sur l'homme nouveau est toujours investie de la même utopie communiste doublée d'une idéologie nationaliste. Deng Xiaoping a mis en avant et réitéré, dans les années 1980 et 1990, la nécessité de créer, parmi la jeunesse, un «homme nouveau doté de quatre vertus cardinales» (*siyou xinren*, 四有新人): idéaux, morale, savoir et force physique<sup>6</sup>. Cette jeunesse, appelée de ses vœux par le «grand architecte de la politique d'ouverture et de réforme», semble s'éloigner de la version marxienne et chrétienne de l'homme nouveau, modeste et effacé, en incitant à un héroïsme plus entreprenant et plus pragmatique. Le modèle de Lei Feng (1940-1962), sanctifié jadis par Mao comme modèle de soldat modeste et dévoué, est alors redéfini selon les exigences de la nouvelle époque, convoquant un nietzschéisme revu et corrigé en accord avec le credo de l'enrichissement et de la prospérité<sup>7</sup>. On assiste à la résurgence du rêve de la renaissance que partagent nombre d'intellectuels chinois et de futurs dirigeants communistes depuis un siècle. Les réformistes de la fin de la dynastie impériale scrutent les origines de la puissance, comme chez Yan Fu<sup>8</sup>, ou participent à l'élaboration de la théorie du «nouveau peuple» (*xinmin shuo*), comme chez Liang Qichao, tandis que les premiers marxistes, comme Li Dazhao, s'enthousiasment de la découverte du surhomme de Nietzsche. Les associations se sont d'ailleurs multipliées à l'issue du mouvement de contestation intellectuelle du 4 mai 1919, avec les noms significatifs de Société du peuple nouveau (*Xinmin xueshe*) ou Société de l'homme nouveau (*Xinren xueshe*). Il n'est pas jusqu'à Mao Zedong lui-même qui ne s'adonne aux méditations sur l'importance capitale de l'éducation physique, qu'il place bien au-dessus du processus de civilisation<sup>9</sup>.

Dès le départ et au long du xx<sup>e</sup> siècle, l'homme nouveau se confond avec le renouveau de la nation, dont le salut repose sur l'idée de la modernisation et du renforcement du pays contre la domination de l'Occident. L'homme nouveau, dans ces conditions, implique le sacrifice systématique de l'individu, de plus en plus assujéti à la raison d'État. Dans le contexte de la Chine postsocialiste où le libéralisme économique s'allie à l'autoritarisme, l'individu réifié devient à la fois complice et victime d'un État tout-puissant, relayant la crise idéologique par l'érection d'une religion mercantile inédite. Ainsi Mo Yan met-il en fiction, dans *Le Pays de l'alcool* (1993)<sup>10</sup>, les hérauts de la société de consommation, avatars fourvoyés du nietzschéisme, acquis à l'illusion de la toute-puissance, et retombés au fond dans le piège de l'envahissement de l'État. On mettra donc l'accent sur ce roman de Mo

<sup>6</sup> *you lixiang, you daode, you zhishi, you tili* (有理想, 有道德, 有知識, 有體力). Voir LU Xiuwen 魯修文, *Deng Xiaoping siyou xinren sixiang yanjiu* 鄧小平“四有新人”思想研究 (*Études sur la théorie de Deng Xiaoping relative à l'«homme nouveau à quatre vertus»*), <http://zg.people.com.cn/GB/33839/34943/34983/2641866.html#ld>.

<sup>7</sup> Des internautes ne s'y trompent pas lorsqu'ils parodient les «quatre vertus cardinales» en les décrivant comme la possession de quatre éléments fondamentaux : pouvoir, argent, voiture de luxe et maîtresse.

<sup>8</sup> YEN Fou (YAN Fu), «Aux origines de la puissance», in *Les Manifestes de Yen Fou*, François Houang (trad.), Paris : Fayard, 1977, p. 49-99.

<sup>9</sup> MAO Ze-dong, *Une étude de l'éducation physique*, Stuart R. Schram (trad.), Paris & La Haye : Mouton & Cie, 1962, p. 49 : «Si l'on veut civiliser son esprit, il faut commencer par rendre sauvage le corps» ; «Le but principal de l'éducation physique, c'est l'héroïsme militaire ; et l'objet de l'héroïsme militaire, c'est d'être courageux, c'est d'être sans peur, c'est d'être audacieux, c'est d'être tenace». Cet article a été publié en avril 1917 dans la revue *Xin Qingnian* (*Jeunesse*), sous le pseudonyme d'Ershiba Huasheng.

<sup>10</sup> Mo Yan, *Le Pays de l'alcool*, Noël et Liliane Dutrait (trad.), Paris : Seuil, coll. «Points», 2004.

Yan paradigmatique, à bien des égards, d'une logique permanente d'aliénation de l'individu dans ce contexte de mutation socio-économique. Une lecture textuelle axée sur le « héros d'un pouce », personnage emblématique de l'homme nouveau postsocialiste, permettra d'examiner précisément les rapports pernicioeux renouvelés entre l'individu et l'État, qui, en en faisant son incarnation et en remplaçant un ordre symbolique par un autre, entraîne inexorablement le sujet dans sa chute et sa dissolution.

*Le Pays de l'alcool* est une satire virulente contre la corruption qui dévaste la société chinoise contemporaine. Par le biais d'une fiction effarante d'anthropophagie, l'auteur saisit la conscience d'une population ayant sombré dans l'avidité. Le titre renvoie ainsi à une cité imaginaire hantée par les spectres du cannibalisme infantile, qui semble faire la joie des ogres du Parti, des dignitaires locaux et des touristes nantis venus des quatre coins du pays, et même du monde. Une enquête policière a été diligentée, sans pour autant jamais aboutir, en raison, entre autres, d'un inspecteur constamment noyé dans l'ébriété. Le récit de l'investigation avortée se trouve parasité par les missives échangées entre un apprenti romancier, auteur d'une série de nouvelles consacrées à cette ville euphorique et lugubre, et son mentor, à la fois leur récipiendaire et commentateur. L'entrelacs se dénoue lorsque le maître, portant d'ailleurs le même nom que l'auteur, s'introduit dans ce lieu de splendeurs et d'horreurs : il y rencontre les protagonistes suspects, mais c'est pour constater de ses propres yeux la confusion totale quant à la nature du crime supposé, dans la mesure où lui-même s'est engouffré, sans tarder, dans la spirale éthylique. Ce paradis infernal, construit sur le mode de *locus amoenus* / *locus terribilis*, s'avère sous-tendu par des ressorts idéologiques, incarnés en l'occurrence par un personnage aussi grotesque que décisif, le « héros d'un pouce ». Mi-ange, mi-démon, il se présente comme un homme nouveau socialiste, davantage encore comme un mutant porteur du rêve cauchemardesque post-totalitaire.

La monstruosité de cette contrée, dans son ambivalence délétère, n'est pas étrangère à celle d'un personnage clé, Yu Yichi, *alias* le « héros d'un pouce ». C'est un petit lutin plein d'ambiguïté rappelant immédiatement l'adulte-enfant Oscar dans *Le Tambour* de Günter Grass<sup>11</sup>, témoin de son époque et être inquiétant qui entretient des rapports équivoques avec le nazisme. C'est en effet, dans le roman de Mo Yan, un lilliputien qui règne sur le pays tel un Titan, exerçant une violence que seule justifie sa connivence avec un État où le totalitarisme se combine désormais avec l'explosion du marché : surhomme postsocialiste, il se fait l'apôtre de la religion de l'enrichissement, mêlée à la volonté de puissance qui habite l'inconscient collectif. Cet être hybride, oscillant entre dieu sauveur et génie malfaisant, se confond avec le Léviathan, comme paradigme de l'idéologie pervertie qui règne alors.

<sup>11</sup> GRASS Günter, *Le Tambour* [1959], Jean Amsler (trad.), Paris : Seuil, 1961. Mo Yan n'a pas manqué de relever l'étrangeté de ce personnage qui frappe, selon lui, par le contraste entre son nanisme physique et une incarnation exponentielle du mal, au miroir de réalités d'une violence monstrueuse. Voir Mo Yan, « Postface » de *Quarante et un coups de canon*, Noël et Liliane Dutrait (trad.), Paris : Seuil, 2008, p. 499.

Le roman met en scène dans un premier temps un Petit Poucet moderne et sinisé, dont le statut nébuleux et complexe en dit long sur ses rapports avec l'idéologie et les autorités officielles. Sa carte de visite débordant de titres de gloire dessine le profil d'un « héros » multiforme d'aujourd'hui : président de l'Association des entrepreneurs privés de Jiuguo ; travailleur modèle de la province ; PDG de l'Hôtel-restaurant Yichi<sup>12</sup>. La multitude d'honneurs et d'étiquettes affiche la réussite considérable d'un homme, inversement proportionnelle néanmoins à son physique. Yu Yichi est un nain, mesurant un pied six pouces ou, selon le signalement fourni par l'intéressé lui-même, septante-cinq centimètres<sup>13</sup>. L'onomastique le confirme : son nom, Yu Yichi, signifie littéralement « Moi, d'un pied », si l'on en juge par la signification combinée de son patronyme et de son prénom<sup>14</sup>. Toutefois, l'idée d'un « héros d'un pouce » suggérée par les traducteurs<sup>15</sup> est d'autant plus lumineuse qu'elle met en alerte sur des liens autrement insoupçonnés avec *Le Petit Poucet* de Charles Perrault. Une série de similitudes sont attestées sur le plan narratif et thématique : la misère des villageois, la traversée de la forêt, le marché cannibale constituent des séquences reproduisant l'abandon de l'enfant et la voracité des ogres dans les temps modernes<sup>16</sup>.

La réécriture du conte porte surtout sur un motif lourd de conséquences : l'intelligence opportuniste et la conscience politique communes aux deux protagonistes. L'un et l'autre triompheront de la malédiction, tout en se mettant au service de l'État : le Petit Poucet échappe au massacre avec ses frères, pour devenir lui seul, à la fin, le messager de la cour et, partant, le « portrait inversé du roi »<sup>17</sup>, tandis que notre « héros d'un pied » s'évade de la boucherie, avant de se métamorphoser en héraut de la politique « des réformes et de l'ouverture »<sup>18</sup> grâce à ses « dispositions naturelles » et à son initiative visionnaire. La qualité primordiale de Yu Yichi se traduit ainsi par sa capacité à se mettre au diapason de la volonté gouvernementale en incarnant « par sa personne l'esprit de notre époque »<sup>19</sup>. Ce petit lutin se fait entrepreneur géant, bâtisseur de la nouvelle génération, moteur du socialisme du marché. La cité de l'alcool, qu'il a fondée, exemplifie le credo de la prospérité : les habitants de Jiuguo « connaissaient depuis longtemps une "aisance de base" ; aujourd'hui, on s'avance vers une "aisance moyenne" tout en rêvant d'une "aisance supérieure", et qu'appelle-t-on une

<sup>12</sup> Mo Yan, *Le Pays de l'alcool...*, p. 261-262.

<sup>13</sup> Le pied est une ancienne unité de mesure utilisée en Chine et valant 0,3248 mètre ; il se divise en dix pouces. Il y a un décalage entre la mesure donnée par Li Yidou, un pied six pouces, et celle fournie par Yu Yichi lui-même, 75 centimètres. Voir Mo Yan, *Le Pays de l'alcool...*, p. 195, 261.

<sup>14</sup> Dans la pratique courante, seul le prénom a une signification.

<sup>15</sup> La note infrapaginale indique : « Le prénom Yichi signifie "un pouce" ». Mo Yan, *Le Pays de l'alcool...*, p. 195. Il convient de préciser que dans le corps du texte traduit, le nom de Yichi prend plutôt la forme phonétique.

<sup>16</sup> PERRAULT Charles, *Le Petit Poucet*, in *Contes*, Paris : Le Livre de poche, 2006, p. 285-308. *Le Pays de l'alcool*, sur ce point, intègre sans doute aussi *Hansel et Gretel* des frères Grimm, puisque des deux parents, c'est la mère qui s'avère la plus impitoyable. Voir GRIMM, *Jeannot et Margot*, in *Contes*, Paris : Gallimard, coll. « Folio », 1976, p. 71-82.

<sup>17</sup> MARIN Louis, « L'ogre de Charles Perrault ou le portrait inversé du roi », in REVEL Jacques, SCHMITT Jean-Claude, AUGÉ Marc (dir.), *L'Ogre historique, autour de Jacques le Goff*, Paris : Gallimard, 1998, p. 283-302.

<sup>18</sup> Mo Yan, *Le Pays de l'alcool...*, p. 195.

<sup>19</sup> Mo Yan, *Le Pays de l'alcool...*, p. 244.

“aisance supérieure” ? Le communisme ! »<sup>20</sup> Les rodomontades que débite Li Yidou à la gloire de la ville résonnent ici moins comme de vains boniments touristiques que comme un discours de propagande remis au goût du gouvernement, promoteur de la renaissance de la nation par le messianisme consumériste. La population se fait berner par le message d'une rédemption ici-bas illustrée par le succès actuel et le rêve de l'avenir. Il n'est pas étonnant que la horde de touristes y afflue, et surtout vers l'Auberge des nains, enseigne qui fait miroiter cette performance grisante dans une double temporalité aux accents chrétiens<sup>21</sup>.

Yu Yichi se révèle, dans ces conditions, comme un homme nouveau, modelé selon les exigences du socialisme aux caractéristiques chinoises. Rescapé des banquets cannibales, il aura connu une véritable régénération avant le moment de consécration. Mais son avènement le différencie immédiatement d'un héros socialiste d'antan. Il reste certes un instrument du régime, mais non plus comme une personnification de l'esprit d'abnégation et de sacrifice qui caractérisaient un Lei Feng, réduit à une « petite vis » fixée sur l'énorme machine du Parti-État, ou à une « brique » ou une « tuile » consolidant l'édifice de la chère patrie. Les faits et gestes de notre valeureux chevalier – telle est l'une de nombreuses facettes du personnage caméléon – ne sont d'ailleurs plus accomplis sur un chantier vierge, en accouchant des « esquisses sur un papier blanc », selon les termes de Mao, et en mobilisant ces champions d'un lyrisme ingénu comme Liang Shengbao, protagoniste du roman de Liu Qing<sup>22</sup>. L'heure est à la construction et à la célébration d'une société de consommation, nommée « société de petite prospérité », qui appelle des êtres d'exception, rééduqués non plus à l'aride morale maoïste, mais au nectar de l'abondance. Il est normal que le « héros d'un pouce » soit façonné à l'argile dionysiaque, à l'image du surhomme nietzschéen, mais revu et corrigé.

Le nanisme de Yu Yichi participe d'un oxymore, qui renvoie à une volonté de puissance, telle qu'elle est précisée par lui-même : contrairement aux apparences, il a des capacités physiques et morales « difficiles à imaginer pour le commun des mortels »<sup>23</sup>. Les écarts sont saisissants entre un physique rabougri et une énergie expansive, comme en témoigne une scène significative qui s'est déroulée dans son bureau. Toutes les catégories de la constriction s'additionnent dans le corps de Yu Yichi : recroquevillé dans son fauteuil de PDG, dans sa taille déjà en modèle réduit, ses mains menues ressemblant à deux petites griffes. La réduction et le resserrement de son être n'entravent pourtant pas Sa Majesté. Du siège en cuir, il fait son trône d'où il peut surprendre en « montant sur ses ergots ». Sa position préférée le montre plutôt accroupi qu'assis sur son fauteuil : une mobilité nécessaire lui permettant de (re)bondir à sa guise. C'est ainsi qu'un redressement soudain lui donne une force

<sup>20</sup> Mo Yan, *Le Pays de l'alcool...*, p. 427.

<sup>21</sup> MICHAUD Éric, « Déjà là, mais encore à venir. Le temps de l'homme nouveau en Allemagne, 1918-1945 », in CLAIR Jean (dir.), *Les Années 1930. La fabrique de « l'Homme nouveau »*, Paris : Gallimard, 2008, p. 28-35.

<sup>22</sup> XIANG He, « Mediator and Doer. On the Socialist New Man in Liu Qing's Novel *The Builders* », *Frontiers of Literary Studies in China*, 6/2, 2012, p. 232-254.

<sup>23</sup> Mo Yan, *Le Pays de l'alcool...*, p. 261-262.

explosive, grâce à laquelle il jure, le poing brandi, de «baiser toutes les femmes de Jiuguo», avant qu'il ne se jette sur le corps plantureux des femmes conquises. Ce passage rapide du repli au mouvement, dans la disjonction entre le retrait et l'expansion, renforce la vélocité du personnage, que commande par ailleurs une truculence déconcertante. Yu Yichi, en effet, ne cesse de tourner sur lui-même, comme une toupie en chair, sur son siège en cuir noir équipé d'une vis infinie. Le ralentissement de la rotation, voire l'arrêt total, n'ont aucune incidence sur «l'aviron de ses pensées», qui continue à pirouetter avec la même célérité. Le pivotement frénétique est relayé par une agilité qui se voit dans des mouvements permanents de saut, sursaut, assaut, bien au-delà de l'espace de son bureau.

L'expression corporelle de la puissance que l'on observe chez Yu Yichi trouve son pendant discursif chez Jin Gangzuan, responsable de la propagande de la municipalité et professeur associé à l'université de la distillation. L'idéologue devient le porte-parole de l'entrepreneur, dont il est chargé de verbaliser la vitalité en la reliant à des figures plus ou moins recommandables. Le récit autobiographique que délivre Jin Gangzuan aux futurs œnologues laisse transparaître des présupposés idéologiques quelque peu équivoques. En se targuant de sa surcapacité d'absorption éthylique, le Tartarin glisse vers une logorrhée délirante : il n'a pas hésité à se mesurer aux «génies» et aux «grands hommes» comme Nietzsche et Hitler, qu'il nomme dans une juxtaposition indifférenciée. Le conférencier ivre de sa personne légitime ses prédispositions dionysiaques par deux éléments : d'un côté ses qualités génétiques – il est le «produit de la rencontre de la semence et de l'ovule en liesse de ses parents, le jour de la proclamation de la République populaire» –, et de l'autre «une enfance dure» mais formatrice, qui lui a fait goûter jusqu'à la lie l'«alcool industriel» qu'il a bu pour la première fois dans un contexte de dénuement total. Cette expérience initiale lui a permis de se forger un caractère de fer, à l'image des jeunes Allemands conformes aux desseins du «chef des fascistes», «aussi lestes que des chiens de chasse, aussi souples que le cuir, et aussi durs que l'acier de Krupp»<sup>24</sup>. La collision de Nietzsche et du nazisme n'est ni gratuite ni anodine. Elle rappelle le discours répandu dans les années 1930-1940, sous l'influence de l'URSS, parmi les intellectuels chinois hostiles au bellicisme et à la dictature de Tchong Kaï-chek. Les lectures de Nietzsche en Chine ont connu un renouvellement considérable depuis les années 1980, mettant l'accent désormais sur la dimension philosophique et esthétique de sa pensée<sup>25</sup>. Par le discours de Jin Gangzuan, Mo Yan pastiche les élucubrations grandiloquentes d'un *Führer*, et pointe les dérapages du mégalomane et les dangers toujours réels d'instrumentalisation de la vision du philosophe. L'ironie sur le pseudo-dionysisme, synonyme plutôt d'eugénisme et de racisme, opère sur un mode burlesque coutumier, mais efficace quand le conférencier fait l'apologie de spermatozoïdes souls et titubants.

<sup>24</sup> Mo Yan, *Le Pays de l'alcool...*, p. 45.

<sup>25</sup> CHEUNG Chiu-ye (dir.), *Nietzsche in China (1904-1992). An Annotated Bibliography*, Canberra : The Australian National University, 1992. Voir l'introduction de Cheung Chiu-ye, p. I-XX.



Le nanisme reçoit dès lors un nouvel éclairage, signalant le schéma renversé du *superman*, conditionné par un processus de régression périlleux. Le retour forcé vers le plaisir de la bouche génère la dévoration enchaînée et réciproque. La fable des contes de « fées », aussi enchantés que hantés par le mauvais sort<sup>26</sup>, montre un atavisme criant dans le discours officiel et dans le comportement des protagonistes, happés par cette régression orale, dans son avidité la plus primitive et la plus destructrice<sup>27</sup>. La parodie des objectifs gradués que se fixe la société aspirant au communisme – « petite, moyenne et grande prospérité » – montre par ailleurs la fragilité d'une définition ascensionnelle. Un indice ténu vient troubler la conviction d'un présent brillant comme garant d'un avenir radieux : deux sculptures exposées dans les deux cours de la municipalité et du comité du Parti, à savoir une jarre et un pot à alcool, voient en effet leur symbolisme un peu écorné car, si la différence de taille est censée exprimer le crescendo du bonheur, en revanche, la dichotomie chromatique – l'une est blanche et l'autre noir – assombrit déjà le présent, maculé de signes apocalyptiques<sup>28</sup>. Le scepticisme sur l'ascension par paliers est d'autant plus percutant que la vision chinoise antique du monde parfait entretient un rapport lointain avec la promesse marxienne et chrétienne et se rapproche plutôt d'Hésiode<sup>29</sup> : la société de « petite prospérité » dont se gaussent les hommes forts d'aujourd'hui n'est qu'une involution par rapport à la « grande unité », notre âge d'or<sup>30</sup>. La dégradation se poursuit à une telle vitesse qu'on se demande si la société ne se précipite pas vers sa phase ultime de décadence. En tout cas, le héros, placé sous le signe de l'*hybris*, autorise à y songer.

L'homme nouveau postsocialiste, portant les stigmates de la démesure et de la violence, est précisément un « enfant prodige », qui sévit en parfaite connivence avec un État rarement aussi envahissant. Yu Yichi est à la fois un homme de masse, inféodé à l'idéologie et à la machine de l'État, et un monstre personnifiant ce dernier dans son pouvoir pervers, alliant démagogie matérialiste et appareil totalitaire. Le titre de « travailleur modèle » qui couronne Yu Yichi constitue, à cet

<sup>26</sup> Le mot « fée » est tiré du latin *fata, fatum* : « destin », « sort ».

<sup>27</sup> BETTELHEIM Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris : Hachette, 1976, p. 239-249.

<sup>28</sup> MO Yan, *Le Pays de l'alcool*, p. 427 : « Vous comprenez maintenant l'importante signification que revêtent la jarre et le pot à alcool sculptés dans la cour du comité du Parti et de la mairie. » ; p. 194 : « Il existe de grands objectifs et de petits objectifs ; notre grand objectif est de courir vers la société communiste où régnera le principe : "De chacun selon sa capacité, à chacun selon ses besoins", tandis que notre petit objectif est de nous précipiter vers l'Auberge Yichi située à l'extrémité de la rue des Ânes... »

<sup>29</sup> Le mythe des âges successifs de l'humanité, tel qu'il est décrit dans *Les Travaux et les Jours* d'Hésiode, correspond à une succession de races d'hommes et prend la forme d'une décadence et d'un éloignement progressif à la fois des dieux et de la valeur fondamentale qu'est la justice. Voir HÉSIODE, *Théogonie. Les Travaux et les jours. Bouclier. Suivis des Hymnes homériques*, Jean-Louis Backès (trad.), Paris : Gallimard, coll. « Folio », 2001.

<sup>30</sup> Sur la promotion officielle du concept de « société de petite prospérité », voir CHEN Yangyong, « *Quanmian jianshe xiaokang shehui shi zenyang tichulai de* » (« Dans quel contexte le projet de construction globale d'une société de petite prospérité a été mis en place »), *Zhonggong zhongyang dangxiao xuebao* (Bulletin de l'école du comité central du Parti communiste chinois), 15/6, 2011, en ligne : <http://www.cntheory.com/news/Ll1tly/2011/1214/11121416303672191E148HF8C26CGA9F.html#ld> ; pour la pensée de l'utopie dans l'Antiquité chinoise, voir Li Ki [Li Ji] ou *Mémoires sur les bienséances et les cérémonies*, Séraphin Couvreur (trad.), ch. VII : « *Li Jun* [Li Yun] » (« Changements successifs introduits dans le cérémonial »), t. I, Paris : Les Belles Lettres, 1950, p. 192.

égard, un indicateur signifiant de la perversité recontextualisée des relations entre l'individu et l'État. Contrairement aux apparences, la médaille ne récompense pas un ouvrier méritant, même si le rituel socialiste se perpétue de façon surréaliste. Elle n'exemplifie pas davantage un individu entrepreneur dans le contexte du libéralisme économique naissant. L'étiquette renvoie en vérité à une figure, celle du Travailleur, telle qu'elle est révélée par Ernst Jünger en son temps dans son essai aussi controversé que lucide, mais qui n'en est pas moins éclairant par rapport à la société chinoise du début des années 1990<sup>31</sup>. On assiste ainsi à la réapparition de cette figure de la domination, axée sur le triomphe de la technique et du confort, dont l'État est le possesseur primaire. L'individu nouveau se retrouve ici inexorablement réduit à l'homme des masses devant cette puissance matérielle, à moins que les individus ne se fondent en un, dans la puissance unique d'un chef charismatique. Yu Yichi, dans une sorte d'*amor fati*, apporte son adhésion à l'État du travail, en se livrant à de grandes batailles de matériel.

La référence à Guo Moruo et à Maxime Gorki, comme médiation tutrice du nietzschéisme, met en doute la fonction créatrice de l'ivresse en écartant l'hypothèse de l'existence d'un Prométhée délivré. En citant, dès la première lettre de Li Yidou, *Le Nirvana du phénix* du poète chinois et *Mes universités* de l'écrivain russe soviétique institutionnel<sup>32</sup>, le roman de Mo Yan tend à rappeler que le romantisme révolutionnaire, au lieu de favoriser l'émancipation de l'individu, assujettit le *moi* au système collectif. Le poète chinois, en identifiant dès ses débuts son *Sturm und Drang* à la construction d'un grand moi panthéiste, et en interprétant le dynamisme de Nietzsche comme une forme d'engagement social (*rushi*), coutumier chez les lettrés chinois du passé, n'a pas failli à inscrire le destin du *moi* dans l'histoire. La démarche a par ailleurs été constante dans les circonstances de guerre ou dans les mouvements d'édification du socialisme, qui ont incité Guo Moruo à assimiler l'homme nouveau au peuple<sup>33</sup>. Le jeune Gorki, dans le prisme chinois, est certes un *bossiak*, un héros insoumis, qui mêle aux errances une vraie quête individuelle, sans idéaliser ni l'épreuve ni le peuple ; mais c'est l'image du prolétaire, endurci et formé tout à la fois par l'université de la vie, qui prévaut, et dont on peut percevoir

<sup>31</sup> Ernst Jünger (1895-1998), écrivain allemand, l'une des figures intellectuelles les plus importantes à l'époque de Weimar et aussi l'une des plus controversées à partir de l'après-guerre, pour sa participation aux deux guerres mondiales et ses idées attachées à la révolution conservatrice. Voir JUNGER ERNST, *Le Travailleur* [1932], Julien Hervier (trad.), Paris : Christian Bourgois éditeur, 1989.

<sup>32</sup> Mo Yan, *Le Pays de l'alcool...*, p. 36. Gorki affirme avoir lu Nietzsche en se souvenant d'ailleurs d'un sergent de ville de Kazan, qui lui avait fait part de son aversion pour les Évangiles, pour le tolstoïsme et pour la pitié à l'égard des faibles. Voir GORKI Maxime, *Mes universités*, Dumesnil de Gramont (trad.), Paris : Éditeurs français réunis, 1952, p. 78 sq.

<sup>33</sup> Sur l'interprétation donnée par Guo Moruo de Nietzsche, voir GUO MORUO, «Lun Zhongde wenhua shu» («Lettre sur les cultures chinoise et allemande», 1923), in GAO Yuanbao (dir.), *Nicai zai Zhongguo (Friedrich Nietzsche in China)*, Shanghai : Sanlian shudian, 2001, p. 123-109. Guo Moruo aura écrit en 1959, en collaboration avec Zhou Yang, trois cents chansons, intitulées *Ballades du drapeau rouge (Hongqi geyao)*, sur le modèle des chansons populaires recueillies dans les *Classiques des vers*, en vue de façonner l'homme nouveau socialiste par l'éducation poétique selon la tradition antique : un rousseauisme remodelé qui inscrit le peuple dans le collectivisme romantique. Voir PU Wang, «Ren, Geren and Renmin. The Prehistory of the new Man and Guo Moruo's Conception of "the People"», *Frontiers of Literary Studies in China*, 6/1, 2012, p. 78-94.

l'allusion amusée dans la métaphore de la « lie » de Jin Gangzuan. Le Gorki dont parle Li Yidou ne diffère guère en cela d'Ostrovski (1904-1936), auteur de *Et l'acier fut trempé*, ni de Paul, protagoniste du roman et son alter ego, entièrement acquis à la cause soviétique.

L'exemplarité de ce travailleur réside en conséquence dans le fait qu'il fait corps avec l'État. Yu Yichi en devient non seulement l'apôtre, mais aussi l'incarnation. Cette forme, exacerbée et caricaturale, de servitude devant l'envahissement accru de l'État accentue la monstruosité du personnage. Couvert d'écailles, il est marqué au sceau d'un lien organique, qui fait penser inévitablement au Léviathan, si l'on en juge par le frontispice gravé par Abraham Bosse pour l'ouvrage de Thomas Hobbes<sup>34</sup> montrant un géant couronné d'une tête et composé d'une multitude de petits corps convergeant vers elle. Homme cellulaire formant le tissu social d'un État tout-puissant, Yu Yichi finit par se confondre avec ce « chef » qui pense et dirige, dans un rapport à la fois métonymique et métaphorique : pygméen, il fait partie de la masse constituante, tandis que squamé, il s'identifie au monstre marin dans la violence du pouvoir.

Ce lilliputien apparaît alors comme un Titan, sévissant dans la démesure monstrueuse. La soif du pouvoir, métaphorisée par la cruauté cannibale, le rapproche même de Saturne. Ainsi se réunissent en lui Cronos et Chronos dans la dévoration et la possession. La lancette dont il s'équipe en permanence fait de lui un paladin jansien, moins redresseur de torts que « méchant chevalier en rupture de ban » ou « héros perfide »<sup>35</sup>. Ce « petit couteau en forme de feuille de saule », d'ailleurs, ne le trahit-il pas dans sa nature d'ogre, quand il partage les nourrissons rôtis avec les notables du Parti en s'armant de cette faucille miniaturisée ? La conquête du pouvoir par ce futur potentat est déjà placée sous les auspices des Saturnales, où la victime s'inverse en bourreau. Infiltré dans l'élevage de malheureux bambins destinés à la boucherie, il s'autoproclame d'abord chef de la mutinerie, en les soumettant à ses ordres<sup>36</sup>. Le masque tombe aussitôt que le tyran se fait appeler « père », « sauveur », en offrant la protection contre l'obéissance : « À partir d'aujourd'hui, votre père, c'est moi. Je vous protégerai, je vous éduquerai, je m'occuperai de vous. Celui qui osera me désobéir sera noyé dans le bassin ! Compris ? »<sup>37</sup>

La scène où il enjoint le troupeau de se prosterner devant lui parodie sans doute le sacre du singe roi dans *La Pérégrination vers l'Ouest*<sup>38</sup>, à travers surtout la scène de la déférence qu'il reçoit du haut de la colline artificielle. Mais le monarque ne se contente pas de singer le « saint égal au ciel », il en vient à se mesurer à Dieu

<sup>34</sup> HOBBS Thomas, *Léviathan ou Matière, forme et puissance de l'État chrétien et civil*, Gérard Mairet (trad.), Paris : Gallimard, coll. « Folio », 2000. Dans *Mes universités*, c'est un moujik qui a fait lire au narrateur *Le Léviathan* de Thomas Hobbes. Voir GORKI Maxime, *Mes universités...*, p. 99.

<sup>35</sup> Mo Yan, *Le Pays de l'alcool...*, p. 245, 246. En chinois, « *xie' e daxia* » et « *xie' e yingxiong* », littéralement « un chevalier » et « un héros du mal ».

<sup>36</sup> Mo Yan, *Le Pays de l'alcool...*, p. 139-144.

<sup>37</sup> Mo Yan, *Le Pays de l'alcool...*, p. 135-136.

<sup>38</sup> WU Cheng'en, *La Pérégrination vers l'Ouest*, André Lévy (trad.), Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, 2 vol.

quand il convoque la lumière, «son chef-d'œuvre». Le charisme est acquis en vérité au prix du sang puisque la moindre distraction ou déviance vaut des châtements, passablement vampiriques : le «petit monstre» entre en action en mordant le fautif à l'oreille avant de lui en arracher un «bon morceau». La soumission des enfants, qui se laissent désormais manipuler comme des «marionnettes», sera d'ailleurs relayée par un pugilat épique, qui contribue à renverser la hiérarchie et les rapports de domination. Le jeu appelé «l'aigle qui attrape le petit poussin» donne ainsi l'occasion à l'enfant commandant, en sa qualité de «maman poule», de terrasser le rapace joué par le surveillant : le diabolotín déploie une telle force qu'il ferait pâlir Peter Pan défiant le capitaine Crochet. En orchestrant un lynchage ensanglanté, il fait preuve d'une férocité juvénile avec laquelle seules les pires persécutions perpétrées pendant la Révolution culturelle soutiennent la comparaison. L'«enterrement» du géolier entérine la succession du bourreau et l'intronisation du tyran, prêt d'ailleurs pour un règne sans partage et sans limites, dans la mesure où l'octogénaire puéril est d'un «âge indéterminé», propre à tout détruire, y compris le temps, pour pérenniser son pouvoir.

L'autoritarisme s'exerce néanmoins dans l'invisibilité de l'autocrate et de l'État, grâce à l'alibi culturel qui les dissimule derrière le rideau d'un consensus général. L'alcool a été décrété désormais seule boisson autorisée, à l'exclusion du thé, sans doute pour mieux associer l'utile au vaniteux – l'alcool est le lubrifiant de la machine d'État<sup>39</sup> –, et il ajoute au prestige d'un patrimoine gastronomique déjà inégalé. Il est de bon ton de le servir en compagnie d'un menu «âne complet», pour flatter une clientèle médusée devant le défilé sans fin de plats et devant le «bon augure du phénix et du dragon», emblèmes de la culture chinoise, même si l'assiette est composée prosaïquement d'organes sexuels de la bête. L'exclusivité et la «totalité» ordonnant un protocole despotique à table achèvent de métaphoriser ce totalitarisme «spirituel». Le tord-boyau entraîne, de façon irrémédiable, la chute de l'individu et la dissolution du sujet : le cortège de touristes passablement éméchés et repus mène, à la sortie du restaurant, sa danse macabre, tandis que l'inspecteur s'enlise dans les latrines et que l'écrivain-personnage Mo Yan s'effondre sous la table.

Il convient de souligner, parallèlement à ces scènes de beuverie, la prévalence des motifs du vomit et de la nausée, qui imprègnent le roman de l'abject – rejet hors du corps<sup>40</sup> – en signe d'un acte irrépressible contre le dévoiement fétichiste et, par-delà, tout ordre symbolique, fût-il matérialiste. La fascination et l'horreur inspirées par ce Petit Poucet sinisé et pervers expliquent ainsi la prescription d'une *catharsis*, moins purification morale toutefois qu'opération proprement dérivative. Si Yan Lianke choisit de mêler l'allégorie à l'histoire dans la dénonciation de l'homme nouveau, Mo Yan privilégie plutôt le grotesque, seul moyen de libérer l'individu du dieu de la fortune et de faire éclater l'Inquisition de la prospérité.

<sup>39</sup> Mo Yan, *Le Pays de l'alcool*..., p. 247.

<sup>40</sup> KRISTEVA Julia, *Pouvoirs de l'horreur*, Paris : Seuil, coll. «Points», 1983.

**Abstract:** The New Man stems from a project of the Chinese Communist Party, which consists in edifying a specific kind of individual conforming to the imperatives of a modern socialist Nation-State. Today's Chinese literature denounces this myth inspired both by the Soviet model and a mistaken Nietzscheism, in his double praise of sacrifice and powerfulness. Reflections will be proposed on Yan Lianke and Mo Yan's novels, in order to point out how this State-Party's project leads to the fall of the individual and the dismissing of the subject, and how this alienating action is permanent in the recent past context of totalitarianism or under the current capitalist authoritarianism, due to the alliance between communist utopia and nationalist ideology.



**DIRE MON PAYS DANS LA LANGUE DE L'AUTRE :  
BALZAC ET LA PETITE TAILLEUSE CHINOISE,  
OU DES STÉRÉOTYPES REVISITÉS<sup>1</sup>**

**HUA ZHANG**

**Résumé :** *Balzac et la petite tailleuse chinoise* est le premier roman de l'écrivain chinois Dai Sijie, paru en 2000 aux éditions Gallimard. L'ouvrage a connu un immense succès commercial, permettant à l'auteur d'intégrer rapidement le champ littéraire français. Comment l'auteur arrive-t-il à faire dialoguer l'ici et l'ailleurs, le présent et le passé, la réalité et la fiction, l'Orient et l'Occident dans un cadre spatio-temporel peu ordinaire ? Comment la terre natale quittée est-elle devenue un terrain riche de sources créatrices ? Quelle est la recette magique qui s'est opérée dans cette œuvre ? Telles sont les questions auxquelles nous tenterons de fournir des éléments de réponse.

**B**alzac et la petite tailleuse chinoise est le premier roman de l'écrivain chinois Dai Sijie. L'ouvrage rédigé en français connut un immense succès commercial dès sa publication chez Gallimard en 2000. Devant ce succès, il fut tiré à plusieurs milliers d'exemplaires et traduit dans une trentaine de langues, dont le chinois, qui était la langue maternelle de l'auteur. Cette œuvre lui permit

---

<sup>1</sup> La présente recherche est subventionnée par le Projet des sciences humaines et sociales du Ministère de l'éducation de Chine, année 2013, intitulé *Transmission et régénération de la culture chinoise et occidentale : étude des écrivains francophones chinois du xx<sup>e</sup> siècle* (13YJC752033) et par le Projet des sciences philosophiques et sociales de la Municipalité de Shanghai, année 2013, intitulé *Étude des écrivains chinois migrants en France* (2013EWY005). – 本文得到2013年度教育部人文社会科学研究一般项目«中西文化传承和异域再生—二十世纪华裔法语作家研究»(青年基金项目)(项目批准号: 13YJC752033)和2013年度上海市哲学社会科学规划课题«法国华人新移民文学研究»(青年课题)(项目批准号: 2013EWY005)的资助.

par ailleurs de remporter plusieurs prix littéraires<sup>2</sup> la même année. Fort du succès de ce premier roman, Dai Sijie intégra rapidement le champ littéraire français<sup>3</sup>. Son deuxième roman, *Le Complexe de Di*, fut quant à lui couronné par le prix Femina en 2003. Il faut rappeler que l'auteur était arrivé en France en 1984 afin de poursuivre ses études de cinéma à l'IDHEC (Institut des hautes études cinématographiques) et qu'il était déjà âgé de trente ans. Avant ce roman qui lui a apporté le renom, il a été le réalisateur de quatre films<sup>4</sup>. Aujourd'hui, il est l'auteur de cinq romans et bénéficie d'une large audience dans le monde littéraire.

Le choix du titre *Balzac et la petite tailleuse chinoise*<sup>5</sup> suggère d'emblée une rencontre improbable, et il y transparaît aussitôt un certain exotisme. L'histoire se passant pendant la Révolution culturelle, le narrateur et son ami Luo (le seul protagoniste qui porte un nom) sont envoyés dans la campagne chinoise en tant qu'intellectuels pour se faire rééduquer par des paysans. C'est dans cette montagne rude et reculée que va naître une idylle entre eux et une tailleuse «belle, mais inculte» : «Ses yeux révélaient une nature primitive, comme ceux des sauvageonnes [...], [s]on regard avait l'éclat des pierres précieuses mais brutes, du métal non poli» (p. 36). Toutefois, une autre rencontre va se produire au sein de cet univers de la paysannerie chinoise : la découverte des livres occidentaux, miraculeuse sous la censure. C'est surtout le roman de Balzac *Ursule Mirouët* qui initie les jeunes à la beauté, à l'amour, à la sexualité et surtout à l'individualisme.

Nous assistons à plusieurs anachronismes intéressants. D'une part, le sujet fait penser à la «littérature des cicatrices» (伤痕文学), qui a fait son irruption en Chine vers la fin des années 1970. En sortant de la Révolution culturelle, les gens se sont emparés de la littérature qui leur a permis d'épancher les douleurs et les vicissitudes vécues pendant cette période difficile. Cette littérature est un lieu de «témoignages» et de «dénonciations» et prend un visage parfois violent. Dai Sijie remonte ainsi vingt ans en arrière puiser dans les sources littéraires chinoises afin de fasciner les Occidentaux avec un genre chinois déjà démodé. D'autre part, dans *Ursule Mirouët*, Balzac met en scène l'imaginaire de la Chine en décrivant un pavillon chinois destiné à décorer le jardin du docteur Minoret. Il n'avait certainement pas pensé que deux siècles plus tard, son œuvre deviendrait un objet de convoitise et de tentatives de possession, au point de façonner une histoire d'amour et de transporter les personnages dans une montagne chinoise reculée. La sortie du roman en 2000 coïncide

<sup>2</sup> Prix des libraires du Québec (2000), prix Edmée de La Rochefoucauld (2000), prix Relay du roman d'évasion (2000), prix Roland de Jouvenel (2001).

<sup>3</sup> Dans l'entretien que Dai Sijie m'a accordé le 13 juillet 2013 dans un café de Montparnasse, il m'a confié ceci : «Quand j'ai présenté mon manuscrit à Gallimard, on m'a dit : "Nous voulons bien publier votre livre, parce que vous y avez parlé de la littérature française. Cependant, il vaut mieux faire réécrire votre livre par un Français. Bien que votre langue soit correcte, on sent que c'est un français écrit par un Chinois". J'ai refusé. Mais, après le succès commercial du premier livre, personne n'a plus jamais critiqué mon français ; au contraire, on me félicite de la qualité de ma langue. C'est étrange ! Depuis, l'éditeur ne propose plus rien, ni sur ma langue, ni sur mon sujet.»

<sup>4</sup> *Le Temple de la montagne* (1984), court-métrage ; *Chine ma douleur* (1989) ; *Le Mangeur de lune* (1994) ; *Tang le onzième* (1998). *Balzac et la petite tailleuse chinoise* a été adapté au cinéma en 2002, et son dernier film, *Les Filles du botaniste*, est sorti en 2006.

<sup>5</sup> Les références à ce roman renverront à l'édition de poche (Paris : Gallimard, coll. «Folio», 2001).



avec le bicentenaire de Balzac (1799-1850), ce qui a peut-être fourni un prétexte à cette rencontre inopinée à travers l'espace et le temps et préparé un contexte de réception favorable en France<sup>6</sup>.

En effet, le récit est fabriqué dans un va-et-vient incessant entre les références chinoises et françaises (explicites ou implicites). Dai Sijie a réussi à placer son roman dans un espace de l'entre-deux, entre Orient et Occident, entre témoignage et fiction. C'est à ce carrefour que se rencontrent des stéréotypes concernant sa culture d'origine et d'autres sur sa culture d'adoption. Le fondateur de la théorie du stéréotype, Walter Lippmann, qualifiait les stéréotypes d'« images dans nos têtes »<sup>7</sup>. Les théoriciens de la deuxième moitié du xx<sup>e</sup> siècle, par exemple Ruth Amossy, n'envisagent pas le stéréotype de façon nécessairement péjorative, comme étant simplificateur ou figé, mais plutôt comme une construction mentale façonnée par la collectivité et « qui permet d'analyser le rapport de l'individu à l'autre et à soi, ou les relations entre les groupes et leurs membres individuels »<sup>8</sup>. C'est dans ce sens-là que nous allons examiner les stéréotypes utilisés par l'auteur et essayer de montrer son rapport aux deux pays et aux deux cultures. Nous pouvons relever trois manières dont l'auteur revisite les clichés et les assemble.

En premier lieu, c'est une Chine stéréotypée que raconte Dai Sijie. Le cadre spatio-temporel soigneusement conçu par l'auteur établit un contexte à la fois réel et irréel. Le village où s'installent les jeunes « civilisés » est perché « au sommet d'une montagne » (p. 10) dotée d'un nom aussi poétique qu'exotique en français : le Phénix du Ciel. Spatialement, c'est la partie la plus mystérieuse et reculée de la Chine qui est décrite. « [S]eulement un sentier étroit qui s'élevait entre les masses énormes des rochers, des pics, monts et crêtes » (p. 20) permet d'y accéder. Les jeunes « intellectuels » sont condamnés à travailler dans une petite mine de charbon aux conditions les plus inhumaines. D'emblée, les lecteurs sont plongés dans une Chine « arriérée », « barbare » et « primitive », où le moindre signe de civilisation est banni. La lecture des manuels idéologiques et du *Petit Livre rouge* de Mao constitue la « seule source de connaissance intellectuelle » (p. 15) pour les paysans de cette contrée lointaine.

Le cadre temporel est défini au début de l'histoire : « Ce fut au début de l'année 1971 que nous arrivâmes dans cette maison sur pilotis. » (p. 14) Il s'agit d'une période extrêmement tourmentée et douloureuse de l'histoire contemporaine de la Chine. Cependant, il est étonnant de constater que les indices temporels n'apparaissent que d'une manière sporadique. Les paysans mènent leur existence sur un mode primitif : « Les gens avaient toujours vécu en regardant le soleil se lever ou se coucher. » (p. 23) La notion du temps est trop civilisée pour exister dans cette contrée sauvage. Seul le réveille-matin de Luo, un objet de civilisation, vient briser cette

<sup>6</sup> Le professeur Zhang Yinde a parlé de l'« opportunisme éditorial » du roman. Voir ZHANG Yinde, « Dai Sijie et son roman d'apprentissage balzacien », in *Littérature comparée et perspectives chinoises*, Paris : L'Hamattan, 2008, p. 136.

<sup>7</sup> LIPPMANN Walter, *Public Opinion* [1922], New York : Free Press Paperbacks, 1997, p. 3-20.

<sup>8</sup> AMOSSY Ruth, HERSCHBERT PIERROT Anne, *Stéréotypes et clichés*, Paris : Armand Colin, 2011, p. 31.

intemporalité. Celui-ci en est vénéré et sacralisé: «Tout le monde venait le consulter, comme si notre maison sur pilotis était un temple.» (p. 23) Cependant, à force de modifier les horaires pour réduire la durée de travail, «nous finîmes par perdre toute notion de l'heure réelle» (p. 25). Le dernier indice du temps est alors englouti dans une Chine «éternelle» – encore un autre stéréotype concernant ce pays.

La description d'une Chine «despotique» sous la Révolution culturelle vient s'ajouter au mythe d'un Orient «éternel» et «barbare». En effet, tous les stéréotypes concernant la Chine sont tour à tour repris: une Chine tyrannique (condensée dans ce village dont le chef joue le rôle du dictateur et représentée aussi par Mao, tyran de tout le pays à l'époque); une Chine mystérieuse (des chansons archaïques, des recettes de cuisine extravagantes – par exemple des boulettes de jade à la sauce meunière, p. 81 –, des remèdes médicaux bizarres sont décrits); une Chine sale (il y a des crachats partout et «sur le lit où grouillaient des milliers d'insectes», p. 82); une Chine impassible (quand le visage se transformait en un masque souriant) et une Chine cruelle (le massacre des buffles<sup>9</sup>, p. 117).

Cette représentation de la Chine, qu'elle soit ancrée en partie dans le réel ou qu'elle soit dénuée de tout fondement, permet de bâtir une passerelle entre un pays lointain et un public d'ici. Effectivement, c'est cette Chine-là qui a attiré l'attention de beaucoup de critiques. La description donne en quelque sorte une image «attendue» du pays aux lecteurs et satisfait certains d'entre eux par sa supposée valeur testimoniale:

«C'est sans aucun doute ces ingrédients privilégiés par Dai Sijie qui ont contribué au succès de ce récit initiatique teinté d'une double dimension historique et politique. Car, derrière cet éloge de la littérature (occidentale, surtout française) et de l'amour romantique, l'auteur ne se prive pas de parsemer son roman de descriptions sur la stupidité ambiante, l'ignorance crasse et, surtout, les conditions de vie lamentables des "rééduqués" et de leurs bourreaux. La vermine, les odeurs nauséabondes des paysans qui ne se lavent jamais ou celle des égouts à ciel ouvert, autant de désagréments pour ces jeunes "bourgeois" égarés dans la montagne au nom poétique de "Phénix du ciel". Rien n'égale pourtant la description minutieuse des hôpitaux de province où l'on semble préoccupé par tout sauf de la santé de ceux qui y viennent, un autre coup de griffe décroché par l'auteur sur la pseudo-grandeur d'un régime dominé par l'aveuglement doctrinaire.»<sup>10</sup>

En deuxième lieu, c'est à travers le prisme des visions françaises que cette histoire chinoise est racontée. Dai Sijie a recours à l'interculturalité ou l'intertextualité pour reterritorialiser une histoire chinoise dans le sol français. Bien que l'histoire soit enracinée uniquement dans sa terre natale, une vision interculturelle est apportée à cette contrée inaccessible. Le narrateur prête sa voix au Père Michel, un missionnaire français prétendant être le seul Occidental à y avoir posé les pieds:

<sup>9</sup> Cette description se rapporte d'une part aux fameuses photos de «supplices chinois» qui avaient cours dans les villes chinoises jusqu'au début du xx<sup>e</sup> siècle (voir le site *Supplices chinois* dédié à ce sujet: <http://turandot.chineselegalculture.org/index.php>) et d'autre part au «péril jaune», véhiculé dans la même période, qui servait à justifier les ambitions coloniales des pays occidentaux sur l'empire des Qing. Voir aussi, sur ces deux aspects, les articles de Jean-François LOUETTE et Anna SAIGNES dans ce volume.

<sup>10</sup> LAVOIE André, «Splendeurs et misères d'une modeste courtisane», *Ciné-Bulles*, 21/1, 2003, p. 11.

«Le district de Yong Jing ne manque pas d'intérêt, notamment une de ses montagnes, qu'on appelle "le Phénix du Ciel", écrit ce Jésuite dans son carnet de voyage. Une montagne connue pour son cuivre jaune, employé dans la fabrication de la monnaie ancienne. Au 1<sup>er</sup> siècle, un empereur de la dynastie des Han offrit, dit-on, cette montagne à son amant, l'un des chefs eunuques de son palais. [...] Quelques coolies, chargés telles des bêtes de somme de gros ballots de cuivre, tenus sur leur dos par des lanières de cuir, descendaient de ce sentier. [...] À présent, la géographie particulière de cette montagne a conduit ses habitants à cultiver l'opium. On m'a d'ailleurs déconseillé de mettre les pieds dans cette montagne : tous les cultivateurs d'opium sont armés. Après la récolte, ils passent leur temps à attaquer les passants.» (p. 20-21)

À travers cette micro-description du lieu, l'auteur donne à voir une composition artificielle où le montage est réalisé en fonction d'un public bien défini. L'astuce de Dai consiste à en rejeter la responsabilité sur ce pauvre Père Michel, le compatriote des lecteurs, en recourant à des écrits qui font allusion aux *Lettres édifiantes et curieuses écrites des missions étrangères*. Plusieurs clichés viennent agrémenter ce passage provenant du carnet de voyage, donc censé être objectif : l'évocation de «coolies» et de la culture d'opium fait penser à la colonisation. La description d'un peuple retardé et sauvage, qui attaque des étrangers avec des armes, est une allusion faite aux Boxers qui agressent les «fantômes étrangers», un cliché véhiculé dans l'Occident du début du xx<sup>e</sup> siècle.

Enfin, en ce qui concerne les références chinoises, plusieurs erreurs dans ce petit passage attirent notre attention. D'abord, dans cette image d'une «Chine archaïque» que l'auteur a créée (encore un cliché), l'empereur dont il s'agit dans le texte est sans doute le fameux Han Wendi (汉文帝) né en 202 av. J.-C. (non pas au 1<sup>er</sup> siècle). Son favori, qui s'appelle Deng Tong (邓通<sup>11</sup>), n'était pas un eunuque, mais en réalité un fonctionnaire d'État. Dai doit faire une erreur de chronologie en plaçant un empereur appartenant à la période des «Han antérieurs» (前汉) (202 av. J.-C. – 9 ap. J.-C.) dans celle des «Han postérieurs» (后汉) (25-220), ce qui produit un écart énorme de trois cents ans. Les auteurs pourraient certes défendre leur plein droit à inventer ou greffer des événements historiques, mais si le roman avait été écrit dans la langue maternelle de Dai, il y a fort à parier que celui-ci aurait corrigé lui-même cette erreur d'inattention, car face à un public averti, une plus grande précaution aurait été indispensable.

Une deuxième erreur dans ce même passage vient illustrer ces propos. Le district producteur du cuivre est Ying Jing (荣经), non pas Yong Jing. L'auteur a dû se tromper de caractère. La partie basse du nom réel du lieu est «水», au lieu de «永» (Yong). Cette description fantaisiste vient de Ying Jing puisque le district de Yong Jing n'existe pas en Chine. Cette rectification est intéressante en ce qu'elle montre le côté fictif du récit. Les maintes descriptions de lieux contenues dans ce roman pourraient susciter les soupçons des lecteurs chinois. Si Dai avait vraiment travaillé

<sup>11</sup> En chinois littéraire, «la fortune de Deng Tong» (邓通之财) est devenue une expression figée, qui signifie une richesse inégalée. L'expression est basée sur une anecdote historique, selon laquelle l'empereur offre la montagne de cuivre à Deng Tong pour qu'il fabrique de la monnaie à son gré.

plusieurs années dans cette campagne, il lui aurait été impossible de se tromper. Cependant, l'auteur et son éditeur insistent sur son passé en rééducation tout en laissant croire aux Français que tout ce qui est raconté relève du vécu, du moins en grande partie<sup>12</sup>, et c'est souvent pour ce côté «témoignage» que le roman est salué.

En troisième lieu, c'est l'Occident – ou la culture occidentale – qui sert d'antithèse à cet Orient fantasmé. C'est d'abord l'irruption de la littérature qui vient briser l'aspect intemporel de ce monde. Par exemple, il a fallu «neuf nuits entières» (p. 157-158) pour raconter la totalité du *Comte de Monte-Cristo*. Durant «le mois de septembre» où le chef de village est parti en ville pour assister au congrès du Parti communiste, les jeunes profitent «de cette vacance du pouvoir politique, et de la discrète anarchie qui régnait momentanément dans le village» (p. 136) pour s'adonner à la lecture de la littérature étrangère.

Mais surtout, la valise cachée devient la métaphore de l'autre culture ardemment désirée. L'univers intellectuel infiniment grand du contenu contraste avec la taille réduite du contenant et la malle de taille étroite reflète l'ambiance étouffée qui règne. Encore une fois, nous assistons à une sacralisation de l'objet occidental: «Il referma la valise et, posant une main dessus, comme un chrétien prêtant serment [...]» (p. 127). L'adoration prend encore une autre forme: à défaut de papier, le narrateur entreprend de copier certains passages d'*Urusle Mirouët* sur la peau de mouton de sa veste. Cette reproduction manuelle fait penser à l'acte du moine copiste recopiant la Bible au Moyen Âge, mais elle en diffère néanmoins par le caractère intime de la scène, montrant le narrateur écrivant sur sa propre veste:

«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 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 intelligence.» (p. 78)

Au lieu de rester dans le culte passif envers l'autre culture, il entreprend une approche plus active, celle de l'appropriation corporelle. Cette «nouvelle peau balzacienne» a quelque chose de magique et est dotée d'une force aussi enivrante que la «peau de chagrin» décrite par Balzac lui-même. Cependant, ici, la peau revêt un sens plus psychanalytique que philosophique. Cette peau française est une identité nouvelle qui se crée, et même une nouvelle vie qui germe dans l'inconscient. Quand «le Moi psychique se différencie du Moi corporel<sup>13</sup>», cette intrusion de l'*Autre* ne signifie-t-elle pas la création du *Moi-peau*, selon le concept de Didier Anzieu? Il n'est pas étonnant de voir que la petite tailleuse, après cette éducation balzacienne, est initiée à une forme d'individualisme. En quittant cette montagne, elle quitte la barbarie et la dictature pour chercher dans le monde extérieur une nouvelle vie empreinte de liberté.

<sup>12</sup> Voir par exemple l'interview de Dai Sijie par Bernard Pivot dans *Bouillon de culture* (France 2) du 21 janvier 2000, consultable en ligne sur le site de l'INA, <http://www.ina.fr/video/I00013379>.

<sup>13</sup> ANZIEU Didier, *Le Moi-peau*, Paris: Dunod, 1985, p. 39.

L'auteur rend donc hommage au français et à la culture française, ce qui non seulement flatte l'amour-propre des lecteurs mais, plus profondément, rejoint le mythe de la langue française en insistant sur la valeur universelle et libératrice que les Français aiment lui attribuer. Marie Dollé, dans sa monographie consacrée à Claude Ollier et à Cioran, deux écrivains de langue française d'origine étrangère, explique à propos du «génie du français» :

«Pas plus qu'une autre langue, le français n'échappe aux stéréotypes. L'expression "génie de la langue", appelée à une grande fortune, ne fait son apparition qu'en 1635, dans un discours devant l'Académie française à peine formée. [...] Ce "génie" de la langue française comprend un certain nombre de caractéristiques, que Voltaire résume ainsi dans l'article "François" du *Dictionnaire philosophique*: "Le génie de notre langue est la clarté et l'ordre." Remarquons qu'une telle conception ne se trouve nullement dévaluée et que nos intellectuels les plus brillants n'hésitent pas à lui accorder crédit. [...] Par mythe, nous pouvons ici entendre une représentation qui ne repose sur aucune donnée vérifiable, mais se trouve admise par un large consensus. [...] Des esprits malins ne manqueront pas de faire remarquer que, si l'anglais domine largement la scène internationale aujourd'hui, ni les Américains ni les Britanniques n'expliquent la suprématie de leur langue par ses qualités intrinsèques...»<sup>14</sup>

Ayant recours à une vision stéréotypée de la langue française, Dai rejoint la famille d'esprit français, où il véhicule des valeurs partagées. Non seulement la supériorité de la culture française constitue le thème principal du livre, mais diverses précisions sont ajoutées par endroits.

«"Ba-er-za-ke". Traduit en chinois, le nom de l'auteur français formait un mot de quatre idéogrammes. [...] Ces quatre caractères, très élégants, dont chacun se composait de peu de traits, s'assemblaient pour former une beauté inhabituelle, de laquelle émanait une saveur exotique, sensuelle, généreuse comme le parfum envoûtant d'un alcool conservé depuis des siècles dans une cave.» (p. 71)

Nous voyons ici que Dai Sijie fait dialoguer les mythes des deux langues, par le truchement de la traduction. En rappelant le mystère des idéogrammes chinois, l'auteur réussit à concevoir un espace onirique et sensuel basé sur la «sonorité» de la langue française transposée en chinois. Les clichés relatifs aux deux pays sont mobilisés pour créer un espace de l'entre-deux. Malgré l'image d'un texte très réaliste, ce roman repose sur une Chine reconstruite, par ses souvenirs, par son imagination et aussi par son besoin d'intégrer le champ littéraire français.

Un mot pour finir. La petite tailleuse n'est jamais nommée. Elle est seulement qualifiée de deux épithètes : «petite» et «chinoise». Le premier fait d'abord allusion à l'âge. Mais pourquoi le narrateur, censé lui aussi être un adolescent au moment des faits, qualifie-t-il sa bien-aimée ainsi ? Outre sa valeur hypocoristique, le terme reste plutôt un jugement stéréotypé. Le mot *petit* souvent associé aux Asiatiques suggère en réalité l'infériorité physique, peut-être aussi intellectuelle. Pierre Loti, déjà, remarquait à propos de sa pièce *Madame Chrysanthème* : «J'abuse vraiment

<sup>14</sup> DOLLÉ Marie, *L'Imaginaire des langues*, Paris : L'Harmattan, 2001, p. 58-59.

de l'adjectif *petit*, je m'en aperçois bien ; mais comment faire ? – En décrivant les choses de ce pays-ci, on est tenté de l'employer dix fois par ligne. Petit, mièvre, mignard, le Japon physique et moral tient tout entier dans ces trois mots-là...»<sup>15</sup> Associé au mot *tailleuse*, un métier socialement marqué, l'auteur définit l'héroïne centrale comme un être inférieur, un enfant, ou une belle sauvage. L'autre épithète, «chinoise», suggère que le peuple chinois est soumis à la même infériorité. Cette réduction métonymique montre l'intériorisation du discours colonial de l'Occident. Par conséquent, la rencontre avec Balzac ressemble à la rencontre avec un Blanc riche et puissant dans les romans coloniaux. C'est lui qui joue le rôle d'éducateur et de sauveur. Si Said dit que l'Orient est une création de l'Occident<sup>16</sup>, dans ce roman la Chine fantasmée est une construction d'un Oriental même. Dire mon pays dans la langue de l'autre, c'est en réalité dire mon pays selon les visions stéréotypées de l'autre<sup>17</sup>. Comme l'indiquent Ruth Amossy et Anne Herschbert Pierrot : «Le cliché n'existe pas en soi : il faut qu'un lecteur le repère en le rapportant à du déjà-dit.»<sup>18</sup> Le récit de cet écrivain migrant est devenu un terrain privilégié de la rencontre de clichés des deux côtés et, d'autre part, de la connivence entre l'écrivain et son public, sans lesquels la petite tailleuse chinoise n'aurait pas pu tenir un livre de Balzac dans ses mains.

**Abstract:** Published by Gallimard in 2000, *Balzac et la petite tailleuse chinoise* (*Balzac and the little Chinese seamstress*) is Chinese writer Dai Sijie's first novel. Thanks to the tremendous critical and commercial success of this work, the author was swiftly admitted into the French literary inner circles. How does Dai Sijie manage to establish a dialogue between the familiar and the exotic, the present and the past, reality and fiction, East and West, all within an unusual space and time frame? How does the native land he had left become a rich source of creative imagination? What is the seemingly "magic" recipe exemplified in this novel? These are the questions this article will try to answer.

<sup>15</sup> LOTI Pierre, *Madame Chrysanthème*, Paris : Flammarion, 1990, p. 181.

<sup>16</sup> Voir SAID Edward, *L'Orientalisme*, Paris : Robert Laffont, 1980.

<sup>17</sup> Nous retrouvons souvent les mêmes stratégies chez les écrivains migrants qui choisissent d'écrire dans la langue du pays d'accueil. Ceci est particulièrement vrai dans leur premier roman (pour le besoin vital d'intégrer le champ littéraire français). Voir entre autres : CHENG François, *Le Dit de Tianyi*, Paris : Albin Michel, 1998 et MAKINE Andréï, *Le Testament français*, Paris : Mercure de France, 1995.

<sup>18</sup> AMOSSY Ruth, HERSCHBERT PIERROT Anne, *Stéréotypes et clichés...*, p. 73.

# ÉCHOS POÉTIQUES





# FANTÔMES CHINOIS ET OCCIDENTAUX : TENTATIVE DE PNEUMATOLOGIE COMPARÉE

DANIEL SANGSUE

**Résumé :** À partir d'un choix d'histoires de fantômes de la littérature chinoise allant du <sup>vii</sup><sup>e</sup> au <sup>xx</sup><sup>e</sup> siècle et comprenant des auteurs tels que Qu You, Li Zhen, P'ou Song-ling et Yuan Mei, cet article se propose de confronter les motifs caractéristiques des récits de fantômes chinois avec ceux de la littérature occidentale, dans un essai de pneumatologie comparée (du grec *pneuma*, «le souffle, l'esprit», la pneumatologie est la science des esprits, des fantômes). Il s'agira d'en dégager les similitudes, qui tendraient à montrer que ces histoires procèdent d'un imaginaire commun à l'humanité, et les différences, liées à des enjeux religieux, philosophiques et identitaires spécifiques à la Chine.

Dans son étude sur *La Religion des Chinois*, Marcel Granet constatait que la Chine moderne avait abandonné tout dogmatisme religieux et que les trois religions traditionnelles – taoïsme, bouddhisme et confucianisme – étaient utilisées avec un certain opportunisme, en fonction des rituels et des lieux de dévotion d'une culture dont il soulignait que les seules croyances «à peu près définies» étaient celles «relatives aux Ancêtres»<sup>1</sup>. Il remarquait aussi un positivisme croissant, mais allié à une forte emprise des superstitions : «Selon les observateurs, les Chinois sont dits être le peuple le plus positif ou le plus superstitieux du monde.»<sup>2</sup> Il faudrait évidemment évaluer ce qui reste de ces superstitions dans la Chine contemporaine, après le passage de la Révolution culturelle, le développement de l'industrialisation et du capitalisme et une certaine ouverture au monde extérieur, mais ce serait la tâche des ethnologues. Pour ma part, je vais m'intéresser

<sup>1</sup> GRANET Marcel, *La Religion des Chinois* [1951], Paris: Imago & Petite bibliothèque Payot, 1980, p. 160-161.

<sup>2</sup> GRANET Marcel, *La Religion des Chinois...*, p. 164.

ici à un thème qui s'inscrit dans les croyances relatives aux Ancêtres et les superstitions observées par Granet : les fantômes dans la littérature chinoise. Invoquant à nouveau « les observateurs » (volonté d'une prise de distance ?), Granet lui-même relève la prédominance, dans « la vie chinoise », de la « croyance aux esprits », croyance « profonde et commune à toutes les classes de la nation »<sup>3</sup> et qui donne lieu aux histoires de *Kouei*<sup>4</sup>, dont il montre qu'elles sont omniprésentes dans l'actualité (journaux, rumeurs, etc.) et qu'elles « s'accréditent » d'une historicité empruntée à des recueils d'anecdotes. S'interrogeant sur la part respective de la « créance » et de la « raillerie » des Chinois contemporains à l'égard de ces histoires, Granet retourne la question en imaginant les réactions de ces mêmes Chinois devant les histoires de revenants racontées avec le plus grand sérieux par certains Français... Et de conclure qu'« il existe en toutes contrées une littérature de contes, que la matière en est partout à peu près la même, qu'ils signalent plutôt certains besoins traditionnels de l'imagination que l'état présent des croyances »<sup>5</sup>.

Dire que les histoires de fantômes sont *partout à peu près les mêmes* parce qu'elles procèdent d'un imaginaire commun à l'humanité est sans doute vrai, mais il vaut la peine de mettre cette assertion à l'épreuve et de s'intéresser aussi à cet « à peu près » qui suppose l'existence de quelques différences dans ces grandes similitudes. C'est pourquoi je vais m'attacher aux histoires de fantômes de la littérature chinoise en confrontant certains de leurs motifs avec ceux des histoires de fantômes de la littérature occidentale que je connais. Je vais donc me livrer à un exercice de fantomologie ou de *pneumatologie*<sup>6</sup> comparée en essayant de déboucher, à la fin de mon parcours, sur quelques considérations concernant les notions d'individu et d'identité.

L'universelle croyance aux esprits relevée par Granet a pour conséquence que la littérature chinoise de tous les siècles regorge d'histoires de fantômes. À en juger par la profusion des traductions disponibles, qui ne représentent qu'une petite partie de la littérature existante, le corpus doit être immense. Précisons toutefois que les histoires de fantômes s'inscrivent souvent dans des ensembles plus larges de récits fantastiques – qui relèvent en Chine d'une tradition, les *chuanqi* (relations de l'extraordinaire<sup>7</sup>) – que les éditeurs aiment publier, car ils ont généralement du succès. Mais, à ne conserver que les histoires de fantômes, le corpus reste énorme et on n'a que l'embaras du choix. Celles que j'ai retenues ici sont extraites d'ouvrages actuellement sur le marché et facilement accessibles. Soit, dans l'ordre chronologique de leur publication<sup>8</sup> : des *Histoires d'amour et de mort de la Chine ancienne* d'auteurs du VII<sup>e</sup> au X<sup>e</sup> siècle ; des *Histoires extraordinaires et récits fantastiques de*

<sup>3</sup> GRANET Marcel, *La Religion des Chinois...*, p. 164.

<sup>4</sup> Ce mot désigne l'âme après la mort, comme Granet l'explique p. 66 sq.

<sup>5</sup> GRANET Marcel, *La Religion des Chinois...*, p. 166.

<sup>6</sup> Du grec *pneuma*, *pneumatōs*, « le souffle, l'esprit », la pneumatologie est la science des esprits, des fantômes. Ce terme, que j'ai réactivé dans mon livre *Fantômes, esprits et autres morts-vivants*, sous-titré *essai de pneumatologie littéraire* (Paris : José Corti, 2011), était couramment utilisé au XIX<sup>e</sup> siècle : ainsi Eudes de Mirville et le baron de Guldenstubbé ont publié des traités de *Pneumatologie* (1853 et 1857).

<sup>7</sup> Voir la définition de ce genre littéraire par André Lévy dans les préfaces de ses traductions.

<sup>8</sup> Pour des références plus précises, voir la bibliographie à la fin de cet article.

la Chine ancienne du IX<sup>e</sup> siècle; des contes, datés du XII<sup>e</sup> au XIV<sup>e</sup> siècle, de *L'Antre aux fantômes des collines de l'Ouest*; des nouvelles<sup>9</sup> de Qu You et Li Zhen, auteurs des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles, réunies sous le titre *En mouchant la chandelle*; des contes tirés de *L'Amour de la Renarde* de Ling Mong-tch'ou, auteur du XVII<sup>e</sup> siècle; trois ensembles de récits de P'ou Song-ling, fameux fantastique également du XVII<sup>e</sup> siècle, publiés sous les titres de *Contes extraordinaires du pavillon du loisir*, *Contes magiques* (adaptés par Louis Laloy), et extraits de *Contes merveilleux chinois* (Guilde du Livre, 1958); des récits du non moins connu Yuan Mei, auteur du XVIII<sup>e</sup> siècle, tirés de *Ce dont le Maître ne parlait pas*; une nouvelle de Lou Siun (1881-1936) intitulée «Les épées» et publiée dans l'*Anthologie du fantastique* de Roger Caillois; des récits recueillis par Lafcadio Hearn dans *Fantômes de Chine* et *Études bouddhistes et rêveries exotiques*; un roman d'un auteur du XX<sup>e</sup> siècle, Wen Yiji, *La Maison hantée*, et un recueil de nouvelles de Su Tong, *Fantômes de papiers*.

## TYPLOGIE

Si je parcours la typologie établie dans mon essai sur les fantômes<sup>10</sup> et que je l'applique aux revenants chinois, je ne trouve pas de correspondants aux *invisibles* ni aux *fantômes intérieurs*, ces esprits qui ne se manifestent que par des bruits ou des voix ou ces revenants purement psychologiques de certains récits occidentaux de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Comme la littérature chinoise prend souvent le parti du merveilleux, le fantôme n'y est pas traité comme une illusion des sens ou une hallucination (bien qu'il soit lié au rêve chez Yuan Mei, j'y reviendrai). Il peut toutefois être traité en faux-semblant, à travers la catégorie des *morts prétendus*, ces vivants considérés à tort comme morts, par suite d'un enterrement prématuré par exemple, et qui sont de faux revenants, tels le colonel Chabert ou l'héroïne de la nouvelle «Le tic» de Maupassant, qui sort de sa catalepsie après avoir été mutilée par des pilleurs de tombes. Un de ces faux revenants se rencontre dans le conte «Keng Niang» de P'ou Song-ling, dont l'héroïne éponyme se retrouve dans la même situation que celle de Maupassant. En effet, Keng Niang :

«[...] s'éveilla comme si elle sortait d'un rêve. En tâtonnant autour d'elle, elle sentit la présence de quatre parois. Alors elle comprit qu'on l'avait crue morte et qu'on l'avait enterrée. Cela l'affligea sans pourtant la réduire au désespoir.»<sup>11</sup>

Cette étonnante mansuétude est justifiée par la suite du récit, puisque les quatre «jeunes vauriens» venus pour dépouiller Keng Niang de ses bijoux la délivrent de la tombe. De même, dans «Ts'ing-Ngo», la jeune femme découverte par Houo-houan sous un tertre n'est pas une revenante :

«— Voilà plus d'un an que vous êtes morte. N'est-ce pas ici le royaume obscur ?

<sup>9</sup> Ces dénominations génériques sont empruntées aux sous-titres des recueils.

<sup>10</sup> Voir SANGSUE Daniel, *Fantômes, esprits et autres morts-vivants...*, ch. III, p. 31-61.

<sup>11</sup> P'OU Song-ling, *Contes extraordinaires du pavillon du loisir...*, p. 80.

– Non, dit-elle, c’est le palais des Immortels. Je ne suis pas morte. Vous avez enseveli à ma place un morceau de bois. Puisque vous êtes venu, c’est que vous avez obtenu l’immortalité.»<sup>12</sup>

Ce conte témoigne en outre qu’il est difficile de distinguer entre un revenant, c’est-à-dire un mort-vivant, et un immortel, vivant qui ne meurt jamais, question qui se pose aussi dans un roman comme *Le Centenaire* de Balzac<sup>13</sup>.

Comme les invisibles et les fantômes intérieurs, les *morts ressuscités*, type Lazare, dont je montre dans mon essai qu’ils sont peu présents dans la littérature occidentale, semblent absents de la littérature chinoise. Ce qu’on y trouve, ce ne sont pas des morts qui ressuscitent, mais des morts qui renaissent, dont la vie repart à zéro : ainsi, dans «L’amour plus fort que la mort et le temps» (conte anonyme), la sépulture définitive donnée à M<sup>lle</sup> Tseng et les 5 048 *soutras* récités pour elle ont pour effet de libérer la jeune femme du royaume d’en bas et de la faire renaître dans la famille d’un haut fonctionnaire<sup>14</sup> ; dans «La demoiselle Mei» de P’ou Song-ling, l’héroïne révèle : «Le jour même de ma mort, je suis née de nouveau dans la famille du licencié Tchan de Yeu-an...»<sup>15</sup>

Ces renaissances renvoient évidemment à la réincarnation. Si les *morts réincarnés* se rencontrent dans la littérature occidentale (qu’on pense aux nouvelles de Poe «Ligeia» et «Morella»), ils sont légion dans la littérature chinoise, fortement influencée par le bouddhisme, dans lequel la réincarnation, ou plutôt la transmigration de l’âme, occupe une place essentielle<sup>16</sup>. Dans notre corpus, les réincarnations aboutissent à trois sortes d’avatars : changement de sexe, transformation en objet ou en animal. Concernant le premier, on voit des morts masculins subir le châtement de renaître en petites filles : dans «Fil-Rouge», le héros confesse : «J’étais un homme, dans ma vie antérieure [...]. Je me vis châtié par le tribunal infernal et condamné à renaître fille»<sup>17</sup> ; dans «Le prodigue», Du Zichun, qui s’est livré à une sorcellerie *yin*, c’est-à-dire féminine, est condamné par le roi des enfers à changer de sexe : «Puisque le gaillard est voleur de *yin*, il ne convient pas de le laisser renaître garçon, mais fille.»<sup>18</sup> P’ou Song-ling nous fait même assister au processus de métamorphose d’un homme en petite fille :

«On lui [Tseng] fit monter un escalier qui aboutissait à un gigantesque appareil, où une roue de plus de cent kilomètres de circonférence tournait avec vélocité sur un essieu de

<sup>12</sup> LALOY Louis, *Contes magiques, d’après l’ancien texte...*, p. 167.

<sup>13</sup> Dans «La déesse de la mer amoureuse d’un marchand» de LING Mong-tch’ou, l’héroïne insiste sur son statut de «céleste immortelle», à ne pas confondre avec «les *yao* dissolues et les *kouai* volantes ou non» (*L’Amour de la renarde...*, p. 52-53).

<sup>14</sup> *Contes merveilleux chinois. Choix de contes chinois des dynasties Sung, Tang et Ching*, Hsou Lien-tuan et Simone Greslebin (trad.), Lausanne : La Guilde du Livre, coll. «La Petite Ourse», 1958, p. 93.

<sup>15</sup> P’ou Song-ling, *Contes extraordinaires du pavillon du loisir...*, p. 122.

<sup>16</sup> Voir COOMARASWAMY Ananda K., *Hindouisme et bouddhisme*, René Allar et Pierre Ponsoy (trad.), Paris : Gallimard, coll. «Idées», 1949, p. 97 sq. Soulignons que selon ces croyances, on ne peut se souvenir de ses vies antérieures, sauf Shakiamuni, parce qu’il est le Bouddha.

<sup>17</sup> *Histoires extraordinaires et récits fantastiques...*, p. 120.

<sup>18</sup> *Histoires extraordinaires et récits fantastiques...*, p. 160-161.

fer, en jetant un vif éclat. À coups de fouet, les démons obligèrent Tseng à monter dessus. Il ferma les yeux, sentit qu'il partait les pieds en avant et qu'il roulait à une vitesse prodigieuse, puis qu'il culbutait dans le vide. Un frisson glacé le parcourut. Il ouvrit les yeux et vit qu'il était devenu une petite fille.»<sup>19</sup>

La deuxième sorte de réincarnation, les objets, peut être illustrée par deux légendes qui ouvrent et ferment *Fantômes de Chine* de Lafcadio Hearn (ce qui donne à ce recueil un cadre dont on ne s'étonne pas de la part de l'auteur des *Études bouddhistes*). Dans «L'âme de la grande cloche», une jeune fille se sacrifie en se jetant dans le liquide de fonte d'une cloche pour lui donner le plus beau son, et dans «L'histoire du dieu de porcelaine», c'est un fabricant de porcelaine qui s'immole dans le feu servant à la préparation d'un vase précieux, «donn[ant] son âme pour l'âme de son vase»<sup>20</sup>, lequel semble s'animer aux yeux des potiers et parler lorsqu'on le touche.

La troisième sorte, et la plus courante, est la réincarnation animale. Dans «Carpe fut...», Xue Wei semble mort, mais comme «un soupçon de chaleur persist[e] près du cœur»<sup>21</sup>, sa famille ne l'enterre pas. Heureusement, car le pseudo-mort se réveille au bout de vingt jours et raconte qu'il a été transformé en carpe, et que le poisson que s'approprièrent à manger ses collègues n'était autre que lui-même. Dans «A-ying»<sup>22</sup> de P'ou Song-ling et «Mademoiselle A-Pao ou la persévérance récompensée», récit anonyme des *Contes merveilleux chinois*, les esprits des héroïnes s'incarnent dans des perroquets; dans un autre conte de P'ou Song-ling, «La femme à la veste verte», un lettré voit le fantôme avec lequel il s'est accouplé se transformer en une guêpe qu'il sauve d'une toile d'araignée et qui le remercie en se trempant dans son encrier et en traçant par des allées et venues sur sa table l'idéogramme «Merci»<sup>23</sup>. Et chez l'écrivain contemporain Su Tong, un homme abandonne le jeu d'échecs pour la chasse aux papillons, car sa femme «s'est muée en papillon»<sup>24</sup>, métamorphose qui rappelle la fin de la très populaire «Romance de Liang Shanbo et Zhu Yingtai»<sup>25</sup>.

Mais la métamorphose la plus fréquente est celle de l'esprit qui se transforme en renard ou, plus souvent, en renarde. On peut dire que, dans la littérature chinoise, la renarde est consubstantielle au fantôme. Comme Yves Hervouet le précise dans son édition des *Contes du pavillon du loisir*:

«Il est souvent question de renard et surtout de renarde dans ces contes. Dans la mythologie populaire chinoise, les démons ou plutôt les revenants (les âmes de ceux qui n'ont pas reçu après leur mort le culte voulu ou qui ont péri de male mort) viennent tourmenter

<sup>19</sup> *Contes merveilleux chinois...*, p. 65.

<sup>20</sup> HEARN Lafcadio, *Fantômes de Chine. Six légendes*, Marc Logé (trad. de l'anglais), Paris: Mercure de France, 1913.

<sup>21</sup> *Histoires extraordinaires et récits fantastiques...*, p. 169.

<sup>22</sup> P'OU Song-ling, *Contes extraordinaires du pavillon du loisir...*

<sup>23</sup> P'OU Song-ling, *Contes extraordinaires du pavillon du loisir...*, p. 164.

<sup>24</sup> Su Tong, «Les papillons et le jeu d'échecs», *Fantômes de papiers...*, p. 218.

<sup>25</sup> Datant du IV<sup>e</sup> siècle de notre ère, ce récit que tous les Chinois connaissent a donné lieu à un concerto pour violon et orchestre intitulé «Les amants papillons».

les vivants sous la forme de renards, qui ont eux-mêmes la faculté de se transformer en êtres vivants.»<sup>26</sup>

Le conte «L'amour de la renarde» explique pourquoi cet animal est privilégié (on s'en doutait) : «La renarde est le plus malin des êtres qui soient au ciel ou sur la terre. Elle sait se transformer avec dextérité, d'où son nom de *hou-mei* ou génie-renard.»<sup>27</sup> L'intrigue des contes à renardes repose toujours un peu sur le même schéma : un jeune homme s'éprend d'une belle jeune fille, ils s'accouplent et vivent ensemble un certain temps, jusqu'à ce que le jeune homme découvre soudain que sa partenaire est une renarde changée en femme. Il peut s'en rendre compte, comme K'iu-ping, en sauvant une petite renarde poursuivie par des chiens : «Il la déposa sur le lit... C'était Ts'ing-fong»<sup>28</sup>; la révélation peut être aussi du propre aveu de la renarde : «Ne va pas t'effrayer de ce que je vais te dire. Je ne suis pas un être humain, mais une renarde.»<sup>29</sup> Dans l'une des nouvelles d'*En mouchant la chandelle*, un personnage assiste même à la métamorphose d'une renarde :

«Étant sorti par hasard, il revint à la nuit et, fatigué, fit halte dans un bois pour se reposer. Alors, il avisa une renarde qui se coiffait d'un crâne humain, se prosternait en direction de la lune, puis se muait soudain en une jeune fille âgée de quinze ou seize ans, d'une exceptionnelle beauté...»<sup>30</sup>

Si les renardes relèvent du type des *morts réincarnés*, ces créatures splendides et démoniaques auxquelles les hommes ne peuvent résister<sup>31</sup> appartiennent également à celui des *mortes amoureuses*. En fait, on peut considérer que les renardes séductrices s'inscrivent dans un ensemble plus vaste qui articule femmes et fantômes ; André Lévy parle à ce propos d'un véritable «genre» de la littérature chinoise ancienne, appelé *ling-kouai yen-fen*, «fantômes et femmes»<sup>32</sup>. Dans la littérature occidentale, le motif de la morte amoureuse, revenante qui développe une relation érotique avec un vivant, est un *topos*, qu'on rencontre déjà dans l'Antiquité avec «Les amours de Machatès et Philinnion», et qui repose sur le lien traditionnel d'*Éros* et de *Thanatos*. Ce lien est d'autant plus fort que le vivant finit par être lui-même entraîné dans la mort, comme on le voit exemplairement dans «La fiancée de Corinthe» de Goethe. Or, on retrouve ces amours fatales dans les récits chinois : si, à l'instar de la Clarimonde de «La morte amoureuse» de Gautier, la revenante du

<sup>26</sup> P'OU Song-ling, *Contes extraordinaires du pavillon du loisir...*, p. 20, note.

<sup>27</sup> LING Mong-tch'ou, *L'Amour de la renarde. Marchands et lettrés de la vieille Chine. Douze contes du XVII<sup>e</sup> siècle*, André Lévy (trad. et éd.), Paris : Gallimard & Unesco, coll. «Connaissance de l'Orient», 1970, p. 268-269.

<sup>28</sup> P'OU Song-ling, «Ts'ing-fong», *Contes extraordinaires du pavillon du loisir...*, p. 32. Dans «Pauvre renarde», Zheng voit sa partenaire reprendre tout à coup sa forme de renarde quand surgit un lévrier qui la poursuit et la met en pièces (*Histoires d'amour et de mort de la Chine ancienne*).

<sup>29</sup> P'OU Song-ling, «La fille», *Contes extraordinaires du pavillon du loisir...*, p. 239.

<sup>30</sup> «Charmante», *En mouchant la chandelle...*, p. 194.

<sup>31</sup> Cf. «Le lettré songea sans se l'avouer que s'il pouvait épouser la belle inconnue, peu lui importait après tout qu'elle fût un renard changé en femme.» (P'OU Song-ling, «La quatorzième demoiselle Sin», *Contes extraordinaires du pavillon du loisir...*, p. 57).

<sup>32</sup> LÉVY André, «Introduction», *L'Antre aux fantômes des collines de l'Ouest*, Paris : Gallimard, 1972, p. 19-20. Dans ces *ling-kouai*, on reconnaît les *Kouei* de Granet.

conte «Lien-Souo» de P'ou Song-ling ne demande qu'un peu de sang (une goutte) à Yang<sup>33</sup>, la jeune fille fantôme des «Lanternes-pivoines» d'*En mouchant la chandelle* entraîne son jeune amant dans la tombe :

«Cela dit, elle le prit par la main et le mena devant le cercueil... qui soudain s'ouvrit tout seul ! Alors, elle s'y précipita en l'entraînant avec elle, puis le couvercle se referma aussitôt et le jeune homme mourut à l'intérieur du cercueil !»<sup>34</sup>

La différence entre les récits occidentaux et les récits chinois, c'est que ces derniers ne se privent pas d'exposer dans le détail la sexualité des protagonistes. Par exemple :

«Fong y ayant consenti [aux propositions du fantôme], la jeune fille le massa doucement, tour à tour avec chaque paume, du sommet de la tête jusqu'aux talons et, partout où passaient ses mains, il éprouvait jusque dans ses os une profonde ivresse. Puis elle lui tapota doucement le corps comme si ses poings étaient des boules de coton et c'était une sensation inexprimable ; quand elle atteignit ses reins, ses yeux se fermèrent tout seuls, sa bouche s'entrouvrit et quand elle toucha ses cuisses, il tomba dans un profond sommeil.»<sup>35</sup>

Et les massages et les caresses ne s'arrêtent pas là... Comme le précise un conte d'*En mouchant la chandelle* : «Pour ce qui est des relations sexuelles, cette créature [un fantôme] ne différerait en rien des femmes du monde des vivants.»<sup>36</sup> Il faut dire que les femmes fantômes des récits chinois sont souvent des prostituées ou des concubines et qu'il est normal, dans la société ancienne qu'ils décrivent, qu'un homme ait à la fois une épouse et une concubine.

