

Université de Montréal

**Paris et Shanghai**  
**L'imaginaire de la ville dans l'œuvre de Balzac et de Mao Dun**

par  
Ganlin Wang

Département de littératures et de langues du monde  
Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales  
en vue de l'obtention du grade de M.A. en littérature comparée

Mars 2019

© Ganlin Wang, 2019

Université de Montréal  
Département de littératures et de langues du monde, Faculté des arts et sciences

*Ce mémoire intitulé*

**Paris et Shanghai**  
**L'imaginaire de la ville dans l'œuvre de Balzac et de Mao Dun**

*Présenté par*

**Ganlin Wang**

*A été évalué par un jury composé des personnes suivantes*

**Terry Cochran**

Président-rapporteur

**Rodica-Livia Monnet**

Directrice de recherche

**Jacques Cardinal**

Membre du jury

## Résumé

Au début des années 1910, les œuvres de Balzac commencent à être traduites en Chine, Mao Dun devient aussitôt un lecteur fidèle de Balzac et se nourrit abondamment de la prose de ce dernier pour construire son propre univers littéraire. Nous pouvons constater une similarité surprenante entre les deux écrivains : ils explorent tous les deux, au cœur de leurs œuvres, l'urbanité. Plus précisément, Shanghai est pour Mao Dun ce que Paris est pour Balzac : une source inépuisable d'inspiration et un champ d'investigation privilégié. Le mémoire vise à analyser la représentation littéraire de Paris et de Shanghai en mettant en parallèle deux romans de Balzac, *Le père Goriot* (1835) et *Illusions perdues* (1837-1843), et deux romans de Mao Dun, *Désillusion* (1927) et *Minuit* (1933). Cette étude comparée s'amorce par un traitement de l'identité des écrivains dans le contexte urbain et se développe ensuite autour de l'économie capitaliste et de la mode féminine de la ville. Le but de l'étude est de montrer les liens entre l'écrivain, la narration et la ville, ainsi que la dépendance discrète de Mao Dun vis-à-vis des perspectives développées par Balzac.

**Mots-clés** : Balzac, Mao Dun, Paris, Shanghai, ville, capitalisme, modernité, féminisme, mode

## Abstract

In the early 1910s, Balzac's works began to be translated in China, Mao Dun immediately became a faithful reader of Balzac and drew upon the prose of Balzac to build his own literary universe. We can see a surprising similarity between the two writers: they both explore, at heart of their works, urbanity. More precisely, Shanghai is for Mao Dun what Paris is for Balzac: an inexhaustible source of inspiration and a privileged field of investigation. The thesis aims to analyze the literary representation of Paris and Shanghai by comparing two novels of Balzac, *Le père Goriot* (1835) and *Lost Illusions* (1837-1843), and two novels of Mao Dun, *Disillusion* (1927) and *Midnight*. (1933). This comparative study begins with a treatment of the identity of writers in the urban context, and then develops around the city's capitalist economy and women's fashion. The purpose of the study is to show the links between the writer, the narrative and the city, as well as the covert dependency of Mao Dun upon the perspectives Balzac developed.

**Keywords** : Balzac, Mao Dun, Paris, Shanghai, city, capitalism, modernity, feminism, fashion

# Table des matières

<b>Résumé</b>	<b>i</b>
<b>Abstract</b>	<b>ii</b>
<b>Remerciements</b>	<b>iv</b>
<b>Introduction</b>	<b>1</b>
La réception de Balzac en Chine : des Qing tardifs au 4 mai	1
Mao Dun : lecteur de Balzac	8
La perspective de notre étude	14
<b>Chapitre 1. L'écrivain et sa science</b>	<b>19</b>
1.1 Flâneur et révolutionnaire	19
1.2 La physiologie et l'évolution sociale	29
<b>Chapitre 2. Économie capitaliste</b>	<b>41</b>
2.1 Début de la modernité	41
2.2 Finance et spéculation	49
2.3 Industrie	61
<b>Chapitre 3. La mode féminine</b>	<b>72</b>
3.1 La mode à caractère de classe	72
3.2 La mode à caractère révolutionnaire	79
3.3 La rupture et la continuité de la mode	83
<b>Conclusion</b>	<b>93</b>
<b>Bibliographie</b>	<b>103</b>
<b>Annexe</b>	<b>110</b>

## Remerciements

Je tiens tout d'abord à exprimer ma sincère reconnaissance envers Madame Livia Monnet, ma directrice de recherche, avec qui j'ai eu l'honneur et la chance de travailler. Je la remercie non seulement pour ses conseils éclairants, mais plus encore pour sa générosité, sa patience et son attention à mon égard. Son érudition et sa perspicacité m'ont guidée tout au long de mon travail. Sa disponibilité et ses encouragements constants ont fait aboutir ce projet auquel j'avais presque renoncé à croire.

Je tiens également à remercier Madame Barbara Agnese, Madame Pascale Weber, Monsieur Jacques Cardinal et Monsieur Terry Cochran pour leurs cours et séminaires thématiques, qui ont été pour moi une incroyable formation en littérature et un inestimable atelier d'écriture.

Ma gratitude va enfin à ma famille qui m'a toujours soutenue inconditionnellement pendant mes années d'études en Chine, en France et au Canada. Sans le support constant de ma famille, je ne me serais pas rendue jusqu'ici. Cette gratitude s'adresse particulièrement à mes grands-parents maternels, Monsieur Gan Renhai, professeur retraité en physique nucléaire et Madame Geng Suying, ancienne chirurgienne militaire, auprès desquels j'ai grandi. Je souhaite que l'achèvement de mon mémoire contribue à leur rétablissement.

