

Tiannan LIU, *L'Image de la Chine chez le passeur de culture François Cheng*

Paris, Éd. L'Harmattan, coll. Espaces littéraires, 2015, 442 pages

Josette Fournier



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/11251>

DOI : [10.4000/questionsdecommunication.11251](https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.11251)

ISSN : 2259-8901

Éditeur

Presses universitaires de Lorraine

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2017

Pagination : 469-472

ISBN : 9782814303256

ISSN : 1633-5961

Référence électronique

Josette Fournier, « Tiannan LIU, *L'Image de la Chine chez le passeur de culture François Cheng* », *Questions de communication* [En ligne], 31 | 2017, mis en ligne le 01 septembre 2017, consulté le 12 avril 2021.

URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/11251> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.11251>



grande culture pour déchiffrer ce qu'a voulu dire l'auteur, qui est « la cause la plus évidente », et non pour interpréter à sa guise.

On peut aussi s'intéresser à l'émergence, en filigrane, d'une BD de plus en plus documentée au point de devenir documentaire : Chris Ware présente un récit riche en photos « porteuses d'information et d'affects » (p. 240), alors que Shaun Tan démarre sa création par la réalisation d'un photoroman destiné à lui fournir une banque d'images pour sa création (p. 184). Craig Thompson tisse son conte de références aux grandes religions, d'emprunts aux « traditions artistiques étrangères comme la calligraphie arabe, les ornements décoratifs de l'art islamique » (p. 193), alors que l'œuvre d'Alison Bechdel, pleine d'allusions à de grands textes mobilise des archives diverses, des journaux, « des photos, des lettres, des cartes routières, des extraits de dictionnaires [...] des passeports, rapports de police » (p. 144) tous redessinés et mêlés avec des dessins d'après nature, des images de TV, ou des peintures rupestres... accompagnés d'un texte très abondant, qui « introduit » les images comme une conférence parlée sur une projection.

Enfin, on peut noter le recul de l'engagement dans le collectif au profit d'une démarche très personnelle : le récit de Dave Gibbons dénonçant un pouvoir totalitaire qui aurait pu être très « situé » se réfugie dans la facilité offerte par la science-fiction, Craig Thompson mélange des faits historiques à des histoires fantastiques, un passé mythifié et de vieux stéréotypes sans ancrage géopolitique et Shaun Tan oriente son récit sur l'émigrant vers l'onirique et l'uchronique. Et le contemporain n'a droit à l'existence que ramené à ce que Georges Perec appelait la « banalité infra-ordinaire de la vie quotidienne » chez Chris Ware. Et surtout il faut noter le rôle de personnalisation par l'autobiographie : David B. raconte en 6 tomes sa vie avec son frère épileptique, Alison Bechdel fait un récit autobiographique sur ses relations avec son père homosexuel, Dominique Goblet évoque les violences subies pendant son enfance de la part de sa mère et développe un portrait de son père, et on signale que Craig Thompson a fait antérieurement un album autobiographique.

Au total, l'ouvrage cherche à baliser un itinéraire en marquant des étapes dans la voie d'une progression dans le champ de la culture. Il assume les choix personnels d'un grand connaisseur de la BD et assure son rôle de médiateur.

Alain Chante

*Lerass, université Paul-Valéry Montpellier 3, F-34000
alain.chante@univ-montp3.fr*

Tiannan Liu, *L'Image de la Chine chez le passeur de culture François Cheng*

Paris, Éd. L'Harmattan, coll. Espaces littéraires, 2015, 442 pages

C'est sa thèse en littérature générale et comparée, dont l'idée est née en 2008 alors qu'elle était assistante de chinois en France, que propose Tiannan Liu, aujourd'hui professeure de lettres modernes à l'université des relations internationales de Pékin. Cette thèse, effectuée dans le cadre de la Bibliothèque nationale de France sous la direction de Jean Bessière et Philippe Daros, avec la contribution d'une équipe nombreuse et attentive, a été soutenue à l'université Sorbonne-Nouvelle – Paris 3.

L'ouvrage de 438 pages est donc structuré comme une thèse et il est composé de quatre parties : « Les singularités de François Cheng », « L'authenticité et l'identité de François Cheng », « L'image de la Chine dans l'œuvre de François Cheng » et « Une création sous une double influence ». Chacune comporte deux chapitres. Cette biographie dépasse son personnage pour rejoindre les auteurs, qui depuis l'époque des Lumières (et dans la littérature française), ont tenté de livrer une image de la Chine. Bien qu'il s'agisse d'une étude savante, très dense, et malgré un déroulé qui n'est pas linéaire, sa lecture est aisée. Elle devrait retenir l'attention d'un public qui dépasse celui des spécialistes, à l'instar des œuvres de François Cheng, écrites en français, authentiques sans verser dans l'exotisme. Tiannan Liu dépeint son héros comme étant fidèle à ses racines, antiques et traditionnelles, trop selon elle (à dominante artistique, calligraphique, poétique et philosophique), mais elle lui reconnaît aussi des racines chinoises modernes et révolutionnaires, au point qu'il éveille chez sa jeune lectrice chinoise des « résonances profondes ».