Une autre différence est le caractère souvent macabre des relations qui s'établissent. Au contraire des récits occidentaux, où l'amant est souvent piégé par les apparences, les partenaires des mortes amoureuses chinoises agissent en connaissance de cause : le héros de «Wou Ts'ieou-yue» de P'ou Song-ling exhume le cadavre de celle qui lui apparaît et la porte dans son lit : «La nuit, il se coucha près du corps qu'il tenait enlacé, et qui tiédissait peu à peu ; au bout de trois jours, il finit par revenir à la vie.»<sup>37</sup> Un autre personnage de P'ou Song-ling subit une expérience peu ragoûtante :

«Au moment le plus intime, il sentit une répugnante odeur de bouc et de poisson qui lui parut bien étrange. La femme le tenait par le cou, et léchait avec sa langue l'intérieur de ses narines ; la succion pénétrait comme une épine jusqu'au cerveau de An. Terrorisé, il voulut anxieusement se dérober et s'enfuir, mais son corps était comme maintenu par de grosses cordes.»<sup>38</sup>

<sup>33</sup> LALOY Louis, *Contes magiques d'après l'ancien texte...*, p. 148.

<sup>34</sup> *En mouchant la chandelle...*, p. 80-81.

<sup>35</sup> P'OU Song-ling, «La demoiselle Mei», *Contes extraordinaires du pavillon du loisir...*, p. 118.

<sup>36</sup> «Teng Mu, ivre, visite le parc des Paysages-Assemblés», *En mouchant la chandelle...*, p. 71.

<sup>37</sup> P'OU Song-ling, *Contes extraordinaires du pavillon de loisir...*, p. 160.

<sup>38</sup> P'OU Song-ling, «Houa-kou-tseu», *Contes extraordinaires du pavillon du loisir...*, p. 151.

Cette expérience rappelle celle racontée par François de Rosset dans ses *Histoires tragiques* (d'ailleurs contemporaines de P'ou Song-ling) : Thibaud de la Jacquière aux prises avec une femme qui, après l'amour, se transforme en « la plus horrible, la plus vilaine, la plus puante et la plus infecte charogne du monde »<sup>39</sup>. Dans un conte d'*En mouchant la chandelle*, un vieillard, épiant les ébats d'un couple, voit « un squelette tout poudré » dans les bras d'un jeune homme qui ne sait pas qu'il fait l'amour depuis un mois à une revenante<sup>40</sup>.

Dans un registre plus macabre, « Le roi Wenxin » de Yuan Mei met en scène une révolte de têtes coupées qui crient :

« Il parlait encore lorsqu'au pied des marches un vent noir, couleur d'encre, se leva. "Aïe, aïe !", des cris perçants approchaient, une odeur de sang, fétide, insoutenable, se répandait. Cinq cents têtes déboulaient en désordre, la bouche ouverte et montrant les dents. Elles s'apprêtaient à mordre le commandant et regardaient Shen de travers. »<sup>41</sup>

Et « Les épées » de Lou Siun surenchérisent avec deux têtes coupées (dont celle d'un roi) qui « se livrent un combat à mort [*sic*] »<sup>42</sup> dans un chaudron. De telles scènes n'ont rien à envier à la littérature « frénétique » de Cazotte (*Ollivier*), Nodier (*Smarra*), Mérimée (*La Guzla*) ou Dumas (*La Femme au collier de velours*, *Les Mille et Un Fantômes*) qui font revenir force têtes coupées qui roulent, mordent ou parlent dans leurs récits.

## LIEUX

Quelques mots sur la localisation des fantômes. Sans surprise, on retrouve pour les fantômes chinois les lieux hantés par les fantômes occidentaux. D'abord *la tombe*, évidemment, comme dans « La vieille Feng de Lujian » : « L'homme du pays s'enquît où elle l'avait rencontrée [une femme supposée morte] : c'était sa tombe ! »<sup>43</sup>, ou dans cette légende rapportée par Lafcadio Hearn où Clair-Esprit découvre que la maison de Baiser-Délicieux a disparu pour laisser place à une tombe en ruine et rongée par la mousse<sup>44</sup>. Vient ensuite *la maison hantée*, si persistante qu'un auteur du XX<sup>e</sup> siècle comme Wen Yiji donne encore à son récit le titre de *La Maison hantée* et y active les principaux *topoi* du motif : une famille chinoise exilée à Taïwan à cause de la guerre (1948-1949) achète à la hâte une maison bon marché qui s'avère hantée par trois fantômes. Ces fantômes, qui rendent la vie domestique impossible, ne disparaissent qu'une fois leur tragique histoire connue (une affaire d'inceste)

<sup>39</sup> ROSSET François de, *Histoires tragiques*, Anne de Vaucher Gravili (éd.), Paris : Le Livre de poche, 1994, p. 259. Cette histoire a été reprise par Potocki et dans les *Infernaliana* attribués à Nodier.

<sup>40</sup> « Les lanternes-pivoines », *En mouchant la chandelle...*, p. 78.

<sup>41</sup> YUAN Mei, *Ce dont le Maître ne parlait pas. Le merveilleux onirique*, Chang Fu-ju, Jacqueline Chang, Jean-Pierre Diény (trad. et éd.), Paris : Gallimard, coll. « Connaissance de l'Orient », 2011, p. 87.

<sup>42</sup> LOU Siun, « Les épées », in CAILLOIS Roger, *Anthologie du fantastique*, t. II, Paris : Gallimard, 1966, p. 526.

<sup>43</sup> *Histoires d'amour et de mort de la Chine ancienne. Chefs d'œuvre de la nouvelle (Dynastie des Tang, 618-907)*, André Lévy (trad. et éd.), Paris : Flammarion, coll. « GF », 1997, p. 97.

<sup>44</sup> HEARN Lafcadio, « L'histoire de Clair-Esprit », *Fantômes de Chine...*, p. 76.



et leurs tombes restaurées. Mais ce lieu commun qu'est la maison hantée suscite dans la littérature chinoise les mêmes réserves que dans la littérature occidentale. Un conte de P'ou Song-ling, «Siao-sie», nous montre un jeune lettré désireux de louer une maison que tout le monde déserte et que son propriétaire, qui l'a lui-même abandonnée, ne veut pas lui vendre. Le lettré compose une «Suite à la discussion qui prouve que les revenants n'existent pas» et finit par convaincre le propriétaire de lui prêter sa maison. À peine installé, il voit un de ses livres disparaître, puis est importuné par deux belles revenantes qu'il fait fuir, mais qui reviennent sans cesse l'agacer malgré ses protestations. «Alors, augmentant la lumière de la lampe, il se mit à lire. Dans l'obscurité, les ombres des revenants allaient et venaient, mais c'est à peine s'il tourna la tête pour les regarder.»<sup>45</sup> Comment ne pas penser à la célèbre lettre de Pline le Jeune et à son anecdote sur le philosophe Athénodore? Ce dernier voulut louer à Athènes une maison, bien qu'elle fût abandonnée et réputée hantée. Dès sa première nuit dans cette maison, il fut dérangé par un fantôme de vieillard qui secouait ses chaînes et ne cessait de l'inviter à le suivre. Comme le lettré chinois, Athénodore continue son activité; il «ne lève point les yeux, n'abandonne point son stylet», puis fait signe au fantôme «qu'il attende un moment»<sup>46</sup>...

Les fantômes chinois ont tendance à se réfugier dans des cavités terrestres: cavernes, grottes, fentes de la terre, lieu spécifique qui s'appelle *l'antre aux fantômes*<sup>47</sup>: «Quelques instants plus tard, la lune ayant décliné, il ne distingua plus le chemin, trébucha et alla choir dans un gouffre sans fond... qui était l'antre aux fantômes! [...] tout cet abîme grouillait de démons et de spectres...»<sup>48</sup> Ce lieu peut rappeler le Purgatoire des âmes occidentales, situé parfois au centre de la Terre ou dans des volcans, mais cette localisation reste minoritaire (le Purgatoire est un espace plutôt abstrait), alors que les spectres chinois occupent de façon récurrente les profondeurs chtoniennes des «demeures infernales» ou du «royaume des ombres». Cela peut s'expliquer par la croyance primitive que les âmes des défunts résideraient sous terre, dans le refuge hivernal des eaux, les «Sources jaunes», et qu'elles s'échapperaient de la terre au fil des eaux printanières<sup>49</sup>.

## MOTIVATIONS

Comme on a déjà pu s'en apercevoir à propos des renarques et de *La Maison hantée*, les raisons pour lesquelles les fantômes reviennent sont semblables dans les cultures chinoise et occidentale: un mauvais passage de la vie à la mort (mort prématurée, suicide...), une faute à expier, une absence de sépulture ou des cultes funéraires insuffisants (en Chine, il faut nettoyer régulièrement les tombes des

<sup>45</sup> P'OU Song-ling, *Contes extraordinaires du pavillon du loisir*..., p. 181.

<sup>46</sup> PLINE LE JEUNE, *Correspondance*, Yves Hucher (trad.), Paris: UGE, coll. «10/18», 1966, p. 327 (lettre à Sura).

<sup>47</sup> Il a donné son titre à un récit et à un recueil: *L'Antre aux fantômes des collines de l'Ouest*.

<sup>48</sup> «Le juge de la cour du Vide-Suprême», *En mouchant la chandelle*..., p. 137.

<sup>49</sup> Selon GRANET Marcel, *La Religion des Chinois*..., p. 19.

ancêtres et leur offrir des sacrifices), une vengeance à assouvir ou une relation amoureuse à poursuivre.

«L'Antre aux fantômes des collines de l'Ouest» offre tout un éventail de revenants dus à des morts problématiques :

«[...] la femme de maître Wou, Li la Musicienne, concubine du magistrat [...], enceinte de ses œuvres, fantôme de morte en couche ; la suivante Kin-eul, battue par l'épouse jalouse du magistrat, s'était coupé la gorge : fantôme de suicidée ; la mère Wang, fantôme de morte par maladie provoquée par des vers aquatiques ; la mère adoptive Tch'en était tombée dans l'Étang de l'Oie Blanche en y lavant du linge, fantôme de noyée [...].»<sup>50</sup>

Pour les fantômes réclamant une sépulture, ils se dressent en foule : cadavres de quarante-trois ouvriers noyés dans un puits de mine<sup>51</sup> et vieille femme « gi[san]t sur la colline sans personne pour ensevelir ses restes et apaiser son ombre irritée » chez P'ou Song-ling<sup>52</sup> ; jeune fille dont personne n'a récupéré le corps dans un funérarium chez Su Tong<sup>53</sup> ; Yuan Mei nous présente quant à lui successivement un moine revenant pour punir de mort un jeune licencié qui a jeté ses ossements trouvés au fond d'une jarre<sup>54</sup>, l'esprit d'une concubine impériale apparaissant pour qu'on dégage sa tombe oubliée<sup>55</sup> et un autre esprit qui revient avec un « goret » (*sic*) pour reprocher à son ami de n'avoir « pas sacrifié sur [s]a tombe le moindre pied de cochon »<sup>56</sup>. Si les fantômes sont liés à l'absence de sépulture, le fait de leur en assurer une peut aussi les faire surgir, comme on le voit dans « La légende de la Tisseuse céleste » de Lafcadio Hearn, où un jeune homme qui s'est vendu comme esclave pour donner une sépulture à son père est visité par un fantôme féminin qui devient sa femme, lui donne un enfant et tisse des ouvrages qui lui permettent de sortir de l'esclavage<sup>57</sup>.

Ce dernier exemple le montre, la littérature chinoise fait coexister des fantômes bienveillants et malveillants, des fantômes *vengeurs*, à l'instar des *revenge ghosts* shakespeariens, qui font expier leurs fautes aux vivants (ainsi chez Yuan Mei ces cinq cents têtes coupées qui s'en prennent au responsable de leur mise à mort<sup>58</sup>), mais aussi des fantômes *piaculaires*, qui expient leurs propres péchés, comme cette jeune fille qui avoue : « J'ai tué, pour mon seul plaisir, un nombre infini d'innocentes bêtes, et mon crime est si grand que je ne puis trouver le repos dans la mort. »<sup>59</sup> De même, on retrouve dans les récits chinois ces fantômes *réparateurs*

<sup>50</sup> *L'Antre aux fantômes des collines de l'Ouest...*, p. 85. La liste se poursuit.

<sup>51</sup> LALOUY Louis, « Le seigneur Loung-Fei », *Contes magiques...*, p. 112.

<sup>52</sup> « Mademoiselle Ying-Ning ou la fille rieuse », *Contes merveilleux...*, p. 32.

<sup>53</sup> « Yingtao », *Fantômes de papiers...*

<sup>54</sup> YUAN Mei, « Le moine Zhiheng », *Ce dont le Maître ne parlait pas...*

<sup>55</sup> YUAN Mei, « Apparition de la concubine Yang », *Ce dont le Maître ne parlait pas...*

<sup>56</sup> YUAN Mei, « Ma Lin », *Ce dont le Maître ne parlait pas...*, p. 202.

<sup>57</sup> HEARN Lafcadio, *Fantômes de Chine...*

<sup>58</sup> YUAN Mei, « Le roi Wenxin », *Ce dont le Maître ne parlait pas...*, p. 87.

<sup>59</sup> « L'amour plus fort que la mort et le temps », *Contes merveilleux...*, p. 92.

qui se rencontrent chez saint Augustin, Sade ou Balzac<sup>60</sup> : dans «Eul Chang» de P'ou Song-ling, le héros éponyme indique à son frère la place d'une somme d'or cachée dans une maison qu'il avait vendue<sup>61</sup>, tandis que, dans «Aux enfers, le jour de la mi-automne est férié» de Yuan Mei, des mots apparaissent sur un plateau de sable (qui sert de planche *oui-ja*) par lesquels un mort communique la cachette d'un contrat de propriété<sup>62</sup>. La fonction de fantôme *signaleur* (cf. la nouvelle de Dickens de ce titre) ou *prévenant* existe également, avec des morts qui reviennent pour avertir d'une catastrophe, comme dans «Le démon sourd» de Yuan Mei<sup>63</sup>, ou d'une mort prochaine, comme dans «Le seigneur Loung-Fei» de P'ou Song-ling<sup>64</sup>.

Enfin, les mortes amoureuses chinoises partagent la fameuse maxime «l'amour est plus fort que la mort» (radicalisation de la formule du *Cantique des cantiques* «l'amour est fort comme la mort») qui fait revenir la Fiancée de Corinthe, Arria Marcella, Spirite de Gautier ou Véra de Villiers de l'Isle-Adam. Comme on l'a vu, un conte chinois porte le titre de «L'amour plus fort que la mort et le temps» et, dans «L'épingle au phénix d'or», Ling Mong-Tch'ou explicite pareillement le principe qui gouverne son conte : «Je vous ai raconté aujourd'hui cette anecdote extraordinaire pour vous montrer que seul l'amour, dans la vie humaine, ne s'éteint pas avec la mort.»<sup>65</sup>

## POÉTIQUE COMPARÉE

À l'évidence, les parentés entre fantômes chinois et fantômes occidentaux sont très nombreuses et le comparatiste a beau jeu de tisser des liens entre les uns et les autres. Ces liens existent par ailleurs aussi au niveau de la configuration narrative. Ainsi, les fantômes réparateurs et signaleurs que je viens de citer, aussi bien dans les exemples chinois que chez saint Augustin et Balzac, apparaissent dans des rêves. Cela procède bien sûr de la croyance, universellement répandue, dans le caractère prémonitoire du rêve. Cette dimension onirique a-t-elle aussi pour fonction de rendre vraisemblable le fantôme, qui n'a plus rien de surnaturel à partir du moment où il est présenté dans un tel cadre ? Les textes d'Yuan Mei, qui utilise presque systématiquement le récit de rêve, semblent aller dans ce sens. Toutefois, dans un certain nombre de ses contes, les apparitions oniriques ont des conséquences dans la réalité : les fantômes y laissent des signes tangibles de leur passage, ce qui produit une

<sup>60</sup> Saint Augustin raconte le cas d'un défunt qui apparaît à son fils pour lui indiquer où se trouve une quittance lui permettant de se soustraire à des poursuites ; Sade, dans «Le revenant», le cas d'un amant qui révèle à sa maîtresse la cachette d'un trésor et Balzac, dans *Ursule Mirouët*, le cas du Dr Minoret qui sauve sa filleule d'un détournement d'héritage. À noter qu'*Ursule Mirouët* est le premier roman lu par les protagonistes de *Balzac et la petite tailleuse chinoise* de Dai Sijie (Paris : Gallimard, 2000). Le narrateur copie sur sa veste «le chapitre où Ursule voyage en sonnambule» (p. 74). Voir la contribution de Jiaying Li dans ce volume.

<sup>61</sup> P'OU Song-ling, *Contes extraordinaires du pavillon du loisir...*, p. 168.

<sup>62</sup> YUAN Mei, *Ce dont le Maître ne parlait pas...*, p. 99.

<sup>63</sup> YUAN Mei, *Ce dont le Maître ne parlait pas...*, p. 166-167.

<sup>64</sup> LALOY Louis, *Contes magiques*, p. 110.

<sup>65</sup> LING Mong-tch'ou, *L'Amour de la renarde...*, p. 247.

« validation du rêve »<sup>66</sup>, ou les visionnaires meurent des effets de leur rêve (dans « L'ivresse du dieu de la Ville », par exemple<sup>67</sup>). Comme dans nombre de récits fantastiques occidentaux, on assiste, par ces phénomènes, à un « épanchement du songe dans la vie réelle » (suivant la belle formule de Nerval) et, ainsi, à un *mélange du surnaturel et du réel*.

On le sait, la littérature fantastique occidentale joue beaucoup sur le brouillage du réel par le surnaturel, le phénomène en apparence surnaturel surgissant sur un fond réaliste : qu'on pense aux récits de Maupassant ou Mérimée et à la définition canonique, par Castex, du fantastique comme « intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle »<sup>68</sup>. Or, cet aspect se retrouve dans les récits chinois, qui font surgir les fantômes dans des contextes où foisonnent les détails les plus réalistes : identité, filiation et titre des protagonistes, circonstances temporelles des événements, localisation précise et même administrative du théâtre des apparitions, etc. Comme le remarque Yves Hervouet à propos des contes de P'ou Song-ling : « Les détails les plus concrets, par exemple la façon dont déborde le vin que fait réchauffer la jeune fille parce que la flamme est trop haute [...], ne laissent pas soupçonner que de la maison et de ses habitants, le jour suivant, rien ne subsistera. »<sup>69</sup>

Une autre caractéristique commune de nos récits est ce que j'ai appelé la *revenance des textes*<sup>70</sup>. Comme le montrent l'histoire du succube de Bassompierre, qu'on retrouve chez Goethe, Chateaubriand et Hofmannsthal, ou l'histoire de la femme au collier de velours qui émigre de Washington Irving à Gaston Leroux en passant par Henri de Latouche, Petrus Borel, le Bibliophile Jacob et Alexandre Dumas<sup>71</sup>, ce qui revient dans les récits de fantômes, ce sont moins des fantômes que des *récits* sur les fantômes, c'est-à-dire de l'intertextualité. Or, cette revenance intertextuelle semble aussi s'appliquer aux récits chinois, car je la rencontre dans le corpus pourtant restreint de mon étude.

Un court récit du VIII<sup>e</sup> siècle tiré des *Histoires extraordinaires et récits fantastiques* raconte le « cas étrange » suivant : après s'être enfuie de la maison de ses parents, qui voulaient lui imposer un mari, pour rejoindre le jeune homme de son cœur, la jeune Qiannü (Grâce) revient avec ce dernier cinq années plus tard. Mais ses parents sont stupéfaits de ce retour, car Qiannü est alitée chez eux, malade, depuis ces cinq années. Lorsqu'elle apprend que la fille prodigue arrive, la fille alitée se lève, se change et « sort à la rencontre de son double avec lequel elle se confond pour ne former plus qu'un seul corps sous deux couches de vêtements »<sup>72</sup>. Qiannü ainsi reconstituée se marie avec son amant et le couple a deux garçons.

<sup>66</sup> Selon une expression des traducteurs dans leur Appendice à *Ce dont le Maître ne parlait pas...*, p. 347.

<sup>67</sup> YUAN Mei, *Ce dont le Maître ne parlait pas...*, p. 134.

<sup>68</sup> CASTEX Pierre-Georges, *Le Conte fantastique en France, de Nodier à Maupassant*, Paris : José Corti, 1982, p. 8 et *passim*.

<sup>69</sup> Introduction des *Contes extraordinaires du pavillon du loisir*, p. 15.

<sup>70</sup> Voir SANGSUE Daniel, *Fantômes, esprits et autres morts-vivants...*, ch. XVII.

<sup>71</sup> SANGSUE Daniel, *Fantômes, esprits et autres morts-vivants...*, p. 303-305.

<sup>72</sup> « Un cas étrange. Mémoire sur la séparation de l'âme », *Histoires extraordinaires et récits fantastiques...*, p. 73.

Cette histoire se retrouve, plus développée et complexe, dans «L'épingle au phénix d'or» de Ling Mong-tch'ou. Un jeune homme vient dans une famille pour épouser Sing-niang, qui lui est promise ; cependant Sing-niang est morte à la suite d'une maladie, et c'est sa sœur cadette K'ing-niang qui reçoit Ts'ouei, et le séduit<sup>73</sup>. Tous deux s'enfuient et vivent ensemble pendant une année, au bout de laquelle la jeune fille désire revoir ses parents. Lorsque Ts'ouei arrive en éclaircur pour avouer son enlèvement de K'ing-niang, le père de celle-ci lui rétorque que la jeune fille, malade depuis un an, n'a pas quitté son lit. Ts'ouei exhibe alors une épingle d'or censée appartenir à K'ing-niang que le père reconnaît comme un bijou de la défunte Sing-niang. À cette révélation, la jeune fille alitée se lève pour la première fois et affirme qu'elle est Sing-niang, la promise de Ts'ouei, et qu'elle souhaite que ce dernier épouse sa sœur, ce qui la fera guérir : «Son corps et son visage étaient ceux de K'ing-niang, mais sa voix et ses gestes ceux de Sing-niang. Tous comprirent que l'âme de la morte parlait après avoir pris possession de ce corps.»<sup>74</sup> Et Sing-niang d'expliquer qu'elle a pris «l'âme corporelle»<sup>75</sup> de sa sœur pour cohabiter avec Ts'ouei (qui a donc vécu avec un fantôme). Sur ce, le corps de K'ing-niang s'effondre brutalement, elle ne respire plus pendant un moment, mais revient à la vie et, guérie, peut épouser le jeune homme.

Cette histoire reparait encore dans les *Études bouddhistes et rêveries exotiques* de Lafcadio Hearn, où il s'agit également d'une jeune fille que ses parents veulent marier à un homme dont elle ne veut pas et qui fugue pour rejoindre et épouser l'homme qu'elle aime. Après six ans et deux enfants, T'sing, désireuse de revoir ses parents, revient au pays pour les retrouver, accompagnée de son mari. Ce dernier, parti en éclaircur pour solliciter le pardon du père, se voit lui aussi opposer que T'sing, malade, n'a pas quitté son lit depuis six ans. Une jeune fille qui a le visage de T'sing, en plus pâle et amaigri, est en effet alitée. Le père accompagne son beau-fils jusqu'à la barque où sa femme est restée, et il ne peut que constater, sans se l'expliquer, l'existence d'une seconde T'sing. Tandis qu'ils s'en retournent,

«[...] les deux T'sing s'approch[er]ent l'une de l'autre. Mais alors, et personne ne sut jamais dire comment cela se produisit, elles se fond[er]ent tout à coup l'une dans l'autre et dev[ie]nn[er]ent un corps, une personne, une T'sing plus belle encore qu'auparavant et ne portant nulle trace de chagrin ni de maladie.»<sup>76</sup>

L'esprit de T'sing était absent de son corps, d'où la maladie.

On constate donc que le même récit, tel un fantôme, revient par trois fois<sup>77</sup>. Et, comme dans les histoires de fantômes occidentales, cette revenance s'accompagne d'un métadiscours et d'une réflexivité qui montrent que les auteurs sont conscients d'être dans la réécriture. Ainsi, dans le premier conte, le narrateur conclut en disant :

<sup>73</sup> Ce début n'est pas sans rappeler l'intrigue de «La fiancée de Corinthe».

<sup>74</sup> LING Mong-tch'ou, *L'Amour de la renarde...*, p. 259.

<sup>75</sup> LING Mong-tch'ou, *L'Amour de la renarde...*, p. 260.

<sup>76</sup> HEARN Lafcadio, «Une question des textes zen», *Études bouddhistes et rêveries exotiques...*, p. 99.

<sup>77</sup> Dans ses Notes complémentaires, André Lévy signale une autre version publiée en 1378 par K'iu Yeou dans ses *Nouveaux contes sous la lampe (L'Amour de la renarde...*, p. 263).

«J'ai moi-même, Chen Xuanyou, souvent entendu parler de ce cas, raconté avec tant de variantes que certains en mettaient en doute la véracité.»<sup>78</sup> Dans le deuxième conte, il est tout à fait significatif que T'souei cache l'épingle qu'il a trouvée «dans un casier à livres»<sup>79</sup> de la bibliothèque où on l'a logé : n'est-ce pas suggérer que l'histoire de l'épingle naît de la bibliothèque ? De telles mises en abyme sont courantes : dans «Le juge de la cour du Vide-Suprême», on voit le roi des démons énumérer une série d'ouvrages qui parlent des esprits et des démons (*Livre des Mutations, Petites Odes, Zuo-zhuan*)<sup>80</sup> et, dans plusieurs récits, les esprits ou les renardes composent eux-mêmes des poèmes, les récitent et évoquent leurs propres lectures<sup>81</sup>. Cette réflexivité ne donne-t-elle pas à penser que les fantômes n'ont aucune réalité et qu'ils ne font que surgir des livres ?

## PROBLÈMES D'IDENTITÉ

S'il existe beaucoup de ressemblances entre les fantômes occidentaux et chinois, ces derniers posent cependant des questions particulières et spécifiques, qui ont précisément à voir avec les notions d'individu et d'identité et que j'aimerais soulever rapidement en conclusion. Revenons à nos trois récits de jeunes filles dédoublées. Dans la version de Ling Mong-tch'ou, le mari se demande à juste titre avec laquelle des deux sœurs il a vécu pendant un an. La réponse est qu'il vivait avec le corps, «l'apparence» de K'ing-niang, et l'«être subtil» de Sing-niang<sup>82</sup>. Dans ses notes, André Lévy remarque que les Chinois considèrent l'individu comme constitué de dix âmes : trois âmes spirituelles et sept corporelles, et que le conte repose sur «l'emprunt de l'âme corporelle d'un tiers, cas insolite même en Chine, plus déconcertant encore pour le lecteur non prévenu, habitué à une âme unique par individu»<sup>83</sup>. Cette multiplication / division des âmes et la notion d'«âme corporelle», qui paraît en soi contradictoire, n'ont évidemment pas d'équivalent en Occident (si ce n'est peut-être, pour l'«âme corporelle», le «périsprit» d'Allan Kardec) et remettent en question nos conceptions de l'individu, qui repose précisément sur l'*indivision*, ainsi que de l'identité, qui tient à une stabilité du *moi*.

Dans sa version, Lafcadio Hearn cite l'ouvrage *Mu-Mon-Kwan (La Barrière sans grille)* dont le conte est tiré : «Le cinquième patriarche de la secte de Zen demanda un jour à un prêtre : “Dans le cas de la séparation de l'esprit de la fille T'sing, laquelle était la vraie T'sing ?”»<sup>84</sup> En effet, si ce «cas» est insoluble pour nous, il reste par ailleurs problématique pour les Chinois, et seuls ceux qui sont arrivés à un certain «degré d'illumination» peuvent le résoudre<sup>85</sup>. Pose également problème la question

<sup>78</sup> «Un cas étrange...», *Histoires extraordinaires et récits fantastiques...*, p. 73.

<sup>79</sup> LING Mong-tch'ou, *L'Amour de la renarde...*, p. 250.

<sup>80</sup> *En mouchant la chandelle...*, p. 138.

<sup>81</sup> Par exemple dans LALOY Louis, «Lien-Souo», *Contes magiques...*, p. 140.

<sup>82</sup> LING Mong-tch'ou, *L'Amour de la renarde...*, p. 261.

<sup>83</sup> LING Mong-tch'ou, *L'Amour de la renarde...*, Notes complémentaires, p. 264.

<sup>84</sup> HEARN Lafcadio, *Études bouddhistes et rêveries exotiques...*, p. 100.

<sup>85</sup> Il constitue un *koan* (Hearn orthographe *kwan*), c'est-à-dire, dans le bouddhisme *zen*, une énigme allégorique dont le but est de faire éclater les cadres de la logique pour accéder au *satori*, à l'illumination.

pratique des vêtements des jeunes filles une fois fusionnées : « Les habits des deux se sont-ils également confondus ? Supposons que l'une portait une robe de cotonnade et l'autre une robe de soie. Ces deux étoffes se sont-elles fusionnées de façon à former une étoffe de soie et coton ? »<sup>86</sup> Questions que le premier conte évacue en parlant, comme on l'a vu, d'« un seul corps sous deux couches de vêtements »<sup>87</sup>.

Au-delà de ce cas complexe, les *morts réincarnés*, c'est-à-dire les morts dont les âmes transmigrent dans de nouveaux corps et qui constituent le type primordial de revenance dans les récits chinois, posent eux-mêmes une question plus générale d'identité. Lorsque, métempsycose courante, un homme âgé est transformé en petite fille, que devient son identité première ? Son « âme » est-elle toujours masculine et âgée dans un corps de petite fille ou se transforme-t-elle ? Est-il encore lui-même ? Peut-on le reconnaître ?

Ces questions ne se posent sans doute que pour les Occidentaux, et il en va de même du questionnement qui oppose, de façon contradictoire, le corps et l'âme, le masculin et le féminin, la mort et la vie. On sait que la Chine est « l'empire du neutre », et que rien n'est tranché, défini catégoriquement dans une culture qui, comme l'a montré Barthes, est dans « l'esquive de l'assertion »<sup>88</sup>. Il est par conséquent naturel que les fantômes, créatures déjà floues et évanescents en Occident, aient des contours encore moins saisissables en Chine. Dans les récits que j'ai explorés, j'ai rencontré un fantôme qui était la transformation d'une nymphe-fleur en « l'esprit de cette fleur »<sup>89</sup>, des âmes mortes qui avaient peur d'être emportées par le vent<sup>90</sup>, un mort-vivant sortant de son cercueil « complètement couvert de poils blancs, comme s'il avait enfilé à l'envers un manteau d'hermine »<sup>91</sup>, et, cerise sur le gâteau, des « hyperfantômes », c'est-à-dire des fantômes de fantômes, car dans la culture chinoise le fantôme d'un défunt peut mourir à son tour et être remplacé par son propre fantôme<sup>92</sup>...

## BIBLIOGRAPHIE

*L'Antre aux fantômes des collines de l'Ouest. Sept contes chinois anciens (XII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècle)*,  
André Lévy et René Goldman (trad.), André Lévy (éd.), Paris : Gallimard & Unesco,  
coll. « Connaissance de l'Orient », 1972.

<sup>86</sup> HEARN Lafcadio, *Études bouddhistes et rêveries exotiques...*, p. 101.

<sup>87</sup> « Un cas étrange... », *Histoires extraordinaires et récits fantastiques...*, p. 73.

<sup>88</sup> BARTHES Roland, *Le Neutre. Cours au Collège de France (1977-1978)*, Paris : Seuil / IMEC, 2002, p. 75. De même, François Jullien souhaite que la raison occidentale se « dé- et re-catégorise » pour sortir des dualismes esprit / matière, sujet / objet, Dieu / monde, etc., qui lui « deviennent désormais à charge » et l'empêchent d'« entrer » dans la pensée orientale. Voir JULLIEN François, *Entrer dans une pensée, ou Des possibles de l'esprit*, Paris : Gallimard, 2012, p. 29 et 32.

<sup>89</sup> « Les nymphes-fleurs », *Contes merveilleux...*, p. 14.

<sup>90</sup> YUAN Mei, « Jiang Yilin », *Ce dont le Maître ne parlait pas...*, p. 136-137.

<sup>91</sup> YUAN Mei, « Comment un cadavre se saisit de Weituo », *Ce dont le Maître ne parlait pas...*, p. 309.

<sup>92</sup> YUAN Mei, « Comment le dieu de la ville mit à mort un revenant et lui refusa le statut d'hyperfantôme », *Ce dont le Maître ne parlait pas...*, p. 69-72 et note des traducteurs, p. 72.

Je tiens à remercier chaleureusement Michel et Lina Viegnès de leur lecture et de leurs précieuses suggestions.

- Contes merveilleux chinois. Choix de contes chinois des dynasties Sung, Tang et Ching*, Hsou Lien-tuan et Simone Greslebin (trad.), Lausanne: La Guilde du Livre, coll. «La Petite Ourse», 1958.
- En mouchant la chandelle. Nouvelles chinoises des Ming*, Jacques Dars et Tchang Foujouei (trad.), Paris: Gallimard, coll. «L'imaginaire», 1986.
- HEARN Lafcadio, *Études bouddhistes et rêveries exotiques*, Marcé Logé (trad. de l'anglais), Paris: Mercure de France, 1930.
- HEARN Lafcadio, *Fantômes de Chine. Six légendes*, Marc Logé (trad. de l'anglais), Paris: Mercure de France, 1913.
- Histoires d'amour et de mort de la Chine ancienne. Chefs d'œuvre de la nouvelle (Dynastie des Tang, 618-907)*, André Lévy (trad. et éd.), Paris: Flammarion, coll. «GF», 1997.
- Histoires extraordinaires et récits fantastiques de la Chine ancienne [Chefs d'œuvre..., t. II]*, André Lévy (trad. et éd.), Paris: Flammarion, coll. «GF», 1998.
- LALOUY Louis, *Contes magiques, d'après l'ancien texte chinois de P'ou Soung-Lin*, Paris: L'Édition d'Art H. Piazza, 1925.
- LING Mong-tch'ou, *L'Amour de la renarde. Marchands et lettrés de la vieille Chine. Douze contes du XVII<sup>e</sup> siècle*, André Lévy (trad. et éd.), Paris: Gallimard & Unesco, coll. «Connaissance de l'Orient», 1970.
- LOU Siun, «Les épées», in CAILLOIS Roger, *Anthologie du fantastique*, t. II, Paris: Gallimard, 1966.
- P'OU Song-ling, *Contes extraordinaires du pavillon du loisir*, Yves Hervouet (trad. et éd.), Paris: Gallimard & Unesco, coll. «Connaissance de l'Orient», 1969.
- SU Tong, *Fantômes de papiers. Nouvelles*, Agnès Auger (trad.), Pierre Chavot (adapt.), Paris: Desclée de Brouwer, 1999.
- WEN Yiji, *La Maison hantée*, Philippe Denizet (trad. et adapt.), Paris: Éditions You Feng, coll. «Fantômes chinois», 1999.
- YUAN Mei, *Ce dont le Maître ne parlait pas. Le merveilleux onirique*, Chang Fu-jui, Jacqueline Chang, Jean-Pierre Diény (trad. et éd.), Paris: Gallimard, coll. «Connaissance de l'Orient», 2011.

**Abstract:** From a selective corpus of Chinese ghost stories over a vast period spanning from the seventh to the twentieth century, encompassing authors such as Qu You, Li Zhen, P'ou Song-ling and Yuan Mei, this article confronts the characteristics of these Chinese narratives with those to be found in their Western counterparts, in the perspective of comparative pneumatology (derived from *pneuma*, the Greek for “breath,” or “spirit,” pneumatology is the science of spirits, or ghosts). First, one can see similarities between Chinese and Western ghosts, which tend to point toward universal imaginary forms; then differences will appear, in connection with religious/philosophical concepts and values central to Chinese cultural identity.



## « UN PAS DE TROIS MILLE LIEUES » : GAUTIER FACE À LA CHINE, AU PÉRIL DES VALEURS

ALAIN GUYOT

**Résumé :** Comme la plupart de ses contemporains artistes et hommes de lettres, Gautier, pourtant voyageur impénitent, n'a jamais mis les pieds en Chine : la vision de l'Empire du Milieu qu'il développe dans ses romans et poèmes relève du fantasme et de la convention, non d'une connaissance directe. Mais son optique change lorsqu'à la faveur d'événements culturels variés, il rencontre des Chinois et se trouve confronté aux productions de leur art et de leur artisanat : le contact avec cette altérité radicale remet alors en cause ce que sa perception de la Chine pouvait avoir de fantastique ou d'exotique, au risque de déstabiliser les valeurs, en particulier esthétiques, les plus solidement établies.

**P**as plus que la plupart de ses contemporains artistes et hommes de lettres, Gautier, pourtant voyageur impénitent, n'a mis les pieds en Chine : au XIX<sup>e</sup> siècle, il s'agissait encore d'une véritable aventure, réservée à un très petit nombre d'explorateurs, de missionnaires, de militaires ou d'ambassadeurs plénipotentiaires<sup>1</sup>. C'est plutôt, étrangement, la Chine qui, selon les mots même de l'auteur, « s'est conduite avec [lui] comme le prophète avec la montagne »<sup>2</sup> : « elle est venue » à lui, sous différents avatars.

Le premier d'entre eux, le plus connu, le plus spectaculaire et, en même temps, le plus anecdotique, prend l'apparence d'un Chinois, un véritable « Chinois de la

---

<sup>1</sup> « [...] un voyageur qui revient de la Chine nous produit toujours l'effet d'un homme qui reviendrait de la lune ; nous le regardons avec une curiosité inquiète, comme un être d'une race supérieure et qui a la faculté de vivre dans des milieux impossibles à notre espèce. » (GAUTIER Théophile, « Exposition des échantillons et des modèles rapportés par la mission commerciale de Chine », *La Presse*, 27 août 1846, p. 1).

<sup>2</sup> GAUTIER Théophile, « En Chine », *La Presse*, 25 juin 1849, repris dans *L'Orient*, t. I, Paris : Charpentier, posth. 1882, p. 230.

Chine» dénommé Tin Tun Ling, que Gautier hébergea quelques années dans sa maison de Neuilly, dont cet étrange invité devint à la fois la mascotte et l'attraction exotique. Singulier personnage que ce Tin Tun Ling, «lettré chinois de la province de Chang-Si»<sup>3</sup>, exfiltré de Chine par M<sup>sr</sup> Callery, évêque de Macao, à la suite de la révolte des Taiping, et que ce dernier fit travailler à un dictionnaire chinois-français. L'histoire de la rencontre, en 1863, entre Tin Tun Ling et le «bon Théo» – qui n'a jamais alors mieux mérité son surnom – nous est narrée par la fille de celui-ci, Judith, dans *Le Second Rang du collier*. Ayant perdu son protecteur ecclésiastique, sans le sou et pratiquement à la rue, celui qui va bientôt devenir «le Chinois de Théophile Gautier»<sup>4</sup> est présenté à Neuilly par le futur orientaliste Clermont-Ganneau, ami intime de Judith, laquelle nous donne ce portrait de Tin Tun Ling :

«Il n'avait pas plus de trente ans, mais on ne pouvait guère, à première vue, lui donner un âge quelconque. Il avait l'air à la fois d'un prêtre, d'une jeune guenon et d'une vieille femme. De ses manches sortaient à demi des mains maigres et aristocratiques, prolongées par des ongles plus longs que les doigts.»<sup>5</sup>

Comme Tin Tun Ling n'a guère envie de retrouver la terre de ses ancêtres, où sa vie est menacée, Gautier décide alors de «garder» ce «ouistiti mélancolique» (ce sont là les propres mots du maître) «à la façon orientale»<sup>6</sup> en lui confiant la charge d'initier sa fille à la langue et à la littérature chinoises, avec les conséquences que l'on sait<sup>7</sup>.

Ce probable inspirateur du personnage du philosophe Wang dans *Les Tribulations d'un Chinois en Chine* de Jules Verne<sup>8</sup> fera reparler de lui quelques années après la mort de Gautier pour une obscure affaire de mariage multiple<sup>9</sup>. Que Théo ne l'a-t-il su, lui qui rêvait dès 1833, dans *Laquelle des deux*, de légitimer la polygamie en se fondant, déjà, sur l'histoire de *Yu-Kiao-Li ou les deux cousines*, «roman chinois» du plus célèbre sinologue de l'époque, Abel-Rémusat<sup>10</sup> !

Mais, hormis le caractère pittoresque de ce personnage et de cette rencontre, ce sont paradoxalement les autres canaux par lesquels la Chine est arrivée jusqu'à Gautier qui font le plus de sens. Celui-ci, en effet, comme le dit sa propre fille, «s'intéressait vivement à l'antique civilisation de l'Empire du Milieu»<sup>11</sup>, et le premier de ces canaux est, on s'en doute, la littérature : «Il avait lu les travaux d'Abel-Rémusat et les pièces de théâtre, traduites par Bazin»<sup>12</sup>, comme le note encore une

<sup>3</sup> MAGNOL-MALHACHE Véronique, *Théophile Gautier dans son cadre*, Paris & Nanterre : Somogy & Conseil général des Hauts-de-Seine, 2007, p. 182.

<sup>4</sup> GAUTIER Judith, *Le Second Rang du collier* [v. 1905], Paris : L'Harmattan, 1999, p. 164.

<sup>5</sup> GAUTIER Judith, *Le Second Rang*..., p. 162.

<sup>6</sup> GAUTIER Judith, *Le Second Rang*..., p. 163.

<sup>7</sup> Voir entre autres, de la même Judith GAUTIER, *Le Livre de jade*, qui se présente comme un recueil de poèmes chinois anciens et qu'elle a publié en 1867 chez Lemerre sous le pseudonyme de Judith Walter. Le recueil est d'ailleurs dédié à Tin Tun Ling.

<sup>8</sup> Voir MAGNOL-MALHACHE Véronique, *Théophile Gautier*..., p. 188-189.

<sup>9</sup> Voir MAGNOL-MALHACHE Véronique, *Théophile Gautier*..., p. 192-193.

<sup>10</sup> Publié en 1826 à Paris chez Moutardier.

<sup>11</sup> GAUTIER Judith, *Le Second Rang*..., p. 161.

<sup>12</sup> GAUTIER Judith, *Le Second Rang*..., p. 161.

fois Judith. On trouve de fait, dans la production de Gautier, de nombreuses traces de ces lectures, de ses poèmes où la Chine fait des apparitions fugaces<sup>13</sup> jusqu'à sa nouvelle intitulée « Le pavillon sur l'eau »<sup>14</sup>, dans laquelle son imagination semble stimulée par un conte chinois publié par le même Abel-Rémusat, « L'ombre dans l'eau »<sup>15</sup>. Les éditeurs du texte et les érudits ont ainsi repéré le considérable travail d'information et de compilation qu'aurait réalisé l'écrivain à partir des notes du sinologue, et ils ont montré tout l'intérêt accordé par le premier à la traduction du second et à la possibilité d'intégrer la poésie à un contexte romanesque<sup>16</sup>.

L'art constitue un autre canal de cette rencontre avec la Chine, et l'on sait que Gautier fut, avec Baudelaire, l'un des rares visiteurs de la collection chinoise de Charles de Montigny, ancien consul de France à Shanghai, collection présentée en marge de l'Exposition universelle des Beaux-Arts à Paris en 1855<sup>17</sup>. Comme en témoignent les journaux de l'époque, son goût des voyages et surtout ses activités de critique l'invitaient d'ailleurs à ne manquer aucune exposition d'objets en provenance de pays exotiques, et de l'Empire du Milieu en particulier, que ces objets aient ou non un caractère artistique<sup>18</sup>.

La connaissance que Gautier a pu avoir de la Chine n'est toutefois pas le seul fruit de ces voyages au milieu des objets d'art étranges et des formes littéraires raffinées qui en proviennent. Il y a eu en effet entre lui et les Chinois ce que l'astronome américain Hynek appelle des « rencontres du troisième type ». On a déjà évoqué le personnage de Tin Tun Ling, on pourrait ajouter l'intérêt que prend l'auteur de *Fortunio* à décrire « les quelques sujets du Céleste Empire » qui animent le pavillon de la Chine à l'Exposition universelle de 1867<sup>19</sup>, dont le spectacle rachète la déception éprouvée au constat que la troupe d'acrobates réunie pour l'occasion n'a « pas dû avoir le mal de mer en venant de Canton ou de Shanghai »<sup>20</sup>. Mais la rencontre qui semble avoir vraiment frappé Gautier écrivain et journaliste, du moins celle qui

<sup>13</sup> Voir *Albertus* (1832), strophe LXXVII; « Chinoiserie » (1834); « Sonnet » (1835); « Gazhel » (1845); « Camélia et pâquerette » publié dans *Émaux et camées* (1872); « La tulipe » (1839); « À M<sup>me</sup> Marguerite Dardenne de la Grangerie », I (1865). Tous ces poèmes ont été recueillis dans GAUTIER Théophile, *Œuvres poétiques complètes*, Michel Brix (éd.), Paris : Bartillat, 2004, respectivement p. 39, 315, 316, 356, 551, 681, 687.

<sup>14</sup> Publiée dans *Le Musée des familles* en 1846.

<sup>15</sup> Publié à Paris, toujours chez Moutardier, en 1827.

<sup>16</sup> Voir la notice de Jean-Claude FIZAINE à son édition du « Pavillon sur l'eau », in GAUTIER Théophile, *Romans, contes et nouvelles*, t. I, Pierre Laubriet (dir.), Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2002, p. 1539. Voir également RICHER Jean, « Reflets de la Chine », in *Études et recherches sur Théophile Gautier prosateur*, Paris : Nizet, 1981, p. 124-154.

<sup>17</sup> Voir GAUTIER Théophile, « XIII – Collection chinoise », *Le Moniteur universel*, 6 juillet 1855, repris dans *Les Beaux-Arts en Europe – 1855 [1855-1856]*, Marie-Hélène Girard (éd.), Paris : Champion, 2011, p. 256.

<sup>18</sup> Voir GAUTIER Théophile, « Exposition des échantillons... », p. 1-2; « En Chine... », p. 233-234, 240-241, 247; « Les Barbares modernes à l'Exposition universelle de Londres », *La Presse*, 11 septembre 1851, repris dans *L'Orient...*, t. I, p. 345-365; « Chinois et Russes à l'Exposition universelle de Paris, 1867 », *Le Moniteur universel*, 19 mai 1867, repris dans *L'Orient...*, t. I, p. 257-262.

<sup>19</sup> GAUTIER Théophile, « Chinois et Russes... », p. 259-261.

<sup>20</sup> GAUTIER Théophile, « Chinois et Russes... », p. 262. Même déception lors de son second voyage en Russie, où il s'attend à rencontrer des marchands chinois à la foire de Nijni Novgorod, alors qu'il n'en est pas venu depuis trois ans ! Voir GAUTIER Théophile, *Voyage en Russie* [1866], Natalia Mazour et Serge Zenkine (éd.), Paris : Champion, 2007, p. 372-373.

a laissé le plus de traces dans son œuvre, c'est celle qui s'est produite au printemps 1849, à l'occasion de la visite d'une jonque chinoise à Londres.

Lois Cassandra Hamrick a reconstitué l'histoire de cette jonque, acquise par des Anglais peu scrupuleux qui avaient réussi à contourner les lois chinoises interdisant l'exportation de tout matériel de navigation<sup>21</sup>. Après une tournée triomphale aux États-Unis, la jonque venait d'être amarrée au dock de Sainte-Catherine, où elle rencontrait un tel succès public que les agences de «voyages de luxe», embrayant sur l'article donné par Gautier à *La Presse*<sup>22</sup>, s'empressèrent, dès le début de l'été 1849, d'en proposer la visite aux touristes français fortunés dans le cadre d'une excursion à Londres<sup>23</sup>.

Jusqu'alors, Gautier avait, selon les mots de sa fille Judith, «voyagé, en idée, dans ce pays du rêve, qui était demeuré néanmoins, pour lui, irréel»<sup>24</sup>, et il n'en avait donné dans son œuvre qu'une vision de convention, à la fois exotique et fantastique, empruntée tantôt au rococo de l'Ancien Régime, tantôt aux études d'Abel-Rémusat<sup>25</sup>. Or, voilà qu'il se retrouve face à «une enceinte de planches» qui prend pour lui le caractère de «la muraille de Chine» et qu'en franchissant cette enceinte et en montant sur le pont de la jonque, il a le sentiment d'accomplir «un pas de trois mille lieues, un pas à user et à désespérer les bottes du petit Poucet»<sup>26</sup>.

Simple hyperbole journalistique, dont Gautier est friand, ou vrai bouleversement qu'il a pu connaître à l'occasion de cette sorte d'incursion dans l'Empire du Milieu? L'affaire est complexe. Ce n'est pas la première fois qu'il voit des objets en provenance de Chine, mais il ne les avait jamais contemplés, pour ainsi dire, «en contexte». Aussi déclare-t-il, à peine monté sur le pont de la jonque :

«[...] vous voyez la réalité de rêves que vous avez faits à la vapeur du thé, en regardant les tasses bleues, les coffres de laque incrustés de nacre, les potiches, les paravents, les éventails et les albums sur moelle de roseau, où ce peuple singulier trace des portraits que l'Européen sceptique s'obstine à prendre pour des chimères.»<sup>27</sup>

La visite de la jonque permet donc à Gautier de se rendre compte d'une réalité dont il n'avait eu jusqu'alors qu'une perception et une connaissance livresques et artistiques. Il peut constater de ses yeux, même si «l'imagination a de la peine à s'y accoutumer»<sup>28</sup>, que les Chinois ne sont pas «un peuple de porcelaine et de laque, qui n'existe qu'à l'état de théière ou de paravent»<sup>29</sup>: «Cette jonque, ne l'avons-nous pas déjà vue, esquissée en traits d'azur sur le fond d'une assiette ou la panse d'un vase [...] ?

<sup>21</sup> HAMRICK Lois Cassandra, «Entre *barbare* et *civilisé* ou pour aller en Chine avec Gautier», *Études littéraires*, 42/3, Québec, 2011, p. 49-52.

<sup>22</sup> Voir GAUTIER Théophile, «En Chine...», p. 229-250.

<sup>23</sup> Voir la reproduction de l'encart publicitaire de *La Presse* du 7 juillet 1849 dans HAMRICK Lois Cassandra, «Entre *barbare* et *civilisé*...», p. 53.

<sup>24</sup> GAUTIER Judith, *Le Second Rang*..., p. 161.

<sup>25</sup> Voir FIZAINE Jean-Claude, notice du «Pavillon sur l'eau»..., p. 1536-1537.

<sup>26</sup> GAUTIER Théophile, «En Chine...», p. 230.

<sup>27</sup> GAUTIER Théophile, «En Chine...», p. 230-231.

<sup>28</sup> GAUTIER Théophile, «En Chine...», p. 231.

<sup>29</sup> GAUTIER Théophile, «Salon de 1852», *La Presse*, 10 juin 1852, p. 2.

La porcelaine et les papiers de tenture n'ont pas menti.»<sup>30</sup> Une fois n'est pas coutume: l'auteur du «Tour en Belgique» n'est pas déçu par la réalité qu'il contemple, elle ne lui apparaît pas comme «une imitation maladroite»<sup>31</sup> de l'art.

Là n'est toutefois pas la différence essentielle entre ses précédents contacts avec la Chine et cette visite de la jonque chinoise. La perception de l'Extrême-Orient passe en effet cette fois par d'autres canaux que la simple contemplation d'objets. Si celle-ci a bien lieu, elle se trouve très vite interrompue par «un tintamarre des plus singuliers» qui le fait «tressaillir»:

«Les vibrations prolongées d'un gong, mêlées aux sons stridents d'une espèce de flûte et aux roulements précipités d'un tambour, causaient ce tapage qui n'était autre chose qu'un concert. De temps en temps une voix jeune, nasillarde et plaintive chantait avec ce gloussement oriental, si bizarre pour nous, des syllabes aux intonations inconnues, mais que leur rythme sensible annonçait être des vers.»<sup>32</sup>

Ce qui n'était que «tintamarre» et que «tapage» devient «concert», et les sons «nasillard[s]», le «gloussement [...] bizarre» se font à leur tour poésie... Mais Gautier n'est pas au bout de ses surprises, puisque, de celle causée par les objets aperçus et les sons entendus sur la jonque, il passe à celle que lui réserve la rencontre de véritables Chinois:

«Certes, un objet qui vient d'un pays aussi hermétiquement fermé que la Chine [...] offre toujours un vif intérêt [...]: mais qu'est-ce que cela, lorsqu'on voit l'indigène lui-même [...]?»<sup>33</sup>

De fait, une partie de l'article est consacrée à la description de ces mystérieux Chinois, à commencer par les musiciens, auteurs du «concert-tapage» qui vient d'être mentionné:

«Rien ne nous intéresse comme de voir un individu authentique d'une race humaine que l'on rencontre rarement en Europe. [...]

Ils étaient là quatre, tous jeunes gens, avec des teints fauves, des tempes rasées, colorées de nuances bleuâtres, des yeux retroussés légèrement aux angles externes, un regard oblique et doux, une physionomie intelligente et fine, à laquelle l'énorme natte de cheveux formant la queue sacramentelle, roulée sous un bonnet noir, donnait un cachet féminin [...].

Deux ou trois matelots chinois, auditeurs bénévoles de ce concert sans cesse renouvelé, se tenaient appliqués sur les parois de la cabine comme des découpures de paravent, avec des poses procédant d'un autre ordre d'idées et de mouvements que les nôtres [...].

Quelques-uns de ces mouvements sont gauches comme ceux des enfants qui s'essaient à quelque travail qu'ils ne savent point faire; d'autres sont gracieux comme ceux des animaux en liberté.»<sup>34</sup>

<sup>30</sup> GAUTIER Théophile, «En Chine...», p. 231.

<sup>31</sup> GAUTIER Théophile, «Un tour en Belgique», *Chronique de Paris*, t. III, n° 15, 25 septembre 1836, repris dans *Caprices et zigzags*, Paris: Lecou, 1852, p. 6.

<sup>32</sup> GAUTIER Théophile, «En Chine...», p. 235.

<sup>33</sup> GAUTIER Théophile, «En Chine...», p. 235-236.

<sup>34</sup> GAUTIER Théophile, «En Chine...», p. 236-240.

Puis, le concert terminé, Gautier part à la rencontre d'autres Chinois, avec lesquels le contact sera encore plus précis : un lettré et un peintre. C'est bien entendu le lettré qui retient plus particulièrement son attention car, « en sa qualité de poète », il se pense en droit de communiquer avec lui plus facilement :

« C'était un homme d'un certain âge, au teint basané, plissé de mille petites rides, ayant quelque chose de la vieille femme et du prêtre, enfantin et sénile à la fois, grave et grotesque, poli, obséquieux et réservé en même temps, avec un sourire de danseur à la fin de sa pirouette, et un regard morne et fin comme pourrait le souhaiter un diplomate. Il tenait entre ses doigts, maigres, décharnés et jaunes comme la main d'une momie, dans une pose impossible pour nous, un pinceau dont il traçait des caractères sur un carré de papier [...].

Ce que cet honnête lettré écrivait ainsi, c'était tout bonnement la transcription en chinois de notre nom gréco-gaulois, qu'on lui avait donné [...].

Il nous remit ensuite sa carte, avec la transcription de son nom en caractères européens, politesse que nous reconnûmes par une petite pièce de monnaie. [...] En prenant le papier de couleur semé de quelques paillettes de mica qu'il nous tendait, nous rencontrâmes sa main ridée, qui nous fit l'effet d'une patte d'oiseau ; les griffes y étaient figurées par des ongles de trois pouces de long, transparents comme des feuilles de talc, et qu'il nous fit admirer avec une certaine satisfaction de coquetterie. »<sup>35</sup>

Le lecteur contemporain pourra, s'il le souhaite, sourire ou s'indigner du regard tantôt curieux, tantôt condescendant, voire méprisant du voyageur, et des analogies qu'il emploie pour représenter ces hommes d'un autre monde, analogies qui peuvent aujourd'hui nous choquer. Mais après tout, les descriptions que Gautier nous donne des juifs de Venise ou de Russie sont autrement discutables<sup>36</sup>, et à remettre, comme celles-ci, dans une époque où elles ne choquaient pas grand monde : il ne s'agit nullement de disculper l'écrivain d'un racisme potentiel et alors très diffusé, mais seulement de rapporter celui-ci à un contexte idéologique qui n'est, heureusement, plus le nôtre.

De fait, là n'est pas l'essentiel : il vaut mieux essayer de comprendre comment la visite de cette jonque chinoise a pu contribuer à faire évoluer la manière dont Gautier perçoit une culture et un art si considérablement éloignés de ses propres références, au point de remettre en question les valeurs, en particulier esthétiques, qui sont censées être les siennes.

Les analogies utilisées pour représenter les Chinois de la jonque paraissent en effet dotées d'une valeur moins axiologique qu'heuristique. Quand Gautier compare les mouvements des marins, des musiciens ou du lettré à ceux des enfants ou des animaux, quand il voit dans ce dernier à la fois une vieille femme et un prêtre, quand il rapproche ses doigts de ceux d'une momie et ses ongles des griffes d'un oiseau, il est fort peu probable qu'il entende porter un jugement de valeur sur ces personnages. Il l'est beaucoup plus en revanche qu'il cherche à restituer au lecteur leur étrangeté

<sup>35</sup> GAUTIER Théophile, « En Chine... », p. 243-244.

<sup>36</sup> Voir GAUTIER Théophile, *Voyage en Russie...*, p. 323-324; *Italia. Voyage en Italie [1852-1865]*, éd. Marie-Hélène Girard, Paris : La Boîte à documents, 1997, p. 252-253.

paradoxe par le choix de comparants simultanément antithétiques ou appartenant à un champ lexical absolument hétérogène à celui du comparé.

Le même phénomène se rencontre dans la description du navire proprement dit, dont la forme « rappelle celle des galères du seizième ou du dix-septième siècle », tandis que les « boucliers peints de couleurs vives et faits de roseaux nattés, appendus le long du bordage, donnent à cette jonque un faux air de trirème antique ». Constatant qu'elle offre une prise au vent bien supérieure à celle des vaisseaux européens de son époque, Gautier oppose alors la rationalité de « la forme rectiligne adoptée » par ces derniers au caractère « gracieux » des navires chinois, dont « [la] courbe plaît à l'œil » et « s'harmonise [...] avec les formes typiques du pays »<sup>37</sup>. Rien ne saurait séduire davantage le thuriféraire de « l'art pour l'art » et pourfendeur de l'utile !

Dans le registre des objets d'art, il repère également les différences qui séparent l'Europe et la Chine du point de vue de l'esthétique. La Chine offrirait ainsi, selon lui, une conception de la beauté en matière artistique radicalement opposée à celle qui est héritée des canons de la tradition classique : « Les autres nations, à commencer par les Grecs, qui l'ont atteint, cherchent le beau idéal ; les Chinois cherchent le laid idéal. »<sup>38</sup> Loin de prôner l'imitation de la nature, cette quête du « laid idéal » paraît au contraire se donner pour mot d'ordre que « [l]e vrai beau est le contraire de la nature »<sup>39</sup> :

« La belle malice de rendre les choses comme elles sont ! et le rare effort d'imaginative [*sic*] ! Ce n'est pas ainsi qu'un artiste prouve sa puissance créatrice ; mais composer un monstre qui ait les apparences de la vie, inventer des paysages chimériques, peindre de couleurs fictives des êtres imaginaires, faire tenir dans le même cadre des objets que la perspective sépare, voilà à quoi un maître se reconnaît. »<sup>40</sup>

Quel bouleversement des valeurs esthétiques pour celui qui se dit le sectateur de la beauté grecque ! En apparence seulement : n'oublions pas que bien souvent, il conteste lui-même le principe de la *mimesis* et voit plutôt dans l'œuvre d'art une « création à part »<sup>41</sup>, « un microcosme où puissent habiter et se produire les rêves, les sensations et les idées que nous inspire l'aspect du monde »<sup>42</sup>. Il partage en outre avec Baudelaire cette capacité à extraire du hideux « une mystérieuse et symbolique beauté »<sup>43</sup>, susceptible de le transfigurer et de le faire accéder au sens, comme en témoigne l'éloge de Ribera dans *España*, véritable art poétique en la matière<sup>44</sup>. Rien d'étonnant du coup à ce qu'il ne se montre nullement choqué si les musiciens chinois de la jonque ne répondent pas eux-mêmes aux canons de la beauté classique :

<sup>37</sup> GAUTIER Théophile, « En Chine... », p. 231-232.

<sup>38</sup> GAUTIER Théophile, « XIII – Collection chinoise... », p. 258.

<sup>39</sup> GAUTIER Théophile, « Exposition des échantillons... », p. 2.

<sup>40</sup> GAUTIER Théophile, « XIII – Collection chinoise... », p. 258.

<sup>41</sup> GAUTIER Théophile, *Voyage en Espagne* [1843], Patrick Berthier (éd.), Paris : Gallimard, coll. « Folio », 1981, p. 74.

<sup>42</sup> GAUTIER Théophile, « Eugène Delacroix », *Le Moniteur universel*, 18 novembre 1864, repris dans *Histoire du romantisme* [posth. 1874], Adrien Goetz (éd.), Paris : Gallimard, coll. « Folio classique », 2011, p. 421.

<sup>43</sup> BAUDELAIRE Charles, « Théophile Gautier », *Revue fantaisiste*, 15 juillet 1861, repris dans *L'Art romantique* [posth. 1869], Henri Lemaître (éd.), Paris : Bordas, coll. « Classiques Garnier », 1990, p. 756.

<sup>44</sup> GAUTIER Théophile, « Ribeira [*sic*] » [1844], in *España* (repris dans *Œuvres poétiques...*, p. 391-393).

«[...] d'après nos idées de beauté, qui se rapportent malgré nous au type grec, ces virtuoses chinois étaient laids, mais d'une laideur pour ainsi dire jolie, gracieuse et spirituelle.»<sup>45</sup>

Il en viendra même, un peu plus tard, à relativiser les critères traditionnels à propos du physique des femmes asiatiques, auquel les Européens ne sont pas habitués :

«Ce n'est pas la beauté, mais ce n'est pas non plus la laideur, et chez les femmes, ce type, en prenant de la finesse, devient gracieusement bizarre et d'un charme indéfinissable. L'esthétique de la beauté bornée aux races européennes est évidemment à refaire ou du moins à compléter; il y a bien des manières d'être jolies trouvées par les Chinoises, les Japonaises, les Mongoles, que nous ne soupçonnions pas.»<sup>46</sup>

La découverte de la Chine, de ses œuvres d'art, mais surtout de ses habitants – le contact avec eux fût-il des plus limités – offre donc à Gautier moins un choc culturel et un bouleversement des valeurs esthétiques auxquelles il adhère qu'un encouragement à réorienter ces valeurs de la tradition européenne dans un sens qui lui est propre : on reconnaît bien là l'influence de la véritable révolution en la matière que fut le romantisme. Rien de plus propice à cette réorientation que la culture chinoise dont il se plaît sans cesse à souligner les paradoxes, en particulier lorsqu'il évoque cette «race séparée depuis des milliers d'années du reste de la création, race à la fois enfantine et décrépite, civilisée quand tout le monde était barbare, barbare quand tout le monde est civilisé; stationnaire au milieu des siècles qui s'écourent et des empires qui disparaissent»<sup>47</sup>.

Les Chinois ne seraient donc pas exactement des barbares, mais après avoir connu un développement aussi brillant que précoce, ils se seraient enfermés dans leurs rites, et leur civilisation aurait fini par stagner, voire régresser. Par-delà la formulation de cette opinion, fort commune à l'époque<sup>48</sup>, Gautier entend moins procéder à une forme de palmarès des cultures – des «races», comme on disait alors – qu'à brouiller les cartes pour mieux interroger les fondements mêmes des concepts de civilisation et de barbarie qui sont les nôtres. Du Chinois ou de l'Européen, qui est le barbare, et qui est le civilisé? L'envahisseur anglais de la première guerre de l'opium a certes réussi à «faire un trou dans ce peuple énorme»<sup>49</sup>, qui n'a pas «trouvé d'autre moyen de défense que de se cacher derrière des paravents semés de dragons verts, et de crier: *Hou! hou!* ainsi que le prescrit l'ancien rite»<sup>50</sup>. Mais ces «barbares d'Occident aux cheveux roux» ne sont pas forcément les porte-étendards

<sup>45</sup> GAUTIER Théophile, «En Chine...», p. 235.

<sup>46</sup> GAUTIER Théophile, «Acrobates et saltimbanques orientaux», *Le Moniteur universel*, 29 août 1867, repris dans *L'Orient...*, t. I, p. 292-293.

<sup>47</sup> GAUTIER Théophile, «En Chine...», p. 236. Ce même point de vue apparaît sous la plume de Gautier dès 1843 («Les Chinois de Paris», *La Presse*, 20 juin 1843, repris dans *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans* [1858-1859], t. III, Genève: Slatkine reprints, 1968, p. 65), puis en 1851 («Les Barbares modernes...», p. 364) et en 1855 («XIII – Collection chinoise...», p. 257-258).

<sup>48</sup> C'est là la position de Bazin de Malpière ou de Dickens, entre autres (voir HAMRICK Lois Cassandra, «Entre barbare et civilisé...», p. 54-55).

<sup>49</sup> GAUTIER Théophile, «Exposition des échantillons...», p. 1.

<sup>50</sup> GAUTIER Théophile, «Les Chinois de Paris...», p. 65.



de la civilisation aux yeux des « civilisés de l'empire du Milieu », qui s'amuse à les dessiner « de la façon la plus étrange et la plus grotesque » en soulignant « les traits de [leur] physionomie »<sup>51</sup> jusqu'à la caricature : « jamais la raideur britannique, l'air gourmé et le flegme anglais n'ont été mieux exprimés. »<sup>52</sup>

Le fait de monter sur le pont de la jonque et, par là, de se transporter en Chine, dans un univers si éloigné du sien, amène Gautier à se sentir lui aussi « barbare », « sauvage d'Occident »<sup>53</sup>, mais est-ce pour déplaire à celui qui se voit précisément comme un primitif plein de nostalgie ?<sup>54</sup> Dès 1843, il a pleinement conscience que l'Europe n'a « rien à prendre des Chinois et rien à leur donner ». Mais rien n'empêche « que les peuples se connaissent entre eux et se visitent, sans rien sacrifier toutefois de leur originalité primitive »<sup>55</sup>, qu'il nomme ailleurs « l'individualité locale de l'homme » et qui « persiste » encore dans « les pays barbares »<sup>56</sup>. Et c'est précisément à cette prise de connaissance respectueuse qu'entend se livrer Gautier en se rendant sur la jonque, à la rencontre des Chinois, dans une forme de communion universaliste qui sent encore ses Lumières :

« Sous cette peau bronzée, cet angle facial d'une ouverture différente, ce crâne bossué de protubérances qui ne sont pas les nôtres, nous cherchons à deviner en quoi l'âme de ce frère inconnu, adorant d'autres dieux, exprimant d'autres idées avec une autre langue, ayant des croyances et des préjugés spéciaux, peut ressembler à notre âme : nous cherchions avidement à deviner au fond de ces yeux où le soleil d'un hémisphère opposé a laissé sa lumière, la pensée dans laquelle nous pourrions communier et sympathiser. »<sup>57</sup>

La rencontre de l'Autre, dans sa spécificité la plus complète, serait donc aux yeux de l'auteur la condition *sine qua non* d'un accès à l'universalité de l'âme humaine.

Dans cet enseignement complexe et paradoxal que l'individualité chinoise a délivré à l'individu Gautier en visite sur la jonque, le moindre des paradoxes n'est certainement pas que cet éminent individualiste, en particulier lorsqu'il voyage, se mette, en fin d'article, à faire l'éloge des voyages organisés ! C'est pourtant bien ce qui arrive lorsqu'il croise, en descendant du navire, une « colonie d'excursionnistes français » venus eux aussi s'abandonner aux charmes du dépaysement :

« L'idée de ce voyage par catégorie nous eût autrefois contrarié ; il nous eût plu de parcourir le monde en pèlerin solitaire, à pied ou à cheval, au hasard des chemins et des auberges ; mais les grandes inventions scientifiques modernes ont cela de remarquable qu'elles poussent à la vie commune [...].

L'artiste, le poète, l'homme du monde humoristique ou dédaigneux qui croirait son individualité froissée dans un voyage fait en masse [...] ne peut partir qu'à l'heure marquée pour

<sup>51</sup> GAUTIER Théophile, « XIII – Collection chinoise... », p. 261-262.

<sup>52</sup> GAUTIER Théophile, « Exposition des échantillons... », p. 2.

<sup>53</sup> GAUTIER Théophile, « En Chine... », p. 230, 245.

<sup>54</sup> Voir GONCOURT Edmond et Jules de, *Journal* [1887-1896], vol. I, Jean-Louis Cabanès (dir.), Paris : Champion, 2013, p. 372 (23 août 1862).

<sup>55</sup> GAUTIER Théophile, « Exposition des échantillons... », p. 2.

<sup>56</sup> GAUTIER Théophile, « L'Inde », *La Presse*, 5 septembre 1851, repris dans *L'Orient...*, t. I, p. 306.

<sup>57</sup> GAUTIER Théophile, « En Chine... », p. 236-237.

le convoi général. Il a mille ou douze cents compagnons de voyage forcés, avec lesquels il partagera les impressions de la route. [...] Pourquoi, ainsi qu'on vient de le faire pour l'excursion à Londres, des compagnies n'entreprendraient-elles pas des voyages de long cours [...] ? [...] Des excursions impraticables, à moins de grandes fortunes, à des touristes isolés, deviendraient ainsi très faciles, et du moins l'homme ne sortirait pas de la vie sans avoir visité sa planète [...].»<sup>58</sup>

Qui sait si Gautier ne songeait pas à un voyage organisé en Chine ?

Passage de l'imaginaire à la réalité, rencontre avec l'autre, dans sa différence radicale qu'il convient de donner à voir pour mieux l'appréhender, déplacement des valeurs esthétiques et apprentissage d'une forme de relativisme culturel pour faire valoir l'originalité de l'autre en même temps que la sienne propre, fût-ce en abdiquant un peu de son individualisme : la visite de Gautier sur la jonque de Londres prend la forme d'un véritable voyage initiatique, où il apprendra peu de la Chine, mais beaucoup sur l'univers de pensée et de croyances dans lequel il se meut en sa qualité d'Européen. Deux cents ans avant lui, Pascal avait déjà perçu la complexité volontiers paradoxale de ce que la Chine peut apporter à l'Occident, c'est donc à lui qu'on laissera le mot de la fin :

«“Mais la Chine obscurcit”, dites-vous. Et je répons : La Chine obscurcit, mais il y a clarté à trouver. Cherchez-la. [...] Il faut donc voir cela en détail. Il faut mettre papiers sur table.»<sup>59</sup>

**Abstract:** Like most of his contemporaries among artists and writers, Gautier has never set foot in China, much-traveled though he was. The vision of the Middle Kingdom he develops in his novels and poems owes much to fantasy and convention, and nothing to direct knowledge. But his outlook changes radically when he meets Chinese people, thanks to various cultural events. In contact with their arts and craft, his rather fantastic or exotic perception of China is challenged by this encounter with complete Otherness, to such an extent that his staunchest values, especially in the field of aesthetics, are jeopardized.

<sup>58</sup> GAUTIER Théophile, « En Chine... », p. 248-250.

<sup>59</sup> PASCAL Blaise, *Pensées* [posth. 1670], § 672, in *Œuvres complètes*, t. II, Michel Le Guern (éd.), Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2000, p. 819.

**« IMITER LE CHINOIS » :**  
**UNE AUTRE VISION DU SUJET CRÉATEUR**  
**CHEZ MALLARMÉ**

**MICHEL VIEGNES**

**Résumé :** Le poème de Mallarmé initialement intitulé « Épilogue », et qui perd son titre dans l'édition Deman, oppose le vain martyr de l'artiste occidental, obsédé par l'unicité de son empreinte créatrice, à la sérénité impersonnelle du peintre chinois qui s'oublie dans la pure représentation essentialisée du monde. Mais cette tentation d'« imiter le Chinois au cœur limpide et fin » aboutit à une impasse, comme la fin du poème le révèle entre les lignes. Si Mallarmé, comme d'autres – Segalen, Claudel, Jouve –, a pu rêver d'un art où le *Je* singulier se transcende, cette perspective demeure une belle utopie, tant le sujet créateur, dans la culture occidentale moderne, est un principe indépassable.

« Las de l'amer repos où ma paresse offense  
Une gloire pour qui jadis j'ai fui l'enfance  
Adorable des bois de roses sous l'azur  
Naturel, et plus las sept fois du pacte dur  
De creuser par veillée une fosse nouvelle  
Dans le terrain avare et froid de ma cervelle,  
Fossoyeur sans pitié pour la stérilité,  
– Que dire à cette Aurore, ô Rêves, visité  
Par les roses, quand, peur de ses roses livides,  
Le vaste cimetière unira les trous vides ? –

Je veux délaïsser l'Art vorace d'un pays  
 Cruel, et souriant aux reproches vieillis  
 Que me font mes amis, le passé, le génie,  
 Et ma lampe qui sait pourtant mon agonie,  
 Imiter le Chinois au cœur limpide et fin  
 De qui l'extase pure est de peindre la fin  
 Sur ses tasses de neige à la lune ravie  
 D'une bizarre fleur qui parfume sa vie  
 Transparente, la fleur qu'il a sentie, enfant,  
 Au filigrane bleu de l'âme se greffant.  
 Et, la mort telle avec le seul rêve du sage,  
 Serein, je vais choisir un jeune paysage  
 Que je peindrais encor sur les tasses, distrait.  
 Une ligne d'azur mince et pâle serait  
 Un lac, parmi le ciel de porcelaine nue,  
 Un clair croissant perdu par une blanche nue  
 Trempe sa corne calme en la glace des eaux,  
 Non loin de trois grands cils d'émeraude, roseaux.»<sup>1</sup>

**M**allarmé a sans doute composé à Tournon, en février 1864, la première version de ce texte initialement intitulée «Lassitude», reprise dans le carnet de treize poèmes de la même année sous le titre nouveau d'«Épilogue», titre conservé pour l'édition du *Premier Parnasse contemporain* du 12 mai 1866, où le texte figure effectivement comme le dernier des dix poèmes de la livraison, avec des variantes que le poète juge «absolument bonnes» dans sa lettre d'accompagnement à Catulle Mendès. Le second avatar publié, celui de l'édition lithographiée de 1887, se présente dans une version nettement plus proche de celle de l'édition Deman, avec quelques détails significatifs, dont la disparition du titre. Le titre «Épilogue», en effet, prenait un sens contextuel dans l'édition du *Premier Parnasse contemporain*, puisqu'il venait clore ce groupe de poèmes marqués par l'influence baudelairienne et par une conception très particulière du sujet lyrique, «hanté» par l'idéal inaccessible de l'azur. Le *Je* poétique, dans ce mini-recueil pour lequel Mallarmé avait songé à des titres tels qu'*Angoisses* ou *Atonies*, épouse en effet la figure du poète maudit, comme dans «Le guignon», où passe en filigrane l'image nervalienne d'un martyr «ridicule» qui va achever sa folie en suicide, ou encore dans «Les fenêtres», avec le motif d'une chute abyssale associant les figures d'Icare et de Lucifer. L'«Épilogue» se trouvait dans ce cas logiquement comme péroration d'un discours, ce qui suggère que les neuf poèmes qui précèdent sont pensés comme un *logos* unique, comme les épisodes d'un même drame intérieur<sup>2</sup>.

Or, la voix qui parle dans le poème rejette «l'art vorace d'un pays cruel», et cette histoire sombre et compliquée à laquelle la seconde partie du texte apporte

<sup>1</sup> MALLARMÉ Stéphane, «*Las de l'amer repos...*», *Poésies* [édition Deman, 1899], in *Œuvres complètes*, t. I, Bertrand Marchal (éd.), Paris: Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1998, p. 12. Sauf indication contraire, c'est cette édition des *Œuvres complètes* qui sera citée.

<sup>2</sup> Il est à noter que l'épilogue, au théâtre, a la fonction de résumer une action compliquée, et d'en tirer la morale.

une conclusion apparemment définitive est celle de l'artiste moderne en proie aux affres d'un désir inassouvi de gloire et d'une création qui le dévore tout entier. Cette création prédatrice condamne son auteur à une ascèse d'autant plus douloureuse qu'elle est doublement vaine : d'une part son but est hors d'atteinte et d'autre part elle ne recueille que les sarcasmes d'une société bourgeoise qui, à la rigueur, veut bien des poètes « consolés, sûrs et majestueux », comme ceux que « Le guignon » désigne avec mépris, mais qui ne supporte pas les « dérisoires martyrs », les poètes maudits vivant leur passion sans aucun compromis<sup>3</sup>. Si en effet le « Ciel est mort »<sup>4</sup>, comme le proclame le locuteur de « L'Azur » plusieurs années avant Nietzsche, et si non seulement le passé, avec le mythe obsolète du « génie » romantique, mais aussi le présent, avec des « amis » incapables de comprendre l'innovation (Cazalis, des Essarts ?<sup>5</sup>) et qui l'accablent de leurs « reproches vieilliss », ne peuvent plus donner la moindre pertinence à ce « pacte dur » de la création, alors que reste-t-il ?

Le silence serait une option, non pas le « silence théorique » que Paul Bénichou présente comme la sursaturation de la parole hermétique<sup>6</sup>, mais le silence littéral, celui que choisit Rimbaud après les *Illuminations*. Mais ce n'est pas le cas ici ; ce *post-scriptum* n'en a pas fini avec l'écriture, et c'est ce qui explique la structure nettement binaire du poème. Les dix premiers vers s'achèvent sur l'image funèbre du cimetière-abîme avalant toute parole, projetant dans un espace fictif le « terrain » d'une cervelle devenue stérile, terrain qualifié d'« avare » comme le sera le silence lui-même dans le « Toast funèbre » à Théophile Gautier<sup>7</sup>. Ce gouffre qui unit les trous vides pourrait être une négation non susceptible de retournement dialectique, une impasse finale, une sorte de damnation dans l'eschatologie laïque d'une religion de l'art. Et pourtant, à la suite des trois vers entre tirets qui semblaient déjà être une conclusion, le texte rebondit sur ce qui peut être lu comme la réponse à « Que dire à cette Aurore [...] ? ». L'affirmation est étrangement volontariste : « Je veux [...] ». Ce verbe commande lui-même deux infinitifs, le premier négatif, « délaissier », le second d'une positivité quelque peu ambiguë, « imiter ». Ce n'est pas la première fois que la voix du locuteur mallarméen proclame avec force un *vouloir*. On en a un autre exemple dans « L'Azur », mais il s'agissait d'un vouloir négatif, un renoncement à ce vouloir-vivre que Schopenhauer voit comme source de la souffrance. Le sujet lyrique poursuivi par le remords de l'échec affirme, on s'en souvient :

<sup>3</sup> MALLARMÉ Stéphane, « Le guignon », *Poésies*, in *Œuvres complètes...*, t. I, p. 5.

<sup>4</sup> MALLARMÉ Stéphane, « L'Azur », *Poésies*, in *Œuvres complètes...*, t. I, p. 14.

<sup>5</sup> Dans une lettre datée de mars 1964, Henri Cazalis, tout en louant Mallarmé pour l'idée d'ensemble, le critique sur les périodes « enchevêtrées » qui rendent la lecture difficile. Emmanuel des Essarts, suite à la livraison du *Parnasse*, déplorera aussi l'obscurité de certains vers, dont « Et la mort telle avec le seul rêve du sage ». (Lettres citées dans MALLARMÉ Stéphane, *Œuvres complètes. Poésie-Prose*, Henri Mondor et G. Jean-Aubry (éd.), Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1945, p. 1427-1428).

<sup>6</sup> BÉNICHOU Paul, « Mallarmé et le silence », in *Romantisme Colloques – Les Poésies de Stéphane Mallarmé. « Une rose dans les ténèbres »*, actes du colloque des 22 et 23 janvier 1999, Paris : SEDES, 1998, p. 65-71.

<sup>7</sup> « Et l'avare silence et la massive nuit. » (« Toast funèbre », *Poésies*, in *Œuvres complètes...*, t. I, p. 28) ; l'image du terrain de la cervelle où la pluie a fait « des trous grands comme des tombeaux » évoque également « L'ennemi » de Baudelaire (*Œuvres complètes*, Marcel Ruff (éd.), Paris : Seuil, coll. « L'intégrale », 1968, p. 49).

« Car j'y veux, puisque enfin ma cervelle vidée  
 [...]
 N'a plus l'art d'attifer la sanglotante idée,  
 Lugubrement bâiller vers un trépas obscur... »<sup>8</sup>

En revanche, « *Las de l'amer repos...* » trace dans toute sa seconde partie le chemin d'un salut possible. Non pas celui d'une impassibilité parnassienne, comme l'avancéait Léon Cellier<sup>9</sup> : malgré tout le respect que lui inspire la personne, sinon l'œuvre, de Gautier, Mallarmé sait déjà que la poésie plastique est un leurre. Le salut du poète passe plutôt, comme le formule Raoul Klein, « par une acculturation devant la catastrophe de l'identité poétique occidentale dans sa présomption »<sup>10</sup>. Le recours à l'imaginaire de l'Orient semble indiquer en effet que Mallarmé a pleinement conscience du fait que son drame personnel reflète un destin collectif, celui de l'artiste occidental, et de l'homme occidental tout court, l'artiste étant le point névralgique, la faille sismique où se concentrent toutes les tensions souterraines d'une culture. Le « Chinois au cœur limpide et fin » est un peintre et le *Je* s'identifie à lui dans son mode d'expression, ce qui pourrait indiquer, en plus d'un déplacement culturel, la volonté d'un changement de médium<sup>11</sup>. C'est sans doute ce qui a inspiré l'hypothèse de la tentation « parnassienne », les arts plastiques étant pour Gautier, Banville ou Albert Méral le paradigme suprême de l'écriture, comme le sera la musique pour Verlaine et les symbolistes. Mais l'hypothèse a ses limites : d'une part, les Européens de l'époque, s'ils avaient peu de connaissances sur la Chine, savaient du moins que dans cette culture l'écart entre peinture et écriture est moindre qu'en Occident et que les caractères chinois étaient à l'origine des pictogrammes, transformés en idéogrammes par un processus de stylisation, comme la « ligne d'azur mince et pâle » devient le signe essentialisé du lac<sup>12</sup>. D'autre part, la thématique du poème dépasse le cas spécifique de la poésie : « l'art vorace » est un principe de création qui dévore tout artiste, qu'il tienne un pinceau ou une plume. La musique elle-même, dans l'« Hommage » à Richard Wagner, est d'abord de « l'encre qui parle » sur la partition avant d'accéder au sacre de l'orchestre<sup>13</sup>.

<sup>8</sup> MALLARMÉ Stéphane, « L'Azur », *Poésies*, in *Œuvres complètes...*, t. I, p. 14.

<sup>9</sup> « L'«Épilogue» signifierait donc que Mallarmé s'éloigne de Baudelaire pour se rapprocher de Gautier. » (CELLIER Léon, *Mallarmé et la morte qui parle*, Paris : PUF, 1959, p. 111).

<sup>10</sup> KLEIN Raoul, « «Las de l'amer repos...» : un portrait du poète en fossoyeur », in *Romantisme Colloques...*, p. 91. Cet article très suggestif se concentre en fait sur les dix premiers vers du poème, au détriment de la seconde partie, qui nous intéresse ici.

<sup>11</sup> Une même étymologie indo-européenne rapproche d'ailleurs les notions d'*image* et d'*imitation*.

<sup>12</sup> Dans « La religion du signe », un texte de *Connaissance de l'Est* où il semble pasticher le maître de la rue de Rome, Claudel définit le sinogramme comme une « personne scripturale » qui « signifie son propre silence » (CLAUDEL Paul, *Connaissance de l'Est*, Jacques Petit (éd.), Paris : Gallimard, coll. « Poésie », 1974, p. 53-54). On peut faire remarquer, plus prosaïquement, que ce « silence » du caractère chinois n'est que l'objectivation de l'ignorance de la langue dont il est le *gramme* : Segalen n'aurait sans doute pas fait sienne une telle idée.

<sup>13</sup> « Le dieu Richard Wagner irradiant un sacre / Mal tu par l'encre même en sanglots sibyllins. » (« Hommage », *Poésies*, in *Œuvres complètes...*, t. I, p. 40). On connaît le rapport complexe de Mallarmé à Wagner, et à la musique en général. Sur cette question, voir VIBERT Bertrand, « La sœur et la rivale. Sur Mallarmé, la musique et les lettres », *Poétique*, 123, 2000, p. 339-352.

En fait, le déplacement est vraiment et avant tout d'ordre culturel. Au début des années 1860, la Chine est dans l'air du temps : on a beaucoup parlé du sac du Palais d'été en 1860, et Mallarmé avait pu lire l'anthologie de poèmes de l'époque des Tang traduits et publiés par le sinologue Hervey de Saint-Denys en 1862. Plusieurs des poèmes de Judith Gautier, soi-disant traduits du chinois et qui paraîtront dans *Le Livre de jade* en 1867, en sont des versions réécrites. Mais si artificiels parfois que puissent être ces textes, il n'en demeure pas moins que la fille du Maître avait été initiée à la langue et à la tradition chinoises par le lettré Tin Tun Ling, exilé en France après s'être compromis dans la révolte des Taiping<sup>14</sup>. Tout le Paris littéraire de l'époque avait entendu parler du « Chinois de Gautier », que le bon Théo avait recueilli en 1862, et dont il avait fait le précepteur de ses deux filles. Une certaine image culturelle de l'Empire du Milieu, déjà véhiculée par les « chinoiseries » importées depuis le XVII<sup>e</sup> siècle<sup>15</sup> – au premier rang desquelles les céramiques, vases, tasses et autres « bibelots » –, s'était cristallisée autour d'une constellation de traits, tels que la sérénité, la patience et le détachement impliqués par un travail d'une minutie extrême, ainsi que l'humilité d'un sujet humain qui ne se voit pas nécessairement comme le centre du monde, contrairement à la vision anthropocentrique qui marque l'Occident, aussi bien dans la tradition judéo-chrétienne que dans l'humanisme laïc hérité des Lumières<sup>16</sup>. Cette humilité est soulignée par l'art mineur de la peinture sur porcelaine, qui n'est pas au même niveau que les genres majeurs de la peinture sur papier ou sur rouleau de soie, et le « jeune paysage » que va choisir l'artiste « converti » n'aura pas l'ampleur du paysage taoïste classique, mais il en applique toutefois les principes, sur lesquels nous reviendrons.

Humilité n'est pas simple modestie : le *Je* ne se propose pas d'« imiter le Chinois » comme Ronsard imite Pindare. Les auteurs de la Renaissance et de l'Âge classique imitent les Anciens parce que ces derniers constituent à leurs yeux des sommités, des modèles indépassables. Ils se voient comme ces « nains juchés sur des épaules de géants » dont parlait déjà le scoliaste médiéval Bernard de Chartres<sup>17</sup>. Mais le « Chinois au cœur limpide et fin » n'est pas une telle figure colossale. Son anonymat n'est pas accidentel, au contraire : dans sa singularité typologique, il n'est qu'une synecdoque représentant une certaine conception de l'artiste, et toute sa personne est marquée par la transparence de l'abstraction. Son cœur est « limpide » comme sa vie est « transparente » : s'il n'oppose aucune résistance au regard, c'est que rien, dans son *habitus* créateur, ne possède l'opacité individualiste de l'artiste occidental, lequel veut avant toute chose, au moins depuis le préromantisme, donner corps

<sup>14</sup> Voir à ce sujet l'article précédent d'Alain GUYOT.