# Introduction

## La réception de Balzac en Chine : des Qing tardifs au 4 mai

À l'époque charnière qui marque la transition entre la fin de la dynastie Qing et le début de la République, Balzac arrive en Chine. Lin Shu (林纾, 1852-1924) est le premier à introduire cet écrivain en Chine. En 1914, il traduit en chinois classique quatre nouvelles de Balzac : *Adieu*, *Jésus-Christ en Flandre*, *L'Auberge rouge* et *Le Réquisitionnaire*. Ces traductions paraissent successivement dans les numéros 7 à 10 (1914) de la *Revue mensuelle du roman* (小说月报 *xiao shuo yue bao*). L'année suivante, la Commercial Press (商务印书馆 *shang wu yin shu guan*) de Shanghai publie le recueil de ces quatre nouvelles qui est intitulé *Le souffle du regret* (哀吹录 *ai chui lu*).

Considéré comme le plus célèbre des traducteurs des Qing tardifs et du début de la République, Lin Shu traduit plus de 180 œuvres littéraires occidentales,<sup>1</sup> telles que celles d'Ésope, de Shakespeare, d'Ibsen, de Haggard, de Dickens, de Tolstoï, de Cervantès, de Daniel Defoe, de Scott et d'Alexandre Dumas fils. Cependant, Lin Shu n'a aucune connaissance des langues étrangères, ce qui paraît totalement inconcevable. Sa traduction se base toujours sur l'interprétation orale de quelqu'un qui lit dans la langue étrangère. Lin Shu remanie ensuite le texte en prose classique soignée. En 1895, Lin Shu traduit *La Dame aux camélias* (巴黎茶花女遗事 *ba li cha hua nü yi shi*) en collaboration avec Wang Shouchang (王寿昌, 1862?-1925), un ami qui a étudié à Paris. Ce roman est la première traduction de Lin Shu et lui procure une grande réputation. De la même manière, Lin Shu traduit les quatre nouvelles de Balzac à l'aide de son ami Chen Jialin (陈家麟, 1880- ?), ancien étudiant en Angleterre. Réécrites et beaucoup plus courtes que leurs versions originales, les versions traduites de *La Dame aux camélias* et des nouvelles balzaciennes conservent les intrigues principales et se distinguent particulièrement

---

<sup>1</sup> Il est difficile de préciser de façon exhaustive le nombre de traductions de Lin Shu, nous citons ici l'estimation approximative de Lee Ou-fan. Voir Lee Ou-fan, *The Romantic Generation of Modern Chinese Writers*, Cambridge : Harvard University Press, 1973, p. 44. Voir aussi Robert William Compton, *A Study of the Translations of Lin Shu, 1852-1924*, Stanford University, PhD dissertation, 1971, (ProQuest Dissertations & Theses : 7211525). Le chapitre 7 de cette thèse, « The Number of His Translations » (p. 279-290), constitue une analyse comparatiste des différentes estimations du nombre des traductions de Lin Shu.

par la langue et le style merveilleux.<sup>2</sup> Cependant, contrairement au chef-d'œuvre d'Alexandre Dumas fils, les quatre nouvelles de Balzac n'arrivent pas à s'illustrer ni à susciter l'intérêt du public pour l'auteur.

Le recueil des quatre nouvelles constitue la première parution de Balzac en Chine, mais le traducteur ne parle point de l'auteur français. Les lecteurs chinois ne connaissent Balzac que deux ans plus tard. En 1917, la maison d'édition Zhonghua Book Company (中华书局 *zhong hua shu ju*) de Shanghai publie la collection des *Nouvelles des grands écrivains européens et américains*, traduite par Zhou Shoujuan (周瘦鹃, 1895-1968). La collection se compose de trois volumes, dont le deuxième est consacré à neuf écrivains français : Voltaire, Madame de Staël, Balzac, Alexandre Dumas père, Alphonse Daudet, François Coppée, Zola, Maupassant et Paul Bourget. Zhou Shoujuan apprend l'anglais dès l'âge de dix ans et ses traductions d'œuvres françaises et russes sont des retraductions de leurs versions anglaises. Dans cette collection, chacune des nouvelles sélectionnées est précédée par un portrait et une courte biographie de l'auteur. Zhou Shoujuan choisit *El Verdugo* de Balzac, qu'il traduit en chinois classique. Aussi, il représente la vie de l'auteur en moins de quatre cents caractères chinois. Malgré quelques renseignements inexacts dans la courte biographie,<sup>3</sup> le traducteur montre bien les chefs-d'œuvre et les événements majeurs de la vie de Balzac. Il s'agit de la première fois que les lecteurs chinois obtiennent de l'information à propos de Balzac.

Non seulement *La Dame aux camélias* est la première traduction de Lin Shu, mais en plus, elle est la première introduction des meilleures classiques de la littérature occidentale en Chine. Toutefois, bien que le roman soit largement répandu parmi les lecteurs chinois, ce projet de traduction a d'abord pour objectif de distraire Lin Shu de sa tristesse causée par la mort de sa

---

<sup>2</sup> Rey Chow démontre les caractères de tradition chinoise dans les réécritures et les remaniements de Lin Shu, en mettant en parallèle la traduction de *La Dame aux camélias* par Lin Shu avec les versions française et anglaise du roman. Voir son ouvrage, *Woman and Chinese Modernity : The Politics of Reading between West and East*, Minneapolis : University of Minnesota Press, 1991, p. 72-75. Robert William Compton analyse les réécritures et les remaniements de Lin Shu dans la traduction de *Jésus-Christ en Flandre*. Voir sa thèse citée ci-dessus, p. 257-265.