François Cheng (en 1971 Cheng Jixian est naturalisé français et se choisit un nouveau prénom, François, qu'il explique par son attachement à la France et à François d'Assise, ainsi que par une combinaison des phonèmes France et Chinois) apparaît non seulement comme un homme de double culture, mais comme un passeur de culture. Tiannan Liu le démontre en s'appuyant sur les personnes qu'il a fréquentées et qui l'ont influencé, et sur des citations de ses œuvres, c'est-à-dire des traductions de poèmes chinois, puis l'écriture de ses propres poèmes, essais, méditations, romans et œuvres de théâtre. Elle interroge les nombreux entretiens qu'il a donnés sur les chaînes radiophoniques, ce qui constitue une approche originale. Elle emprunte et confirme des expressions qui l'ont saisie, selon elle, par exemple, François Cheng « dit la Chine en français »

(p. 23, n. 6) ; elle retient de lui le connaisseur de l'intérieur des traditions du taoïsme, du confucianisme et du bouddhisme – converti au christianisme – qu'il est devenu l'une des personnalités les plus qualifiées en matière de spiritualité philosophique et mystique.

Cheng Jixian est né en 1929 à Jinan au nord de la Chine, deuxième enfant dans une famille confucéenne de quatre garçons. Il a 3 ou 4 ans quand son père est muté à Nanchang au sud-est de la Chine. Bien que son séjour à Jinan ait été bref, François Cheng a voulu connaître sa ville natale en étudiant et traduisant les poètes et romanciers de la province de Shandong. Nanchang, origine de sa famille paternelle, d'esprit taoïste, est vraiment son « pays natal ». Il va à l'école primaire à Wuhan, devenue capitale du gouvernement central des nationalistes dans les années 30. Lorsque la ville est occupée par les Japonais en 1937 la famille se réfugie à Chongqing, dans la province du Sichuan, comme la plupart des familles de lettrés, en remontant le fleuve Yangzi. François Cheng y poursuit ses études secondaires. Il a repris les images des beaux paysages traversés dans sa création littéraire. Dès 15 ans, c'est un grand lecteur de classiques, tant chinois qu'occidentaux. Il s'intéresse aussi à la Bible. Cette période est évoquée dans son roman, *Le Dit de Tianyi* (Paris, A. Michel, 1998), le plus cité par Tiannan Liu. En août 1945, comme toute la jeunesse chinoise, il connaît le désarroi dans un pays ruiné, miné par la corruption. Il quitte sa famille pour la colonie anglaise de Hong Kong où il rencontre quelques Chinois progressistes. En 1947, mûri, il entre à l'université de Nankin pour y poursuivre des études de littérature anglaise qu'il abandonne néanmoins après six mois, il a découvert en même temps Stendhal, Honoré de Balzac, Victor Hugo, Gustave Flaubert, Émile Zola, et surtout Romain Rolland. Il est resté discret sur son enfance et sa jeunesse chinoise marquées par la guerre civile (1928-1936), l'invasion japonaise (1937-1945) dont les horreurs l'ont frappé, et une nouvelle guerre civile (1946-1949). Dans sa famille, il a appris l'esthétique et l'art chinois, la calligraphie, la peinture et la poésie, mais aussi découvert très tôt les beaux-arts occidentaux, dont la musique et la peinture. Il complètera sa culture chinoise en France grâce aux maîtres rencontrés à Paris, tel Xu Chi, qui l'a présenté comme grand traducteur et poète aux lecteurs chinois à la fin des années 70 et lui a permis de publier des critiques littéraires sur les grands poètes français (Charles Baudelaire, Guillaume Apollinaire, Henri Michaux, Arthur Rimbaud...) (p. 35 sqq.).