<sup>15</sup> Sur l'impact de ces objets en Europe, voir JARRY Madeleine, *Chinoiseries. Le rayonnement du goût chinois sur les arts décoratifs des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, Fribourg : Office du livre & Paris : Vilo, 1981.

<sup>16</sup> La perspective chinoise étant plutôt « anthropo-cosmocentrique », selon le terme proposé par le philosophe néoconfucianiste Tu Weiming (*Centrality and commonality. An essay on Confucian religiousness*, Albany, NY : State University of New York Press, 1989).

<sup>17</sup> On se souvient que la « Bibliographie » insérée à la fin de l'édition 1898 des *Poésies* se terminait sur une déclaration faussement modeste de « quelque déférence aux scolastes futurs ».

et chair à une vision unique du monde<sup>18</sup>. L'opposition entre le peintre d'Orient et celui d'Occident est devenue un poncif, entre autres sous la plume de Malraux, qui fait dire au peintre japonais Kama, dans *La Condition humaine* :

«Quand je suis allé en Europe, j'ai vu les musées. Plus vos peintres font des pommes, et même des lignes qui ne représentent pas des choses, plus ils parlent d'eux. Pour moi, c'est le monde qui compte.»<sup>19</sup>

*Héautontimorouménos* d'un art «vorace» comme un Moloch ou un Saturne, l'artiste du «pays cruel» rêve d'une œuvre qui soit ce «beau monument l'enferm[ant] tout entier» («Toast funèbre»<sup>20</sup>). À l'inverse, la «bizarre fleur» dont l'artiste chinois passe sa vie à «peindre la fin» est une vision ou un parfum dont son âme n'est que le support, le «filigrane». Le filigrane, faut-il le rappeler, est un motif qui n'apparaît sur le papier que si l'on regarde celui-ci par transparence, et cet effet de transparence est obtenu par une diminution locale de la quantité de fibre dans la feuille. Autrement dit, selon la logique de l'image, la «bizarre fleur» – qui annonce «l'absente de tous bouquets» de «Crise de vers»<sup>21</sup> – n'a pu se greffer que sur une âme raréfiée, allégée de la densité subjective d'un *ego* surdimensionné. C'est une âme qui a conservé, selon le stéréotype dominant de l'époque, la pureté de l'enfance. L'âme d'enfant connote aussi un stade encore précoce du développement: elle est aussi inachevée que la fleur qui elle-même tend à son achèvement dans la représentation du peintre chinois. En effet, cette mention significative de la «fin» que peint le Chinois n'est pas à prendre au sens négatif d'une mort ou d'une abolition; le mot *fin* connote plutôt l'achèvement à venir au sens de *perfectio* ou d'entéléchie. Une décennie avant «Crise de vers», on voit ici en germe la «disparition élocutoire du poète», sous la forme d'une conscience d'artiste qui se dilue dans le «jeune paysage» dont il peint la forme essentielle. C'est là une interprétation possible du vers «Et la mort telle avec le seul rêve du sage», qui a rendu perplexes plusieurs lecteurs de Mallarmé, à commencer par son ami et contemporain Emmanuel des Essarts<sup>22</sup>. Le seul «rêve» digne d'un sage, après l'effondrement du rêve religieux, ce «rêve vespéral brûlé par le Phénix» («*Ses purs ongles très haut...*»<sup>23</sup>) c'est de mourir à soi-même, à un *ego* dévoré par l'ambition tyrannique, pour vivre «seulement» dans sa création et par elle.

Projet d'une humilité extrême pour l'individu naguère avide de la «gloire» mentionnée au second vers, mais d'une ambition artistique qui va bien au-delà d'une simple «poésie artisanale», comme le propose Bertrand Marchal<sup>24</sup>. En fait, la conception même d'une pratique «artisanale» plus modeste, simple technique que l'on opposerait à un «art» au sens plénier qu'a pris le mot dans la langue française du

<sup>18</sup> Dans «Toast funèbre» (*Poésies*, in *Œuvres complètes...*, t. I, p. 27), la notion d'opacité est valorisée à travers une sermocination qui fait parler un représentant du «rêve religieux» pour qui les hommes de chair, sur cette terre, ne sont que «la triste opacité de [leurs] spectres futurs».

<sup>19</sup> MALRAUX André, *La Condition humaine* [1933], Paris: Gallimard, coll. «Folio», 1989, p. 189-190.

<sup>20</sup> *Poésies*, in *Œuvres complètes...*, t. I, p. 27.

<sup>21</sup> MALLARMÉ Stéphane, «Crise de vers», *Divagations*, in *Œuvres complètes...*, t. II, 2003, p. 213.

<sup>22</sup> Voir la note 5.

<sup>23</sup> *Poésies*, in *Œuvres complètes...*, t. I, p. 37.

<sup>24</sup> Voir MALLARMÉ Stéphane, *Œuvres complètes...*, t. I, p. 1156.



XIX<sup>e</sup> siècle, relève déjà du paradigme de la modernité occidentale. Selon cette optique, l'artisan peut disparaître, anonyme, derrière son œuvre, parce qu'il n'apporte pas la rupture, l'innovation radicale et l'originalité qui sont dans la modernité occidentale les prérogatives de l'artiste<sup>25</sup>. Dans le paradigme chinois, tel du moins que l'imaginent Mallarmé et ses contemporains, cette distinction n'a pas cours ; l'originalité n'y est pas une valeur, comme seules peuvent l'être la conformité à un modèle canonique et l'authenticité dans le respect d'une tradition déjà parfaite<sup>26</sup>. Autrement dit, « imiter le Chinois » ne veut pas dire confirmer cette définition de l'art comme *mimesis* au second degré dont parle Platon dans le livre X de *La République* et par laquelle il justifie l'anathème sur les artistes dans la Cité parfaite. Le « seul rêve du sage » serait plus proche de l'imitation dont parle l'abbé Batteux dans *Les Beaux-arts réduits à un même principe*, à savoir une représentation de la « belle » nature, de la nature ramenée à sa pure harmonie sous-jacente<sup>27</sup>. À une différence près, capitale : il ne s'agit plus chez Mallarmé d'une esthétique classique faite d'équilibres proportionnés, à partir d'un réel rendu intelligible par le « prospect » dont parlait Nicolas Poussin<sup>28</sup>, mais plutôt d'un affleurement de l'« idée même et suave » dans la pure vision intérieure du paysage. C'est cet affleurement qui permet l'équivalence parfaite de la nature et de ses signes, du lac avec la ligne d'azur, des roseaux avec les « grands cils d'émeraude ». La structure grammaticale surprenante du dernier vers, avec cette mention de « roseaux » en apposition finale, traduit la parfaite circulation du sens entre le référent naturel et ces signes picturaux qui deviennent quasiment, à force de stylisation, des idéogrammes.

Que Mallarmé se soit ou non cru « voué à l'ascèse d'une poésie minimale »<sup>29</sup>, cette dilution du sujet dans l'objet et de l'objet dans ses signes est bien une forme de mort, puisque le sujet est forcément *hors* de lui-même dans son « extase pure » ou bien à *côté* de lui-même, « distrait », *dis-tractus*. Mais c'est le prix à payer pour un bien inestimable, la sérénité, la paix intérieure qui l'éloignera de « l'agonie » au sens classique du mot qu'a conservé l'anglais, et dont était témoin la lampe

<sup>25</sup> Sur cette notion, voir l'étude fondatrice de Roland MORTIER, *L'Originalité. Une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières*, Genève : Droz, 1982.

<sup>26</sup> Même s'il a existé des peintres chinois qui se sont écartés dans une certaine mesure des normes traditionnelles. Voir à ce sujet la belle étude de François CHENG, *Toute beauté est singulière. Peintres chinois de la voie excentrique*, Paris : Phébus, 2004.

<sup>27</sup> « Sur ce principe, il faut conclure que si les arts sont imitateurs de la Nature, ce doit être une imitation sage et éclairée qui ne la copie pas servilement, mais qui, choisissant les objets et les traits, les présente dans toute la perfection dont ils sont susceptibles : en un mot, une imitation où on voit la Nature non telle qu'elle est en elle-même, mais telle qu'elle peut être, et qu'on peut la percevoir par l'esprit. » (*Les Beaux-Arts réduits à un même principe* [1746], édition de 1773, citée dans TODOROV Tzvetan, *Théories du symbole*, Paris : Seuil, coll. « Points », 1977, p. 145).

<sup>28</sup> « [D]ans son Mémoire à Sublet des Noyers, quelque trois années après [1642], à la fin de son séjour à Paris, Poussin opposera à la vue simple des objets, leur considération attentive, à la réception naturelle dans l'œil de la ressemblance et de la forme de la chose vue, la recherche, dans l'acte de vision lui-même, du moyen de bien connaître cet objet. Cet office de raison, Poussin l'appelle le prospect, par opposition à l'aspect. » (MARIN Louis, « La lecture du tableau d'après Poussin », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 24, 1972, p. 254).

<sup>29</sup> Selon le bref commentaire que donne de ce poème Jean-Luc STEINMETZ, dans sa biographie *Stéphane Mallarmé. L'Absolu au jour le jour*, Paris : Fayard, 1998, p. 84.

de « Don du poème », cette compagne « angélique » éclairant son travail nocturne<sup>30</sup>. On voit dans cette dernière partie du poème un retournement de tous les symboles constitutifs du mythe personnel mallarméen : les « roses livides » de l'idéal inaccessible, qui elles-mêmes avaient remplacé les « bois de roses » du paradis de l'enfance, laissent place, dans une paronomase significative, aux « roseaux » du dernier vers. L'azur lui-même, hantise du « poète impuissant qui maudit son génie », devient la « ligne d'azur mince et pâle » qui renvoie à la fois au lac et au « filigrane bleu » de l'âme. Quant au vide, composante essentielle du paysage, loin de renvoyer à l'angoisse de la page blanche, du « vide papier que la blancheur défend » (« Brise marine »<sup>31</sup>), il est le substrat essentiel qui permet l'affleurement des formes. Le « ciel de porcelaine nue » est l'équivalent pictural du silence musical, où s'inscrit la résonance de la note. Juste après avoir composé la première version de ce poème, Mallarmé l'avait envoyée à son ami Henri Cazalis, qui lui avait adressé des critiques assez sévères sur le style et l'obscurité, tout en affirmant qu'il aimait beaucoup ce qu'il voyait comme l'idée centrale du poème, à savoir que « le vide nous envahit : le vide se met où n'est plus Dieu : de là le vide profond de ces rêveurs chinois qui tous sont des artistes »<sup>32</sup>. Apparemment, il parlait d'un vide négatif, une carence ontologique faisant suite à la perte de la foi : en 1864, Cazalis n'est pas encore le poète qui, sous le nom de Jean Lahor, publiera des poèmes fortement teintés de bouddhisme<sup>33</sup>. Claudel, dans un autre texte de *Connaissance de l'Est* intitulé « Halte sur le canal », relève l'importance du vide dans la pensée taoïste : « La Chine montre partout l'image du vide constitutionnel dont elle entretient l'économie. "Honorons", dit le *Tao teh king*, "la vacuité, qui confère à la roue son usage, au luth son harmonie". »<sup>34</sup>

Il est difficile de savoir si Mallarmé pouvait en avoir eu connaissance, mais, à son insu peut-être, il rejoint les principes classiques de la peinture chinoise, qui avaient été formulés au VI<sup>e</sup> siècle de l'ère chrétienne par le théoricien de l'art Xie He dans sa liste des « Six canons pour juger la peinture » (绘画六法 : *Huihua Liufa*), tirés de la préface de son *Traité de l'estimation des peintres anciens* (古画品录, *Guhua Pinlu*). Parmi ces principes, on peut citer la « résonance », ou vitalité spirituelle, que le peintre doit insuffler à son œuvre en y laissant justement des espaces vides,

<sup>30</sup> MALLARMÉ Stéphane, « Don du poème », *Poésies*, in *Œuvres complètes...*, t. I, p. 17.

<sup>31</sup> *Poésies*, in *Œuvres complètes...*, t. I, p. 15.

<sup>32</sup> Lettre datée de mars 1864, citée dans MALLARMÉ Stéphane, *Œuvres complètes...*, Henri Mondor et G. Jean-Aubry (éd.), p. 1427.

<sup>33</sup> Mais même dans son recueil *L'illusion*, en 1875, il professe l'interprétation typiquement occidentale de la notion bouddhique du vide (*Shunya*), une interprétation nihiliste, alors que le vide intérieur recherché par les disciples de Shakyamuni est tout autre chose que le néant.

<sup>34</sup> CLAUDEL Paul, *Connaissance de l'Est...*, p. 90. Voir l'article d'Yvan DANIEL dans le présent volume. Ce vide matriciel n'est pas plus néant que le *Wu Wei*, le « non-agir » taoïste, n'est un simple *farniente* philosophique, ou un abstentionnisme existentiel à la manière d'Oblomov, le protagoniste éponyme du roman de Gontcharov. Témoin ce passage de « La Voie du Ciel », un chapitre du *Rêve du papillon* de Zhuang Zi : « Le vide, le calme, la fadeur, l'indifférence, la solitude et l'inaction sont le niveau de l'univers, la perfection de la Voie et de son Efficace. C'est pourquoi les souverains et les sages sont toujours en repos. Ce repos produit le vide, qui produit la plénitude. Qui possède la plénitude ordonne. Le vide produit le calme, qui produit le mouvement, qui produit l'efficacité. » (TCHOUANG-TSEU, *Le Rêve du papillon. Œuvres*, Jean-Jacques Laffite (trad.), Paris : Albin Michel, coll. « Spiritualités vivantes », 2002, p. 113).

des plages de respiration où le *Chi* puisse circuler. S'y ajoute la méthode dite du « squelette », par laquelle l'artiste doit réduire son sujet, généralement un paysage, à son squelette sous-jacent, c'est-à-dire ses formes essentielles, stylisées à l'extrême et matérialisées par des coups de pinceau plus ou moins appuyés ou légers. On peut aussi mentionner la composition, l'harmonie de l'ensemble où chaque élément n'existe pas pour lui-même, mais en relation avec tous les autres, une relation hiérarchisée, ce que Xie He exprime au moyen de l'image de l'hôte qui reçoit et de celui qui est invité, selon la distinction que fait l'anglais entre *host* et *guest*<sup>35</sup>. Les éléments les plus importants « reçoivent » d'autres éléments qui leur sont subordonnés, moins selon un climat de pouvoir contraignant que dans une optique d'interdépendance filiale. Le sixième et dernier point souligne l'importance de la tradition, consistant en l'imitation non de la nature elle-même, mais de sa représentation chez les artistes du passé : une *mimesis*, au fond, de l'art par lui-même, au sens où l'art révèle la réalité essentielle du monde et devient le support d'une contemplation bienheureuse qui est « le seul rêve du sage ».

On pourrait objecter que le paysage pseudo-chinois du poème mallarméen finit par trahir l'échec de cette « distraction » et de cette « extase pure » par laquelle le sujet créateur aspire à se décentrer, et à s'oublier lui-même. En effet, les grands « cils » d'émeraude du dernier vers sont un signe *sémanthropique*, ils ramènent le paysage à un visage, donc à l'humain. Le lac lui-même devient implicitement un œil, cette métaphore *in absentia* étant accréditée dans d'autres poèmes, comme « Le pitre châtié », où elle est explicite. Faut-il voir dans cet ultime retour du refoulé, dans cet affleurement anthropomorphique à la fin du poème, l'aveu que la voie « chinoise » est une impasse, ou du moins une utopie pour le poète européen ? Si l'on adopte cette lecture, qui est possible et nous ramènerait d'une certaine manière aux *allegories of reading* de Paul de Man, où la structure profonde du texte sape son dispositif explicite, le « jeune paysage » pseudo-chinois devient un œil, un symbole du regard humain toujours tourné sur lui-même dans un narcissisme sans issue. Le poète-peintre se verrait lui-même en train de voir, comme Zénon, l'alchimiste de Marguerite Yourcenar dans *L'Œuvre au noir*. En ce sens, le texte exprimerait, surtout considéré dans son évolution génétique, une « velléité incomplètement réalisée », selon la formule d'Éric Benoît<sup>36</sup>. Une autre lecture, diamétralement opposée à celle-ci, s'inspirerait de la véritable conception taoïste de la conscience du sage, où l'identité individuelle a été complètement subsumée dans l'assentiment au *Tao*, à l'ordre universel, vivant et dynamique, qui régit toute chose. C'est pourquoi, selon le septième fragment du *Daodejing*, le sage se met après les autres, se dégage de son corps et n'a point d'intérêt privé<sup>37</sup>. Mais il gagne, par cette apparente mort à soi-même, une vie sans

<sup>35</sup> Image qui correspond, dans le lexique chinois, aux notions de sujet et d'objet (selon M. Hongmiao Wu, qui m'a donné cette information).

<sup>36</sup> « La conversion esthétique exprimée dans ce poème de 1864 se comprend plus alors comme une tendance approximative ou une velléité incomplètement réalisée, que comme un tournant radical et décisif. » (BENOÎT Éric, *Néant sonore. Mallarmé ou la traversée des paradoxes*, Genève : Droz, 2007, p. 28).

<sup>37</sup> « Le Sage n'a pas souci de son corps / Par là même son corps se maintient / N'est-ce pas qu'il est sans moi propre ? / Par là son moi s'accomplit. » (LAO-TZEU, *La Voie et sa vertu. Tao-tê-king*, François Houang et Pierre Leyris (trad.), Paris : Seuil, coll. « Points Sagesse », 1979, p. 33).

limites. Lecture improbable, dans la mesure où l'on ignore si Mallarmé connaissait le grand classique attribué à Lao Zi, que plus tard Segalen, qui, lui, pouvait le lire dans le texte, désignera comme « le livre de [s]es amours intellectuelles »<sup>38</sup>.

On peut envisager, pour conclure, une dernière lecture : le Mallarmé de 1887, qui publie le poème sans titre, ne croit plus qu'en la langue, en un *dire* « qui porte en soi sa propre évidence », selon la formule de Hugo Friedrich<sup>39</sup>, et qui doit conduire au projet du *Livre*, une conception de l'œuvre où le *moi* contingent n'a aucune part. Le poète même doit disparaître, lui dont l'âme se résume, dans un sonnet curieux, en une fumée, comme le tabac du cigare (« *Toute l'âme résumée...* »<sup>40</sup>). Mais la « disparition élocutoire » est une limite trop effrayante, elle ne peut être que frôlée ; l'époque, cet « interrègne » qu'il évoque dans sa lettre autobiographique à Verlaine<sup>41</sup>, n'est pas prête pour un tel saut dans le vide. Il faut encore croire au mythe du sujet, du *Je*, de la *persona* poétique, feindre au moins de la prendre au sérieux en fonction de ce qu'elle suppose « de parole et de fiction convenue », comme le résume Derrida dans un texte de 1989<sup>42</sup>. On ne peut pas se passer du sujet, même si l'on a pu sonder son « inanité », pour reprendre un terme cher à Mallarmé, de même que l'on ne peut pas « se passer de l'Éden », selon sa réplique fameuse à René Ghil<sup>43</sup>. Le rêve d'une création impersonnelle, tout entière sublimée dans sa *gratuité* à la fois modeste et parfaite, n'aura été sans doute pour Mallarmé, comme plus tard pour Pierre Jean Jouve, qu'une intermittente « Chine intérieure »<sup>44</sup>.

**Abstract:** The poem initially entitled “Épilogue,” which appears without a title in the final edition of Mallarmé’s works, sets in sharp contrast the vain martyrdom of the Western artist, obsessed with the uniqueness of his creative style, and the impersonal serenity of a typical Chinese painter who forgets about his own self in a pure, essential representation of the world. But this temptation to “imitate the refined, crystalline-hearted Chinese [artist],” is a dead end, as suggested in the ending of the poem. If indeed Mallarmé, like a few other writers – Segalen, Claudel, Jouve –, may have dreamed of an art transcending the individual ego, this perspective is but a beautiful Utopia, since the creative *I*, in modern Western culture, is such an ultimate principle.

<sup>38</sup> Cité dans MANCERON Gilles, *Segalen*, Paris : Lattès, 1991, p. 295.

<sup>39</sup> FRIEDRICH Hugo, *Structures de la poésie moderne*, Michel-François Demet (trad.), Paris : Denoël & Gonthier, 1976, p. 187.

<sup>40</sup> MALLARMÉ Stéphane, *Œuvres complètes...*, t. I, p. 59-60.

<sup>41</sup> « Au fond je considère l'époque contemporaine comme un interrègne pour le poète, qui n'a point à s'y mêler... » (Lettre à Paul Verlaine, 16 novembre 1885, in MALLARMÉ Stéphane, *Œuvres complètes...*, t. I, p. 789).

<sup>42</sup> DERRIDA Jacques, « “Il faut bien manger” ou le calcul du sujet », entretien avec Jean-Luc Nancy, in *Après le sujet, qui vient ?* (*Cahiers Confrontation*, 20), Paris : Aubier, 1989, p. 97.

<sup>43</sup> GHIL René, *Les Dates et les Œuvres*, Paris : Crès, 1923, ch. VIII.

<sup>44</sup> « Un grand plateau de mer de collines de vapeur / Se déroule à l'épaisse embrasure des bleus / Du haut : telle une idée de Chine intérieure / Se déroule une paix de soie et des villages [...] » (JOUBE Pierre Jean, « Au jour », in *Diadème* [1949], Paris : Gallimard, coll. « Poésie », 1978, p. 51). Béatrice Bonhomme interprète cette métaphore filée de la « Chine intérieure » dans les recueils ultérieurs de Jouve comme une « mise en scène impersonnelle de l'intériorité du moi » (BONHOMME Béatrice, « Pierre Jean Jouve et Henry Bauchau, une rencontre en Chine intérieure », p. 4, en ligne : <http://poezibao.typepad.com/files/pierre-jean-jouve-et-henry-bauchau-une-rencontre-en-chine-interieure.pdf>, consulté le 10 juin 2014, p. 4).

## DEVANT LE TOMBEAU DE L'EMPEREUR QIN SHI HUANGDI (EN MARCHANT AVEC SEGALEN)

CHRISTIAN DOUMET

**Résumé :** En partant d'un paragraphe de la correspondance de Segalen écrit sous le choc de la rencontre avec le tombeau du premier empereur de la Chine, Qin Shi Huangdi, et en m'appuyant sur d'autres textes que cette œuvre consacre aux sites funéraires impériaux, j'essaierai de comprendre la nature de la fascination qu'exercent de tels lieux sur l'imaginaire et la pensée de Segalen. Suivant cette interrogation, j'avancerai quelques propositions concernant le rôle de la fascination dans l'écriture littéraire et la situation de Segalen face aux représentations du monde qu'engage une telle disposition à l'égard du visible.

Un paragraphe de la correspondance de Victor Segalen retient mon attention. Il est écrit le 20 février 1914, au moment où la petite expédition qu'il forme avec Jean Lartigue et Gilbert de Voisins découvre, à Xi'an, dans la province chinoise du Shaanxi, le tombeau du premier empereur Qin Shi Huangdi. Segalen, extrêmement sensible, comme toujours, à la topographie, parle d'un « site et [d']un choix admirables », et de la « domination, par l'Empereur mort, de tout le pays qu'il avait choisi comme lieu de résidence (ses palais couvraient la plaine) et comme retraite et habitat de son âme. Et vraiment, à bien étudier ce tumulus immense, intact, équilibré, on se prend à douter qu'il ait vraiment été fouillé, pénétré. Mieux que les annales factices, un je ne sais quoi d'ordonné manifeste une présence impériale. L'ancien Empereur, l'Unique, règne encore, de toute la puissance de son ombre »<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> SEGALEN Victor, *Correspondance*, t. II : 1912-1919, Paris : Fayard, 2004, p. 319-320.

Tout au long de son expérience de voyageur et de son œuvre d'écrivain (mais les deux, en vérité, ne font qu'un), Segalen marque une évidente attirance pour le dispositif des tombeaux impériaux. À suivre ce motif, on passe ainsi d'une lettre de juillet 1909 où il recopie à l'attention de sa femme la toute première version d'une future page de *Briques et tuiles*, écrite sous le coup de la découverte du tombeau des Ming à Pékin<sup>2</sup>, au texte de *Briques et tuiles* beaucoup plus développé, intitulé «Les treize tombeaux»<sup>3</sup>; puis à une nouvelle du recueil *Imaginaires* intitulée «Le siège de l'âme»<sup>4</sup>; au chapitre de *Peintures* intitulé «Tombeau de Ts'in»<sup>5</sup>; à un chapitre de *Chine. La grande statue* qui décrit en termes apparemment documentaires le tombeau des Ming de Pékin<sup>6</sup>; enfin à la stèle «Édit funéraire», dont on possède deux versions manuscrites<sup>7</sup>. Si l'on ajoute à cette production tout ce qui, dans l'œuvre, concerne d'autres sites funéraires impériaux, dans *Le Fils du Ciel* par exemple, on comprend que se présente là, avec la confrontation à la figure de l'Empereur mort, une scène fantasmatique de toute première importance. Une scène, en effet, et pas seulement un site: plus encore que sur le décor architectural et statuaire, l'accent porte chaque fois sur la rencontre du sujet avec le grand absent omniprésent, ces mânes de l'Empereur que Segalen appelle son «âme». La formule séminale de cette scène tient en trois mots, d'ailleurs entourés de rouge sur la page du manuscrit de *Briques et tuiles*: «Je suis Empereur»; trois mots qui deviendront, dans «Édit funéraire»: «Moi l'Empereur ordonne ma sépulture». Il faut croire que cet énoncé de 1911 ou 1912 s'imprime fortement dans la mémoire de Segalen puisqu'on en retrouve deux traces au moins dans la petite phrase écrite deux ans plus tard, et d'où je suis parti: *l'Empereur ordonne* («un je ne sais quoi d'ordonné manifeste une présence impériale. L'ancien Empereur, l'Unique, règne encore»).

Scène donc inspirée par un site, comme Chateaubriand rêve ses *Mémoires* à partir de Combourg ou comme Kafka rêve *Le Château* à partir du Hradchin. Certaines œuvres de la littérature naissent ainsi comme des émanations non tant du génie naturel des lieux, selon une hypothèse chère aux romantiques anglais, que de l'association fondée un jour entre un espace et quelques marques verbales à l'inflexion desquelles le sujet se reconnaît lui-même et qu'il imprime à cet espace. Une sorte de connivence créée de toutes pièces dans et par la langue entre le *moi* et le lieu. De cette connivence naissent des récits privés, des mythes personnels, des scènes, des phrases. Tout un «habiter en poète», selon la formule fameuse de Hölderlin sur laquelle Segalen jette ici un éclairage indirect, mais assez puissant pour évoquer un questionnement repris plus tard par Heidegger, Michel Deguy et Jean-Claude Pinson entre autres. Ce qu'il rêve, en effet, devant le tombeau de Qin Shi Huangdi, c'est bien une certaine forme d'habitation, mais réservée à un être extrêmement singulier par l'antécédence et le prestige (l'Empereur) auquel la performativité de la langue

<sup>2</sup> SEGALÉN Victor, *Correspondance*, t. I: 1893-1912, Paris: Fayard, 2004, p. 945.

<sup>3</sup> SEGALÉN Victor, *Œuvres complètes*, t. I, Paris: Robert Laffont, 1995, p. 862.

<sup>4</sup> SEGALÉN Victor, *Œuvres complètes...*, t. I, p. 809.

<sup>5</sup> SEGALÉN Victor, *Œuvres complètes...*, t. II, p. 222 sq.

<sup>6</sup> SEGALÉN Victor, *Œuvres complètes...*, t. II, p. 861 sq.

<sup>7</sup> SEGALÉN Victor, *Œuvres complètes...*, t. II, p. 60.

l'autorise à s'identifier: «Je suis Empereur» et à ce titre, au nom même de cette puissance identifiante de l'*être*, je détiens le pouvoir d'ordonner ma sépulture.

Toute la question reviendra ici à savoir si cet *être* renvoie à une fonction grammaticale du type général «Sujet *est* Prédicat» où S et P sont déclinables à perte de vue (n'importe quel S étant, par décret performatif, susceptible de devenir n'importe quel P), ou s'il ouvre au contraire à une métaphysique dans laquelle le sujet participerait, pour ainsi dire par élection, d'un «être-Empereur». C'est notamment le sens du débat tel que le pose Jean-Claude Pinson<sup>8</sup> dans le dialogue qu'il instaure à distance avec Heidegger.

On ne peut évidemment faire abstraction, dans cette entreprise d'habitation, de la nature particulière de l'habitant. Non pas exactement un Empereur connu pour son histoire sauvage et démesurée, mais cet être métamorphique, ambigu, incertain, réel et fabuleux à la fois: un sujet qui, partant de l'«Édit funéraire» de *Stèles*, se transforme, par sa propre volonté, en Empereur mort-vivant. Par quelle sorte de grâce a lieu cette transformation? Sur ce point, une lettre nous éclaire: Segalén y établit le lien qu'il ne dénouera plus entre la Chine et son œuvre, c'est-à-dire entre une incarnation de l'Empire et une incarnation des pouvoirs de l'écriture. Il s'agit de la lettre adressée à sa femme le 31 juillet 1909, écrite non pas à Xi'an, mais devant les tombeaux des Ming de Pékin: «[...] vient de naître, hier soir, l'immense et unique Personnage de tout mon premier livre, sur la Chine: *l'Empereur*. Tout sera pensé par lui, pour lui, à travers lui. Exotisme Impérial, hautain, aristocratique, légendaire, ancestral et raffiné. Car tout, en Chine, redevient sa chose. Il est partout, il sait tout et peut tout [...] Je tiens mon Personnage.»<sup>9</sup> Nul doute que derrière ce «personnage» se profile Qin Shi Huangdi, le premier de tous les empereurs, l'unificateur de l'Empire.

À maintes reprises, Segalén revient en effet sur cet attribut de surpuissance que certains hauts faits relatés par les *Textes historiques* de Léon Wiegner l'autorisent à lui prêter. Par exemple, dans *Peintures*, sous le titre «Tombeau de Ts'in»: «La tombe est vide, c'est vrai, mais tout l'Empire est toujours empli de Lui, administré par Sa règle, uni d'un seul morceau par Sa force.»<sup>10</sup> Ou encore, dans la stèle «Éloge et pouvoir de l'absence», inspirée elle aussi par la figure de Qin Shi Huangdi: «Je règne par l'étonnant pouvoir de l'absence... Égal aux Génies qu'on ne peut récuser puisqu'invisibles, – nulle arme ni poison ne saura venir où m'atteindre.»<sup>11</sup> Or, ces qualités me paraissent décrire, autant qu'un fantasma politique, le statut même de l'auteur, du sujet-auteur à travers la pérennité de son œuvre. Ainsi n'est-ce pas sans jouer très lucidement sur une ambiguïté (ni sans humour peut-être) que Segalén écrit: «Je tiens mon Personnage.» *Persona* de la fiction à venir, sans doute, mais, indistinctement, figure de l'auteur lui-même qui, telle une âme errante, trouve soudain un corps où s'incarner et d'où régner sur le monde: «Tout, en effet, sera pensé par lui,

<sup>8</sup> PINSON Jean-Claude, *Habiter en poète*, Seyssel: Champ Vallon, 1995.

<sup>9</sup> SEGALÉN Victor, *Correspondance...*, t. I, p. 946 (lettre à sa femme du 31 juillet 1909).

<sup>10</sup> SEGALÉN Victor, *Œuvres complètes...*, t. II, p. 224.

<sup>11</sup> SEGALÉN Victor, *Œuvres complètes...*, t. II, p. 117.

pour lui, à travers lui.» Comme l'Empereur pour son Empire, le poète se tient invisiblement au cœur de son œuvre dont il est l'«âme».

Moment de la plus haute importance, donc, moment fait de projections et d'échanges (mais entre qui et qui?), que celui où un écrivain est ainsi amené à *tenir* un (ou son) personnage. C'est le moment imperceptible où Valéry dut rencontrer Monsieur Teste; celui où Kafka fit connaissance, en lui-même, avec Joseph K.; où Michaux croisa Plume... Des cristallisations de traits de vie, de pensée et de langue qu'il s'agira de déplier en texte sans trahir le noyau originel. Ce qui se passe chaque fois qu'advient de tels événements tient à un ordre de la connaissance dont seuls peuvent rendre compte certains mots passablement ambigus – *âme*, *intuition*, aussi bien que *délire* et *rêve* (*Wahn und Träume*), ou encore *fascination*<sup>12</sup> –, que Segalen rencontre (ou pourrait rencontrer, peu importe) chez les penseurs de son époque. Auprès de Bergson, notamment, dont il rouvre *L'Évolution créatrice* lors de son premier passage à Xi'an, précisément, en 1909<sup>13</sup>; Bergson qu'il connaît surtout, à vrai dire, à travers le pamphlet de Julien Benda, *Le Bergsonisme ou une philosophie de la mobilité*, publié en 1912. Mais cette critique rationaliste de Bergson comporte un long chapitre consacré à l'intuition, auquel Segalen dut être particulièrement sensible lorsqu'il le lut en mars 1913<sup>14</sup>, lui qui avait écrit un mois plus tôt: «Bergson a bien failli pour moi être un danger.»<sup>15</sup> Ses mots, ajoute-t-il, «me ramenaient insensiblement à la possibilité de l'âme, après tout».

*Âme* est l'un des mots les plus ébranlés par les années dont je parle. Et même si nulle trace de l'œuvre de Freud n'apparaît dans les écrits de Segalen, on ne peut s'empêcher de rapprocher l'événement qui a lieu devant le tombeau des Ming ou celui de Qin Shi Huangdi de ce que vit Norbert Hanold devant le bas-relief de la Gradiva: ce qu'on pourrait appeler, dans un cas comme dans l'autre, l'intuition de la présence d'une âme. Le motif funéraire et le projet archéologique font le lien entre les deux; dans un cas comme dans l'autre, l'objet approché (Gradiva ou Qin Shi Huangdi) est conçu comme un mort qui revient à la vie: «Un je ne sais quoi d'ordonné manifeste une présence impériale»; et Gradiva symétriquement: «Voilà longtemps que j'ai pris l'habitude d'être morte.»<sup>16</sup> Segalen, comme Hanold, comme Freud lui-même face au texte de Jensen, tente alors de trouver une issue à la fascination qu'exercent ces morts vivants.

Dans l'empire de la fascination, il n'est que deux issues: celle qui consiste à entrer au plus profond de la possession jusqu'au délire – une issue qu'a parfaitement comprise Zoé-Gradiva en se plaçant d'abord, dit Freud, «sur le terrain même du délire»<sup>17</sup> de Norbert. L'autre issue, au contraire, revient à mettre l'objet à distance, à dénouer le

<sup>12</sup> Voir, sur la fascination, BERGSON à propos de Ravaisson (texte paru en 1904), dans *La Pensée et le mouvant*, Paris: PUF, 1938, p. 275.

<sup>13</sup> SEGALEN Victor, *Correspondance...*, t. I, p. 1003 (lettre datée de Si-ngan-fou, 23 septembre 1909).

<sup>14</sup> SEGALEN Victor, *Correspondance...*, t. II, p. 116.

<sup>15</sup> SEGALEN Victor, *Correspondance...*, t. II, p. 77.

<sup>16</sup> FREUD Sigmund, *Délire et rêve dans la Gradiva de Jensen*, texte de Jensen traduit par Eduard Zak et Georges Sadoul, Paris: Gallimard, 1949, p. 77.

<sup>17</sup> FREUD Sigmund, *Délire et rêve...*, p. 145-146.



lien qui nous y attache; en un mot, à *analyser*, qui veut dire «délié». Segalen, lui, combine les deux attitudes dans son traitement de la fascination: c'est une des formes de sa complexité ou, comme on voudra, de son ambiguïté, à laquelle toute son œuvre nous initie. Ce jeu apparaît clairement dans le paragraphe d'où je suis parti: «À bien étudier ce tumulus immense, intact, équilibré, on se prend à douter qu'il ait vraiment été fouillé, pénétré. Mieux que les annales factices, un je ne sais quoi d'ordonné manifeste une présence impériale.» Autrement dit, c'est à force d'«étudier» qu'on touche à «je ne sais quoi» et qu'on devient sensible à la présence du grand mort. Remarquable herméneutique qui conjoint dans un même mouvement l'archéologue et le poète, la connaissance et l'intuition, le cœur des choses et leur aura.

Il me semble qu'elle est fondée sur une représentation de la subjectivité dont le tombeau impérial fournit le reflet autant que l'occasion. Songeons un instant à ce qu'*est* cet objet singulier, et aussitôt à ce qu'il nous dit au regard de la phénoménologie. Il se présente sous la forme d'un vaste monticule à peine distinct du relief naturel, remarquable cependant par la perfection discrète de sa forme:

«Trois collines superposées; trois collines s'épaulant jusqu'au sommet unique, noblement convexe sous le Ciel creux; et de droite, et de gauche, la descente longue du dévers fuyant à l'infini horizontal. Malgré cette ampleur d'embase, malgré cet air de poser son volume et son front en défi aux pluies des nues et aux coups du sol, ceci n'est pas un jeu naturel de la terre, mais le monument de huit cent mille journées d'hommes, levées sur la gloire du Seul, Roi de Ts'IN, Empereur UN.»<sup>18</sup>

Une fois ainsi construite l'extériorité de l'objet, le texte dessine son intériorité.

«Nous voici de *l'autre* côté de la terre, mais non pas dans le noir: nous suivons le Chemin de l'Âme vers le cœur du monument.»

Objet solidement défini par sa structure spatiale, donc, entre un dehors et un dedans. Franchir l'enclos qui sépare l'un de l'autre, c'est passer «de *l'autre* côté», en effet, entrer dans l'autre monde. Cependant, ce franchissement et cet autre monde relèvent d'un pur décret fictionnel: n'oublions pas que le tombeau n'a été «ni fouillé ni pénétré»; qu'on n'y a d'autre accès qu'imaginaire. Le schéma de l'intériorité se complique alors singulièrement: le tumulus qu'on voit promet un dedans qui restera celé. Et si tout, dans ces expériences funéraires, comme le dira *Peintures*, est commandé par la dialectique du visible et de l'invisible, alors il faut admettre que le centre et le moteur de la fascination coïncident avec cet objet visible-invisible: la chambre du tombeau. L'âme de l'Empereur est précisément le spectre qui s'affranchit de cette coupure entre deux mondes: la spatialité n'a été si fortement contrastée que pour rendre plus sensible l'ubiquité de celui qui y joue et s'en joue.

Un point d'archéologie touristique s'impose ici. Depuis Segalen, le tombeau de Qin Shi Huangdi n'a toujours pas été fouillé, les autorités chinoises craignant que l'ouverture des souterrains provoque la destruction irréparable des objets précieux

<sup>18</sup> SEGALÉN VICTOR, *Œuvres complètes...*, t. II, p. 222.

qui y ont été placés il y a vingt-trois siècles – et par là même l'évaporation de la manne touristique que promet ce trésor. On a cependant une idée de ce qui s'y trouve, grâce à la description, connue de Segalen, qu'en ont donnée les *Mémoires historiques* de Sima Qian – écrits, il est vrai, un siècle après la mort de l'Empereur :

« Dès le début de son règne, Che-hoang (Qin Shi Huangdi) avait fait creuser et arranger la montagne Li. Puis, quand il eut réuni dans ses mains tout l'empire, les travailleurs qui y furent envoyés furent au nombre de plus de sept cent mille ; on creusa le sol jusqu'à l'eau ; on y coula du bronze et on y amena le sarcophage ; des palais, des (bâtiments pour) toutes les administrations, des ustensiles merveilleux, des bijoux et des objets d'art y furent transportés et enfouis et remplirent (la sépulture). Des artisans reçurent l'ordre de fabriquer des arbalètes et des flèches automatiques ; si quelqu'un avait voulu faire un trou et s'introduire (dans la tombe), elles lui auraient soudain tiré dessus. On fit avec du mercure les cent cours d'eau, le Kiang, le Ho et la vaste mer ; des machines le faisaient couler et se le transmettaient de l'une à l'autre. En haut étaient tous les signes du ciel, en bas toute la disposition géographique. On fabriqua avec de la graisse de phoque des torches qu'on avait calculé ne pouvoir s'éteindre de longtemps. [...] Quand le cercueil eut été descendu, quelqu'un dit que les ouvriers et les artisans qui avaient fabriqué les machines et caché les trésors savaient tout ce qui en était, et que la grande valeur de ce qui était enfoui serait donc divulguée ; quand les funérailles furent terminées et qu'on eut dissimulé et bouché la voie centrale qui menait à la sépulture, on fit tomber la porte à l'entrée extérieure de cette voie, et on enferma tous ceux qui avaient été employés comme ouvriers ou artisans à cacher (les trésors) ; ils ne purent pas ressortir. On planta des herbes et des plantes pour que (la tombe) eût l'aspect d'une montagne. »<sup>19</sup>

Jamais la véracité de cette description n'a pu être établie. En revanche, en 1974, trois paysans creusant un puits à 1500 mètres de là ont mis à jour la vaste armée des soldats de terre cuite qui constitue la plus importante découverte archéologique du XX<sup>e</sup> siècle. « Mieux que les annales factices, un je ne sais quoi d'ordonné manifeste une présence impériale », disait intuitivement Segalen.

\*

\* \*

Voici, en guise de conclusion, à quoi m'amène l'ensemble de ces remarques. Une intuition n'est pas, comme on le pense généralement, une vision de l'avenir proche, mais une projection du passé sur un objet actuel qui l'évoque d'une manière ou d'une autre. Devant les tombeaux des empereurs de Chine, Segalen « trouve son personnage ». Entendons que se présente à lui une image visible et invisible de lui-même, ou plutôt de ce soi dont la littérature lui a, depuis plusieurs années, tendu le miroir : une âme errante qui « règne par l'absence » – et par la seule présence de ses signes. La littérature, au sens de Segalen, n'a en effet que peu de rapport avec l'invention, la trouvaille ou l'inouï. En dépit de son goût affiché pour le Divers, Segalen reconnaît plutôt en elle cette part de la vie dévouée aux remémorations, aux restitutions, aux

<sup>19</sup> SIMA Qian, *Mémoires historiques*, t. II, Édouard Chavannes (éd. et trad.), Paris : Société asiatique, 1905, p. 193.

reconstitutions, aux exhumations, aux « temps retrouvés » tels que le jeune écrivain les a mis en scène dans son roman *Les Immémoriaux*.

Cette part suppose autant d'arpentage, d'enquête ou d'« équipée » comme il le dit plus heureusement, que d'écriture. L'entreprise se place à une sorte de croisement, jusque-là inexploré, du moins de manière aussi systématique, entre la marche et la phrase, le pays et la page, le terrain et la stèle écrite, croisement dont la correspondance rend un compte vivant et quotidien. Ce croisement évoque l'idée d'un centre informulable où se mêlent les images brouillées du roman familial, d'une lignée interrompue, de quelques décors familiers entre une ville de province et l'océan, et tout de même aussi d'autres images venues des livres. Tout cela, Segalen le voit ou le revoit devant le tombeau de Qin Shi Huangdi, mais le revoit d'un coup, en grand, à la mesure d'un relief faisant saillie sur l'immensité : sous la forme de ce qu'il faut appeler une œuvre, lui apparaît le simulacre de l'intériorité inaccessible du soi, et le rayonnement qui en émane. Il est possible que d'autres tombeaux et d'autres œuvres viennent se mêler à cette vision, eux nullement chinois. Les grands tombeaux de Mallarmé, « Tombeau de Baudelaire », « Tombeau d'Edgar Poe » dont je rappelle quatre vers seulement :

« Du sol et de la nue hostiles, ô grief !  
Si notre idée avec ne sculpte un bas-relief  
Dont la tombe de Poe éblouissante s'orne,  
Calme bloc ici-bas chu d'un désastre obscur [...] »<sup>20</sup>

Ou encore, la page écrite par Claudel à partir de sa visite au tombeau des Ming de Pékin, en 1897, intitulée « La tombe »<sup>21</sup>. Et puis, au-delà de tous ces monuments, celui du récit de Pâques, auquel font allusion, à la fin du texte de *Peintures*, les majuscules qui viennent dresser dans la graphie le haut-relief du tombeau lui-même et, avec lui, la révérence sacrée qu'il inspire<sup>22</sup>.

Comment nommer le phénomène que je décris ici ? S'agit-il en somme d'une identification mégalomane, d'un rêve ou d'un délire ? Peut-être. Et peut-être d'autre chose encore. De cette sorte de fascination à laquelle donne lieu l'écriture, que résume un beau mot de William Blake à propos de Milton, cité par Éluard dans *Donner à voir* : « Il devint ce qu'il voyait. » Devenir ce qu'on voit par le truchement des signes : c'est cela, écrire. Devenir ce qu'on voit, et aussi bien devenir ce qu'on ne voit pas, tant le verbe *voir*, dans de telles occurrences, prend un sens équivoque, tant le « voir » lié à l'imaginaire verbal est fait de choses invisibles, tant il les suppose et les rend nécessaires. Certes, devenir ce qu'on voit peut se comprendre comme une adhésion mimétique au monde ; une sorte d'acquiescement béat qui confine à la sottise – et il y a en effet de la sottise, ou plutôt de l'*idiotie* à dire, à écrire : « Je suis Empereur », comme d'aucuns se prennent pour Napoléon. (Remarque : se dire

<sup>20</sup> MALLARMÉ Stéphane, « Le tombeau d'Edgar Poe », in *Œuvres complètes*, t. I, Bertrand Marchal (éd.), Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, p. 38.

<sup>21</sup> CLAUDEL Paul, « La tombe », in *Connaissance de l'Est*, Paris : Gallimard, coll. « Poésie », 1974, p. 83-86.

<sup>22</sup> SEGALÉN Victor, *Œuvres complètes...*, t. II, p. 253.

«écrivain», n'est-ce pas toujours un peu se prendre pour Napoléon, ou du moins pour Chateaubriand – ce qui, il est vrai, ne revient pas exactement au même?)

Mais il est une autre manière d'entendre cette morale adhésive. Elle consiste à dire: je deviens ce que je vois parce que rien de visible ne mérite aucune dévotion, que je peux m'identifier à tout dans une joyeuse conscience de l'inanité des choses et de moi-même. Les tombeaux des anciens sont vides; ce qu'ils contenaient est invisible, soit; mais cet invisible n'est pas à l'image du saint sacrement dans le tabernacle: il correspond au contraire au mot de passe d'un courant de pensée situé aux antipodes de toute croyance (religieuse ou philosophique), qui va de Spinoza à Wittgenstein et Beckett en passant par Kafka, pour dire: il n'y a rien à chercher dans le visible! Les tombeaux, les châteaux sont vides. Vous pouvez sans crainte les habiter à votre guise. Dans cette tradition, Segalen ne se situe certainement pas du côté du nihilisme radical. Sa sensibilité à l'aura des lieux le rattache encore à un monde où rayonnent des forces. Mais ces forces n'émanent de rien d'autre que des formes et de la mémoire, nullement d'une transcendance. Si «l'ancien Empereur, l'Unique, règne encore», c'est seulement de «la puissance de son ombre». Le mot n'est pas dépourvu d'ironie. Ou du moins de distance.

Adhérer au monde, donc, entrer dans ses replis et ses souterrains pour mieux s'en retirer: telle est au fond la leçon du tombeau impérial. L'Empereur lui-même montre la voie de ce paradoxe, lui qui a déserté le centre et ses richesses, et qui règne sur l'étendue vague. Il y a une liberté dans cette apparente dévotion aux puissances. Elle tient à ceci: que les puissances elles-mêmes s'évadent. Ce n'est que sous cette forme erratique qu'elles intéressent la littérature. Écrire, c'est capter des puissances errantes, les faire siennes, les fasciner autant qu'en être fasciné. Donner par là peut-être un peu de sens à l'énigmatique «habiter en poète».

**Abstract:** Starting with a paragraph in his correspondence which Segalen wrote as he was still under the spell of his encounter with the first Chinese emperor's tomb, and bringing into the discussion other texts Segalen has devoted to imperial funerary sites, I will try to understand the special fascination he felt for such sites, how they impacted his thought and imagination. Along this line, I will put forth a few hypotheses about the role that fascination plays in literary writing, and on Segalen's situation as he is faced with the representations of the world implied by his particular receptivity vis-à-vis visible realities.

**« DEBOUT, FACE À LEURS FACES » :**  
**INDIVIDUALITÉ ET TRADITIONS**  
**DANS *STÈLES* DE VICTOR SEGALEN**

VALÉRIE BUCHELI

**Résumé :** Un grand nombre des poèmes de *Stèles*, de Victor Segalen, est basé sur une composition bipartite qui oppose d'une part les traditions de la collectivité chinoise et d'autre part l'expérience individuelle du poète. Je souhaiterais montrer qu'à travers une telle forme, c'est toute une perception des relations à l'altérité qui est en jeu, dans laquelle les identités, loin d'être tranchées de manière binaire, sont toujours labiles et interdépendantes : l'*autre* modifie le *moi*, en lui apportant des images et des pensées qu'il n'avait pas ; mais le *moi* modifie aussi l'*autre* en retour, car il interprète à sa manière les suggestions qui lui sont faites. Par le subtil dispositif formel et énonciatif de ses poèmes, Segalen souligne que l'expression purement individuelle n'est pas davantage envisageable que l'accès véritable à l'altérité – double constatation radicale et dévastatrice, qui engage à la fois une éthique et une esthétique.

Un nombre non négligeable des poèmes qui composent le recueil *Stèles*, de Victor Segalen, est basé – comme l'ont remarqué Henry Bouillier et Marc Gontard<sup>1</sup>, sans chercher à interpréter plus avant ce constat – sur une composition bipartite<sup>2</sup> qui oppose, d'une part, les habitudes de pensée de la collectivité chinoise (ou de l'empereur comme figure de cette même collectivité) et,

---

<sup>1</sup> Voir BOUILLIER Henry, « Introduction » à SEGALEN Victor, *Stèles*, Paris : Mercure de France, 1982, p. 13-15 ; GONTARD Marc, « La rhétorique chinoise dans l'univers formel de Victor Segalen. *Stèles* : une poétique de l'intertextualité », *Revue de littérature comparée*, avril-juin 1977, p. 192-201, ainsi que Victor Segalen, *une esthétique de la Différence*, Paris : L'Harmattan, 1990, p. 214-215.

<sup>2</sup> Henry BOUILLIER utilise la même expression (voir son « Introduction... », p. 13).

d'autre part, l'expérience individuelle du poète. Cette structure est soulignée dès la Préface, qui propose une définition extrêmement condensée de la stèle :

«Épigraphie et pierre taillée, voilà toute la stèle, corps et âme, être au complet.»<sup>3</sup>

Pour répartir de manière judicieuse les membres de ces deux antithèses, il faut voir ici un chiasme : l'épigraphie constitue l'«âme» de la stèle, et le poème en français, inscrit sur la «pierre taillée», son «corps». Sont ainsi mis face à face, dès l'abord, voix chinoise, issue de la tradition, qui constitue le summum de l'*exotisme* puisqu'elle joint l'éloignement «dans le Temps» et «dans l'Espace»<sup>4</sup> – et texte français bien distinct<sup>5</sup>. La manière dont l'historique de la stèle est ensuite amené va également dans ce sens : après avoir cité un passage du *Mémorial des rites* qui examine le rôle traditionnel du monolithe, le poète commente en prenant déjà une position toute personnelle :

«Aucune des fonctions ancestrales n'est perdue : [...] la stèle de pierre garde l'usage du poteau sacrificatoire et mesure encore un moment ; mais non plus un moment du soleil du jour projetant son doigt d'ombre. [...] C'est un jour de connaissance au fond de soi : l'astre est intime et l'instant perpétuel.»<sup>6</sup>

La stèle, tout en conservant ses caractéristiques «ancestrales», les infléchit considérablement : le changement marqué par «mais non plus» permet d'insister sur l'*intimité* du propos et sur l'introspection nécessaire à cet accès «au fond de soi» ; la description d'«un autre empire, et *singulier*»<sup>7</sup>, qui caractérise le projet des «Stèles du Milieu», est dès lors plus largement applicable à la poétique du recueil dans son ensemble.

La composition bipartite est soulignée par une énonciation sensiblement différente dans les deux parties. La Chine<sup>8</sup> est dite à travers ses textes : du point de vue de la production des poèmes, on sait que des références précises sont en général mentionnées, si bien que l'intertextualité est sans cesse exploitée, et même mise en scène à travers l'usage des épigraphes chinoises ; et, dans le texte même, c'est une parole étrangère qui présente souvent un conte ou une moralité, comme dans «On me dit»<sup>9</sup>, dont le titre indique bien qu'on a affaire à tout un dialogisme : diverses voix viennent exprimer la culture autre. Quant à la parole du poète, elle pourrait

<sup>3</sup> SEGALIN Victor, *Stèles*, Christian Doumet (éd.), Paris : LGF, coll. «Le Livre de poche», 1999, p. 43. Sauf mention contraire, c'est cette édition qui fera référence pour les renvois à *Stèles*.

<sup>4</sup> SEGALIN Victor, *Essai sur l'exotisme, une esthétique du divers*, Paris : LGF, coll. «Le Livre de poche», 1986, p. 38-39.

<sup>5</sup> Dans la Préface, l'antithèse «épigraphie et pierre taillée» désigne avant tout le texte lapidaire opposé à la matérialité de son support, selon la première définition du mot *épigraphie* : «inscription placée sur un édifice pour en indiquer la date, la destination» ; mais Segalen joue manifestement, déjà, avec le second sens du mot, «courte citation qu'un auteur met en tête d'un livre, d'un chapitre, pour en indiquer l'*esprit*» (*Petit Robert* ; je souligne).

<sup>6</sup> SEGALIN Victor, *Stèles...*, p. 45.

<sup>7</sup> SEGALIN Victor, *Stèles...*, p. 47 ; je souligne.

<sup>8</sup> Comme d'autres contributeurs de ce volume, je prends la précaution de signaler qu'il ne s'agit pas de la Chine réelle, mais de la «Chine intérieure» de Segalen.

<sup>9</sup> SEGALIN Victor, *Stèles...*, p. 149.

sembler au contraire individuelle : elle se distingue toujours par la manière dont elle prend la tradition de biais ; c'est le cas surtout lorsqu'un *moi* s'affirme fortement par rapport à ce qu'on lui dit ou à ce qu'il lit.

Segalén, pourrait-on croire, donne ainsi à percevoir que, si l'altérité n'est exprimable que de manière oblique, au moyen de la tradition, la parole singulière peut, elle, être exprimée directement. Mais le dispositif formel est en réalité plus complexe, et il me paraît mettre en jeu toute une perception des relations à l'altérité. Je montrerai donc que les identités, loin d'être tranchées de manière binaire, sont toujours labiles et interdépendantes dans *Stèles* : d'une part, l'*autre* modifie le *moi*, en lui apportant des conceptions qu'il n'avait pas ; d'autre part, le *moi* modifie l'*autre* en retour, puisqu'il interprète à sa manière les suggestions qui lui sont faites.

\*

\* \*

La composition bipartite des poèmes exhibe tout d'abord la manière dont l'*autre* influence le *moi* individuel : il semble bien qu'il faille paradoxalement passer par l'altérité *avant* de pouvoir affirmer sa propre singularité – avant, tout simplement, d'avoir quoi que ce soit à exprimer. L'accès direct à l'individualité est ainsi nié, ce qui vient miner le dispositif énonciatif évoqué précédemment : la parole du poète, loin de s'énoncer de manière personnelle, est elle aussi mêlée d'influences, usant de tournures ou d'images qui lui viennent de l'extérieur. Un tel fonctionnement se produit en particulier lorsque le poète se pense en figure impériale, trouvant ainsi à formuler ses fantasmes au moyen d'une imagerie tout aristocratique.

Parmi les « Stèles face au midi », le poème « Nominations » illustre ce phénomène de manière exemplaire :

« Chaque officier, civil ou militaire, détient son titre dans l'Empire. De soi-même le nom se glorifie ; le grade et la faveur grandissent : obtenir un emploi du Prince n'est-ce pas là le plus noble but ?

Je veux investir mes êtres familiers. Qu'ils n'envient plus rien désormais aux sages, aux Saints, aux conseillers et aux généraux qui ne fuient pas devant l'ennemi, – car je décide : [...] »<sup>10</sup>

Cette *décision* du poète est complètement déterminée par les pratiques du « Prince » : c'est seulement après la description des intronisations impériales que peut intervenir l'exposé de ses choix propres. Le lexique utilisé suffit à montrer son allégeance à l'usage traditionnel, puisqu'il souhaite à son tour « investir », selon le terme technique, des serviteurs auxquels sont en outre attribués les titres conventionnels de « satellite », de « juge de seconde classe » ou de « Grand Astrologue » – fût-ce sur un mode burlesque, avec ce « volatile » nommé « Maître des Cérémonies » parce qu'il possède « la noble démarche du canard ». La concurrence est même explicite, avec l'ordre donné à ses « êtres familiers » de n'« envi[er] plus rien » aux officiers

<sup>10</sup> SEGALÉN VICTOR, *Stèles...*, p. 94.

de l'Empire. Le projet du poète est ainsi conçu sur le modèle d'un rituel qui lui préexiste ; sans ce détour par l'altérité, sur lequel elle prend appui, sa volonté propre ne trouverait pas à s'exprimer, et le poème ne pourrait tout simplement pas avoir lieu.

\*

\* \*

Mais Segalen dévoile également combien le rapport à l'altérité est toujours relecture, appropriation, modification de l'*autre* par le passage dans la conscience individuelle. Le poème « Empreinte », relatant l'aventure d'une amitié *gauchie*, est une belle manifestation de ce phénomène. En une composition bipartite extrêmement claire, qui présente d'abord « Choun, Empereur », puis le *je* du poète, on y voit se mettre en place la singularité de celui-ci à travers une individualisation du propos traditionnel : l'ami est désigné par la périphrase impériale de « Celui que j'ai fait Noble de mon amitié, Prince du sang de mon cœur fraternel et Censeur à mon secret empire »<sup>11</sup>, si bien que les formules nobiliaires conventionnelles – signes de l'altérité au sein du *moi* – s'appliquent, de manière figurée, à l'ami intime. De plus, loin des images figées des « empreintes » de la première partie, l'emblème de la seconde représente « deux hommes penchés » dans lesquels on reconnaît les amis attentifs l'un à l'autre. Enfin, le défi lancé par les tablettes change de nature, puisqu'il ne s'agit plus, administrativement, de « vérifi[er] l'authentique investiture », mais d'« affront[er] [une] double fidélité » aux enjeux beaucoup plus affectifs et intimes.

À partir du matériau étranger, le *moi* parvient ainsi à exprimer sa propre perception. La morale même du poème va d'ailleurs dans ce sens ; il convient en effet, à mon avis, de faire une lecture optimiste de sa conclusion<sup>12</sup> : si « les contours ne s'enferment plus », que « les coins se heurtent et [que] les creux tintent le vide », de sorte que le poète en vient à se demander si c'est « [s]on âme dont la forme a gauchi », il n'y a là nulle constatation d'un abandon, mais au contraire la joie un peu incrédule de s'apercevoir, grâce au vis-à-vis avec l'ami si proche, qu'on a su développer sa propre personnalité. La revendication d'une singularité surpasse ainsi la nécessité d'une amitié (trop) parfaite – dont les protagonistes seraient trop semblables. En dernier ressort, et comme dans « Trahison fidèle », il y a donc valorisation d'une fidélité à soi qui n'entache pas fondamentalement, par sa vertu même, la fidélité à l'ami.

L'allégorisation est d'ailleurs, de manière générale, un moyen de se saisir d'un élément extérieur tout en en modifiant la portée, afin de se l'approprier. Parmi d'autres exemples, l'illustrent deux poèmes qui, bien qu'appartenant à des sections différentes du recueil, me semblent fonctionner en diptyque : « Ordre au soleil » et

<sup>11</sup> SEGALÉN Victor, *Stèles...*, p. 113.

<sup>12</sup> Au contraire de ce qu'en disent, chacun dans sa propre édition, Henry Bouillier et Christian Doumet : le premier trouve « curieux que cette section consacrée à l'amitié commence par la dénonciation d'une trahison » (voir SEGALÉN Victor, *Stèles*, in *Œuvres complètes*, t. II, Henry Bouillier (éd.), Paris : Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1995, p. 64), tandis que le second évoque « la tentative d'une assimilation, d'une fusion, même, de l'Autre radicalement autre en Moi » (voir SEGALÉN Victor, *Stèles...*, p. 116).



«Char emporté» ne se contentent pas de narrer tous deux la geste du même «Mâ, duc de Lou»; ils confèrent aussi à cette geste, dans son passage à la partie singulière, une valeur métaphorique forte. Alors que le prince légendaire donne littéralement «ordre au soleil de remonter jusqu’au sommet du Ciel», le poète, lui, prétend avant tout «commander à [s]on soleil et le ramener à [s]on aube»<sup>13</sup>, les deux possessifs donnant à l’expression un sens figuré; et, de même, dans le second poème, les «chevaux» que «le sage seigneur de Lou dénombre» sont bien réels, tandis que les «cavales sans mors», désignant les «pensées» du poète, sont désormais allégoriques, tout comme «la Licorne» qui représente son imagination<sup>14</sup>.

Il arrive également que le propos poétique se démarque de son épigraphe. Celle de «Miroirs»<sup>15</sup>, par exemple, peut être analysée en prêtant attention à ses caractéristiques purement formelles, sans connaissance de la langue chinoise: elle est constituée de trois colonnes comptant cinq lignes; toutes les lignes reprennent trois fois le même caractère, sauf la troisième, composée de trois caractères distincts. Ce triple parallélisme est parfaitement rendu par la traduction qu’en donne Segalén: «L’homme se sert *du bronze* comme miroir. L’homme se sert *de l’antiquité* comme miroir. L’homme se sert *de l’homme* comme miroir.»<sup>16</sup> Pourtant, le poème lui-même se détache résolument d’une telle structure trois fois répétée: les trois parties sont certes bien présentes, puisque «argent poli», «histoire» et «ami quotidien» se succèdent selon le même ordre; mais la troisième est spécifiquement mise en valeur, par la typographie, par la situation du poème au sein des «Stèles face au Nord», dont la thématique, bien distincte de l’idée générale d’*humanité*, est celle de l’amitié, et par l’énonciation en première personne à la place d’une sentence objective: un *je* très appuyé, à la «vie singulière», ouvre cette dernière partie et trouve à se situer à la fois par rapport à «Ts’ái-yu» et au «Conseiller», dans le texte même, et par rapport à l’énonciation neutre de l’épigraphe telle que Segalén la traduit. Celle-ci est donc apparemment suivie dans ses grandes lignes, mais elle est surtout modifiée et adaptée par le poète, qui y souligne ce qui lui parle le plus intimement<sup>17</sup>.

Deux épigraphes, dans leur rapport réciproque, peuvent aller dans le même sens. Dans «Aux dix mille années»<sup>18</sup> et «Ordre de marche»<sup>19</sup>, elles sont rigoureusement parallèles: même un non-sinologue retrouve aisément le caractère signifiant «dix mille», qui est présent trois fois dans chacune des deux, mais joint à un idéogramme désignant, respectivement, le temps dans le premier poème et l’espace dans le

<sup>13</sup> SEGALÉN Victor, *Stèles...*, p. 199.

<sup>14</sup> SEGALÉN Victor, *Stèles...*, p. 287.

<sup>15</sup> SEGALÉN Victor, *Stèles...*, p. 118.

<sup>16</sup> Cité dans SEGALÉN Victor, *Stèles...*, p. 120; je souligne. Ces traductions font partie du paratexte: Segalén les mentionne dans ses notes, mais elles n’étaient pas données dans l’édition originale.

<sup>17</sup> Le poème «Les cinq relations» met en évidence de la même manière l’un des éléments d’une série traditionnelle: parmi les *relations* annoncées par le titre, les quatre premières sont traitées rapidement dans la strophe d’ouverture du poème, qui efface autant que possible toute trace d’énonciation; puis la cinquième relation est beaucoup plus longuement développée dans la seconde partie – où, à nouveau, un *moi* vient énoncer ses préférences personnelles en insistant avec force sur sa singularité. (Voir SEGALÉN Victor, *Stèles...*, p. 141).

<sup>18</sup> SEGALÉN Victor, *Stèles...*, p. 86.

<sup>19</sup> SEGALÉN Victor, *Stèles...*, p. 90.

deuxième. Segalen peut ainsi les traduire, de manière tout aussi parallèle: «Dix mille ans! Dix mille dix milliers d'années!»; «Dix mille li! Dix mille dix milliers de li». Pourtant, sous ces formules qui se répondent, le statut des deux épigraphes est en réalité fort différent. La première est traditionnelle: c'est une «exclamation rituelle»<sup>20</sup>, selon l'indication de Segalen; la seconde a été au contraire forgée par l'auteur lui-même, qui la décrit comme une «exclamation symétrique dans l'espace mais *factice* [...] [et] *composée*»<sup>21</sup>. La deuxième épigraphe est donc parfaitement singulière, de même qu'est singulier ce parallélisme établi de l'une à l'autre et qui les subsume. À nouveau, en s'appuyant sur une phrase littéraire chinoise, le poète parvient à transmettre une idée qui lui est propre.

Par une adaptation personnelle du propos traditionnel, comme par son allégorisation, Segalen exprimerait cette idée, dont il semble ne se départir jamais, qu'on reste forcément enfermé dans sa propre perception, sans pouvoir atteindre à la différence; ainsi s'explique le solipsisme pessimiste qui affleure parfois, comme lorsque, dans certains feuillets non publiés de *l'Essai sur l'exotisme*, il utilise une citation de Voltaire pour exprimer la difficulté à comprendre l'autre: «Vous m'objecterez que, si la chose était ainsi, les hommes ne s'entendraient jamais. Aussi en vérité ne s'entendent-ils guère.»<sup>22</sup> L'accès véritable à l'altérité n'est dès lors pas davantage envisageable que l'expression purement individuelle.

\*  
\* \*

En un dernier espoir, l'approche de l'autre pourrait être médiatisée par sa littérature, comme le montre l'intertextualité très présente dans *Stèles* – non plus cette fois dans le rapport du poème à son épigraphe, mais au sein des poèmes comme microcosmes contenant des citations et des allusions. Pourtant, Segalen dévoile en réalité combien il est conscient que le recours à un texte étranger est toujours biaisé par les lectures personnalisantes qu'il en donne: même par les textes, l'être segalénien n'atteint jamais que sa propre individualité.

L'exposé d'une poétique, décelable parfois dans le recueil, indique bien que toute lecture interprète le propos de manière singulière. À bien lire «En l'honneur d'un Sage solitaire», j'y trouve en effet, dans la première réplique du dialogue entre le souverain et le «Vieux Père», une claire allusion à un important classique chinois:

«Moi l'Empereur je suis venu. Je salue le Sage qui, soixante-dix années, a retourné et labouré nos Mutations anciennes et levé des savoirs nouveaux.»<sup>23</sup>

<sup>20</sup> Cité dans SEGALÉN Victor, *Stèles*, Henry Bouillier (éd.)..., p. 53.

<sup>21</sup> Cité dans SEGALÉN Victor, *Stèles*, Henry Bouillier (éd.)..., p. 55; je souligne.

<sup>22</sup> SEGALÉN Victor, *Notes sur l'exotisme*, Fonds Segalen, Nouvelles acquisitions françaises, Bibliothèque nationale de France, Paris, microfilm 3832, f° 176. (Voir VOLTAIRE, *Lettres chinoises, indiennes et tartares à Monsieur Paw, par un bénédictin; avec plusieurs autres pièces intéressantes*, Paris [i. e. Genève]: Grasset, 1776, p. 19).

<sup>23</sup> SEGALÉN Victor, *Stèles*..., p. 76.

Ce sage-là, de toute évidence, est un poète : l'expression de «Mutations anciennes» fait référence au fameux *Yi-King*, ou *Livre des Mutations*<sup>24</sup> ; et, sous la métaphore agricole, un mouvement se dessine, qui montre le sage mettant à profit les textes de la tradition, les *labourant*, pour en faire *lever* des productions personnelles, à conserver cependant avec les racines<sup>25</sup>. L'esthétique de Segalen propose ainsi de conférer une valeur positive à ce qui donne un caractère désespéré à son éthique de l'altérité : lisant l'*autre*, le poète retrouve certes avant tout son *moi*, comme le montre le passage des «Mutations anciennes» aux «savoirs nouveaux» – mais d'un tel phénomène, la singularité et donc la beauté peuvent surgir.

Le travail sur les intertextes est susceptible, à son tour, d'illustrer cette idée. La composition du poème «Vampire» repose par exemple entièrement sur l'opposition de la tradition et des libertés que le poète revendique : «malgré les principes»<sup>26</sup>, il prend l'audacieuse résolution d'aller à l'encontre des dogmes funéraires et de soutenir son ami par-delà la mort. De ce point de vue, l'épigramme tirée du *Li ki*, que Segalen traduit lui-même, est intéressante : «Traiter un mort comme étant tout à fait mort, ce n'est point de l'humanité ! Traiter un mort comme tout à fait vivant, c'est de l'ignorance»<sup>27</sup> ; car la même phrase est reprise dans le texte, sous forme de citation, mais avec une inflexion sensible<sup>28</sup> :

«Mais plus ne dois m'occuper de ta personne : “Traiter ce qui vit comme mort, quelle faute d'humanité ! Traiter ce qui est mort comme vivant, quelle absence de discrétion ! Quel risque de former un être équivoque !” »<sup>29</sup>

Là où l'épigramme présentait une structure parallèle (mort comme mort / mort comme vivant), la citation insérée dans le poème use d'un chiasme éminemment singulier (vivant comme mort / mort comme vivant) : le message principal, quant au risque qu'on court à «traiter ce qui est mort comme vivant», demeure certes identique, mais la phrase d'amorce amenant cette sentence inverse son sens, de la traduction de l'épigramme à sa reprise dans le poème, puisque la «faute d'humanité» consiste désormais à dépouiller un être de sa vitalité. Le sens devient ainsi presque vitaliste, penchant vers une recherche de la *sensation* si chère à Segalen, et s'accorde avec la conclusion qui prétend accorder les plaisirs de l'existence à l'ami décédé. Même dans la première partie de la composition bipartite, dont on imaginerait qu'elle se conforme encore à la tradition, l'auteur s'approprie donc le propos, en traitant à sa manière la tradition littéraire.

<sup>24</sup> Pour une présentation éclairante de cet ouvrage, voir JULLIEN François, *Figures de l'immanence. Pour une lecture philosophique du Yi king*, le Classique du changement, Paris : Grasset, 1993, en particulier la préface, p. 7-17.

<sup>25</sup> Voir le *Trésor de la langue française*, s. v. «lever», dans son acception horticole.

<sup>26</sup> SEGALEN Victor, *Stèles...*, p. 136.

<sup>27</sup> Cité dans SEGALEN Victor, *Stèles...*, p. 138.

<sup>28</sup> Christian Doumet note aussi ce «détournement personnel d'une formule traduite du *Li ki*». (Voir SEGALEN Victor, *Stèles...*, p. 137).

<sup>29</sup> SEGALEN Victor, *Stèles...*, p. 135.

\*  
\* \*

Par le subtil dispositif formel et énonciatif de tous ces poèmes, Segalen tend donc à réduire les possibilités d'accès tout à la fois à sa propre individualité, et à l'altérité – double constatation radicale et dévastatrice. Ainsi la conclusion de «Perdre le Midi quotidien», la première des «Stèles du Milieu», n'est-elle par exemple nullement euphorique comme on pourrait le croire: si le poète souhaite

«Tout confondre, de l'orient d'amour à l'occident héroïque, du midi face au Prince au nord trop amical, – pour atteindre *l'autre*, le cinquième, centre et Milieu  
*Qui est moi*»<sup>30</sup>

il évoque avant tout l'altérité irréductible de son *moi* – mais aussi, par cette idée de *confusion*, l'inaccessibilité de l'altérité véritable. C'est là toute l'ambiguïté également de l'épigraphe de ce poème, que Segalen a lui-même forgée à partir de l'exclamation «Qu'il est difficile d'être soi!»<sup>31</sup> Rendue ainsi en français, elle peut signifier qu'*il est ardu d'atteindre son individualité*, mais aussi, plus discrètement, qu'*il est douloureux de rester enfermé en soi*.

L'idée communément admise, selon laquelle la notion d'individu n'est pas la même en Chine et dans le monde occidental, présente ainsi une pertinence toute particulière chez Segalen, car il la donne à sentir dans *Stèles*, en y décrivant les individualités chinoises sans particularisations nettes et en y élevant la sienne propre au statut de mythe singulier. La pointe finale de «Pierre musicale» le montre une fois encore:

«Qu'on me touche: toutes ces voix vivent dans ma pierre musicale.»<sup>32</sup>

Si j'ai raison de conférer à cette strophe une valeur métapoétique forte, une telle *musique* est celle du poète tout autant que celle, alléguée, de la pierre: ainsi, au moment où il est *touché*, au sens affectif, il se dit capable de faire entendre les voix multiples mêlées en lui; les textes lus, connus, aimés par lui seraient ainsi revivifiés à travers sa propre écriture poétique.

Et tout est mis, en dernier ressort, au service de cette écriture, comme le montre la déclaration de foi littéraire qu'on peut lire dans le petit texte intitulé «Maïeutique», qui se veut aussi, plus prosaïquement, une méthode de travail:

«Croire en soi. Se nourrir de sa substance, après, d'abord, avoir dépecé le monde, différent de soi.»<sup>33</sup>

<sup>30</sup> SEGALEN Victor, *Stèles*..., p. 246; je souligne.

<sup>31</sup> Cité dans SEGALEN Victor, *Stèles*..., p. 249.

<sup>32</sup> SEGALEN Victor, *Stèles*..., p. 154.

<sup>33</sup> Cité dans SEGALEN Victor, *Stèles*, Henry Bouillier (éd.)..., p. 144. Henry Bouillier place ce texte réflexif parmi les annexes de *Stèles*, en indiquant simplement qu'il a été écrit «le 1<sup>er</sup> juin 1916», «en réponse à *Poésie* de P. Louÿs».

La construction de cette phrase étonne, dans la mesure où l'ordre des propositions est inversé par rapport au programme présenté – d'où l'étrange formule «après, d'abord» : le «soi» et sa «substance» individuelle, quoique chronologiquement seconds, apparaissent à la première place dans la démonstration, et dans l'importance que le poète confère aux deux éléments : c'est que son individualité, en vérité, prime toujours sur «le monde, différent de soi», qu'il s'agit de *dépecer* pour le recomposer de manière singulière.

**Abstract:** Many of the poems from Victor Segalen's *Stèles* are based on a bipartite composition, which confronts collective Chinese traditions with the individual experience of the poet. I will show that, through this form, a whole conception of alterity is at work, in which the identities, instead of being clear-cut binaries, are always mobile and interdependent: the *other* modifies the *self* by bringing it images and thoughts it did not have; but the *self* equally modifies the *other*, because it interprets in its own way the suggestions it receives. By this subtle formal and enunciative device, Segalen shows that purely individual expression is no more possible than authentic access to alterity – his is a radical and devastating analysis, which engages ethics as well as aesthetics.



# **RÉSONANCES MODERNES**





## LA NARRATION INDIVIDUELLE ET LA PERSONNALITÉ SOCIALE DE L'ÉCRIVAIN

XINMU ZHANG

**Résumé :** La dualité de l'artiste à laquelle se réfère Bergson par son *moi* social et son *moi* profond se manifeste dans toutes les littératures. Proust lui-même l'a transposée dans sa conception de l'art par les deux *moi* et a posé la question de la personnalité sociale de l'écrivain. Il se trouve que cette situation recouvre à peu près le statut de la plupart des écrivains, tant en Chine qu'en Occident. De l'auteur solitaire au narrateur omniprésent, des personnages fictifs aux perspectives du réel, du destin individuel à la condition humaine, si l'écrivain choisit son écriture personnelle, il ne manque pourtant pas de révéler des valeurs universelles et de former à sa façon sa personnalité sociale.

Dans la préface de *Jean Santeuil*, Proust se demande déjà «quels sont les rapports secrets, les métamorphoses qui existent entre la vie d'un écrivain et son œuvre, entre la réalité et son art»<sup>1</sup>. Cela veut dire que la vie et l'art sont les chemins dont l'alternance ou la croisée se présente constamment à l'écrivain. Cet individu qui émerge progressivement dans la vie et dans l'œuvre, en tant que personne physique ou personnage de papier, «n'est plus un simple emblème de sa caste sociale (le chevalier, le paysan...) ou un symbole des attitudes possibles dans le monde [...]. Il se singularise, il se complexifie psychologiquement, il est digne d'exister quelle que soit sa naissance»<sup>2</sup>. Et si Proust reconnaît quelque chose du mystère de l'art dans la vie de l'écrivain, découvrant dans la vie et dans les lettres de Musset «quelques linéaments de son œuvre qui est la seule raison de sa vie»<sup>3</sup>,

<sup>1</sup> PROUST Marcel, *Jean Santeuil*, Paris : Gallimard, 2001, p. 55.

<sup>2</sup> REUTER Yves, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris : Dunod, 1996, p. 17.

<sup>3</sup> PROUST Marcel, *Carnet de 1908*, cité dans FRAISSE Luc, *L'Esthétique de Marcel Proust*, Paris : CEDES, 1995, p. 16.

l'écrivain chinois Yu Hua fait à sa manière écho à cette assertion. Dans la préface de *Vivre*, il affirme qu'«un vrai écrivain écrit toujours pour son cœur, seul son cœur peut lui dire son égoïsme et sa grandeur. Son cœur lui permet de se connaître et se connaître soi-même, c'est connaître le monde»<sup>4</sup>. Évidemment, le rapprochement de ces deux réflexions tend à révéler qu'il existe dans la création artistique une possibilité de relier l'art et la vie, une émergence de la personnalité sociale de l'écrivain à travers la narration individuelle, ce qui marque globalement la condition créatrice de tous les écrivains, tant en Chine qu'en Europe, à quelques différences près.

## LA SOLITUDE DU CRÉATEUR

Selon Proust, l'artiste se trouve toujours aux prises avec sa dualité, constamment tiraillé par sa double personnalité : l'identité sociale que représente Swann, modeste voisin de campagne, et le *moi* créateur, inspiré et réorienté par une nouvelle expérience de mémoire involontaire. Plus tard, ce *moi* narrateur demeure encore un mondain quand il se rend à une réception chez la princesse de Guermantes. Proust remarque cette situation dans *Le Temps retrouvé* : «Nous faisons toujours passer avant la besogne intérieure que nous avons à faire le rôle apparent que nous jouons et qui, ce jour-là, était celui d'un invité.»<sup>5</sup> Ainsi a-t-il eu l'idée de distinguer le *moi* social et le *moi* profond et de proposer le sacrifice de ce *moi* social improductif en faveur d'un *moi* privilégié et profond qui apporte au monde son originalité de créateur. En prolongement de sa démonstration, il postule la séparation des deux *moi* en prenant pour modèle la dualité entre l'âme et le corps : «L'homme qui vit dans un même corps avec tout grand génie a peu de rapports avec lui [...] il est absurde de juger comme Sainte-Beuve le poète par l'homme ou par le dire de ses amis.»<sup>6</sup> Un créateur apparaît à ses contemporains plutôt comme un étranger, un névrosé, un être venu d'une autre planète et resté attaché à son unique rose comme le fait le Petit Prince. Il passe au milieu de ses semblables comme sans les voir, il est condamné à être à part dans l'humanité. «L'artiste doit se méfier de sa personnalité sociale, toujours ennemie de son moi créateur»<sup>7</sup>, conclut Luc Fraisse dans *L'Esthétique de Marcel Proust*. Sinon, l'écrivain ne pourrait pas se confier à son *moi* profond ni produire une diction du genre de celle de Bergotte qui est son style même, la culture, l'humour et le déchiffrement subtil constituant l'originalité de Proust à l'état virtuel.

La même dualité se manifeste dans le milieu littéraire chinois, mais d'une manière un peu différente. Depuis la dynastie des Tang, le lettré chinois se trouve constamment face à un choix difficile : s'intégrer dans le mandarinat pour «assumer sa mission sociale» ou rester solitaire dans sa vocation de créateur. Certains poètes anciens se sont retirés de la vie sociale pour s'offrir une vie intérieure et tranquille ou en ont été exclus par la classe dominante et restaient dans l'anonymat, anonymat

<sup>4</sup> Yu Hua, «Préface», *Vivre*, Shanghai : Éditions des Arts de Shanghai, 2004, p. 2.

<sup>5</sup> PROUST Marcel, *Le Temps retrouvé*, in *À la recherche du temps perdu*, t. IV, Paris : Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1989, p. 446.

<sup>6</sup> PROUST Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, Paris : Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1971, p. 248.

<sup>7</sup> FRAISSE LUC, *L'Esthétique de Marcel Proust...*, p. 23.

dans la vie et anonymat dans la création. Dans *Les Ombres errantes*, Pascal Quignard évoque le problème de l'identité de ces lettrés chinois. Ceux-ci semblent souvent être aux prises avec un dilemme : accepter le compromis pour devenir des « lettrés rachetés », mais méprisés par leurs semblables, ou rester des lettrés honnêtes, mais exclus de la vie sociale et condamnés à vivre dans leur création solitaire. Pour marquer son admiration à l'endroit de cette dernière catégorie, Quignard cite des écrivains chinois tels que Han Yu, Li Yi-chan et Po-tch'eng Tseu-kaio. Il apprécie spécialement la vie de Han Yu et le prend pour modèle. À ses yeux, il est un lettré honnête : deux fois disgracié, il a maintenu son image de lettré inflexible et est resté focalisé sur son *moi* profond, croyant en la grandeur de ses valeurs et en la force de sa création artistique. « Un jour il déploya les cinq doigts de sa main. Il dit énigmatiquement qu'il avait encore entre chacun de ses doigts *l'ombre de la première aube*. »<sup>8</sup> Il est solitaire, mais reste fidèle à sa vérité.

Outre la solitude, l'effacement de l'écrivain devant son œuvre constitue une autre originalité de la littérature chinoise. Si un écrivain européen, même solitaire dans la création, affirme sa présence par son écriture personnelle, un lettré chinois restait jadis très souvent dans l'anonymat ou exerçait sa vocation sous un pseudonyme, sans ce souci de marque individuelle de l'auteur. L'exemple, évoqué par Quignard, du lettré Wen Bigu dans *Jin Ping Mei* révèle d'une façon significative cette originalité. « Il n'a pas quarante ans. Il est habillé et coiffé en lettré, dents blanches, favoris de joue, favoris de menton, favoris de lèvre. » Quand Ximen Qing demande son nom, il répond : « Mon humble prénom est *Bigu* (Nécessité-d'imiter-les-anciens), mon nom personnel est *Rixin* (Se-Renouveler-de- jour-en-jour). » Un écrivain chinois choisit lui-même son nom de plume afin d'afficher sa culture, sa philosophie, son attitude envers la vie et sa promesse du destin, suggérant la distinction entre son statut social et son identité d'artiste. L'individu physique importe peu, mais son rôle de narrateur dans la création lui confère des attributs valorisés et la dimension sociale d'un lettré distingué. « Ce que recherchent les individus qui sont solidaires des collectivités où ils travaillent est la fusion dans un corps plus vaste. Ils trouvent la joie ancienne qui consiste à s'abandonner à un contenant. Ils renoncent à la subjectivité [...] et aux privilèges problématiques que l'identification nominale accorde. »<sup>9</sup>

Comment concilier ces deux *moi*? Proust propose un déplacement progressif du *moi* superficiel au *moi* profond, il suggère de s'éloigner de la société pour se rapprocher du « centre mystérieux de la personnalité »<sup>10</sup>. L'artiste vivra donc comme un étranger au milieu de ses semblables et manifestera une harmonieuse intimité avec ses ressources créatrices impénétrables du dehors. Cet écrivain solitaire mais intemporel réalisera sa personnalité sociale, non pas au sens mondain du terme, mais en tant qu'elle est marquée par son pouvoir discursif. « L'écrivain comme le penseur, dit Quignard, savent qui est en eux le vrai narrateur : la formulation. Voilà ce que je fais, le travail du langage pesant, pensant, penchant, dépensant lui-même. »<sup>11</sup> Il faut

<sup>8</sup> QUIGNARD Pascal, *Les Ombres errantes*, Paris : Grasset, 2002, p. 95.

<sup>9</sup> QUIGNARD Pascal, *Les Ombres errantes...*, p. 144.

<sup>10</sup> FRAISSE Luc, *L'Esthétique de Marcel Proust...*, p. 18.

<sup>11</sup> QUIGNARD Pascal, *Les Ombres errantes...*, p. 16.

choisir la solitude et agir comme le Toulousain Sofiius dans *Les Ombres errantes* : évoquer le nom des lettrés de l'ancien temps et citer des anecdotes qui l'emplissent de joie. À cette idée correspond la réflexion de Séailles, professeur de Proust : « La vie se définit comme une tendance à l'organisation ; l'activité physique constitue la quintessence de ce travail naturel d'organisation, puisqu'elle crée de l'ordre au sein de tout ce qui se présente devant l'esprit, et l'art à son tour forme la quintessence du travail de l'esprit, puisque ses œuvres reposent sur un univers harmonieusement organisé. La nature travaille dans l'esprit qui culmine dans l'art... »<sup>12</sup>

## LE RECOURS À LA NARRATION INDIVIDUELLE

Si la notion d'individu s'affiche au niveau de la personne physique de l'écrivain, l'écriture n'échappe pas non plus à l'individualisation ni à la variation des instances narratives, soit par le narrateur omniscient, soit par des narrateurs-actants créés à cet effet afin de varier les perspectives, de représenter la réalité sociale et de révéler la vérité de l'existence. Dans *La Voie royale* d'André Malraux, Claude Vannec et un autre personnage fictif nommé Perken forment un couple qui fait avancer l'histoire. « La vraisemblance de la fiction se construit à travers deux axes narratifs : l'un assuré par le récit de voyage des deux personnages le long de l'ancienne voie royale, l'autre par le discours des personnages. Ce qui constitue une narration particulière, avec des perspectives diverses issues d'un partage évident de perceptions et offre au lecteur plus de possibilités dans la perception des structures littéraires et l'appréhension du destin des conquérants. »<sup>13</sup> Dans le cas d'*À la Recherche du temps perdu*, Proust a conçu le roman avec un narrateur « je », instance individuelle qui se confond avec le personnage de Marcel. Comme l'a défini Pierre Champion, « je » est un sujet absolu, appartenant à l'esprit créatif ; le « je » proustien est une forme particulière qui « absorbait tout cela, créée au besoin d'un écrivain en tant que cet écrivain entendait résoudre un problème de nature ontologique : le malheur même d'exister »<sup>14</sup>.