<sup>3</sup> D'après la biographie rédigée par Zhou Shoujuan : Balzac se rend à Paris en 1819 (le fait est que sa famille s'installe à Paris en 1814) ; *La Comédie humaine* se compose de 83 ouvrages (elle regroupe en fait plus de 90 ouvrages) ; *Les parents pauvres* est traduit comme « le père et la mère pauvres » (le titre désigne effectivement les personnes qui ont un lien de parenté) et ce titre voisine avec *Le Cousin Pons* et *La Cousine Bette* dans l'énumération des œuvres de Balzac (en fait *Les parents pauvres* est le titre du diptyque constitué de *Le Cousin Pons* et *La Cousine Bette*). Voir Zhou Shoujuan (Éditeur et traducteur) (周瘦鹃), *Réédition des traductions anciennes : Nouvelles des grands écrivains européens et américains* (旧译重刊 : 欧美名家短篇小说), Changsha : Éditions Yuelu (岳麓书社), 1987, p. 254.



mère et ses enfants,<sup>4</sup> et non de donner une sève nouvelle à la littérature chinoise. Quant aux œuvres de Balzac, Lin Shu et Zhou Shoujuan prennent une initiative fondatrice en commençant la traduction, mais ils ne fournissent pas plus d'efforts pour en favoriser la diffusion. Un peu indifférents à la littérature étrangère, les écrivains des Qing tardifs ne participent pas activement à l'importation de cette culture exotique, et n'y résistent pas non plus. Ils ne tiennent pas compte des valeurs esthétiques de la littérature occidentale.

Or, les hommes politiques sortent de leur tour d'ivoire et voient le monde plus tôt que les hommes de lettres. Dès les guerres de l'opium qui ont lieu au milieu du 19<sup>e</sup> siècle, la civilisation matérielle de l'Occident retient l'attention des autorités des Qing. La puissance de l'artillerie occidentale et l'efficacité des nouvelles technologies militaires permettent aux hommes politiques chinois de prendre conscience de la nécessité d'une modernisation technologique. Un mouvement des Affaires occidentales<sup>5</sup> se poursuit donc sous l'égide de réformateurs. Comme Zeng Guofan (曾国藩, 1811-1872) note dans son journal intime que « les Chinois doivent apprendre à couler des canons et construire des bateaux »<sup>6</sup>, Yan Fu (严复, 1854-1921), qui a étudié en Angleterre, attribue l'infériorité des armes de la Chine au fait que les Occidentaux « prennent en considération la physique plus que les lettres et la pratique plus que la préciosité » alors que les Chinois n'excellent que dans les lettres, qui sont « peu utiles pour sauvegarder le pays »<sup>7</sup>. À cette époque, les Chinois ne reconnaissent dans les Occidentaux aucun autre savoir que la fabrication et la manipulation.

Ces points de vue à propos de la culture occidentale changent rapidement. À la suite de la défaite de la Chine dans la guerre sino-japonaise (1894-1895), les intellectuels chinois font remarquer que la supériorité occidentale tient aussi bien aux sciences humaines qu'à la

---

<sup>4</sup> Lee Ou-fan, *The Romantic Generation of Modern Chinese Writers*, Cambridge : Harvard University Press, 1973, p. 44.

<sup>5</sup> Le mouvement des Affaires occidentales (洋务运动 *yang wu yun dong*) est aussi appelé le mouvement YangWu, le mouvement des Affaires d'outre-mer, le mouvement des Activités à l'occidentale ou le mouvement d'auto-renforcement. Ici, nous citons le terme français utilisé par Marie-Claire Bergère dans son ouvrage, *Histoire de Shanghai* (Fayard, 2002). Ce mouvement est un effort de modernisation et de redressement forgé sur le modèle occidental qui se déroule en Chine à la fin de la dynastie des Qing. Voir aussi Hsü Immanuel C.Y, « The Dynastic Revival and the Self-strengthening Mouvement », *The Rise of Modern China, 6th edition*, New York : Oxford University Press, 1999, p. 261-294. Ce chapitre propose une représentation ainsi qu'une réflexion très intéressante sur cette période historique.

<sup>6</sup> Marie-Claire Bergère, *Histoire de Shanghai*, Paris : Fayard, 2002, p. 90.

<sup>7</sup> Liu Na (刘纳), *Évolutions : littérature chinoise de la révolution de 1911 au mouvement du quatre mai* (嬗变—辛亥革命时期至五四时期的中国文学), Beijing : Éditions Université Renmin (中国人民大学出版社), 2010, p. 2-3.