François Cheng est arrivé en France fin décembre 1948, âgé de 19 ans et ignorant tout de notre langue. Avec une bourse de l'UNESCO pour étudier le chant, il y rejoint son père. Celui-ci est spécialiste de sciences de l'éducation, en mission à Paris pour y affermir la toute

récente institution internationale, inquiet de l'orientation du jeune Cheng qui vient d'abandonner ses études pour s'engager dans la lutte contre le pouvoir. Ce père avait été l'un des premiers étudiants boursiers à Columbia (États-Unis) dans les années 20, comme sa mère. Au début des années 50 alors que toute sa famille émigre en Amérique, François Cheng fait le choix de la France. Il ne prend conscience du caractère définitif de son exil qu'en 1956 quand la Chine ferme son accès aux écrivains étrangers. François Cheng est père d'une fille, Anne, née en 1955, d'un premier mariage avec une épouse chinoise de Shanghai, artiste peintre, retournée en Chine en 1966 après leur divorce et son remariage (pp. 48-50). Anne, normalienne, est titulaire de la chaire d'Histoire intellectuelle de la Chine au Collège de France depuis 2008. La seconde femme de François Cheng, épousée en 1963, française et chrétienne convaincue, collabore à sa création littéraire.

Naturalisé français en 1971, il commence à publier en français en 1977. En 2003 il est élu à l'Académie française. Son choix de la France, François Cheng le motive par trois raisons : sa passion pour la littérature française, le raffinement français manifesté dans la cuisine, le vin et l'esprit français, et parce que la France lui apparaît géographiquement au milieu de l'Occident (p. 65 sqq.).

Sa vie en France n'a cependant pas été facile : il a dû commencer par apprendre la langue (pp. 68-69). Dès 1950, ne disposant plus de bourse, il ressent durement l'exil et la solitude, sans ressource, ni travail, ni diplôme, il exerce de petits métiers et connaît le dénuement. À partir de 1960 sa situation matérielle s'améliore, c'est cependant le moment où il sombre dans la nostalgie du pays natal mais aussi celui où il établit de nombreux contacts avec des intellectuels qui s'intéressent à la sémiotique, au structuralisme et à la psychanalyse et qui l'encouragent dans ses recherches sur la poésie et la peinture chinoise classiques. Il travaille à l'École pratique des hautes études et se lie à Roland Barthes, Alexis Rygaloff et Julia Kristeva avant de collaborer avec Jacques Lacan. Plus tard il enseigne à l'université Paris 7 et à l'Institut national des langues et civilisations orientales (INALCO). À la fin des années 70, il commence à élaborer une création personnelle. Il publie aux éditions du Seuil *L'Écriture poétique chinoise* (1977), son chef-d'œuvre traduit aujourd'hui dans une vingtaine de langues, et *Vide et plein. Le langage pictural chinois* (1979), qui marquent un tournant dans l'étude sinologique et lui permettent d'entrer en relation avec quelques grandes figures de la pensée en France : Jacques Lacan, Gilles Deleuze, Emmanuel Levinas, Henri Maldiney, Henri Michaux, Philippe Sollers.

Il semble à l'auteure que les rapports de François Cheng avec Jacques Lacan ont eu une grande importance pour l'un et l'autre, rapports qu'elle cerne dans le chapitre 2 de sa première partie (pp. 83-86). Jacques Lacan a développé un structuralisme imprégné de psychanalyse freudienne. Pour lui, qui n'est jamais allé en Chine, l'inconscient est structuré comme un langage. Il cherche donc à connaître les structures de diverses langues. Initié au chinois par Paul Demiéville à l'INALCO pendant la Seconde Guerre mondiale, il en a poursuivi l'étude avec François Cheng sur la poésie classique chinoise. Ce sera surtout une étude de la philosophie taoïste, de l'art et de l'esthétique chinois. Pendant deux ans, au cours desquels François Cheng apprend de Jacques Lacan une manière originale d'interroger les textes « avec une infinie patience, s'attardant à chaque détail [...] avançant avec lui, on a l'impression que le sol risque à tout moment de se dérober sous vos pieds. On ne peut plus s'accrocher à quelque chose de vraiment stable, sauf justement à l'essentiel » (p. 75, n. 103). Le vide-médian, « ce terme inédit » (p. 77-79), largement utilisé par François Cheng dans presque tous ses ouvrages est une réponse à une question de Jacques Lacan : ils en ont étudié l'usage dans des cas concrets et précis, à l'intérieur d'une personne, dans un couple, entre acteur et spectateur au théâtre... François Cheng l'explicitera en 2004 dans un recueil de poésies (*Le Livre du vide-médian*, Paris, A. Michel). En 1979, le premier livre théorique de peinture de François Cheng (*Vide et plein. Le langage pictural chinois*) est le reflet d'une réflexion menée avec Jacques Lacan.