Dans la littérature chinoise, le narrateur hétérodiégétique et omniscient reste très présent dans les œuvres classiques où le personnage-actant en tant qu'individu est plus ou moins effacé. En revanche, certains écrivains chinois modernes et contemporains ont essayé d'accentuer cette présence individuelle. Mo Yan, premier Chinois lauréat du prix Nobel, commence à attribuer une fonction narrative aux personnages, c'est-à-dire à instituer des narrateurs-actants. Le Quatrième Seigneur dans *La Sauterelle rouge*, Yang Liujiu dans *L'Aménagement de la route*, Zhao Jin dans *La Rencontre des compagnons d'armes*, entre autres, sont tous des personnages individualisés qui racontent leurs joies et leurs peines dans des circonstances différentes. L'écrivain Yu Hua affirme à propos de son ouvrage *Le Vendeur de sang* : « Ici l'auteur reste parfois oisif. Car on voit dès l'abord que les personnages fictifs ont leurs propres voix, l'auteur doit respecter ces voix et laisser les personnages

<sup>12</sup> FRAISSE Luc, *L'Esthétique de Marcel Proust...*, p. 29.

<sup>13</sup> ZHANG Xinmu, « L'instance narrative dans la *Voie royale* », *Présence d'André Malraux*, 5-6, 2006, p. 25.

<sup>14</sup> CHAMPION Pierre, « Le "Je" proustien », *Poétique*, 89, 1992, p. 15.

chercher leur réponse dans le vent...»<sup>15</sup> Il en est de même dans son roman *Vivre* où le narrateur fait raconter l'histoire au personnage principal Fugui, un fils ingrat qui a ruiné sa famille dans sa jeunesse. La vie de débauche, la guerre civile, la réforme agraire, la commune populaire, la maladie de sa femme Jiazhen, la mort de son fils Youqing, la Révolution culturelle, le baptême du vieux bœuf, tout est raconté par ce personnage, Fugui, avec seulement quelques interventions du narrateur intercalées. Yu Hua insiste sur l'avantage d'une narration individuelle passant par les personnages pour représenter une catégorie sociale: «Cette personne, elle ne s'appelle pas forcément Li, j'ai oublié son nom et tant mieux! Ce sera un nom quelconque parmi tant d'autres noms chinois [...] les qualités d'une personne sont silencieusement possédées par de nombreuses personnes.»<sup>16</sup> Et puis, «Fugui dans *Vivre* a vécu du malheur, mais il raconte sa propre histoire. J'ai choisi la narration à la première personne, dans le récit de Fugui, nul besoin de jugement des autres, seulement de sa propre sensation. À la troisième personne et avec le jugement des autres, Fugui serait pour le lecteur un survivant du malheur»<sup>17</sup>. En effet, la narration individuelle de Yu Hua consiste à «unir l'auteur et le narrateur, et puis à unir le narrateur et le personnage [...] L'auteur et le narrateur ont réalisé par leur narration commune l'expérience et la connaissance de la vie»<sup>18</sup>. La vie de Fugui relatée par sa voix individuelle s'ouvre sur d'autres vies, sur la condition humaine de toute une époque.

## LA PRIMAUTÉ DU DESTIN INDIVIDUEL

À la narration individuelle s'ajoute, dans l'univers de la fiction, une primauté accordée au destin individuel des personnages, qui constitue souvent une des préoccupations majeures de l'écrivain. Ce souci se traduit par la réorientation du sort des personnages et la distribution de leurs actions le long du récit. De nombreux écrivains français ont institué des personnages en lutte pour leur liberté individuelle ou pour leur bonheur personnel: Rastignac chez Balzac, Julien Sorel chez Stendhal, Jean-Christophe chez Romain Rolland, Jean Valjean chez Hugo, autant d'individus qui «voient d'abord leur intérêt, ou celui de leurs proches, avant de prendre en considération celui des autres hommes [...] mais ils sont reliés les uns aux autres par des liens plus profonds et qui sont constitutifs de leur humanité»<sup>19</sup>. Rastignac, par exemple, un jeune homme de dix-huit ans, commence son aventure parisienne dans *Le Père Goriot*; il a vingt-cinq ans dans *La Peau de chagrin*, puis on le retrouve dans *La Maison Nucingen* et il s'élèvera jusqu'au rang des ministres dans les romans ultérieurs<sup>20</sup>. À travers ce retour des personnages, on suit le parcours d'un individu qui lutte et aspire à une ascension sociale. Balzac déploie ici toute

<sup>15</sup> Yu Hua, «Préface», *Le Vendeur de sang...*, p. 2.

<sup>16</sup> Yu Hua, «Préface», *Le Vendeur de sang...*, p. 6.

<sup>17</sup> Yu Hua, «Préface», *Vivre*, Shanghai: Éditions des Arts de Shanghai, 2004, p. 6.

<sup>18</sup> WANG Fengqiu, «*Vivre*: narration par la vie», *Journal de l'Institut normal de Helongjiang*, 4, 2004, p. 96.

<sup>19</sup> DELASSUS Éric, *De l'individu à la personne*, 2013, p. 5, en ligne: <https://www.academia.edu/4319626>.

<sup>20</sup> HAMON Philippe, ROGER-VASSELIN Denis, *Le Robert des grands écrivains de la langue française*, Paris: Le Robert, 2000, p. 83.

sa faculté d'invention, cette « idée de génie » que Proust reprocha à Sainte-Beuve d'avoir méconnue, non seulement pour limiter la prolifération des personnages, mais surtout pour faire ressortir un modèle en faveur d'un individu dont le destin reflète celui de ses contemporains. Ainsi, nous pouvons voir dans les romans de nombreux héros sous forme d'individus, mais qui appartiennent à un groupe et représentent une catégorie sociale, et dont la perception individuelle devient une perspective universelle. Dans le roman-fleuve *Jean-Christophe*, Romain Rolland a tracé le parcours d'un personnage, de *L'Aube* jusqu'à *La Nouvelle Journée* : les dix volumes constituent « "le souffle des héros" que l'auteur veut nous faire respirer en imaginant la vie, chargée d'épreuves mais pleine d'énergie, d'un grand musicien allemand, et en animant autour de lui toute une époque [...] L'œuvre [...] nous touche aussi parce qu'elle recèle d'expérience humaine : ce sont les pages sur l'enfance, l'adolescence, l'amour, l'amitié. [...] à ses contemporains tentés par le mirage des richesses matérielles, l'auteur voulait rendre le goût de l'énergie morale, de la générosité, de l'amour fraternel et surtout de la *Vie* assumée dans sa diversité »<sup>21</sup>.

L'avant-gardisme de Hu Yua s'exprime en partie par cette narration individuelle mettant l'accent sur le sort de chaque personnage : Fugui dans *Vivre*, Xu Sanguan dans *Le Vendeur de sang*, les frères Li Guangtou et Song Gang dans *Brothers*, le narrateur « je » dans *Sur la route à dix-huit ans*, tous subissent une prédestination irréversible, soit le malheur, soit la mort, dont le seul remède est de *vivre et endurer*. Chez Yu Hua, l'interprétation du destin individuel est axée sur cette attention à la vie : écrire la mort pour valoriser la vie, décrire le malheur pour en dégager les valeurs de l'existence. Dans *Vivre*, par exemple, Fugui a perdu sept membres de sa famille, mais il se réjouit d'être en vie : « Je vis encore »<sup>22</sup>, dit-il. *Vivre* est devenu son seul objectif. Par cette simple affirmation, l'écrivain nous propose une attitude positive envers l'existence : accepter le destin et l'ordinaire, résister à la mort par l'endurance et la révolte silencieuse. L'auteur réaffirme cette idée dans la préface de la version coréenne : « Assumons la responsabilité qui nous incombe, supportons le bonheur et le malheur, l'ennui et l'ordinaire que nous offre la réalité. *Vivre* a raconté l'amitié entre un homme et son destin, l'amitié la plus touchante [...] *Vivre* a raconté que l'on vit pour vivre, pour nul autre but que de vivre. Bien sûr, *Vivre* a aussi raconté comment nos Chinois ont pu souffrir pendant ces dernières décennies. »<sup>23</sup> Fugui s'empare du bonheur momentané et réel pour effacer le malheur, il prend même le bœuf pour un parent et le nomme de temps à autre par le nom de chacun de ses parents, de sorte que le bonheur et le malheur se transforment en *néant* devant lui, il ne veut rien d'autre que vivre, vivre une vie ordinaire.

\*

\* \*

<sup>21</sup> LAGARDE André, MICHARD Laurent, *Collection littéraire*, t. IV : *xx<sup>e</sup> siècle*, Paris : Bordas, 2003, p. 106.

<sup>22</sup> Yu Hua, *Vivre*..., p. 193.

<sup>23</sup> YU Hua, « Préface », *Vivre*..., p. 5.

Le tour d'horizon sur la narration individuelle que nous venons de faire prouve que même dans des cultures de grand contraste, que ce soit pour l'écrivain en chair et en os, pour le narrateur décliné en instances variées ou pour le destin individuel des personnages, les chemins convergent pour faire ressortir la notion d'individu et la personnalité sociale de l'écrivain. Les écrivains européens comme les écrivains chinois s'efforcent de réaliser une conciliation subtile des deux *moi*. Dans son roman *Fragments d'un homme ordinaire*, François Debluë, poète-écrivain suisse, essaie de nous expliquer le sens de la vie d'un individu. «En une soixantaine de scènes rapides, nous découvrons les grands désarrois et les petites victoires de la vie d'un homme annoncé comme ordinaire.»<sup>24</sup> Sans le savoir et faisant écho à Yu Hua dans son livre destiné aux «ordinaires ordinaires», le poète suisse rend hommage au «poète privé» :

«Mais le voici revenu à la solitude et à son silence coutumiers.  
 Il n'a plus à répondre aux questions.  
 Il n'a plus à sourire aux photographes.  
 Il se repose un instant.  
 Il se fatigue à nouveau aux ordinaires travaux forcés de l'existence.  
 Il doit gagner sa vie. Il s'y essaie, pour ce qui lui reste de temps à vivre.  
 Il se tait.»

**Abstract:** The duality inherent in the artist, described by Bergson as the distinction between the “deep” self and the social persona, is present in the literatures of all nations. Proust himself transposed it in his concept of art and he stated the problem of the writer's social personality, as opposed to his deep creative one, a duality which concerns a vast majority of authors, in China and the West alike. From the solitary author to the omnipresent narrator, from fictitious characters to realistic backgrounds, from individual destiny to the collective human condition, although any given writer determines his own unique style, he/she cannot help revealing, however, universal values and is bound to shape in his/her own way his/her social self.

<sup>24</sup> DEBLUË François, *Fragments d'un homme ordinaire*, Lausanne: L'Âge d'homme, 2012, quatrième de couverture.





## GEORGES BATAILLE ET LE SUPPLICIÉ CHINOIS

JEAN-FRANÇOIS LOUETTE

**Résumé :** Que cherche Georges Bataille en méditant, dans un exercice spirituel renouvelé, sur les photographies du supplice des cent morceaux ? D'une part, un équivalent non chrétien de la Crucifixion, qui nous montre comment dans la religion importent non pas la foi, mais le sacrifice, non pas la compassion, mais la communication, non pas une personne, mais un lien anonyme. D'autre part, ce mélange de douleur et d'extase, s'il est, pour qui sait voir, « beau comme une guêpe », conduit vers un au-delà de la beauté : peut-être vers une expérience du sublime, sans doute vers un orgasme de lumière, à coup sûr vers un dépassement de la notion d'individu – ici coupable et découpé. Le supplicié chinois devient alors l'image de la condition de l'homme moderne selon Bataille, à jamais déchiré et écartelé.

**L**e *corpus* est simple, et pourtant déjà divisé – en trois. Dans la quatrième partie de *L'Expérience intérieure* (1943), intitulée « Post-scriptum au supplice », et sous-titrée « (ou la nouvelle théologie mystique) », et plus précisément dans la section IV (« L'extase »), Bataille écrit : « Je fixais l'image photographique – ou parfois le souvenir que j'en ai – d'un Chinois qui dut être supplicié de mon vivant. De ce supplice j'avais eu, autrefois, une série de représentations successives » ; et l'écrivain précise, dans une note : cinq clichés « qui donnent le supplice du début et que j'eus longtemps chez moi »<sup>1</sup>. Pas plus que *L'Expérience intérieure*, *Le Coupable* (1944) n'est un livre doté d'illustrations. On ne voit donc pas les photographies dont parle Bataille, dans le chapitre IV, « Le point d'extase », de la partie intitulée « L'amitié » : « Je viens de regarder deux photographies de supplice. Ces images me sont devenues familières : l'une d'elles est néanmoins si horrible que

---

<sup>1</sup> BATAILLE Georges, *L'Expérience intérieure*, in *Œuvres complètes*, t. V, Paris : Gallimard, 1973, p. 139.

le cœur m'a manqué.»<sup>2</sup> On suppose qu'il s'agit du même atroce supplice. Enfin, dans la conclusion des *Larmes d'Éros*, le dernier livre qu'il ait publié, en 1961, avant de mourir, Bataille souligne, sur le mode de l'hyperbole, que le « monde lié à l'image ouverte du supplicié photographié » à Pékin est « le plus angoissant de ceux qui nous sont accessibles par des images que fixa la lumière »; d'autre part, il dit posséder « depuis 1925, un de ces clichés » du supplice des cent morceaux, donné par le docteur Borel, qui fut son psychanalyste (singulier cadeau : pour réparer un esprit, le bon docteur offre un corps déchiré !). Cette fois-ci, cinq photographies (en fait, quatre et un agrandissement d'un détail) figurent aux côtés du texte, la plus grande étant accompagnée d'une légende, qui renvoie à un témoin (Louis Carpeaux), date le supplice (10 avril 1905), nomme le supplicié (Fou-Tchou-Li), et indique son crime (un meurtre commis sur la personne d'un prince mongol)<sup>3</sup>.

Pour les amateurs et les spécialistes de Bataille, grâce à ces photographies, le supplicié *ouvert* s'est transformé en « une sorte d'icône athéologique »<sup>4</sup>, tout comme avant lui le bonhomme Acéphale dessiné par André Masson. En revanche, ces textes et ces photographies ont suscité une virulente critique de la part d'un spécialiste de l'Asie orientale, Jérôme Bourgon<sup>5</sup>. Il nous rappelle, en ce qui concerne les photographies, que ce n'est pas Bataille, malade, qui a rédigé la légende figurant sous la première photographie du supplicié ni assuré la confection du dossier d'illustrations du livre, mais bien l'éditeur Jean-Marie Lo Duca, lequel... s'est trompé de supplicié ! Bataille, une lettre à Lo Duca l'atteste, s'en était rendu compte. Le gracieux jeune garçon des *Larmes d'Éros* n'est pas, quoi qu'en dise Lo Duca dans la légende, Fou-tchou-Li, « le vigoureux garde mongol démembré pour avoir tué son maître à coups de hachoir à légumes »<sup>6</sup> – et l'identité de ce gracile supplicié demeure inconnue. Lo Duca a donc amalgamé, à des photographies conservées au Musée de l'homme à Paris, une légende qu'il a tirée d'un ouvrage de Louis Carpeaux, *Pékin qui s'en va* (1912). D'autre part, Jérôme Bourgon prétend que Bataille, « selon toute vraisemblance », n'aurait découvert « par hasard le supplice chinois » que lorsqu'il emprunte à la Bibliothèque nationale, « dès leur parution, les volumes du *Nouveau traité de psychologie* de Georges Dumas »<sup>7</sup>, emprunt noté le 3 décembre 1934, et non pas en 1925 ; et que l'écrivain n'aurait eu à sa disposition personnelle des photographies que dans les années 1940. Mais il n'apporte sur ce point aucune preuve

<sup>2</sup> BATAILLE Georges, *Le Coupable*, in *Œuvres complètes...*, t. V, p. 268.

<sup>3</sup> BATAILLE Georges, *Les Larmes d'Éros* [1961], Paris : Pauvert, 2001, p. 233-234.

<sup>4</sup> MARGAT Claire, « Le "supplice chinois" : un imaginaire occidental », in DOMINGUEZ LEIVA Antonio, DÉTRIE Muriel (dir.), *Le Supplice oriental dans la littérature et les arts*, Neuilly-lès-Dijon : Les Éditions du Murmure, 2005, p. 91.

<sup>5</sup> BOURGON Jérôme, « Bataille et le "supplicié chinois" : erreurs sur la personne », in DOMINGUEZ LEIVA Antonio, DÉTRIE Muriel (dir.), *Le Supplice oriental...*, p. 93-115, article réactualisé en ligne. Voir aussi le site scientifique en ligne qu'anime Jérôme BOURGON, *Turandot* (<http://turandot.chineselegalculture.org>), consacré aux supplices chinois, et qui constitue une très riche base de données : types de supplices, sources de nos informations (visuelles, textuelles – littéraires et historiques –, multimédias), bibliographie, etc. On y apprend notamment ce que Bataille semble ignorer, à savoir que ce type de supplice, le *Leng-Tch'e*, ou *lingchi*, supplice de la mort lente, pratiqué depuis le x<sup>e</sup> siècle, fut supprimé – du moins en principe – deux semaines après le découpage de Fou-Tchou-Li, au mois d'avril de cette même année 1905.

<sup>6</sup> BOURGON Jérôme, « Bataille et le "supplicié chinois"... », p. 97.

<sup>7</sup> BOURGON Jérôme, « Bataille et le "supplicié chinois"... », p. 106.

décisive (a-t-il jamais exploré les documents conservés chez elle par la fille de l'écrivain, Julie Bataille?): passons donc. Enfin et surtout, Jérôme Bourgon juge «odieux» *Les Larmes d'Éros*, au motif que Bataille s'y révélerait coupable de ne pas reconnaître une personne humaine et historique dans ce supplicié: «L'écrivain ne se demande à aucun moment quel était son nom, son histoire ou son crime.»<sup>8</sup> Cette conclusion trahit un refus d'entrer un seul instant dans les raisons, ou dans la déraison de Bataille, pour qui un tel anonymat favorise un processus de projection en cette victime: non seulement la vision du supplicié chinois suppose, on va le voir, une indifférence méthodologique, mais surtout elle suscite une expérience de non-différence (d'*in-différence*), laquelle est pour Bataille le vrai fond, ou le vrai sens, de... l'amitié.

L'image du supplicié chinois aura accompagné Bataille presque toute sa vie. Il n'aura cessé de la décrire, ou plutôt de l'écrire. Il se peut même que, comme le supposait Denis Hollier, Bataille se soit «mis à écrire devant l'image du supplicié chinois»<sup>9</sup>. Pourquoi une telle obsession? Elle ne vient pas de ce que cette photographie aurait révélé à Bataille de la supposée cruauté chinoise. Mais, d'une part, cette espèce de Crucifixion chinoise, de Passion extrême-orientale permet à Bataille, qui y retrouve et y met sa propre vision du monde, de se décentrer par rapport au christianisme. Le Chinois supplicié offre à Bataille l'équivalent, mais aussi le déplacement et donc le dépassement, de toute une thématique chrétienne, et notamment du schème mystique. Certes, comme dans le mysticisme, c'est un corps blessé et hallucinant, un corps morcelé et en plein pàtir, qui s'offre au regard<sup>10</sup>. Mais ce supplice montre comment, dans la nouvelle religion dont rêve Bataille, importent non pas la foi, mais le sacrifice, et non pas une personne (fût-elle le Christ), mais un lien anonyme. Ce supplice permet également de contourner, ou là encore de dépasser, la notion occidentale de sujet comme individu. La scolastique divisait les genres en espèces, et les espèces en individus, *individua* ou *indivisibilia*. Or, le supplicié ici n'est pas, n'est plus un individu: il est, charnellement, divisé, coupable et découpé... en cent morceaux. Le supplicié chinois devient alors l'image de la condition de l'homme athéologique et moderne selon Bataille, un non-sujet à jamais déchiré et écartelé. D'autre part, le choc de ces photographies, plus fort que celui qu'auraient pu provoquer dessins, estampes ou gravures, Bataille l'a médité aussi. Il a médité non seulement sur le spectacle offert, mais encore sur le médium photographique (point qui me semble être resté jusqu'ici inaperçu). Avant de reculer en quelque sorte, on le verra, devant la publication de l'aboutissement, ou de l'accomplissement, de cette méditation.

Mon commentaire portera sur trois points: le contexte, à savoir les valeurs d'usage de ces photographies; le spectacle, qui inclut l'exercice de dramatisation auquel il donne lieu; le médium photographique.

<sup>8</sup> BOURGON Jérôme, «Bataille et le "supplicié chinois"...», p. 100, 108.

<sup>9</sup> HOLLIER Denis, *La Prise de la Concorde*, Paris: Gallimard, 1993, p. 155.

<sup>10</sup> Michel de CERTEAU écrit, dans *La Fable mystique*: «Les excès corporels se découpent devant des yeux avides», ceux des observateurs (t. II, Paris: Gallimard, 2013, p. 26, voir aussi p. 220, sur le pàtir d'un «corps morcelé»).

## VALEURS D'USAGE

Quels usages Bataille fait-il des photographies du supplicié chinois ? Répondre à cette question, de quatre manières, permet de dessiner un cadre général pour notre réflexion.

1. Les photographies du supplicié sont le support et l'occasion d'une projection personnelle, de type «autobiographique». Soit le supplicié chinois s'inscrirait dans une série de projections œdipiennes traumatiques : il prendrait place entre le propre père de Bataille, aveugle et paralysé, et cet André Breton couronné d'épines qui illustre le tract «Un cadavre»<sup>11</sup>. Soit, à travers lui, par photographies interposées, Bataille accomplirait une mutilation sacrificielle : songeons à son article sur Van Gogh et son oreille coupée, paru dans *Documents*. Les paroles prêtées à Pierre dans le roman *Ma mère* valent en effet pour l'auteur lui-même : «Je voudrais être supplicié (je me dis tout au moins que je le voudrais !) : la force, évidemment, me manquerait, pourtant je voudrais rire dans mon supplice.»<sup>12</sup> On peut alors reprocher à Bataille d'avoir manqué toute la dimension *politique* impliquée par cette peine légale, qui expose une chair au pouvoir souverain<sup>13</sup>.

2. À l'opposé, l'allusion à ces photographies, puis leur publication, revêtent une fonction dans la construction d'une figure d'écrivain. Construction non pas à l'aide de médiations internes au champ littéraire (des héros-types comme «Rimbaud», «Lautréamont»), mais grâce à une médiation externe : au chaman de Caillois fait en quelque sorte pendant le supplicié chinois de Bataille<sup>14</sup>, lequel assume l'audace et la «monstruosité» d'un tel intérêt ; il avait évoqué les monstres, en 1930, dans un article de *Documents* intitulé «Les écarts de la nature» ; il se propose en écrivain qui serait à la fois un écart de la nature, et un écart de la culture. Là encore, une telle attitude peut fournir matière à la critique, celle de Barthes, par exemple, qui repérait dans le langage de Bataille «une sorte d'*héroïsme insidieux*», et trouvait qu'il ne renonçait pas à une «*valeur guerrière*»<sup>15</sup>. En effet, le supplicié, martyr sanguinolent, est aussi un guerrier de la souffrance extatique, tout comme l'écrivain qui le prend pour figure se fait un héros de la différence monstrueuse.

3. Une réaction esthétique, selon *L'Expérience intérieure*, s'exprime par ces lignes pour le moins frappantes, qui débute par une description du supplicié : «Les cheveux dressés sur la tête, hideux, hagard, zébré de sang, beau comme une guêpe. / J'écris "beau" !... quelque chose m'échappe, me fuit, la peur me dérobe à moi-même et, comme si j'avais voulu fixer le soleil, mes yeux glissent.»<sup>16</sup> (Dans *Le Jardin des*

<sup>11</sup> Voir ARIBIT Frédéric, «Autopsie du *Cadavre*», *Cahiers Bataille*, 1, 2011, puis André Breton, *Georges Bataille. Le vif du sujet*, Paris : L'Harmattan, 2012.

<sup>12</sup> BATAILLE Georges, *Ma mère*, in *Romans et récits*, Jean-François Louette (éd.), Paris : Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 2004, p. 812.

<sup>13</sup> Voir AGAMBen Giorgio, *Homo sacer*, Paris : Seuil, 1997.

<sup>14</sup> Voir OSTER Daniel, *Passages de Zénon*, Paris : Seuil, 1983, p. 140 sq.

<sup>15</sup> BARTHES Roland, *Le Plaisir du texte* [1973], Paris : Seuil, coll. «Points», 1982, p. 50.

<sup>16</sup> BATAILLE Georges, *L'Expérience intérieure...*, p. 139.

*supplices* d'Octave Mirbeau, Clara s'écriait déjà, à propos des supplices chinois : « C'est plus beau que tout ! »).

Une telle mise à distance de la souffrance par l'esthétique suscita l'indignation de Michel Beaujour : voilà une « atroce torture », et il faut que « la victime ait l'air de jouir pour que Bataille parvienne à se polir le chinois »<sup>17</sup>. Beaujour ne croit pas si bien dire, on le verra. Vive critique aussi de la part de Pierre Alféri et Olivier Cadiot, d'abord en 1995 : ces images ne seraient « après tout que de banals clichés de peep-show », qui serviraient un « argument d'autorité esthétique ("Je vous dirai la vérité en violence") », dans un « culte de la cruauté » marqué de « complaisance littéraire »<sup>18</sup> ; puis en 1999 : la fascination pour des images cruelles ne suffirait pas, selon eux, à rendre un texte radical et dangereux, mais relèverait plutôt d'un certain devenir-cliché du rapport à l'image sanglante dans l'après-guerre<sup>19</sup>.

À ces critiques, Laurent Zimmermann répond en soutenant que « le supplicé chinois doit être considéré dans ce qu'il permet d'avancer quant à l'art », à savoir non pas seulement l'articulation – peut-être critiquable – de l'art et de la violence mais, dans ces deux paragraphes que propose *L'Expérience intérieure*, le passage de la fascination (figée) au mouvement (glissement), passage où ne s'entreverrait rien de moins que la littérature même selon Bataille, comme « reconduction incessante du mouvement »<sup>20</sup>. Pourquoi pas, mais il faudrait alors ajouter que le glissement inachevable constitue aussi une définition possible du mysticisme, si Certeau avait raison d'y voir « un procès évanouissant les objets de sens, à commencer par Dieu même »<sup>21</sup>. Mystique et littérature selon Bataille auraient la même dynamique : s'ouvrir à ce qui excède et glisser d'excès en excès.

Mais si, dans les lignes citées, le théâtre de la cruauté et les points de suspension qui suivent « beau ! » (et donc le *topos* de l'ineffable) font sans doute signe vers le schème mystique, ils orientent aussi vers une expérience du sublime qui n'est pas étrangère à Bataille<sup>22</sup>. « La peur me dérobe à moi-même. » On est bien près de cette terreur qui, selon Burke, entre dans le ravissement (*delight*) que provoque un spectacle sublime. Encore faudrait-il tenir compte de la notion spécifiquement bataillienne d'*impossible* : la même image de la guêpe illustre ailleurs la confrontation d'un homme qui se heurte sans cesse à l'impossible, tout comme une guêpe à une vitre, mais avec plus de conscience et l'espoir malgré tout d'une ouverture ou d'une réponse<sup>23</sup>.

<sup>17</sup> BEAUJOUR Michel, « Georges Bataille ou l'idiote de la petite famille », in *Terreur et rhétorique*, Paris : Jean-Michel Place, 1999, p. 40.

<sup>18</sup> ALFÉRI Pierre, CADIOT Olivier, « Bataille en relief », *Revue de littérature générale*, 1, 1995, p. 408.

<sup>19</sup> ALFÉRI Pierre, CADIOT Olivier, « "Bataille en relief" : retour sur une provocation », *Les Temps modernes*, 602, décembre 1998-février 1999, p. 296-300.

<sup>20</sup> ZIMMERMANN Laurent, « Bataille fantôme », *Littérature*, 152, décembre 2008, p. 111-112.

<sup>21</sup> CERTEAU Michel de, *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*, Paris : Gallimard, 2002, p. 222.

<sup>22</sup> Voir MAKOWIAK Alexandra, « D'un ton grand seigneur adopté naguère en littérature », *Les Temps modernes*, 602, décembre 1998-février 1999, p. 78-91 ; puis SANGOUARD Céline (qui semble ignorer cet article de sa devancière), « Bataille et le sublime », in ERNST Gilles, LOUETTE Jean-François (dir.), *Georges Bataille cinquante ans après*, Nantes : Éditions Cécile Defaut, 2013, p. 21-41.

<sup>23</sup> BATAILLE Georges, « Le paysage », in *Œuvres complètes...*, t. I, p. 521.

4. Conscience de quoi et ouverture vers quoi? La photographie qui fascine Bataille montre une foule autour du supplicié, se liant par cette contemplation commune dans une esquisse de religion (Bataille n'a pu lire Benveniste, qui a montré que *religio* ne se rattache pas à *ligare*). Contemplation fascinée, donc à demi volontaire et à demi subie. Il en va de même dans *L'Expérience intérieure*. La référence à l'image photographique du Chinois supplicié y intervient dans un développement sur la dramatisation, c'est-à-dire sur le réemploi par Bataille des exercices spirituels à la manière d'Ignace de Loyola. Tout comme le chrétien tente de *participer*, dans la quiétude de sa chambre, à l'agonie du Christ, ainsi Bataille médite sur cette « image bouleversante ». Il le relatera encore dans *Les Larmes d'Éros*: « Le jeu que je me propose est de me représenter, pour moi-même, avec soin, ce qu'ils vivaient au moment où l'objectif fixa leur image sur le verre ou la pellicule ». *Ils*: le sacrifiant vaudou, le supplicié chinois. Mais cette formulation (« que je me propose ») est trompeuse; *L'Expérience intérieure* insistait sur le fait que la dramatisation suppose une absence de projet, une forme de passivité: « ces folies » (devenir un arbre foudroyé, devenir le supplicié chinois) « tiennent leur possibilité de l'indifférence qu'on a pour elles »<sup>24</sup>. Paradoxe, donc: même si elle suscite une réaction esthétique mêlée de terreur, la contemplation de la photographie du supplicié suppose, à titre de préalable, une indifférence (une non-volonté) méthodologique. Et ce qu'elle vise – et par quoi Bataille esquisse sa nouvelle religion –, c'est une indifférence intersubjective, donc ontologique.

## DE LA PASSION À L'ÉCARTÈLEMENT

Précisons, en nous laissant guider par cette phrase du *Coupable*: « La *compassion*, la douleur et l'extase se composent » chez celui qui regarde et médite<sup>25</sup>. Les italiques pour le mot *compassion* orientent vers son sens étymologique, ainsi glosé dans *L'Expérience intérieure*: « Le jeune et séduisant Chinois dont j'ai parlé, livré au travail du bourreau, je l'aimais d'un amour où l'instinct sadique n'avait pas de part: il me communiquait sa douleur ou plutôt l'excès de sa douleur et c'était ce que justement je cherchais, non pour en jouir, mais pour ruiner en moi ce qui s'oppose à la ruine. »<sup>26</sup> La communication de la douleur: voici la formulation active de ce que *compassion* dit sur le mode de la passivité. L'une et l'autre sont à comprendre dans le souvenir de la participation aux affaires de la Croix. Étant donné le goût de Bataille pour cette époque, on pourra même supposer que le supplicié chinois présente à la vue cette « déchéance créaturelle » qui, dans le cadre de l'anthropologie chrétienne, aurait été caractéristique des derniers siècles du Moyen Âge<sup>27</sup>.

Dans la composition de la douleur et de l'extase, c'est cette dernière qui fait problème. Concerne-t-elle à la fois le supplicié et le « méditant »? Ou bien seulement celui-ci, du moins dans *L'Expérience intérieure* et dans *Le Coupable*? Opinion

<sup>24</sup> BATAILLE Georges, *L'Expérience intérieure*..., t. V, p. 147.

<sup>25</sup> BATAILLE Georges, *Le Coupable*..., t. V, p. 273.

<sup>26</sup> BATAILLE Georges, *L'Expérience intérieure*..., t. V, p. 140.

<sup>27</sup> AUERBACH Erich, *Mimésis*, Paris: Gallimard, coll. « Tel », 1977, p. 257.

qui a été soutenue<sup>28</sup> – mais à tort, me semble-t-il, et ce pour trois raisons. Dans *L'Expérience intérieure*, trois pages après avoir introduit le thème du supplicié chinois, Bataille cite des lignes qu'il aurait écrites trois ans plus tôt: «Si je me représente dans un halo et dans une vision qui le transfigure le visage extasié d'un être mourant [...]»<sup>29</sup> S'agit-il de sa compagne Colette Peignot dite Laure, morte en 1938? Ou bien déjà du supplicié chinois? Rien de précis, sauf la proximité textuelle, ne conduit vers cette dernière hypothèse. Rien ne l'interdit non plus. D'autre part, il ne faut pas oublier un passage supprimé (mais écrit) du *Coupable*, qui parle bel et bien du «regard extatique» du supplicié<sup>30</sup>. Enfin, un peu de familiarité avec les textes de Bataille nous apprend qu'il ne cesse de jouer de l'ambiguïté du mot *extase*, qui ne désigne pas chez lui un bonheur parfait.

Tantôt *extase* note seulement le fait de sortir de soi, *ek-stasis*. On pourrait jouer sur le titre de l'ouvrage de Didier Anzieu, *Le Moi-peau*: à demi écorché, le supplicié chinois perd sa peau et son *moi*, il sort à la fois de sa peau et de son *moi*. Dès lors – soit dit en passant – l'erreur sur la personne (sur l'identité de ce supplicié) importe peu. Ce qui compte, pour Bataille, c'est que ce supplicié n'est plus une personne. Mais bien, sans erreur possible, une non-personne, l'extase impliquant un effacement radical du sujet, un passage, pour reprendre une célèbre opposition de *L'Expérience intérieure*, de *ego* (domestiqué, voué à la raison) à *ipse* (absurde, inconnaissable).

Tantôt l'extase implique aussi pour Bataille un mélange du plaisir et de la douleur, de la cruauté et de la suavité – mélange qui se peint, dans la célèbre sculpture du Bernin (reproduite dans *L'Érotisme*), sur le visage de sainte Thérèse en extase, ravie dans l'union mystique avec Dieu, mais aussi traversée, selon ses propres dires, par le dard enflammé d'un ange. Les photographies du supplicié chinois ne seraient-elles pas un équivalent de cette sculpture? Avec le bourreau dans le rôle de l'ange... Et le Chinois dans celui du mystique, qu'un jour Bataille définira ainsi: «Le mystique est au fond un homme pour qui des supplices deviennent des délices.»<sup>31</sup> On voit bien que l'extase, en ce sens aussi, peut concerner notre supplicié chinois.

Un autre trait invite à rapprocher le supplice chinois et l'expérience mystique: tous deux se placent sous le signe de l'excès. On l'a lu plus haut: «Il me communiquait sa douleur ou plutôt l'excès de sa douleur» (*L'Expérience intérieure*). Bataille écarte, devant «l'excès de cruauté» que donne à voir ce supplicié, la réaction usuelle: rejet, pleurs, colère. Il veut que l'on recueille, de l'excès, la profondeur: «Les excès sont les signes, tout à coup appuyés, de ce qu'est souverainement le monde.»<sup>32</sup> L'excès se marque notamment dans la coexistence de la vie et de la mort: il est impossible que ce supplicié, ce torturé vive encore – et pourtant. Une mort en cours, voici ce que ces photographies font voir et vivre. On songe à cette phrase de *L'Érotisme*: «La mort de ne pas mourir précisément n'est pas la mort, c'est l'état

<sup>28</sup> Par BOURGON Jérôme, «Bataille et le “supplicié chinois”...», p. 108: les écrits de 1943 et 1944 ne feraient «aucune allusion à “l'extase” du supplicié».

<sup>29</sup> BATAILLE Georges, *L'Expérience intérieure...*, t. V, p. 142.

<sup>30</sup> BATAILLE Georges, *Le Coupable...*, t. V, p. 518.

<sup>31</sup> BATAILLE Georges, «La religion surréaliste» [24 février 1948], in *Œuvres complètes...*, t. VII, p. 404.

<sup>32</sup> BATAILLE Georges, *L'Expérience intérieure...*, t. V, p. 141.

extrême de la vie.»<sup>33</sup> Bataille paraphrase ici sainte Thérèse d'Avila («mourir de ne pas mourir»). Chez un autre mystique comme Jean de la Croix, nous apprend Michel de Certeau, le principe qui organise «de bout en bout le voyage mystique», c'est «ce qui excède»<sup>34</sup>. Aucune des étapes de ce voyage (dépouillement, vision, extase même) ne se présente comme satisfaisante; toujours un *ce n'est pas ça* signifie l'excès de l'absolu sur le sujet.

Supplice et délice, extase et excès: Bataille, un nouveau mystique, comme disait Sartre? Oui, mais à condition de comprendre: un mystique d'un genre nouveau, car interviennent, selon un geste fondamental chez Bataille, quatre infléchissements non chrétiens du schème mystique.

J'aimais ce supplicé, nous disait Bataille dans *L'Expérience intérieure*, «d'un amour où l'instinct sadique n'avait pas de part». Pas si sûr, car il a aussi écrit, en 1929 ou 1930: «C'est le propre d'un homme de jouir de la souffrance des autres.»<sup>35</sup> Et il écrira, dans *Les Larmes d'Éros*, que l'image du supplicé chinois illustre un «lien fondamental: celui de l'extase religieuse et de l'érotisme – en particulier du sadisme. Du plus inavouable au plus élevé»<sup>36</sup>. Dans cette scène de torture, où sous la chair apparaît la viande, où vie et mort coexistent, le bourreau se montre comme notre semblable, réversibilité que la Seconde Guerre mondiale n'a pas manqué, aux yeux de Bataille, de confirmer. Or, on n'imagine pas, bien sûr, un chrétien qui vouerait au Christ supplicé un amour sadique, ou s'en imaginerait le bourreau.

Ce que révèlent encore ces photographies, toujours selon la même page des *Larmes d'Éros*, c'est «l'identité de l'horreur et du religieux». À quoi tient cette identité? Au fait que Dieu est celui qui assume le mal, comme le disait un jour Bataille à Marguerite Duras: «Être Dieu, c'est avoir voulu le pire. On ne peut pas imaginer que le pire pourrait exister si Dieu ne l'avait pas voulu.»<sup>37</sup> Autant de formules que le christianisme ne saurait reprendre telles quelles à son compte, comme le montrent toutes les subtilités des théodicées.

Éprouvés avec le supplicé, l'excès de la douleur et la ruine constituent une perte radicale, sans espoir de salut. En effet, ce supplicé chinois n'est bien sûr pas le Christ... Et il n'est pas réputé avoir *sauvé* l'humanité. Donc il exhibe une ruine, une perte... sans aucun profit. Certes c'est là – dans ce qu'il nomme aussi «pure consommation» – que pour Bataille réside la souveraineté. Mais une fois de plus, on s'écarte des perspectives chrétiennes: le Christ passe par l'abjection (de la souffrance et de la mort), mais il n'y demeure pas.

Enfin, à la fois chez Bataille qui regarde et chez le supplicé qui n'est pas chrétien, se produit une extase *sans Dieu*: qui ne s'appuie pas sur lui et ne conduit

<sup>33</sup> BATAILLE Georges, *L'Érotisme*, in *Œuvres complètes...*, t. X, p. 235.

<sup>34</sup> CERTEAU Michel de, *Histoire et psychanalyse...*, p. 233.

<sup>35</sup> BATAILLE Georges, «La valeur d'usage de D. A. F. de Sade», in *Œuvres complètes...*, t. II, p. 68.

<sup>36</sup> BATAILLE Georges, *Les Larmes d'Éros...*, p. 237.

<sup>37</sup> DURAS Marguerite, «Bataille, Feydeau et Dieu», in *Outside*, Paris: Gallimard, coll. «Folio», 1995, p. 29.



pas vers lui. Dans *Le Coupable*, Bataille note qu'après avoir regardé deux photographies de supplice, il s'arrête d'écrire, projette des images de déchirement, et parvient à une sorte d'extase, dont l'intérêt tient à ceci : « Je ne doutais plus que l'extase pût se passer de la représentation de Dieu. »<sup>38</sup> Notre supplicié chinois est donc pour Bataille plus qu'un régicide (souvenons-nous du prince mongol occis). C'est aussi un *déicide*. Voici en effet l'une des définitions de Dieu que propose Bataille : « Dieu est une mise ensemble – conforme à l'habitude humaine – de tout ce qui pourrait survenir. »<sup>39</sup> Le supplicié découpé en cent morceaux est aussi celui qui, *du même coup ou de la même découpe*, si j'ose dire, découpe, déchire l'ensemble – et donc anéantit symboliquement Dieu. Il défait tout cosmos et tout Un. D'où la fascination qu'il exerce sur Bataille...

Ainsi cette image permet-elle à Bataille de glisser de la Passion au déchirement ou à l'écartèlement. Il ne s'agit pas du tout pour lui d'exploiter le mécanisme usuel du détour exotique, qui anesthésierait les sensations en empêchant l'empathie ou la compassion, mais bien de se servir de cette image pour vivre soi-même déchiré, écartelé : « Il n'y a qu'à pousser les choses jusqu'au bout, à s'attarder de telle sorte que le déchirement retentisse sur toute la vie. »<sup>40</sup> Le rire (*Ma mère* : « Je voudrais rire dans mon supplice ») constitue une expression physique de l'écartèlement. Mais l'écartèlement est lui-même le signe de notre condition métaphysique : dans l'esprit de Bataille – je résume à grands traits –, si Dieu est mort, *je* (chaque homme) dois le remplacer : j'ai à être la totalité, je désire être tout, ou le tout ; mais la chose est bien évidemment impossible : « Rechercher la totalité revient donc à vouloir vivre *écartelé*. »<sup>41</sup> L'homme moderne s'éprouve dès lors comme un supplicié perpétuel.

Regardant ces photographies, Bataille en vient encore à deux conclusions complémentaires. D'une part, il saisit que la religion n'est pas affaire de foi, mais de sacrifice – au sens de production non pas d'un divin pur, mais d'un sacré ambivalent. Il y a bien sûr un coup de force à voir dans ce supplice légal un sacrifice, la production d'un sacré non-sujet (extatique), ou d'un non-sujet sacré. Mais pour Bataille, le sacrifice est « la *question dernière* » : l'énigme fondamentale, c'est celle de « ce qui forçait les hommes à tuer religieusement leurs semblables » ; et faute d'avoir su la résoudre, « tous les hommes sont restés dans l'ignorance de ce qu'ils sont »<sup>42</sup>.

D'autre part, Bataille voit que supplice et sacrifice fondent une communauté autour de la victime et du bourreau. Celle des assistants dont les regards sont avides, celle de tous les « méditants » : « Qu'une image de supplice me tombe sous les yeux, je puis, dans mon effroi, m'en détourner. Mais je suis, si je la regarde, *hors de moi*... La vue, horrible, d'un supplice ouvre la sphère où s'enfermait (se limitait) ma particularité personnelle, elle l'ouvre violemment, la déchire. »<sup>43</sup> Le mal est violation de

<sup>38</sup> BATAILLE Georges, *Le Coupable*..., t. V, p. 269.

<sup>39</sup> BATAILLE Georges, *Le Coupable*..., t. V, p. 267.

<sup>40</sup> BATAILLE Georges, « La limite de l'utile », in *Œuvres complètes*..., t. VII, p. 255.

<sup>41</sup> BATAILLE Georges, « L'art et les larmes d'André Gide », in *Œuvres complètes*..., t. XII, p. 139.

<sup>42</sup> BATAILLE Georges, « La limite de l'utile... », t. VII, p. 264.

<sup>43</sup> BATAILLE Georges, *Le Coupable*..., t. V, p. 272.

l'intégrité d'un être. Mais cette ouverture, coupure, déchirure fonde aussi la communication entre les êtres. On saisit alors pourquoi Bataille dit passer de l'effroi à l'indifférence, à comprendre ici comme sentiment de la non-différence: «La vue d'un supplice me bouleversa, mais bien vite, je la supportai dans l'indifférence»; et cette non-différence forme lien: «Je n'ai pas choisi Dieu comme objet, mais humainement, le jeune condamné chinois que des photographies me représentent ruisselant de sang, pendant que le bourreau le supplicie. À ce malheureux, j'étais lié par les liens de l'horreur et de l'amitié. Mais si je regardais l'image jusqu'à l'accord, elle supprimait en moi la nécessité de n'être que moi seul.»<sup>44</sup> L'amitié! Pour qui veut saisir la pensée de Bataille, c'est cette problématique-là qui est pertinente, et non celle qui consiste à l'accuser de cruauté mentale.

Chemin faisant, nous avons aperçu plusieurs traits de l'exercice nommé par Bataille dramatisation: d'une part, globalement, une absence de dessein, de projet (non sans difficultés concrètes...); d'autre part, c'est non pas *ego* mais *ipse* qui est le sujet ou plutôt le lieu où elle opère; enfin, il convient de «fixer un point vertigineux censé intérieurement contenir ce que le monde recèle de déchiré, l'incessant glissement de tout au néant», car fixer ce point permet «la projection d'une perte de soi dramatique»<sup>45</sup>. Les photographies du supplicié constituent donc ce point, pour Bataille; mais, jouant quelque peu sur les mots, je voudrais aussi me demander quel est pour lui le *punctum* de ces photographies – ou plutôt, de la photographie comme médium.

## LE PUNCTUM DE LA PHOTOGRAPHIE

La distinction que Barthes trace, dans *La Chambre claire*, entre *studium* – une attention «sans acuité particulière» portée à un objet – et *punctum* – ce qui, dans une photographie, «part de la scène, comme une flèche, et vient me blesser»<sup>46</sup> – est devenue célèbre. La question sera donc: qu'est-ce qu'une photographie pour Bataille? Et plus précisément: qu'est-ce qui le point et l'empoigne dans une photographie – plus ou autrement que dans un dessin (même celui du bonhomme Acéphale)? J'esquisserai quatre réponses possibles.

1. Il n'y a pas, à ma connaissance, de photographie de la Passion du Christ. Les photographies du supplicié chinois sont, elles, *d'incontestables* traces du réel. Un document irréfutable: elles portent leur poids de réalité, elles relèvent en ce sens du bas matérialisme que Bataille oppose à toutes les rêveries idéalistes.

2. Même dotée d'une légende, une photographie est comme telle sans paroles. Cette image cadrée est aussi une parole coupée. Elle facilite donc la sortie hors de la «sphère du discours», moment quasiment inaugural dans le processus de méditation ou de dramatisation que décrit Bataille. Donc, certes, selon la phrase citée de

<sup>44</sup> BATAILLE Georges, *Le Coupable...*, t. V, p. 272-273, 283.

<sup>45</sup> BATAILLE Georges, *L'Expérience intérieure...*, t. V, p. 137.

<sup>46</sup> BARTHES Roland, *La Chambre claire*, Paris: Gallimard & Seuil, coll. «Cahiers du cinéma», 1980, p. 48-49.

Denis Hollier, «Bataille s'est mis à écrire devant l'image du supplicié chinois». Mais son écriture se constitue dans une tension jamais dénouée avec le mutisme de l'image. En vertu de cette tension, l'on pourrait aisément montrer comment l'écriture même de *L'Expérience intérieure* et du *Coupable* obéit à un principe de brisure du langage: par le recours au fragment, par la mise à distance des mots grâce aux guillemets ou à l'italique, par les points de suspension... Proximité, là encore, avec la parole mystique qui «coupe le corps de la langue maternelle» et suppose une «pratique tranchante du langage»<sup>47</sup>.

3. Par principe, en tant que médium, donc par-delà même l'objet qu'elle représente, la photographie dit la mort. Une formule célèbre de Walter Benjamin en 1939, dans son étude «Sur quelques thèmes baudelairiens», évoque le «choc posthume conféré à l'instant», ce qui ne saurait déplaire à Bataille. «La survie de la chose écrite est celle de la momie», notait-il un jour<sup>48</sup>. De même celle de la chose photographiée. Et que dire d'un livre qui, comme *Les Larmes d'Éros*, mêle les deux? Non seulement toute photographie implique une parole coupée, et d'ailleurs aussi une coupure de la durée (au profit d'un instant saisi), mais de plus elle serait un dépouillement, un dépeçement de son modèle: elle lui vole sa surface, sa peau vivante, en une espèce de supplice de lumière. Le médium (la technique) et l'objet (la scène) se redoublent alors: la photographie du supplicié chinois constitue un supplice sous les deux aspects.

4. Le supplicié chinois est photogénique, au sens technique du terme: assez lumineux pour pouvoir être photographié. Selon Bataille, on l'a vu, une photographie est une image que fixa la lumière<sup>49</sup>. *Agrandissons*: c'est du soleil sur du papier. Selon Barthes, «la photo de l'être disparu vient me toucher comme les rayons différés d'une étoile»<sup>50</sup>. Pour Bataille, «la photographie du supplicié chinois vient me toucher comme les rayons du soleil». Ce qui se joue alors présente deux aspects: d'un côté, un éblouissement, voire une entrée dans la nuit; de l'autre, un orgasme de lumière.

On a lu dans *L'Expérience intérieure*: face à ce supplicié beau comme une guêpe, «comme si j'avais voulu fixer le soleil, mes yeux glissent». On devine ici la réécriture d'une célèbre maxime de La Rochefoucauld, que Bataille citera très exactement dans *Ma mère*<sup>51</sup>. Par cet intertexte, par la relation au sublime aussi, déjà abordée, la phrase se situe du côté, disons, de la grandeur. Notons aussi qu'elle enferme un paradoxe: toute photographie fixe (fige) la lumière, donc, métonymiquement, le soleil (par définition). Mais toutes n'aveuglent pas. En revanche, cette photographie du supplicié chinois agit, elle, comme une métonymie redoublée du soleil, car elle en porte aussi le pouvoir d'insupportable éblouissement, et du coup elle devient invisible. Dès lors, le contenu de l'image et son effet (supplicié chinois

<sup>47</sup> CERTEAU Michel de, *La Fable mystique* [1982], t. I, Paris: Gallimard, coll. «Tel», 1987, p. 189.

<sup>48</sup> BATAILLE Georges, *Le Coupable*..., t. V, p. 251.

<sup>49</sup> BATAILLE Georges, *Les Larmes d'Éros*..., p. 233.

<sup>50</sup> BARTHES Roland, *La Chambre claire*..., p. 126.

<sup>51</sup> «Le soleil ni la mort ne se peuvent regarder fixement», cité dans BATAILLE Georges, *Ma mère*..., p. 781.

tel un soleil non regardable, yeux qui glissent, donc noir qui vient) déjouent son support (soleil fixé, lumière), entrent en contradiction avec leur médium. Fascinante tension... Et il y aurait beaucoup à dire sur ce moment de noir, de nuit qui appartient à l'extase<sup>52</sup>. La nuit, dans le parcours mystique, représente à la fois l'oubli du monde, le non-savoir, l'inconnu. Mais chez Bataille, elle est suscitée par un aveuglement qui constitue l'envers de Dieu – si Dieu est bien celui qui voit tout, c'est-à-dire si *theos* doit bien être rattaché à *theôrô*, «je vois», comme le voulaient Denys l'Aréopagite et Nicolas de Cues<sup>53</sup>. Enfin, dans l'aveuglement des yeux qui glissent peut aussi s'accomplir pour Bataille l'identification à son père aveugle et immonde (se compissant, etc.).

Voilà qui nous invite à quitter la grandeur pour rattacher la photographie du supplicié chinois à l'autre face du soleil, selon Bataille. Il y a chez lui en effet un refus du soleil platonicien, de ce Soleil de Justice qu'est le Christ selon Thérèse d'Avila, et même du noble soleil de La Rochefoucauld, au profit d'un «soleil pourri»: tel est le titre d'un article qu'il publia dans *Documents* en 1930, titre qui en annonce un autre, celui d'un livre publié l'année suivante, *L'Anus solaire*. En vertu de cette cosmologie fantasmatique, toute photographie n'est-elle pas aussi la trace pourrie de ce soleil pourri: un déchet, une déjection de lumière? Dans le cas qui nous occupe, cette dimension de la pourriture jouerait doublement. D'un côté, elle vient redoubler, du côté du médium même, ce que le spectacle du supplice des cent morceaux a d'ignoble, de répugnant. Mais surtout, la bassesse du soleil pourri se manifeste aussi dans le fait que cette photographie de supplice devint un jour chez Bataille l'occasion d'un... orgasme de lumière, d'une éjaculation aussi lumineuse que cérébrale. C'est du moins ce qu'il prétend dans une très étrange page qui appartient aux manuscrits du *Coupable*, qui ne sera pas publiée avec ce livre, et qui sera reprise, remaniée, vers 1954 dans «La tombe de Louis XXX», texte lui aussi non publié<sup>54</sup>. La voici :

«Une de mes premières “méditations” – au moment de la torpeur et des premières images: brusquement je me sens devenu un sexe en érection, avec une intensité irrécusable (la veille, je m'étais de la même façon, sans avoir rien voulu, changé en arbre: mes bras s'étaient dressés au-dessus de moi comme des branches). L'idée que mon corps même et ma tête n'étaient plus qu'un pénis monstrueux, nu et injecté de sang, me sembla si absurde que je crus défaillir de rire. Je pensai alors qu'une érection si tendue ne pouvait se terminer que par une éjaculation: une situation aussi comique devenait à proprement parler intolérable. Je ne pouvais d'ailleurs pas rire à tel point la tension de mon corps était forte. Comme le supplicié, je devais avoir les yeux révoltés et ma tête s'était renversée en arrière. Dans cet état, la représentation cruelle du supplice, du regard extatique, des côtes sanglantes mises à nu, me donna une convulsion déchirante: un jaillissement de lumière me traversa la tête de bas en haut aussi voluptueux que le passage de la semence dans le sexe.»

<sup>52</sup> L'objet contemplé – par exemple dans ou à travers la photographie du supplicié chinois – «s'efface et la nuit est là» (BATAILLE Georges, *L'Expérience intérieure...*, t. V, p. 144).

<sup>53</sup> CERTEAU Michel de, *La Fable mystique...*, t. II, p. 96.

<sup>54</sup> BATAILLE Georges, *Le Coupable...*, t. V, p. 517-518, et «La tombe de Louis XXX», in *Œuvres complètes...*, t. IV, p. 165-166.

Dans *Le Coupable*, Bataille méditant devenait à la fois la plaie et le couteau, à la fois le supplicé chinois déchiré et le bourreau déchirant : il se dit en effet « hanté par l'image du bourreau [...] travaillant à couper la jambe de la victime au genou »<sup>55</sup> – hanté, c'est-à-dire presque habité. Ici, il en va de même : d'un côté, le sujet méditant vit un instant de plaisir sadique – c'est une « représentation cruelle » qui le fait jouir. De l'autre, il est déchiré, traversé, comme pénétré par le trait de lumière de la photographie, de même que les mystiques sont pénétrées par le dard ardent de l'ange ou du Christ. Est alors décrite une lumineuse éjaculation cérébrale ; la photographie devient cet orgasme de lumière – que le christianisme a peut-être cherché en vain dans les ors du baroque.

Une telle scène montre toute la myopie de ces lignes dogmatiques : « Bataille a constitué entre la volupté érotique et l'extase mystique un écart qu'il a voulu infranchissable, le supplicé chinois se situant sans la moindre ambiguïté dans la partie mystique et non érotique. »<sup>56</sup> En revanche, l'on peut comparer ce passage non retenu (dans tous les sens du terme) du *Coupable* à la scène de *Ma mère* qui montre le jeune narrateur, Pierre, se masturbant – se polissant le chinois... –, dans la bibliothèque de son père, à l'aide de photographies obscènes. Or, qu'est-ce qui provoque le « frisson gluant » ? Les mots « la beauté de la mort » que suscite en l'esprit du narrateur une photographie qui montre une femme sous un homme, « renversée, la tête en arrière, et ses yeux s'égarant »<sup>57</sup>. Ne pourrait-on appliquer ces derniers mots à notre pauvre supplicé chinois ? Et tirer la même conclusion que le narrateur du roman : « Les scènes ignominieuses des photographies se chargeaient à mes yeux de l'éclat et de la grandeur sans lesquels la vie serait sans vertige et jamais ne regarderait le soleil ni la mort »<sup>58</sup> ? Donc dans la photographie du supplicé chinois se composent bel et bien les contraires, les deux visages du soleil selon Bataille : l'ignominie et l'éclat.

Resterait à comprendre pourquoi Bataille n'a pas publié cette page dans *Le Coupable*. Par respect humain, comme on dit, devant le supplicé chinois ? Ou bien par un recul, pour une fois, devant la mise en scène de la confusion entre la mort et la jouissance ? Ou enfin pour ne pas glisser trop de plaisir dans l'extase, et maintenir ainsi l'ambiguïté du terme et de l'expérience qu'elle désigne ?

\*

\* \*

Trois remarques pour conclure.

1. Mort en 1962, Bataille n'aura jamais pu lire le *Surveiller et punir* de Foucault, qui ne paraîtra qu'en 1975, et qui s'ouvre sur la présentation et l'analyse du démembrement d'un autre régicide, Damiens, lequel essaya de tuer Louis XV. Dans cette ancienne économie de la répression pénale, à laquelle semble ressortir aussi le

<sup>55</sup> BATAILLE Georges, *Le Coupable...*, t. V, p. 275.

<sup>56</sup> BOURGON Jérôme, « Bataille et le "supplicié chinois"... », p. 109.

<sup>57</sup> BATAILLE Georges, *Ma mère...*, p. 773-774.

<sup>58</sup> BATAILLE Georges, *Ma mère...*, p. 781.

supplice du *lingchi*, tout se passe comme si, pour effacer le crime, il fallait diviser le corps du criminel jusqu'à le détruire<sup>59</sup>. En un sens, c'est le sujet substantiel cher à la métaphysique classique que Bataille, à l'aide du supplicé chinois, cherche à diviser et dépecer jusqu'à le détruire.

2. Comparons un instant le traitement par Bataille du motif de la Passion à celui que Sartre proposait en 1938 dans *La Nausée* – un roman dans lequel Anny évoque les *Exercices spirituels* de Loyola. Dans une rue de Bouville, la nuit, Roquentin rencontre Lucie, femme de ménage en pleine scène de ménage, la « face rayonnante de douleur » : « Oui, c'est elle, c'est Lucie. Mais transfigurée, hors d'elle-même, souffrant avec une folle générosité. Je l'envie. Elle est là, toute droite, écartant les bras, comme si elle attendait les stigmates ; elle ouvre la bouche, elle suffoque. »<sup>60</sup> Et voici l'Autodidacte, qui vient de faire une déclaration de bonheur à Roquentin avec qui il déjeune : « Il a écarté les bras et me présente ses paumes, les doigts tournés vers le sol, comme s'il allait recevoir les stigmates. Ses yeux sont vitreux, je vois rouler, dans sa bouche, une masse sombre et rose. »<sup>61</sup> Dans ces deux passages, à quelque cent pages de distance, le motif de la Passion est traité avec la même dérision. Rien de tel chez Bataille. Le sacré demeure pour lui une question sérieuse et pressante. On aurait donc le choix, telle serait la division de notre temps : dérision – ou redéfinition du sacré. (Son oubli radical est-il impossible ?) Mais aussi le choix entre l'homme *in-différent*, relié à une communauté, et l'homme seul qu'est Roquentin.

3. J'espère avoir montré la fécondité du principe qui consiste à lire Bataille comme un mystique sans Dieu – ainsi que Sartre l'avait compris. Tout se passe comme si, écrivait Certeau, « de ne plus pouvoir se fonder sur la croyance en Dieu, l'expérience gardait seulement la forme et non le contenu de la mystique traditionnelle »<sup>62</sup>. Mais elle en garde la forme. Pourquoi ? Nous serions là face à un geste de pensée qui, depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, et en passant par Bergson ou Gabriel Marcel, refuserait à la fois la parcellisation positiviste des savoirs et des raisons scientifiques, et le recul de la philosophie devant les sciences sociales : de la philosophie, c'est-à-dire de son interrogation sur l'énigme humaine, et sur l'unité de l'expérience humaine<sup>63</sup>. On aura vu, ou entrevu, que pour Bataille, à tort ou à raison, et même s'il s'est voulu plus *a-philosophe* que philosophe, il fallait chercher la réponse obscure à cette énigme, et l'unité de la communauté, du côté du sacrifice humain – et donc du côté du supplicé chinois.

**Abstract:** What can Georges Bataille's aim be when he meditates, in a new form of "spiritual exercise," on photographs showing the so-called "one-hundred pieces torture" being inflicted on unfortunate Chinese individuals? On the one hand, he is seeking for a

<sup>59</sup> Voir le début de l'article de MICHEL Régis, « L'extase et l'agonie ou... le corps sans organes », *Savoirs et clinique*, 8, janvier 2007, p. 95-103.

<sup>60</sup> SARTRE Jean-Paul, *La Nausée*, in *Œuvres romanesques*, Michel Contat et Michel Rybalka (éd.), Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1981, p. 35.

<sup>61</sup> SARTRE Jean-Paul, *La Nausée...*, p. 137.

<sup>62</sup> CERTEAU Michel de, *La Fable mystique...*, t. I, p. 411.

<sup>63</sup> CERTEAU Michel de, *La Fable mystique...*, t. II, p. 31-34.

non-Christian equivalent of crucifixion, able to demonstrate that the important factor in religion is not faith, but sacrifice, not compassion, but communication, not persons, but an anonymous sort of bonding. On the other hand, this blend of pain and ecstasy, imbued with the “beauty of a wasp” for whoever knows how to look at it, leads the beholder towards something beyond beauty: an orgasmic experience of the sublime, perhaps. In any case, it leads one to go beyond the notion of the individual subject. Thus the Chinese man sentenced to be cut to pieces becomes for Bataille an *epitome* of the modern human condition, forever torn asunder through its contradictions.





## ROMAN MODERNE ET MUSIQUE CHINOISE SELON SAMUEL BECKETT

THOMAS HUNKELER

**Résumé :** Dans son premier roman, *Dream of Fair to Middling Women*, rédigé en 1931-1932 mais publié de façon posthume en 1993 seulement, Samuel Beckett s'inspire d'un traité français sur la musique chinoise, publié par Louis Laloy en 1903, pour réfléchir sur les notions de personnage et d'individu dans le roman contemporain. Cette réflexion jette aussi les bases de son œuvre romanesque après la guerre.

Dans le chapitre dévolu à la Chine dans un récent volume consacré à la réception internationale de l'œuvre de Samuel Beckett<sup>1</sup>, Lie Jianxi et Mike Ingham mettent en évidence que la Chine ne s'est intéressée qu'assez tardivement à l'œuvre de l'écrivain irlandais. La traduction d'*En attendant Godot*, entreprise en 1965 par Shi Xianrong sous le titre *Dengdai Geduo* – qui se faisait alors sous la forme d'un « livre jaune », à savoir une publication destinée en principe à un lectorat restreint – devait avoir, à partir du début des années 1980, une influence marquée sur les intellectuels chinois. Ce ne sera pourtant qu'en 1987, deux ans avant la mort de l'auteur, que la première chinoise d'*En attendant Godot* eut lieu, au théâtre Changjiang à Shanghai.

S'il vaut la peine de rappeler ces quelques éléments de la réception de Beckett en Chine, à la fin de la vie de l'auteur, c'est dans la mesure où ils forment une sorte de contrepartie bien tardive à ce qui sera discuté ici, à savoir la réception, par Beckett, d'un important pan de la culture chinoise ; une réception qui se situe en revanche au

---

<sup>1</sup> LIE Jianxi, INGHAM Mike, «The Reception of Samuel Beckett in China», in NIXON Mark, FELDMAN Matthew (dir.), *The International Reception of Samuel Beckett*, London & New York: Continuum, coll. «Continuum Reception Studies», 2009, p. 129-146.

tout début de sa carrière d'écrivain, au seuil des années 1930. Peu connue jusqu'à aujourd'hui, l'influence de la musique chinoise sur l'œuvre à venir de Beckett mérite qu'on s'y attarde un peu, d'autant plus qu'elle concerne de près, on le verra, la notion d'individu.

C'est dans son premier roman *Dream of Fair to Middling Women*<sup>2</sup>, écrit en anglais entre 1931 et 1932, mais publié seulement en 1992, de façon posthume, que l'on trouve en effet un long passage consacré à la musique chinoise, dans lequel le narrateur beckettien réfléchit sur la cohérence et la signification des personnages de son roman. Avant d'analyser plus en détail ce passage et ses implications, il paraît indispensable de situer ce premier roman par rapport à l'écriture du jeune Beckett. *Dream of Fair to Middling Women* est, à n'en pas douter, une œuvre de jeunesse, caractérisée bien plus tard par l'auteur lui-même – qui ne voyait pas forcément d'un bon œil l'idée d'une publication – de « coffre » dans lequel il avait jeté ses « folles idées ». Au moment où il rédige son roman, au début des années 1930, Beckett passe par une période de profonds doutes et hésitations : il a laissé derrière lui la vie parisienne qu'il avait menée en tant que lecteur d'anglais à l'École normale supérieure, et qui lui avait fourni l'occasion de fréquenter le milieu qui gravitait autour de James Joyce, au moment où ce dernier travaillait sur son grand texte *Work in Progress*, plus tard publié sous le titre de *Finnegans Wake*. Beckett y avait découvert son talent d'écrivain et publié plusieurs poèmes, une nouvelle, un court essai sur Joyce et un autre, plus long, sur Proust<sup>3</sup>, avant de rentrer à Dublin pour y occuper, à partir de la rentrée de 1930, un poste de maître de conférences à l'Université de Trinity College. La correspondance de cette époque, récemment éditée, montre que le jeune Beckett vit mal sa situation familiale et professionnelle en Irlande. Seules ses tentatives d'écriture et ses lectures, très extensives, l'empêchent durant cette période de sombrer dans la dépression. Dès le mois de mars 1931, Beckett écrit à son ami et confidant Thomas McGreevy, qui se trouve alors en voyage en Italie, qu'il « ne veu[t] pas être un professeur »<sup>4</sup> ; avant la fin de l'année, il démissionnera de son poste et partira pour l'Allemagne, chez la famille de son oncle, puis pour Paris où il restera jusqu'en été 1932.

C'est aussi à Paris, plus exactement à l'hôtel Trianon Palace de la rue de Vaugirard, qu'il terminera la rédaction de son premier roman, *Dream of Fair to Middling Women*, dont le titre fait peut-être allusion, au-delà de Tennyson (*Dream of Fair Women*) et Chaucer (*Legend of Good Women*), au fameux roman chinois de Cao Xueqin, *Le Rêve dans le pavillon rouge*, paru en 1929 en traduction anglaise<sup>5</sup> sous le titre *Dream of the Red Chamber*. Beckett tentera, sans succès, de publier son roman, notamment auprès de la maison d'édition londonienne Chatto and Windus.

<sup>2</sup> BECKETT Samuel, *Dream of Fair to Middling Women*, Eoin O'Brien et Edith Fournier (éd.), New York : Arcade Publishing, 1993. Toute référence à *Dream* se fera à cette édition et sera indiquée directement dans le texte par le sigle *D*, suivi de la page citée. *Dream* n'ayant malheureusement pas fait l'objet d'une traduction française, c'est nous qui avons transposé les passages cités en français.

<sup>3</sup> Ce dernier a d'ailleurs paru en traduction chinoise en 1999.

<sup>4</sup> Lettre du 11 mars 1931, citée d'après *The Letters of Samuel Beckett*, t. I : 1929-1940, Martha Dow Fehsenfeld et Lois More Overbeck (éd.), Cambridge : Cambridge University Press, 2009, p. 72.

<sup>5</sup> Ce rapprochement est suggéré par John PILLING, *A Companion to Dream of Fair to Middling Women* (*Journal of Beckett Studies*, 12/1-2, 2003), p. 10.

Il en prélèvera plus tard plusieurs passages en vue de son recueil de nouvelles *More Pricks than Kicks*, un volume qui sera publié par ce même éditeur en 1934.

*Dream of Fair to Middling Women* est un roman d'apprentissage dans tous les sens du terme. Au niveau de l'intrigue, il retrace les tribulations sentimentales du jeune Belacqua, alter ego de l'auteur puisé chez Dante, qui navigue entre plusieurs femmes et plusieurs pays, notamment l'Allemagne, l'Autriche, la France et l'Irlande. C'est surtout au niveau du style et de l'écriture que *Dream* sert de véritable laboratoire au jeune Beckett. Tour à tour, l'auteur s'y essaie à l'écriture inspirée par Joyce, se moque du roman de type balzacien, parodie la poésie parnassienne, suit la veine d'un Sterne ou d'un Diderot, caricature des personnes réelles, sans oublier de parsemer son roman d'allusions littéraires, picturales, musicales et même cinématographiques. Ce faisant, il cherche clairement à marquer son appartenance au modernisme de type joycien, tel qu'il l'avait décrit dans un essai de 1929. Il y avait notamment affirmé, en parlant de Joyce: «Son écriture n'est pas au sujet de quelque chose; elle est elle-même ce quelque chose. Quand le sens est sommeil, les mots se couchent. Quand le sens est la danse, les mots dansent.»<sup>6</sup> Une telle description convient également, sinon plus, à *Dream*. En effet, à la première lecture, le style de *Dream* ne semble pas avoir grand-chose à voir avec celui des chefs-d'œuvre de l'après-guerre comme *Molloy*, *Malone meurt* ou *L'Innommable*, ou encore *En attendant Godot* ou *Fin de partie*. L'exubérance verbale, mais aussi l'exhibition d'une érudition souvent hermétique qui marquent ce premier roman ont souvent déconcerté les lecteurs et on a pu affirmer, non sans raison, que ce texte était en réalité bien plus proche du dernier Joyce que de ce que Beckett allait écrire plus tard.

Dans le contexte qui est le nôtre, il faut savoir que Beckett avait à cette époque l'habitude, imitée partiellement de Joyce, de cultiver des lectures de tous genres, philosophiques et littéraires bien sûr, mais également des ouvrages souvent très spécialisés, par exemple sur la vie de Napoléon, sur l'astronomie ou la flagellation. Parmi ces livres spécialisés figurent aussi les deux livres qui vont nous intéresser ici plus particulièrement, à savoir l'ouvrage du musicologue et sinologue Louis Laloy sur *La Musique chinoise*, paru chez l'éditeur Henri Laurens en 1903 et réédité à plusieurs reprises, ainsi que le livre *The Civilization of China* du sinologue de Cambridge, Herbert Allen Giles, paru à Londres en 1911. Si nous sommes aujourd'hui en mesure d'identifier ces lectures, c'est surtout grâce à l'habitude qu'avait le jeune Beckett de prendre des notes dans des carnets, qui ont été partiellement conservés. On possède notamment le carnet dit de *Dream*, datant justement des années 1931-1932, dans lequel Beckett a reporté quelque 1200 entrées provenant de ses lectures, le plus souvent d'ailleurs sans retenir le titre des ouvrages annotés<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> BECKETT Samuel, «Dante...Bruno.Vico..Joyce», in *Disjecta. Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, Ruby Cohn (éd.), New York: Grove Press, 1984, p. 27.

<sup>7</sup> Ce carnet est aujourd'hui conservé à la Beckett International Foundation à Reading sous la cote UoR MS5000. Il a été édité par John PILLING: *Beckett's Dream Notebook*, Reading: Beckett International Foundation, University of Reading, 1999. Les deux références qui vont nous intéresser ici ont été identifiées respectivement par Sean Lawlor et Tony Hyder.

Dans ce carnet, neuf entrées concernent le livre de Laloy, tandis que pas moins de vingt-cinq renvoient à celui de Giles.

## UNE CHINE PITTORESQUE, MATIÈRE À INVENTION

Si on compare l'usage que Beckett a fait de ces deux références, on est obligé de constater des différences non négligeables. Bien qu'elles se suivent de très près dans le carnet de notes, indiquant ainsi une lecture rapprochée – les deux références ne sont séparées que par des notes tirées d'un autre ouvrage, celui de Jean Beck sur la *Musique des troubadours* (paru d'ailleurs dans la même série des « Musiciens célèbres » chez l'éditeur parisien Henri Laurens), ainsi que par une référence isolée à une lettre de l'écrivain allemand Heinrich Heine –, l'usage que Beckett fera de ses notes n'est pas du tout le même dans les deux cas.

L'ouvrage de Herbert Allen Giles (1845-1935)<sup>8</sup>, consacré à la civilisation de la Chine, est une sorte de « Que sais-je ? » anglais (la « Home University Library ») qui s'adresse – comme son auteur le reconnaît dès sa préface – à ceux qui « ne connaissent peu ou rien à la Chine », son but étant simplement de « suggérer une rapide esquisse de la civilisation chinoise de ses débuts jusqu'aux temps présents ». Giles, qui avait occupé la charge de vice-consul britannique à Shanghai entre 1883 et 1885, puis de consul à Ningbo (1891-1893) avant de se voir accorder la seconde chaire de sinologie à Cambridge à partir de 1897, fournit cependant à ses lecteurs, avec *The Civilization of China*, un ouvrage très informatif. Essayiste de talent à la plume bien trempée, le professeur brosse un rapide portrait de l'histoire et de la culture chinoises, qu'il agrémente de nombreuses anecdotes tirées de ses lectures.

À en juger par les notes relativement nombreuses que le jeune Beckett puise dans ce livre, il a dû en apprécier la lecture, alors même que sa connaissance de la Chine se limitait selon toute vraisemblance à la seule musique chinoise dont il venait de prendre connaissance dans le livre de Laloy, auquel on reviendra plus loin. Manifestement, Beckett a dû lire le livre de Giles dans son ensemble, puisque les notes sont tirées de quasiment tous les chapitres, du premier jusqu'au dernier (à l'exception des chapitres 2, 10 et 11).

À l'analyse, il apparaît toutefois que ce n'est pas du tout dans un souci de documentation historique, ou encore pour donner un contexte culturel plus précis à sa lecture de l'ouvrage sur la musique chinoise, que Beckett a lu l'étude de Giles. Bien au contraire, c'est d'abord en écrivain, et plus précisément en amateur de curiosités, tant langagières que narratives, qu'il lit *The Civilization of China*. Son regard est souvent attiré par une expression surprenante, qu'il s'empresse de consigner dans son carnet, comme par exemple lorsqu'il note qu'à l'âge féodal, on produisait en Chine des bougies à partir de la graisse de morse, également appelé « poisson-homme ». Beckett note alors, simplement, l'expression « *man-fish* », avec le terme anglais habituel « *walrus* » entre parenthèses. De la même façon, il note des

<sup>8</sup> Sur Giles, voir notamment AYLMEYER Charles, « The Memoirs of H. A. Giles », *East Asian History*, 13/14, 1997, p. 1-90.

expressions telles que « *slender waist* », c'est-à-dire « taille fine », pour dire guêpe, ou encore « *throat olive* », c'est-à-dire « olive de la gorge », pour désigner le cartilage thyroïde également appelé « pomme d'Adam »<sup>9</sup>.

À plusieurs reprises, il consigne des expressions proverbiales, comme notamment cet adage attribué au philosophe taoïste Zhuang Zhou : « L'homme pur tire la respiration de ses talons », ou encore ce proverbe rapporté par Giles au sujet de la femme chinoise : « Un homme sait, mais une femme sait mieux. »<sup>10</sup> À aucun moment, cependant, Beckett ne fait l'effort de contextualiser les expressions qu'il consigne ; ce qui ne l'empêchera pas, bien au contraire, de réutiliser certaines des notations glanées au courant de sa lecture. On retrouvera en effet dans les textes écrits dans les années à venir, dans *Dream* mais aussi dans des poèmes ou des nouvelles rédigés entre 1931 et 1934, bon nombre de ces expressions qui seront utilisées à la manière des entrées dans les anciennes collections de *topoi*. Parfois même, Beckett coche les expressions utilisées, comme pour signaler qu'il ne devrait plus les réutiliser.

À côté des expressions mentionnées, souvent très courtes, qui perdent leur contexte chinois d'origine au moment où Beckett choisit de les réutiliser dans ses écrits, d'autres passages qu'il consigne dans son carnet sont utilisés pour donner par moments une tonalité distinctement chinoise à son roman en cours. Il importe toutefois de ne pas surestimer cet aspect, puisqu'il voisine avec ce que j'appellerais volontiers d'autres tonalités nationales<sup>11</sup>. Ainsi, la tonalité chinoise n'apparaît qu'à quelques endroits, par exemple lorsque Belacqua, le protagoniste du roman, est couché sur son lit en train de rêvasser. Sa vision est décrite de la façon suivante :

« C'est là que la prostituée vit pour toujours, la prostituée étranglée, brisant de sa main l'or jaune et séparant l'email. C'est là qu'elle se cache, Yang, pour toujours et toujours, pleurant sur une vapeur de fleurs, Yang, la geisha Rahab, étranglée par les eunuques, la princesse des eunuques... » (*D*, p. 52-53)

Pour qui ne connaît pas l'ouvrage de Giles, le passage que l'on vient de citer est pour le moins difficile à comprendre. Mais tout s'éclaire lorsqu'on se réfère aux pages où Giles raconte une anecdote, tirée de sa propre traduction du *Chant des regrets éternels* de Bai Juyi, dans laquelle la concubine préférée de l'empereur déchu brise en deux son épingle à cheveux en or et sa broche en email avant d'être étranglée par les eunuques qui avaient servi l'empereur<sup>12</sup>. On notera que Beckett choisit même de compliquer la référence, en y ajoutant une allusion à la geisha japonaise ainsi qu'à la prostituée biblique Rahab du livre de Josué.

<sup>9</sup> PILLING John (éd.), *Beckett's Dream Notebook...*, p. 73 et 76, qui citent GILES Herbert Allen, *The Civilization of China*, New York: Henry Holt and Company & Londres: Williams and Norgate, 1911, p. 31 et 131.

<sup>10</sup> PILLING John (éd.), *Beckett's Dream Notebook...*, p. 73 et 76, qui citent GILES Herbert Allen, *The Civilization of China...*, p. 61 et 104.

<sup>11</sup> La plus importante tonalité dans *Dream* est sans doute celle qui rappelle l'Allemagne. Beckett lui-même se réfère, concernant la rédaction de son roman, à sa « comédie allemande » (« *German comedy* »), et il y a de très nombreux passages dans lesquels il cite telle expression allemande, tel proverbe ou tel extrait d'un écrivain allemand, de Goethe à Grillparzer et de Hölderlin à Max Nordau.

<sup>12</sup> GILES Herbert Allen, *The Civilization of China...*, p. 85-87.

Un dernier exemple est l'anecdote suivante, attribuée à l'impératrice Wu Zetian<sup>13</sup>. Le passage en question n'a aucun lien explicite avec l'intrigue de *Dream* et souligne par là le caractère volontairement décousu du roman :

«L'impératrice Wu participa au conseil du cabinet affublée d'une fausse barbe. La fleur de lis était presque aussi belle et la rose aussi aimable que Dieu le Tout-Puissant, l'impératrice Wu. "Fleurissez!" cria-t-elle aux pivoinies, "fleurissez, zut alors!" Non. Pas un geste. Elles furent donc toutes extirpées, arrachées à travers toutes ses terres, brûlées et interdites de culture.» (*D*, p. 111)

Outre le fait de servir d'exemple, particulièrement frappant, d'un comportement féminin excentrique, la reprise de l'anecdote par Beckett – qui condense un assez long développement de Giles concernant l'histoire de Chine – sert avant tout à rappeler, de façon quasi musicale, la tonalité chinoise qui traverse le roman à la manière d'un *leitmotiv*. Une tonalité dont Beckett est allé puiser le principe dans l'ouvrage déjà mentionné de Louis Laloy, vers lequel nous allons désormais nous tourner.

## LE (CONTRE-)MODÈLE DE LA MUSIQUE CHINOISE

La critique ne sait ni par quelle voie ni à quel moment Beckett a découvert l'ouvrage de Louis Laloy (1874-1944), dont il ne mentionne la lecture à aucun endroit de sa correspondance. Il n'est pas impossible que Joyce soit, une fois de plus, à l'origine de cette découverte, car les deux hommes partageaient non seulement un amour pour la musique, mais aussi une attirance pour des livres originaux dont ils pouvaient tirer des allusions à fort potentiel poétique. Il importe cependant de distinguer l'usage que Beckett fait de Laloy de celui dont il gratifie l'ouvrage de Giles qu'on vient d'analyser. Loin de se limiter à une recherche d'expressions plus ou moins pittoresques, que l'on peut utiliser sans grand souci de leur contexte, Beckett trouve en effet dans l'ouvrage de Laloy sur la musique chinoise les éléments qui lui permettront de mener une réflexion théorique sur la conception du personnage dans le roman moderne, par opposition notamment au roman traditionnel de type balzacien.

Le passage qui a particulièrement stimulé la réflexion beckettienne se situe dans le quatrième chapitre de l'ouvrage de Laloy, qui contient une introduction à ce que l'auteur appelle le «système» de la musique chinoise, à savoir son origine à la fois savante et formalisée. À travers un récit légendaire retraçant l'origine des notes invariables, Laloy décrit le système des douze notes et la loi acoustique qui en est la base. Beckett, manifestement fasciné tant par l'explication mythique que par la conception qu'elle illustre, s'empresse de les consigner dans son carnet de notes avant de les reprendre dans les premières pages de *Dream of Fair to Middling Women*, sous la forme d'une longue digression. Voici le début du texte en question, qui condense en une paraphrase plus ou moins fidèle deux passages de Laloy :

<sup>13</sup> GILES Herbert Allen, *The Civilization of China...*, p. 83.

«Et si on racontait maintenant une petite histoire sur la Chine pour orchestrer ce que nous voulons dire? Oui? Disons donc que Ling-Liun alla aux confins de l'Ouest, à la Vallée de Bambou. Ayant coupé une tige entre deux nœuds et ayant soufflé dedans, il constata avec enchantement qu'elle produisit le son de sa propre voix quand il parlait, selon son habitude, sans passion. À partir de ce son, le phénix mâle eut la courtoisie de chanter six notes et la femelle six autres, et le ministre Ling-Liun coupa encore onze autres tiges correspondant à ce qu'il avait entendu. Il remit ces douze liu-liu à son maître, les six liu du phénix masculin et les six liu du phénix féminin: la Cloche Jaune disons, le Grand Liu, le Grand Fer de Flèche, la Cloche Serrée, l'Ancienne Purification, le Jeune Liu, la Fécondité Bienfaisante, la Cloche des Bois, la Règle Égale, le Liu du Sud, l'Imparfaite, la Cloche d'Écho.» (D, p. 10)

Faisant fi des explications de Laloy<sup>14</sup>, qui montre que les *liu* étaient, au VI<sup>e</sup> siècle avant notre ère, des cloches, avant de désigner des tubes à partir du III<sup>e</sup> siècle, Beckett s'intéresse ici autant aux noms donnés à ces cloches qu'à l'idée que ces douze notes fixes offraient une base solide à la musique chinoise. En revanche, il ne reprend pas dans son roman les détails très complexes sur la gamme chinoise construite par quintes, détails qu'il avait pourtant consignés dans son carnet.

Ce choix s'explique par l'usage de cet extrait dans l'économie du roman, comme on le constate dans la suite du texte. Reprenons donc la citation où nous l'avions laissée:

«Le point est donc qu'il faut espérer très sincèrement pouvoir couler au moins quelques-uns de nos personnages sous forme de liu-liu. Par exemple, John pourrait être la Cloche Jaune et la Smeraldina-Rima le Jeune Liu et la Syra-Cusa la Cloche Serrée et le Mandarin l'Ancienne Purification et Belacqua lui-même la Fécondité Bienfaisante ou l'Imparfaite, et ainsi de suite. Ce ne serait alors qu'une question de savoir jongler à la manière de Confucius avec les cubes de jade et de jouer une mélodie. Si tous nos personnages se comportaient de cette façon, comme des liu-liu, nous pourrions écrire un petit livre qui serait purement mélodique. Pensez donc à quel point ce serait joli, linéaire, un agréable chant de cause et effet en solo à la manière pythagoricienne, une musique téléologique unidimensionnelle qui ferait plaisir à entendre. (Ce qui est plus ou moins, si vous permettez, ce que l'on reçoit de son romancier préféré.)» (D, p. 10)

L'analogie musicale que Beckett développe dans les premières pages de son roman à l'aide de la musique chinoise sert essentiellement à mettre en question toute idée de cohérence psychologique d'un personnage, telle que la demande le roman traditionnel<sup>15</sup>. En effet, au début de *Dream*, c'est notamment le personnage – ou faudrait-il plutôt dire l'*antipersonnage* – de Nemo, au nom très parlant, qui sert à déconstruire toute idée d'un personnage stable et cohérent, comme le reconnaît sans ambages le narrateur lui-même :

<sup>14</sup> LALOY Louis, *La Musique chinoise*, Paris: Henri Laurens, 1903, p. 38-40, 43.

<sup>15</sup> Sur la dimension métanarrative de ce passage, voir notre *Échos de l'ego dans l'œuvre de Samuel Beckett*, Paris: L'Harmattan, 1997, p. 84-107, ainsi que LIN Linda, «Chinese Music as a Narrative Model: The Aesthetics of Liu Liu and Metafiction in Samuel Beckett's *Dream of Fair to Middling Women*», *English Studies. A Journal of English Language and Literature*, 91/3, 2010, p. 289-302.