technologie. Ils voient qu'en Occident, « la parution d'un livre amène souvent un débat national » et croient que « le développement des politiques américaine, anglaise, allemande, autrichienne, italienne, japonaise est dû au roman politique »<sup>8</sup>. Dès lors, le roman joue un rôle clé dans l'éveil des esprits et l'évolution des idées et cette croisade pour sauver la Chine voit fleurir la traduction. Néanmoins, les œuvres que l'on a le plus tendance à traduire ne sont pas les chefs-d'œuvre littéraires publiquement reconnus. Selon les statistiques de Chen Pingyuan, pendant la période de 1896 à 1916, c'est-à-dire jusqu'à la veille du mouvement de la nouvelle culture, environ huit cents romans étrangers sont traduits et publiés en Chine, et la plupart d'entre eux sont des romans politiques, des romans de science-fiction et des romans policiers.<sup>9</sup> Dans les dix années qui suivent la réforme des cent jours<sup>10</sup>, les politiciens traduisent un grand nombre de romans politiques. Par exemple, en 1898, Liang Qichao (梁启超, 1873-1929) traduit le roman de Tōkai Sanshi (東海散士), *Rencontres fortuites avec de belles femmes* (佳人之奇遇). En outre, beaucoup de romans de science-fiction et de romans d'aventures sont traduits pour propager les développements scientifiques occidentaux. Par exemple, en 1900, Xue Shaohui (薛绍徽, 1866-1911) traduit *Le Tour du monde en quatre-vingts jours* de Jules Verne. Ces romans à saveur scientifique n'ont pas d'implications politiques, mais assument une tâche d'initiation politique qu'on leur impose lors de la traduction. Les romans policiers plaisent aux lecteurs chinois grâce aux intrigues captivantes, certes, comme c'est le cas pour *Les Aventures de Sherlock Holmes* que traduit Zhang Kunde (张坤德) en 1897, mais leur succès est en grande partie lié à l'absence de ce sous-genre romanesque dans la littérature chinoise. Quant aux romans d'amour et aux romans sociaux, qui existent déjà en abondance dans la littérature chinoise, ils n'attirent pas beaucoup de traducteurs ni de lecteurs.

---

<sup>8</sup> Liang Qichao (梁启超), « Préface à l'édition traduite du roman politique » (1898), (译印政治小说序). Voir Chen Pingyuan (陈平原) et Xia Xiaohong (夏晓红), *Documents théoriques du roman chinois du 20<sup>e</sup> siècle, tome I : 1897-1916* (二十世纪中国小说理论资料, 第 I 卷 1897-1916), Beijing : Éditions Université de Pékin (北京大学出版社), 1997, p. 37-38.

<sup>9</sup> Chen Pingyuan (陈平原), *Point de départ du roman chinois moderne : études des romans entre la fin des Qing et le début de la République de Chine* (中国现代小说的起点—清末民初小说研究), Beijing : Éditions Université de Pékin (北京大学出版社), 2005, p. 43, 64.

<sup>10</sup> La réforme des cent jours (百日维新 *bai ri wei xin*), aussi appelée la réforme WuXu (戊戌变法 *wu xu bian fa*), est un mouvement de réformes avorté de l'empire Qing. Entre le 11 juin et le 21 septembre 1898, pendant cent jours exactement, l'empereur Guangxu (光绪, 1871-1908) publie une quarantaine de décrets de réforme, visant à moderniser l'État chinois, son administration, l'éducation, les lois, l'économie, la technologie ainsi que les systèmes militaire et policier. Malheureusement, ce programme de réformes reste sur le papier et s'achève lors du coup d'État conduit par les puissants opposants conservateurs menés par l'impératrice douairière Cixi (慈禧, 1835-1908). Voir John King Fairbank, « Réforme et réaction », *La grande révolution chinoise, 1800-1989*, Paris : Flammarion, 1989. p. 185-205.

Ainsi, la popularité de *La Dame aux camélias* n'annonce pas le triomphe du romantisme ou du roman français. En fait, la littérature occidentale ne jouit d'un rayonnement en Chine qu'après les mouvements de la nouvelle culture et du 4 mai<sup>11</sup>. Sous la bannière de la démocratie et de la science, les intellectuels chinois de la première génération moderne lancent l'idée d'une littérature nouvelle. Sur le plan de la langue, ils dirigent de vives attaques contre l'usage de la langue classique (文言 *wen yan*) au profit d'une littérature écrite exclusivement en langue parlée (白话 *bai hua*). Sur le plan des théories, le classicisme, le romantisme, le réalisme et le naturalisme sont systématiquement traduits et introduits en Chine. Byron, Shelley, Rousseau, Goethe, Wilde deviennent les idoles littéraires des jeunes Chinois. D'après Marián Gálik, l'ouvrage étranger le plus populaire des années 1920 et 1930 en Chine est *Les Souffrances du jeune Werther* de Goethe.<sup>12</sup> Traduit par Guo Moruo (郭沫若, 1892-1978) et paru à Shanghai en avril 1922, ce roman est republié à quatre reprises en l'espace d'une année. Dans le roman *Minuit* de Mao Dun, cette œuvre est le cadeau que l'héroïne, Madame Wu, donne à son amant : « C'est un vieil exemplaire des *Souffrances du jeune Werther* ! Entre les pages ouvertes, il y a une rose blanche séchée ! »<sup>13</sup> Rempli d'un esprit de révolte et d'un épanouissement personnel, le roman de Goethe est considéré, par les jeunes lecteurs chinois, comme un ouvrage phare révolutionnaire qui leur fait découvrir de nouveaux horizons.