François Cheng, mystique, se reconnaît dans la poésie de Charles Baudelaire, Victor Hugo, Arthur Rimbaud, Rainer Maria Rilke et spécialement dans celle de son ami Henri Michaux : « Chez Michaux, écrit-il, les choses les plus ordinaires réapparaissent toutes sous une toute nouvelle forme : ridicule, merveille, douleur, plénitude, errance et mysticité » (p. 97). Les études de François Cheng sur la poésie chinoise relayées par Tiannan Liu constituent pour un lecteur occidental la part la plus « technique » de cet ouvrage. Si la poésie classique chinoise est l'une de ses recherches majeures, il n'a pas négligé la poésie chinoise moderne dans *Entre source et nuage : la poésie chinoise réinventée* (Paris, A. Michel, 1990). François Cheng souligne que, en Chine, peinture, calligraphie et poésie ne sont pas des arts distincts. Entre poésie et calligraphie il voit, dit-il, un lien « fraternel » (p. 183). La preuve de ce lien « trinitaire » se lit dans la tradition chinoise d'inscrire un poème dans l'espace blanc d'un tableau. La poésie classique étant originellement destinée à être chantée, le rapport est étroit entre la poésie et la musique : au lieu de dire lire un poème, Tiannan Liu souligne que la langue chinoise dit « psalmodier des

vers » (p. 185). Ce rapport est rapporté de manière précise par François Cheng qui rappelle que le chinois est une langue à tons : « Cela a donné lieu, dans la poésie, à un agencement savant de contrepoint tonal » (p. 186). Il propose une analyse de la poésie chinoise par une méthode personnelle, française, fondée sur le structuralisme et la sémiotique, il utilise les mots français de rime, cadence, césure... Il explique la finalité en image et musicalité du choix de l'ordre et de la similarité des caractères. Il traduit d'abord le poème caractère par caractère, puis le retranscrit en phrases y ajoutant les éléments nécessaires, adverbess et « mots vides » pour rendre compte de l'ellipse chinoise des pronoms personnels, des prépositions, des mots et verbes de comparaison.

Tiannan Liu donne des exemples. Ainsi le vers « Aube quitter Empereur Blanc/colorés nuages milieu » devient-il « Quitter à l'aube la cité de l'Empereur Blanc aux nuages irisés » qui « respecte, dit-elle, l'ellipse du sujet et de la préposition » mais « rajoute le mot "cité" [...] et remplace "nuages colorés" par "nuages irisés", et cette modification rend la poésie beaucoup plus vivante » (p. 190). François Cheng emprunte aussi des méthodes d'analyse chinoises pour traiter du contenu poétique et de la motivation du poète. Il évoque une technique fondamentale dans la composition du vers : « Lors de la composition d'un poème, la recherche quasi mystique d'un mot clé appelé *zi-yan* "mot-œil" et qui, éclairant d'un coup tout le poème, livrait le mystère d'un monde caché » (p. 191). Tiannan Liu explique que chaque mot dans une poésie classique est porteur d'un sentiment du poète : « Pour les Chinois, si l'ellipse des mots dans un poème classique est convenue, les figures rhétoriques "d'idée-figure", "d'idée-scène" et de "sentiment-paysage" sont très recherchées par les poètes. Pour mieux connaître le sentiment du poète, les lecteurs doivent déduire ou deviner les implications de chaque mot » (p. 192). Elle estime, que grâce à la « symbiose inventive » opérée par François Cheng, il « présente parfaitement la poésie chinoise classique au lecteur français » (p. 193).

L'auteure consacre un chapitre à l'image de la femme chinoise dont les représentations sont, dit-elle, « omniprésentes » dans les ouvrages de François Cheng, spécialement dans ses deux romans : *Le Dit de Tianyi* (Paris, Éd. Le Grand Livre du mois, 1998) et *L'Éternité n'est pas de trop* (Paris, Éd. Le Grand Livre du mois, 2001). François Cheng est un écrivain « préoccupé » par le destin humain et tout particulièrement des femmes (pp. 223-226).

Enfin, sa biographe remarque que François Cheng a souvent recours au dialogue comme forme d'expression littéraire, c'est un moyen original de faire se rencontrer ses deux cultures *a priori* si étrangères l'une à l'autre. Il est, selon elle, la démonstration que cette rencontre est une nécessité vitale et qu'elle est possible. Elle relève sa modestie et son humilité comme des marques de sa culture chinoise d'esprit confucianiste, et son amour de la liberté ainsi que sa vision critique révélateurs de son esprit français, perçus, dit-elle, comme « exotiques », par ses lecteurs chinois. Elle estime que sa poésie constitue un courant très personnel distinct à la fois des poésies chinoise et française modernes. Dans ses entretiens, il entraîne, dit-elle, son interlocuteur dans le courant de sa pensée philosophique et religieuse.