«Mais que pouvons-nous faire d'une personne comme Nemo, qui ne peut sous aucun prétexte être condensée en un lieu, qui n'est pas du tout une note mais la plus regrettable simultanéité de notes? S'il était possible de donner voix à disons une demi-douzaine de phénix du genre Ling-Liun, se levant comme un seul oiseau immortel et pourpre des cendres d'un commun feu et poussant de façon simultanée, chacun à sa manière, un cri de satisfaction ou de déception, on pourrait obtenir une idée générale de l'état de ce Nemo: une unité non pas mélodique, mais symphonique. Notre ligne se gonfle à chaque fois qu'il apparaît.» (D, p. 10-11)

L'opposition que Beckett développe ici au moyen de l'analogie de la musique chinoise vise ce qu'on appellerait aujourd'hui, après Bakhtine, une conception radicalement polyphonique du roman. Fidèle aux lectures avant-gardistes auxquelles il a été confronté dès son séjour à Paris, le jeune Beckett a tendance, comme on le voit, à développer sa réflexion à la lumière de la notion de «simultanéité», qu'il reprend probablement de Jules Romains, un auteur qu'il avait découvert à la fin de ses études en 1928. Ce qui intéresse Beckett, c'est notamment de concevoir l'individu, et par conséquent les personnages de son roman, non pas comme des entités immuables et cohérentes, telles qu'on les trouve chez Balzac – qui est décidément la bête noire de Beckett –, mais au contraire comme étant fondamentalement incohérentes. Sans surprise, le narrateur affirme alors à propos de Balzac :

«Lire Balzac, c'est recevoir l'impression d'un monde sous chloroforme. Il est le maître absolu de son matériau, il peut en faire ce qu'il veut, il peut prévoir et calculer toutes ses vicissitudes, il peut écrire la fin du livre avant même d'en avoir commencé le premier paragraphe, parce qu'il a transformé toutes ses créatures en des têtes de chou mécanisées [...]. Nous aimons tous Balzac, nous le dégustons et disons que c'est merveilleux, mais pourquoi appeler cette distillation d'Euclide et de Perrault des *Scènes de vie*? Pourquoi comédie *humaine*?» (D, p. 119-120)

Arrêtons-nous ici pour faire le point et conclure. Le jeune Beckett développe ses idées sur le roman moderne, et en particulier sur la notion de personnage, à partir de la musique chinoise telle qu'il l'a découverte dans le livre de Louis Laloy. En utilisant un imaginaire et – à un moindre degré, il est vrai – une conceptualisation radicalement étrangère à celle qui prévaut alors dans la culture occidentale, Beckett contribue à jeter les bases de sa révolution du roman, telle qu'il la mènera dans les années de l'immédiat après-guerre. Dans ce sens, la musique, et celle de la Chine en particulier, lui sert pour ainsi dire d'instrument pour attaquer une conception du roman qui lui paraît définitivement surannée. On citera pour finir le passage d'une lettre qu'il envoie quelques années plus tard, en 1937, à un correspondant allemand :

«Ma propre langue m'apparaît de plus en plus comme un voile qu'il faut déchirer afin d'atteindre les choses cachées derrière (ou le rien caché derrière). [...] Espérons que viendra le temps, Dieu soit loué, il est déjà venu dans certains cercles, où le langage sera utilisé au mieux là où il est malmené avec le plus d'efficacité. [...] Faut-il que la littérature



suive seule les chemins de l'ancienne paresse depuis longtemps délaissés par la musique et la peinture ? »<sup>16</sup>

La musique chinoise, telle qu'il l'a découverte dans le livre de Louis Laloy, a été pour Beckett un instrument certes passager (on n'en trouve plus de trace explicite après 1932), mais néanmoins efficace pour décentrer l'imaginaire romanesque de sa culture. Il n'est pas exagéré d'affirmer qu'elle lui a permis, à un moment crucial de son évolution d'écrivain, de trouver une nouvelle tonalité qui a fini par révolutionner la littérature après la guerre.

**Abstract:** In his first novel, *Dream of Fair to Middling Women*, written in 1931/32 but published only in 1993, after his death, Samuel Beckett draws his inspiration from a French treatise on Chinese music, published by Louis Laloy in 1903. In the light of this specific musicology he reflects on the notions of character and the individual in the contemporary novel, and this reflection also paves the way for his own post-war novelistic production.

---

<sup>16</sup> *The Letters of Samuel Beckett...*, t. I, p. 513-514.



# REGARDS CROISÉS ASIE / OCCIDENT : PAUL CLAUDEL ET FRANCIS PONGE OU LE PARTI PRIS DES MOTS

THANH-VÂN TON THAT

**Résumé :** À une quarantaine d'années de distance, les deux recueils de poèmes en prose, *Connaissance de l'Est* (1900) fortement influencé par le séjour de Claudel en Chine et *Le Parti pris des choses* (1942), réfléchissent autant sur l'objet contemplé et décrit que sur le sujet initialement considéré comme européen, point de départ d'un regard et d'une voix oscillant entre objectivité neutre et subjectivité sensible. On comparera les visions du monde occidental et la révolution poétique opérée à travers quelques objets de la réalité quotidienne métamorphosée. Comment chaque poète du quotidien vit-il son expérience du décentrement ?

À une quarantaine d'années de distance, les deux recueils de poèmes en prose *Connaissance de l'Est* (1900, 1907) de Paul Claudel<sup>1</sup> et *Le Parti pris des choses* (1942) de Francis Ponge réfléchissent autant sur l'objet contemplé et décrit que sur le sujet occidental, regard et voix oscillant entre objectivité neutre et subjectivité sensible. La curiosité du diplomate est d'ordre humain et esthétique, c'est celle de :

«L'artiste, poète et dramaturge, observateur des arts et des artistes – des acteurs, des musiciens... –, lecteur des traductions des Classiques et des poètes, et attentif à toutes les manifestations de l'esthétique chinoise, qu'elle soit lettrée – poésie, peinture, architecture, jardin composé... –, ou populaire dans les spectacles de rue, les cérémonies et les fêtes

---

<sup>1</sup> Ce recueil est fortement influencé par le séjour de quatorze ans de Claudel en Chine, au sud et au nord du pays, entre juillet 1895 et août 1909 en tant que consul, avec des allers-retours entre Shanghai, Fou-Tcheou, Han-k'ou, T'ien-Tsin et la France. Voir HOURIEZ Jacques, *Paul Claudel ou les tribulations d'un poète ambassadeur : Chine, Japon, Paris*, Paris : Honoré Champion, 2012.

villageoises, l'attention aux pratiques et aux produits de l'artisanat. [...] Claudel est le témoin de rites, de cultes, de cérémonies et d'usages traditionnels appartenant aux grandes traditions spirituelles asiatiques auxquelles il réserve des accueils assez différents, taoïsme, confucianisme et bouddhisme ; mais sa curiosité se révèle aussi bien dans les occasions de la vie quotidienne que dans ses lectures sur tous ces sujets.»<sup>2</sup>

D'une part, on comparera les visions du monde occidental et extrême-oriental – en partant de l'hypothèse que Claudel s'est immergé dans l'univers asiatique au point d'être totalement séduit – et d'autre part, on analysera la révolution poétique opérée à travers quelques éléments de la réalité savamment métamorphosée, *realia* habituellement considérés comme prosaïques : la pluie, le pain, le riz. Comment chacun des deux poètes du quotidien vit-il son expérience du décentrement, l'un étant tout imprégné de références, de sensations associées à l'Asie et l'autre incarnant un rapport au monde encore très cartésien dans sa volonté de se rendre comme maître et possesseur du réel ? On aura notamment autour d'un même objet poétique – la pluie – d'un côté un étrange phénomène d'acculturation esthétique et de l'autre l'affirmation d'un point de vue qui reste apparemment occidental et européo-centré.

## NOURRITURES TERRESTRES

L'idée d'une comparaison entre les deux poètes est née à la fois d'un point commun – celui du titre laconique de deux textes : « Pluie »<sup>3</sup> – et d'un contraste radical dans l'opposition des types de nourriture évoqués dans un paysage à la fois géographique et gastronomique, entre « Le pain »<sup>4</sup> pongien (dur et sec) de l'Occident et des pays du Nord et « Le riz »<sup>5</sup> claudélien (mou et mouillé) associé aux contrées de l'Orient et du Sud asiatiques. On comprend mieux le titre de Claudel, *Connaissance de l'Est*, dont les poèmes en prose sont autant d'entrées au sens encyclopédique du terme et qui renvoie à une assimilation des valeurs, à une ingurgitation du réel sous toutes ses formes : les choses, les êtres et les mots. Cette poésie du réel se développe entre macrocosme et microcosme, reliant l'infiniment grand et le monde minuscule : on songe à la catégorie du « petit » et du « mignard » de Loti au sujet du Japon et de *Madame Chrysanthème* ou à Proust, le poème en prose étant conçu comme un concentré de poésie prêt à se déployer au fil de la lecture :

« Et comme dans ce jeu où les Japonais s'amuse à tremper dans un bol de porcelaine rempli d'eau, de petits morceaux de papier jusque-là indistincts qui, à peine y sont-ils plongés s'étirent, se contournent, se colorent, se différencient, deviennent des fleurs, des maisons, des personnages consistants et reconnaissables [...] »<sup>6</sup>

<sup>2</sup> Introduction de BRUNEL Pierre, DANIEL Yvan (dir.), *Paul Claudel en Chine*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 17.

<sup>3</sup> CLAUDEL Paul, « La pluie », in *Connaissance de l'Est*, Paris : Gallimard, coll. « Poésie », 1974, p. 72-73 ; PONGE Francis, « Pluie », in *Le Parti pris des choses* précédé de *Douze petits écrits* et suivi de *Proèmes*, Paris : Gallimard, coll. « Poésie », 1989, p. 31-32.

<sup>4</sup> PONGE Francis, « Le pain », in *Le Parti pris des choses...*, p. 46.

<sup>5</sup> CLAUDEL Paul, « Le riz », in *Connaissance de l'Est...*, p. 136-137.

<sup>6</sup> PROUST Marcel, *Du côté de chez Swann*, in *À la recherche du temps perdu*, t. I, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1987, p. 46.

Chez Ponge, l'objet familier et proche, le pain, perd son aspect quotidien et ordinaire à travers une description insolite qui le met à distance et lui fait subir une métamorphose subjective. Le «parti pris» est une conversion du regard: «Le Parti Pris naît à l'extrémité d'une philosophie de la non-signification du monde (et de l'infidélité des moyens d'expression). [...] Il y a dans *Le Parti Pris* une déprise, une désaffection à l'égard du casse-tête métaphysique...»<sup>7</sup> Le pain des pays de l'Ouest et du Nord se confond métonymiquement avec la terre, puis par polysémie avec la planète et le poète mange son pain comme il remâche ses mots. Avec le «four stellaire»<sup>8</sup>, le haut et le bas se rejoignent ainsi que l'humain et le cosmos. Le paysage et le relief sont vus d'en haut, amplifiés par «une impression quasi panoramique» et les montagnes se substituent au pain, à travers la dérive des métaphores filées: l'isotopie géographique élargie («vallées, crêtes, ondulations, crevasses»<sup>9</sup>) renvoie à ce qui est dur, froid, mort, sec, au discontinu de la matière fragmentée. Le pain cuit est associé au feu et à la consommation vue comme destruction aussi violente que les processus qui président à sa création.

Claudel oppose justement la civilisation du riz, du Sud, à celle du «froid Nord» en reprenant lui aussi les catégories du dur et du cuit représentées par «dent, solide, croûte, broyons, cuit, rôtit notre viande». Cette allusion à la viande rappelle d'ailleurs la nostalgie culinaire dans *L'Amant de la Chine du Nord*, de celle qui est «inconsolable du pays natal et d'enfance, crachant la viande rouge des steaks occidentaux»<sup>10</sup>:

«Nous sommes des petits enfants maigres mon frère et moi, des petits créoles plus jaunes que blancs. Inséparables. On est battus ensemble: sales petits Annamites, elle dit. Elle, elle est française, elle n'est pas née là-bas. [...] je regarde les poignets, les chevilles, je ne dis rien, que c'est trop épais, que c'est différent, je trouve qu'elle est différente: ça pèse plus lourd, c'est plus volumineux, et cette couleur rose de la chair.

Mon seul parent ce petit frère agile, si mince, aux yeux bridés, fou, silencieux [...]. Elle désespère de nous faire manger du pain. On n'aime que le riz. On parle la langue étrangère. On est pieds nus. [...] ce corps abondant rose et rouge, cette santé rouge, comment est-elle notre mère, comment est-ce possible, mère de nous, nous si maigres, de peau jaune, que le soleil ignore, nous, Juifs? [...] Plus tard, lorsque nous avons quinze ans, on nous demande: êtes-vous bien les enfants de votre père? regardez-vous, vous êtes des métis. [...] le métissage vient d'ailleurs. Cet ailleurs est sans fin. Notre indicible à la terre des mangues, à l'eau noire du sud, des plaines à riz, c'est le détail.»<sup>11</sup>

De fait, par imprégnation, empathie et goût personnel dans les pays où ils séjournent, oubliant leur condition d'exilés grâce à de nouvelles racines spirituelles et sentimentales, Duras se sent «vietnamisée» comme Claudel est peu à peu «sinisé», lui qui «aime la Chine dans sa crasse et ses odeurs puissantes»<sup>12</sup>, «dans cette Chine

<sup>7</sup> PONGE Francis, «Pages bis», in *Proèmes...*, p. 195-196.

<sup>8</sup> PONGE Francis, «Le Pain», in *Le Parti pris des choses...*, p. 46.

<sup>9</sup> PONGE Francis, «Le Pain», in *Le Parti pris des choses...*, p. 46.

<sup>10</sup> DURAS Marguerite, *L'Amant de la Chine du Nord*, Paris: Gallimard, coll. «Folio», 2004, p. 36.

<sup>11</sup> DURAS Marguerite, *Outside*, Paris: Gallimard, coll. «Folio», 1984, p. 347 sq.

<sup>12</sup> BERNARD Suzanne, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris: Nizet, 1988, p. 530.

immémoriale où [il] se retrouve comme chez lui»<sup>13</sup>. Paradoxalement, par un étonnant renversement des rapports de forces entre les individus de deux continents que tout oppose (dans les romans coloniaux, le cliché de l'homme blanc et riche séduisant l'indigène pauvre et inférieure alors que l'amant chinois est occidentalisé), celui qui est censé se rapprocher de la figure du colonisateur, véhiculant et imposant ses valeurs civilisatrices, est finalement conquis par le charme de l'ailleurs, subjugué par l'autre. Le travail dans les rizières n'est pas présenté comme un labeur biblique («Tu gagneras ton pain à la sueur de ton front»), mais devient fusion amoureuse («menstrues de la terre vierge», «le couple de *nhaqués*»<sup>14</sup>) régressive (puisqu'ils sont à quatre pattes et pataugent dans l'eau de la rizière), dont les protagonistes ressemblent à de nouveaux Adam et Ève de l'Extrême-Orient dans une transposition qui efface le souvenir du péché originel: «L'homme et la femme veillent à la cuisine de leur champ.» Il ne s'agit plus de se rendre de manière belliqueusement cartésienne «comme maîtres et possesseurs de la nature», mais de vivre en harmonie avec elle. L'animalisation («sa petite tête de tortue») n'est nullement dévalorisante (les hommes remplacent le buffle) et le sacré imprègne le paysage naturel par un effet de transposition entre monde occidental et Asie. Le travail de la rizière devient une cérémonie rituelle («soutane», «révérences», «généflexions», «oindre la terre bonne à manger») et le «fourneau céleste» de Claudel fait écho au «fourneau stellaire» de Ponge tout en rappelant un dicton vietnamien évoquant le crépuscule rougeoyant: «Monsieur le Ciel fait cuire son riz.» En Asie, Claudel se ressource et oublie le monde moderne qu'il a en horreur comme il le confie à Mallarmé (lettre du 24 décembre 1895): «La vie n'y a pas été atteinte par le mal moderne de l'esprit qui se considère lui-même, cherche le mieux et s'enseigne ses propres rêveries.»<sup>15</sup>

## PLUIE D'EST / PLUIE D'OUEST

Après plus de dix ans passés en Chine, au Japon (1898), au Vietnam («Le riz» est incontestablement annamite et métonymiquement associé aux «*nhaqués*»), Claudel «s'extrême-orientalise», fasciné et charmé, avant de reprendre ses distances en faisant ses adieux à l'Asie qui aura été une grande source d'inspiration poétique et théâtrale. Après son illumination poétique (la découverte de Rimbaud<sup>16</sup>, puis sa conversion en 1886) s'opère une révolution spirituelle, une conversion du regard qui se traduit par un bouleversement après la pluie continue (de mousson?) qui est perçue comme un petit déluge dans ce microcosme. L'araignée de Ponge file la métaphore de l'écriture et donne naissance à une allégorie de l'écrivain embusqué dans son texte / toile, «se laissant tomber sans lâcher le fil de son discours, pour

<sup>13</sup> VADÉ Yves, *Le Poème en prose et ses territoires*, Paris : Belin, 1996, p. 90.

<sup>14</sup> «Paysans» en vietnamien francisé (*nhà quê*). Il est intéressant de noter l'insertion d'un terme exotique sans note ni traduction, simplement en italique, qui incite le lecteur à s'immerger dans un univers autre. Marguerite Duras introduit de manière similaire des mots vietnamiens sans italique dans *L'Amant de la Chine du Nord...*, p. 28: «plat de thit-kho».

<sup>15</sup> Lettre publiée dans *Tête d'or et les débuts littéraires (Cahiers Paul Claudel, 1)*, Paris : Gallimard, 1959, p. 46. Voir aussi PERCHE Louis, *Paul Claudel*, Paris : Seghers, coll. «Poètes d'aujourd'hui», 1948.

<sup>16</sup> Suzanne Bernard rappelle que Rimbaud lui apporte «la révélation d'une poésie délivrée du froid rationalisme» (BERNARD Suzanne, *Le Poème en prose...*, p. 400).

revenir plusieurs fois par divers chemins ensuite à son point de départ, sans voir tracé, tendu une ligne que son corps n'y soit passé – n'y ait tout entier participé – à la fois filature et tissage»<sup>17</sup>. L'araignée de Claudel est plus discrète, comme le papillon de Whistler : « Une noire araignée s'arrête, la tête en bas et suspendue par le derrière au milieu de la fenêtre. » Ponge explique, Claudel suggère. La connaissance de l'Est est une renaissance, un mouvement de l'être qui se décentre, sort de lui-même et se métamorphose de l'intérieur. En 1897 (année de composition de douze poèmes), Claudel est entre Shanghai et Han-k'ou. Il est le témoin occidental d'une page d'histoire qui se tourne, d'un monde qui disparaît, si bien que l'écriture serait une tentative pour fixer à jamais une Chine ancienne dans un paysage intemporel.

La pluie apparaît comme un sujet banal pour un lecteur occidental qui songe aussitôt au spleen baudelairien ou à la musicalité verlainienne. Il permet pourtant ici un renouvellement par le genre (poème en prose) et par la vision qui évacue la sentimentalité triste et revalorise cet élément naturel avec une mise en abyme de l'écriture (« j'écris ce poème ») au début et à la fin, marqués par une forte présence du sujet (huit « je » ou « j' », sans oublier les adjectifs possessifs ou les pronoms personnels, ainsi que l'expression « autour de moi »). L'effet de reprise entre l'encrier et la goutte d'encre fait écho aux gouttes de pluie et aux propos suivants : « Ces belles peintures que vous connaissez, ces poésies exquises, vous croyez que ç'a été fait avec de l'eau et de l'encre de Chine ? Pas du tout. Il n'y avait qu'à tendre un écran. C'est de la contemplation émanée qui s'est déposée dessus. »<sup>18</sup> Le texte miroir sert de fenêtre ouverte sur le monde et la description de la pluie donne lieu à un autoportrait inattendu. Le poète rivalise avec le peintre dans le choix des couleurs (« sombre », « noire », « brou », « plus clair », « encre ») et le jeu de lumières : la durée limitée de la description rend compte d'un moment particulier, « la fin du jour », l'instant fugace entre un avant et un après : « Il ne fait plus clair, voici qu'il faut allumer ». La structure est ternaire avec trois paragraphes à valeur de triptyque, qui correspondent à trois tableaux, trois moments poétiques alors qu'on relève la binarité des fenêtres et des verbes au présent, aux résonances très cartésiennes : « je vois », « j'entends », puis « je pense », « j'écris ». Les répétitions (« nue », « assaut », « accumulé ») structurent le poème en prose en créant des effets de symétrie et d'échos accentués par la circularité de la bulle : « Je porte ma plume à l'encrier et, jouissant de la sécurité de mon emprisonnement, intérieur, aquatique, tel qu'un insecte dans le milieu d'une bulle d'air, j'écris ce poème. » Le poème est une bulle de sons, d'images et de mots.

Cette poésie joue sur l'intériorité (« emprisonnement », « intérieur ») et tente de transposer les sensations du présent en mots. Tel est le paradoxe de Noé après le déluge (le fleuve paraît « noyé », comme le reste du paysage) qui, selon Proust au début des *Plaisirs et les Jours*, jamais « ne put si bien voir le monde que de l'arche, malgré qu'elle [*sic*] fût close et qu'il fit nuit sur terre »<sup>19</sup>. On retrouve l'inversion

<sup>17</sup> PONGE Francis, *Pièces*, Paris : Gallimard, coll. « Poésie », 1988, p. 111-112.

<sup>18</sup> CLAUDEL Paul, *Éloge du Chinois*, in *Œuvres en prose*, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1965, p. 1030.

<sup>19</sup> PROUST Marcel, *Les Plaisirs et les jours*, in Jean Santeuil précédé de *Les Plaisirs et les jours*, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1987, p. 6.

entre l'eau comme contenu ou comme contenant : « L'eau n'est plus une substance qu'on boit ; c'est une substance qui boit. »<sup>20</sup> Le poème en prose s'apparente à une *ekphrasis*, le lecteur ne sachant pas s'il a affaire à un paysage réel vu dans l'encadrement d'une fenêtre ou à l'évocation d'une peinture de ce même paysage, d'autant plus que des textes de *Connaissance de l'Est* ont été initialement publiés sous des titres variés<sup>21</sup> comme *Paysages de Chine*, *Petits Poèmes*, *Essais* : Claudel part de la contemplation d'un paysage pluvieux, s'inspire peut-être aussi par surimpression de paysages similaires représentés en peinture (avec le poème correspondant inséré dans le tableau par le peintre-poète) et finit par associer les deux modes de représentation (écriture et peinture). En se comparant à un insecte (Ponge présentera l'autoportrait de l'écrivain en araignée embusquée dans « un angle de la pièce »<sup>22</sup>), il a le sentiment d'être infiniment petit et perdu dans la nature (« immensément », « innombrable »), nouveau roseau (ou plutôt bambou dans ce contexte ?) pensant.

Ponge se méfie des deux infinis, spatial et temporel, dans lesquels l'être humain est dilué : « Il faut que je relise Pascal (pour le démolir) »<sup>23</sup>, et n'évacue pas toute réflexion sur l'homme quand il évoque les « choses » et leur dimension quotidienne, bien au contraire : « Traitant de l'homme, le jeu consiste non à découvrir à propos de lui des vérités nouvelles ou inédites : c'est un sujet qui a été fouillé jusque dans ses recoins (?). Mais à le prendre de haut et sous plusieurs éclairages, de tous les points de vue concevables. »<sup>24</sup> Le décentrement consiste à évoquer le sujet de manière oblique par le détour de l'objet. Se crée alors un fragile équilibre très bachelardien entre air, eau et lumière dans un jeu d'apparences fugitives et de mouvements subtils très baroque à travers ce qui est aquatique, les motifs de la plume et de la « bulle d'air ». L'eau de pluie n'est pas mélancolique (« Cette impression de *dissolution* atteint, à certaines heures, les âmes les plus solide, les plus optimistes »<sup>25</sup>) ni mortifère, mais plutôt bienfaisante et enveloppante.

Sans pour autant faire l'apologie du vide, de la désincarnation et du néant, bien qu'il pratique une technique presque picturale de l'estompage (« La terre a disparu, la maison baigne, les arbres submergés ruissellent, le fleuve [...] paraît noyé »), Claudel revalorise ce qui est traditionnellement perçu comme négatif, un *topos* du XIX<sup>e</sup> siècle, la pluie étant liée à la tristesse, au froid, à la grisaille et au déclin de la nature automnale, de Lamartine à Apollinaire en passant par Baudelaire et Verlaine, entre autres. Claudel écrit avec une plume neuve à laquelle il semble substituer un pinceau. La logique occidentale du cycle des saisons est bouleversée puisque dans de nombreux pays d'Asie alternent saison sèche et saison des pluies. Dans ce poème qui décrit autant qu'il définit, les tournures négatives (« ce n'est point », « il n'est point », « aucune », « ne », « pas ») se succèdent et, contrairement à l'angoisse

<sup>20</sup> BACHELARD Gaston, *L'Eau et les rêves*, Paris : Le Livre de Poche, coll. « Biblio essais », 1998, p. 68.

<sup>21</sup> Dans la *Revue blanche* (juillet, août 1897) et le *Mercure de France* (juin 1899).

<sup>22</sup> PONGE Francis, *Pièces...*, p. 112.

<sup>23</sup> PONGE Francis, « Notes premières de "l'homme" » [1943-1944], in *Proèmes...*, p. 215. Songe-t-il à cette pensée : « Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie » ?

<sup>24</sup> PONGE Francis, « Notes premières de "l'homme" », in *Proèmes...*, p. 213.

<sup>25</sup> BACHELARD Gaston, *L'Eau et les rêves...*, p. 107.



pascalienne (« C'est une chose horrible de sentir s'écouler tout ce qu'on possède »), Claudel, avec le « temps ne me dure pas », transforme le spleen de la personnification (« une pluie languissante et douteuse ») en énergie vitale (« serré et bourru, d'une attaque puissante et profonde »)<sup>26</sup>. Cette pluie bienfaisante, nourricière (« Cela est copieux, cela est satisfaisant »), eau de la purification et de la régénérescence plus que du pourrissement létal selon les catégories de Bachelard<sup>27</sup>, l'influence comme une nouvelle Muse inspiratrice et enivrante (« très merveilleuse rasade »), donnant un nouveau souffle à un sujet banal.

Peintre de la nature, le poète fait surgir sous sa plume-pinceau non seulement tout un bestiaire (« insecte », « grenouilles », « araignée ») que les Occidentaux pourraient trouver déplaisant (Hugo aime « l'araignée » parce qu'on la méprise<sup>28</sup>) mais aussi les éléments simples d'un paysage familier, à valeur générique dans la mesure où, en l'absence de toponymes précis – on ignore où est Claudel, d'où il écrit et même s'il est en Occident ou en Asie –, l'herbe, la mare, la maison, les arbres, le fleuve, la mer renvoient à des entités géographiques, à un monde d'idées. Le poème est la troisième étape de la transposition entre le paysage contemplé, peint puis décrit, mais au lieu de nous éloigner du réel, comme dans la vision platonicienne, il nous ramène à l'essence des choses grâce aux vertus du langage. Le poème en prose élague, évacue ce qui est contingent, limite le pittoresque afin de substituer l'évocation, la suggestion – d'où la dimension mallarméenne de certaines pages du recueil – à la description exhaustive du réel. La « brièveté » du « poème-illumination » « rompt avec toutes les formes de la durée : le temps, l'espace, le raisonnement logique » – ces éléments qui structurent le poème de Ponge, comme nous le verrons ultérieurement – pour « retrouver l'unité profonde *des choses*, [...] faire de la phrase non pas un déroulement linéaire, mais une synthèse complexe comme le monde qu'elle veut reproduire »<sup>29</sup>. Dans la mesure où le poème en prose ne prétend pas être une fenêtre ouverte sur la réalité (« Il ne vise [pas] à l'illusion réaliste »<sup>30</sup>), Claudel et Ponge parviennent chacun à sa manière à un effet de déréalisation poétique. Chez Claudel, dans une dimension païenne rappelant les célébrations antiques, l'écriture du poème prend les allures d'un rite (« libation »). On passe alors de l'évocation d'un tableau à l'autoportrait du poète en ermite (« médite », « psaume »), qui est à la fois à l'extérieur (sujet) et à l'intérieur du paysage. L'isolement au point extrême de l'Orient est redoublé par la descente en soi, la méditation, la rêverie permettant à la fois de comprendre et d'expliquer, par-delà les simples notes de voyages et impressions fugitives. Tout autre est la vision de Francis Ponge, soucieux de maîtriser le trop-plein de subjectivité lyrique par rapport à l'objet en soi. Tel est l'objectif du parti pris des choses.

<sup>26</sup> CLAUDEL Paul, « La pluie », in *Connaissance de l'Est...*, p. 72-73.

<sup>27</sup> BACHELARD Gaston, *L'Eau et les rêves...*, ch. VI.

<sup>28</sup> HUGO Victor, « J'aime l'araignée et j'aime l'ortie... », in *Les Contemplations*, Paris : Gallimard, coll. « Poésie », 1989, p. 173.

<sup>29</sup> BERNARD Suzanne, *Le Poème en prose...*, p. 443, 527.

<sup>30</sup> VADÉ Yves, *Le Poème en prose...*, p. 187.

## « JAMAIS UN COUP DE PONGE N'ABOLIRA LA PLUIE »

Ponge et Claudel partagent le même bonheur de la remémoration par l'écriture, une euphorie poétique de la recomposition : « Puisque la joie m'est venue par la contemplation, le retour de la joie peut bien m'être donné par la peinture. »<sup>31</sup> Aux différences géographiques et climatiques (une pluie de mousson asiatique / une pluie occidentale) s'ajoutent les divergences de points de vue. Les quatre paragraphes de « Pluie »<sup>32</sup> diminuent brusquement (22, 6, 4 et 5 lignes), mimant la fin de l'épisode pluvieux. Comme chez Claudel, le poème en prose s'achève quand il arrête de pleuvoir, épuisant toute la matière poétique du phénomène naturel, le texte étant « une allégorie de lui-même »<sup>33</sup>. Écrire sur la pluie se présente chez les deux auteurs comme une gageure littéraire, une quête d'originalité autour d'un *topos* poétique, pour éviter toute réécriture explicite et servile : « Chaque écrivain digne de ce nom doit (doit dans le sens de : est forcé de, est obligé de) écrire contre toutes les règles existantes en particulier [...] »<sup>34</sup>

Au « je vois » claudélien correspond la contemplation de Ponge (« je la regarde tomber ») dans laquelle le « filet parfaitement vertical » de la mise en espace (« descend », « chute », « précipitation ») s'oppose à « de droite et de gauche » et surtout à « horizontalement » dans les lignes qui précèdent. Le « rideau » métaphorique et plus loin les « tringles » de « Pluie » annoncent « les accoudoirs de la fenêtre » ; d'ailleurs cette fenêtre occupe une position aussi centrale que les fenêtres de Claudel qui constituent un triptyque : « Par les deux fenêtres qui sont en face de moi, les deux fenêtres qui sont à ma gauche et les deux fenêtres qui sont à ma droite. »<sup>35</sup> Les deux poètes se rejoignent dans la perception d'un temps suspendu (« immensément », « ton innombrable »<sup>36</sup>) qui a un goût d'éternité (« précipitation sempiternelle »<sup>37</sup> a une connotation d'ennui, bien que ce « concert » soit « sans monotonie »<sup>38</sup>, conformément à la tradition littéraire européenne). La pluie a une dimension intemporelle et euphorique chez Claudel puisque l'individu est en symbiose avec la nature alors que chez Ponge on perçoit une attente, un désir rationnel, la fin de la pluie, le sujet étant moins un contemplateur qu'un éventuel contempteur de la nature : « Il faut remettre l'homme à sa place dans la nature : elle est assez honorable. Il faut replacer l'homme à son rang dans la nature : il est assez haut. [...] Mais la nature n'existe que par l'homme. »<sup>39</sup>

<sup>31</sup> PONGE Francis, « Pages bis », in *Proèmes...*, p. 166-167.

<sup>32</sup> PONGE Francis, « Pluie », in *Le Parti pris des choses...*, p. 31-32.

<sup>33</sup> Comme le rappelle Philippe SOLLERS dans un entretien avec Francis Ponge de 1967, rediffusé dans l'émission *Mémorables*, France Culture, août 1988. Écouter en ligne : « Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers », séquence n° 3 : « Pratique et théorie : *Le Parti pris des choses*, *Proèmes*, etc. », [http://www.pileface.com/sollers/article.php3?id\\_article=432#section13](http://www.pileface.com/sollers/article.php3?id_article=432#section13).

<sup>34</sup> Lettre inédite à Gérard Audisio (16 mai 1941), citée dans BEUGNOT Bernard, « Ponge et ses intercesseurs : culture classique et invention », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 107, 2007/2, p. 372.

<sup>35</sup> CLAUDEL Paul, « La pluie », in *Connaissance de l'Est...*, p. 72.

<sup>36</sup> CLAUDEL Paul, « La pluie », in *Connaissance de l'Est...*, p. 72-73.

<sup>37</sup> PONGE Francis, « La pluie », in *Le Parti pris des choses...*, p. 31.

<sup>38</sup> PONGE Francis, « La pluie », in *Le Parti pris des choses...*, p. 32.

<sup>39</sup> PONGE Francis, « Notes premières de "l'homme" », in *Proèmes...*, p. 211.

La vision au microscope de Ponge grossit les détails (« grosseur d'un grain de blé, là d'un pois, ailleurs presque d'une bille »<sup>40</sup>). On relève un enrichissement du champ lexical aquatique (« ruisselle », « nappe », « courant », « coule », « ruisseau », « filet ») alors que Claudel se détourne de son objet initial (la pluie) pour nous parler d'autre chose, dans une évocation métaphorique. L'individu se fragmente, pareil aux gouttes de pluie, et le *moi* pourrait se réincarner à travers tous les éléments naturels évoqués<sup>41</sup>. En effet, comme le narrateur proustien embusqué au fond de sa toile, le poète n'est apparemment visible nulle part mais est présent partout, si bien que le tableau de la pluie cache un autoportrait du poète même si Claudel ne rivalise pas avec Arcimboldo. En revanche, Ponge met en avant la géométrisation de l'espace (« discontinu », « fraction », « centre », « convexes ») en développant une vision objective, scientifique, qui rappelle par sa facture un pastiche d'article de l'*Encyclopédie* comportant une définition et une description du phénomène naturel :

« Nous tirons divers avantages de la *pluie*. 1°. Elle humecte & ramollit la terre qui se trouve desséchée, & durcie par la chaleur du soleil : la terre ainsi humectée par la *pluie* devient fertile ; de sorte qu'on peut y semer des graines que l'humidité fait croître, & qui nous fournissent ensuite toutes sortes de plantes, des herbes. 2°. La *pluie* lave & purge l'air de toutes les ordures qui pourraient être nuisibles à la respiration ; & c'est pour cela que l'air paraît plus léger après la *pluie* quand on le respire. 3°. La *pluie* modère la chaleur de l'air près de notre globe, car elle tombe toujours en été d'une région de l'air plus haute & plus froide, & nous remarquons toujours à l'aide du thermomètre, que l'air devient plus froid en été proche de la surface de la terre aussitôt qu'il a un peu plu. 4°. Enfin la *pluie* est la principale cause de toutes les sources, des fontaines & des rivières ; car ce qui vient de la rosée ou des vapeurs, est très peu de chose en comparaison de la *pluie*. Article de *M. Formey, qui l'a tiré de M. Musschenbrock, Essai de Phys. S. 1547.* »<sup>42</sup>

Pourtant, il déclare à propos de l'objet qu'« il faut qu'il soit seulement descriptif (je veux dire sans l'intrusion de la terminologie scientifique ou philosophique) »<sup>43</sup> et on lui reproche parfois « cette lenteur pesante, ce prosaïsme voulu, cette espèce de didactisme laborieux »<sup>44</sup>. À la fluidité claudélienne s'oppose « la dureté, l'aspect pétrifié que prend souvent la phrase » dans un poème qui « se construit par juxtaposition, obéit à une esthétique du discontinu »<sup>45</sup>. C'est une vision à distance, alors que le sujet claudélien est en symbiose avec son objet : l'encre devient eau et vice-versa et le poète se fond dans la nature comme les petits personnages des peintures chinoises traditionnelles. La précision de l'évocation en direct de Ponge est bien éloignée de la poésie de rêverie et de contemplation abstraite du monde de Claudel, peuplée

<sup>40</sup> PONGE Francis, « La pluie », in *Le Parti pris des choses...*, p. 31.

<sup>41</sup> Tout devient signe et illusion comme chez Marcel PROUST, *Du côté de chez Swann...*, p. 3 : « Puis elle [cette croyance] commençait à me devenir inintelligible, comme après la métempsychose les pensées d'une existence antérieure. »

<sup>42</sup> DIDEROT Denis, D'ALEMBERT Jean Le Rond, article « Pluie », in *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, t. XII, 1765, p. 794.

<sup>43</sup> PONGE Francis, « Pages bis », in *Proèmes...*, p. 194.

<sup>44</sup> BERNARD Suzanne, *Le Poème en prose...*, p. 744.

<sup>45</sup> BERNARD Suzanne, *Le Poème en prose...*, p. 749-750.

d'essences. Cependant, cette dernière vision pourrait rejoindre la dimension phénoménologique présente chez Ponge :

«Se transférer aux choses : non pas jeter sur les choses un regard d'homme et de poète, en les chargeant de symboles, en les métamorphosant, mais vraiment "entrer" dans les choses, s'installer au plus intime de celles-ci pour les exprimer chacune dans son identité foncière, avec ses propriétés spécifiques.»<sup>46</sup>

La personnification de la pluie se traduit par la prolifération des éléments féminins associés à «la pluie»: le pronom «elle» anaphorique remplace le «je» (masculin) qui reste pourtant présent en tant que regard et voix, réduisant alors la subjectivité contemplative. Philippe Sollers rappelle les critiques adressées à Ponge à propos de son «anthropomorphisation» du réel. Pour Ponge, «comment ne pas être anthropomorphe?» En effet, non seulement «les mots sont affectés d'un coefficient moral»<sup>47</sup> mais aussi d'un très cratyléen critère de fidélité par rapport au réel: l'auteur «explore toutes les possibilités que lui offre le langage pour mimer la chose au moyen des mots»<sup>48</sup>.

Les reprises créent un effet d'écho et de boucle («particulier» et «particulière», «précipitation», «ressort», «filets verticaux», «brillant»), dans un poème moins visuel (contrairement à la peinture verbale de Claudel) que possédant une riche musicalité («glou-glou», «gong» qui renvoie à l'univers asiatique, «concert», «sans monotonie») et moins solennelle que le «ton» et le «psaume» chez son prédécesseur. En outre, les fins des poèmes sont assez différentes: crépusculaire, voire nocturne chez Claudel et lumineuse chez Ponge, avec le retour du soleil qui renvoie au *carpe diem* des cadrans solaires, ce qui fait passer le lecteur du temps météorologique au temps qui passe. On n'assiste pas ici au déclin du jour, mais à celui du rythme, avec l'essoufflement naturel de la phrase, une fin resserrée et abrupte, monosyllabique: «Il a plu.» Les autres verbes («se multiplie et résonne», «continuent», «reparaît») ne sont pas au présent de vérité générale, mais rendent compte du phénomène perçu, de la chose vue et entendue, en l'absence du grand horloger qui transparaît pourtant derrière des termes tels que «mécanisme compliqué», «horlogerie», «ressort», «sonnerie», «coups de gong». «La machinerie s'arrête» coïncide avec la fin de l'averse («Le brillant appareil s'évapore») et du poème vu comme une machine à mots et une matrice d'images destinées à produire du sens et à restituer des sensations: «Un poème de Ponge nous présente un objet de la réalité "refait" par le pouvoir de la parole.»<sup>49</sup>

\*

\* \*

<sup>46</sup> BERNARD Suzanne, *Le Poème en prose...*, p. 744.

<sup>47</sup> «Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers...», 1988.

<sup>48</sup> VADÉ Yves, *Le Poème en prose...*, p. 141.

<sup>49</sup> BERNARD Suzanne, *Le Poème en prose...*, p. 747.

Que répondre à la question : « Comment peut-on être occidental en Asie ? » Nous avons relevé, entre Ponge et Claudel, les convergences thématiques autour de quelques *realia* et les divergences de points de vue, dans un fragile équilibre entre la prose et la poésie que le poète doit redéfinir, dans le blanc de la page et la nostalgie du signe qui réunit le mot et la chose, à défaut de pouvoir inventer des calligrammes occidentaux, à moins que le poème de Claudel soit considéré comme un immense calligramme, ce qui rejoint ses réflexions présentées comme « l'amusement d'un jour de pluie » au sujet de « Mer » : « Les trois lignes d'horizon ont été relevées et figurées en élévation. De cette manière elles ressemblent curieusement à l'idéogramme primitif chinois qui signifie "eau". »<sup>50</sup> En effet, à l'extension explicative et descriptive de Ponge s'oppose la concentration des moyens du poème de Claudel à l'instar des calligrammes d'Apollinaire sur la pluie, qui vont encore plus loin.

Diplomate ou poète, passeur et non-traducteur, l'écrivain ne doit pas trahir, le souffle nouveau hésitant entre lyrisme revivifié par le voyage en Extrême-Orient et fausse neutralité. Y aurait-il une « nouvelle poésie » de l'orange (ou de l'abricot et de la figue dans *Pièces*) qui ne serait pas si éloignée de la poésie des objets chez Guillevic ? Les poètes tentent d'éviter la muséification du réel ou la vision encyclopédique du monde. Claudel offre la plénitude narcissique d'un texte-miroir, à travers la fusion entre intériorité méditative et extériorité du paysage alors que, de manière complémentaire, Ponge se livre à l'estompage et à l'effacement (pseudo-)scientifique de la subjectivité lyrique réinventée.

**Abstract:** Separated by more than forty years, the two collections of prose poems, *Connaissance de l'Est* (1900) by Paul Claudel – deeply influenced by the author's stay in China – and Francis Ponge's *Le Parti pris des choses* (1942) constitute meditations on the contemplated and described object as much as on the initially European – or considered as such – subject. These texts are the originating point of a vision and a voice oscillating between neutral objectivity and sensorial subjectivity. This paper compares the Western world-views and the poetic revolution led through some objects of a metamorphosed daily life. How does each poet of daily life live his own de-centering experience?

<sup>50</sup> CLAUDEL Paul, *Idéogrammes occidentaux*, in *Positions et propositions, Œuvres en prose*, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 90.



# ÉCRIVAINS CHINOIS EN EUROPE : L'« ENTRE-DEUX-MONDES » OU L'EXPÉRIENCE INTELLECTUELLE DE L'EXIL

HAMID NEDJAT

**Résumé :** Cet article proposera des réflexions sur l'expérience individuelle de l'exil des intellectuels en Europe, venant de pays de traditions fortes. La Chine fait partie de ces pays dont culture, langue et identité entrent souvent en conflit lors de leurs rencontres et leurs dialogues avec l'Occident. Les intellectuels de ces pays, dans leurs rapports complexes avec l'Occident, découvrent peu à peu les ruptures historiques de la culture occidentale ayant donné lieu aux paradigmes de la modernité et l'immense décalage par rapport à leur culture d'origine. De ce fait, ils se retrouvent dans un exil où les deux mondes se croisent pour se déformer mutuellement. Le lieu d'exil reflèterait ainsi ce qu'on pourrait appeler un «entre-deux-mondes», où l'intellectuel exilé se forge de nouveaux points de repère.

Pour aborder l'expérience intellectuelle de l'exil chez les écrivains chinois, je me suis inspiré d'une part d'une conversation entre Gao Xingjian et Yang Lian (l'un prix Nobel de littérature en 2000 et l'autre poète et écrivain), publiée en 2004 sous le titre de *Visite à Gao Xingjian et Yang Lian*, et d'autre part de l'essai *Le Dialogue* de François Cheng, poète, romancier et membre de l'Académie française, publié en 2003. Par ses réflexions, Daryush Shayegan, penseur et intellectuel iranien, contribuera également aux propos de cet article.

Dans un livre intitulé *Notes parisiennes*, publié en 1990, Gao Xingjian affirme que face à une politique de force, à l'opinion publique, à la morale, aux modes et à l'intérêt des groupes et des partis, la seule issue qui s'offre à l'homme voulant préserver les valeurs qui lui sont propres, sa dignité, son indépendance spirituelle, c'est-à-dire sa liberté, est la fuite ou l'exil. «Si cela s'avère impossible, dit-il, il ne

lui reste qu'«à périr.»<sup>1</sup> Son dialogue avec Yang Lian porte essentiellement sur les rapports entre l'évolution intellectuelle des écrivains chinois exilés en Occident et leur relation à la langue chinoise, car, disent-ils, c'est seul, «en marge», en proie au doute face à sa propre langue, ou plutôt «vagabondant seul en elle», que l'écrivain «habite» son exil. Il n'aurait donc d'autre devoir qu'envers sa langue<sup>2</sup>.

Dans leurs échanges, les deux écrivains font remarquer que «ce qui est clair dans les langues occidentales, ne l'est pas en chinois.»<sup>3</sup> Selon Gao Xingjian, si la langue chinoise est plus libre, plus souple que les langues occidentales pour exprimer totalement des faits de conscience, elle n'est plus à la hauteur dès qu'il s'agit de l'analyse rigoureuse que requiert la logique. Il fait aussi remarquer que l'écriture représente beaucoup pour l'accomplissement du «moi»; que quand on écrit en dehors du pays, non seulement la langue, mais aussi les matériaux et l'objet mis en ordre par l'œuvre évoluent; qu'un écrivain en exil ne relève d'aucun «pays», qu'il se contente d'errer par le monde. Se retrouver seul face au pays, face au peuple, conduit ainsi à pratiquer une sorte d'introspection<sup>4</sup>. Il affirme également que celui qui a pris pleinement conscience de lui-même est toujours en exil. «Quand tu te dépoilles couche par couche des choses qu'on t'a ajoutées, imposées, tu assoies peu à peu ta propre valeur – y compris même le doute sur le soi.»<sup>5</sup>

Poursuivant ce dialogue sur les rapports entre la langue et l'écrivain en exil, Yang Lian fait remarquer qu'il y a dans la littérature chinoise des événements, autrement dit des intrigues, mais pas de personnages car, selon lui, «sous l'énumération et l'accumulation d'événements formant l'intrigue, on trouve des personnages exsangues, vagues»<sup>6</sup>. Il ajoute que l'absence de temps verbaux dans la langue chinoise, couplée à celle des personnes ou personnages, entraîne l'absence de certaines structures linguistiques telle la conjugaison. Ainsi, la personne, l'individu, n'aurait pas de réalité concrète, car la langue chinoise dissimulerait cette réalité :

«En ce qui me concerne, bien évidemment, lorsque j'étais en Chine, j'avais déjà une certaine conscience de la langue, mais se couper du corps collectif, se poser en objet de réflexion, placer ses œuvres en face de soi pour les méditer, toutes ces attitudes ont débuté après mon départ de Chine. Je pense que cette "individualisation", cette "objectivation" sont un grand acquis de la vie d'errance que je mène, et que cela constitue un profit pour la maturation de la littérature chinoise tout entière. Je dis même volontiers à de nombreux amis qu'il s'agit d'un processus obligatoire, ôter la "nécessité" d'une extériorité sociale, et la remplacer par une "nécessité" interne à l'individu.»<sup>7</sup>

À travers ces réflexions et échanges entre les deux écrivains, nous constatons une sorte de va-et-vient entre des notions telles que «langue», «individu» et «exil».

<sup>1</sup> *Visite à Gao Xingjian et Yang Lian. Conversation*, Chantal Chen-Andro (trad.), Paris : Caractères, 2004, p. 9.

<sup>2</sup> *Visite à Gao Xingjian et Yang Lian...*, p. 13.

<sup>3</sup> *Visite à Gao Xingjian et Yang Lian...*, p. 61.

<sup>4</sup> *Visite à Gao Xingjian et Yang Lian...*, p. 105-106.

<sup>5</sup> *Visite à Gao Xingjian et Yang Lian...*, p. 111.

<sup>6</sup> *Visite à Gao Xingjian et Yang Lian...*, p. 74.

<sup>7</sup> *Visite à Gao Xingjian et Yang Lian...*, p. 104-105.



Parmi ces trois notions, celle d'individu semble avoir une importance particulière pour eux, mais cette notion ne viendrait-elle pas de la modernité occidentale? Ne serait-ce pas une question légitime que de se demander comment on peut parler de l'individu, comme concept, comme notion, quand on ne l'associe pas à un processus historique qui l'a pensé, défini, forgé et mis en valeur? Dans ce processus, la modernité, née en Occident, fut porteuse d'idées ou de notions parmi lesquelles l'individu-sujet et ses différents aspects. Nous savons par ailleurs que dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, les réformateurs chinois avaient pris conscience de la nécessité de créer une langue chinoise moderne, afin de véhiculer les idées nouvelles importées de l'Occident via le Japon.

Attardons-nous quelques instants sur ce processus historique important, la modernité. La Renaissance puis le siècle des Lumières ont contribué, au cours d'un processus unique dans l'histoire de l'humanité, à la création de ce nouveau paradigme en Occident. Selon Danièle Hervieu-Léger, «la première caractéristique de la modernité est de mettre en avant, dans tous les domaines de l'action, la rationalité, c'est-à-dire l'impératif de l'adaptation cohérente des moyens aux fins que l'on poursuit.»<sup>8</sup> Le paradigme fondamental de la modernité est donc la rationalité, et de ce fait, «à travers ce rêve d'un monde entièrement rationalisé par l'action des hommes, s'exprime un type particulier de rapport au monde. Celui-ci se résume dans une affirmation fondamentale: celle de l'autonomie de l'individu-sujet, capable de *faire* le monde dans lequel il vit et de construire lui-même les significations qui donnent un sens à sa propre existence»<sup>9</sup>. C'est ainsi, et se basant sur ce modèle, que la modernité a donné naissance aux idées novatrices, entre autres la démocratie, les droits et les libertés individuels. Mais parallèlement à ces idées novatrices, que l'on pourrait en un sens qualifier de révolutionnaires, la modernité, en évacuant les dimensions cosmogoniques et métaphysiques des traditions religieuses, a engendré également un monde de plus en plus «désenchanté»<sup>10</sup>, dans lequel le matériel, mais également le psychologique, ont progressivement remplacé le spirituel et le transcendant. De ce fait, presque l'ensemble du monde globalement traditionnel et religieux a manifesté – et manifeste toujours – un malaise profond à l'égard de la modernité et de ses idées. Ce malaise se traduit parfois par une régression vers une sorte de mythologie des origines et d'un âge d'or imaginaire, et par un refus radical de relever les défis du monde contemporain. C'est un fait, mais «on ne peut pas minimiser le contraste fondamental qui existe entre une société régie par la tradition, dans laquelle un code global de sens s'impose à tous de l'extérieur, et une société qui place dans l'homme lui-même le pouvoir de fonder l'histoire, la vérité, la loi et le sens de ses propres actes»<sup>11</sup>.

<sup>8</sup> HERVIEU-LÉGER Danièle, *La Religion en mouvement. Le pèlerin et le converti*, Paris: Flammarion, 1999, p. 29.

<sup>9</sup> HERVIEU-LÉGER Danièle, *La Religion en mouvement...*, p. 30-31.

<sup>10</sup> GAUCHET Marcel, *Le Désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion*, Paris: Gallimard, 1985; *La Révolution des droits de l'homme*, Paris: Gallimard, 1989.

<sup>11</sup> HERVIEU-LÉGER Danièle, *La Religion en mouvement...*, p. 31.

Ces réactions de malaise témoignent aussi, nous semble-t-il, du fait que la modernité n'a peut-être pas été pensée, comprise et prise en compte dans sa nature philosophique propre et dans son contexte historique, mais qu'elle a plutôt été considérée comme un danger, une agression et un complot des forces occultes, d'autant plus qu'elle a infligé, en particulier au cours des deux derniers siècles, des transformations violentes et traumatisantes aux traditions et aux manières de vivre et de penser des pays culturellement religieux, où par exemple la notion d'individu, entre autres, n'existe pas ou n'a pas la même importance. Ainsi, la modernité dérange ces traditions, les bouscule, crée des distorsions et provoque des résistances ataviques, et ce en dépit du fait qu'elle s'avère, dans notre monde pluriel et globalisé, une réalité flagrante que l'on ne peut contourner. L'aventure de la modernité fut sans doute l'un des événements majeurs de l'histoire, ayant joué le premier rôle dans le destin et le devenir de l'humanité. L'Occident est entré par le biais de la modernité triomphante dans une nouvelle ère : celle du « désenchantement du monde ». Par « désenchantement », il faut entendre aussi l'évacuation, lente mais certaine, des symboles cosmogoniques des mythologies anciennes donnant un aspect magique au monde et aux événements du monde, ainsi que le retrait des croyances religieuses jugées obsolètes, inutiles et mortes. Daryush Shayegan, écrivain et penseur iranien, qui a connu l'exil lui aussi, résume ainsi la modernité et ses acquis :

« Là, le vieux monde s'effrite, les canons culturels s'effondrent. La scolastique vole en éclats et c'est la Renaissance, puis le commencement de l'âge classique et la naissance de l'âge scientifico-technique. Ce retournement [...] est une révolution tant dans le domaine des sciences que dans le regard de celui qui redécouvre le monde avec des lunettes nouvelles. [...] La matière acquiert son droit non plus comme la négation de l'être, mais comme force créatrice de la nature. À la contemplation des visions premières se substituent l'observation, puis l'expérimentation vérifiable selon les lois de la nature. Les mathématiques remplacent les puissances occultes. L'histoire fait irruption comme mouvement de l'esprit. Bref, un changement radical s'y opère, qui n'épargne plus aucun domaine de l'être. »<sup>12</sup>

Ainsi, le désenchantement du monde nous éloignera dans son sillage du « continent de l'âme » et videra la nature de ses merveilles magiques et enchanteresses, en donnant naissance aux sciences et techniques modernes : la Révolution française de 1789 et la révolution industrielle en sont deux bonnes illustrations. Elles favoriseront la démocratie, les libertés individuelles et les droits de l'homme, ainsi que les progrès techniques et scientifiques, et orienteront les esprits vers toutes sortes de « progrès » vertigineux, et surtout inédits. Le divin s'effacera peu à peu, car il n'a plus de raison d'être, et l'individu sera libre et maître du monde et de son destin. Mais comment tout cela fut-il possible ?

« Mais que s'est-il passé entre cette ontologie originelle de l'homme autrefois et celle qui a fondé la modernité des temps nouveaux ? Il s'est donc bien passé quelque chose : *un déplacement du regard du haut en bas*. Quand je dis du haut en bas, je ne fais aucun jugement de valeur. Si je parle en termes d'altitude, c'est parce que le regard plutôt que

<sup>12</sup> SHAYEGAN Daryush, *Le Regard mutilé*, Paris : Albin Michel, 1989, p. 67.

de s'égarer dans l'abîme des contemplations premières se détourne des horizons lointains pour cerner les choses concrètes les plus immédiatement accessibles. D'ailleurs la science, l'observation, l'intérêt du particulier, la détermination quantitative des objets sont apparus à la conscience de l'homme parce que celui-ci tournait résolument le dos à l'attrait des tentations métaphysiques.»<sup>13</sup>

Si nous insistons tant ici sur ces détails historiques au sujet de la modernité, au risque même d'un trop grand détour vis-à-vis de nos écrivains chinois et de leur expérience de l'exil, c'est que justement ces mêmes détails sont importants pour comprendre cette expérience qu'ils expliquent à travers notamment la langue et la notion d'individu. Pour illustrer ces propos de manière plus concrète, nous allons continuer à nous intéresser à l'analyse que fait Daryush Shayegan de cette modernité occidentale<sup>14</sup>. Il développe une série de réflexions sur les liens souvent conflictuels et mal assimilés entre culture, individu et identité dans les pays de traditions fortes lors de leurs rencontres et leurs dialogues avec l'Occident. Il avance l'hypothèse selon laquelle les penseurs des pays orientaux, dans leurs rapports complexes avec l'Occident, ne prennent pas en considération – parce qu'ils ne les connaissent même pas dans leur grande majorité – les ruptures historiques de la culture occidentale donnant lieu au paradigme de la modernité. De ce fait, la critique qu'ils formulent à l'égard de la culture occidentale moderne serait souvent stérile et ambiguë. Il donne l'exemple d'un intellectuel iranien très en vogue dans les années 1960, Jalal Al-e Ahmad (1923-1969) : dans son livre paru en 1962 et intitulé *Gharb-zadégui* (*Malade de l'Occident*), ou *L'Occidentalite* selon la traduction de Gilbert Lazard, Al-e Ahmad affirme qu'il y a deux pôles : «L'Occident et nous qui en sommes malades. L'un construit la machine, l'autre s'en sert et la consomme.»<sup>15</sup> À ses yeux, ses compatriotes et les Orientaux, en général, sont tous «machinisés», et donc «occidentalisés» et dépossédés ainsi de leur identité propre. Selon Shayegan, si le problème est bien identifié par cet auteur, dans son rejet du processus de la modernité, en revanche il n'y a de sa part aucun effort pour comprendre la logique de la «machine» qu'il critique et, de ce fait, il tombe dans les confusions où politique, culture et religions sont mêlées, et où, à l'arrivée, aucun pronostic n'est vraiment énoncé. L'ambiguïté, dit Shayegan, peut être créatrice et sublime, comme elle peut être complètement burlesque.

Il s'agit dans cet exemple de l'ambiguïté déconcertante où des concepts d'ordre théologique masquent souvent la teneur épistémologique des phénomènes historiques. La machine étant le produit d'un processus historique, elle véhiculerait de ce fait un paradigme à l'intérieur duquel tous les phénomènes de l'esprit sont liés d'une façon organique. Ce processus historique échappe à Al-e Ahmad et l'incite à ne voir dans cette «totalité structurelle» que le rouleau compresseur de la «machine niveleuse». Il vit ainsi entre un monde en déclin et un monde machinisé qu'il accuse et auquel il est confronté avec violence, car il voit le fossé, mais ne sait ni comment

<sup>13</sup> SHAYEGAN Daryush, *Le Regard mutilé...*, p. 52.

<sup>14</sup> SHAYEGAN Daryush, *Les Illusions de l'identité*, Paris : Éditions du Félin, 1992, p. 267-280.

<sup>15</sup> SHAYEGAN Daryush, *Les Illusions de l'identité...*, p. 271.

colmater la brèche ni comment s'y établir. Son monde serait ainsi à l'image de l'*épistémè* préclassique de Michel Foucault: «un monde qui opère par sympathie, par analogie, par correspondances occultes entre le microcosme et le macrocosme»<sup>16</sup> ayant par conséquent son propre statut épistémologique et ses propres réalités sociales. La notion d'individu, avec toutes ses caractéristiques propres et son historique détaillé et complexe, relève également des mêmes paradigmes de la modernité et, de ce fait, l'écrivain (chinois en l'occurrence) qui se trouve en exil dans un pays où cette notion a un sens historique et juridique différent de sa culture d'origine est confronté aux mêmes types d'incompréhension et de distorsions lorsqu'il tente de se situer par rapport à ces notions. Pour Shayegan, c'est à l'embouchure de ces deux mondes en décalage l'un par rapport à l'autre que se trouve quelqu'un comme Al-e Ahmad, prototype d'intellectuel oriental. Ces deux mondes se croisent pour se déformer mutuellement. Cette pensée refléterait à merveille les distorsions qui surgissent de leur métissage et que Shayegan qualifie de «schizophrénie épistémologique»<sup>17</sup>. En réalité, le problème de la technique, de son assimilation et des antagonismes opposant tradition et modernité relèverait de ce qu'il appelle, à la suite de Foucault, «l'archéologie du savoir», mais, à cheval entre ces deux mondes, l'exilé ne pourrait qu'en être la «faille césurale»<sup>18</sup>. C'est précisément cette déchirure non assumée, non pensée et refoulée, qui provoquerait les grandes contradictions qui en découlent. D'où l'ambiguïté d'être soi-même dans un monde où le *soi*, c'est-à-dire l'individu, est pris dans cette «faille césurale». Daryush Shayegan, par son regard «perçant», dévoile cette «faille césurale» dans laquelle se situe le «regard mutilé» des pays de traditions fortes n'ayant pas connu les changements ontologiques des temps modernes et se trouvant ainsi dans cet espace de «l'entre-deux-mondes». Voilà l'essence même, selon Shayegan, de l'expérience intellectuelle de l'exil où l'individu est projeté dans un monde dont les points de repère conceptuels s'organisent par rapport à un ensemble de paradigmes inconnus ou méconnus, lesquels s'expriment essentiellement dans la langue du pays d'accueil, ou terre d'exil.

Revenons à présent à nos écrivains chinois pour poursuivre, à travers leurs réflexions, cette expérience intellectuelle de l'exil. Au cours de leurs conversations, dont nous avons cité quelques passages plus haut, ils soulignent, chacun à sa manière, l'importance et le rôle de la langue chinoise dans leurs écrits, mais aussi dans leur manière d'être en tant qu'écrivains exilés. Mais ce qui est surprenant, c'est qu'on n'y voie point de propos au sujet de leurs rapports respectifs avec l'Occident, ce lieu où cette expérience intellectuelle de l'exil a lieu. S'agit-il d'une omission volontaire? Ou bien d'un certain malaise à les aborder? Cette absence de réflexion ne relèverait-elle pas d'une «conscience malheureuse», concept hégélien cher à Daryush Shayegan<sup>19</sup>, conséquence directe de cette «faille césurale» les empêchant de l'aborder?

<sup>16</sup> SHAYEGAN Daryush, *Les Illusions de l'identité...*, p. 278.

<sup>17</sup> SHAYEGAN Daryush, *Schizophrénie culturelle. Les sociétés islamiques face à la modernité* [1989], Paris: Albin Michel, 2008, p. 113 sq.

<sup>18</sup> SHAYEGAN Daryush, *Schizophrénie culturelle...*, p. 99.

<sup>19</sup> Voir notamment SHAYEGAN Daryush, *Schizophrénie culturelle...*, p. 8.

Pour François Cheng, à l'instar de ses deux compatriotes, l'aventure intellectuelle de l'exil passe par la langue et les choix qui y sont liés, mais son expérience semble plus ouverte, plus féconde, plus aboutie :

«Le destin a voulu qu'à partir d'un certain moment de ma vie, je sois devenu porteur de deux langues, chinoise et française. [...] j'ai tenté de relever le défi en assumant, à ma manière, les deux langues, jusqu'à en tirer les extrêmes conséquences. [...] Et surtout, deux langues de nature si différentes qu'elles creusent entre elles le plus grand écart qu'on puisse imaginer. [...] j'ai opté finalement pour une des deux langues, l'adoptant comme outil de création, sans que pour autant l'autre, celle dite maternelle, soit effacée purement et simplement. Mise en sourdine pour ainsi dire, cette dernière s'est transmuée, elle, en une interlocutrice fidèle mais discrète, d'autant plus efficace que ses murmures, alimentant mon inconscient, me fournissaient sans cesse des images à métamorphoser, des nostalgies à combler. Rien d'étonnant à ce que depuis lors, au cœur de mon aventure linguistique orientée vers l'amour pour une langue adoptée, trône un thème majeur : le dialogue.»<sup>20</sup>

Ainsi, il y a, d'entrée de jeu, un rapport établi et clair entre l'individu et sa terre d'exil, en ce qui concerne le choix de la langue. Ce choix ne lui impose aucunement un effacement de sa langue maternelle, mais lui procure, comme il le dit lui-même, une nouvelle manière d'être. Mais ce choix est le résultat d'un lent processus, impliquant pratiquement tous les aspects de sa vie. Cela montre aussi une lucidité rare et une prise de conscience profonde allant jusqu'aux détails complexes de l'être :

«[...] comme je suis façonné par l'écriture idéographique où chaque signe forme une unité vivante et autonome, j'ai une sensibilité particulière pour la sonorité et la plasticité des mots. J'ai tendance, tout bonnement, à vivre un grand nombre de mots français comme des idéogrammes. Ceux-ci sont idéogrammes, non par des traits graphiques bien sûr, puisqu'ils relèvent d'un système phonétique [...], c'est phonétiquement qu'ils incarnent l'idée d'une figure.»<sup>21</sup>

Cette prise de conscience sincère et lucide lui permet de se rendre compte des réalités individuelles qui le caractérisent, lesquelles ne changeront jamais, à tel point que ses rapports à la langue française, qu'il finira par maîtriser, voire posséder, restent sous l'influence directe de sa langue et de sa culture originelles. C'est dire la complexité de l'exil, même quand celui-ci ne semble pas être une expérience traumatisante, loin s'en faut<sup>22</sup>.

<sup>20</sup> CHENG François, *Le Dialogue*, Paris : Desclée de Brouwer, 2002, p. 7-8.

<sup>21</sup> CHENG François, *Le Dialogue...*, p. 40.

<sup>22</sup> CHENG François, *Le Dialogue...*, p. 59-60 : «[...] j'ai été certainement marqué par le système idéographique, dans lequel chaque signe forme une unité vivante et autonome, conservant par là toute sa capacité souveraine d'aller à la rencontre d'autres signes. La tradition poétique chinoise ne se privait pas de proposer des binômes ou des trinômes pour engendrer des espaces imaginaires mus par de virtuelles déflagrations. Et moi-même, je prends plaisir à les introduire dans ma poésie en français : "ciel-terre-homme", "Ying-Yang-Vide-médian", "mon-fleuve", "pinceau-encre", "nuage-pluie", "dragon-phénix", "serpent-tortue", "vent-sable", etc. Je n'hésite pas non plus à disséquer les mots composés afin de les rendre à leur implication originelle : "in-su", "in-ouïe", "in-visible", "in-saisi", "en-tente", "ex-tase", "dés-orienté", "re-connaissance", etc.»

Il serait par ailleurs injustifié de réduire l'expérience d'exil de François Cheng à la seule dimension linguistique, certes complexe, éprouvante, mais aboutie. L'explication et l'analyse qu'il fait montrent très clairement que son expérience dépasse de loin cette dimension, même si celle-ci en serait vraisemblablement la pierre angulaire. Une sagesse orientale, pourrait-on dire, l'accompagne dans cette expérience :

« Dans mon cas personnel, je ne cherchais pas une approche par trop facile et directe, en me complaisant dans la nostalgie personnelle, en composant des poèmes bien typés, c'est-à-dire brefs et elliptiques, au charme "extrême-oriental". C'était peut-être ce qu'on attendait de moi. Ouvert à tous vents, surtout à ceux venus de ma terre d'accueil, j'ai subi influences et métamorphoses. J'ai résonné à la voix orphique et christique. Une force inconnue, grandie en moi, m'a poussé à devenir ce "pèlerin", ce "quêteur" qui tente de renouer non tant avec le passé qu'avec ce qui peut advenir. »<sup>23</sup>

Et François Cheng de conclure :

« En m'investissant totalement dans le français, je me voyais obligé de m'arracher à ce qui faisait mon passé et d'effectuer le plus grand écart que constitue le passage d'une écriture idéographique de type isolant à une écriture phonétique de type réflexif. Cet arrachement et cet écart, ne m'ayant pas fait me perdre en chemin, m'auront permis de me ré-enraciner, non seulement dans ma terre d'accueil, ce qui est déjà beaucoup pour un exilé, mais proprement dans l'être, puisque, par cette nouvelle langue, j'ai accompli l'acte, je le répète, de nommer à neuf les choses, y compris mon propre vécu. Celui-ci, certes, s'était initialement nourri de ma langue native, mais cette vieille nourrice humble et fidèle, à vrai dire, n'a jamais renié l'enfant qu'elle avait élevé, ni l'adolescent qu'elle avait protégé. Si, par la grâce d'une rencontre décisive, l'enfant devenu adulte a épousé une autre langue, elle est demeurée présente, toujours disponible, prompte à porter secours. Habité à présent par l'autre langue, sans que cesse en lui le dialogue interne, l'homme aux eaux souterrainement mêlées vit l'état privilégié d'être constamment soi et autre que soi, ou alors en avant de soi. À la rencontre des choses, il éprouve la sensation de jouir d'une approche "stéréophonique" ou "stéréoscopique" ; sa perspective ne saurait être que multidimensionnelle. »<sup>24</sup>

L'expérience intellectuelle de l'exil chez les écrivains chinois que nous venons de survoler recèle à notre sens une dimension primordiale, celle de la langue. L'individu exilé dans son aventure tente de se renouveler par le biais de la langue de sa terre d'exil. Il s'agit d'un processus lent et douloureux, avec son lot de découragements et d'espairs. Mais la dimension linguistique ne saurait qu'ouvrir la porte, celle d'une nouvelle perspective, en l'occurrence occidentale. Cette porte serait aussi le début d'une prise de conscience qui pourrait redéfinir l'individu à lui-même. Cette aventure s'avère pourtant pleine de dangers et d'embûches, en dépit de tous les efforts qu'on puisse faire pour les contourner, car ils relèvent d'éléments intérieurs, tels que la langue maternelle, la culture d'origine, la vision du monde propre à chacun, etc. L'expérience occidentale de l'exil pour les intellectuels dits orientaux, et en l'occurrence chinois, pourrait être traumatisante s'ils sont pris dans cette « faille césurale » de manière définitive. Toute la valeur d'une expérience intellectuelle de l'exil dans

<sup>23</sup> CHENG François, *Le Dialogue*..., p. 70-71.

<sup>24</sup> CHENG François, *Le Dialogue*..., p. 79-80.

ce cas précis résiderait, à notre sens, dans le fait de pouvoir se libérer progressivement de cette « faille », imposée en quelque sorte de manière intrinsèque, c'est-à-dire par les éléments ataviques. Cela demanderait effort et ouverture, mais aussi lucidité et patience, sans oublier la nécessité d'une distanciation de son individualité d'origine et le cheminement vers la compréhension historique du *moi moderne*, et de ses différents aspects. Mais la quête de l'exil intellectuel ne sera pas achevée sans pouvoir embrasser le *moi universel*, la libération de cette « faille césurale » de cet « entre-deux-mondes ».

**Abstract:** This article will offer reflections on the experience of intellectuals in exile in Europe, coming from countries with strong traditions. China is one of these countries where culture, language and identity are often in conflict in their interactions with the West. Intellectuals from these countries discover gradually through their complex relations with the West the historical ruptures of Western culture leading to paradigms of Modernity, and the huge gap with their original culture. Therefore, caught in an exile where the two worlds intersect, their visions of both their original culture and the modern West distort each other. The place of exile could be called “In-Between-Two-Worlds” where exiled intellectuals create new benchmarks for themselves.





# DE L'IDIOLECTE NOVARINIEN À L'INDIVIDUALISME LINGUISTIQUE

JIAYING LI

**Résumé :** Valère Novarina, écrivain et metteur en scène franco-suisse, intègre dans son œuvre sa recherche d'un idiolecte échappant au règne de la grammaire, de la logique et du sens figé tout en explorant l'expressivité potentielle de la langue française. Cette quête d'un individualisme de la langue et d'une nouvelle forme théâtrale se traduit par une parole «renaissante» qui est le drame lui-même. Le présent article vise à observer la revendication novarinienne de l'individualisme linguistique sur scène, par le biais d'une analyse de son idiolecte dans *Vous qui habitez le temps* (1989). En comparant avec la faible présence de l'idiolecte dans le théâtre chinois, l'article se termine par des interrogations sur le devenir de l'idiolecte dans le transfert culturel et sur l'avenir du langage théâtral chinois.

## L'IDIOLECTE, REVENDICATION DE L'INDIVIDUALISME LINGUISTIQUE

**L'**idiolecte, langage particulier appartenant à un seul individu qui utilise la langue selon ses habitudes verbales, se caractérise par ses écarts de la norme linguistique respectée par la communauté. L'idiolecte se manifeste, la plupart du temps, par l'affaiblissement voire la rupture du lien conventionnel entre le signifiant et le signifié ; il rend compte, avec l'interaction entre son utilisateur et son destinataire, de la subjectivité des individus à travers leurs identités langagières. Dans le domaine de la littérature, les idiolectes ne sont pas que de simples quêtes de singularité de tel ou tel auteur en tant qu'individu, mais portent, au fil du temps, des significations toujours plus profondes. De l'audacieuse néologie de Rabelais aux exercices de style du Surréalisme et de l'OuLiPo, la lutte contre l'hégémonie du sens et de la grammaire succède aux tentatives d'humour, le système sémantique nouveau basé sur l'infra-langage des sons triomphe de la

recherche d'un langage drôle et distinct. Les idiolectes, qui visent en général à rendre à la phonétique son autonomie et son expressivité, ont tendance à surgir dans la littérature au moment où la langue française est en train de s'institutionnaliser ou d'être standardisée. Ce principe marqué n'appartient pas qu'à la France, mais s'avère valable ailleurs, notamment en Chine moderne, comme nous allons le voir vers la fin de cet article. Ainsi, jouant à travers les jeux verbaux sur le vacillement entre la similitude et l'étrangeté par rapport au bon usage du temps, ces idiolectes littéraires revendiquent moins l'individualité au niveau du style de leurs créateurs que l'individualisme en termes de langue: ils sont soit des essais d'explorer les potentialités de la langue pour l'enrichir, soit des résistances à la manipulation du sens sur la langue.

### VALÈRE NOVARINA, PHILOSOPHE DU LANGAGE SUR SCÈNE

Le théâtre français, ayant participé à chaque crise de la langue et à chaque mouvement littéraire, a marqué la floraison des idiolectes; et ce d'autant plus que le langage dramatique, porteur d'oralité et d'efficacité immédiate, qualités propres au jeu scénique, est capable, grâce à l'interaction entre la scène et la salle, d'accomplir les jeux verbaux et de rendre les idiolectes plus provocants. L'irruption de la modernité dans le théâtre à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle a conduit à une réflexion sur la particularité de son langage en soi: le théâtre français, à partir du symbolisme qui cherchait un «théâtre abstrait» apte à éloigner la scène du réalisme et l'écriture des préoccupations de l'intrigue, des rôles et du dialogue, a gagné son autonomie artistique par rapport au drame. Sur la scène française contemporaine où a lieu une polyphonie des formes postdramatiques, le *théâtre de la parole*, représenté par Valère Novarina, constitue un type unique mais significatif. Il s'agit d'un théâtre dans lequel la parole est devenue elle-même le conflit dramatique et le corps de la représentation, et dont les personnages, en revanche, sont réduits à des fantoches menés par la parole.

Valère Novarina, écrivain, acteur et metteur en scène franco-suisse, vit dans une époque où l'art et la littérature sont marqués par la méditation sur l'existence et l'individualité, par la résistance à la prédominance de l'Internet et de la télévision qui est «la cathédrale du XX<sup>e</sup> siècle»<sup>1</sup>, et par la tentation de réduire les rôles de la signification et de la structure du langage: «Tous les médias nous trompent, non par ce qu'ils disent, mais par l'image du langage qu'ils nous donnent.»<sup>2</sup> La langue, qui nous permet d'accéder au monde et au sens, est en même temps une prison qui détermine notre vision du monde, comme le dit Novarina: «L'homme est dans l'ordre des mots, et non le monde dans l'ordre des choses»<sup>3</sup>, affirmation typique de la «pensée 68» d'un Lacan, d'un Foucault ou d'un Barthes. Afin de sauver ce langage appauvri par les médias, de le détourner de sa simple fin

<sup>1</sup> NOVARINA Valère, «Notre parole», in *Le Théâtre des paroles*, Paris: POL, 1989, p. 227.

<sup>2</sup> NOVARINA Valère, «Notre parole...», p. 233.

<sup>3</sup> NOVARINA Valère, *Vous qui habitez le temps*, III, Paris: POL, 1989, p. 16. Dorénavant, les références à cette pièce seront données par l'indication de la section et du numéro de page entre parenthèses.

de communication, ce «philosophe du langage pourvu de la redoutable arme théâtrale»<sup>4</sup> pousse le jeu verbal à ses extrémités miraculeuses dans sa création dramatique. L'idiolecte novarinien, qui va au-delà de sa dimension rhétorique en faisant trahir à la parole ses fonctions communicative et significative, a réussi de ce fait à arracher le langage dramatique à son obsession d'imiter la réalité et à le rapprocher de la poésie.

Novarina, en intégrant la recherche d'une parole singulière à celle de la liberté de l'individu face à la norme, appose sa signature personnelle sur son langage dramatique visant à transgresser les conventions théâtrales. En faisant reculer les limites de la langue tout en la ramenant à ses sources – la phonétique – qui impliquent aussi l'enfance de l'humanité, Novarina laisse parler la langue et laisse penser les mots. Le sens, quant à lui, est devenu l'énigme de ce matériau littéraire qui prend sa source dans le tréfonds des signifiants. Dans ses pièces, jouées par une parole agissante et renaissante, par une langue générative et scissipare, nous constatons un *je* réduit au seul espace de la profération qui confère à la parole sa fonction de Verbe. Nous allons observer la revendication de l'individualisme linguistique que mène l'idiolecte novarinien, échappant au règne du sens et de la logique, par le biais d'une analyse de ses jeux verbaux dans *Vous qui habitez le temps*, œuvre que l'écrivain a créée au festival d'Avignon en 1989 et qui est apte à représenter son style d'écriture et sa perspective linguistique.

## L'IDIOLECTE NOVARINIEN DANS *VOUS QUI HABITEZ LE TEMPS* (1989)

*Vous qui habitez le temps* ne représente «aucune histoire, aucune action, aucune logique des événements et des dialogues, aucun personnage et donc aucun sens, aucune direction de la parole»<sup>5</sup>. La pièce est un assemblage de remarques sur la langue et la parole, un recueil de pensées sur la vie et la mort. Faute de raconter une histoire précise, le drame se présente comme un théâtre éternel de la création du monde, évoquant le réveil des gens et des objets de leur sommeil linguistique. Novarina développe et dépasse l'esprit pataphysique d'Alfred Jarry, un de ses précurseurs, en ce que son monde imaginaire, reconstruit par la redénomination arbitraire de noms propres, la déformation de locutions figées, le barbarisme, le solécisme et la création de temps grammaticaux, occulte entièrement le monde que nous connaissons. Les chaos temporel, spatial, actionnel et psychologique, produits par la juxtaposition d'antithèses, ainsi que le non-sens de la parole, renforcé par la négation au niveau syntagmatique de la dénotation du mot et par la corrélation forcée entre deux propositions d'une phrase complexe, sont devenus la *basse continue* de la pièce.

<sup>4</sup> PAVIS Patrice, «Valère Novarina. *Vous qui habitez le temps* ou le langage défiguré», in *Le Théâtre contemporain. Analyse des textes, de Sarraute à Vinaver*, Paris : Nathan, 2002, p. 127.

<sup>5</sup> PAVIS Patrice, «Valère Novarina...», p. 123.

## Le monde renommé par une langue générative

«Il faut que le nom germe.»<sup>6</sup> À cette phrase de Breton, Novarina répond par : «Je recherche la force germinative de la langue.»<sup>7</sup> Novarina valorise tout ce qui casse notre perception linguistique habituelle : les néologismes, les mots-valises, les lapsus, l'aphasie... Tous sont capables de libérer la langue et de nous faire retourner à l'enfance du langage, mais nous n'allons pas énumérer les jeux de mots classiques et oulipiens auxquels l'auteur a eu recours dans cette pièce, car la création verbale novarinienne ne se borne point à des trouvailles faciles dans le style des humoristes, ni à de simples déformations des mots provoquant un effet de comique ou d'étrangeté ; elle est «un moyen d'accéder à la parole et au sens en les travaillant de l'intérieur, sans le détour par la fiction»<sup>8</sup>. Cette langue générative, qui préexiste aux choses, renomme le monde sans pour autant créer un paradigme, dans le style de Jarry, que l'on pourrait réutiliser à volonté.

### a) Génération verbale pour un «*espéranto*»

La génération verbale, résultant de la prédilection de l'auteur pour la litanie de mots, ou l'énumération de noms créés, a connu son apothéose dans cette pièce qui rassemble les noms propres renommés de toutes les catégories – chiffres, dates, couleurs, animaux, plantes, toponymes, membres corporels, organes, professions, etc. – en nombre suffisant pour créer un *espéranto*. L'invention verbale brille par l'ingéniosité et l'humour du terme autant que par sa musicalité exotique et inouïe.

«Non sont les chiffres 1 2 3 4, les chiffres sont : pi, tel, rure, ranatte, tral, dévun, lab, tov, ilif, élouif, uptère, doducre... Non sont lundi-mardi mais sont bleudi, clandi, jourdi, vanjedi, coledi, targasse, simoïnce. [...]» (IV, p. 18)

«Non sont les couleurs bleu-vert mais les couleurs sont : freu, arga, jec, doin [...]» (VII, p. 39)

«Ponçon, Ivraie, Ifaux, Verdy-le-Grand, Verdit-Petit, Nussy-Villages, Monceau-Ponteau [...]» (VII, p. 41)

«La muselarde vit près des sources et se nourrit de vétrusses, [...] le sicoptère ne se découvre que sous les eaux après la ponte [...]» (IV, p. 19)

La création des métiers, tantôt vraisemblables tantôt impossibles, est réalisée principalement à travers des néologismes aux suffixes *-iste*, *-eur*, *-ier*, *-aire*, dont certains proviennent de verbes d'action nominalisés (*déformiste*, *auscultier*, *perdeur*, *dévolueur*, *traverseur*, *informiste*, *cloueur de stop*, *effacier*) et d'autres de substantifs concrets et abstraits (*poncier*, *lambiste*, *vieux spermier*, *vasticien*, *impassier*, *pétitionniste*, *répétitionniste*). Parmi tous ces «métiers» ambigus qui parfois ne renvoient à rien, il y en a de ludiques (*marchand d'idées*, *rappeleur de morts*, *vendeur de vue*,

<sup>6</sup> BRETON André, *Manifestes du surréalisme*, Paris : Gallimard, coll. «Folio essais», 1988, p. 167.

<sup>7</sup> NOVARINA Valère, *Devant la parole*, Paris : POL, 1999, p. 59.

<sup>8</sup> PAVIS Patrice, «Valère Novarina...», p. 124.

*champion d'aise*), de fictifs (*mangeur d'action, mireur de genre*) et de saugrenus (*homme de rien, rongeur de rien, dompteur des autres*).

### **b) Création de locutions «figées»**

Les locutions «figées» créées par Novarina, à force de répétition, finissent par constituer un système stylistique. *Des uns les autres, faire misère, tube de raison, l'avenir en poudre, vivre cadavre avec*, etc. sont des ritournelles de la pièce en question, comme du langage novarinien dans l'ensemble. Ces locutions sont créées, pour certaines, à travers la réfection de la formule d'une locution figée par un terme partageant souvent le même hyponyme avec celui qui domine la locution : *faire beau* plus *avoir un grand beau temps* génère *faire grand moche* (III, p. 15), *faire jour* génère *faire grand nuit* (III, p. 16), *tendre les bras ou les mains* génère *tendre les yeux* (III, p. 16), *huit heures moins le quart* génère *huit ans moins le quart* (IV, p. 21), *en vie* génère *en mort* (IV, p. 25 ; XII, p. 80), *aujourd'hui* génère *c't'année d'hui* (V, p. 29), *tomber bien* génère *tomber mieux* (VII, p. 45), etc. Une deuxième partie des locutions est née de l'inversion de l'ordre des composantes : *des uns les autres* (quatre occurrences), *aux uns les autres* (X, p. 70), etc. Et le reste est créé par l'assortiment aberrant de syntagmes non corrélés : *prendre mon temps entre les dents* (III, p. 14-15), *le lendemain de ces questions* (V, p. 29-30), *le lendemain de ces riens* (XI, p. 75) *le lendemain de mon vivant* (XIII, p. 92), *le lendemain soir de mon enfance* (X, p. 64), *opération à ciel ouvert* (VII, p. 34), *avoir mal à ma sœur* (VII, p. 47), *mourir du temps* (XIV, p. 98), etc.

### **c) Solécisme et génération de formes grammaticales**

Substantifs sans article («soudainement *soleil* cessa», III, p. 15); verbes intransitifs sans préposition («Ma parole *parle* ce que tout le monde pense», III, p. 15); adjectifs numériques postposés après les noms («mes yeux *deux*», IV, p. 24); pronoms indéfinis utilisés en tant que noms («tous les *autres* sont pires que moi», IV, p. 21); adverbes transformés en verbes («Au bout du compte *re-bien compté* tout extremis», VII, p. 43); confusion de conjugaison («*je m'est* attaché une grosse pierre à mon cul», VII, p. 45); interrogation double («*Où y a-t-il* de la terre inconnue hors de nous sinon dans cet instant présent?», XII, p. 83)... Les solécismes omniprésents manifestent la prise de distance de l'auteur vis-à-vis de la grammaire et de sa norme inflexible.

Nous arrivons à saisir, dans la phrase : «L'humanité est une poussière des gens réduits d'entrée à des sorties d'enfants partant vieillards en viande vite faite!» (V, p. 27) – aphasie composée des éclats de démence – «réduits en poussière», «réduits d'entrée», «d'entrée à des sorties», «sorties d'enfants partant (en vacances)», «viande vite faite». L'auteur y joue sur l'écart entre ce qu'on attend et ce qu'on entend, ce qui rend encore plus mystérieux le(s) sens que ces mots dégagent à peine. La puissance des verbes génératifs donne naissance à des phrases qui semblent interminables («Quand je le vois, j'ai des larmes qui me viennent d'être si loin de lui quand j'y pense», XIV, p. 96).

Nous remarquons, dans l'abus d'adverbes («L'a-t-on seulement exactement assez sereinement calculé?», V, p. 29), dans le télescopage de temps et de modes («je remis en dépôt mon souvenir au présent, et je me situai désormais volontairement intérieurement-antérieurement au passé précédent de toutes choses qui furent, soient et étaient», V, p. 30) et dans la juxtaposition de pronoms relatifs et dans l'emploi désordonné de la conjonction *que* («C'est presque mieux que d'avoir une vie que d'avoir une mort qui passe avec», VII, p. 45), une angoisse devant les différents éléments linguistiques à ranger, et une sorte de moquerie de la complexité et de la précision de la langue qu'on parle tous les jours, sans pour autant être conscient de sa grammaire restreinte. Cette révélation invite les lecteurs / spectateurs à regarder la langue française d'un œil «étranger». Cet esprit de rébellion contre la norme linguistique et les règles de grammaire a même suscité de nouvelles formes grammaticales (*l'antépositif, l'optionnel, le dictatif, le dodécationnel, le présent lointain, le futur achevé, le plus que présent...*), qui seront immédiatement mises en pratique dans la suite du texte.

## Chaos verbal et chaos du sens

### a) Juxtaposition d'antithèses

Le paradoxe, engendré par la juxtaposition d'antithèses dans une même phrase voire un même syntagme, empêche la formation d'un sens clair et mène à des chaos actionnel, mental, temporel, spatial et de valeur («On entend la musique chaotique», VI, p. 31). Cela dit, réalisé par les antithèses, les dichotomies ou les antonymies, le chaos verbal reflète une vision dialectique et globale à l'égard des mots autant que des choses, ce qui est aux antipodes de nos habitudes d'entendre ou de donner des postulats absolus ou des jugements cartésiens.

«*Debout* je suis étonné d'être *assis*; *assis* inquiet d'être *debout*.» (IX, p. 59)

«On habitait *encore éternellement* Clamecy *pour l'instant*.» (V, p. 30)

«Tombé du lit, je ramassai mon corps *par hasard* trouvé *là par erreur*.» (V, p. 29)

«Hé vous, une personne double vous attend depuis hier, juste au *croisement* des six boulevards *perpendiculaires parallèles*!» (IX, p. 58)

«Je niais le *faux* avec le *vrai* pour me prouver chaque fois le *contraire*.» (VII, p. 44)

«Où vont les oiseaux chuter dans la *certitude* quand ils *doutent*!» (IX, p. 62)

Dans les exemples précités comme dans de nombreux autres, marqués par la présence simultanée de plusieurs antithèses paradoxales ou de paires d'antonymes, nous voyons, à travers la négation constante, le soupçon d'existence ou le doute de présence, du corps et des sensations. Rien n'est absolu, tout est en mouvement.