Dans la floraison de traductions nourrie par les événements du 4 mai, Balzac ne figure pas encore parmi les plus populaires des écrivains occidentaux. Dans la seconde moitié du 19<sup>e</sup> siècle, le camp du naturalisme domine en France, si bien que les écrivains chinois modernes en prennent conscience. Par rapport à ses successeurs tels que Flaubert et Zola, Balzac est beaucoup

<sup>11</sup> Le mouvement de la nouvelle culture (新文化运动 *xin wen hua yun dong*) est une révolution idéologique allant de 1915 à 1923 en Chine, déclenchée par les intellectuels Chen Duxiu, Lu Xun, Li Dazhao (李大钊, 1889-1927), qui préconisent la science et la démocratie occidentales. Dans le domaine littéraire, le mouvement de la nouvelle culture donne naissance à la littérature nouvelle qui remplace le chinois classique par la langue parlée. Le mouvement du 4 mai 1919 (五四运动 *wu si yun dong*) marque l'apogée de cette période de révolution. Une décision de la Conférence de Paix de Paris autorise le Japon à rester au Shandong, ce qui suscite une manifestation de 3000 étudiants à Beijing, laquelle est rapidement suivie de grèves et conflits violents dans le pays entier. La Chine commence à traverser la révolution politique qu'on connaît généralement sous le nom de Révolution nationaliste (国民革命 *guo min ge ming*). Voir Hsü Immanuel C.Y., « The Intellectual Revolution, 1917-23 », *The Rise of Modern China, 6th edition*, New York : Oxford University Press, 1999, p. 493-513.

<sup>12</sup> Marián Gálik, « Mao Tun's *Midnight* : Creative Confrontation with Zola, Tolstoy, Wertherism and Nordic Mythology », *Milestones in Sino-Western Literary Confrontation (1898-1979)*, Wiesbaden : Otto Harrassowitz, 1986, p. 93-94.

<sup>13</sup> «这是一本破旧的<少年维特之烦恼>! 在这书揭开的页面是一朵枯萎的白玫瑰! » [Notre traduction] Mao Dun (茅盾), « *Minuit* » (子夜), *Œuvres complètes : Vol. 3* (茅盾全集第三卷), Beijing : Éditions littéraires du Peuple (人民文学出版社), 1984, p. 90.

moins traduit en Chine. En 1915, Chen Duxiu (陈独秀, 1879-1942) publie « Sur l’histoire de la littérature européenne moderne » (现代欧洲文艺史谭 *xian dai ou zhou wen yi shi tan*) dans le 3<sup>e</sup> numéro de la revue *Nouvelle jeunesse* (新青年 *xin qing nian*). L’admiration pour Flaubert, Maupassant, Daudet et Zola qu’il exprime dans l’article rend ces auteurs français populaires et favorise leur acceptation en Chine. Après la révolution russe d’octobre 1917, le marxisme-léninisme pénètre en Chine en proposant une vision du monde entièrement nouvelle. Entre-temps, le prestige littéraire russe en Chine devient sans pareil : Gogol, Tolstoï et Dostoïevski sont largement appréciés. Figure fondatrice de la nouvelle littérature chinoise, Lu Xun (鲁迅, 1881-1936) lit les ouvrages littéraires de toutes nations et publie de nombreuses traductions. Il manifeste une prédilection pour Tchekhov et Gorky, dont les livres sont « plus à jour et plus proches de chez nous »<sup>14</sup>. Malgré sa préférence pour la littérature russe moderne, Lu Xun rapporte une solide connaissance des littératures française, allemande et japonaise. Il s’émerveille du génie de Balzac dans la représentation des dialogues : sans description de l’apparence physique, le lecteur voit les personnages du roman tout en lisant leurs dialogues. Il affirme même qu’« aucun romancier chinois ne peut être aussi habile que Balzac ». Lu Xun se dit que Balzac doit « avoir dans son cœur l’image de ses personnages » lorsqu’il écrit leurs dialogues.<sup>15</sup> Autant dire que l’écrivain chinois découvre déjà l’astuce de Balzac dans la caractérisation des personnages typiques.

Balzac ne se fait reconnaître comme un des écrivains occidentaux les plus importants en Chine qu’après la première traduction chinoise de la fameuse remarque d’Engels faisant de Balzac, par opposition à Zola, le véritable représentant de l’esthétique réaliste. En 1932, Qu Qiubai (瞿秋白, 1899-1935) traduit intégralement la lettre d’Engels à Margaret Harkness, une écrivaine anglaise, en s’appuyant sur les documents de la *Patrimoine littéraire* (Литературное наследство) de l’Académie communiste (Комкадемия) de l’URSS et renomme l’article « Balzac aux yeux d’Engels : lettre d’Engels à Madame Harkness » (恩格斯论巴尔扎克—给哈克纳斯女士的信 *en ge si lun ba er zha ke gei ha ke na si nü shi de xin*) :

<sup>14</sup> Lu Xun (鲁迅), « Préface à ‘Récolte abondante’ de Ye Zi » (1935) (叶紫作《丰收》序), *Œuvres complètes de Lu Xun, tome 6* (鲁迅全集第六卷), Beijing : Édition Littérature du peuple (人民文学出版社), 2005, p. 227-228.

<sup>15</sup> Lu Xun (鲁迅), « Petites notes au cours de la lecture » (1934) (看书琐记), *Œuvres complètes de Lu Xun, tome 5* (鲁迅全集第五卷), Beijing : Édition Littérature du peuple (人民文学出版社), 2005, p. 559.

[...] Balzac, que j'estime être un maître du réalisme infiniment plus grand que tous les Zola passés, présents et à venir, nous donne dans *La comédie humaine* l'histoire la plus merveilleusement réaliste de la société française, en décrivant, sous forme d'une chronique de mœurs, presque d'année en année, de 1816 à 1848, la pression de plus en plus forte que la bourgeoisie ascendante a exercée sur la noblesse. [...] Il brosse toute l'histoire de la société française, où j'ai plus appris, même en ce qui concerne les détails économiques [...] que dans tous les livres d'historiens, économistes, statisticiens professionnels de l'époque, pris ensemble. [...]<sup>16</sup>

Engels évoque ensuite les opinions royalistes de Balzac, mais il établit une distinction capitale entre la position politique d'un auteur et la signification de son œuvre en considérant que la vision romanesque de Balzac dépasse ses préjugés de classe : le fait que Balzac a pu aller contre ses « propres sympathies de classe » est « un des plus grands triomphes du réalisme et l'une des plus grandes caractéristiques » de l'auteur de *La Comédie humaine*.