En conclusion (pp. 403-406), Tiannan Liu appelle un chercheur à se livrer à une étude en miroir de la sienne pour examiner l'image de la France que la littérature française, depuis Voltaire, et celle de François Cheng peuvent donner à des lecteurs chinois.

L'ouvrage fournit une bibliographie des œuvres de François Cheng. Elles sont classées en romans ; essais sur la poésie classique chinoise ; essais et livres d'art sur l'art pictural et calligraphique ; autres essais sur sa propre création ; sur l'esthétique et sur Segalen ; créations poétiques ; drames ; traductions des ouvrages chinois en français ; articles d'expression française ; œuvres, articles d'expression chinoise. Ces rubriques sont d'inégale longueur et importance. Ainsi François Cheng n'a-t-il publié que deux romans et un seul drame (2012), mais 17 recueils de poèmes. Les titres dans chaque rubrique sont donnés dans un ordre chronologique. À la suite Tiannan Liu a recensé les travaux publiés sur François Cheng en trois parts : les études parues sous forme d'ouvrages en français et en chinois, les articles dans ces deux langues, et, très nombreux, les enregistrements sonores et archives audiovisuelles de son auteur et sur lui. Enfin, comme il se doit dans une thèse universitaire, l'auteure recense par ordre alphabétique, les ouvrages généraux et sources électroniques, en français et en chinois, qu'elle a consultés.

Josette Fournier

Académie des Sciences, Belles Lettres et Arts d'Angers,
F-49100
josette.fournier4@orange.fr

Susanne MÜLLER, *L'Inquiétante Étrangeté à l'œuvre. Das Unheimliche et l'art contemporain*

Paris, Publications de la Sorbonne, coll. Arts plastiques, 2016, 184 pages

C'est sous un titre curieux, *L'Inquiétante Étrangeté à l'œuvre et l'art contemporain* que Susanne Müller publie sa thèse de doctorat en arts plastiques. Une

inquiétante étrangeté : d'emblée tout lecteur de l'œuvre de Sigmund Freud reconnaît un de ses concepts fétiches. Il n'est pas très surprenant que l'on s'attelle à l'investir dans le monde de l'art contemporain. Et cela ressemble donc à un programme prometteur. Mais rappelons d'abord ce qu'est cette *inquiétante étrangeté* avant d'examiner ensuite comment on peut l'appliquer dans l'analyse esthétique et plus spécifiquement au monde de l'art contemporain.

Dans l'œuvre de Sigmund Freud se transmet un double héritage. Le premier, le plus connu et qui l'a rendu définitivement à la fois célèbre et incompris, est son travail de thérapeute puisqu'on lui attribue l'invention de la psychanalyse. Le second, plus obscur mais beaucoup plus stimulant, est celui d'avoir été, avec Karl Marx, un des plus grands théoriciens du *xx^e* siècle. Il a fourni un outillage conceptuel qui a profondément marqué et en partie transformé toute l'histoire des idées. Au point qu'il existe dorénavant un avant et un après à ses propositions sur les théories de la personnalité et de la fonction de l'inconscient.

De ce second point de vue, l'influence de Sigmund Freud est considérable et il n'est pas sûr que l'on ait achevé d'en mesurer la fécondité. Déjà le très célèbre ouvrage de Serge Moscovici (*La Psychanalyse, son image et son public*, Paris, Presses universitaires de France, [1961], 2004) avait montré la difficulté de la diffusion des grands concepts freudiens (et au passage des faux comme celui de *complexe*) dans la construction des représentations de la psychanalyse dans un très large public (voir notice du *Publicationnaire*).

Quel est l'apport de Sigmund Freud dans le domaine de l'approche communicationnelle de l'art et de la culture ? Il est difficile de le savoir et à notre connaissance aucun des grands courants actuels qui partagent cette communauté ne se réclame de son héritage intellectuel comme cela est le cas dans les sciences du langage. Parmi les plus connus et les plus célèbres concepts freudiens, il faut citer ceux qu'il a construits dans ce qu'il a appelé *le travail du rêve*. Ce serait une entreprise complexe mais d'une grande richesse que de recenser comment le *déplacement*, la *condensation*, la *prise en compte de la figurabilité* et l'*élaboration secondaire* ont été repris ou réutilisés par d'autres théoriciens ou chercheurs dans maintes publications (voir sur la figurabilité, Pierre Fresnault-Deruelle, Jean-Didier Urbain, dirs, « Lettres et icônes », *Langages*, 75, 1984).

Susanne Müller a manifestement décidé de ne pas explorer cette voie : ni le déplacement, ni la condensation ne figurent dans la très longue et très