### b) Négation de la dénotation du mot

La dénotation est mise en cause quand le mot concerné est suivi d'un complément ou autre élément contradictoire. C'est le cas pour des noms comme *animaux* (dans «animaux humains», VII, p. 44), *seul* (dans «le seul à penser comme tout le

monde», VIII, p. 52) et *nostalgie* (dans «j'éprouvais comme de la nostalgie pour son avenir», X, p. 70); ou des verbes comme *baptiser* (dans «nous baptisâmes après son trépas...», VII, p. 45), *rajouter* (dans «rajouter aucun silence», VIII, p. 54), *souffrir* (dans «j'ai souffert des joies», XI, p. 74) et *voir* (dans «j'allais voir en objet toutes mes paroles maudites», XIV, p. 97), sans parler encore des verbes d'action (*faire, manger, dire, demander...*) que nous ne nous attendons pas à voir suivre par *rien*.

### e) *Corrélation forcée entre deux propositions*

Chez Novarina, nombreuses sont les conjonctions ou les locutions conjonctives dépourvues de leur fonction propre, comme si elles étaient imposées au milieu de deux propositions non corrélées, dont la relation logique est trop faible pour qu'elles soient liées.

«Avez-vous mal aux yeux *quand* je ferme les miens? *Si* oui dites non, *si* non dites depuis quand vous me voyez plus.» (IV, p. 22)

«Aucune de vos chansons ne devrait sortir d'ici *tant que* la musique n'est pas là.» (X, p. 69)

«J'aurais voulu finir de partir d'ici pour y rester. Ou m'en aller d'ailleurs *pour* finir par partir pour ici.» (XII, p. 78)

## L'IDIOLECTE EN SCÈNE

Valère Novarina a pris le risque de mettre en scène un idiolecte propre à interrompre un récit fluide et une compréhension linéaire, pour le sortir de la poésie élitiste et le confronter à la masse qui réagit dans la salle. Il semble nous inviter à voir, comme à écouter, des poèmes en prose d'un Francis Ponge, ou la *poésie sonore* d'un Pierre Guyotat ou d'un Ghérasim Luca. Il a en somme porté le festin du jeu verbal depuis le palais des Muses jusqu'au carnaval de Dionysos.

Au théâtre d'Artaud comme «poésie dans l'espace»<sup>9</sup>, Novarina répond par un *théâtre de la parole* avec une «parole opérant l'espace». Le rôle de la parole est donc fondamental chez Novarina, qui transforme sans cesse la verbigération en action dramatique. «Parler n'est pas la transmission de quelque chose qui puisse passer de l'un à l'autre: parler est une respiration et un jeu. Parler nie les mots. Parler est un drame.»<sup>10</sup> Cette «révolution d'indépendance» du langage dramatique, de même que cette individualisation de la parole sur scène, est accompagnée par le changement, que l'idiolecte a occasionné, des statuts de l'auteur, de l'acteur et du spectateur, qui ont eux aussi gagné leur autonomie et ont révélé leur présence au cours de la réalisation de l'œuvre.

Depuis sa position de départ qui est derrière le rideau, l'auteur dramatique est entré sur la scène et devenu inséparable de son œuvre. Il n'est plus invisible,

<sup>9</sup> ARTAUD Antonin, *Le Théâtre et son double*, Paris: Gallimard, coll. «Folio Essais», 1985, p. 57.

<sup>10</sup> NOVARINA Valère, «Notre parole...», p. 233.

se cachant dans l'univers qu'il constitue, mais impose sa présence dans le texte et sur la scène. Avec le triomphe du dramatique verbal sur le dramatique d'intrigue, le jeu d'acteur se concentre de plus en plus sur le geste de la voix, pour donner un corps physique à chaque intonation, rythme et respiration dans un langage troué de jeux verbaux, comme dit Novarina: «Que l'acteur vienne remplir mon texte troué, danser dedans.»<sup>11</sup> Dans le *théâtre de la parole*, l'acteur n'incarne plus un rôle défini ni même un texte, il s'affirme comme un corps libéré de la figure servile du «comédien». Il est d'abord et avant tout pure présence d'acteur, privée de toute référence autre qu'elle-même. Les spectateurs, quant à eux, sont invités à assister à la renaissance de la langue et à celle du monde sur la scène. Les déformations linguistiques et les isotopies constituent un réseau dense qui mène l'auditeur de surprise en surprise sans qu'il puisse relâcher son attention. Ce jeu continu des paroles ne donne pas de réponse à ses énigmes, et le contexte, s'il en est, ne sert pas d'explication; l'interprétation est complètement ouverte. En effet, l'auteur qui s'exprime en toute liberté n'attend pas de vraie interprétation intellectuelle d'un tel langage, qui ne vise pas à la confrontation des idées ni à la construction de référents communs. C'est la musique qui dit le dernier mot: le plaisir des sonorités dispense l'auditeur de toute recherche de signification.

L'expérimentation novarinienne d'un langage individuel sur scène contribue ainsi à la rénovation non seulement des modes de représentation, mais aussi de la fonction du théâtre, en ce qu'elle fait de la scène un champ d'insurrection linguistique. Le *théâtre de la parole* se veut un lieu privilégié pour entendre et observer une parole inouïe, poétique et renaissante, que l'on croirait perdue dans notre société dite «de communication». Il représente, grâce à l'idiolecte de l'auteur, un défi de la conception de la parole et de la langue, de la scène et de l'espace.

## L'IDIOLECTE DANS LA LITTÉRATURE CHINOISE

Les rares «homologues» chinois de Novarina, dont Xu Demin (\*1953)<sup>12</sup> en particulier, se trouvent parmi les poètes contemporains. Les idéogrammes, comparés aux lettres alphabétiques, s'avèrent plus figuratifs mais non moins favorables aux jeux verbaux, à travers notamment la réattribution du sens d'un mot<sup>13</sup> ou d'un groupe de mots, ainsi que l'assemblage inédit de mots – souvent paronymiques ou structurellement ressemblants – pour former une expression nouvelle. Un nombre croissant de poètes contemporains chinois, influencés par les mouvements littéraires en Occident moderne, font de la poésie un art de la langue, non dans le sens de la versification classique, mais de l'exploration de l'expressivité potentielle de chaque caractère ayant subi la simplification en forme et la normalisation en prononciation. Cela dit, leurs idiolectes indéchiffrables restent encore controversés.

<sup>11</sup> NOVARINA Valère, «Lettre aux acteurs», in *Le Théâtre des paroles...*, p. 24.

<sup>12</sup> Poète, artiste et théoricien, figure de proue de la «poésie abstraite chinoise». Sa création poétique, libérée et éloignée de la logique et de la grammaire, a pour ambition de rénover la langue chinoise dont il invite à redécouvrir les mystères et à (re)constituer en permanence les «sens» illimités que dégagent les mots.

<sup>13</sup> Ici, un «mot» veut dire un caractère chinois monosyllabique.



Sur la scène du théâtre parlé<sup>14</sup> (ou théâtre moderne) en revanche, Novarina et le *théâtre de la parole* n'ont pas encore eu d'écho. La plupart des pièces s'attardent sur la recherche d'intrigues mouvementées ou de dialogues amusants. Les jeux verbaux, au service de l'humour, fonctionnent encore de la même façon que ceux que l'on trouve dans la comédie ou le boulevard en Europe. Même le « théâtre expérimental » ne travaille guère sur la langue en soi. Face à un marché où la demande surpasse l'offre, à un public de plus en plus critique, le théâtre parlé chinois, jeune et en pleine mutation, acceptera-t-il les dernières formes de théâtre originales et subversives ? Comment l'idiolecte novarinien pourra-t-il traverser les frontières territoriales et linguistiques pour répandre sa valeur universelle ? Et la poésie abstraite chinoise pourra-t-elle être transposée sur la scène théâtrale et proférée devant un grand public ? En observant la transformation et l'individualisation du langage théâtral en Occident, nous ne pouvons que nous interroger sur le devenir du langage théâtral chinois et sur le rôle que la scène joue et jouera dans la société chinoise. Le temps nous le dira.

**Abstract:** Valère Novarina, a Franco-Swiss writer and stage director, associates in his work his search for an idiolect, free from the rules of grammar, logic and formal semantics, and imbued with all the potential expressivity of French, with his quest for linguistic individualism and a new form of theater, revived by a “reborn” word which would be drama itself. This article examines the Novarinian claim for radical linguistic individualism on stage, through an analysis of his idiolect in *Vous qui habitez le temps* (1989). Putting this in parallel with the scarce idiolectal enunciations in Chinese theater, the article concludes on interrogations around the adaptation of idiolect through cultural transfer and the future of theatrical language in China.

<sup>14</sup> Soit *hua ju* en alphabet phonétique chinois, l'équivalent du théâtre occidental. C'est un « art importé » qui ne remonte qu'au début du xx<sup>e</sup> siècle. Il est donc né et a mûri durant un siècle, alors que la scène européenne était en effervescence. Les pièces françaises introduites et traduites en Chine, malgré leur nombre limité, ont véritablement contribué à son développement. Le théâtre de l'absurde a même été le phare du théâtre d'avant-garde ou expérimental chinois dans les années 1980 – les noms de Beckett, d'Ionesco, de Genet étaient reconnus à cette époque-là parmi les écrivains et les artistes chinois, et demeurent les seuls auteurs dramatiques de langue française du xx<sup>e</sup> siècle à avoir exercé une influence notable en Chine.



# **REGARDS HELVÉTIQUES**



## VOYAGE AU CENTRE DE LA CHINE D'ELLA MAILLART (*OASIS INTERDITES*): VERS UN DÉCENTREMENT DE L'INDIVIDU

SYLVIE JEANNERET

**Résumé:** *Oasis interdites. De Pékin au Cashmire*, récit de voyage paru en 1937 chez Grasset, connut un grand succès et continue, de nos jours, d'attirer les lecteurs. Ella Maillart, déjà voyageuse chevronnée au début des années 1930, entreprend ce voyage à travers le Turkestan chinois, qui durera plus de sept mois, en compagnie de l'Anglais Peter Fleming. Les récits de voyage d'Ella Maillart, témoignages de périples exceptionnels, doivent une grande partie de leur intérêt à deux caractéristiques: une dimension philosophique d'abord, relayée tout au long de la démarche d'écriture de l'aventurière, qui définit la notion d'individu dans sa recherche constante d'un équilibre entre la pensée et l'action, la forçant également à se déplacer par rapport à ses valeurs occidentales; une dimension plus interculturelle ensuite, dans le sens où la rencontre avec la Chine, inconnu linguistique, culturel et géographique, mène à un décentrement du *soi* qui légitime la quête intérieure de la voyageuse, mais permet également au lecteur d'étendre ses limites et dépasser ses frontières interculturelles, particulièrement mises à mal dans ces années 1930-1940 en Europe.

**E**lla Maillart, née en 1903 à Genève, décédée en 1997 en Valais, est considérée comme l'une des voyageuses suisses les plus célèbres du xx<sup>e</sup> siècle. Elle a passé de nombreuses années en voyage dans les terres d'Asie, en Russie, en Afghanistan, en Iran, en Inde, en Chine, au Tibet. Ses voyages les plus connus datent des années 1930 à 1945 et font l'objet de récits qu'elle a rédigés après coup, une fois son périple terminé, à partir de ses notes et de ses nombreuses photographies.

*Oasis interdites*, rédigé en 1936, publié chez Grasset en 1937, fait le récit du voyage qu'Ella Maillart effectue en 1935, en quittant Pékin fin février pour traverser

la Chine intérieure et la Chine de l'Ouest afin de se rendre à Srinagar, ville du Cachemire indien. Ce voyage durera sept mois, durant lesquels Ella Maillart et son compagnon de route, le correspondant du *Times* Peter Fleming, voyagent à la manière des nomades qui peuplent ces régions reculées : principalement à cheval, à pied, en chameau, plus rarement en camion ou en voiture. Les deux voyageurs rencontreront des Chinois de type tibétain (Chine intérieure) et ouïgour ou doungouane (Chine de l'Ouest) mais très peu de Chinois de type han (majoritaires en Chine littorale).

Le tracé suivi par les deux voyageurs permet de traverser la Chine d'est en ouest et d'atteindre les oasis « interdites » du Xinjiang ; Maillart utilise le qualificatif d'*interdites*, car dans les années 1935, le territoire, en proie à une situation politique instable, était fermé aux voyageurs, ce qui donne à leur voyage un caractère particulièrement audacieux, voire hasardeux. En effet, non seulement le Xinjiang échappe, dans ces années-là, à un contrôle exclusivement chinois, mais il est également l'objet de révoltes de la part des populations musulmanes indigènes, et subit des pressions de la part de l'Union soviétique et de la Grande-Bretagne<sup>1</sup>.

Le tracé emprunté par les deux voyageurs est qualifié comme suit par Nicolas Bouvier :

« Qu'on soit historien, philologue, mystique ou voleur de chevaux, cette lente traversée de la côte chinoise à l'Inde mogole est sans doute le plus beau trajet de pleine terre qu'on puisse faire sur cette planète. Prenez la mappemonde et trouvez-moi mieux ! »<sup>2</sup>

L'itinéraire suivi par Ella Maillart et Peter Fleming les fait partir, le 15 février 1935, de Pékin en train jusqu'à Xi'an, d'où ils prennent un camion jusqu'à Langchow. Arrêtés plusieurs jours à Langchow, ils peuvent repartir, en caravane cette fois-ci, pour Xining, puis ils poursuivent à travers le désert du Tsaidam, jusqu'à Teidjinar. Sur le conseil d'un Russe blanc rencontré à Teidjinar, ils quittent alors la piste officielle pour emprunter « la piste perdue » qui passe au sud du Tsaidam et qui va leur permettre d'entrer au Xinjiang. Après des étapes très dures, c'est épuisés que les deux voyageurs parviennent à Kachgar après avoir passé par Tcherchen et Khotan. Leur dernière étape les emmène, à travers l'Himalaya, en Inde, jusqu'à Srinigar (12 septembre 1935).

Ce voyage exceptionnel représente sans doute, pour Ella Maillart, le moment le plus signifiant de son existence : son livre est là pour en témoigner, mais également *Croisières et caravanes*, un ouvrage autobiographique publié en 1951 dans lequel elle revient longuement sur ce voyage, qu'elle avait prévu depuis les débuts

<sup>1</sup> Concernant le contexte politique de ces années, on peut se référer aux ouvrages suivants : GORSHENINA Svetlana, *Explorateurs en Asie centrale. Voyageurs et aventuriers de Marco Polo à Ella Maillart*, Genève : Olizane, 2003 ; FORSDICK Charles, *Oasis interdites d'Ella Maillart*, Genève & Carouge : Zoé, coll. « Le Cippe », 2008. On peut également se référer au récit publié par Peter FLEMING, paru un an avant celui d'Ella Maillart : *Courrier de Tartarie*, Paris : Payot, 1992 (1989 pour la traduction française de *News from Tartary*, 1936).

<sup>2</sup> MAILLART Ella, *Oasis interdites. De Pékin au Cachemire, une femme à travers l'Asie centrale en 1935*, Paris : Payot & Rivages, 2002, p. 9. Cité également par FORSDICK Charles, *Oasis interdites d'Ella Maillart...*, p. 31 sq.

de sa vie d'aventurière. Elle rêvait, lors de son voyage au Turkestan russe (1932), d'entrer en Chine. « Mais je n'avais pas de visa »<sup>3</sup>, écrit-elle. Elle a également vécu l'occupation japonaise au Manchoukouo (1934), alors qu'elle était envoyée par un journal parisien comme journaliste. Lorsqu'elle termine, justement, son voyage de 1934 à Pékin, elle prépare cette traversée de la Chine, réunissant le plus de « visas intérieurs » possible. Ses retrouvailles avec Peter Fleming (qu'elle avait déjà brièvement rencontré) vont les déterminer à se lancer, ensemble, dans ce voyage.

Ce qui va m'intéresser plus particulièrement dans *Oasis interdites* d'Ella Maillart, c'est la question de l'individu à partir de la notion de décentrement, notion qu'elle parvient à caractériser, à approcher sur un plan philosophique, mais aussi de manière très corporelle, lors de ce voyage à travers la Chine. Les récits de voyage d'Ella Maillart sont essentiellement descriptifs et suivent une narration de type linéaire ; le décentrement représente l'une des rares notions sur lesquelles elle fait une pause, dans sa correspondance mais aussi, de manière plus intense, dans son récit de voyage en Inde, intitulé *Ti-Puss*, dans lequel elle pousse plus loin ses réflexions sur l'individu et sur la notion de centre<sup>4</sup>. Le décentrement est sans doute une notion que peuvent revendiquer de nombreux Occidentaux des années 1930, désireux de s'éloigner des prétendues valeurs occidentales pour retrouver des valeurs soi-disant plus authentiques du côté de l'Orient<sup>5</sup>. Le voyage implique une rencontre avec l'inconnu, avec des inconnus également, qui va permettre cette perte de soi afin, justement, de pouvoir « reconstruire son propre monde intérieur » selon les termes mêmes d'Ella Maillart<sup>6</sup>. Le déplacement spatial et temporel du voyage correspond ainsi à un déplacement de soi physique, qui provoque un décentrement salutaire, vécu – puis décrit dans le récit – à travers différents éléments comme le regard (porté sur l'autre ou que l'autre lui porte), la langue (comment communiquer ?) ou encore la présence des paysages et des animaux.

\*

\* \*

Ce récit de voyage représente un intérêt certain et rencontre encore actuellement du succès auprès du grand public. Tout d'abord, il fait la part belle à ce que nous n'avons plus ou répétons ne plus avoir dans nos sociétés d'aujourd'hui : le temps. Ella Maillart, à plusieurs reprises, insiste sur la lenteur que nécessite un tel voyage, sur le fait qu'elle est entrée dans un autre rapport avec la temporalité<sup>7</sup>. Elle remarque d'ailleurs, de façon appuyée, que sa conception du temps, son désir de lenteur, s'oppose à la vitesse recherchée par son compagnon Fleming, désireux d'avoir bouclé au plus vite leur périple. À cette lenteur revendiquée par Ella Maillart, on peut ajouter une saisie « épiphanique » du réel, un moment d'intense révélation

<sup>3</sup> MAILLART Ella, *Croisières et caravanes*, Paris : Payot & Rivages, 1995, p. 139.

<sup>4</sup> MAILLART Ella, *Ti-Puss* [1979 ; 1951 pour la version anglaise], Paris : Payot & Rivages, 2002.

<sup>5</sup> Nous faisons ici référence à l'étude magistrale qu'a consacrée Edward W. SAID à ce sujet, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident* [1978], Paris : Seuil, 2005, qui permet de faire le point sur cette opposition fortement appréciée au seuil du xx<sup>e</sup> siècle.

<sup>6</sup> MAILLART Ella, *Cette réalité que j'ai pourchassée*, Genève & Carouge : Zoé, 2013, p. 192.

<sup>7</sup> Voir par exemple MAILLART Ella, *Oasis interdites*..., p. 23, 204, 252, 312.

provoqué par le voyage et par le soudain contact de la voyageuse avec le réel. Par exemple, lors d'une randonnée dans la région de Kachgar, elle écoute le silence qui l'entoure, «ce silence profond qui inonde le cœur d'immensité»; dans le même passage, elle évoque ce «moi qui vi[t] au centre du monde»<sup>8</sup>. Une expérience, donc, de l'ordre de la révélation, qui permet de transcender le temps. Comme le rappelle Adrien Pasquali dans son ouvrage *Le Tour des horizons*, la compréhension épiphannique du réel serait l'un des *topoi* des récits de voyage<sup>9</sup>. Le voyage est alors vécu comme une expérience temporelle unique.

Un deuxième aspect, tiré de l'écriture même, participe sans doute du succès d'*Oasis interdites*: une absence à peu près complète de commentaires de type psychologique, voire de sentiments ou d'émotions, absence liée à une écriture sobre, pauvre en adjectivisations et en comparaisons. Ces «effets» de simplicité donnent au lecteur le sentiment d'être le témoin d'une captation immédiate du réel et lui permettent ainsi de succomber à une illusion mimétique dont il devient le complice. Néanmoins, ce voyage accompli par Ella Maillart a bel et bien existé, et lui aura permis de se recentrer en tant qu'individu, non pas tant dans l'écriture que dans le lien établi entre le *Je* et le réel.

En dernier lieu, *Oasis interdites*, ainsi que ses autres récits, proposent des éléments de réflexion qui ouvrent non seulement sur un art du voyage, mais aussi sur une philosophie à portée plus existentielle. Ella Maillart a toujours parsemé ses récits de voyage d'interrogations sur le sens de l'existence et c'est au long des voyages que les réponses prennent forme. *Oasis interdites* fait l'éloge de ce qu'elle appelle «la vie primitive»: «J'aime cette vie primitive où je retrouve la faim qui transforme en joie solide chaque morceau mis sous la dent, la saine fatigue, qui fait du sommeil une volupté incomparable, et le désir d'avancer que chaque pas réalise.» Et quelques lignes plus bas: «Je suis même sans désir de retour. Je souhaiterais que le voyage pût se prolonger toute la vie; rien ne m'attire en Occident où je sais bien que je me sentirai seule parmi mes contemporains, dont les préoccupations me sont devenues étrangères.»<sup>10</sup> Au-delà de l'opposition convenue entre Occident et Orient, nous pouvons remarquer que la voyageuse se définit comme une étrangère en Occident avant d'être étrangère en Asie, comme si, en adepte de la vie nomade qu'elle pratique pendant des mois, le fait d'être décentrée, ou désoccidentalisée, lui paraît plus proche de sa propre réalité.

## LA NOTION D'INDIVIDU ET LE DÉCENTREMENT : LECTURE D'*OASIS INTERDITES*

Comme je l'ai déjà signalé, *Oasis interdites* ne donne que très peu d'indications de type psychologisant sur la narratrice, ce vide intérieur pouvant justement être comblé par des éléments qui proviendraient de l'extérieur, de ce qu'elle appelle

<sup>8</sup> MAILLART Ella, *Oasis interdites...*, p. 280-281.

<sup>9</sup> PASQUALI Adrien, *Le Tour des horizons. Critique et récits de voyage*, Paris: Klincksieck, 1994, p. 79.

<sup>10</sup> MAILLART Ella, *Oasis interdites...*, p. 100.



le réel. Le décentrement de soi s'illustre, dans le texte de Maillart, de différentes manières : d'une part, elle parvient à mettre en évidence les regards échangés entre elle et les « visités »<sup>11</sup>, mais aussi les difficultés de communication posées par la langue. Le lecteur a donc affaire à une construction de son personnage à partir du rapport qui est tissé avec les indigènes. D'autre part, la construction de son propre personnage de voyageuse se tisse également à partir de son expérience du réel, c'est-à-dire des paysages et de la vie en caravane.

Le personnage de la voyageuse se construit, à partir des regards, de manière progressive : d'abord relativement inquiète quant aux regards que les indigènes posent sur elle au début de sa traversée de Chine, la voyageuse va retrouver un équilibre entre le « dehors » et le « dedans »<sup>12</sup> au fur et à mesure qu'elle s'intègre dans le réel des habitants et qu'elle se recentre sur elle-même. Dans le train qui les emmène, elle et Peter Fleming, de Pékin à Xi'an, la narratrice fait la remarque suivante : « Nos compagnons chinois, masse anonyme dans laquelle je ne distingue personne, nous prennent pour des missionnaires. Ce sont bien les seuls étrangers qui aillent aujourd'hui dans l'intérieur. »<sup>13</sup> Ce sentiment d'étrangeté et de malentendu se confirme un peu plus loin lorsqu'elle écrit, toujours en route pour Xi'an : « [...] combien je me sens loin de tout ce que je connais. »<sup>14</sup> Une fois lancés dans leur traversée en caravane, le sentiment d'étrangeté s'estompe pour faire place à une réciprocité des regards : à Sining, dans la partie chinoise de la ville, elle croise des Tibétains : « Je les regarde avec ébahissement. Eux sont peut-être tout aussi étonnés que moi de notre rencontre, mais une sorte de dignité qui leur est naturelle leur permet de dissimuler leur curiosité. »<sup>15</sup> Ainsi, si l'étonnement ou l'admiration sont présents, ils ne vont plus se manifester comme sentiments d'étrangeté.

Il ne s'agit donc pas d'une illusion sur la suppression pure et simple des différences, mais sur le fait que le voyage comme ils le vivent implique cette réalité d'un renvoi des regards. De fait, ils sont étrangers à la Chine qu'ils traversent, mais cette notion n'est plus pertinente dans la réalité présente. Lorsqu'ils sont sortis du désert du Takla Makan et qu'ils gagnent les oasis plus riches du Xinjiang, la narratrice laisse avec plaisir les habitants la regarder : « Pour mieux nous regarder, on nous invite à boire le thé, à manger des œufs cuits dans les cendres et à savourer des abricots mûrs. [...] et comme nous demandons pourquoi on barre la route à certains indigènes dépourvus de passeports, la classique réponse chinoise : "Ce sont des touffés !" nous faire rire une fois de plus. »<sup>16</sup> Et c'est par un échange de regards réciproque que la narratrice symbolise la fin toute proche de leur voyage. Sur le point de quitter Yarkand pour gagner Kachgar où les attend le vice-consul de Grande-Bretagne, les deux voyageurs sont photographiés par un colonel chinois :

<sup>11</sup> Terme utilisé par Charles FORSDICK (*Oasis interdites d'Ella Maillart...*, p. 56).

<sup>12</sup> Je reprends ici ces termes au titre du recueil de poésie de Nicolas BOUVIER, intitulé *Le Dehors et le Dedans* (Paris : Seuil, coll. « Points », 2007).

<sup>13</sup> MAILLART Ella, *Oasis interdites...*, p. 34.

<sup>14</sup> MAILLART Ella, *Oasis interdites...*, p. 35.

<sup>15</sup> MAILLART Ella, *Oasis interdites...*, p. 64.

<sup>16</sup> MAILLART Ella, *Oasis interdites...*, p. 251.

«Le lendemain matin, pour la première fois au cours de notre voyage, nous sommes photographiés dans la cour de l'aksakal au moment de notre départ pour Kachgar : c'est le frère colonel Liou qui opère, armé d'un appareil allemand qu'il a acheté au consul soviétique de Kachgar. (La dernière fois que nous avons posé devant l'appareil c'était à Pékin sur le quai de la gare...) Ces signes d'influence européenne qui réapparaissent témoignent davantage de notre avance à travers l'Asie que ne le fait l'énoncé des kilomètres parcourus.»<sup>17</sup>

Le regard permet également, pour la voyageuse, d'entrer en communication avec des personnes dont elle ne comprend absolument pas la langue ; Ella Maillart savait le russe, mais pas le chinois et c'est Peter Fleming qui se chargera des négociations ou des discussions de toute sorte dans cette langue. Le passage suivant met en scène Ella Maillart montrant le livre d'Owen Lattimore aux Mongols qui font partie de leur caravane des débuts : «Les illustrations leur montrent des scènes qu'ils commentent en juste connaissance de cause. Pour mieux regarder, chose curieuse, ils mettent la main en cornet devant leur œil.»<sup>18</sup> Ce manque de communication par le langage sera source de regret pour Ella Maillart, qui n'a pratiquement pas pu recueillir de récits oraux lors de ce voyage, sauf dans les rares cas où un interprète était présent. De fait, lors d'un passage auto-ironique situé vers la fin du voyage, elle expliquera : «Un jour, à court de sujets, je me souviens d'avoir demandé à Peter une dissertation sur les clubs londoniens... et si je ne rapporte pas d'observations ethnographiques sur les indigènes d'Asie centrale, depuis ce voyage, je sais du moins que les Anglais sont des êtres bien paradoxaux.»<sup>19</sup>

Toutefois, je ne crois pas, comme l'affirme Charles Forsdick au sujet d'*Oasis interdites*, que «chez Maillart, la question de la langue pèse lourdement»<sup>20</sup>. Ne pas parler la langue de ses différents interlocuteurs la force à passer par les regards, par la gestuelle et par un recentrement sur son propre corps. En effet, son personnage de voyageuse s'inscrit dans une redécouverte du soi par un contact étroit avec l'immensité des paysages, ravivé constamment par une sensation d'illimité.

«Je suis toute à la curiosité de cet avenir incertain, au sentiment d'être délivrée désormais des obstacles des hommes»<sup>21</sup> : en parlant des hommes, la narratrice évoque ici la société occidentale qu'elle rejette. Elle reproche également à maintes reprises à la présence de Peter, pourtant très utile au bon déroulement du voyage, le fait qu'il représente le monde occidental qu'elle veut fuir.

«Mais surtout un morceau d'Europe, matière isolante, nous accompagnait inévitablement par le seul fait de notre communauté ; je n'étais plus à des milliers de kilomètres de tout ce que je connaissais, submergée par une Asie à laquelle je m'intégrais. À deux, on n'apprend pas si vite la langue, on n'est pas adopté par les indigènes, on plonge moins dans l'ambiance.»<sup>22</sup>

<sup>17</sup> MAILLART Ella, *Oasis interdites*..., p. 254-255.

<sup>18</sup> MAILLART Ella, *Oasis interdites*..., p. 93.

<sup>19</sup> MAILLART Ella, *Oasis interdites*..., p. 202.

<sup>20</sup> FORSDICK Charles, *Oasis interdites d'Ella Maillart*..., p. 52.

<sup>21</sup> MAILLART Ella, *Oasis interdites*..., p. 84.

<sup>22</sup> MAILLART Ella, *Oasis interdites*..., p. 59.

S'intégrer à l'Asie, c'est « marcher droit devant moi », écrit-elle, et traverser ces régions désertiques où, accompagnée de son cheval, elle dira se sentir « d'une force invincible, rare instant de bonheur »<sup>23</sup>.

Lenteur des déplacements et moments épiphaniques alternent pour construire un personnage en quête de plénitude. Ce sentiment de plénitude se définit également par une sensation de faire corps avec le paysage, de s'y intégrer, comme elle le ressent lors de la traversée du Tsaidam : « Il nous restait encore à traverser une plaine de terre grise, plate et nue comme la mer. Ce fut une matinée sans ride où je me sentais en harmonie avec le monde, et me demandais ce qu'il peut y avoir de si satisfaisant dans une immensité parfaitement vide. »<sup>24</sup> C'est, paradoxalement, le vide qui la remplit de plénitude et qui concourt à cette quête d'un individu recentré. Nicolas Bouvier estimait d'ailleurs que « le principal mérite de ce récit magnifique est d'être aussi un livre heureux. »<sup>25</sup> Je reviendrai sur cette affirmation au terme de mon propos conclusif.

À la fin du livre, la voyageuse s'efface devant la narratrice qui, au terme du récit de ce voyage formateur, en appelle à une tolérance multiculturelle qui va chercher bien au-delà des frontières européennes.

« Après tant de lieux étranges, japonais, chinois, tibétains, mongols, à peine ai-je foulé à nouveau le sol de France à Marseille, que d'un seul coup de reins l'avion est de nouveau en l'air. [...] Soudain, je comprends quelque chose : je sens maintenant, par toute la force de mes sens et toute celle de mon intellect, que Paris n'est rien, ni la France, ni l'Europe, ni les Blancs... une seule chose compte, envers et contre tous les particularismes, c'est l'engrenage magnifique qui s'appelle le monde. »<sup>26</sup>

À nouveau, un moment épiphanique, portant sur une prise de conscience de la diversité du monde. On pourrait reprocher à Ella Maillart un ton peut-être un peu convenu concernant ces considérations qui vont mettre tous ses lecteurs d'accord. Par contre, on trouve dans le livre un message plus diffus, non formulé en quelque sorte, mais apparent dans l'attention portée aux paysages, aux personnes rencontrées, qui pourrait être défini comme un hommage au vivant, à ce qui représente la valeur fondamentale de la relation qu'un *Je* peut bâtir avec ce qui est extérieur à lui-même. Le vivant, ou ce qu'Ella Maillart nomme « le réel », et que les voyages lui permettent d'approcher au plus près, de s'en nourrir. « Oasis interdites » comme voyage et comme récit : il y aurait un double mouvement à prendre en compte. Si le voyage est heureux, son écriture, en revanche, ne l'est pas : Ella Maillart a toujours beaucoup souffert des longs moments d'inaction que représentait l'écriture de ses récits et ne s'est jamais considérée comme une écrivaine. Mais, en un mouvement inverse à observer, si le voyage, en fin de compte, ne rapproche pas tant de l'autre que de soi-même, c'est l'écriture qui permet un équilibre entre la pensée et l'action,

<sup>23</sup> MAILLART Ella, *Oasis interdites*..., p. 89.

<sup>24</sup> MAILLART Ella, *Oasis interdites*..., p. 139.

<sup>25</sup> MAILLART Ella, *Oasis interdites*..., p. 10.

<sup>26</sup> MAILLART Ella, *Oasis interdites*..., p. 312.

entre la construction du soi par couches temporelles et la rencontre avec la rugosité du réel.

**Abstract:** *Oasis interdites. De Pékin au Cashmire*, a travelogue published in 1937 (Grasset), has always enjoyed great success among readers to this day. Ella Maillart, who already had substantial traveling experience in the early thirties, embarked on this seven-month journey along with a British travel companion, Peter Fleming. The strength of Ella Maillart's exceptional travelogues is due to two main characteristics: first, a philosophical dimension pervading her whole literary perspective and defining the notion of the individual subject through a constant search for balance between thought and action; second, a more intercultural dimension, insofar as the encounter with the unknown territories of Chinese language, culture and geography leads to an intimate de-centering of the traveler's self. This experience is then conveyed to the readers, enabling them to extend their own cultural boundaries, which have been particularly challenged since the thirties.

# LORENZO PESTELLI : UN RENDEZ-VOUS MANQUÉ AVEC LA CHINE

LIUBA BISCHOFF

**Résumé :** Lorenzo Pestelli fait partie de ces voyageurs maudits qui ne trouvent pas leur place, ni en Europe, ni aux antipodes. *Le Long Été*, publié à Lausanne en 1971, est le récit du long voyage en Asie qui n'a fait que creuser son sentiment d'exil, et ce dès le séjour en Chine, première étape d'un ambitieux itinéraire. Dans la République populaire de Liu Shaoqi, le poète se heurte à la difficulté de communiquer et découvre «une certaine conception de l'homme axée sur la distance», qui vient contrarier ses rêves de fraternité. Pour s'expliquer les raisons de cet échec – que Nicolas Bouvier qualifie, dans sa préface, de «rendez-vous manqué» –, il fait retour sur lui-même à travers l'histoire collective et découvre qu'il porte en lui toute la culpabilité de l'homme blanc, désigné comme le bourreau de l'Asie.

Récit poétique d'un long voyage en Asie entrepris au milieu des années 1960, *Le Long Été* est publié à Lausanne en 1970-1971 par Lorenzo Pestelli<sup>1</sup>. L'ouvrage est accompagné d'une préface de Nicolas Bouvier<sup>2</sup> qui vise à préparer les lecteurs à la réception de ce texte pour le moins déstabilisant, placé sous le signe de la rage et de la douleur : Bouvier nous avertit d'emblée que l'«Heure chinoise»<sup>3</sup>, première section d'un voyage qui en comprendra dix-sept, aura tout l'air d'un «rendez-vous manqué»<sup>4</sup> en raison du double obstacle, à la fois linguistique et bureaucratique, qui attend le voyageur. C'est en effet le malaise

<sup>1</sup> PESTELLI Lorenzo, *Le Long Été*, Lausanne : Cahiers de la renaissance vaudoise, 1970-1971 pour la première édition (que nous prenons pour référence) ; Genève : Zoé, 2007 pour la deuxième édition.

<sup>2</sup> BOUVIER Nicolas, «Préface» à Pestelli Lorenzo, *Le Long Été...*, p. 11-17.

<sup>3</sup> BOUVIER Nicolas, «I. Heure chinoise – Fleuves parallèles», in *Le Long Été...*, p. 19-58.

<sup>4</sup> BOUVIER Nicolas, «Préface» à Pestelli Lorenzo, *Le Long Été...*, p. 13.

ontologique de l'Européen résidant en Chine populaire que nous révèle le texte de Pestelli, à rebours de la tendance idéaliste de ceux qu'il nomme les « Marco Polo du xx<sup>e</sup> siècle<sup>5</sup> ». Expression d'un douloureux porte-à-faux, l'« Heure chinoise » se donne à lire comme un témoignage historique, tout en se parant de flamboyants atours poétiques.

## LA CONDITION D'ÉTRANGER

Engagé comme professeur de français à l'Institut des langues étrangères de Pékin, Lorenzo Pestelli se rend en Chine en 1964 avec son épouse Michène et leurs deux filles. La Chine est alors la République populaire gouvernée par Liu Shaoqi, que d'autres voyageurs occidentaux ont pu décrire à la même époque, le plus souvent dans une perspective promaoïste<sup>6</sup>. On pourrait s'attendre *a priori*, de la part d'un auteur comme Pestelli, qui a fréquenté la Sorbonne au tournant des années 1960, à une célébration en bonne et due forme de la Chine communiste. Mais loin de soutenir une thèse dans la droite ligne du groupe Tel Quel, Pestelli bascule dans une crise individuelle et nous restitue dans l'« Heure chinoise » le profond malaise d'un *moi* prisonnier malgré lui de son identité d'Occidental. Contrairement aux délégations d'écrivains qui rencontrent une Chine balisée et maquillée pour la propagande étrangère, Pestelli n'est en Chine qu'un individu isolé, sans signe distinctif: non pas un maïste de Saint-Germain des Prés, mais un Italo-Belge né à Londres et qui revient tout juste d'Algérie; ou, pour reprendre une distinction formulée par Simon Leys<sup>7</sup>, non pas un *voyageur* présent pour quelques semaines de voyage organisé, mais un *résident* qui se prépare à deux ans d'isolement dans les « ghettos » réservés aux étrangers. Pestelli semble avoir toutes les peines du monde à s'intégrer en Chine, malgré son puissant désir de s'engager pour un monde meilleur. Il nous livre un récit criblé de doutes, mais ceux-ci portent moins sur le communisme en lui-même que sur les rapports humains en Chine. Dans les lettres qu'il envoie du Japon en 1965-1966, immédiatement après le séjour en Chine, il confie à l'un de ses amis :

« Ce qui nous a donc fait souffrir en Chine, ce n'est pas le communisme ni sa sévère application mais une certaine conception de l'homme axée sur la distance, les formes extérieures, et une certaine mauvaise foi. »<sup>8</sup>

Pestelli n'ayant pas vraiment eu accès à la Chine ni aux Chinois, son récit comporte assez peu de données référentielles et laisse la place à une poésie mélancolique et torturée. Confronté à l'impossibilité de communiquer, il développe une

<sup>5</sup> PESTELLI LORENZO, *Le Long Été...*, p. 52.

<sup>6</sup> L'ouvrage sur la Chine de Maria-Antonietta Macciocchi paraît en 1971, soit au même moment que *Le Long Été* (MACCIOCCHI Maria-Antonietta, *De la Chine*, Paris: Seuil, 1971).

<sup>7</sup> Selon Simon Leys, la différence entre voyageurs et résidents tient à ce que contrairement aux touristes, qui « doivent comprimer en l'espace de trois ou quatre semaines d'innombrables visites [...], les résidents eux doivent étirer sur plusieurs années le vide et la monotonie aride d'une existence tissée de petites vexations et de grandes frustrations, dans une semi-captivité médiocrement confortable » (LEYS Simon, *Ombres chinoises*, in *Essais sur la Chine*, Paris: Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1998, p. 247).

<sup>8</sup> PESTELLI LORENZO, « Lettres d'Orient (I) », *Conférence*, 24, printemps 2007.

haine de soi fondée sur la conviction profonde qu'il n'est qu'un avatar des colons, des assassins, de tous les « Jésuites, escrocs, philanthropes, armateurs, banquiers et mercenaires<sup>9</sup> » qui, en cinq siècles, ont réussi à détruire les empires les plus florissants. Pestelli apparaît ainsi comme un voyageur maudit, qui ne trouve sa place ni en Europe, ni aux antipodes. Comparable à Sisyphe, il porte à tout jamais le fardeau de son altérité : « Éternels étrangers, mais à l'aise dans notre peau, qu'allons-nous devenir dans l'obsession de tous ces exils infamants ? »<sup>10</sup>

Ce sentiment d'exil correspond bien, historiquement, à la réalité de la bureaucratie maoïste telle que l'a décrite Simon Leys : le résident en Chine populaire faisait effectivement « l'objet d'un ostracisme rigoureux » et devait porter sa condition d'étranger comme un « encombrant fardeau<sup>11</sup> ». Mais sous la plume de Pestelli, cette donnée de l'Histoire subit une transfiguration quasi métaphysique, prenant l'ampleur, dès le début du *Long Été*, d'un tragique existentiel aux tonalités camusiennes. Né en 1935, Pestelli vit dans le souvenir obsessionnel d'une enfance marquée par la guerre, par l'omniprésence de la mort et le sentiment de l'absurde, et par le départ de son père au combat dans l'armée de Mussolini. On comprend qu'il ait entrepris une thèse sur Camus et Dostoïevski, intitulée *De l'absurde à l'espérance*, et qu'il envisage le voyage comme la seule possibilité de survivre dans un monde absurde :

« Il y a seulement à mener à bout ce voyage, à remporter ce pari qui se prolonge comme un meurtre à oublier, il y a à mener jusqu'à la mort cette existence issue des ronflements de la guerre. »<sup>12</sup>

En Chine, Pestelli ne cessera d'éprouver sa condition d'*étranger*, au sens à la fois restreint et très large du terme. Le sentiment de l'absurde qui domine *Le Long Été* semble parfaitement répondre à la définition qu'en donne Camus dans *Le Mythe de Sisyphe*, définition selon laquelle l'absurde « naît de la confrontation entre l'appel humain et le silence déraisonnable du monde »<sup>13</sup>. L'opacité de la Chine de Mao se donne à lire comme l'une des formes possibles de l'absurde, qui appelle pour réponse la révolte. Cette révolte, Pestelli ne va cesser de la retourner contre lui-même avec une violence inouïe, tel un *Héautontimorouménos* du voyage qui serait détruit par un obstacle intérieur. Le symbole culturel de la muraille de Chine n'est plus un élément du monde extérieur, mais devient une barrière intériorisée par le voyageur, qui doute de pouvoir rencontrer un jour ce pays et formule cette interrogation qui pourrait résumer tout son séjour :

<sup>9</sup> PESTELLI LORENZO, *Le Long Été...*, p. 41.

<sup>10</sup> PESTELLI LORENZO, *Le Long Été...*, p. 25.

<sup>11</sup> LEYS SIMON, *Ombres chinoises...*, p. 253 : L'étranger « fait l'objet d'un ostracisme rigoureux ; son identité d'étranger est constamment soulignée et rappelée au public, un fossé est creusé autour de lui ; les autorités mettent obstacle de toutes les manières possibles à cet accueil simple et fraternel que les gens seraient toujours prêts à lui accorder, mais ne peuvent plus maintenant lui manifester que de façon clandestine et furtive. Il vit en permanence dans un douloureux porte-à-faux [...]. Il traîne partout l'encombrant fardeau de sa condition d'étranger ».

<sup>12</sup> PESTELLI LORENZO, *Le Long Été...*, p. 33.

<sup>13</sup> CAMUS ALBERT, *Le Mythe de Sisyphe*, in *Œuvres complètes*, t. I, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2006, p. 238.

«Pouvons-nous réellement rencontrer la Chine ? Ne sommes-nous pas arrêtés une fois de plus par la Muraille qui est en nous-mêmes ?»<sup>14</sup>

La forme interro-négative oriente d'emblée le lecteur vers l'interprétation la plus sombre : il n'y aura pas de vraie rencontre avec la Chine pour l'individu européen, d'autant que ce dernier se situe dans un non-lieu identitaire pour avoir rejeté ses racines occidentales.

## DE L'ALGÉRIE À LA CHINE : LE TIERS-MONDISME DE PESTELLI

C'est que la muraille intérieure dont parle Pestelli réside avant tout dans l'idéologie tiers-mondiste dont il est imprégné. Si *Le long Été* ne ressemble guère aux récits de l'intelligentsia de l'époque, c'est d'abord que le point de départ du voyage n'est pas le même : Pestelli ne part pas de Paris, mais d'Algérie, où il vient d'enseigner pendant plusieurs années, de 1962 à 1964, dans le contexte d'une décolonisation toute récente. La rencontre avec l'œuvre de Frantz Fanon, qui a lutté pour l'indépendance de l'Algérie à partir de 1953, est absolument déterminante dans le parcours de Pestelli. Plus largement, ce dernier rend hommage, dans l'épigraphe de son recueil poétique *Piécettes pour un paradis baroque*, «À Frantz Fanon, à Aimé Césaire, à Kateb Yacine et à Pablo Neruda, aux écrivains, aux militants et aux femmes de la Zone des Tempêtes qui [l']ont aidé à prendre conscience de [s]on ambiguïté de Blanc en révolte contre lui-même»<sup>15</sup>.

Pour appréhender «Heure chinoise», il ne faut donc pas perdre de vue l'importance de ce séjour au Maghreb, qui précède immédiatement le départ pour l'Asie. La vision que Pestelli nous donne de la Chine ne peut qu'être infléchie par ces deux années algériennes, d'autant que Pestelli n'est pas repassé par l'Europe avant de se rendre à Pékin. La section «Heure chinoise» commence par une allusion au trajet en avion, qui va du nord de l'Algérie, appelé le Tell, à la Chine, en passant par la Mongolie : «Et l'avion trop vite, je dis trop vite, nous emporte du Tell aux abords de la Mongolie !»<sup>16</sup> Les distances sont abolies trop rapidement pour que la transition puisse se faire harmonieusement et il faudra au voyageur un temps d'adaptation pour parvenir à effacer de sa mémoire l'expérience algérienne. Dans un premier temps, il va prendre la Chine pour un nouveau champ de lutte contre l'hégémonie de l'Europe. Entièrement écrites au Maghreb, les *Piécettes pour un paradis baroque*, dont le préambule date de 1964, témoignent des distances que Pestelli a voulu prendre vis-à-vis de l'Europe depuis l'Algérie, et qu'il cherchera à creuser encore davantage depuis l'Extrême-Orient.

«L'Europe est appelée à être jugée. Quels vont être ses juges ? Sera-t-elle étonnée de se voir jugée par ceux qu'elle avait condamnés, de constater que le sens de l'histoire se retourne contre elle ?»<sup>17</sup>

<sup>14</sup> PESTELLI Lorenzo, *Le Long Été*..., p. 53.

<sup>15</sup> PESTELLI Lorenzo, *Piécettes pour un paradis baroque*, Lausanne : L'Âge d'homme, 1975, p. 7.

<sup>16</sup> PESTELLI Lorenzo, *Le Long Été*..., p. 26.

<sup>17</sup> PESTELLI Lorenzo, *Piécettes*..., p. 11.



À la veille de son départ pour la Chine, Pestelli entretient déjà une vigoureuse haine de soi, redoublant la violence du discours contre l'Europe d'une violence envers lui-même. Il porte un regard sévère sur l'adolescent qu'il a été, qu'il juge coupable d'avoir laissé faire les assassins en se réfugiant dans une poésie nombriliste et narcissique, dont témoigneraient ses « Piécettes florentines ». Il voudrait désormais lutter aux côtés des peuples opprimés, mais c'est là un combat sur lequel pèse d'avance le soupçon d'une incapacité. Tous les efforts pour se détacher de l'identité européenne semblent frappés d'inanité et suscitent l'interrogation :

« Pourra-t-il donc, l'intellectuel idéaliste de gauche, être d'une utilité quelconque à côté des frères du Tiers-Monde dans un combat qui le remet en question essentiellement lui-même ? »<sup>18</sup>

Dans cette « Heure chinoise », qui fait écho au discours des *Piécettes*, la présence de l'Européen aux côtés d'un peuple chinois affaibli par le Grand Bond en avant est non seulement inutile, mais encore criminelle, signe d'une volonté perverse :

« Ne serais-tu pas venu pour voler la sueur à ceux dont le travail a usé jusqu'aux creux des paumes ?

Il n'y a pas de place pour toi aux antipodes ! »<sup>19</sup>

En raison du trop brusque transfert géographique de l'Algérie à la Chine, Pestelli est amené à faire un transfert idéologique et à superposer deux problématiques, le tiers-mondisme et le maoïsme. Il nous livre *in fine* très peu de détails sur le pays de Mao, et nous présente une Chine que l'on n'a sans doute pas l'habitude de voir sous ce jour dans les années 1970 : la Chine est conçue au premier chef comme une ancienne colonie – ou semi-colonie – qui a été victime des puissances européennes, notamment lors des guerres de l'opium. Cependant, comme le suggère Pascal Bruckner dans son pamphlet *Le Sanglot de l'homme blanc*, où il dénonce l'autoflagellation de l'Européen, tiers-mondisme et maoïsme représentent bien les deux faces complémentaires d'un rejet radical de l'Occident qui fait suite à la décolonisation :

« Si l'Amérique latine fut globalement le défi qui portait l'incendie au cœur de la pieuvre impérialiste et le Vietnam le cimetière de celle-ci, la Chine fut le contre-modèle global de l'enfer occidental. Avec elle on tenait enfin la localisation géographique de la Renaissance. [...] Comme le Bon Sauvage au xvii<sup>e</sup> siècle, le Chinois, version maoïste, naît dans les salons et les amphithéâtres universitaires au milieu des années 60. »<sup>20</sup>

C'est bien ce même « sanglot de l'homme blanc » que fait entendre Pestelli dans son « Heure chinoise ». Mais l'auteur ne donne que très brièvement dans la veine maoïste – deux pages seulement sur la trentaine que comporte le chapitre – et développe essentiellement sa sensibilité tiers-mondiste, qui passe par une recherche de sa propre abolition. Certes, on pourrait avoir dans un premier temps l'impression

<sup>18</sup> PESTELLI Lorenzo, *Piécettes...*, p. 11.

<sup>19</sup> PESTELLI Lorenzo, *Le Long Été...*, p. 40.

<sup>20</sup> BRUCKNER Pascal, *Le Sanglot de l'homme blanc*, Paris : Seuil, coll. « Histoire immédiate », 1983, p. 52.

que Pestelli chante les louanges d'un « pays de l'avenir radieux »<sup>21</sup>, qui serait privé des tares de l'Occident. La section « Heure chinoise » est précédée d'une épigraphe tirée du *Livre des merveilles* qui fixe un horizon d'attente utopique. Au XIII<sup>e</sup> siècle, Marco Polo avait été sensible à la nature pacifique et amicale des Chinois, si l'on en croit l'extrait sélectionné par Pestelli :

« Ils sont gens pacifiques, pour avoir été bien éduqués et accoutumés par leurs rois qui étaient de même nature... Ils s'aiment tant les uns les autres qu'un district peut être regardé comme une grande famille, pour l'amitié qui existe entre les hommes et les femmes par raison de voisinage. »<sup>22</sup>

La fraternité des Chinois est un *topos* ancien de la littérature de voyage et un slogan phare du maoïsme, que les voyageurs reprennent fréquemment à leur compte dans leurs récits apologétiques. Ainsi, la sinologue Michelle Loi, dont on connaît les démêlés avec Simon Leys<sup>23</sup>, affirme dans *L'Intelligence au pouvoir* qu'« [i]l faut se rendre à l'évidence : ils [les Chinois] sont massivement fraternels ». Elle se dit également frappée de voir que dans la rue éclate « la fraternité fondamentale, la probité quasi passionnée, l'altruisme attentif de l'homme socialiste »<sup>24</sup>. De même, les toutes premières notes de voyage de l'« Heure chinoise » témoignent d'une volonté de confirmer cette vision idéalisée d'un peuple fraternel. Pestelli exprime son soulagement de voir enfin réalisée l'utopie communiste :

« Enfin, voilà des rues qui ne sont pas capitalistes ! En quoi cela consiste-t-il ? La volonté collective a remplacé les désirs individuels. [...] »

À la civilisation occidentale pourrie et décadente, rendue comme folle, surchargée de désirs et d'ennui, la Chine oppose un équilibre sain, un moralisme prudent, une vision altruiste des rapports entre les hommes qui ne lui fait que trop d'honneur... »<sup>25</sup>

La Chine est vue comme une nation sans vices, constituée d'un ensemble de volontés convergeant vers un seul et même but vertueux. Mais le caractère abstrait de cette adhésion sans réserve ne dissimule-t-il pas un malaise de l'identité occidentale ? C'est en tout cas ce que laisse à penser la suite de l'« Heure chinoise ». À l'admiration initiale va succéder un long *mea culpa* de l'individu occidental, confronté à l'impossibilité d'une « amitié entre les individus »<sup>26</sup> très fortement découragée par le régime, et pris au piège de sa propre civilisation. Ce n'est donc pas l'utopie communiste en tant que telle que va remettre en cause Pestelli, mais plutôt sa propre légitimité à se trouver en Chine : ce n'est pas parce que l'amitié

<sup>21</sup> Nous empruntons la formule à François HOURMANT et à son ouvrage *Au pays de l'Avenir Radieux. Voyages et témoignages des intellectuels en URSS, à Cuba et en Chine populaire*, Paris : Aubier, coll. « Historique », 2000.

<sup>22</sup> POLO Marco, *Le Livre des merveilles*, cité dans PESTELLI Lorenzo, *Le Long Été...*, p. 19.

<sup>23</sup> Les pamphlets sur la Chine de Simon Leys provoquent l'hostilité des milieux maoïstes français des années 1970, et notamment de Michelle Loi. Les deux sinologues s'engagent alors dans une violente controverse, fondée sur des attaques *ad hominem*.

<sup>24</sup> LOI Michelle, *L'Intelligence au pouvoir. Un monde nouveau : la Chine*, Paris : Maspéro, coll. « Cahiers libres », 1973, p. 20.

<sup>25</sup> PESTELLI Lorenzo, *Le Long Été...*, p. 26-27.

<sup>26</sup> LEYS Simon, *Ombres chinoises...*, p. 238.

règne entre les Chinois que l'Européen peut prétendre à en bénéficier. Dès lors, tout repose sur un malentendu et sur un décalage entre les bonnes intentions du voyageur, soucieux de se racheter pour des crimes qu'il n'a pas commis, et l'indifférence du peuple chinois :

« Mais j'attends le jugement réservé aux fils des assassins. Déjà, j'écrase mes mains, impatient d'écouter le verdict.  
Mais ils ne jugent pas, les hommes qui habitent au pied du dagoba ! Ils rient et ils mangent avec satisfaction les petits pains chauffés à la vapeur.  
Et je continue à m'interroger, moi, l'étranger, qui n'ai pas de place sur terre, ni dans la vie ni dans la mort. »<sup>27</sup>

Et plus loin, au sujet du même étranger :

« Pourquoi est-il venu mendier l'obole de l'amitié ? [...] Il n'y a plus de place dans le cœur des victimes dont le regard s'est relevé des vagues sur l'ancien geôlier revenu à la surface. »<sup>28</sup>

Ignoré par ses anciennes victimes, le poète se transformera en bourreau de lui-même afin de s'infliger la violence qu'il avait cru mériter de la part des Chinois.

### « JE NE VEUX PLUS ÊTRE MOI-MÊME »

L'« Heure chinoise » s'apparente ainsi à un anti-*Livre des merveilles*, à même de démentir le témoignage enthousiaste de Marco Polo. La Chine de Mao a beau être une Chine décolonisée, elle reste empreinte d'histoire coloniale aux yeux de Pestelli, qui place comme Frantz Fanon<sup>29</sup> la thématique des masques au cœur de sa réflexion sur l'aliénation. De même que les décolonisés doivent rejeter le masque blanc qu'on leur a appris à porter, de même le voyageur européen porte pour toujours le masque stigmatisant du colon :

« On t'a collé le masque blanc du couchant, le visage crayeux de Pottinger<sup>30</sup>, la bouche ronde des canonniers qui crachaient sur Amoy et Takou, les yeux obliques des vendeurs d'opium ! »<sup>31</sup>

Colon bien malgré lui, Pestelli subit en somme une dépersonnalisation symétrique à celle qu'ont subie les peuples opprimés : il voudrait refuser de porter le masque blanc, mais ne parvient pas à s'en défaire, tout rongé qu'il est par la culpabilité coloniale. Le *je* qui prend en charge le discours du *Long Été* est ainsi un *je* à l'identité éclatée, un *je* au « visage d'Arlequin »<sup>32</sup> qui se métamorphose au fil du

<sup>27</sup> PESTELLI Lorenzo, *Le Long Été...*, p. 39.

<sup>28</sup> PESTELLI Lorenzo, *Le Long Été...*, p. 57.

<sup>29</sup> FANON Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Paris : Seuil, 1952.

<sup>30</sup> Henry Pottinger, administrateur britannique connu pour son intransigeance. En 1842, il signe le traité de Nankin, qui met fin à la première guerre de l'opium.

<sup>31</sup> PESTELLI Lorenzo, *Le Long Été...*, p. 40.

<sup>32</sup> PESTELLI Lorenzo, *Le Long Été...*, p. 25.

texte, glissant du *moi* au *nous*, du *moi* au *tu* et enfin au *lui* qui désigne l'étranger, c'est-à-dire lui-même. Ces variations pronominales sont le reflet d'une progressive aliénation qui débouche sur une transformation radicale de la personne. Au terme du parcours, le *moi* n'a pas résisté à la pression de l'Histoire, il a été forcé de s'identifier à ce qu'il abhorre au plus haut point, aux masques blancs : « Je ne suis vraiment plus la même personne que jadis ! »<sup>33</sup> Il est à cet égard significatif que le pronom *je*, forme d'expression privilégiée de l'individualité, ne soit que très peu employé dans ce récit de voyage, et soit plutôt réservé aux intermèdes de poésie amoureuse qui ponctuent le texte. À défaut de pouvoir rencontrer la Chine réelle, le poète se ménage plusieurs échappées érotiques et lyriques qui visent à compenser la frustration du voyageur. La relation à deux entre le poète et sa muse vient se substituer à l'impossible pénétration de la Chine, même si la poésie amoureuse a tendance elle aussi à s'essouffler et à se dessécher : « Les idoles sèches de l'amour [...] pendent disgracieuses dans les jardins poussiéreux. »<sup>34</sup> Le lyrisme s'épuise, ainsi que le registre épique : dans la « Lettre d'extrême gauche » qu'il écrit à sa bien-aimée, le poète s'avoue dépourvu d'attributs guerriers. L'« Heure chinoise » a tout d'une épopée inversée, où l'on passe du désir de conquête à la défaite du *moi* :

« [...] je n'ai pas de cheval mandchou pour te poursuivre le long des allées vertes du passé [...], je n'ai jamais eu de flèche ni de feu ni de casque et cuirasse en métal imbriqué, je n'ai aucune vertu guerrière, aucune charge civile, même pas un vase polychrome où me cacher pour voyager dans la soute de quelque marchand levantin jusqu'à toi. »<sup>35</sup>

Quand il ne se réfugie pas dans le songe poétique, le *je* peut aussi se faire sujet autobiographique et convoquer les ombres de son enfance rongée par l'inquiétude. Il fait jouer le contraste entre deux enfances : la sienne, une enfance de « fils d'assassins » marquée par les « scories » de la guerre, et celle de ses filles, qui semblent exemptées de cette tare héréditaire. Par contraste avec le *je* du voyageur qui s'enferme dans sa solitude et s'assimile à l'élément aérien, ses deux filles offrent un exemple d'équilibre aquatique dans la porosité au monde :

« Je rêve de la Chine, de celle que je peux discerner à travers les vitres de ma fenêtre, qui me parvient, malgré la muraille impénétrable de la langue chinoise, muraille dressée par ma faute, par ma paresse. Je vogue en l'air comme ces corpuscules que livre au ciel la fleur de cotonnier, je prie pour avoir le silence...

Mes filles ignorent la méfiance raciale ; elles ne cèdent pas devant la Muraille, elles se mélangent comme l'eau au lait tout en restant elles-mêmes, véritables filles de l'univers cosmopolite dont je rêve depuis ma petite enfance. »<sup>36</sup>

Pour ces « filles de l'univers » qui connaissent le bonheur d'une relation immédiate au réel, la Chine ne présente pas le danger d'une noyade du sujet, tandis que leur père s'en va « à la dérive dans la mer de [s]es trente ans »<sup>37</sup>. La spontanéité et la

<sup>33</sup> PESTELLI Lorenzo, *Le Long Été...*, p. 42.

<sup>34</sup> PESTELLI Lorenzo, *Le Long Été...*, p. 50.

<sup>35</sup> PESTELLI Lorenzo, *Le Long Été...*, p. 43-44.

<sup>36</sup> PESTELLI Lorenzo, *Le Long Été...*, p. 53.

<sup>37</sup> PESTELLI Lorenzo, *Le Long Été...*, p. 57.

pureté de l'enfance incarnent la nostalgie d'un âge d'or qui daterait d'avant la colonisation et qui correspondrait à la Chine merveilleuse et fraternelle de Marco Polo, que Pestelli citait en épigraphe.

Mais l'impossibilité de parler à la première personne du singulier passe également par une fusion dans un *nous* haïssable, ou par une mise à distance sous la forme du *tu* ou du *il*. Le *nous*, tout d'abord, est un amalgame du *je* et de tous les Européens qui se font passer abusivement pour des « experts étrangers » et qui viennent en Chine pour s'emparer de doctrines qui ne leur appartiennent pas :

« Nous sommes tous, ici, des singes pèlerins. Sommes-nous dans ce pays pour en rapporter les manuscrits sacrés du marxisme-léninisme ? Nous luttons contre des monstres à mille têtes, contre le Dragon du Grand Fleuve, contre l'épidémie qui nous ravage, l'indiscipline, l'individualisme, l'anarchie...

Allons-nous maîtriser le Dragon de notre passé ? Hélas ! Singes trop soumis au désordre de nos passions intempestives, nous ne gagnerons jamais le pays aux manuscrits sacrés ! Bien à cause de notre ancienneté de Saints Égoux du Ciel ! (En d'autres mots l'orgueil !) »<sup>38</sup>

Pour dire son malaise d'Européen, Pestelli s'approprie paradoxalement une référence littéraire chinoise : le singe pèlerin est un personnage du *Voyage en Occident*, roman chinois du XVI<sup>e</sup> siècle dans lequel un moine bouddhiste chinois se rend en Inde pour en rapporter des manuscrits de textes sacrés ; il est aidé dans son entreprise par Wou King, le singe immortel qui s'est autoproclamé « Grand Saint Égal du Ciel ». Les Européens sont ainsi comparés à des singes présomptueux et forment un groupe dont Pestelli ne parvient pas à se désolidariser, car il est conscient de partager les mêmes défauts, le même orgueil prométhéen. Noyé dans la masse indistincte du *nous*, le voyageur dit sa honte d'être un singe pèlerin parmi d'autres, indigne d'accéder au « pays aux manuscrits sacrés ». Mais l'aliénation du *moi* devient encore bien plus radicale avec l'usage de la deuxième personne :

« Blanc malgré toi, malgré ta peau, tu demeures coupable à jamais, dans les siècles des siècles, ainsi soit-il ! [...]

Tu vas traîner à la remorque de tes frères, porteurs de masque, vermoulus et fuyards, et personne n'effacera la blancheur de ta peau ! »<sup>39</sup>

En passant du *je* au *tu*, le sujet choisit de se tendre à lui-même un miroir impitoyable. Il se dédouble pour mieux contempler son visage souillé par des fautes inexpiables, qui sont d'ailleurs dénoncées à travers une rhétorique très chrétienne : pour « les siècles des siècles », le voyageur occidental restera le complice de ses frères criminels. Cependant, cette mise à distance de soi-même n'est véritablement parachevée que dans la fin de l'« Heure chinoise », au terme du mouvement de dépersonnalisation. Face à la foule narquoise se profile une dernière vision décrédibilisante de l'étranger replié sur sa solitude nombriliste :

<sup>38</sup> PESTELLI Lorenzo, *Le Long Été...*, p. 51.

<sup>39</sup> PESTELLI Lorenzo, *Le Long Été...*, p. 40.

«De l'autre côté, l'étranger, ridicule, ravi par la découverte de son nombril, s'assied sur un lotus qui se pâme sous son caleçon de dépit.»<sup>40</sup>

Ainsi, la haine de soi conduit à une mise à distance ironique de l'image de l'étranger, dans laquelle le *moi* initial ne peut et ne veut plus se reconnaître. La désagrégation du *moi* au fil de l'«Heure chinoise» s'accompagne d'ailleurs d'un éclatement du texte, entre piécettes, lettres, notes de voyage et «scories chinoises». Le terme de *scories* est souvent employé par Pestelli en tête de section pour annoncer une esthétique du résidu et du déchet, à même de restituer la pulvérisation du *moi*. Le voyageur souhaite se voir réduit à l'état de débris :

«Je ne veux plus être moi-même, mais parcelle de Multitude et débris de mécanisme sur la jonque de l'histoire.»<sup>41</sup>

Les tournures négatives en *ne... plus* s'accumulent pour dire le triple échec de ce séjour en Chine, qui se solde par une abolition des territoires autant que des personnes : Pestelli est parti parce que «[l]'Europe n'est plus en Europe»<sup>42</sup>, mais il finit par découvrir que «[l]a Chine n'est plus en Chine»<sup>43</sup>, et formule par conséquent ce désir d'autodestruction : «Je ne veux plus être moi-même.»

#### «LA CHINE N'EST PLUS EN CHINE», OU LE NON-RÉCIT DE VOYAGE

Un tel désir de supprimer le *moi* ne peut que compromettre le récit de voyage en lui-même, et c'est en effet une Chine lointaine et spectrale que nous donne à voir Pestelli. Contrairement à bon nombre de voyageurs en Chine populaire, tels Gaston Martineau, Roger Massip ou René Duchet, dont les récits ont été analysés par François Hourmant<sup>44</sup>, il ne se pose pas en témoin d'exception et anéantit le mythe du voyageur au lieu de le réactiver. La Chine n'est pas le lieu d'une initiation, mais au contraire le lieu où se révèle toute l'inanité du *moi* occidental. N'usant d'aucune «rhétorique exploratoire»<sup>45</sup>, Pestelli ne conçoit pas le voyage comme «la voie d'accès privilégiée vers l'appréhension d'une vérité qui toujours se déroberait»<sup>46</sup> et a plutôt tendance à entretenir l'image d'une altérité radicale, qu'il avoue n'avoir pas su percer à jour. Il se voit comme «l'étranger rivé aux chaînes de son incapacité à déchiffrer les mystérieux signes que brode sur la porte de l'Est le soleil levant» : il serait donc dépourvu de facultés sémiotiques, et renonce à tout jamais à se poser en exégète autorisé. Il s'évite ainsi le ridicule de publier des descriptions de la Chine que Simon Leys eût à coup sûr qualifiées d'«ombres chinoises» : Simon Leys, on s'en souvient, a fustigé «les nouveaux Marco Polo» qui «s'abandonnent

<sup>40</sup> PESTELLI Lorenzo, *Le Long Été...*, p. 58.

<sup>41</sup> PESTELLI Lorenzo, *Le Long Été...*, p. 56.

<sup>42</sup> PESTELLI Lorenzo, *Le Long Été...*, p. 24.

<sup>43</sup> PESTELLI Lorenzo, *Le Long Été...*, p. 54.

<sup>44</sup> HOURMANT François, «Les voyageurs et la Chine populaire. De la mise en récit à la mise en scène», *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 43/3, juillet-septembre 1996, p. 496-513.

<sup>45</sup> HOURMANT François, «Les voyageurs...», p. 498.

<sup>46</sup> HOURMANT François, «Les voyageurs...», p. 498.

trop souvent à l'affabulation»<sup>47</sup>; de même, pour Pestelli, s'improviser Marco Polo représente une vulgaire imposture. À ses yeux, il ne saurait même y avoir de relation authentique entre la Chine et un individu européen :

«Chacun pourrait écrire un ouvrage intitulé *La Chine et moi* et personne ne serait en mesure de percer à jour la vérité. Et l'on doit beaucoup redouter ces témoignages véridiques, ces documents authentiques écrits avec le fiel, entre une visite à une Commune populaire et une Manifestation de Solidarité, ces journaux intimes, passionnés, ces livres de merveilles rapportés en Occident par les Marco Polo du xx<sup>e</sup> siècle ! Je trouve plus honnête de ne pas en écrire, car tout ce qui s'écrit sur la Chine est toujours récupéré.»<sup>48</sup>

Ainsi, le scepticisme de Pestelli ne s'applique pas seulement à son propre rapport à la Chine, mais s'étend à tous les témoignages qui pourraient être écrits. Pestelli préfère méditer sur le sens du départ et assumer son destin d'ombre errante dans un pays impénétrable. Le texte se présente comme une longue dérive, soutenue par la métaphore filée de la navigation. Aucun itinéraire ne structure l'«Heure chinoise», d'autant que la poésie se substitue fréquemment à la prose, accentuant l'impression de déréalisation. «Est-ce que l'Empire existe ? Suis-je réellement dans l'Empire ?»<sup>49</sup>, se demande le voyageur, privé de cet ancrage spatial qui est la base de tout récit de voyage. À l'horizontalité du déplacement géographique se substitue alors la verticalité d'une descente aux enfers qui n'est pas sans rappeler la *Nekuia* évoquée par Nizan. Dans *Aden Arabie*, le narrateur, qui est en proie à l'ennui et ne parvient pas à saisir «une miette de réalité», finit par s'enfoncer dans le royaume des ombres :

«C'est le moment de la descente dans la *Nekuia*. Il faut bien passer par toutes les étapes d'Ulysse, qu'on doive revenir ou non dans l'Ithaque natale. Il y a pour tous les hommes une région des pensées vaines, des idées qui n'en sont pas, des vivants qui sont des morts. Lorsque tout ce qui est au monde paraît interdit, la vie intérieure arrive, on n'attendait plus qu'elle. On convoque ses propres ombres qui rabâchent et prophétisent.»<sup>50</sup>

C'est un scénario similaire qui se produit dans l'«Heure chinoise» de Pestelli, où le poète insiste sur le caractère impénétrable de la Chine avec force métaphores de l'insularité et de l'interdiction – le terme de «murailles» apparaît à maintes reprises, relayé par des images de remparts, de «tours immobiles», de «villes fortifiées», de «frontières», de «forteresses»<sup>51</sup>. La vie intérieure se substitue à la réalité chinoise, et la Chine est presque exclusivement évoquée sur un mode métaphorique et surréaliste, derrière lequel on croit entrevoir Éluard : la Chine est «une orange à cigales qui craque de partout»<sup>52</sup>, ou encore une «orange à énigmes»<sup>53</sup> réduite en miniature, tant le poète la voit de loin. Qui plus est, cette orange «tourne sur elle-même»<sup>54</sup> : la

<sup>47</sup> LEYS Simon, *Ombres chinoises...*, p. 259.

<sup>48</sup> PESTELLI Lorenzo, *Le Long Été...*, p. 52.

<sup>49</sup> PESTELLI Lorenzo, *Le Long Été...*, p. 54.

<sup>50</sup> NIZAN Paul, *Aden Arabie*, Paris : La Découverte, coll. «La Découverte / Poche», 2002, p. 124-125.

<sup>51</sup> PESTELLI Lorenzo, *Le Long Été...*, p. 56-57.

<sup>52</sup> PESTELLI Lorenzo, *Le Long Été...*, p. 54.

<sup>53</sup> PESTELLI Lorenzo, *Le Long Été...*, p. 55.

<sup>54</sup> PESTELLI Lorenzo, *Le Long Été...*, p. 57.

Chine est ainsi une sphère autonome dotée de sa propre loi de rotation, autrement dit une planète à part entière. On ne pourra en distinguer aucune forme précise, les Chinois étant singulièrement absents de l'«Heure chinoise». Pestelli trace en tout et pour tout un seul portrait individuel, celui d'une Chinoise allaitant son enfant dans le train, et ne fait que de très rapides allusions à une géographie concrète – il évoque les jardins de Sou-tcheou, ou encore le sud du pays, célèbre pour ses sommets aux pics acérés. Certes, la suite du *Long Été*, plus nourrie de réel et légèrement plus apaisée, nous conduira à relativiser ce rendez-vous manqué: au fur et à mesure que le voyageur s'éloignera de la Chine, celle-ci prendra tout son sens. Mais l'«Heure chinoise» témoigne tout de même, en définitive, d'une incompatibilité entre voyage et idéologie, maoïsme et tiers-mondisme constituant les deux faces complémentaires de la barrière qui se dresse entre l'individu et la Chine, à la fois par sa faute et malgré lui. Si l'«Heure chinoise» représente un important témoignage sur les conditions de résidence en République populaire de Chine, elle alimente surtout une réflexion sur les ingrédients d'un voyage réussi, si l'on part du principe qu'un voyage doit passer par un voir pour aboutir à un savoir.

\*

\* \*

Dans la préface qui précède *Le Long Été*, Nicolas Bouvier n'a pas manqué de pointer les limites de la révolte contre la civilisation occidentale, bien qu'il soit lui-même convaincu des ravages de la colonisation. Pestelli lui apparaît comme un «bourgeois de Calais», qui attend le verdict «la corde au cou»<sup>55</sup> et qui par conséquent passe à côté de la Chine. Malgré l'amitié entre Pestelli et Bouvier, née au Japon puis consolidée en Suisse, les deux auteurs semblent incarner deux manières extrêmement contrastées d'envisager le rapport d'un individu au voyage. Pour Pestelli, le départ représente une expérience mortifère et le retour s'annonce tout aussi difficile, puisque ceux qui restent en vie ne nous sont pas fidèles et que «personne ne survit après de si nombreux départs»<sup>56</sup>. Pour Bouvier, au contraire, le départ ne s'apparente à la mort que pour mieux préparer une renaissance du *moi*, allégé de toutes les chaînes qui l'entravaient en Europe. L'autodestruction n'est qu'une propédeutique à une libération au contact de l'altérité et, sous la plume de Nicolas Bouvier, le constat douloureux de Pestelli de n'être «plus la même personne que jadis» serait probablement doté d'une valeur positive.

Lorsqu'il a l'occasion de se rendre lui-même en Chine au début des années 1980<sup>57</sup>, Bouvier semble engager un dialogue avec l'attitude de Pestelli. Dans son court texte intitulé *Xian*, récit d'un voyage en groupe sous la férule d'un guide chinois, il reprend la dénomination de «bourgeois de Calais», qu'il avait déjà utilisée dans la

<sup>55</sup> BOUVIER Nicolas, «Préface» à PESTELLI Lorenzo, *Le Long Été...*, p. 12.

<sup>56</sup> PESTELLI Lorenzo, *Le Long Été...*, p. 25.

<sup>57</sup> Dans les années 1980, Nicolas Bouvier est engagé à plusieurs reprises par l'agence lausannoise L'Atelier du voyage pour accompagner en Chine un groupe de touristes suisses.



préface du *Long Été* pour désigner la culpabilité excessive de Pestelli. Le « bourgeois de Calais » devient le symbole de l'Occidental paralysé par l'idéologie :

« Il est aisé – et d'ailleurs de bon ton – de se moquer des voyages de groupe mais, pour qui ne parle ni ne lit le chinois, c'est encore la seule manière d'avoir vu quelque chose. Se lancer seul, aveugle et sourd-muet dans ce pays immense est aujourd'hui encore une entreprise épineuse qui débouche souvent sur échecs et amertume. Et tout dépend du groupe. Mes compagnons (plâtrier ou industriel) étaient d'excellents voyageurs : curieux, endurants, patients ou râleurs quand il le fallait, l'œil et l'oreille ouverts à tout ce qui échappait à la langue de bois du discours officiel. Ils ne venaient pas en honteux bourgeois de Calais se faire donner des leçons d'idéologie. »<sup>58</sup>

La défense du voyage de groupe peut paraître étonnante de la part de Nicolas Bouvier, qui s'est rendu célèbre par ses longues équipées solitaires ; mais ce renoncement à la singularité absolue de l'individu voyageur au profit d'une posture qui tiendrait davantage du touriste<sup>59</sup> sauvegarde du moins la possibilité de voir et de dire la Chine. Dans la préface au *Long Été*, cependant, Bouvier n'en rend pas moins hommage au style baroque et flamboyant de Pestelli : c'est que la puissance de l'« Heure chinoise » réside peut-être moins dans l'évocation du réel que dans l'invocation d'une Chine imaginaire.

**Abstract:** Lorenzo Pestelli is one of these “cursed” travelers who can find their “home” neither in their native Europe nor overseas. *Le Long Été (The Long Summer)* published in Lausanne in 1971, relates a trip in Asia which has only enhanced his feeling of exile, beginning with his stay in China, the first stopover in an ambitious itinerary. Within the People's Republic, the poet is confronted with the difficulty to communicate, and discovers what he describes as “a certain conception of man based on the principle of distance,” which runs against his ideals of brotherhood. In order to understand the causes of his failure – which Nicolas Bouvier defines in his preface as “a missed encounter” – he analyzes himself through the prism of European history, and finds that he bears in his own roots the whole guilt of the white man, deemed responsible for all the woes of Asia.

<sup>58</sup> BOUVIER Nicolas, « Xian », in *Œuvres*, Paris : Gallimard, coll. « Quarto », 2004, p. 1035-1036.

<sup>59</sup> Pestelli cherche quant à lui à conjurer la figure du touriste en condamnant les profiteurs qui ont perverti l'essence noble du voyage : le voyageur solitaire et honnête, pétri d'idéaux, s'oppose aux « bâtisseurs d'inimitié » et à la masse des foules oisives soumises au dieu du capital. Pour une analyse de la figure du touriste, on pourra se référer à l'ouvrage de Jean-Didier URBAIN, *L'Idiot du voyage. Histoires de touristes*, Paris : Plon, 1991.



# LA POLITIQUE À TABLE :

## DESCRIPTIONS DE NOURRITURE ET DE REPAS CHINOIS COMME ALLÉGORIES POLITIQUES

SABINE HAUPT

**Résumé:** Invité à un voyage en Chine par Pro Helvetia, l'écrivain et poète tessinois Vanni Bianconi constate – non sans un certain sarcasme – que parler en tant qu'écrivain occidental de la cuisine chinoise équivaut à banaliser ou à masquer le contexte politique. Il est effectivement frappant de constater que les descriptions de nourriture et de repas chinois, qui ne manquent dans aucun récit de voyage, fonctionnent dans beaucoup de textes comme prismes d'interprétation politique. À l'instar de l'architecture, l'art culinaire semble jouer le rôle d'un dispositif sémiotique à la fois subtil et évocateur. C'est au travers de mises en scène de repas et d'arrangements narratifs d'une cuisine dégustée avec ce mélange typique de plaisir et d'horreur que l'écrivain-voyageur prend la mesure de sa distance d'observateur, depuis le théologien lausannois Jean-Daniel Subilia dans les années 1930 jusqu'à des écrivains suisses contemporains comme François Debluë et Philippe Rahmy.

Lorsque l'un des grands spécialistes francophones de la Chine moderne, l'écrivain, essayiste et sinologue belge Pierre Ryckmans, qui choisira – en référence et hommage à Victor Segalen<sup>1</sup> – le pseudonyme Simon Leys, évoque les difficultés que rencontre, dans les années 1970, le voyageur occidental quand il essaie de comprendre la situation politique de la Chine, il emploie le terme «secret d'État»: «Secrets d'État. En théorie, à moins d'indication contraire, *tout* est secret d'État. Tel est du moins le principe prudemment adopté par l'homme de la rue, surtout dans ses rares contacts avec les étrangers. Je crois avoir déjà

---

<sup>1</sup> Cf. son roman *René Leys*, écrit à Pékin en 1913-1914, publié en 1922.

rapporté plus haut comment, en province, des passants à qui je demandais le chemin, éludaient mes questions.»<sup>2</sup> Dans un contexte analogue, Leys témoigne de l'étrange discrétion de son guide et interprète personnel: «M... (instituteur, de Kwangchow) me dit que l'on ne discute jamais de politique avec des gens que l'on ne connaît pas bien, ni avec des amis intimes quand ceux-ci appartiennent à la même unité.»<sup>3</sup> Et de poursuivre son analyse – non sans une touche de polémique: «On n'aborde ces sujets qu'avec des intimes relevant d'autres unités. La raison est que, au sein d'une même unité, on risque toujours d'avoir à s'accuser mutuellement; chacun préfère donc non seulement livrer le moins possible de lui-même à ses accusateurs potentiels, mais surtout en savoir le moins possible au sujet d'amis qu'il sera tôt ou tard amené à dénoncer: pareille ignorance permet au moins de contenir de bonne foi ces dénonciations obligatoires dans les limites d'une formalité routinière.»<sup>4</sup> Cette «formalité routinière» et ses structures de communication, réglant – d'une façon plutôt cynique – les distances sociales et les possibilités de confidences politiques, sont donc étroitement liées à l'appartenance sociale. Lorsqu'on parle de politique, se montrer comme sujet individuel avec des opinions privées peut s'avérer dangereux.

Les règles de l'échiquier social poussent donc à des stratégies de discrétion, de dissimulation et de travestissement. Dans l'ensemble, Simon Leys adhère à des explications presque stéréotypées créant un lien entre le collectivisme moderne et l'héritage traditionnel: «Pour expliquer certains aspects du présent régime, on a souvent souligné le caractère collectif qu'avait toujours présenté la vie chinoise traditionnelle, l'individu n'y étant jamais abandonné à lui-même, mais y demeurant au contraire constamment pris, soutenu, brimé, guidé, lié par un étroit et complexe réseau de relations familiales, claniques, locales, etc.»<sup>5</sup> Pour Simon Leys, il s'agit là de structures sociales typiques des «communautés naturelles»<sup>6</sup> qui, dans le passé, présentaient cependant un «autoritarisme» moins important que le régime maoïste: «Aujourd'hui, le régime maoïste n'a pas libéré l'individu, il a simplement substitué l'autorité universellement englobante du Parti et de l'État à celle [...] de l'ancienne collectivité familiale et villageoise.»<sup>7</sup>

Peu de domaines échappent à ce pesant contrôle du quotidien. Mais un espace de liberté et de convivialité plus léger serait – toujours selon Simon Leys – la cuisine chinoise, avec tous ses aspects festifs et cérémonieux. On y rencontrerait un art de vivre transformant misère et pauvreté en une sorte de triomphe de l'imaginaire et de l'habileté culinaire:

«L'aptitude des Chinois à jouer intensément de tout ce qui s'offre, trouve une bonne image dans leur gastronomie; tout le monde sait que la cuisine chinoise est exquise, mais ce qu'on ne réalise pas toujours, c'est que c'est une cuisine de pauvres, une cuisine de famine, dont

<sup>2</sup> LEYS Simon, *Ombres chinoises*, Paris: Union générale d'éditions, coll. «Bibliothèque asiatique», 1974, p. 252-253.

<sup>3</sup> LEYS Simon, *Images brisées*, Paris: Robert Laffont, 1976, p. 26.

<sup>4</sup> LEYS Simon, *Images brisées*..., p. 26.

<sup>5</sup> LEYS Simon, *Images brisées*..., p. 23.

<sup>6</sup> LEYS Simon, *Images brisées*..., p. 23.

<sup>7</sup> LEYS Simon, *Images brisées*..., p. 24.

les infinies ressources d'invention ont été stimulées par la nécessité de ne rien perdre, de tout récupérer, de convertir les ingrédients les plus misérables, les moins ragoûtants, voire même ce qui chez les peuples riches se trouve rejeté et passe pour déchet, en nourritures appétissantes : c'est ainsi par exemple que les têtes de poisson, les estomacs de bœuf et de porc, les pieds de canards, les serpents, toute la triperie, les tendons et nerfs, la viande de chien et la viande de chat etc. sont finalement devenus autant de délicatesses recherchées... De la même façon, les Chinois s'entendent à mettre en sauce toutes les circonstances de l'existence, même les plus rebutantes et les plus ingrates et à en extraire de la saveur.»<sup>8</sup>

En lisant cette description très détaillée, garnie d'une sorte de moralité en guise de conclusion, on a immédiatement l'impression d'être face à une véritable allégorie des conditions de vie en Chine du temps de Mao. Ainsi pourrait-on interpréter ce tableau esquissé ou, en quelque sorte, cette nature morte avec toute sa chair misérable transformée en délices, comme une sorte de métaphore filée ou métaphore heuristique expliquant – à travers des images culinaires – l'attitude très particulière qu'adoptaient ou adoptent toujours les Chinois face à leur misère.

Pour bien comprendre le contexte et la portée politique des passages cités, il convient de rappeler que Leys écrit ses essais et pamphlets contre le régime maoïste et les aberrations de la Révolution culturelle à l'apogée d'un maoïsme européen, notamment français, réuni – entre autres – au début des années 1970 autour de la revue *Tel Quel* et de ses protagonistes<sup>9</sup>. À l'instar de son ami et protecteur, l'éminent comparatiste René Étiemble qui, à cette époque, fut souvent accusé d'avoir « calomnié »<sup>10</sup> la Chine, Leys fustige le pouvoir de la bureaucratie et les « empiétements du collectif sur le privé »<sup>11</sup>.

Dix ans plus tard, dans ses pages sur son voyage à Xi'an en 1984, un autre grand écrivain-voyageur, Nicolas Bouvier, tempère quelque peu ce « désolant portrait »<sup>12</sup> qu'avait tracé Simon Leys, en rapportant que la condition du voyageur s'était passablement « éclaircie » entre-temps. Mais lorsqu'on lit aujourd'hui le reste de son récit de voyage, qui n'a paru qu'en 2012, on constate que Nicolas Bouvier, pourtant grand voyageur et connu pour son ouverture d'esprit, est tout aussi critique face à la Chine des années 1980 que Simon Leys face à celle des années 1970. Bouvier rapporte, certes, combien en Chine « on travaille dur pour effacer les cicatrices de la Révolution culturelle »<sup>13</sup> mais, dans l'ensemble, il trouve son voyage en Chine plutôt stressant et pousse, à la fin de son récit, un grand soupir de soulagement, lorsqu'il se retrouve à bord d'un avion de Swissair, compagnie connue à l'époque encore pour sa gastronomie haut de gamme : « Nous ne sommes pas mécontents de rentrer. Avion

<sup>8</sup> LEYS Simon, *Images brisées...*, p. 284.

<sup>9</sup> Il s'agit en premier lieu des écrivains et intellectuels Philippe Sollers, Jean-Edern Hallier, Jean-Luc Godard, Jacques Derrida, Michel Foucault, Bernard-Henri Lévy et Julia Kristeva.