L'admiration d'Engels pour l'œuvre de Balzac est clairement articulée dans sa lettre à Madame Harkness citée ci-dessus, où il confirme que Balzac est l'un des plus grands maîtres du réalisme. Un peu plus tard, en 1933, Qu Qiubai publie l'article « Marx, Engels et le réalisme littéraire » (马克思、恩格斯和文学上的现实主义 *ma ke si en ge si he wen xue shang de xian shi zhu yi*), où il reprend la remarque d'Engels à l'égard de Balzac, met en lumière les analyses de la vision du monde et de la vision de l'art que Marx et Engels effectuent en prenant Balzac comme exemple et met en relief le privilège que les deux théoriciens allemands accordent aux caractères typiques dans des circonstances typiques.<sup>17</sup> Il s'agit de la première introduction systématique et de la première élaboration théorique en Chine de la pensée de Marx et Engels sur le réalisme en littérature. Les réflexions de Qu Qiubai provoquent un profond retentissement dans les milieux littéraires chinois. En 1936, Lu Xun fait paraître un recueil d'essais posthume de Qu Qiubai, intitulé *Réalisme : recueil d'articles de littérature et art scientifiques* (现实—科学的文艺论文集 *xian shi ke xue de wen yi lun wen ji*), qui rassemble ces deux articles et onze

---

<sup>16</sup> La traduction de Qu Qiubai : « 巴尔扎克—我认为他比较过去的, 现在的, 将来的一切左拉都要伟大得多, 他是伟大的现实主义艺术家, 他在<人的滑稽戏>那部大著作里面给了我们一部最好的法国“社会”的现实主义的历史, 用记录“风尚”的形式, 一年一年的, 从一八一六年到一八四八年, 描写着逐渐得势的资产阶级对于贵族社会的逼迫 » Voir Qu Qiubai (瞿秋白), « Balzac aux yeux d'Engels : lettre d'Engels à Madame Harkness » (恩格斯论巴尔扎克—给哈克纳斯女士的信), *Œuvres complètes de Qu Qiubai : section littéraire, tome 4* (瞿秋白文集文学编第四卷), Beijing : Édition Littérature du peuple (人民文学出版社), 1986, p. 24-25. Nous citons ici la traduction de Claude Prévost. Voir Georg Lukács, *Écrits de Moscou...*, Paris : Éditions sociales, 1974, p. 288-289.

<sup>17</sup> Qu Qiubai (瞿秋白), « Marx, Engels et le réalisme littéraire » (马克思、恩格斯和文学上的现实主义), *Œuvres complètes de Qu Qiubai : section littéraire, tome 4* (瞿秋白文集文学编第四卷), Beijing : Édition Littérature du peuple (人民文学出版社), 1986, p. 3-21.

autres essais critiques. Ce recueil fournit des documents théoriques fondamentaux d'une première version chinoise moderne du réalisme littéraire. Dès lors, les lecteurs chinois ne peuvent pas parler du réalisme sans évoquer Balzac et *La Comédie humaine*.

## **Mao Dun : lecteur de Balzac**

Mao Dun (茅盾, 1896-1981), de son vrai nom Shen Yanbing (沈雁冰), grandit à une époque de transition, entre l'Empire et la République. Bien souvent, les lecteurs le connaissent au moyen de son roman, mais son identité littéraire ne se définit pas uniquement dans la création romanesque. Une des figures de proue de la littérature chinoise moderne, Mao Dun est d'abord un théoricien littéraire savant et un traducteur assidu avant d'être un écrivain prolifique. En 1916, Mao Dun, qui termine ses études universitaires, décroche l'emploi d'éditeur à la Commercial Press de Shanghai, et entame ainsi sa carrière dans le domaine de l'édition, de la rédaction et de la traduction. Ses dix années à la Commercial Press rencontrent justement la première décennie de la littérature chinoise moderne. Alors que les écrivains comme Lu Xun et Guo Moruo se distinguent sur la scène littéraire avec leurs premières œuvres, Mao Dun se livre aux éditions et traductions littéraires sans publier beaucoup de créations littéraires originales. En 1927, son premier roman, *Désillusion* (幻灭 *huan mie*), paraît, suivi par *Oscillation* (动摇 *dong yao*) et *Quête* (追求 *zhui qiu*), qui sont publiés successivement au cours des années 1927 et 1928. Ces trois premiers romans de Mao Dun constituent la célèbre trilogie de *L'Éclipse* (蚀 *shi*). Néanmoins, nous ne saurions marquer le point de départ de ses activités littéraires par la parution de son premier roman, puisque la carrière littéraire de l'auteur débute plutôt dès son entrée dans la Commercial Press de Shanghai.

En tant que première et plus grande maison d'édition moderne de la Chine au début du 20<sup>e</sup> siècle, la Commercial Press donne à Mao Dun un large champ d'action littéraire qui permet au jeune diplômé de grandir et de se former. En traduisant des œuvres littéraires étrangères et en publiant des essais propageant la nouvelle littérature dans la *Revue mensuelle du roman*, une des revues littéraires les plus influentes de l'époque, dont il est rédacteur en chef entre 1920 et 1922, Mao Dun cherche à introduire systématiquement les idées littéraires et les chefs-d'œuvre occidentaux en Chine. Pendant ses dix années à la Commercial Press, il publie des traductions

littéraires d'un large éventail de genres tels que roman, prose, poème, théâtre, essai théorique et essai politique. Ces traductions comportent plus de deux millions de caractères chinois au total, ce qui correspond à 80 % du travail de traduction de toute sa vie.<sup>18</sup> Les expériences professionnelles de Mao Dun au sein de la maison d'édition laissent des traces dans son écriture littéraire. Ses études théoriques et ses pratiques de traduction au cours de la décennie à la Commercial Press servent à jeter les fondements de sa carrière de création et à nourrir son inspiration.

Lors du 18<sup>e</sup> anniversaire de la République de Chine, soit le 10 octobre 1919, Mao Dun accomplit son *Aperçu de la littérature occidentale* (西洋文学通论 *xi yang wen xue tong lun*), le plus englobant et le plus complet de ses ouvrages sur la littérature étrangère (cet ouvrage n'est pas publié avant 1930). Il ne s'agit pas d'un livre d'histoire et la « littérature occidentale » telle que décrite dans cet ouvrage n'inclut pas celle de l'Amérique. Allant de la mythologie grecque aux plus récents romans de Gorky et de Barbusse, l'auteur récapitule soigneusement les principaux mouvements littéraires des pays européens comme la Russie, la France et l'Allemagne, et présente ses points de vue sur les tendances du développement de la littérature européenne. Ce livre promeut la diffusion de la littérature étrangère en Chine. Bien plus, il sert de source d'inspiration, voire de référence, à la littérature chinoise moderne naissante. Dans le chapitre sur le romantisme, Mao Dun représente les situations sociales françaises autour des années 1830 et Balzac entre en scène :

Dès la révolution de Juillet, le pouvoir de l'argent (le pouvoir de la bourgeoisie) met à bas le pouvoir de l'aristocratie, et tire parti de « la cour » comme son instrument temporaire. Les nouveaux riches, plus puissants que les nobles, gagnent encore plus d'argent à la faveur du gouvernement de « l'Empire ». Ainsi, la recherche de l'argent, la lutte pour l'argent, l'esclavage par l'argent, le placement de l'argent dans les grandes industries, deviennent les principaux phénomènes sociaux de l'époque. Cette accumulation et ce monopole de l'argent, phénomènes en contraste violent avec l'ardeur furieuse de la période révolutionnaire et militaire qui vient de s'écouler, portent bien à la littérature de cette époque une empreinte romantique et idéale comme toile de fond. Hantés par le fantôme de l'« argent », la majorité des écrivains d'alors l'évitent pourtant. Seul Balzac ne se recule pas et fait audacieusement

---

<sup>18</sup> Zhong Guisong (钟桂松), *La première décennie : Mao Dun à la Commercial Press* (起步的十年 : 茅盾在商务印书馆), Beijing : Commercial Press (商务印书馆), 2017, p. 122.

de l'argent, qui est le symbole de la nouvelle classe dominante, le héros de son épopée.<sup>19</sup>

Dans la partie du livre consacrée à Balzac, Mao Dun fait tout d'abord remarquer que le thème éternel de Balzac est l'argent et il expose les contextes sociaux de ce thème. Mao Dun voit dans l'œuvre de Balzac la représentation d'une nouvelle société pour laquelle le pouvoir réside dans l'argent, la représentation des nouveaux riches qui contrôlent les points névralgiques des réseaux de pouvoir, ainsi que la représentation du désir, notamment chez les bourgeois. Il admire, chez Balzac, le courage de dévoiler le combat sans merci pour l'argent, un thème qui reste pourtant assez caché chez les autres écrivains. De plus, il brosse un portrait de l'écrivain français :

Balzac est un homme robuste, aux épaules larges, au cou épais, et à l'abondante crinière noire. Heureusement, il est né sous la victoire du mouvement romantique, il se rend rapidement célèbre et son livre ne manque pas d'acheteurs ; sinon le libraire lui aurait conseillé de se faire portefaix en profitant de ses fortes épaules, tout comme l'écrivain anglais, Samuel Johnson. Pourtant, Balzac n'est pas riche. Depuis 1822, il écrit des romans, jusqu'à sa mort soudaine devant son manuscrit (à l'âge de 50 ans). Il travaille toujours péniblement, et demeure toujours dans l'angoisse. Ruiné par ses affaires de librairie, il est harcelé par les dettes tout au long de sa vie, de la jeunesse à la mort. Les ventes de ses nombreuses œuvres ne suffisent pas à payer ses dettes. Il est un « ouvrier » surprenant dont le corps robuste peut fonctionner matin et soir. Comme d'habitude, il s'endort vers six ou sept heures du soir, se lève à minuit et écrit jusqu'au matin, puis il prend du pain avec des sardines et de la crème avant d'aller corriger ses épreuves à l'imprimerie. Sa correction n'est pas ordinaire. Son mode habituel est d'écrire d'abord un brouillon qui est mis au point et retravaillé pendant dix éditions d'épreuves et presque la moitié de son revenu est ainsi prélevé par son imprimeur. Après les corrections, il se promène au marché d'occasion et achète quelques petites choses, c'est son temps de repos. Le jour suivant, son amante vient le reconforter, c'est la seule joie de sa triste vie. Balzac vante souvent son amante devant ses amis avec tant d'emphase, mais il ne veut jamais dire le nom de la dame (maintenant, on connaît dans sa correspondance qu'elle est Madame de Berny, épouse d'une certaine