<sup>10</sup> Voir LEYS Simon, *Ombres chinoises...*, p. 243.

<sup>11</sup> LEYS Simon, *Images brisées...*, p. 23.

<sup>12</sup> BOUVIER Nicolas, « Xian », in *Œuvres*, Paris : Gallimard, coll. « Quarto », 2004, p. 1033.

<sup>13</sup> BOUVIER Nicolas, « Chine. Été 1986 », in *Il faudra repartir. Voyages inédits*, François Laut (éd.), Paris : Payot & Rivages, 2012, p. 155.

à moitié vide. Deux heures de sommeil grâce à un suppositoire à l'opium. Sinon pas fermé l'œil. L'accueil Swissair toujours très agréable. Adieu la Chine.»<sup>14</sup>

On peut – *grosso modo* – distinguer trois phases de récits de voyage concernant la Chine moderne rédigés par des voyageurs-écrivains suisses. Il y a d'abord les récits de voyage des années 1930, juste avant la Seconde Guerre mondiale, situés en plein conflit sino-japonais. Je pense ici en premier lieu à la Genevoise Ella Maillart et à son récit *Oasis interdites*, paru en 1937, mais aussi au récit de voyage du théologien vaudois Jean-Daniel Subilia, *La Chine qui bouillonne* (1941), et aux nouvelles du Lausannois Éric de Montmollin parues la même année sous le titre *Empire du ciel* et reflétant un séjour en Chine de 1931 à 1934, séjour qu'il avait entamé suite à une proposition de son ami Denis de Rougemont.

Bien que ces textes rompent déjà avec l'orientalisme romantique et sa mythologie de l'exotisme, ainsi qu'avec le genre de la « nouvelle orientale » cher à Marguerite Yourcenar, encore très populaire dans les années 1930<sup>15</sup>, ils ne sont pas dépourvus d'une certaine glorification de la Chine ou, comme le formule Éric de Montmollin, d'une vision du voyage en Chine comme « expérience spirituelle »<sup>16</sup>. Mais il convient de noter que la Chine n'est dorénavant plus une pure construction imaginaire et romantique des Occidentaux<sup>17</sup>, même si la figure du voyageur-observateur qui se permet de critiquer ouvertement la Chine ne voit son apparition en Suisse que dans les années 1970 et 1980, avec les récits et journaux de voyage de Nicolas Bouvier, Maurice Chappaz ou Gertrud Leutenegger. Cela dit, le souci de respect face à un monde totalement différent force encore, dans cette époque post-1968, à une certaine retenue et empêche – contrairement à ce qu'écrira Simon Leys – toute critique vraiment sévère.

Cela change après le tournant politique des années 1990, car pour le voyageur suisse – ou occidental en général –, critiquer la Chine équivaut désormais à une critique implicite de son propre système économique et social: l'observateur européen qui critique le capitalisme forcené de Shanghai critique implicitement le modèle occidental<sup>18</sup>. En conséquence, les passages critiques se montrent dès lors moins inhibés<sup>19</sup>.

<sup>14</sup> BOUVIER Nicolas, «Chine. Été 1986...», p. 179.

<sup>15</sup> Voir les *Nouvelles orientales* de Marguerite YOURCENAR, parues d'abord séparément entre 1928 et 1937, ensuite recueillies et publiées chez Gallimard en 1938.

<sup>16</sup> MERRONE Guiseppa, «La Chine comme expérience spirituelle», postface à MONTMOLLIN Éric de, *La Porte du paradis. Nouvelles*, Lausanne: Antipodes, 2004, p. 95. Pour le contexte suisse allemand, voir également le livre de René SCHNELL, *Briefe aus Shanghai 1946-1952. Dokumente eines Kulturschocks*, Zurich: Limmat Verlag, 2000.

<sup>17</sup> Voir SPENCE Jonathan D., *La Chine imaginaire. Les Chinois vus par les Occidentaux de Marco Polo à nos jours*, Montréal: Presses de l'Université de Montréal, 2000.

<sup>18</sup> Il existe bien entendu aussi des exemples contraires, par exemple le roman autobiographique d'une journaliste allemande sur son séjour à Shanghai qui déborde de plaintes et de vitupérations face à une ville prétendument incapable d'accueillir des étrangers dans des conditions décentes et raisonnables. Voir COLLÉE Miriam, *In China essen sie den Mond. Ein Jahr in Shanghai*, Berlin: Kiepenheuer & Aufbau, 2009.

<sup>19</sup> Voir les récits de François DEBLUE et de Philippe RAHMY dont il sera question plus tard.

Néanmoins, il semble que malgré l'énorme transformation de la société chinoise et un dialogue toujours plus franc entre la Chine et l'Occident, parler de politique constitue encore et toujours un tabou. Prenons un exemple tout récent : invité en décembre 2008 à un voyage en Chine par un projet d'échange de Pro Helvetia, l'écrivain et poète tessinois Vanni Bianconi semble avoir rencontré les mêmes plats de cuisine que Simon Leys et, comme ce dernier, il utilise la scène de table comme support allégorique lorsqu'il constate – non sans un certain sarcasme – que parler en tant qu'écrivain occidental de la nourriture chinoise pourrait servir à banaliser ou à masquer le contexte politique : «The program of their trip consisted mainly of tripe plus other delicacies such as duck tongue, chicken feet, fish jaw, shark fin – apparently food is of the utmost importance for Chinese culture, in a way substituting other kinds of traditions nearly lost and mostly ignored. And meeting writers who were told to talk about food (in a way, a topic substituting more controversial ones). [sic !]»<sup>20</sup>

Lorsqu'on lit des récits de voyage en Chine, aussi bien actuels que plus anciens, il est effectivement frappant de constater que les descriptions de nourriture et de repas chinois – qui ne manquent dans presque aucun de ces récits – fonctionnent dans la plupart de ces textes comme prismes d'interprétation politique. À l'instar de l'architecture ou de l'horticulture, l'art gastronomique semble jouer le rôle d'un dispositif sémiotique à la fois discret et subtilement évocateur<sup>21</sup>. C'est au travers de mises en scène de repas et d'arrangements narratifs d'une nourriture dégustée avec le mélange typique de plaisir et d'horreur que l'écrivain-voyageur prend la mesure de sa distance d'observateur. Tantôt fasciné et ravi, tantôt choqué et dégoûté, l'hôte projette ses propres désirs et ses craintes sur une table richement garnie dont la splendeur et l'exubérance frôlent parfois le fantastique.

Mais il n'y a pas seulement la rencontre avec l'exotique et la différence : l'écrivain-voyageur fait également face au miroir de sa propre culture. Tandis que le théologien et écrivain vaudois Jean-Daniel Subilia décrit la Chine à l'aube de la

<sup>20</sup> BIANCONI Vianni, «Chinese Box», in MANZ Margrit, ZELLER Martin (éd.), *Foodscape. A Swiss-Chinese Intercultural Encounter about the Culture of Food*, Hong Kong : MCCM Creations, 2009, p. 78.

<sup>21</sup> Comme le montre entre autres le roman *Eating Chinese Food Naked* (1998) de Mei Ng (née en 1966), dans lequel la narratrice Ruby Lee est la fille d'une famille d'immigrés chinois vivant à New York, cette configuration semble être valable pour la culture chinoise même en dehors du territoire chinois. Dans le roman de Mei Ng, la nourriture est utilisée «as a metaphor to negotiate Ruby's expressions of her ethnic, gender, and sexual identity. Mei Ng's novel engages Chinese food as central means of communication within the immigrant family. Instead of verbal communication, Bell's [la mère] cooking and serving of food is a symbolic interaction with her family» (SCHULTERMANDEL Silvia, *Transnational Matrilineage. Mother-Daughter Conflicts in Asian American Literature*, Vienne & Berlin : LIT-Verlag, 2009, p. 117). Ainsi, comme le souligne Silvia Schultermandl dans l'analyse du roman, la nourriture mesure en quelque sorte la distance qui sépare la fille de ses parents et de la première génération d'immigrés : «In this vein, food can be, for the American-born Asia Americans, not only encoded mechanism of their group belonging to the immigrant culture of their ancestors, but rather a parameter of individuality that also implies their distinction from the shared collective cultural consciousness of the first generation immigrants including their parents. Their alienation from the foodways of the older generation marks their integration into the dominant, "non-ethnic" American society.» (SCHULTERMANDEL Silvia, *Transnational Matrilineage...*, p. 116). Cf. également ADAMS Bella : «Asian American Literature», Édimbourg : Edinburgh University Press, 2008, p. 161-166.

Seconde Guerre mondiale et les troupes de Tchang Kaï-chek comme noyaux d'un renouveau chrétien et humaniste, des écrivains suisses contemporains comme François Debluë ou Philippe Rahmy soulignent plutôt, par leurs descriptions d'architecture et de nourriture, le côté «fantoche» de la Chine moderne. Ainsi, dans *Béton armé* de Philippe Rahmy, les villes de Shanghai et de Jinshan apparaissent aux yeux du narrateur comme de mauvais simulacres ou caricatures de la civilisation occidentale et capitaliste.

Nous allons désormais tenter de décrypter une petite série de scènes de table pour en extraire les interprétations politiques respectives. Commençons donc par Jean-Daniel Subilia, jeune théologien protestant qui a suivi pendant trois ans des étudiants chinois participant à des mouvements de troupes dans la guerre contre le Japon : «Ce sont des marches de milliers de kilomètres, parfois dans la brousse, le désert, parfois sous les bombardements. L'étudiant apprend à vivre de la vie du paysan et à manger son gruau, son maïs ou son riz, à porter ses sandales de paille et à s'abîmer les pieds au sol du pays [...]. Ils [les étudiants] subissent crânement cette désintellectualisation brutale... et nécessaire. Ils apprennent à ressentir dans leurs corps les dures peines du paysan chinois.»<sup>22</sup> Cette scène a lieu en 1937, à une période de collaboration pacifique entre le Kuomintang de Tchang Kaï-chek et les communistes. D'autres scènes de la même époque décrivent la distribution de soupe à des enfants, tout en vantant les efforts des troupes de Tchang Kaï-chek fraîchement converti au christianisme<sup>23</sup> et nourrissant tous les jours «une foule de six cent cinquante à sept cents personnes»<sup>24</sup>. On notera au passage que ce récit a été publié huit ans après *La Condition humaine* d'André Malraux, œuvre qui raconte le conflit entre les communistes et le Kuomintang lors de la prise de Shanghai. En avril 1927, Tchang Kaï-chek avait commandé l'assassinat de nombreux communistes.

L'image très positive de Tchang Kaï-chek, qui aurait «conquis la confiance du peuple le moins porté par sa diversité, par son individualisme, par sa tradition, à faire crédit à qui que ce soit»<sup>25</sup>, provient donc d'une perspective *a priori* chrétienne. La «reconstruction profonde»<sup>26</sup> sur laquelle le voyageur suisse met son espoir oriente la Chine vers des valeurs chrétiennes et sociales. Mais à l'horizon de ce tableau glorifiant la vie simple et la nourriture frugale du paysan au détriment d'une intelligentsia à peine structurée, pointent déjà les fantômes de la Révolution culturelle.

\*

\* \*

<sup>22</sup> SUBILIA Jean-Daniel, *La Chine qui bouillonne*, Genève : Labor, 1941, p. 108.

<sup>23</sup> Voir TAYLOR Jay, *The Generalissimo. Chiang Kai-shek and the Struggle for Modern China*, Harvard : Harvard University Press, 2009.

<sup>24</sup> SUBILIA Jean-Daniel, *La Chine qui bouillonne...*, p. 124.

<sup>25</sup> SUBILIA Jean-Daniel, *La Chine qui bouillonne...*, p. 255. Subilia souligne le caractère «net» et «droit» du maréchal, notamment son «regard direct, clair, qui va à l'essentiel» (p. 256).

<sup>26</sup> SUBILIA Jean-Daniel, *La Chine qui bouillonne...*, p. 264.



En 1981, les dérives de la Révolution culturelle font partie du passé, la vie s'est quelque peu normalisée, le marché commence à s'ouvrir et les échanges avec l'étranger s'intensifient. C'est dans ce contexte que Pro Helvetia invite en 1979 quelques écrivains chinois en Suisse ; deux ans plus tard, c'est une petite délégation suisse de quatre auteurs<sup>27</sup> qui part à Pékin et à Shanghai<sup>28</sup>. On trouve des traces de ce voyage dans l'œuvre de deux d'entre eux. Alors que Maurice Chappaz évoque dans son journal de voyage – du moins dans la dizaine de pages actuellement accessible – la sensation de l'immersion dans la foule, la chaleur et la pagaille pittoresque des cuisines de rue<sup>29</sup>, l'auteure suisse allemande Gertrud Leutenegger décrit, dans son récit de fiction *Kontinent* (1985), un banquet chinois pendant lequel la narratrice observe avec stupéfaction son amant en train de manger. Elle juxtapose dans ce passage l'engloutissement grotesque de nourriture et l'envahissement sonore par des haut-parleurs, diffusant des mots d'ordre politiques pendant le repas, ce qui aboutit à une sorte de scène simultanée exprimant ainsi le gavage idéologique et l'impossibilité de s'exprimer librement. Cet amalgame de la « grande bouffe » et de la grande propagande s'exprime d'ailleurs aussi par l'absence totale de guillemets ou d'autres marques de distinction dans le texte, rendant ainsi impossible la différenciation des deux niveaux de narration :

«Doch plötzlich faßt mich ein Greis am Arm, ein Weg bis zu dem bankettartigen Tisch an der Saalwand tut sich auf, er führt geradeaus zu dir. Dein Gesicht versteinert sich, du beugst dich über die kleinen grünen Lauchstengel, tunkst sie in die braune Sauce, wickelst mit unglaublicher Schnelligkeit ein dünnes Teeblatt um das knusprige Entenfleisch, ich habe die Teetasse umgeworfen, was für ein Mißgeschick, viele beschäftigte Gesichter blicken rasch her, wiegen vergnügt den Kopf, aber was! eine Kleinigkeit. [...] eine Lautsprecherstimme erschallt, Freunde und Genossen, nach der letzten Plenartagung ist die politische Einheit unserer Partei unserer Armee und der Nationalitäten des ganzen Landes stärker als je zuvor, sie ist in der Lage, Störungen, woher sie auch kommen, wahrzunehmen und auszuschalten! Wir können gut verstehen, dass einige Genossen unzufrieden sind, weil sie in der Vergangenheit viel gelitten haben, es ist aber völlig falsch, wenn sie deshalb eine Abneigung gegen die Partei entwickeln, du hast drei, vier, fünf Entenbeine auf deinem Teller versammelt, grünen Lauch, einen entsprechenden Stapel Teigblätter, Entenstück um Entenstück verschwindet eingewickelt in deinem Mund, den Kopf leicht schief, erwärmt vom vielen Essen, wirfst du mir einen Blick zu, wie eine dringende Abbitte...»<sup>30</sup>

<sup>27</sup> Il s'agit de Maurice Chappaz, Walter Kauer, Gertrud Leutenegger et Giovanni Orelli.

<sup>28</sup> Le dossier n° E 9510.6 de Pro Helvetia se rapportant à la délégation chinoise venue en Suisse en 1979 se trouve aux Archives fédérales suisses. Il est hors du délai de protection réglementaire et peut être consulté librement. Par contre, le dossier relatif à la délégation suisse partie en Chine est actuellement introuvable.

<sup>29</sup> «Échoppes à thé qui fument, omelettes grillées qui jonglent, étals des viandes, cordonniers ambulants, artisans forgerons, tréteaux surchargés de pommes ou à même le sol tous les fruits, les piments, les semences. La poussière est une couleur.» (Extrait du journal de voyage de Chappaz, malheureusement encore inaccessible aux Archives littéraires suisses à Berne ; voir CHAPPAZ Maurice, «Carnet de Chine. Pékin, automne 81 », in PACCOLAT Jean-Paul, *Maurice Chappaz. Introduction et essai critique*, Fribourg : Éditions universitaires, 1982, p. 122).

<sup>30</sup> LEUTENEGGER Gertrud, *Kontinent* [1985], Francfort : Suhrkamp, 1991, p. 61-62. «Mais tout à coup, un vieillard me saisit par le bras, un chemin s'ouvre jusqu'à la table au fond de la salle, dressée pour le banquet, il mène directement vers toi. Ton visage se fige, tu te penches sur les petites tiges de poireaux verts, tu les trempe dans la sauce brune, tu enrôles avec une rapidité incroyable une mince feuille de thé autour de la viande de canard frit, j'ai renversé la tasse de thé, quelle malchance, beaucoup de visages occupés regardent

Ici, la narratrice-observatrice, gaffeuse, intègre certes son amant dans le tableau de l'étrangeté et du mensonge, mais en lui octroyant une mission sensuelle: celle de se gaver de délices pour ne plus entendre la propagande du haut-parleur; elle le protège, en quelque sorte, et préserve ainsi son amour. Les morceaux de canard disparaissent rapidement dans la bouche de l'homme après avoir été enveloppés dans des feuilles – on notera au passage le double sens, en allemand, de l'attribut *eingewickelt*, qui signifie «enveloppé», mais aussi «se faire avoir par quelqu'un». On pourrait donc formuler l'hypothèse selon laquelle ce repas fonctionne comme une sorte de spectacle ambigu, comme une mise en scène grotesque du message politique. Derrière l'image de l'amant éloigné et goinfre se détache l'allégorie d'un Parti communiste omnipotent, travesti par l'habile arrangement de la narratrice en «Grand glouton» ingérant ses sujets avec convoitise et voracité.

\*  
\* \*

Il est frappant, lorsqu'on compare les textes cités des années 1930 ou 1980 avec des textes récents, de constater l'usage récent de l'ironie et du sarcasme non dissimulé. Les récits contemporains, tels *Une certaine Chine* de François Debluë, paru en 2013, ou encore *Béton armé* de Philippe Rahmy, aussi de 2013, surprennent et fascinent par l'emploi quasi constant d'une ironie à la fois subtile et subversive. Beaucoup de rencontres relatées dans ces deux récits de voyage sont décrites comme de véritables bouffonneries sociales. Et lorsque François Debluë avertit ses lecteurs dès la première page de son récit de la façon suivante: «La Chine d'aujourd'hui appelle la prose. [...] Cela n'empêchera ni la poésie ni la rêverie. Mais cela favorisera l'inattendu, la drôlerie – et la méchanceté, si nécessaire»<sup>31</sup>, on comprend derrière cet avertissement tout un programme esthétique et politique.

Comme tant d'autres, le récit de Debluë contient un chapitre sur la cuisine chinoise et les mœurs de table. On y assiste à une scène ritualisée à l'extrême avec une description minutieuse de tous les détails de table: l'immense table ronde, où «toutes les places sont égales»<sup>32</sup> avec son «grand cercle pivotant»<sup>33</sup> chargé et décoré d'une formidable quantité de plats et de mets typiques d'un grand festin chinois<sup>34</sup>;

---

soudain vers ici, balancent joyeusement la tête, mais quoi! ce n'est que bagatelle. [...] Une voix de haut-parleur retentit, Amis et camarades, après la dernière séance plénière, l'unité politique de notre parti, de notre armée et de la nation tout entière est plus forte que jamais, elle est capable d'identifier les troubles et de les réprimer, d'où qu'ils viennent! Nous pouvons certes comprendre le mécontentement de certains camarades, qui ont beaucoup souffert par le passé, mais ils font fausse route, absolument, s'ils en tirent prétexte pour développer une aversion envers le parti, tu as amassé trois, quatre, cinq cuisses de canard sur ton assiette, du poireau vert, une quantité analogue de feuilletés, le canard enrobé disparaît morceau par morceau, dans ta bouche, tu as la tête légèrement de travers, échauffée par toute cette nourriture, tu me jettes un regard, comme une excuse urgente.»

<sup>31</sup> DEBLUË François, *Une certaine Chine*, Lausanne: JPM Publications, 2013, p. 9.

<sup>32</sup> DEBLUË François, *Une certaine Chine...*, p. 30.

<sup>33</sup> DEBLUË François, *Une certaine Chine...*, p. 31.

<sup>34</sup> Il est frappant de constater à quel point la scène, dans le récit de Debluë, ressemble à une autre écrite récemment par l'auteur grison Arno Camenisch: «Unübersichtlich und voller Rätsel kommt mir die Essenslandschaft auf der Drehscheibe in der Tischmitte vor, durch die hindurchzukommen ich mir

puis le dégoût devant un poisson pêché dans un fleuve connu pour son degré dramatique de pollution ; des salutations d'inconnus et des échanges de politesse saugrenus – jusqu'à la fin du repas, lorsque le narrateur se voit offrir « un dernier verre d'eau bouillante, sans doute, pour la route »<sup>35</sup> et d'ajouter : « Vous remerciez vos hôtes. Vous vous brûlez la langue, mais vous ne renoncez pas à sourire pour si peu. »<sup>36</sup> Suit alors, à la fin du chapitre, une scène dans laquelle se côtoient la maladresse de l'étranger vis-à-vis des rituels incompréhensibles et l'ironie d'un narrateur averti et se trouvant en dehors, voire au-dessus, des normes en vigueur :

« Vous vous apprêtez à prendre congé de vos hôtes d'un soir. Déjà, vous éprouvez une certaine fierté d'avoir fait des progrès dans l'art de manger avec des baguettes, sans trop expédier de sauce sur le tailleur de votre voisine lorsque vous vous appuyez à saisir une série de nouilles fuyantes ou à capturer un cube de porc rebelle. Oui, déjà vous faites des progrès, vous avez su épargner les pantalons de votre voisin, même quand celui-ci ne se gênait pas pour roter en mangeant (une marque de civilité à laquelle vous ne savez pas encore vous résoudre avec enchantement) et même si vous avez été quelque peu surpris de le voir s'essuyer tranquillement des doigts grasseyés à la portion de la nappe qui débordait de la table ronde jusqu'à hauteur de ses genoux. Ce geste-là fait-il aussi partie des bonnes manières ? De jour en jour, vous apprenez à être prudent dans vos jugements. Dans le doute, vous retardez encore l'instant d'imiter certains exemples... »<sup>37</sup>

Derrière cette scène rocambolesque qui ressemble presque, à première vue, à un numéro de slapstick et d'autodérision à la Buster Keaton ou Charlie Chaplin, se dessinent une intention satirique et un jeu subtil avec nos attitudes et expériences multiculturelles. Ainsi, notre grand souci d'agir face à l'inconnu d'une manière

---

mühsam vorstelle. Fischmägen zu Knöpfen gebunden, Aalstücke, die an Oskar M. erinnern, Gänsezungen und Hühnerfüsse, Frösche mit Schlangenessenz, Haifischflossen, geröstete Schweinsohren, schwarze Eier. Ich halte mich fest am Reis, nehme vom Reis, sobald die Reisschale an mir vorbei kommt, und notiere im Notizbüchlein, Reis ist eine Essensschnittstelle, ein Berührungspunkt. Dazu Tee, viel Tee. Die Stäbchen fallen mir gelegentlich auf den Tisch. In der Hosentasche habe ich meine Gabel. Im Hotelzimmer lese ich Gedichte von Leung Ping-Kwan : ‚Seltsame Geschichten von Vögeln und Blumen‘, notiere mir einen Satz von Peter Weber : ‚Ein Ort wird in einem anderen sichtbar‘, denke an Verdichtung, Überlagerung und Entfremdung, schreibe das Wort ‚Identität‘ in mein Notizbüchlein, drehe das Büchlein um und schau das Wort auf dem Kopf an... » (CAMENISCH Arno, « Eine kulinarische Chinareise », in *Food-scape*, document de Pro Helvetia, <http://www.food-scape.net/text.html> ; et [http://www.food-scape.net/gfx/writers/arnocamenisch/foodscape\\_einekulinarischemchinareise\\_arnocamenisch.pdf](http://www.food-scape.net/gfx/writers/arnocamenisch/foodscape_einekulinarischemchinareise_arnocamenisch.pdf)). « Le paysage culinaire se présente à moi de manière confuse et totalement énigmatique sur le plateau tournant au centre de la table, et je me représente difficilement le chemin à travers ce dédale. Des estomacs de poisson attachés à des boutons, des morceaux d'anguille qui rappellent Oskar M., des langues d'oie et des pieds de poulet, des grenouilles dans du jus de serpent, des ailerons de requin, des oreilles de porc sautées, des œufs noirs. Je me raccroche au riz, je pioche dans l'écuelle de riz dès qu'elle passe devant moi, et je note dans mon petit carnet : le riz est une interface alimentaire, un point de contact. Ajoutez à cela du thé, beaucoup de thé. Les baguettes me tombent des mains de temps en temps et atterrissent sur la table. Mais j'ai ma fourchette dans la poche. Dans la chambre d'hôtel je lis des poèmes de Leung Ping-Kwan : “D'étranges histoires d'oiseaux et de fleurs”, prends note d'une phrase de Peter Weber : “Un lieu devient visible dans un autre” ; je pense à la condensation, à la superposition et à la désaliénation, j'écris le mot “identité” dans mon carnet, retourne ce dernier et regarde le même mot à l'envers... »

<sup>35</sup> DEBLUÉ François, *Une certaine Chine...*, p. 35.

<sup>36</sup> DEBLUÉ François, *Une certaine Chine...*, p. 35.

<sup>37</sup> DEBLUÉ François, *Une certaine Chine...*, p. 35-36.

respectueuse et politiquement correcte se voit tourné en dérision et démasqué comme hypocrisie d'un voyageur crispé et mal à l'aise.

\*  
\* \*

Invité en 2011 par le Shanghai Writing Program<sup>38</sup> en collaboration avec Pro Helvetia, le Lausannois Philippe Rahmy passe plusieurs semaines à Shanghai et publie, à l'été 2013, un récit partiellement autobiographique intitulé *Béton armé* et qui rencontre, lors de la rentrée littéraire en France, un succès immédiat auprès du public et des médias suisses et français. La scène de table que Rahmy décrit dans son récit représente certainement la critique la plus ouverte et la plus sévère, voire caustique de tous les passages présentés jusqu'ici :

«“Si tu veux connaître un peuple, regarde dans son assiette”, dit un proverbe sicilien. Rien d'étonnant. La mer et la campagne s'épousent sur les marchés de Palerme. Nulle part ailleurs ne s'étale un tel choix de formes et de couleurs. Les Siciliens ne savent guère cuisiner. Peu importe. Ils se laissent servir par la nature. [...] De l'autre côté du monde, la Chine surpeuplée épuise ses ressources. Le sol est maigre. Le climat, trop sec ou trop humide, brûle ou noie les récoltes. La viande et les légumes se vendent au prix des pesticides et des métaux lourds. Les produits sont convoyés en pleine chaleur des jours durant, avant d'atterrir sur une table. Il faut donc les préparer avec soin pour masquer la catastrophe. À force, les Chinois ont développé une science des saveurs. Leur cuisine est une chimie d'aromates. Une pincée de wuxiangfen, la poudre aux cinq parfums, transforme un morceau de couenne en filet mignon. La châtaigne d'eau, croquante et sucrée, sauve n'importe quel brouet de sang. Mais malgré ses prodiges, la gastronomie chinoise garde un fond de punition. Tous les animaux sont débités au hachoir. Pointes d'os, arêtes. On crache, on tousse, on s'étrangle. On mange des barbelés.»<sup>39</sup>

Dans ce passage, le lecteur est confronté à une mise en scène, très habile au niveau rhétorique, d'antagonismes quasi mythiques : d'un côté, on évoque l'image d'un pays de Cocagne méditerranéen, bâti sur des fonds inépuisables de richesses naturelles – image idyllique que le narrateur brandit comme repoussoir pour souligner le contraste avec les dérives chinoises et ses catastrophes écologiques ; de l'autre côté du tableau, nous trouvons une cuisine de « barbelés », symbole de l'oppression politique en Chine. Une fois de plus, c'est au travers d'une description culinaire que la situation politique devient parlante et cruellement tangible.

Il y a certes dans le livre de Rahmy des scènes et des considérations plus nuancées, mettant en cause par exemple le regard subjectif du narrateur, ainsi que sa disposition à vivre une expérience de l'altérité sans opinion préconçue, mais dans l'ensemble, la critique de Philippe Rahmy reste extrêmement vive et explicite. Rappelons-nous le passage mentionné ci-dessus du roman de Gertrud Leutenegger dans lequel la narratrice est confrontée à ce que j'ai appelé « la grande bouffe politique ». Dans ce roman

<sup>38</sup> Voir le site du Shanghai Writing Program, <http://www.zjlb.net/channel/13417430>.

<sup>39</sup> RAHMY Philippe, *Béton armé*, Paris : La Table ronde, 2013, p. 149-150.

de 1985, le «Grand glouton» était le Parti communiste. Chez Rahmy, il se dessine une constellation nouvelle : maintenant, le gigantisme et l'omnipotence destructrice proviennent de la conjonction – nouvelle et singulière dans l'histoire économique – d'un parti politique unique avec un capitalisme d'État. La menace pour l'individu en est, comme le montre Rahmy dans son récit, d'autant plus forte et sensible. Ainsi, des villes comme Shanghai, avec sa «surenchère de bâtiments néo-mussoliniens et gréco-Walt Disney»<sup>40</sup>, émettent en quelque sorte leur propre population en la jetant en pâture au plus offrant : «La population se déverse, hallucinée ; aimantée par le vide, elle s'engouffre dans les magasins comme le plancton dans la gueule des baleines.»<sup>41</sup> Voilà une ultime scène de table et de grande bouffe : les entrées des grandes surfaces commerciales se transforment en gueules monstrueuses. L'individu englouti n'est plus qu'un figurant de consommation, victime des mécanismes d'un capitalisme déchaîné.

\*  
\* \*

Force est de constater que toutes ces scènes anthropophages et les allusions à un certain cannibalisme politique trouvent leurs équivalents dans la littérature chinoise contemporaine. Ainsi, dans son roman fantastique et satirique *Jiu Guo*<sup>42</sup> (*Le Pays de l'alcool*, 1993), Mo Yan, prix Nobel de littérature en 2012, envoie son héros, l'inspecteur Ding Gou'en, dans une ville de province chinoise pour enquêter sur des rumeurs concernant «une affaire de consommation de petits garçons par des cadres dirigeants»<sup>43</sup>. Selon certains hauts fonctionnaires du Parti communiste local, «le plat le plus réputé de notre ville» serait un plat nommé «l'enfant offert par la licorne»<sup>44</sup>. Et Ding Gou'en de s'offusquer :

«L'enfant que vous avez fait cuire pour moi me sourit. Vous dites que ce n'est pas un enfant mais un plat réputé ? Où avez-vous vu un tel plat ? À l'époque des Royaumes combattants, Yi Ya a fait cuire son fils pour le faire manger au duc Huan de Qi. Il était délicieux, meilleur que le meilleur des agneaux. [...] Vous ne valez même pas Yi Ya qui, lui, au moins faisait cuire son propre enfant. Vous, vous faites cuire les enfants des autres. Yi Ya appartenait à la classe des propriétaires fonciers féodaux, il obéissait à la règle suprême : suivre aveuglement le roi ; vous, vous êtes des cadres dirigeants du Parti, vous tuez les enfants du peuple pour vous remplir la panse.»<sup>45</sup>

<sup>40</sup> RAHMY Philippe, *Béton armé...*, p. 114.

<sup>41</sup> RAHMY Philippe, *Béton armé...*, p. 101.

<sup>42</sup> 酒国/酒國, *jiǔ guó*.

<sup>43</sup> Mo Yan, *Le Pays de l'alcool*, Paris : Seuil, 2000, p. 104.

<sup>44</sup> Mo Yan, *Le Pays de l'alcool...*, p. 103.

<sup>45</sup> Mo Yan, *Le Pays de l'alcool...*, p. 107. Plus tard, le lecteur apprend qu'il s'agit d'un artifice culinaire en trompe-l'œil : «Voici le bras du garçon. Il est fait avec une grosse racine de lotus du lac de la Lune à laquelle on a ajouté seize autres éléments préparés grâce à des procédés artisanaux particuliers. Voici sa jambe, c'est une sorte de saucisse de jambon. Le corps est réalisé à partir d'un cochon de lait grillé, et la tête, qui a été arrachée [...] était une courge argentée.» (p. 111).

Dans ce passage, le parallèle entre nourriture et politique arrive à son paroxysme allégorique : le célèbre dicton du girondiste Pierre Vergniaud sur la Révolution qui, à l'instar de Saturne, dévorerait ses propres enfants, gagne ici, sous le masque du fantastique et de l'ironie, une actualité toute particulière ; actualité que le narrateur développe ensuite dans une mise en abyme narrative jusqu'à l'idée du sacrifice de l'artiste. Ainsi, le dernier dialogue entre Mo Yan, qui apparaît également comme personnage fictif de son propre roman, et son jeune admirateur, l'écrivain Li Yidou, traite du sujet de l'autocensure et finit par une sorte de profession de foi en faveur de la liberté d'expression : « Vous êtes vraiment courageux, dit Mo Yan, car si jamais vos romans paraissaient, vous pouvez être sûr que votre femme et vos beaux-parents vous feraient braiser en sauce rouge ! – Si mes romans pouvaient être publiés, dit Li Yidou, je veux bien être braisé en sauce rouge, ou cuit à l'étouffée ou même frit dans l'huile. »<sup>46</sup> Et Mo Yan de conclure dans une ultime volte d'autodérision que le talent de ce jeune écrivain tout dévoué à son œuvre dépasserait « largement » le sien<sup>47</sup>.

\*

\* \*

En utilisant des scènes de repas comme allégories politiques, l'écrivain-voyageur européen se réfère à un phénomène profondément ancré dans la culture chinoise. En effet, si les plats chinois possèdent d'emblée, comme cela semble être le cas<sup>48</sup>, une signification politique claire et reconnue collectivement, l'observateur occidental ne ferait que percevoir et traduire leurs fonctions allégoriques. Mais contrairement aux voyageurs de jadis, les écrivains contemporains comme Philippe Rahmy, François Debluë ou Daniel Goetsch et Odile Cornuz<sup>49</sup> sont aujourd'hui confrontés

<sup>46</sup> Mo Yan, *Le Pays de l'alcool...*, p. 444.

<sup>47</sup> Mo Yan, *Le Pays de l'alcool...*, p. 444.

<sup>48</sup> Cf. aussi la contribution de Yinde ZHANG dans la présente publication. J'aimerais ici résumer une hypothèse que je dois en partie à Xiaoquan CHU de l'Université de Fudan à Shanghai : étant donné qu'une grande partie des éléments culturels en Chine contemporaine proviennent de l'Occident, l'art culinaire serait pour ainsi dire la seule valeur culturelle authentiquement chinoise. C'est à table que les Chinois affirment leur identité. Par conséquent, l'expérience de l'altérité est – pour le voyageur occidental – d'autant plus forte lorsqu'il passe à table. Un récent ouvrage collectif montre que la fonction allégorique du repas concerne également d'autres contextes culturels : BENDIX Regina, FENSKE Michaela (dir.), *Politische Mahlzeiten / Political Meals*, Berlin : LIT-Verlag, 2014.

<sup>49</sup> Voir, entre autres, le passage suivant : « Tu bois du thé du dragon dans un café d'arrière-cour dont un lapin noir est la mascotte occasionnelle. Good afternoon ladies and gentlemen. Poulet flasque, cou tordu et plumes arrachées, croupion ouvert pour en tirer les viscères et ensuite y enfoncer les pattes, rinçant avec un peu d'eau – flocc flocc – puis noué dans un sachet plastique et accroché au-dessus de l'étagère, prêt à la vente et à la cuisson prochaine. La cantine au second étage du marché. Tu n'as pas très faim, shi shei. La Chine essaie d'avaler Hong Kong mais elle ne la digère pas. Burp. Intéressant. Tu ne comprends rien à cette langue. Ni hao. Shi shei. Yes yes, from the French speaking part of Switzerland. Atchoum. Sorry. » (CORNUZ Odile, « Le calme », in MANZ Margrit, ZELLER Martin (éd.) : *Foodscape...*, p. 71) ; ou encore ce passage d'un article de l'écrivain suisse allemand Daniel Goetsch manifestant presque une sorte de nostalgie du communisme : « Bei meinem letzten Aufenthalt vor 16 Jahren atmete Shanghai noch den Mief des real existierenden Sozialismus, die Strassenzüge wirkten eintönig und verstaubt, die Fassaden gräulich matt, öffentliche Verkehrsmittel fehlten, und es ging das Gerücht, dass die Parteiführung den Shanghaiern gegenüber Misstrauen hege und daher kein Geld in den Moloch am Huangpu investiere. Heute erscheint die Stadt als das schrille Gegenteil von damals. Das neue Geschäftsviertel Pudong übertrifft mit seiner emporstrebenden Architektur und dem eiskalten Glanz jedes westliche Vorbild. » (GOETSCH Daniel, dans

à une altérité qui représente en même temps le côté négatif de leur propre civilisation occidentale. Comme si ce grand et mystifié « Ailleurs chinois » du début du xx<sup>e</sup> siècle<sup>50</sup> devenait le théâtre d'un développement pernicieux et l'apothéose du pire de l'Occident. Aujourd'hui, pour beaucoup de voyageurs européens, la ville de Shanghai représente, en quelque sorte, le monde à l'envers. Citons, dans ce contexte et pour conclure, les remarques très critiques de Bernard Debré, professeur de médecine à Paris, député UMP et ancien ministre de la Coopération dans le gouvernement dit de cohabitation sous François Mitterrand et Édouard Balladur. Dans son portrait de la ville de Shanghai, publié en 2010 sous le titre *Le Petit Roman de Shanghai*, ce politicien, exempt de tout soupçon de gauchisme, résume ses réticences face à la « Chine néo-capitaliste » de la façon suivante : « C'est le monde à l'envers. Mes interlocuteurs, dont la plupart ont connu l'époque maoïste, s'étonnent et s'amusent de ce que, dans un pays aussi avancé que la France, il y ait encore une Sécurité sociale. [...] Et parfois je me demande si je ne suis pas un train d'assister à une cassure de l'âme chinoise. »<sup>51</sup>

**Abstract:** Officially invited to China through a Pro Helvetia grant, Vanni Bianconi, a writer and poet from Ticino, states with some irony that speaking of Chinese cuisine, for a Western writer, is tantamount to trivializing or occulting the political context. Indeed, it is striking to see how depictions of Chinese meals – omnipresent in travel literature – function in many texts as prisms for political interpretation. Like architecture, culinary art seems to fulfil a semiotic function, through subtle and lyrical codes. Through the theatrical arrangements of scenes where the food elicits a typical mixture of pleasure and horror, travelers-authors can measure their status of distant observers, beginning with Jean-Daniel Sambilia, a theologian from Lausanne, in the thirties, up to contemporary authors such as François Debluë and Philippe Rahmy.

---

*Der Bund*, Berne, 20 mars 2012). « Lors de mon dernier séjour, il y a seize ans, Shanghai exhalait encore le relent du socialisme réel, les rues étaient monotones et poussiéreuses, les façades ternes et grisâtres, les transports publics manquaient et le bruit courait que la direction du parti montrait de la défiance à l'endroit des Shanghaiens et que, pour cette raison, elle n'investissait pas un centime dans le moloch de Huangpu. Aujourd'hui, la ville apparaît comme la stridente contradiction de ce qu'elle était autrefois. Par son architecture effrénée et sa brillance de glace, le nouveau quartier d'affaires Pudong surpasse tous les modèles occidentaux. »

<sup>50</sup> Pour le Shanghai moderne, voire mondain, du début du xx<sup>e</sup> siècle, on peut se référer à des romans populaires comme *Hotel Shanghai* (1949) de Vicki Baum ou *A House Divided* (1932) de Pearl S. Buck.

<sup>51</sup> DEBRÉ Bernard, *Le Petit Roman de Shanghai*, Monaco: Éditions du Rocher, 2010, p. 107-108. Ce genre de critique sonne, certes, le glas à la fois d'une image de la Chine comme « contre-modèle politique » et du mythe du chinois comme « bon sauvage ». Et l'on pourrait – à juste titre – se demander dans quelle mesure ce type de jugement ne correspondrait pas à une nouvelle forme d'hégémonisme eurocentrique mesurant les spécificités de la Chine moderne, son mercantilisme sans frein et le pouvoir centralisé du Parti communiste, à l'échelle de l'économie de marché. De l'autre côté, critiquer les manquements politiques de la Chine moderne comme s'il s'agissait d'un pays occidental montre que le dialogue interculturel est entré dans une nouvelle phase. Aujourd'hui, le relativisme culturel a perdu sa plausibilité comme argument contre les valeurs universelles des droits de l'homme et contre la nécessité d'une politique du développement durable et d'une gestion raisonnable des ressources. Au sujet de la pensée de la modernité en Chine et des racines historiques du néolibéralisme chinois, il convient de se référer aux ouvrages de WANG Hui, *The End of the Revolution. China and the Limits of Modernity*, Londres: Verso, 2009; *The Politics of Imagining Asia*, Harvard: Harvard University Press, 2011, ch. II: « How to explain "China" and Its "Modernity": Rethinking *The Rise of Modern Chinese Thought* », p. 63-94.





# FERNAND GIGON ET LA CHINE : LE DISCOURS D'UN REPORTER EN QUÊTE DE LA RÉALITÉ CHINOISE

GUILLAUME SAVOY

*« Vous me demandez ce que représente pour moi l'objectivité. Finalement, ce mot n'a pas de sens. Je veux dire que je préfère lui opposer une notion plus complexe qui est : "information plus honnêteté intellectuelle". Avec ces deux éléments, je pense qu'on s'approche le plus d'une vérité qui ne peut pas être cernée exclusivement par notre outil qui s'appelle la raison. Car la vie n'est pas faite d'objectivité seulement. Elle est faite également de passion et la passion débouche sur des "paysages de l'âme" comme dirait Amiel où la finalité n'apparaît pas à l'évidence. Donc il est exclusivement impossible de déduire objectivement des circonstances qui dépendent d'un fait ou d'une information si on ne laisse pas une certaine marge afin que la subjectivité, à son tour, puisse, elle aussi, y mettre sa couleur. »*

Interview de Fernand GIGON,  
*Journal de Genève*, 30 décembre 1971<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Porrentruy, Bibliothèque cantonale jurassienne, Fonds Fernand Gigon (ci-après «Fonds FG»), boîte n° 34.

**Résumé :** Empreint d'un imaginaire ambiant sur l'Orient, façonné de conceptions rationnelles occidentales, le grand reporter suisse Fernand Gigon tente, sans pouvoir toujours échapper aux travers d'un regard orientaliste sur la Chine d'autrefois, de percer le mystère d'une société autre, différente et fermée sur elle-même. Il cherche au contact du concret quotidien de l'individu chinois à mettre au jour l'âme chinoise. Son côtoisement de la Chine et des Chinois à intervalles réguliers pendant près de trente ans (1956-1986) l'amène inéluctablement à dire dans son style direct que l'objectivité occidentale ne peut être apposée sur le modèle de société chinois. Cet article propose une immersion dans l'univers de Fernand Gigon, reporter en quête de l'âme chinoise, de l'au-delà chinois.

**G**rand journaliste suisse romand et reporter d'exception, Fernand Gigon (1908-1986) consacre l'ensemble de ses trente ans de carrière à la découverte de l'Orient. Au travers de son œuvre multiforme, parfois même inclassable tant les genres et les œuvres se chevauchent, se contredisent ou s'affinent, Fernand Gigon n'en reste pas moins l'un des seuls journalistes occidentaux à avoir pu retracer le destin des Chinois et de la Chine dès son ouverture au monde. De sa place privilégiée d'observateur indépendant en 1956 lorsqu'il obtient un des premiers visas délivrés pour la Chine, véritable sésame, il deviendra au cours des années un journaliste-reporter parmi d'autres. Son intérêt soutenu pour la culture chinoise, son parler-vrai et ses connaissances détaillées du Pays du Milieu en feront un observateur avisé et écouté, et cela bien au-delà de sa Suisse natale. Fernand Gigon assiste à un bouleversement complet du monde des médias au cours de son activité, durant laquelle il défendra toujours un style proche de la réalité, propre à sa personne et à sa position de journaliste indépendant spécialiste de l'Asie. Offrant, dans l'interview qu'il accorde au *Journal de Genève* du 30 décembre 1971, un aperçu de son admiration pour son métier de journaliste, il se montre virulent contre l'information «recyclée» qu'il entrevoit autour de lui et prône un journalisme tout autre qu'«une machine à réciter». Selon lui, le journaliste spécialiste doit «trouver des relations entre les événements et cultiver ces relations». Et ceci transparaît dans sa tentative de décryptage de l'âme chinoise. Empreint d'un imaginaire ambiant sur l'Orient, façonné de conceptions rationnelles occidentales, Gigon tente, sans pouvoir toujours échapper aux travers des stéréotypes liés à son regard sur la Chine d'autrefois, de percer le mystère d'une société autre, différente et fermée sur elle-même. Son côtoisement de la Chine et des Chinois à intervalles réguliers pendant près de trente ans l'amène inéluctablement à dire que l'objectivité occidentale ne peut être apposée au modèle de société chinois.

## FERNAND GIGON ET L'ORIENT CHINOIS : ÉVOLUTION DE SON DISCOURS JOURNALISTIQUE SUR LA CHINE

« J'y étais, donc j'ai vu. D'abord le décor chinois avec ses visages d'éternité ou ses masques nouveaux de villes [...] ensuite des hommes et des femmes. J'ai choisi dans la société chinoise des représentants types que je suis allé voir vivre, que j'ai interrogés. »<sup>2</sup>

C'est dans un contexte très tendu de début de guerre froide et de profonds bouleversements du monde journalistique que le jeune autodidacte Fernand Gigon, devenu journaliste indépendant en 1951, s'affirme avec la ferme intention de consacrer son temps à l'étude de l'Asie et plus particulièrement à saisir la Chine, à comprendre sa société. Ainsi commence pour lui un combat sans relâche de presque trente ans pour obtenir, puis maintenir, l'autorisation de mener à bien la découverte des réalités chinoises par un travail de reportage sur le terrain. Son premier voyage en Chine a finalement lieu entre janvier et fin avril 1956 après de longs mois de démarches administratives visant à obtenir un visa : « Avant de pouvoir dire : j'y étais, il faut bien raconter comment je m'y suis rendu, les méandres d'une demande de visa et son obtention après deux ans de démarches. »<sup>3</sup> La reconnaissance des autorités chinoises par la Suisse en septembre 1950<sup>4</sup>, la reconnaissance internationale de la neutralité suisse et le léger assouplissement du régime chinois au cours des années 1954-1957 concourent à faire de Fernand Gigon l'un des premiers et seuls journalistes francophones, avec Robert Guillain et Lucien Bodard, à pénétrer le pays à ce moment. Cherchant à se démarquer du discours ambiant des intellectuels de gauche européens « invités » tels Jean-Paul Sartre et Simone de Beauvoir, de celui des « journalistes pressés, abusés par les sourires », acquis au régime de Mao ou au contraire de celui des « missionnaires exilés et conservateurs » hostiles, il dira que « tour à tour, [la Chine] paraît rose et noire. De toute façon, elle envoûte, excite, fatigue »<sup>5</sup>. Parfois, son regard critique sera mal reçu dans une certaine Europe émerveillée par le rêve chinois.

Le voyage en Chine de 1956, raconté dans *Chine en casquette* (1956) et *Chine cette éternité* (1957), ouvre la voie à plusieurs autres ; à nouveau sur place en 1961, Gigon est à ce moment le seul avec Edgar Snow à avoir accès au territoire chinois<sup>6</sup>. Pourtant, c'est suite à ce séjour que le territoire chinois lui sera interdit pendant dix-huit ans conséquemment à sa prise de position très critique dans le film *White Paper on Red China* diffusé en 1962 aux États-Unis. L'explication est aussi à trouver dans l'évolution du régime chinois qui, après la débâcle du Grand Bond en avant et la famine dans les campagnes chinoises entre 1959 et 1962, adopte une

<sup>2</sup> GIGON Fernand, *Chine en casquette*, Paris : Del Duca, 1956, p. 9.

<sup>3</sup> GIGON Fernand, *Chine en casquette...*, p. 9.

<sup>4</sup> Voir CODURI Michele, *La Suisse face à la Chine. Une continuité impossible ? 1946-1955*, Louvain-la-Neuve : Bruylant-Academia, 2004, p. 95-119.

<sup>5</sup> GIGON Fernand, *Chine en casquette...*, p. 14.

<sup>6</sup> ARNI Paul-Henri, *Le Regard d'un journaliste romand sur la Chine. Fernand Gigon, 35 ans de reportages (1953-1986)*, mémoire de licence de l'Université de Genève, dirigé par Jean-Claude Favez, 1990, p. 26.

position toujours plus défensive et plus réticente à la venue de journalistes étrangers. La tenue à l'écart de Fernand Gigon par le pouvoir communiste coïncide par ailleurs avec la publication de son ouvrage à charge, *La Chine devant l'échec* (1962). Dans la période qui va de 1962 à 1980, non sans rester inactif, Fernand Gigon se voit sans cesse refuser tout visa pour la Chine ; son intérêt pour ce pays persiste et s'enrichit même d'autres nombreux voyages en différents points de l'Extrême-Orient. Il continue malgré tout à suivre l'actualité chinoise par ses différents réseaux de contacts et à écrire sur la Chine dans les journaux grâce à sa collaboration avec les *China Watchers* de Hong Kong, qui fournissent malgré la censure communiste chinoise des sources d'informations abondantes allant de publications officielles et de journaux chinois jusqu'aux témoignages de réfugiés de Chine populaire ou de diplomates en visite<sup>7</sup>... À partir de 1964, certains journalistes occidentaux retrouvent le droit de voyager et d'enquêter en Chine, mais Fernand Gigon doit se résoudre à attendre jusqu'en 1980 pour bénéficier de l'ouverture envers l'étranger engagée dès 1970. Il traite entre-temps de la Révolution culturelle de 1966-1967 en observateur extérieur averti dans deux livres : *Vie et mort de la Révolution culturelle* (1969) et *Et Mao prit le pouvoir* (1969).

Après le virage libéral de Deng Xiaoping en 1980 et par là même la possibilité pour Gigon de fouler à nouveau le sol chinois, le travail d'information et de vulgarisation sur la « nouvelle Chine » est immense, mais il n'est plus seul sur le terrain. Désormais, un nombre croissant de jeunes journalistes et reporters, certains parlant même le chinois, lui dispute son terrain d'action. Aussi, malgré son expérience de presque trente ans et sa notoriété de pionnier en Chine, Fernand Gigon voit-il néanmoins progressivement disparaître sa position privilégiée de reporter exclusif de ce pays. Dès lors, il doit se spécialiser toujours plus dans la retranscription de la Chine et de sa société pour espérer garder sa place dans le paysage médiatique toujours plus globalisé et varié de son temps.

Le présent article cherche à cerner la forme et l'évolution du discours de Fernand Gigon sur la Chine, au travers de ses reportages, de son écriture et de ses images. D'une part, après dépouillement d'un ensemble hétéroclite composé de plusieurs centaines d'articles de presse quotidienne, hebdomadaire, illustrée ou scientifique dans plus d'une dizaine de pays d'Europe et d'Amérique et dans diverses langues, nous avons constaté plusieurs lignes de rupture principales dans la forme et le contenu des articles journalistiques. Ce contenu évolue des reportages illustrés initiaux de 1956 à 1962 privilégiant la thématique du contact de la rue et des Chinois aux articles plus analytiques sur les conséquences des transformations communistes dans la période 1962 à 1980, pour finalement se fixer, de 1980 à sa mort en 1986, sur un retour des reportages en Chine, qui se veulent pourtant plus géopolitiques et moins ancrés dans le quotidien et la vie des Chinois. Par ailleurs, la place de l'image diminue inexorablement au cours des trente ans de reportages, parfois pour des raisons de politique rédactionnelle des divers journaux, mais aussi, semble-t-il,

<sup>7</sup> ARNI Paul-Henri, *Le Regard d'un journaliste romand...*, p. 13-26.

par la diminution de photos produites par Gigon et le recours toujours plus fréquent à l'emploi d'illustrations d'agence sans lien direct avec le reportage.

D'autre part, l'analyse parallèle des œuvres littéraires de Gigon nous a amené à choisir trois ouvrages représentatifs, qui sont *Chine en casquette* (1956) pour sa fonction inédite de projecteur sur une Chine à découvrir, *La Chine devant l'échec* (1962) pour son changement de discours suite à la débâcle du Grand Bond en avant et finalement *Vie et mort de la Révolution culturelle* (1969) pour son analyse postérieure des bouleversements consécutifs à la Révolution culturelle. De manière peu attendue et pour le moins intéressante, l'analyse du discours et de la forme des sources journalistiques et littéraires nous enseigne que les deux supports varient fortement selon le même découpage. Il nous faut ainsi mettre en perspective l'évolution particulière du discours journalistique et littéraire de Gigon, qui se calque d'une part, avec un léger temps d'adaptation, sur les jalons importants de l'histoire chinoise – Grand Bond (1962), Révolution culturelle (1966-1967), vague d'ouverture (1980) – et d'autre part sur ses propres relations mouvementées avec la Chine communiste qui en découlent. Dans un dernier temps, nous montrerons que malgré une évolution notoire du discours, certains aspects relatifs à l'incompréhension occidentale de la Chine et de l'âme chinoise sont toujours présents, malgré le changement de forme.

## LE TEMPS DE LA DÉCOUVERTE

À travers la mise en scène dans ses articles et dans son livre *Chine en casquette* du récit de son voyage, Fernand Gigon réactualise le grand reportage littéraire à la manière des grands reporters de l'entre-deux-guerres lorsqu'il revient de son voyage en Chine de 1956. Dans une profusion d'articles parus dans divers journaux en Europe entre 1956 et 1957, qu'il rassemble pour en faire le livre *Chine en casquette*, Fernand Gigon, qui s'est immergé dans la rue chinoise lors de son voyage, propose d'ouvrir une fenêtre sur cette société. Il raconte les péripéties qui l'ont conduit à obtenir son visa ainsi que les cahots endurés avant d'arriver sur son terrain de travail principal, la rue chinoise<sup>8</sup>. Dans le premier volet de *Chine en casquette*, il raconte, à la manière du reporter en terres inconnues, son « voyage en musique et en sourire », « ses premiers contacts » et les « hôtels » qui l'accueillent. Il dresse le récit coloré, fascinant et vivant de ses étonnements, découvertes et impressions. Il parle de ce qu'il a vécu, s'intéresse aux questions culturelles et ethnographiques du pays qu'il visite et fait sans cesse référence à la vie quotidienne des Chinois de la rue, à leur logement, à leur manière de vivre en société, à leur nourriture et même à leur médecine, qu'il dépeint dans un second volet du livre intitulé « La rue chinoise est un livre ouvert sur la vie du pays ». Dans une troisième partie de son livre, les portraits de personnages types de la société chinoise sont le ressort principal d'une description parsemée d'anecdotes, d'interviews, de petits faits attrapés au quotidien

<sup>8</sup> Voir le premier bloc de reportages de GIGON Fernand, *Chine en casquette*..., p. 13-40.

de ces individus, choisis par le régime pour le recevoir et lui montrer la meilleure image de leur pays.

Les reportages illustrés que publie Fernand Gigon en 1956-1959 sont en grande partie diffusés dans les illustrés suisses comme *Sie und Er*, *Schweizer Illustrierte Zeitung* ou *L'Illustré* et dans les illustrés étrangers comme *Le Patriote illustré* ou *Le Soir illustré*, mais paraissent également, plus rarement et avec moins d'images, dans *La Tribune de Genève* et *Le Monde diplomatique*. Fréquemment, ils sont repris et reformatés pour d'autres journaux tels que divers quotidiens allemands en 1959 grâce à la collaboration avec l'agence INCOPAG. Ainsi, c'est plutôt à un public populaire qui ne connaît pas la Chine que ses articles s'adressent. Néanmoins, il ne semble pas s'adapter à ses divers publics, tant les reportages de son livre et ceux publiés dans la presse se confondent ; souvent, les titres des reportages de journaux sont tout bonnement les mêmes que dans *Chine en casquette* : « À 21 ans, Mademoiselle Radieuse, étudiante en mathématiques, ignore l'amour mais non les principes du marxisme »<sup>9</sup>, « Trains chinois, trains de l'imprévu, les voyages chinois se font en musique, en longueur et en sourires... »<sup>10</sup> ou « Tschungking, China in Reinkultur »<sup>11</sup>, etc.

Fernand Gigon traduit bien sa profonde suspicion face à tout ce qui lui est présenté lorsqu'il dit dans le préambule de *Chine en casquette* que « deux sortes de voyageurs se rendent en Chine : les invités [il faut comprendre les communistes convaincus] et les autres. Je fais partie des autres, ce qui signifie que j'ai payé de mes yuans hôtels, repas, voyages, théâtres, voitures et interprètes. Cette particularité, qui a allégé en même temps mon esprit et ma bourse, me permet d'appeler un chat un chat, un Chinois un Chinois et le régime de Mao l'expérience politique la plus importante de notre temps. »<sup>12</sup> Pourtant, durant son premier voyage, il ne se laisse pas aller à une pesée des intérêts politiques ou idéologiques trop présente dans les nombreux articles qui en découlent. Il laisse cette démarche à d'autres observateurs venus travailler sur le régime. Ce qui frappe alors Gigon, c'est cette « civilisation d'insectes » : « partout, dans quelque direction que se porte l'attention, la Chine travaille. À la notion de masse, elle ajoute la notion de temps. [...] l'unité de base, c'est l'homme. »<sup>13</sup> Tout en spécifiant bien les limites de sa liberté en Chine communiste, il préfère se faire le témoin et le passeur de la société chinoise et des splendeurs qu'il découvre, en usant parfois d'ironie pour critiquer les gesticulations chinoises visant à donner une image parfaite du pays. En cela, il se rapproche beaucoup durant la première phase de son œuvre des grands reporters comme Kessel et Londres. Sous la forme d'un compte rendu informatif et descriptif à l'écriture colorée, parfois sous

<sup>9</sup> *Le Soir illustré*, 12 juillet 1956, p. 13-16 (Fonds FG, boîte n° 30). Cf. GIGON Fernand, *Chine en casquette...*, ch. XVIII : « À 21 ans, Mademoiselle Radieuse ignore l'amour mais étudie les mathématiques et la politique », p. 133-144.

<sup>10</sup> *Almanach du cheminot*, 1959, p. 49-54 (Fonds FG, boîte n° 30). Cf. GIGON Fernand, *Chine en casquette...*, ch. II : « Voyage en musique et avec sourires », p. 21-30.

<sup>11</sup> *Sie und Er*, 6 septembre 1956, p. 24-25 (Fonds FG, boîte n° 30). Cf. GIGON Fernand, *Chine en casquette...*, ch. XII : « Visage de Tschoung-King », p. 85-94.

<sup>12</sup> GIGON Fernand, *Chine en casquette...*, p. 10.

<sup>13</sup> GIGON Fernand, *Chine en casquette...*, p. 250.

le coup de la fascination ou de l'émotion, Fernand Gigon tente, sans dire encore s'il faut juger dans un sens ou dans l'autre les effets de la société communiste sur la vie des Chinois, de saisir et de comprendre les mentalités chinoises.

## LE TEMPS DES QUESTIONS

Si, comme nous l'avons analysé, dans une première période Fernand Gigon construit son reportage autour de son récit de voyage en dépeignant une société au travers de portraits de la rue, son procédé et son discours changent quelque peu dans une deuxième vague de reportages et d'articles qu'il réalise à la suite de son voyage en 1961 en Chine, au moment de la déroute du Grand Bond en avant qui se traduit par une disette dans les campagnes chinoises et par la fermeture du régime à l'extérieur. Peu de mois après son retour, il rassemble ses reportages pour former *La Chine devant l'échec*, œuvre qui marque un premier tournant dans la réflexion de Gigon. En effet, il y propose une nouvelle approche qui devient plus analytique et critique du bilan de la politique menée par le gouvernement communiste chinois. Au cœur de cette réflexion rénovée se trouve d'une part le paysan chinois qui traverse depuis 1949 la crise la plus grave de son métier et d'autre part l'obsession chinoise pour la nourriture et la « lutte pour le bol de riz quotidien »<sup>14</sup> de chaque Chinois.

Aussi Gigon entreprend-il de dresser dans une œuvre plus politique le tableau de l'échec de la politique agraire chinoise, qui oppose la théorie et la pratique et conduit à la ruine. Parallèlement, dans la droite ligne de son étude sociétale de la Chine, il travaille toujours, au plus proche de la rue, sur les questions ethnologiques de l'amour et de la famille en Chine, où il dénonce « un mariage politique et sans passion »<sup>15</sup> tout comme une éducation qui serait « une intoxication politique des cerveaux »<sup>16</sup>. La suspicion et le doute vis-à-vis du régime communiste, qui pointaient au travers de l'humour ou de l'ironie lors de la première série de reportages, éclatent désormais lorsque Gigon déclare que « l'impression qu'on en ressent est merveilleuse mais fausse. Ce spectacle peut tromper les invités officiels du gouvernement et les membres des associations "sino-quelque chose" mais pas un journaliste qui possède l'expérience de la Chine »<sup>17</sup>. Si ses reportages gardent le canevas de la rencontre de personnages types et de la description de ses découvertes, ils s'entrecroisent désormais de davantage de moments de réflexion et de critique. Gigon dénonce au travers d'une analyse plus politique, voire idéologique, un régime et ses structures. Il se repose désormais sur une analyse plus économique et générale et tente ainsi, au travers de rencontres dans les communes chinoises, de faire jaillir les failles naissantes du régime.

<sup>14</sup> GIGON Fernand, *La Chine devant l'échec*, Paris: Flammarion, 1962, p. 26.

<sup>15</sup> GIGON Fernand, *La Chine devant l'échec*..., p. 165.

<sup>16</sup> GIGON Fernand, *La Chine devant l'échec*..., p. 183.

<sup>17</sup> GIGON Fernand, *La Chine devant l'échec*..., p. 6.

Dans la première partie de *La Chine devant l'échec*, Fernand Gigon esquisse un réquisitoire contre les politiques du régime chinois dans le domaine de l'agriculture et de l'approvisionnement en nourriture : « Par rapport aux espoirs nés du Grand Bond en avant, les échecs de la République populaire s'alignent d'une façon insupportable – presque inhumaine. »<sup>18</sup> Alors que Gigon ne veut pas être « dupe du show », c'est-à-dire de la mise en scène que les Chinois mettent en place, il entreprend, comme lors de ses premiers voyages, d'aller à la rencontre de la rue, qu'il considère comme « la seule qui détient la vérité sur la Chine [et qui] est comme un livre »<sup>19</sup>. Il visite les communes populaires, qu'il dénonce comme des circuits fermés destinés à impressionner le visiteur et dont il rencontre des personnages types tels « le directeur de commune ou petit dictateur », « le paysan qui prend sa revanche sur le régime »<sup>20</sup>, « le couple Chen, famille modèle dépourvue de passion »<sup>21</sup> ou encore « Madame Chiang Min, directrice d'un jardin d'enfants, paradis pour 400 petits Chinois »<sup>22</sup>... Au travers de ces rencontres, qui donnent naissance à des séries de portraits reprises et retravaillées dans plusieurs journaux en 1961-1962, Gigon dresse un constat très critique de la société chinoise faite de modèles et d'idéaux destinés à époustoufler le visiteur mais qui, dans la réalité quotidienne, ne sont vécus que par une minorité acquise au parti. Il souligne que ce qui « gêne, c'est ce mélange de propagande et de travail qu'on offre en spectacle à l'étranger qui visite la Chine, cette exception qu'elle voudrait la règle »<sup>23</sup>.

Se penchant principalement sur les questions d'approvisionnement en nourriture, du statut du paysan devenu passif dans la production, de l'amour et de l'éducation dans la famille chinoise, Gigon confirme son attrait pour les questions sociales. Ainsi, au reportage comme description, portrait ou récit de voyage, s'ajoutent désormais des prises de position critiques et une réflexion générale sur l'échec du régime et la politique « délirante » du parti dont la doctrine est en contradiction avec la réalité. Cette posture nouvellement affirmée sans autocensure va conduire les autorités chinoises à une reconsidération du cas Gigon : trop critique et trop franc, il restera éloigné du territoire chinois pendant plus de dix-huit années.

## LE TEMPS DE L'ANALYSE

L'année 1963 marque à n'en pas douter un profond changement dans la pratique journalistique de Fernand Gigon. Désormais, le reporter est tenu à l'écart de son

<sup>18</sup> GIGON Fernand, *La Chine devant l'échec*..., p. 36.

<sup>19</sup> GIGON Fernand, *La Chine devant l'échec*..., p. 11.

<sup>20</sup> GIGON Fernand, « Le paysan chinois est devenu un privilégié du régime », *La Voix du Nord*, 24-25 décembre 1961, p. 1 et 11 (Fonds FG, boîte n° 31). Voir aussi un texte semblable : « La revanche du paysan », in *La Chine devant l'échec*..., p. 70-73.

<sup>21</sup> GIGON Fernand, « Famille modèle, les Chen croient au miracle de leur pays », *La Voix du Nord*, 26 décembre 1961, p. 1 et 11 (Fonds FG, boîte n° 31). Voir aussi un texte semblable : « Voici les Chen, famille modèle qui croit au miracle », in *La Chine devant l'échec*..., p. 174-181.

<sup>22</sup> GIGON Fernand, « Le jardin d'enfants de Peihai est un paradis pour 400 petits Chinois », *La Voix du Nord*, 31 décembre 1961-1<sup>er</sup> janvier 1962, p. 1 et 9 (Fonds FG, boîte n° 31). Voir aussi un texte semblable : « Un paradis pour 400 petits Chinois », in *La Chine devant l'échec*..., p. 183-192.

<sup>23</sup> GIGON Fernand, *La Chine devant l'échec*..., p. 55.



terrain de recherche et travaille à produire des articles de fond sur la Chine grâce à sa connaissance du Pays du Milieu et à l'aide des informations glanées par les *China Watchers*, ainsi que dans les publications officielles de Pékin, d'ambassades étrangères et de la presse chinoise. Si, dans un premier temps, entre 1963 et 1970, il publie encore quelques articles retravaillés de son voyage de 1961, c'est à une échelle considérablement plus faible que durant les années précédentes. Au cours de la période 1963-1970, il publie tout de même deux ouvrages en 1969, dont *Vie et mort de la Révolution culturelle*. Dans ce livre, Gigon se propose de faire l'autopsie de la Révolution culturelle qu'il décrit comme «la révolution de l'impossible»<sup>24</sup>. Pleinement conscient de la complexité d'une telle entreprise, il affirme qu'«aucun ouvrage ne saurait être complet sur ce thème dont la matière passe au crible de l'analyse comme l'eau à travers une passoire»<sup>25</sup>. C'est dans cet ouvrage que ressort l'idée de Gigon selon laquelle l'incompréhension des événements en Chine trahirait une mécompréhension plus générale de l'Orient par l'Occident. Tenté d'en donner une explication, il présente la Révolution culturelle comme «une religion» totale que Mao guide en prophète.

Bien qu'il ne soit plus présent sur le terrain chinois, il continue de structurer son ouvrage sous la forme de reportages qui donnent à voir des portraits des différents acteurs de la Révolution culturelle : «Mademoiselle Nih Yuen Tzen, étudiante en philosophie», «Mao solitaire à Hanghow, omniprésent en Chine», «les Gardes rouges, pointe de lance de la Révolution culturelle», «L'affaire Liou Chao-Chi»... Pourtant, malgré la volonté de garder cette forme, c'est bien à des questions politiques et idéologiques que s'attaque Fernand Gigon. Outre l'analyse politique, il se détache également toujours davantage de la réalité quotidienne chinoise pour parler de principes, de doctrine, du régime et de ses actions. Il le fait d'ailleurs souvent de manière très métaphorisée : «Dans toute mutation de société, il y a un fleuve et des marais. Le fleuve, c'est le courant qui emporte les hommes, les idées, les structures sociales et politiques. Les marais, ce sont les flaques d'eau, en marge du mouvement, qui ne tardent pas à pourrir...»<sup>26</sup> Fernand Gigon affirme qu'une «contestation généralisée de la pensée doctrinale, telle que la pratique un Loh Ping, des milliers d'autres Loh Ping à divers niveaux la traduisent tous les jours, dans le cadre de leur fonction, en action»<sup>27</sup>. C'est pour lui une Chine maoïste ébranlée dans ses structures – même les plus élevées – qui décide de faire au moyen de sa jeunesse politisée la chasse aux déviationnistes capitalistes en son propre sein. Il diagnostique que «l'anarchie de l'industrie chinoise, la faiblesse des récoltes et surtout l'absence d'une politique claire et bien définie ont créé un vide dans les esprits et dans le pays»<sup>28</sup>. Finalement, c'est donc la victoire de la Révolution culturelle qui «apporte à Mao la puissance réunie en une seule main, l'unité de commandement sur l'ensemble du territoire, le soutien de l'armée et la consécration de sa déification»<sup>29</sup>.

<sup>24</sup> GIGON Fernand, *Vie et mort de la Révolution culturelle*, Paris : Flammarion, 1969, p. 9.

<sup>25</sup> GIGON Fernand, *Vie et mort...*, p. 11.

<sup>26</sup> GIGON Fernand, *Vie et mort...*, p. 123.

<sup>27</sup> GIGON Fernand, *Vie et mort...*, p. 56.

<sup>28</sup> GIGON Fernand, *Vie et mort...*, p. 139.

<sup>29</sup> GIGON Fernand, *Vie et mort...*, p. 286.

Durant la période de transition 1970-1980, vu l'impossibilité dans laquelle se trouve Gigon de mener des reportages, ses apports journalistiques, bien plus rares qu'auparavant, glissent vers des articles d'analyse sur la Chine comme « Pour assurer son avenir, la Chine dresse 90 millions d'enfants à penser et à agir rouge »<sup>30</sup>, « Révolution... intoxication : les Chinois parlent au Chinois »<sup>31</sup> ou « Le maoïsme est-il exportable ? »<sup>32</sup>. En tant que spécialiste reconnu de la Chine et de l'Orient, Gigon s'intéresse désormais davantage aux questions d'actualité ou aux commentaires politiques et délaisse progressivement, dès 1970, les questions sociétales pour entrer dans une réflexion géopolitique sur l'avenir de la Chine et de l'Extrême-Orient. Dès 1977, la parution d'éditoriaux réguliers dans la *Tribune-Le Matin Dimanche* ne fait que renforcer cette tendance. Les éditoriaux se résument en outre à de brefs articles lapidaires empêchant des développements trop complexes. Bien qu'il conserve son vieil instinct de reporter attaché aux détails, c'est donc une approche plus générale qui caractérise désormais les articles de Fernand Gigon<sup>33</sup> et qui fait de lui un chroniqueur géopolitique sur l'Orient reconnu.

## LE TEMPS DU BILAN

Une dernière phase du discours journalistique de Fernand Gigon sur l'Orient chinois s'ouvre en 1980 avec le retour du reporter en terre chinoise. Suite aux réformes profondes menées par Deng Xiaoping dans la société chinoise et au processus d'ouverture économique de la Chine, le chemin est de nouveau ouvert au reporter suisse pour se relancer à la quête de l'âme chinoise. C'est effectivement ce que Gigon va entreprendre au cours de neuf voyages en Chine en moins de six ans, jusqu'à sa mort. Alors qu'il bénéficie à nouveau de l'accès au terrain, le journaliste vieillissant n'est pourtant plus le reporter de *Chine en casquette*. Bien que ses derniers reportages redonnent une place à l'aspect visuel, ainsi qu'à la question des mentalités et de la société chinoises, l'essentiel de son travail se concentre néanmoins toujours sur le commentaire éditorial. S'il reconnaît l'émergence de quelques libertés pour les Chinois, il met surtout en garde contre un emballement précipité qui pourrait en décevoir plus d'un. Il décèle un fossé toujours plus grand entre la volonté des classes dirigeantes et celle des classes travailleuses qui l'amène à juger parfois sévèrement les modernisations chinoises. Gigon souligne ainsi la hausse rapide des prix à la consommation, la privatisation galopante et l'enrichissement de quelques-uns.

Interrogé par la *Tribune-Le Matin*, Fernand Gigon explique en 1980 qu'il cherche « toujours plus le dépassement de l'actualité immédiate pour remonter aux sources culturelles et psychologiques de ce pays, afin de donner une explication au deuxième degré d'une Chine perçue au premier degré »<sup>34</sup>. Dans une approche plus générale, toujours plus éloignée de la pratique du portrait des débuts, il délimite désormais

<sup>30</sup> *Arts, l'hebdomadaire de l'intelligence française*, 3-9 avril 1963, p. 14-15 (Fonds FG, boîte n° 33).

<sup>31</sup> *Le Figaro littéraire*, 22-28 septembre 1969, p. 8 (Fonds FG, boîte n° 33).

<sup>32</sup> *Les Nouvelles littéraires*, 15 janvier 1970, p. 1 et 10 (Fonds FG, boîte n° 33).

<sup>33</sup> ARNI Paul-Henri, *Le Regard d'un journaliste romand...*, p. 234.

<sup>34</sup> *Tribune-Le Matin*, 27 octobre 1980 (Fonds FG, boîte n° 34).

quelques aspects principaux de la mentalité chinoise qu'il veut transmettre aux lecteurs occidentaux. Il traite non plus le portrait particulier d'une personne, mais une question de société, un mouvement inhérent à la société chinoise, par exemple la question du « paysan chinois oublié », « la priorité de la nourriture pour le régime chinois » ainsi que l'« immobilisme chinois », entre autres. Il travaille dans ses éditoriaux sur des sujets de la société chinoise tels que « Trop de riz et de pauvres », « L'amour en Chine », « L'ère du paysan », « La Chine d'aujourd'hui »<sup>35</sup>... On y retrouve des thèmes comme le mécontentement des étudiants, génération perdue de la Révolution culturelle, ou les droits de l'Homme en Chine.

Pourtant, ce qui marque peut-être le plus le discours de Gigon, c'est la perception que le centre de gravité économique du monde a basculé vers le Pacifique et la Chine<sup>36</sup>. Désormais, Gigon semble faire une sorte de bilan de la Chine communiste après trente ans de recherches sur ce pays : il observe, discute, compare avec un esprit souvent très sévère les évolutions du régime, « la légère brise capitaliste »<sup>37</sup>, les réformes d'ouverture au monde et celles de la société chinoise. Comme au cours des trois décennies précédentes, mais désormais témoin de la libéralisation en progression, Fernand Gigon met en garde face à la vague de réformes trop rapides, toujours fidèle à son regard perplexe et critique. Dans l'article « Le faux printemps de Pékin » du *Figaro*, il affirme en juillet 1980 que « trop de liberté accordée d'un seul coup au peuple après tant de restrictions engendrerait un désordre généralisé »<sup>38</sup>. Dans différents journaux, il entreprend des séries d'articles sur les mentalités chinoises reprises presque à l'identique dans divers journaux : « 1 000 000 000 de Chinois » à *La Voix du Nord*, « Portrait de Chinois » à *La Voix protestante*, « La Chine aux Chinois » au *Figaro*, « La Chine des Chinois » à la *Tribune de Genève* ; c'est d'ailleurs un titre semblable qui aurait dû être donné au livre en projet à sa mort. Dans ces séries d'articles, on retrouve en partie l'attrait de Gigon pour les mentalités de la Chine, son thème favori, alors qu'il délaisse quelque peu le terrain économique et politique et réintègre quelques illustrations dans ses reportages sans pour autant avoir recours au portrait. Ceci s'explique à n'en pas douter par son souhait de réintégrer le théâtre de la vie chinoise qu'il affectionne tant. Il est tout de même à noter qu'il ne parle plus, comme dans ses reportages initiaux, du Chinois au singulier, dans son individualité sortie de la masse, mais bien des Chinois, d'un milliard de Chinois.

Très méfiant vis-à-vis des réformes de libéralisation et focalisé sur les répercussions pour les Chinois de la rue, Fernand Gigon donne dans ses derniers articles l'impression d'un reporter qui utilise sa notoriété et sa respectabilité acquises depuis plusieurs dizaines d'années pour prétendre porter un regard équilibré et critique sur la société chinoise. Désormais portée au rang de puissance mondiale, la Chine change très vite et laisse déjà pointer de nouvelles failles que Gigon entrevoit dans ses articles.

<sup>35</sup> Voir les éditoriaux « Éclairages » dans la *Tribune-Le Matin Dimanche*, 25 décembre 1977 ; 4 décembre 1977 ; 30 avril 1978 ; 17 juin 1984 (Fonds FG, boîte n° 34).

<sup>36</sup> *La Voix Protestante*, 11 janvier 1985 (Fonds FG, boîte n° 34).

<sup>37</sup> *La Tribune de Genève*, 31 octobre-1<sup>er</sup> novembre 1981 (Fonds FG, boîte n° 34).

<sup>38</sup> *Le Figaro*, 16 juillet 1980 (Fonds FG, boîte n° 34).

## INCOMPRÉHENSION OCCIDENTALE DE LA SOCIÉTÉ CHINOISE

«Notre pensée, ou si l'on préfère notre processus de pensée, ne joue pas devant les faits asiatiques. Un hiatus naît des deux conceptions différentes.»<sup>39</sup>

Si beaucoup de paramètres évoluent au cours des trois décennies de reportages de Gigon, une constante se maintient dans son discours, à savoir l'incompréhension que manifeste l'Occident face à la Chine. Si Fernand Gigon s'intéresse d'abord à la captation de la société et des mentalités chinoises, mentalités anciennes qui perdurent et les nouvelles qui datent du communisme, c'est qu'il entrevoit un terrain inconnu source de malentendus pour l'observateur occidental. Après avoir côtoyé durant trente ans la Chine, il prétend toujours ne pas saisir la réalité chinoise, l'éternité chinoise et son immobilisme, qui la rend «assise dans une de ses typiques positions d'attente qui peut durer des siècles»<sup>40</sup>. Malgré l'apparition du communisme, les traditions et légendes millénaires de la Chine font de ce pays un pays autre, un peuple autre que le reporter peine à cerner, qui sort de son entendement. Arni parle d'une «approche plutôt passéiste» de la Chine qui ferait peut-être de Gigon un «actualisateur de mythes».

Bien qu'il dégage les points d'approche nécessaires à la compréhension de l'âme chinoise par l'Occidental comme la «souplesse d'esprit, la notion longue du temps, le subconscient collectif et la force morale à toute épreuve»<sup>41</sup>, il se défend lui-même de ne pas avoir réussi à percer le mystère chinois et concède son incompréhension. En 1956, dans *Chine en casquette*, il souligne qu'«un homme qui a vu et senti la Chine, ne serait-ce que pendant quelques semaines, n'est plus tout à fait le même quand il regagne l'Europe. Il s'est heurté à une civilisation faite de subtilités et de concepts moraux qui le dépassent avant de l'engloutir»<sup>42</sup>. Pour Gigon, la «Chine éternelle» se transforme, mais s'accroche toujours à ses grandeurs passées, à l'héritage de ses dynasties anciennes; ainsi, sous le coup de la fascination pour les rites ancestraux, les mouvements et aspirations perpétuels de la Chine, il répond au mythe de l'exotisme, au mythe de l'immobilisme oriental très cher et attendu par ses lecteurs en Occident.

Pour lui, l'incompréhension de l'Orient domine: «De toute façon, les blancs qui habitent encore Shanghai ne comprennent guère les métamorphoses de la Chine»<sup>43</sup>, ou: «Le blanc ne comprend pas le changement fondamental qui affecte la Chine [...] ce blanc-là oublie le dénominateur commun qui soude entre eux six cent deux millions de Chinois: la Faim. [...] Et voici que pour la première fois dans l'histoire, un gouvernement a pu promettre [...] qu'ils ne mourront plus de faim.»<sup>44</sup> De

<sup>39</sup> *Le Monde diplomatique*, janvier 1959, p. 1 (Fonds FG, boîte n° 34).

<sup>40</sup> GIGON Fernand, *Vie et mort...*, p. 139.

<sup>41</sup> ARNI Paul-Henri, *Le Regard d'un journaliste romand...*, p. 275-279.

<sup>42</sup> GIGON Fernand, *Chine en casquette...*, p. 38.

<sup>43</sup> GIGON Fernand, *Chine en casquette...*, p. 106.

<sup>44</sup> GIGON Fernand, *Chine en casquette...*, p. 272-273.

même, dans *La Chine devant l'échec*, il souligne la mécompréhension occidentale du subconscient collectif et de la force morale chinoise lorsqu'il affirme : « Comme l'Occident est désarmé, totalement, devant une telle mobilisation des cerveaux, des âmes et des volontés. Comme nous sommes loin et ignorants de cette civilisation grégaire, qui développe sous nos yeux ses premiers effets irréversibles. »<sup>45</sup>

Ainsi, le personnage type chinois recherché par Fernand Gigon dans ses reportages, compris comme un individu intégré à une masse, à un réseau de relations, ne peut être conçu comme individualité, terme propre à la réception humaniste occidentale. D'ailleurs, désireux d'échapper à cette approche individualiste occidentale de la société chinoise qu'il entrevoit et caractérise au contraire comme collective, grégaire, hiérarchisée et stratifiée, Fernand Gigon dépeint une société définie par ses relations et ses interdépendances. Néanmoins, peut-être pour permettre à son public occidental une meilleure compréhension et une identification plus aisée, il utilise, surtout lors de ses premiers reportages, l'artifice journalistique commun en Occident de présenter ses personnages de la rue chinoise, ses portraits types, dans leur individualité. En revanche, comme il entreprend dès 1980 de toujours mieux appréhender la réalité sociétale chinoise, il glisse progressivement vers une présentation de l'homme chinois non plus comme individu indépendant de la société, mais toujours plus comme partie d'un tout, comme dénominateur d'un entier pluriel. Les titres de divers articles ou séries d'articles des six dernières années de sa vie (« Portrait de Chinois », « La Chine aux Chinois », « La Chine des Chinois », « 600 millions de Chinois », etc.) laissent en effet transparaître de manière plus claire ce subconscient collectif, cette notion de masse et d'interdépendance des individus chinois que Fernand Gigon oppose à l'individu autonome occidental. Il semble donc clair chez cet auteur que, dans la droite ligne de la conception orientaliste traditionnelle, la question de l'individu forme un des nœuds de l'incompréhension de la société chinoise par l'Occident.

De surcroît, dans son ouvrage d'analyse *Vie et mort de la Révolution culturelle*, Gigon trace une séparation supplémentaire entre les possibles occidental et oriental lorsqu'il défend que « le Chinois, d'essence messianique, aime à caresser des rêves impossibles. Les frontières entre son possible et le nôtre ne sont pas les mêmes »<sup>46</sup>. Dès lors, il explique de manière péremptoire l'incompréhension de la politique et de la culture chinoise par l'incompréhension générale de l'Orient : « L'esprit occidental, soucieux de logique, ne comprendra jamais les détours de la Révolution culturelle. »<sup>47</sup> Peut-être l'article du 18-19 février 1984 dans le *Journal de Genève* intitulé « En Chine, deux et deux peuvent faire cinq » résume-t-il le mieux, au terme de trente ans de reportages, la pensée extrême de Gigon qui décrit une raison et une « logique occidentale qui vacille » en Chine, démontrant par là que ces deux mondes

<sup>45</sup> GIGON Fernand, *La Chine devant l'échec...*, p. 101.

<sup>46</sup> GIGON Fernand, *Vie et mort...*, p. 113.

<sup>47</sup> GIGON Fernand, *Vie et mort...*, p. 34.

semblent irréconciliables: «Plus on comprend [la Chine] et plus on est sûr de ne jamais la comprendre!»<sup>48</sup>

C'est exactement ce point de vue relativement passéiste de Fernand Gigon sur l'Orient chinois que critique aujourd'hui le sinologue Jacques Guillermez lorsqu'il affirme que «son regard est intéressant, c'est celui d'un journaliste qui se détache du concret pour percer à jour l'âme chinoise. Mais sa démarche évoque celle des sinologues d'autrefois qui insistaient toujours sur les traditions et sur ce qui faisait la particularité de la civilisation chinoise par rapport à la nôtre»<sup>49</sup>. Pour notre part, il nous semble que si la lucidité de Fernand Gigon laisse en effet parfois transparaître des raccourcis stéréotypés – qui étaient probablement aussi le moyen pour lui d'attirer l'attention des rédactions occidentales et du public à fidéliser –, ces quelques réserves ne diminuent en rien l'incroyable travail qu'il a fourni pour, comme il le disait lui-même, «tenter» de percer l'âme chinoise.

### «SAVOIR LA CHINE N'EST PAS FORCÉMENT LA COMPRENDRE»<sup>50</sup>

*«Il convient ici de faire avec fermeté une restriction mentale, car nous autres, Occidentaux, nous abordons les problèmes chinois avec un goût très vif pour l'Absolu. Nos conclusions acceptées par notre logique ne collent que rarement avec la réalité concrète de l'Extrême-Orient.»<sup>51</sup>*

Au moment de tirer les derniers traits de cette esquisse du discours de Fernand Gigon sur l'Orient chinois, il nous semble évident qu'à la croisée des deux mondes occidental et oriental, le reporter fait office de rapporteur de ce qu'il voit et de ce qu'il comprend de la Chine comme altérité. Profondément fasciné par la civilisation chinoise, par ses mentalités diverses et par ses hommes, il entreprend de dépeindre une société multiforme au travers de reportages qui s'intéressent aux petites gens, à l'individu de la rue chinoise et à son quotidien. Écrivant à ses débuts sur un modèle de reportage descriptif et imagé de la société chinoise, il glisse inéluctablement, en abandonnant dès 1963 le terrain du seul reportage, vers une prise en charge de l'information toujours plus analytique, politique, géopolitique et globale, qui se traduit dès 1977 par la signature régulière de brefs éditoriaux sur l'Extrême-Orient à la *Tribune-Le Matin Dimanche*.

Aussi, bien qu'il ne partage pas l'utopie politique de la Chine communiste, sans pour autant n'être jamais taxé d'anticommuniste, il reconnaît au régime chinois en 1956 certaines réussites, en particulier concernant le domaine agricole, très cher à son cœur. Lors de ses séjours postérieurs en Chine, l'analyse se veut sensiblement plus critique envers le régime et ses autorités suite à l'échec du Grand Bond en avant et

<sup>48</sup> GIGON Fernand, «En Chine, deux et deux peuvent faire cinq», *Le Journal de Genève*, 18-19 février 1984, p. 29 (Fonds FG, boîte n° 34).

<sup>49</sup> Cité d'après ARNI Paul-Henri, *Le Regard d'un journaliste romand...*, p. 279.

<sup>50</sup> GIGON Fernand, «En Chine, deux et deux...», 1984.

<sup>51</sup> GIGON Fernand, *Vie et mort...*, p. 8.

aux bouleversements sociétaux de la Révolution culturelle, sans pour autant qu'il ne dirige directement ses critiques contre le marxisme. Gigon dira en effet en 1985, à la veille de sa mort, que « pour [lui], la Chine n'a jamais été marxiste. [...] Et si elle a joué le marxisme pendant trente ans et continue encore à le faire, c'est parce qu'elle n'y apporte qu'une toute petite partie d'elle-même face à un ensemble qui s'appelle le collectif chinois »<sup>52</sup>. En outre, il aime à comparer la société chinoise qu'il côtoie à une société d'insectes travailleurs.

Les reportages descriptifs et fidèles à la rue chinoise de ses débuts font sa renommée et son succès, et lui permettront de perpétuer sa passion journalistique au cours de nombreux séjours en Chine jusqu'en 1986, alors que le paysage structurel de la presse suisse et internationale change profondément. Que ce soit dans les illustrés vulgarisateurs, les quotidiens régionaux populaires ou les journaux à caractère littéraire ou international, Fernand Gigon n'adapte que très peu son discours et ses axes d'approche. Par une distribution active de ses reportages souvent très semblables dans le contenu et la forme, il parvient à vivre de son métier-passion, qui souffre pourtant beaucoup de l'apparition des nouveaux médias.

D'autre part, il évolue dans une certaine « peopolisation » du milieu journalistique dont il tire aussi les fruits au profit de sa stature personnelle de grand reporter. Dès lors, quoique porté par un imaginaire souvent passéiste sur la société chinoise qu'il conçoit comme incompréhensible et inatteignable pour l'œil occidental, il n'en reste pas moins un observateur lucide et consciencieux de la Chine communiste aux côtés de Robert Guillain et de Lucien Bodard avec lesquels il traverse l'évolution effrénée du paysage médiatique d'après-guerre. De grand reporter indépendant en Chine en 1956, quasi unique et respecté, il devient, au cours de ses trois décennies de reportages, un chroniqueur spécialiste des questions d'Asie. Finalement, sa quête de l'âme chinoise se veut le moyen de faire découvrir à un public large et populaire, pétri d'imaginaire oriental, les réalités de l'*au-delà* chinois, trop souvent mythifié ou réifié.

**Abstract:** Stamped with a surrounding imagination of the East, shaped by western rational thought, the Swiss reporter Fernand Gigon tries, not always successfully, to get rid of an Orientalist's look on yesteryear's China, so as to penetrate the mystery of a society that is different and closed to itself. He attempts, through direct contact with Chinese individuals, to get the Chinese soul out and into the open. His contacts with China and Chinese people at regular intervals during almost thirty years (1956-1986) inevitably leads him to say in his straightforward style that Western objectivity cannot be affixed on Chinese society. This article proposes an immersion in the world of Fernand Gigon, a reporter in search of the Chinese soul, of the Chinese beyond.

<sup>52</sup> GIGON Fernand, « Le centre du monde s'est déplacé », *La Voix protestante*, 11 janvier 1985, dernière page (Fonds FG, boîte n° 34).





# ÉPIPHANIES, COÏNCIDENCES ET VOYAGES : EN QUÊTE D'UNE IDENTITÉ FRAGMENTÉE

DAVID COLLIN

**Résumé :** À partir de plusieurs textes personnels (romans, récits, chroniques), j'aimerais poursuivre une réflexion sur l'importance de l'épiphanie et de la coïncidence dans l'écriture de soi et dans l'écriture romanesque, voire de l'illumination telle que l'entendaient par exemple Marcel Proust, Charles Baudelaire, William Hazlitt, Walter Benjamin, W. G. Sebald, Jorge Luis Borges, et plus récemment Christian Garcin et Denis Grozdanovitch, auteurs chez qui je trouve parfois une réponse, un écho, à mes propres interrogations. Je prêterai une attention particulière à quelques extraits touchant au voyage en Chine, m'intéressant dans le cadre d'un « voyage-enquête » à l'importance des lieux dans la reconstitution d'une identité méconnue, mais aussi dans l'invention d'une identité en devenir, possible, rêvée.

## PROLOGUE

Invité à commenter mes livres, je réalise que nombreux sont les textes où j'interroge les questions de mémoire, d'identité, de filiation et, plus largement, à travers des réflexions littéraires et des lectures personnelles, la figure de l'écrivain. Je choisis ici de relier ce qui anticipe l'écriture et la nourrit, en me demandant comment les épiphanies, qui sont de brefs moments d'éveil, illuminent le voyage, construisent peu à peu des passerelles entre l'écriture du réel et la fiction, et permettent des étapes dans la constitution d'un style, d'une écriture que chaque livre précise, tente d'affiner.

## 1.

Il est assez étrange de revenir sur les lieux d'un crime que l'on n'a pas commis. On dit d'un meurtrier qu'il retourne toujours sur les lieux de son crime, se trahissant par excès de confiance, avide de reconnaissance pour l'acte qu'il vient d'accomplir. Sans aller jusqu'à cette extrémité, j'ai l'impression qu'être à Shanghai sur les lieux d'un roman qui ne sont plus exactement tels que j'ai cru les voir, c'est me trouver sur le devant d'une scène où certes je n'ai pas commis de crime, mais où une certaine inquiétude semble exister dans tel ou tel lieu, entre le doute d'y avoir été et la certitude de l'avoir *déjà vu*.

Depuis mon premier voyage en 2007, en marge d'un colloque littéraire à l'Université de Fudan, les sensations rapportées par le flâneur que j'étais, au contact de Shanghai, ont voyagé dans mon esprit jusqu'à devenir matériaux pour *Les Cercles mémoriaux*<sup>1</sup>, et particulièrement pour la partie centrale du livre :

«Elias marchait seul dans les rues de Shanghai [...] il déambulait en funambule, toujours inquiet de manquer les repères de son passé quand ils se présentaient à lui. Il hésitait sur les directions à prendre, doutait de ses facultés à reconnaître un sentiment, une sensation familière. [...] On ne sait jamais où le hasard vous mène. Alors que la foule regardait vers les hauteurs incalculables des tours qui dominaient les édifices en briques de l'ancienne New York chinoise, Elias s'interrogeait sur les réminiscences qui l'assaillaient de toutes parts. Avait-il déjà vécu cet instant ?»<sup>2</sup>

Et plus loin, dans le monologue intérieur d'Elias :

«Shanghai. La ville participe aux rêves exploratoires des espaces cachés. Le plan de la cité se superpose à la carte imaginaire de mes territoires intérieurs. Je décide des lieux d'où reconstruire une épopée. J'y rétablis la cartographie perdue de ma mémoire. Ou devrais-je dire, des différentes strates de ma mémoire. Les lieux renaissent comme des îles ensevelies, au fil d'un voyage que j'accomplis à rebours, à l'envers du précédent.»<sup>3</sup>

L'écriture de ce roman s'est lentement cristallisée à partir des notes quotidiennes que je prenais au cours de plusieurs voyages<sup>4</sup>, mais qui réinterprétées, transformées lors de l'écriture du roman, ont servi de creuset à la fiction, de nourriture, de contexte. Le réel nourrit la fiction. Et en retour la fiction modifie la conscience que nous avons du réel. En soi, différents éléments épars du réel prélevés dans des temps et des lieux différents puis transposés dans la chronologie et la structure unique d'un roman, forment une nouvelle constellation imaginaire, créent des liens, des successions d'effets imprévus, un panorama de souvenirs et de paysages inédit. Ainsi, *Les Trois Mousquetaires* d'Alexandre Dumas ont été fortement nourris par la vie de l'auteur, par les décors qu'il traversait, par les personnes qu'il rencontrait.

<sup>1</sup> Histoire d'un homme amnésique, Elias, perdu dans le désert de Gobi, qui peu à peu remonte à rebours le fil de son histoire et de son dernier voyage.

<sup>2</sup> COLLIN David, *Les Cercles mémoriaux*, Chauvigny : L'Escampette, 2012, p. 121.

<sup>3</sup> COLLIN David, *Les Cercles mémoriaux...*, p. 123.

<sup>4</sup> Trois voyages très proches en 2006, en Argentine, en Mongolie et au Maroc dans le Sahara, suivis de deux voyages en Chine en 2007 et 2008.

En revenant à Shanghai, sept ans après mon précédent voyage, je ne suis pas parvenu à retrouver tous les lieux qui m'avaient inspiré. Certains étaient toujours en place, mais où était passée la petite rue dont j'avais le souvenir dans la concession française ? Et pourquoi certains personnages de la Place du peuple s'étaient-ils évanouis à jamais ? Où étaient les danseurs de tango que j'avais observés dans le parc ? Comme si l'une des fonctions du roman était de figer le monde dans un rêve d'écriture. Une présence, un moment particulier, une rencontre saisissante, ou tout simplement la force, l'énergie dégagée par nombre de lieux visités et de sensations vécues à Shanghai, me hantèrent longtemps. À partir de ce trouble dilué puis augmenté par d'autres sensations, j'envisageais l'écriture d'un *vrai* roman ; après *Train fantôme* qui naviguait entre le récit et le roman *autographique*, j'avais décidé de m'attaquer au roman d'aventure, avec des personnages, une intrigue, bref quelques clichés du roman qu'il faut réinterpréter à sa manière, sans savoir par où commencer. De livre en livre, une thématique demeurait, étayée par une recherche sur la mémoire et l'oubli, et mes premiers pas en quête de filiations. Au fil de son voyage, Elias reconstruit les bribes d'une mémoire trouée. Ce travail de reconstitution d'une identité à travers le voyage, à travers le langage et l'écriture, je l'avais précisément initié dans *Train fantôme*, tentative de rétablir le fil décousu de mes filiations, mais aussi d'entreprendre un voyage d'écriture rythmé par des trajets ferroviaires quotidiens :

« Je reconstitue les récits fragmentés d'une légende, je braconne dans les bocages de non-dits. Tapi dans les fourrés, je pose des pièges à révélation. Les mailles enchaînent les mots dans des pièges à silences, des pièges à pères, des pièges à mots. Je me dissous pour rester ce que je suis, pour le devenir. Ce qui n'est plus là, l'enfoui, le disparu, je l'invoque dans la langue des absents. Je convoque les fantômes, je ressuscite les souvenirs lointains, les rêves collés au seuil de la mémoire ; je retiens, fixe les silhouettes, le contour des ombres gravées en moi. Les absents vibrent brutalement, violentent les vides de ma page, les mots découvrent mes oublis, mes silences, ces espaces de trahison sur lesquels je me suis construit – construit à l'envers, en négatif de moi [...] »<sup>5</sup>

« Une toile d'araignée intime se tisse d'une vie à l'autre. Les fils détendus croisent de longs câbles de résistance en un écheveau indémêlable de passages. Pour relier, tisser, exécuter, je passe et repasse dans les mêmes lieux, par les mêmes événements, je me faufile entre des réseaux touffus de relations perdues, entre les anciennes toiles oubliées ; contre cette succession d'histoires qui n'en finissent pas de se répéter, je retourne au sable, à l'archéologie des racines, à l'entretien des rares lieux intangibles, branches et racines, auxquels je m'accroche les jours de catastrophes intimes. »<sup>6</sup>

Avant que la fiction s'en mêle, nous savons bien que les lieux comme les souvenirs s'altèrent avec le temps. Nous les réinventons, nous leur donnons des attributs et des qualités qu'ils n'ont peut-être plus, et parfois qu'ils n'ont jamais eus. Ils nous habitent, nous travaillent, nous y laissons quelques traces et souvent une partie de nous-mêmes. Mais surtout, ils se métamorphosent quand la fiction surgit, quand on ne discerne plus le vrai du faux. Il s'est passé quelque chose ici, dans cette maison,

<sup>5</sup> COLLIN David, *Train fantôme*, Paris : Seuil, 2007, p. 59.

<sup>6</sup> COLLIN David, *Train fantôme*..., p. 83.

dans cette rue, sur cette place, mais qu'était-ce exactement ? Mystère. Et lisant son propre livre, on se rend compte qu'il est difficile de discerner le réel de l'imaginaire, et que paradoxalement le livre a modifié le Shanghai dont nous avons le souvenir.

## 2.

Dans *Les Cercles mémoriaux*, nous suivons la quête d'Elias, perdu dans le désert de Gobi au début du livre. Il devra voyager de la Mongolie à l'Argentine, en passant par Shanghai, lieu de plusieurs révélations, d'illuminations faites de gestes, de mots, de sons, récoltés lors de flâneries, de bribes de rêves et de rencontres qui donnent un cap, qui révèlent des indices, qui font progresser l'enquête du personnage sur son propre passé. Les scènes se déroulent sur le Bund, sur la Place du Peuple, dans une hypothétique Académie des gestes et des attitudes de la ville de Shanghai, et à Suzhou. Le héros est un naufragé de la mémoire. Il débute l'histoire sans savoir qui il est, et doit se reconstruire d'étape en étape, découvrir pourquoi il s'est retrouvé dans un *no man's land*. Qu'était-il venu faire là, sinon redécouvrir qui il était, reconstituer une identité disséminée dans les tempêtes du Gobi ?

Le processus mémoriel qui porte le naufragé à la rencontre de lui-même est proche du travail de l'écrivain qui enquête sur l'avenir de son écriture et tisse des liens entre des indices que les autres ne voient pas, faisant ressurgir une mémoire que la plupart des gens avaient oubliée ; un acte d'écrire, de s'écrire, qui passe par l'imagination, imagination du réel et du fantastique mêlés, imagination de l'avenir et du passé, imagination de ce que signifie cette inquiétante étrangeté qui nous immobilise dans la rue, quand tétanisés, nous vivons l'épiphanie si particulière du *déjà vu*, du *déjà entendu*, ce redoublement du présent qui semble *a priori* indescriptible. *Un écrivain voit des choses que les autres ne voient pas*, mais chacun voit pour soi ce qui l'aide à vivre, et les fantômes d'un passé qu'il devra tenter d'apaiser, de résoudre, de sonder, manière d'accomplir un pas *au-delà*. Je tente de mettre des mots sur des choses qui n'ont pas de nom et me laisse porter par des signes, gestes, paroles, coïncidences et séries d'illuminations « brusques », comme dirait Henri Michaux. J'essaye de traduire ce qui vient tout autour de moi, à travers moi, en pleine capacité de perception, dans les photos de famille, dans la rue, dans les corps, tantôt en voyage, tantôt immobile dans une chambre.

Cette tradition littéraire de l'éveil – j'utilise à dessein ce mot sur lequel je reviendrai – n'est pas une école. Parlons plutôt d'une sensibilité partagée, d'une approche sensuelle et perceptive de l'écriture, et de son rôle dans l'édification de soi comme individu et comme écrivain. En Occident, il existe un réseau d'auteurs et de pensées qui réunirait intuitivement Marcel Proust et Henri Bergson, Arthur Rimbaud, Charles Baudelaire et les surréalistes, Henri Michaux, Franz Kafka, Walter Benjamin, W. G. Sebald et ceux qu'on ajouterait très subjectivement à ce parcours de lectures et d'affinités personnelles. Tels l'écrivain argentin Jorge Luis Borges, amateur de paradoxes et de retournements inattendus, ou William Hazlitt, écrivain anglais contemporain de Robert Louis Stevenson. Plus récemment, je songe aussi à des écrivains comme Christian Garcin, Christian Doumet, Antoine Billot, Akira Mizubayashi,

Éric Faye et Denis Grozdanovitch, qui me semblent tous, outre leur proximité sensible, particulièrement attentifs à ces petits détails du temps et de l'espace qui bouleversent nos perceptions, aux imprévus qui relient ce qui ne semblait pas être relié. Depuis l'automne 2013, j'écris tous les mois des *chroniques épiphaniques*, sortes de courtes nouvelles publiées dans le journal critique de la revue *Hippocampe*. Un projet évolutif qui pourrait constituer plus tard un livre complété de notes, de réflexions sur ce phénomène très troublant de l'épiphanie. Voici quelques extraits, que je crois significatifs, de ces chroniques :

«Chaque voyage porte en lui un moment épiphanique où se trouvent condensées, parfois en quelques secondes seulement, les confluences du regard, de quelques visions fugitives qui relient les êtres entre eux, qui rassemblent autour d'un point, d'un moment, des visages, des histoires, des mots. Si la ville est une langue que le promeneur s'évertue librement à traduire, le voyage en soi – pour peu qu'il y ait véritablement disponibilité et attention à ce qui vient autour de soi et dans ce que nous traversons – constitue ses propres réseaux de signification, invente une autre langue de la résonance, instaure des passages entre des réalités que nous aurions crues éloignées et des faits qui n'auraient jamais dû être reliés, si la logique avait quelque chose à voir avec le hasard. Ainsi la coïncidence est peut-être la forme principale du langage du voyage véritable, porté par un être qui n'est pas condamné à l'efficacité, à la réussite d'un déplacement, programmé pour devenir un loisir.» («Delhi Visions»)

«Il arrive qu'une image nous saisisse, nous tienne immobile face à elle. Nous la regardons distraitement, avant d'être soudain arrêtés par l'intensité d'une coïncidence : ce qui fait qu'à ce moment précis du face à face nous coïncidons davantage avec nous-mêmes ; par ce que l'image semble vouloir nous dire.» («Arrêt sur image»)

«La perte de tout repère de temps, ce moment de ralentissement extrême qui nous saisit, est sans doute, dans le voyage, ce qui me plaît le plus ; cet instant indécidable et rare où le monde autour de soi tourne soudain au ralenti. Ou ne tourne plus du tout. Les objets sont en suspension. Les hommes semblent figés dans un temps qui ne leur appartient plus et le paysage est comme enraciné dans un passé immuable. Sans l'avoir décidé, c'est probablement cette sensation que je m'attendais à trouver en prenant le transsibérien en hiver. Mais ce n'est qu'après des milliers de kilomètres, une certaine familiarité avec le voyage lui-même et donc un oubli de ses particularités, que j'arrivais, sans l'avoir su au moment où je le vivais, dans le monde suspendu de l'entre-deux. J'avais bien ressenti un certain détachement à mesure que le roulement discret du train nous éloignait de la capitale et nous détachait d'une notion précise du temps, entamée par le décalage horaire sans cesse élargi à mesure que nous roulions vers l'Est et par les nuits très précipitées de l'hiver sibérien. Mais nous avions encore, dans ce mouvement de lente dérive d'un fuseau horaire à l'autre, la permanence de l'horaire moscovite dans le train et sur les quais, qui contribuait à un sentiment de confusion permanente, et nous obligeait continuellement à éprouver nos repères pour ne pas manquer les arrêts. Ce n'est qu'au moment où nous allions quitter la Russie, après plus de dix jours de voyage, sur la frontière russo-mongole, que se produisit le décollement que je n'espérais plus. Et c'est sans doute grâce à cet oubli, à cette incrustation du voyageur dans le voyage, à cette imprégnation qui n'arrive généralement qu'après plusieurs jours de dérive, que se produisit cette sensation qui ne peut apparaître que lorsqu'on ne s'y attend plus. Pour vivre des moments exceptionnels, non par le faste ou l'événement mais dans la transe immobile d'un oubli de soi, alors que se superposent les différentes temporalités de notre vie, il faudrait donc attendre et

ne plus attendre, se laisser conduire par le train, se laisser hypnotiser par le broun-roun-roun des roues du train comme écrivait Cendrars, se laisser surprendre par ce qui surgit.» («Wagon-frontière»)

### 3.

Qu'est-ce qu'une épiphanie ?

J'aurais peut-être dû commencer par là, même si j'écris cette phrase, «j'aurais peut-être dû commencer par là», tout en sachant très bien que ce n'est pas un hasard si, à ce point de ma réflexion, je m'arrête sur les multiples définitions de ce phénomène. À mon avis, chez les écrivains que j'ai cités, et plus modestement chez moi, l'épiphanie contribue au *réveil* d'une mémoire cachée, à l'épanouissement de nos perceptions, et finalement à l'éclosion de certains textes, à la naissance de la fiction, c'est-à-dire aussi à la transition, à l'échange entre le vécu réel et la fiction; ces moments contribuant par ailleurs à l'exploration intérieure de soi, à notre capacité comme écrivains à dire ce qui n'existe pas.

Le mot épiphanie vient du grec *epiphaneia*: une «apparition», une «manifestation», traductions qu'on trouve dans plusieurs dictionnaires, et auxquelles on pourrait ajouter le mot «compréhension», quand on parvient à résoudre l'équation d'un puzzle complexe dont on ne possédait ni les pièces, ni l'image d'origine.

L'épiphanie est d'abord une fête chrétienne qui célèbre la reconnaissance du Christ par les trois rois mages. Le 6 janvier. Dans notre cas, c'est aussi une histoire d'apparition. Mais qui n'est pas uniquement religieuse. Le philosophe Walter Benjamin parlait d'*illuminations profanes* et de *main heureuse*:

«Le lecteur, le penseur, l'homme qui attend, le flâneur sont des types d'illuminés tout autant que le fumeur d'opium, le rêveur, l'homme pris d'ivresse. Et de plus profanes. Pour ne rien dire de cette drogue terrible entre toutes – nous-mêmes – que nous absorbons dans la solitude.»<sup>7</sup>

On pourrait ajouter, pour trouver une voie médiane entre l'épiphanie religieuse et l'illumination profane, ce qu'écrivait Yannick Haenel dans la postface d'un livre de Joyce :

«L'écriture épiphannique est précisément ce lieu où le profane et le sacré coïncident – où un passage s'ouvre aux dieux. La littérature s'écrit dans des régions qui déchirent l'espace et le temps; en elle, c'est l'univers qui parle.»<sup>8</sup>

Cette citation me permet de faire un lien, peut-être audacieux car très intuitif, entre la conception occidentale chrétienne de l'épiphanie dans la littérature et ce qui pourrait correspondre à cette notion d'apparition soudaine, de révélation,

<sup>7</sup> Voir FROMMER Franck, «Walter Benjamin. L'illumination profane et la "main heureuse"», *Mouvements*, 33-34, 2004, p. 186-192, en ligne : [http://www.cairn.info/load\\_pdf.php?ID\\_ARTICLE=MOUV\\_033\\_0186](http://www.cairn.info/load_pdf.php?ID_ARTICLE=MOUV_033_0186).

<sup>8</sup> HAENEL Yannick, postface à JOYCE James, *Giacomo Joyce*, Paris: Multiple, 2013.

voire d'illumination, assez peu profane pour le coup, dans les traditions et pensées chinoises et japonaises. L'idée que l'on puisse comprendre soudainement une chose, une pensée, un concept, une situation qui jusque-là nous paraissent illisibles, correspond dans le bouddhisme *zen* japonais au mot *satori*, équivalent de la notion chinoise du *wù*. Deux mots pour dire l'éveil spirituel, considéré comme *une expérience transitoire* assez proche du moment de l'épiphanie. Dans le taoïsme on parle aussi de « pureté du moment », dans le *chan*<sup>9</sup> (le *tch'an*) d'illumination intérieure, « d'instantanéité de l'illumination ». Bodhidharma, dit le « grand voyageur », a réussi à réunir ces deux traditions, taoïsme et bouddhisme.

#### 4.

À quoi bon partir en voyage quand on est toujours rattrapé par soi ?<sup>10</sup> On dit souvent qu'un voyage immobile sonde au mieux les profondeurs de soi<sup>11</sup>. Je reconnais dans la chambre l'un de mes lieux d'écriture quotidien, tourné vers un ailleurs que la fenêtre me permet d'entrevoir. Et si le voyage me donne la possibilité de m'approcher de cet ailleurs sans l'atteindre, l'écriture découvre plus loin encore, dans l'intériorité de cette découverte, des parties que j'avais égarées sans le savoir ; ainsi, débarrassé des contraintes quotidiennes, j'évolue dans un entre-deux perpétuel fait de solitude, de mouvements et d'immobilité au sein du voyage, de rencontres et de méditation, et dans lequel j'ai de fortes chances d'être *moi-même*. Et cela beaucoup plus que dans la multiplicité des rôles que me fait jouer la société.

On vient de publier, de William Hazlitt, l'écrivain anglais que je mentionnais plus haut, un petit trésor de livre : *La Solitude est sainte*<sup>12</sup>. J'aimerais produire ici un extrait d'une chronique épiphanique où j'évoque à partir du livre cette situation de l'écrivain qui voyage<sup>13</sup> et qui, en se retrouvant au plus près de lui-même, parvient à se tenir en état d'accueil, prêt à recevoir l'imprévisible, les épiphanies-sources de l'écriture qui lui donneront à voir des aspects du monde, des liens, des points de vue et des coïncidences, qu'il ignorait jusque-là, chacun ne connaissant qu'une toute petite parcelle du réel et des aspirations de *l'autre*, du voisin de table.

« Ces instants mémorables de nos vies sont trop précieux, trop empreints d'un bonheur sincère et solitaire pour être gâchés et disséminés dans une entente imparfaite. Je préfère les garder pour moi seul et les épuiser jusqu'à la dernière goutte : il sera toujours temps d'en parler ou de les écrire par la suite. »<sup>14</sup>

Être disponible à l'abandon, n'était-ce pas une manière de se préparer à l'éveil ? J'aimerais poursuivre le voyage en regardant derrière moi, dans la succession de mes

<sup>9</sup> Le *zen* est la désignation japonaise du *chan* chinois, lui-même inspiré du *dhyana* (méditation) sanscrit.

<sup>10</sup> Question rhétorique que SÉNÈQUE avait formulée dans les *Lettres à Lucilius* (livre III, lettre 28) en citant Socrate : « *Quid miraris nihil tibi peregrinationes prodesse, cum te circumferas ?* »

<sup>11</sup> Voir MAISTRE Xavier de, *Voyage autour de ma chambre*, Paris : GF-Flammarion, 2003.

<sup>12</sup> HAZLITT William, *La Solitude est sainte*, Paris : Quai Voltaire, 2014.

<sup>13</sup> Je préfère celle-ci à celle de « l'écrivain-voyageur » qui devient trop une catégorie, un rôle officiel que je préfère ne pas endosser.

<sup>14</sup> HAZLITT William, « Partir en voyage », in *La Solitude est sainte...*, p. 45.

livres. Je me suis rendu compte de quelques constantes dans mon écriture. Elles sont principalement liées au voyage, à la mémoire, au rêve. Ainsi, mon voyage en Chine a réellement commencé bien avant de partir, dans plusieurs rêves que j'ai notés dans un cahier. Il y a une quinzaine d'années. Je me souviens en particulier d'un rêve dont certains éléments sont restés gravés dans ma mémoire : un congrès chinois dans un immense théâtre à ciel ouvert, des calendriers circulaires, de grands idéogrammes rouges, et une langue que je comprenais et parlais parfaitement. Ce rêve m'a beaucoup inspiré. Il est apparu bien après ma découverte des voyages en Chine du poète et médecin Victor Segalen. Fasciné par ce personnage, par son époque et ses livres, j'ai attendu bien longtemps avant d'entreprendre l'écriture de *La Grande Diagonale*, un livre où je reprends sa traversée de la Chine, voyage géographique et intérieur, une manière à moi de visiter l'œuvre de Segalen.

J'ai longtemps souhaité partir en Chine sans y parvenir. J'ai tourné autour de cette idée avec les clichés que j'en avais, avec les lectures de Segalen qui ont longtemps influencé ma vision de la Chine, avant de me rendre finalement une première fois en Chine en 2007. En voici une trace avec ce texte écrit en 2001 :

«J'ai la faiblesse de croire que mon chemin pour la Chine est une longue marche circulaire. Je n'en serais qu'aux prémices, au palier d'un labyrinthe mythologique gardé par un monumental Dragon rouge. Segalen m'indiqua la voie d'un mystère qui s'avère tout autant intérieur que géographique, à moins que l'esprit soit lui aussi cartographié à l'image des batailles navales planifiées par l'Empire du Milieu contre la toute-puissance des Shoguns. Ce sont des rouleaux encombrés de caractères rouges et noirs ; pensées parsemées, confusion de mon désir de Chine, rêves éveillés que construisent les mots, ces expressions aux dictionnements impossibles, portes initiales d'une grande diagonale ségalienne.

D'un seul coup de pinceau je suis entré dans un deuxième cercle ondulant autour de mon idée de Chine. Les gestes du calligraphe initient les stèles mémorielles du poète et m'ont donné à voir le premier souffle d'une pensée dans l'encre profonde des idéogrammes-symboles. J'entrevois dans ces gestes fossilisés le mouvement subtil de paroles elles aussi circulaires, dans ces tourbillons, pour ne pas dire tempêtes ou typhons de mots qui ne répondent jamais aux mots, qui tournent autour de la question pour donner le sentiment d'un assemblage évasif de lettres, imbrication poétique délicieuse qui ne dit rien, à moins d'inscrire au fronton du dialogue : "Les mots s'oublent, seule l'impression de nos regards compte". Dessin du caractère invraisemblable d'un signe fugitif. Un idéogramme invisible s'imprime peu à peu dans mon esprit ; j'approche à grands pas d'une idée vague de l'autre. Dans un troisième cercle qui privilégie les rencontres, je n'ai eu de cesse de cerner une réponse qui ne venait pas. J'ai compris plus tard qu'il serait bien trop compromettant d'aller droit à la chose, que toujours le cercle nous rattrape et qu'il est futile d'abonder dans un sens connu. Un peu comme si l'on décidait de traverser de gauche à droite une série d'idéogrammes qui se lit de haut en bas. Insaisissable royaume, il faudra partir un jour...

Le 17.12.01, Café Edmond Rostand, rue Médecis, Paris. »

Mon second voyage en Chine (2008), à Pékin et à travers le Xingjiang, sur les traces d'Ella Maillart, se fit en compagnie d'autres écrivains et de photographes, et devait se conclure par la publication d'un petit livre. Mais comment décrire un voyage aussi court, dans une situation ne favorisant absolument pas l'écriture, sinon dans un fade journal de voyage ? Ce n'est que vers la fin, dans la ville-oasis de



Khotan<sup>15</sup>, que je trouvai mon inspiration dans une petite seconde du voyage, dans un moment épiphanique très fort qui se produisit dans le vieux marché de la ville qui semblait n'avoir pas bougé depuis le passage d'Ella Maillart dans les années 1930. En écrivant ce texte, j'eus la sensation de découvrir l'écriture épiphanique, et quelle passionnante aventure littéraire il y avait là, de creuser au cœur d'un point minuscule, d'explorer les perceptions infimes d'un moment aussi concis, et où apparemment, pour les autres, il ne se passe rien.

«Il arrive que l'on passe à côté d'un voyage, parce que l'on passe à côté de ce qu'on était venu chercher. Parce que plus simplement encore, on y cherchait quelque chose. C'est le voyage qui donne le ton, qui laisse voir ou non. À condition de ne pas trop en demander. De ne pas vouloir tout voir, tout entendre, de se laisser aller aux incertitudes, de les accueillir comme l'inquiétude discrète qui se glisse dans la peau de tout voyageur. [...] Petite cellule de temps et dans l'espace. Trois secondes. De quoi s'agit-il? Sinon d'un moment infime placé au cœur du marché lointain, d'une percée dans l'intime. Alors voici : j'étais là, debout, à regarder passer les familles ouïgoures et leurs charrettes, à sentir la poussière nous envelopper. J'étais seul. Un moment seul à les regarder passer. À ne plus circuler, à ne plus déambuler sans voir. Debout, le regard fixe sur un autre temps, sur le regard très ancien d'un vieil homme assis sur des balles de coton. Et puis plus rien. J'ai perdu mon regard. Le vide, le flou, le silence dans le tumulte. Trois secondes à peine d'une intensité extraordinaire. Certains appellent cela épiphanie, étourdissement, Segalen, Bouvier, Virginia Woolf et Proust ont raconté de tels moments. Après Rimbaud, Walter Benjamin les appellera illuminations profanes. Dont l'explication est souvent différée au retour de voyage. Puisque sur le coup, je ne suis pas en mesure de comprendre ce qui se produit. Quand cela se passe, je ne suis pour ainsi dire pas présent. Légèrement débordé par la réalité. Mon corps incertain flotte dans un temps suspendu, dans un espace restreint et oscillant. Comme si j'étais ivre. Ce sont mes notes de voyage qui parviennent à me rappeler la portée de l'événement. En surface. Comme si ces notes avaient été rédigées par un autre, celui en moi qui m'observe de loin. Est-ce cela la lucidité? Se voir de loin? Khotan, le 8 juin 2008 : "Ivresse, perte d'équilibre. Au milieu des carrioles, des ânes, des cris, des invectives de vendeurs, des clients, des passants, des klaxons et des motos, j'ai comme un début d'absence, le sentiment que je pars, que je vais me perdre." C'est écrit. Deux pages à peine dans un carnet qui en compte cent. De l'immobilité est venu l'étourdissement. Le temps s'est ralenti à l'extrême. Il ne passe plus. Quelque chose de l'ordre du retentissement. Et monte du sol jusqu'à l'intérieur de soi, tout autour de soi, une espèce d'enveloppe qui éteint toute perception extérieure, et ne laisse entendre que le bruit du vide. Un bruit blanc comme celui d'une télévision sans antenne, sans image. Le monde s'est arrêté. Il n'y a rien à voir, rien à entendre. Sinon le bruissement d'ondes indécises et brouillées. Et l'intérieur de soi. À cet instant voyage physique et voyage intérieur se confondent. Dans l'intime. Et c'est toujours une chance que de parvenir à ce point-là du voyage, dans cette zone si rarement accessible à la conscience, qu'on ne voit pas en regardant simplement le paysage, en visitant ce qu'il y aurait à visiter, en traversant le monde en pèlerin. Cette zone dont je parle n'est pas photographiable, elle n'existe sur aucune carte, sur aucun dépliant touristique. L'intime, c'est la région la plus éloignée de la frontière. Aux confins. Au "Marché du lointain". Dans cette inscription surgie au bord de la route, je trouve ce que je n'aurais jamais su chercher, jamais su exprimer. Car sans doute je cherchais trop.

<sup>15</sup> Ville de culture ouïgoure dans la région autonome du Xinjiang, qui se dit aussi Hotan (خوتان), et que les Chinois nomment Hetian (和田). Cette ville est située au sud du désert du Taklamakan.

Il s'est passé quelque chose d'inouï, je me suis senti perdu, et c'est ainsi que le voyage a commencé. À partir d'un point zéro, quand il n'y avait plus ni repère ni chemin. On ne déambule plus sur les traces de, vers ceci ou cela, c'est le monde qui passe autour de soi, qui nous traverse de part en part. Au marché du lointain, dans la chaleur d'un début d'après-midi, j'ai manqué perdre l'équilibre.

On devrait marquer cet instant comme un lieu, dessiner un caractère sur le sable. Passé, présent. Un ailleurs intérieur, sans lieu défini, l'instant miraculeux où l'espace de rien du tout, restant à l'écart, je me sens au plus proche du lieu, de ceux qui l'ont traversé. En "passant inaperçu" j'ai ressenti une proximité. Et, en ce lieu extrêmement condensé du voyage, j'ai le sentiment, comme jamais, de m'approcher d'une résonance, d'une épaisseur impalpable, d'une densité d'être, d'une vie qu'Ella Maillart savait percevoir sous le nom de "vie immédiate". Ce qui ne peut être saisi.»<sup>16</sup>

Dans ces quelques textes qui illustrent l'apparition de l'épiphanie dans le voyage et son écriture, on retrouve les mêmes mécanismes, la mise en marche d'une étincelle qui illumine le présent et qui contribue, je crois, à forger l'identité de l'écrivain, avec une écriture tournoyante riche d'imprévus, et toujours oscillante entre fiction et littérature.

**Abstract:** Using several texts of mine (novels, narratives, chronicles), I will develop a reflection, based on my own experience as a writer and a reader, about the importance of epiphany and coincidence in personal as well as fiction writing. This reflection will also deal with the concept of illumination as understood by Marcel Proust, Charles Baudelaire, William Hazlitt, Walter Benjamin, W.G. Sebald, Jorge Luis Borges, and more recently Christian Garcin and Denis Grozdanovitch. Indeed I sometimes find among these authors a response to, or an echo of, my own interrogations. I will particularly dwell on excerpts about traveling in China, concentrating on the key role places play in the reconstitution of a partially unknown identity, within the framework of traveling as a form of enquiry, and also on the importance of these places for the on-going creative process of a possible, dream-like identity.

---

<sup>16</sup> COLLIN David, *Marché du lointain*, in *Voyage vers l'Ouest. Hommage à Ella Maillart*, Lyon: Lieux dits, 2009.

## NOTICES

**LIUBA BISCHOFF**, ancienne élève de l'École normale supérieure de Lyon et agrégée de Lettres modernes, est doctorante à l'Université Jean Moulin – Lyon 3. Elle prépare actuellement une thèse sur l'usage du savoir dans l'œuvre de Nicolas Bouvier, sous la direction de Mireille Hilsum (Lyon 3) et de Daniel Maggetti (Lausanne).

**CLAUDE BOURQUI** est professeur à l'Université de Fribourg depuis 2012, après avoir enseigné aux Universités de Neuchâtel (professeur boursier FNS, 2002-2006) et de Paris-Sorbonne (chaire d'excellence ANR, 2006-2010). Spécialiste du théâtre européen du XVII<sup>e</sup> siècle, il a dirigé, avec Georges Forestier, la nouvelle édition des *Œuvres* de Molière dans la « Bibliothèque de la Pléiade » (Paris : Gallimard, 2010). Il est également le concepteur de plusieurs sites Internet (bases de données ou éditions en ligne) consacrés à la littérature du XVII<sup>e</sup> siècle français : *Artamène* ([www.artamene.org](http://www.artamene.org), avec Alexandre Gefen), *Molière 21* ([www.moliere.paris-sorbonne.fr](http://www.moliere.paris-sorbonne.fr), avec Alexandre Gefen), *Les Nouvelles Nouvelles* ([www.nouvellesnouvelles.fr](http://www.nouvellesnouvelles.fr), avec Christophe Schuwey).

**VALÉRIE BUCHELI** est assistante depuis août 2010 au Département de langue et de littérature françaises modernes de l'Université de Genève, où elle prépare une thèse sur la problématique de l'intertextualité dans l'œuvre de Victor Segalen. Elle a publié une réflexion sur les liens entre ce poète et l'un de ses admirateurs (« Une rivalité lapidaire : Roger Caillois et l'empreinte de Segalen », *Littérature*, 157, mars 2010).

**XIAOQUAN CHU**, docteur de l'Université de Provence, est professeur au Département des études françaises et ancien doyen de l'Institut des langues et des littératures étrangères de l'Université Fudan (Shanghai). Il est en outre directeur du Comité académique de l'Institut et membre du Comité académique de Fudan. De 1991 à 1992, il fut chercheur associé au CNRS en France, puis en 2000 professeur associé à l'INALCO. Ses domaines de recherche sont la linguistique théorique, la syntaxe, l'histoire de la linguistique et la sémiotique, sur lesquels il a publié sept ouvrages, notamment *La Philosophie du langage*, *Introduction à la linguistique française*, *Explorer les sciences du langage*, ainsi qu'une cinquantaine d'articles de recherche. Il a traduit les *Écrits* de Jacques Lacan en chinois.

**DAVID COLLIN**, né en France en 1968 et résidant à Fribourg, est l'auteur de deux romans, *Train fantôme* (Paris : Seuil, 2007) et *Les Cercles mémoriaux* (Chauvigny : L'Escampette, 2012). Coauteur de livres d'artistes avec André PirLOT, Jean-Luc Cramatte, Mario del Curto, Hugo Bonamin et Etienne Krähenbühl, il a participé à de nombreux ouvrages collectifs dont *Voyage vers l'Ouest. Hommage à Ella Maillart* (Lyon : Éditions Lieux dits, 2009), *Les Dénis de l'histoire* (Paris : Éditions

Laurence Teper, 2008), *Le Royaume intermédiaire* (autour de J.-B. Pontalis, Paris: Gallimard, coll. «Folio Essais», 2007). Fondateur de la collection «Imprescriptible» aux éditions MétisPresses (Genève), initiée par *Les Mots du génocide*, conçu avec Régine Waintrater, il dirige depuis 2013 la collection littéraire «Quatre-vingts Mondes» aux éditions La Baconnière (Genève). Il est membre du comité de la revue *Hippocampe*.

**YVAN DANIEL**, docteur en littérature comparée de l'Université Paris-Sorbonne, agrégé de Lettres modernes, est professeur de littérature générale et comparée à l'Université de La Rochelle. Ses recherches portent principalement sur l'histoire des relations culturelles et littéraires entre la Chine et la France aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. Il est notamment l'auteur de *Paul Claudel et l'Empire du Milieu* (Paris: Les Indes savantes, 2003); *Littérature française et culture chinoise* (Paris: Les Indes savantes, 2011; traduit en chinois sous le titre 法国文学与中国文化). Il a récemment codirigé *France-Chine. Les échanges culturels et linguistiques. Histoire, enjeux, perspectives* (Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2015).

**CHRISTIAN DOUMET** est professeur de littérature française à l'Université Paris-Sorbonne, ancien directeur de programme au Collège international de philosophie et membre de l'Institut universitaire de France. Il a publié des livres de poèmes, des fictions et des essais sur la musique et sur la poésie – *Faut-il comprendre la poésie?* (Paris: Klincksieck, 2004), *La Déraison poétique des philosophes* (Paris: Stock, 2011) – et sur d'autres sujets: *De l'art et du bienfait de ne pas dormir* (Fontfroide: Fata Morgana, 2012), *Notre condition atmosphérique* (Fontfroide: Fata Morgana, 2014). Il a également consacré plusieurs ouvrages à Victor Segalen, édité ou codité *Stèles*, *Les Immémoriaux* et *René Leys* au Livre de Poche, et codirigé le *Cahier de L'Herne* consacré à cet auteur.

**ALAIN GUYOT**, professeur de littérature française du XIX<sup>e</sup> siècle à l'Université de Lorraine (Nancy), codirecteur de l'axe «La fabrique du texte» au sein de l'équipe «Littératures, imaginaire, sociétés», s'intéresse à la poétique et à la stylistique des récits de voyage, du tournant des Lumières à la fin du romantisme. Il a consacré de nombreux articles à ces thématiques et dirigé plusieurs ouvrages collectifs. Il est également l'auteur de *L'Itinéraire de Paris à Jérusalem de Chateaubriand. L'invention du voyage romantique* (avec Roland Le Huenen, Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2006) et d'*Analogie et récit de voyage. Voir, mesurer, interpréter le monde* (Paris: Classiques Garnier, 2012). Il dirige enfin, avec Sarga Moussa, la section «Voyages» dans l'édition des *Œuvres complètes* de Théophile Gautier (Paris: Honoré Champion), et prépare, pour les Classiques Garnier, l'édition de *L'Espagne sous Ferdinand VII* de Custine.

**SABINE HAUPT** est professeure titulaire et maîtresse d'enseignement et de recherche à l'Institut de littérature générale et comparée de l'Université de Fribourg. Elle a publié de nombreux travaux concernant la littérature européenne du XVIII<sup>e</sup> au XXI<sup>e</sup> siècle, l'histoire des idées, l'intermédialité (littérature et art, littérature et photographie ou cinéma), les rapports entre littérature et sciences, et entre littérature et

occultisme. Elle a dirigé à plusieurs projets du Fonds national suisse (FNS) sur le romantisme, sur la théorie de l'image dans la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle et sur la littérature suisse. Elle travaille occasionnellement aussi comme journaliste et critique littéraire (journaux, radio, télévision), ainsi que comme écrivaine.

**THOMAS HUNKELER** est professeur ordinaire de littérature française à l'Université de Fribourg. Il est également président de la commission d'experts de Pro Helvetia, fondation suisse pour la culture, et président de la Société suisse de littérature générale et comparée. Il a consacré de nombreuses études à la littérature de la Renaissance et de l'ère moderne et contemporaine, notamment : *Échos de l'ego dans l'œuvre de Samuel Beckett* (Paris : L'Harmattan, 1997) ; *Le Vif du sens. Corps et poésie selon Maurice Scève* (Genève : Droz, 2003) ; *Place au public. Les spectateurs du théâtre contemporain* (Genève : MétisPresses, 2008) ; *Métropoles des avant-gardes* (Berne : Peter Lang, 2011) ; *Annie Ernaux. Se mettre en gage pour dire le monde* (avec Marc-Henry Soulet, Genève : MétisPresses, 2012). Il prépare actuellement un livre sur le nationalisme des avant-gardes européennes.

**SYLVIE JEANNERET** enseigne la littérature française moderne et la didactique du français à l'Université de Fribourg. Ses domaines de recherche couvrent d'une part la littérature française du XIX<sup>e</sup> siècle, avec un accent particulier sur le genre romanesque et l'œuvre de Victor Hugo – sa thèse d'habilitation, soutenue en 2011, porte sur la politique dans l'œuvre romanesque de Victor Hugo –, d'autre part la littérature francophone, en particulier la littérature de Suisse romande – sa thèse de doctorat a porté sur les rapports entre musique et littérature dans l'œuvre d'Étienne Barilier (Genève : Slatkine, 1998).

**JIAYING LI** est doctorante en études théâtrales à l'Université Paris 10, après avoir accompli des études de Master à l'Université Fudan (Shanghai). Elle prépare actuellement une thèse sur le jeu verbal dans le théâtre français au XX<sup>e</sup> siècle. Elle a publié plusieurs articles dans des revues chinoises, dont «Drames révolutionnés et Révolution dramatisée : le théâtre à la Révolution française», «La traduction et la réception de *La Cantatrice chauve* en Chine», «*L'Orphelin des Zhao* (Ji Junxiang) et *L'Orphelin de la Chine* (Voltaire)».

**PAUL-ANTOINE MARTIN SAVELLI**, ancien élève de l'ENS de Lyon et agrégé de Lettres classiques, est spécialiste de mythologie et de poésie grecque et latine. Il s'intéresse également à la littérature française du XX<sup>e</sup> siècle et à la philosophie. Il a travaillé sur les cosmogonies grecques et sur le mouvement orphique.

**JEAN-FRANÇOIS LOUETTE**, ancien élève de l'École normale supérieure, est professeur à l'Université de Paris 4 – Sorbonne depuis 2005, après avoir enseigné aux Universités de Grenoble et de Lyon. Il a dirigé les éditions de trois volumes pour la «Bibliothèque de la Pléiade» : les *Romans et récits* de Georges Bataille (2004) ; «*Les Mots*» et autres écrits autobiographiques de Sartre (2010), un choix de *Romans* de Pierre Drieu la Rochelle (2012). Dernier ouvrage paru : *Chiens de plume. Du cynisme dans la littérature française du XX<sup>e</sup> siècle* (Genève : La Baconnière, 2011).

**HAMID NEDJAT**, d'origine iranienne et docteur ès Lettres (*De l'imaginaire dans l'œuvre d'Antoine de Saint-Exupéry*, Lille: Presses universitaires du Septentrion, 1999), a mené à bien, en France, au Japon et au Canada, des travaux de recherche et publié des articles sur l'imaginaire littéraire, les mythologies comparées, ainsi que sur le thème «religions et modernité». Il a été *Associate Professor* à l'Université internationale de Malaisie (janvier 2013 – juin 2014), où il a enseigné la littérature comparée (*Literatures of the World*) et l'éthique (*Introduction to Ethics*). Il est actuellement chargé de cours à l'Université de Montréal, où il enseigne la géopolitique des religions.

**ADRIEN PASCHOUD** est professeur boursier FNS en littérature française des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles à l'Université de Bâle. Ses axes de recherche sont la culture littéraire jésuite, les rhétoriques scientifiques, certains aspects du libertinage et les liens entre littérature et religion. Publications principales: *Le Monde amérindien au miroir des «Lettres édifiantes et curieuses»* (Oxford: Studies on Voltaire and the Eighteenth Century, 2008); *Un libertin dans l'Inde moghole. Les voyages de François Bernier (1656-1669)* (en collaboration avec Frédéric Tinguely, Paris: Chandeigne, 2008); *Espaces de la controverse au seuil des Lumières (1680-1715)* (en collaboration avec Léonard Burnand, Paris: Honoré Champion, 2010); *Penser l'ordre naturel (1680-1810)* (en collaboration avec Nathalie Vuillemin, Oxford: Studies on Voltaire and the Eighteenth Century, 2012).

**JEAN RIME** est assistant diplômé en littérature française à l'Université de Fribourg. Ses recherches, menées conjointement à l'Université de Montpellier, portent sur l'histoire littéraire de la presse au XIX<sup>e</sup> siècle et sur la transmédialité des personnages de fiction. Il s'apprête également à publier une édition du *Rouet des brumes* de Georges Rodenbach dans le volume III de la collection *Contes symbolistes* (Grenoble, ELLUG, 2015). Il s'intéresse parallèlement à différentes formes de culture médiatique, du XVIII<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle. L'œuvre d'Hergé est son violon d'Ingres. Il s'intéresse plus particulièrement à l'histoire multiforme de sa réception, notamment helvétique. Il a publié un bilan de ses recherches sous le titre *Les Aventures suisses de Tintin* (Fribourg: Bibliothèque cantonale et universitaire, 2013).

**JÉRÔME ROGER**, professeur à l'Université de Bordeaux – Montaigne, a consacré de nombreux travaux à la littérature contemporaine, en particulier à Henri Michaux, parmi lesquels *Henri Michaux. Poésie pour savoir* (Lyon: Presses universitaires de Lyon, 2000) et un commentaire de *Ecuador et Un barbare en Asie* (dans la collection «Foliothèque» de Gallimard, 2005). Il est également l'auteur de *La Critique littéraire* (Paris: Armand Colin, coll. «128», 2007). Il a en outre participé à la nouvelle édition des *Œuvres poétiques et dramatiques* de Charles Péguy dans la «Pléiade». Il a effectué plusieurs missions d'enseignement en Chine (Université Wuhan, 2012) et au Japon (2010 et 2013).

**ANNA SAIGNES** est maître de conférences en littérature comparée à l'Université Stendhal – Grenoble 3. Elle a publié des travaux comparatistes sur le modernisme dans les domaines polonais, français, anglais et allemand, notamment un essai:

*Stanisław Ignacy Witkiewicz et le modernisme européen* (Grenoble: Éditions littéraires et linguistiques de l'Université de Grenoble, 2006). Ses travaux récents portent sur les relations entre littérature et politique, particulièrement sur l'anti-utopie, lieu par excellence où penser, sur le mode de la fiction, les modèles politiques et les régimes de pouvoir. Elle a dirigé plusieurs ouvrages ou numéros de revue à ce sujet: *Littérature comparée et politique* (*Revue de littérature comparée*, 2009/1); *La Chute de l'URSS. Une fin d'empire* (en collaboration avec Agathe Salha et Anne-Marie Monluçon, *Recherches et Travaux*, 80, 2012); *Du Grand Inquisiteur à Big Brother. Art, science et politique* (Paris: Classiques Garnier, 2013).

**DANIEL SANGSUE**, docteur en lettres de l'Université de Genève, a enseigné dans cette université ainsi qu'à Smith College, à l'Université de la Sorbonne-Nouvelle – Paris 3 et à l'Université Stendhal – Grenoble 3. Il est actuellement professeur ordinaire à l'Université de Neuchâtel. Spécialiste de la littérature française des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, il a publié de nombreux ouvrages, dont *Le Récit excentrique* (Paris: José Corti, 1987), *Stendhal et l'empire du récit* (Paris: SEDES, 2002), *La Relation parodique* (Corti, 2007) et *Fantômes, esprits et autres morts-vivants. Essai de pneumatologie littéraire* (Corti, 2011).

**GUILLAUME SAVOY**, historien, titulaire d'un Master bilingue de l'Université de Fribourg, est l'auteur d'un mémoire intitulé *Identité et image du paysan suisse dans l'espace public. Les manifestations paysannes comme révélateur du malaise paysan (1954-1961-1973)*. Il a effectué un séjour Erasmus de deux semestres à l'Université Otto Friedrich de Bamberg en Allemagne et, en mai 2014, il a reçu un mandat pour la rédaction du livre du centième anniversaire des Scouts fribourgeois.

**THANH-VÂN TON THAT** est professeure de littérature comparée et francophone à l'Université Paris-Est Créteil. Elle a publié une édition critique des *Pas effacés* de Robert de Montesquiou et l'œuvre poétique complète d'Anna de Noailles (Paris: Éditions du Sandre, 2007, 2013), des traductions (de Gogol, Tchekhov) et des essais: *Proust ou l'écriture prisonnière* (Paris: Éditions du Temps, 2000); *Le Ravissement de Lol V. Stein. Un roman de la folie amoureuse* (Éditions du Temps, 2005), *Léon Cladel et l'écriture de la Commune* (Paris: L'Harmattan, 2007). Ses travaux en cours portent sur la francophonie dans les domaines vietnamien et russe.

**MICHEL VIEGNES** est depuis 2006 professeur ordinaire de littérature française à l'Université de Fribourg, après avoir enseigné aux États-Unis et en France. Il a publié de nombreuses études sur la poésie, notamment *L'Envoûtante Étrangeté. Le fantastique dans la poésie française (1820-1924)* (Grenoble: Presses universitaires de Grenoble, 2006). S'intéressant particulièrement aux domaines de l'imaginaire et du fantastique, il a consacré à ce dernier une anthologie commentée (*Le Fantastique*, Paris: GF, coll. «Corpus», 2006) et a dirigé plusieurs collectifs interdisciplinaires sur l'imaginaire du vent (2003), des points cardinaux (2005) et de la peur (2009). Son troisième axe de recherche est la poétique du récit bref. Outre des études sur plusieurs auteurs (Mérimée, Gautier, Schwob, Cendrars, Le Clézio) et un collectif codirigé avec Sabrinelle Bedrane et Françoise Revaz (*Le Récit minimal. Du*

*minime au minimalisme*, Paris : Presses de la Sorbonne-Nouvelle, 2011), il vient de publier *L'Œuvre au bref. La nouvelle de langue française depuis 1900* (Genève : La Baconnière, coll. «Langages», 2014).

**YONGFENG WU**, ancien étudiant du Département des études françaises de l'Université Fudan (Shanghai), est étudiant en cycle Master du Programme Grande École à l'ESSEC à Paris.

**LI YUAN** est directrice et professeur associé du Département des études françaises de l'Université Fudan (Shanghai), ainsi que vice-présidente de l'Association des traducteurs de Shanghai. Elle est l'auteur d'une vingtaine d'articles traitant de la traduction littéraire et d'Albert Camus, parmi lesquels : « Sur la traduction du *Premier Homme* en Chine » ; « Il n'est jamais l'étranger de sa propre vie » ; « Les dimensions subjectives dans un champ limité de création » ; « À la recherche du sujet traduisant. L'exemple de Fu Lei », « De la retraduction actuelle en Chine », « Une perception culturelle de la traduction », « La beauté éthique dans les traductions poétiques de François Cheng ». Elle a traduit une dizaine d'œuvres littéraires françaises, dont *Le Premier Homme* d'Albert Camus (Nanjing, 1999), *L'Amour* de Marguerite Duras (Shenyang, 2000), *Mercure* d'Amélie Nothomb (Shenzhen, 2000), *Lettres au Castor (extraits)* de Jean-Paul Sartre (Beijing, 2005), *La Passion des premiers chrétiens* de Pierre-Marie Beaude (Nanjing, 2006), *Vies des hommes illustres* de Romain Rolland (Beijing, 2007), *Nous et les Autres* de Tzvetan Todorov (Beijing, 2014).

**HUA ZHANG** est maître de conférences au Département des études françaises de l'Université Fudan (Shanghai). Depuis plusieurs années, elle mène notamment des recherches sur les écrivains d'origine chinoise qui s'expriment directement en français. Dans ce domaine, elle a traduit en chinois *Pèlerinage au Louvre* de François Cheng, a publié plusieurs articles et dirige deux projets de recherche soutenus par le Ministère de l'éducation chinois et la municipalité de Shanghai.

**YINDE ZHANG** est professeur d'études chinoises et directeur de recherche au Centre d'études et de recherches comparatistes (CERC) à l'Université Sorbonne-Nouvelle-Paris 3. Il est aussi membre du Centre d'études sur la Chine moderne et contemporaine (EHESS/CNRS) et professeur associé à l'East China Normal University (Shanghai). Il est actuellement rattaché au CEFC, Hong Kong, en délégation du CNRS (2013-2015). Ses travaux portent sur la littérature chinoise contemporaine et sur les relations littéraires sino-occidentales aux *xx<sup>e</sup>* et *xxi<sup>e</sup>* siècles. Il a notamment publié *Le Monde romanesque chinois au *xx<sup>e</sup>* siècle. Modernités et identités* (Paris : Honoré Champion, 2003) ; *Littérature comparée et perspectives chinoises* (Paris : L'Harmattan, 2008) ; *Mo Yan, le lieu de la fiction* (Paris : Seuil, 2014).

**XINMU ZHANG** est professeur titulaire et directeur de thèses au Département des études françaises de l'Université de Nanjing. Ses domaines de recherche sont la linguistique, la sémiologie et la littérature française. En juillet 2005, il a été nommé chevalier dans l'ordre des Palmes académiques. En août 2008, il a reçu le Prix littéraire Zijin 2008 de la Province du Jiangsu. Il a publié plus de soixante articles



académiques et deux ouvrages critiques : *Analyse sémiologique des romans français* (Beijing: Éditions Enseignement et Recherche des langues étrangères, 2010), *L'Esthétique de Proust* (Nanjing: Presses universitaires de Nanjing, 2015). Il a aussi traduit près de quarante œuvres et ouvrages français dont *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo, *Les Ombres errantes* de Pascal Quignard, *Tout est passé si vite* de Jean-Noël Pancrazi, *Pouvoirs de l'horreur* de Julia Kristeva, *À quoi pense la littérature ?* de Pierre Macherey, *La Séduction* et *Cool Memories* de Jean Baudrillard, *Pour une morale de l'ambiguïté* de Simone de Beauvoir, *La Politique de la littérature* de Jacques Rancière, *L'Espace proustien* de Georges Poulet.



## INDEX

Conformément aux usages des Éditions Alphil, le présent index répertorie les auteurs, penseurs ou personnages historiques cités dans le volume, à l'exception des critiques littéraires et des chercheurs contemporains mentionnés au seul titre de référence bibliographique. Tous les noms chinois (y compris les intellectuels exilés ou naturalisés) font l'objet d'un second index.

### A

Abel-Rémusat Jean-Pierre 178, 179, 180  
Al-e Ahmad Jalal 267, 268  
Alembert Jean Le Rond d' 59, 259  
Angenot Marc 89, 90  
Antonioni Michelangelo 13  
Anzieu Didier 156, 231  
Apollinaire Guillaume 256  
Arcimboldo Giuseppe 259  
Aristote 14, 16, 39, 44  
Artaud Antonin 279  
Athénodore 169  
Auden Wystan Hugh 21  
Augustin 171  
Aymé Marcel 121

### B

Bachelard Gaston 256, 257  
Balzac Honoré de 25, 30, 151, 152, 153, 156, 158, 164, 171, 221, 248  
Banville Théodore de 190  
Barbusse Henri 103  
Barthes Roland 120, 175, 228, 234, 235, 274

Bataille Georges 13, 27, 28, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 349  
Batteux Charles 193  
Baudeau Nicolas 54  
Baudelaire Charles 124, 179, 183, 189, 190, 203, 253, 256, 337, 340, 346  
Baum Edwig, dite Vicki 319  
Bayle Pierre 22, 59  
Bazin Antoine 178, 184  
Beauvoir Simone de 76, 323, 353  
Beck Jean 85, 244  
Beckett Samuel 28, 131, 204, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 281, 349  
Benda Julien 200  
Bénichou Paul 189  
Benjamin Walter 235, 337, 340, 342, 345, 346  
Benveniste Émile 230  
Bergson Henri 200, 217, 223, 238, 340  
Bernard de Chartres 191  
Bernin, Gian Lorenzo Bernini dit Le 231  
Berthelot Philippe 68  
Bianconi Vanni 307, 311, 319  
Bibliophile Jacob, Paul Lacroix dit 172  
Biely Alexandre 107

Billot Antoine 340  
 Blake William 203  
 Blasco-Ibañez Vicente 83, 84  
 Bodard Lucien 323, 335  
 Boèce 40  
 Boileau Nicolas 28  
 Bonald Louis de 18  
 Borel Adrien 226  
 Borel Petrus 172  
 Borges Jorge Luis 337, 340, 346  
 Bosse Abraham 147  
 Bossuet Jacques-Bénigne 47  
 Bourdaloue Louis 48  
 Bouvier Nicolas 29, 30, 286, 289, 291, 293,  
 304, 305, 309, 310, 345, 347  
 Boyer d'Argens Jean-Baptiste de 22, 59  
 Brecht Bertold 21  
 Breton André 228, 276  
 Bruckner Pascal 297  
 Buck Pearl Sydenstricher 319  
 Buffier Claude 57  
 Burke Edmund 229  
 Buster Keaton, Joseph Frank Keaton Junior  
 dit 315

## C

Caillois Roger 163, 168, 176, 228, 347  
 Callery Joseph-Marie 178  
 Calvin Jean 123  
 Camenisch Arno 314, 315  
 Camus Albert 24, 114, 127, 128, 129, 130, 131,  
 132, 133, 134, 135, 295, 352  
 Capra Fritjof 88  
 Carpeaux Louis 226  
 Cartier-Bresson Henri 122  
 Cazalis Henri (Jean Lahor) 189, 194  
 Cazotte Jacques 168  
 Céline, Louis Destouches dit Louis-Ferdinand  
 123, 229  
 Certeau Michel de 227, 229, 232, 235, 236, 238  
 Césaire Aimé 296  
 Chaplin Charles Spencer dit Charlie 315  
 Chappaz Maurice 29, 310, 313  
 Charon Jean 88  
 Chateaubriand François-René de 172, 198,  
 204, 348

Chaucer Geoffrey 242  
 Chavannes Édouard 76, 77, 202  
 Cioran Emil 157  
 Claudel Paul 13, 22, 23, 28, 63, 64, 65, 67, 68,  
 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 78, 79, 116,  
 187, 190, 194, 196, 203, 251, 252, 253, 254,  
 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 348  
 Clermont-Ganneau Charles Simon 178  
 Constantin 17  
 Cornuz Odile 318  
 Couvreur Séraphin 65, 75, 78, 145

## D

Damiens Robert-François 237  
 Danrit Capitaine : voir Driant Émile  
 Dante Alighieri 243  
 De Becker Raymond 85, 86, 91  
 Debluë François 31, 223, 307, 310, 312, 314,  
 315, 318, 319  
 Deguy Michel 198  
 Derrida Jacques 20, 196, 309  
 Descartes René 16  
 Descombes Vincent 120  
 Des Essarts Emmanuel 189, 192  
 Desjardins Arnaud 86  
 Dickens Charles 171, 184  
 Diderot Denis 22, 53, 54, 59, 60, 243, 259  
 Diogène 44  
 Dostoïevski Fiodor 295  
 Driant Émile (dit Capitaine Danrit) 23, 101,  
 102, 105, 107, 108, 109  
 Du Bief André 103  
 Duchet René 302  
 Du Halde Jean-Baptiste 22, 54, 55, 59  
 Dumas Alexandre 168, 172, 338  
 Dumas Georges 226  
 Dumont Louis 16, 17  
 Duns Scot John 15, 40  
 Duras Marguerite 232, 253, 254, 352

## E

Ehrenberg Alain 20  
 Elias Norbert 18, 19, 338, 339, 340

Éluard Paul 203, 303  
 Étienne René 23, 63, 64, 75, 76, 77, 78, 79,  
 121, 309  
 Euclide 248

**F**

Fanon Frantz 296, 299  
 Faye Éric 341  
 Fichte Johann Gottlieb 18  
 Fleming Peter 285, 286, 287, 289, 290, 292  
 Formey Jean-Henri-Samuel 259  
 Fortini Franco 21  
 Foucault Michel 18, 19, 20, 126, 237, 268, 274,  
 309  
 Freud Sigmund 20, 200  
 Friedrich Hugo 196

**G**

Gadoffre Gilbert 63, 64, 67  
 Gandhi Mohandas Karamchand 116  
 Garcin Christian 337, 340, 346  
 Gastine Louis 103  
 Gautier Judith 26, 178, 179, 180, 191  
 Gautier Théophile 26, 27, 31, 166, 171, 177,  
 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186,  
 189, 190, 191, 348, 351  
 Genet Jean 281  
 Genette Gérard 27  
 Gheussi Pierre-Barthélémy 103  
 Ghil René 196  
 Giffard Pierre 102  
 Gigon Fernand 29, 30, 321, 322, 323, 324, 325,  
 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334,  
 335  
 Giles Herbert Allen 28, 243, 244, 245, 246  
 Gilson Étienne 40  
 Godard Jean-Luc 13, 309  
 Goethe Johann Wolfgang von 166, 172, 245  
 Goetsch Daniel 318  
 Gontcharov Ivan 194  
 González de Mendoza Juan 44  
 Gorki Maxime 146, 147

Gosset Léon 82  
 Gozzi Carlo 21  
 Granet Marcel 76, 77, 78, 161, 162, 166, 169  
 Grass Günter 141  
 Grillparzer Franz 245  
 Grimm Jakob et Wilhelm 142  
 Grozdanovitch Denis 337, 341, 346  
 Guillaïn Robert 323, 335  
 Guyotat Pierre 279

**H**

Halévy Daniel 23, 100, 102, 105, 108  
 Hallier Jean-Edern 309  
 Hazlitt William 337, 340, 343, 346  
 Hearn Lafcadio 163, 165, 168, 170, 173, 174,  
 175, 176  
 Hegel Georg Wilhelm Friedrich 17  
 Heidegger Martin 198, 199  
 Heine Heinrich 244  
 Hergé, Georges Remi dit 23, 81, 82, 83, 84, 85,  
 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 350  
 Herrera Maldonado Francisco de 45, 46, 48, 49  
 Hervey de Saint-Denys Léon d' 191  
 Hervieu-Léger Danièle 265  
 Hésiode 145  
 Hobbes Thomas 17, 22, 50, 51, 147  
 Hofmannsthal Hugo von 172  
 Hölderlin Friedrich 26, 198, 245  
 Huc Régis-Évariste 66  
 Hugo Victor 10, 13, 124, 221, 257, 349, 353

**I**

Ionesco Eugène 281  
 Irving Washington 172

**J**

Jacobs Edgar Pierre 85  
 James Henry 25  
 Jansénius (Conelius Jansen) 48, 123  
 Jarry Alfred 191, 275, 276  
 Jasiński Bruno 23, 24, 99, 100, 103, 104, 105,  
 106, 107, 108, 110

Jean de la Croix 232  
 Jensen Wilhelm 200  
 Jouve Pierre Jean 187, 196  
 Joyce James 28, 242, 243, 246, 342  
 Jullien François 14, 21, 87, 175, 211  
 Jung Carl Gustav 23, 85, 86  
 Jünger Ernst 146

**K**

Kafka Franz 131, 133, 198, 200, 204, 340  
 Kardec Allan 174  
 Kauer Walter 313  
 Kessel Joseph 30, 326  
 Kristeva Julia 148, 309, 353

**L**

Lacan Jacques 20, 274, 347  
 Lahor Jean : voir Cazalis Henri  
 Laloy Louis 28, 163, 164, 167, 170, 171, 174, 176, 241, 243, 244, 246, 247, 248, 249  
 Lamartine Alphonse de 256  
 La Mothe le Vayer François de 22, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52  
 La Rochefoucauld François de 152, 235, 236  
 Lartigue Jean 197  
 Latouche Henri de 172  
 Lattimore Owen 290  
 Lautréamont, Isidore Ducasse dit 228  
 Le Gobien Charles 54  
 Leibniz Gottfried Wilhelm 15, 54  
 Lénine, Vladimir Ilitch Oulianov dit 107  
 Leroux Gaston 172  
 Leucippe 14  
 Leutenegger Gertrud 29, 31, 310, 313, 316  
 Levinas Emmanuel 15, 16  
 Lévy Bernard-Henri 309  
 Leys Simon, Pierre Ryckmans dit 13, 24, 30, 76, 119, 120, 121, 123, 124, 125, 126, 294, 295, 298, 302, 307, 308, 309, 310, 311  
 Lippmann Walter 153  
 Locke John 16, 17  
 Lo Duca Jean-Marie 226

Loi Michelle 30, 138, 298  
 Londres Albert 30, 326  
 Loti Pierre 116, 122, 157, 158, 252  
 Louis XV 237  
 Loyola Ignace de 54, 55, 230, 238  
 Luca Ghérasim 279  
 Luther Martin 123

**M**

Macciocchi Maria-Antonietta 30, 294  
 Macpherson Crawford Brough 17  
 Maïakovski Vladimir 110  
 Maillart Ella 29, 31, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 310, 344, 345, 346, 347  
 Maistre Joseph de 18  
 Malebranche Nicolas 59  
 Malherbe François de 49  
 Mallarmé Stéphane 26, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 203, 254  
 Malraux André 24, 107, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 192, 220, 312  
 Man Paul de 195  
 Marcel Gabriel 238  
 Marco Polo 12, 286, 294, 298, 299, 301, 302, 303, 310  
 Martineau Gaston 302  
 Martini Martino 44  
 Marx Karl 79, 107, 109, 126  
 Massip Roger 302  
 Masson André 226  
 Matzneff Gabriel 81, 87, 88, 92  
 Maugham Somerset 21  
 Maupassant Guy de 163, 172  
 McGreevy Thomas 242  
 Mendès Catulle 188  
 Mendes Pinto Fernão 44, 47  
 Mérat Albert 190  
 Mérimée Prosper 168, 172, 351  
 Michaux Henri 13, 24, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 200, 340, 350  
 Michel Ernest 13  
 Michon Pascal 20  
 Mill John Stuart 21, 42, 125

- Milton John 203  
 Mirbeau Octave 13, 229  
 Mizubayashi Akira 340  
 Molière, Jean Baptiste Poquelin dit 15, 48, 50, 51, 347  
 Molina Luis 123  
 Montaigne Michel Eyquem de 19, 138, 350  
 Montesquieu Charles-Louis de Secondat de 53, 54, 60  
 Montherlant Henry de 89  
 Montigny Charles de 179  
 Montmollin Éric de 29, 310  
 Morand Paul 103, 110  
 Morin Edgar 20, 90  
 Musschenbroeck Pierre Van 259  
 Musset Alfred de 217
- N**
- Napoléon I<sup>er</sup> 203, 204, 243  
 Neruda Pablo 296  
 Neut Édouard 82  
 Nicolas de Cues 236  
 Nietzsche Friedrich 87, 140, 144, 146, 189  
 Nizan Paul 303  
 Nodier Charles 168, 172  
 Nordau Max 245  
 Noussane Henri de 102  
 Novarina Valère 29, 273, 274, 275, 276, 277, 279, 280, 281
- O**
- Ollier Claude 157  
 Orelli Giovanni 313  
 Ostrovski Nikolai Alekseevitch 147
- P**
- Pascal Blaise 119, 126, 186, 256  
 Patouillet Louis 54  
 Peignot Colette, dite Laure 231  
 Pelliot Paul 76, 77  
 Perrault Charles 142, 248  
 Pestelli Lorenzo 29, 30, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305  
 Pestelli Michène 294  
 Pindare 191  
 Pinson Jean-Claude 198, 199  
 Platon 16, 39, 193  
 Pline le Jeune 169  
 Poe Edgar 164, 203  
 Ponge Francis 28, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 279  
 Popper Karl 16  
 Porphyre 14, 58  
 Pottinger Henry 299  
 Poussin Nicolas 193  
 Prévert Jacques 86  
 Proust Marcel 27, 217, 218, 219, 220, 222, 223, 242, 252, 255, 259, 337, 340, 345, 346, 351, 353  
 Puccini Giacomo 21
- Q**
- Quesnay François 54  
 Quignard Pascal 219, 353
- R**
- Rabelais François 124, 273  
 Racine Jean 15  
 Rahmy Philippe 31, 307, 310, 312, 314, 316, 317, 318, 319  
 Remi Georges : voir Hergé  
 Renaut Alain 20  
 Ribera José de 183  
 Ricci Matteo 22  
 Riklin Franz 85  
 Rimbaud Arthur 189, 228, 254, 340, 345  
 Robida Albert 102  
 Rolland Romain 221, 222, 352  
 Romains Jules 248  
 Ronsard Pierre de 191  
 Rosset François de 168  
 Rougemont Denis de 310  
 Rousseau Jean-Jacques 17, 19  
 Roy Claude 13  
 Ryckmans Pierre : voir Leys Simon

## S

Sade Donatien Alphonse François de 171, 232  
 Said Edward 14, 158, 287  
 Sainte-Beuve Charles-Augustin 27, 218, 222  
 Sartre Jean-Paul 15, 20, 119, 122, 125, 131,  
 133, 232, 238, 323, 349, 352  
 Sax Rohmer, Arthur Henry Sarsfield Ward dit  
 104  
 Schiller Friedrich von 21  
 Schopenhauer Arthur 189  
 Séailles Gabriel 220  
 Sebald Winfried Georg 337, 340, 346  
 Segalen Victor 13, 26, 27, 116, 124, 187, 190,  
 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204,  
 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213,  
 307, 344, 345, 347, 348  
 Semedo Alvaro 44  
 Sénèque 44, 49, 51, 343  
 Sextus Empiricus 44  
 Shakespeare William 25  
 Shayegan Daryush 29, 263, 266, 267, 268  
 Simmel Georg 40  
 Simon Eugène 67  
 Snow Edgar 323  
 Sollers Philippe 258, 260, 309  
 Spengler Oswald 102, 103  
 Spielberg Steven 95  
 Spinoza Baruch 58, 59, 204  
 Spronck Maurice 23, 99, 100, 102, 105, 108  
 Stendhal, Henri Beyle dit 124, 221, 350, 351  
 Sterne Laurence 243  
 Stevenson Robert Louis 340  
 Subilia Jean-Daniel 29, 307, 310, 311, 312, 319

## T

Taylor Charles 19, 120  
 Teilhard de Chardin Pierre 86  
 Tennyson Alfred 242  
 Théodose 17

Thérèse d'Avila 231, 232, 236  
 Thomas d'Aquin 14, 15, 16, 21, 38, 40, 123  
 Thucydide 125  
 Tocqueville Alexis de 18  
 Tournemine René Joseph de 59  
 Trigault Nicolas 44  
 Troeltsch Ernst 17

## V

Valéry Paul 200  
 Van Gogh Vincent 228  
 Vergniaud Pierre 318  
 Verlaine Paul 190, 196, 256  
 Verne Jules 13, 66, 178  
 Villiers de l'Isle-Adam Auguste de 171  
 Vincent de Paul 47  
 Voisins Gilbert de 197  
 Voltaire, François-Marie Arouet dit 12, 22, 53,  
 54, 56, 57, 60, 63, 79, 123, 157, 210, 343,  
 349, 350

## W

Wagner Richard 190  
 Watts Alan 23, 86  
 Weber Max 14, 315  
 Weldon Thomas Dewar 16  
 Wespín Dominique de 86  
 Whistler James 255  
 Wittgenstein Ludwig 204  
 Woolf Virginia 345

## Y

Yacine Kateb 296  
 Yersin Alexandre 105  
 Yourcenar Marguerite Cleenewerck de  
 Crayencour dite 195, 310



## INDEX DES NOMS CHINOIS

Le présent index répertorie les auteurs, penseurs ou personnages historiques chinois cités dans le volume (y compris les intellectuels exilés ou naturalisés), à l'exception des critiques littéraires, des chercheurs contemporains et des traducteurs cités au seul titre de référence bibliographique. On indique d'abord la romanisation communément admise aujourd'hui puis, entre parenthèses, les transcriptions plus traditionnelles de certains noms. Chaque entrée de l'index renvoie à toutes les variantes du nom dans le volume.

- | <b>A</b>  | <b>F</b>   |
|---|--|
| A Yi 134  | Fou-Tchou-Li 226   |
| <b>B</b>  | <b>G</b>   |
| Bai Juyi (Po Kiu-yi) 245                                  | Gao Xingjian 29, 31, 263, 264  |
| Bi Feiyu 134  | Ge Fei 134   |
| <b>C</b>  | Gu Yanwu 21, 41  |
| Canxue 134  | Guo Moruo 146  |
| Cao Xueqin (Ts'ao Siuekin) 12, 242                        | <b>H</b>   |
| Cheng Anne 38   | Han Wendi 155  |
| Cheng François 29, 193, 263, 269, 270, 352                | Han Yu 219   |
| Confucius: voir Kong Zi                                   | He Fengming 139  |
| <b>D</b>  | Hu Yua 222   |
| Dai Sijie 25, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 171 | Huang Xiyun 134  |
| Deng Tong 155   | <b>J</b>   |
| Deng Xiaoping (Teng Hiao-Ping) 29, 30, 131, 140, 324, 330 | Jiang Jieshi (Tchang Kai-chek) 112, 114, 115, 116, 144, 312  |
| Ding Ling 134   | <b>K</b>   |
|   | Kangxi (Kang Hi) 55  |
|   | Kong Zi (Confucius, Maître Kong) 10, 22, 23, 38, 44, 45, 54, 63, 64, 65, 66, 67, 75, 76, 77, 78, 79, 112, 122, 126, 139, 247 |

## L

Lao Zi (Lao Tseu) 10, 83, 195, 196  
 Lei Feng 140, 143  
 Li Dazhao 140  
 Li Yi-chan 219  
 Li Zhen 161, 163, 176  
 Li Zhi 41  
 Liang Qichao 140  
 Lin Yutang 85  
 Ling Mengchu (Ling Mong-tchòu) 163, 164,  
 166, 171, 173, 174, 176  
 Liu Qing 143  
 Liu Shaoqi (Liou Chao-chi) 293, 294, 329  
 Liu Suola 134  
 Liu Zhenyun 134  
 Lu Xun (Lou Siun) 120, 121, 125  
 Lu Zhengxiang (Lou Tseng-Tsiang, Pierre-  
 Célestin Lou) 82

## M

Ma Yuan 134  
 Mao Zedong (Mao Tsé-toung) 9, 24, 30, 112,  
 123, 124, 138, 139, 140, 143, 153, 154, 295,  
 297, 299, 309, 323, 324, 326, 329  
 Meng Zi (Mencius, Mong Tseu) 10, 77  
 Mo Yan 25, 27, 137, 140, 141, 142, 143, 144,  
 145, 146, 147, 148, 149, 220, 317, 318, 352  
 Mo Zi (Micius, Mò Tseu) 78

## N

Ng Mei 311

## P

Pu Songling (P'ou Song-ling) 161, 163, 164,  
 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 176

## Q

Qi Huan Gong (duc Huan de Qi) 317  
 Qin Shi Huang (Qin Shihuangdi) 9, 197, 198,  
 199, 200, 201, 202, 203  
 Qu You 161, 163, 176

## S

Sengcan (Seng-ts'an) 87  
 Shi Cuifeng 128  
 Shi Xianrong 241  
 Shun (Chouen, Choun) 208  
 Sima Qian (Sseu-ma Ts'ien, Se Ma T'sien) 202  
 Song Meiling (M<sup>me</sup> Tchang Kaï-chek) 86  
 Su Tong 163, 165, 170, 176  
 Sun Yat-sen 24, 82, 112

## T

Tchang Kaï-chek : voir Jiang Jieshi  
 Tchang Kaï-chek M<sup>me</sup> : voir Song Meiling  
 Tchouang Tseu : voir Zhuang Zi  
 Tin Tun Ling 26, 178, 179, 191  
 Tu Weiming 191

## W

Wang Bing 139  
 Wen Yiji 163, 168, 176  
 Wu Zetian 246

## X

Xie He 194, 195  
 Xu Demin 280

## Y

Yan Fu (Yèn Fou) 42, 140  
 Yan Lianke 25, 137, 139, 148, 149  
 Yan Sin 21  
 Yang Lian 29, 263, 264  
 Yang Xianhui 139  
 Yi Ya 317  
 Yongzheng (Yong Tcheng) 55, 56, 59  
 Yu Hua 27, 218, 220, 221, 222, 223  
 Yuan Mei 161, 163, 168, 170, 171, 172, 175,  
 176

## W

Wen Yiji 163, 168, 176

**Z**

- Zhang Chongren (Tchang Tchong-jen) 23, 82,  
83, 84, 85, 86, 93, 95  
Zhao (Antoine Tchao) 67, 106, 108  
Zheng He (Tchèng Ho) 29
- Zhou Enlai (Chou En-lai) 13  
Zhou Xuliang 129  
Zhu Dake 134  
Zhu Xi (Tchou He) 21, 37  
Zhuang Zi (Zhuang Zhou, Tchouang Tseu) 10,  
14, 87, 194, 245



# TABLE DES MATIÈRES

Introduction .....	9
<i>Michel Viegnès et Jean Rime</i>	

## CROISEMENTS CULTURELS

La notion de <i>Si</i> dans la pensée chinoise .....	35
<i>Xiaoquan Chu</i>	
La Mothe le Vayer et le modèle chinois de la bienfaisance .....	43
<i>Claude Bourqui</i>	
Représenter la notion d'individu dans la littérature missionnaire jésuite: l'exemple des <i>Lettres édifiantes et curieuses</i> (1702-1776) .....	53
<i>Adrien Paschoud</i>	
L'individu et la société : Paul Claudel et René Étiemble face à Confucius (Contribution à une histoire de la réception du confucianisme en France au XX <sup>e</sup> siècle) .....	63
<i>Yvan Daniel</i>	
Trouver la voie sans se faire couper la tête : Tintin, héros européen à l'épreuve de la Chine intérieure d'Hergé .....	81
<i>Jean Rime</i>	

## IMAGINAIRES POLITIQUES

Les Chinois malades de la peste : à propos du mythe du péril jaune dans le roman de Maurice Spronck à Bruno Jasiński .....	99
<i>Anna Saignes</i>	
La révolution de l'individu en Chine selon Malraux .....	111
<i>Paul-Antoine Martin Savelli</i>	
D'Henri Michaux à Simon Leys : la Chine, une école d'insubordination .....	119
<i>Jérôme Roger</i>	
De <i>L'Étranger</i> au <i>Premier Homme</i> : la réception de Camus en Chine .....	127
<i>Li Yuan et Yongfeng Wu</i>	

La critique de l'homme nouveau dans les romans chinois contemporains : Mo Yan et Yan Lianke . . . . .	137
<i>Yinde Zhang</i>	

Dire mon pays dans la langue de l'autre : <i>Balzac et la petite tailleuse chinoise</i> , ou des stéréotypes revisités . . . . .	151
<i>Hua Zhang</i>	

**ÉCHOS POÉTIQUES**

Fantômes chinois et occidentaux : tentative de pneumatologie comparée . . . . .	161
<i>Daniel Sangsue</i>	

«Un pas de trois mille lieues» : Gautier face à la Chine, au péril des valeurs . . . . .	177
<i>Alain Guyot</i>	

«Imiter le Chinois» : une autre vision du sujet créateur chez Mallarmé . . . . .	187
<i>Michel Viegnès</i>	

Devant le tombeau de l'empereur Qin Shi Huangdi (en marchant avec Segalen) . . . . .	197
<i>Christian Doumet</i>	

«Debout, face à leurs faces» : individualité et traditions dans <i>Stèles</i> de Victor Segalen . . . . .	205
<i>Valérie Bucheli</i>	

**RÉSONANCES MODERNES**

La narration individuelle et la personnalité sociale de l'écrivain . . . . .	217
<i>Xinmu Zhang</i>	

Georges Bataille et le supplicié chinois. . . . .	225
<i>Jean-François Louette</i>	

Roman moderne et musique chinoise selon Samuel Beckett . . . . .	241
<i>Thomas Hunkeler</i>	

Regards croisés Asie / Occident : Paul Claudel et Francis Ponge ou le parti pris des mots. . . . .	251
<i>Thanh-Vân Ton That</i>	

Écrivains chinois en Europe : l'« entre-deux-mondes » ou l'expérience intellectuelle de l'exil . . . . .	263
<i>Hamid Nedjat</i>	
De l'idiolecte novarinien à l'individualisme linguistique . . . . .	273
<i>Jiaying Li</i>	
<b>REGARDS HELVÉTIQUES</b>	
Voyage au centre de la Chine d'Ella Maillart ( <i>Oasis interdites</i> ): vers un décentrement de l'individu . . . . .	285
<i>Sylvie Jeanneret</i>	
Lorenzo Pestelli : un rendez-vous manqué avec la Chine . . . . .	293
<i>Liouba Bischoff</i>	
La politique à table : descriptions de nourriture et de repas chinois comme allégories politiques . . . . .	307
<i>Sabine Haupt</i>	
Fernand Gigon et la Chine : le discours d'un reporter en quête de la réalité chinoise . . . . .	321
<i>Guillaume Savoy</i>	
Épiphanies, coïncidences et voyages : en quête d'une identité fragmentée . . . . .	337
<i>David Collin</i>	
NOTICES . . . . .	347
INDEX . . . . .	355
INDEX DES NOMS CHINOIS . . . . .	361

Achévé d'imprimer

en octobre 2015

aux Éditions Alphil-Presses universitaires suisses

Responsable de production : Inês Marques





Selon un cliché vieux de plusieurs siècles, une identité essentiellement collective aurait toujours prévalu dans l'Empire du Milieu, tandis que la conscience individuelle aurait façonné, depuis les Grecs, le socle philosophique et politique de l'Occident. Les études qui composent ce volume replacent cette idée reçue dans l'histoire des représentations de l'individu, tant au pays de Confucius que dans l'espace européen – ici limité à l'Europe francophone.

À travers la littérature, creuset majeur de la fabrication du *Je*, mais aussi à travers la philosophie et la linguistique, des spécialistes européens et chinois explorent les méandres historiques de cette notion d'individu dont les crises et les paradoxes s'éclairent à la lumière d'une confrontation avec l'altérité culturelle, chaque monde se *réfléchissant* au miroir de l'autre.

Une place particulière a notamment été réservée aux figures qui, des jésuites du XVIII<sup>e</sup> siècle à François Cheng en passant par Claudel, Segalen ou Malraux, se sont employées à bâtir des ponts entre les deux civilisations ou à illustrer leurs relations complexes et parfois ambiguës. Les enquêtes réunies ici, consacrées non seulement à ces passeurs culturels mais aussi à des auteurs *a priori* moins attendus et à des écrivains-voyageurs suisses, contribuent à nuancer une opposition souvent trop simpliste entre l'individuel et le collectif.

**Michel Viegnes** est professeur ordinaire de littérature française et comparée à l'Université de Fribourg depuis 2006. Son champ de recherche inclut la poésie des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, les littératures de l'imaginaire et la poétique du récit bref. Il a publié en 2014, aux éditions La Baconnière, *L'Œuvre au bref. La nouvelle de langue française depuis 1900*.

**Jean Rime** est assistant diplômé en littérature française à l'Université de Fribourg. Ses recherches, menées conjointement à l'Université Paul-Valéry de Montpellier, portent sur l'histoire littéraire de la presse au XIX<sup>e</sup> siècle. Il a également réalisé une édition commentée du *Rouet des brumes* de Georges Rodenbach.