---

<sup>19</sup> « 七月革命以后，金钱的力量(资产阶级的力量)便打到了贵族的力量，而且将“王室”作为暂时的工具。那些新富人现在比贵族更有权力，而且利用那时的“帝政”的政府，赚进更多的金钱。于是，追求金钱，为金钱而斗争，被金钱奴役，在大工业中投下金钱，这样的事，便成为那时候主要的社会现象。而也就是这一个散文似的积累金钱和垄断金钱——这个和刚过去的革命和军事时期的狂热强烈地相反的现象，成为了背景似的给那时候的文学以一种浪漫的理想的痕印。因为是有这“金钱”的巨灵般的影子笼罩在心上，所以那时候大多数作家反倒回避着不愿说起这个名字。只有豪壮的巴尔扎克是不被吓退，大胆地把这新支配阶级——金钱，作为他的“史诗”里的英雄——主人公。 » [Notre traduction] Mao Dun (茅盾), *Aperçu de la littérature occidentale* (西洋文学通论), Nanjing : Éditions de la littérature et l'art du Jiangsu (江苏文艺出版社), 2010, p. 82.



personne).<sup>20</sup>

Cet extrait fournit des renseignements biographiques sur Balzac, tels que son caractère et sa vie, qui sont beaucoup plus détaillés et intéressants que ceux qui sont contenus dans la courte biographie que Zhou Shoujuan joint à sa collection des *Nouvelles des grands écrivains européens et américains*. En outre, Mao Dun inscrit Balzac sur la liste des plus grands écrivains de l'ère romantique, liste qui comprend également Alexandre Dumas père, Mérimée, Alfred de Vigny, Musset, Gérard de Nerval, Petrus Borel, Hugo, Théophile Gautier, George Sand et Sainte-Beuve. Il confirme que Balzac est un observateur clairvoyant qui devient ainsi précurseur du réalisme :

« L'argent » est le premier mot dans le dictionnaire de Balzac. Sa « dette » est aussi infinie que son talent. Il habite la mansarde et ne voit, des fenêtres, que des toits gris et de hautes cheminées inégales. Autour de lui se trouvent les factures à payer et les billets échus. Il observe en tout temps la sérieuse réalité. Aussi brillants que des pierres noires, ses yeux regardent tout, jusqu'au fond et au derrière des choses. Pénétrant la superficie, son regard atteint les secrets de l'âme des humains. Génie agile avec une forte sensibilité, il est devenu, sans s'en rendre compte, une personnalité qui manifeste le plus totalement la conscience de la bourgeoisie émergente à l'époque. Cependant, ayant une vision clairvoyante, il a souvent touché inconsciemment les problèmes de la société d'alors. De ce point de vue, il est alors considéré comme étant précurseur du réalisme. Or, lu dans l'ensemble, du point de vue de l'esprit et la conscience internes des œuvres, Balzac fait partie, en fin de compte, du romantisme.<sup>21</sup>

Dans cet extrait, Mao Dun indique le lien de Balzac avec le romantisme et le réalisme :

---

<sup>20</sup> « 巴尔扎克是一个很雄伟的身材，阔肩膀，粗颈脖，一头既黑且粗的马鬃似的头发。幸而他生在浪漫运动的胜利时代，他很快地得名，不愁卖不脱稿子；不然，他准会和英国的约翰生一样受到书坊老板的一句轻薄话：“你这样一身好筋身，应该去做挑夫才对呵！”但是巴尔扎克也不是富裕的。从一八二二年起，他就做小说，直到他在原稿纸前突然气闭(那是他五十岁)像野牛似的扑倒了再不起来，他是天天在苦作，天天在窘迫。因为他曾经开书坊亏本，所以他的一生，从壮年至死，天天被债务催逼。他的多量的作品的代价，还债也是不够的。他是一个可惊的“工人”，他的强壮的身体能够一天到晚工作；他照例是下午六七点钟就上床睡觉，到半夜里起来，就开始写，直到天亮，然后吃了沙甸鱼拌奶油的夹面包，就去印刷处去校原稿。他的校对也不是平常的校对。他有一个脾气，就是初稿时只写了一个大纲，到排出来时再补充。这样再排再补充，甚至直到第十次，才算定稿。因此他所得的稿费差不多一半是到了印刷者的袋里去了。校补完后，他就跑到旧货铺里逛，带回一件两件旧东西；这算是他的休息。间一天，他的情妇会来安慰他；这算是他劳作的生涯中唯一的愉快。巴尔扎克对于他这情妇，总用了不得的神气在朋友前夸说，可是他始终不肯说出她的姓名(现在我们从他的信札中知道那情妇的姓名是有夫之妇的 *Madame de Berny*)。» [Notre traduction] *Ibid.*, p. 90-91.

<sup>21</sup> « “金钱”这个字是巴尔扎克字典上最大的一个字。“债务”之多，也和他的才气一样无尽。他住的是屋顶下的小阁，窗洞里望出去只见参差不齐的灰色的屋顶和高耸的烟突；在他周围呢，是要钱的发票和到期的债票。他是整天在注视严肃的现实。他的一对像黑宝石似的光亮的眼睛，洞瞩一切，都看到了底里，看到了背面。他的目光穿过了表面，看见人的灵魂的秘密。他是一个感受性极强的敏捷的天才，他不期然而然地做了那时新兴的资产阶级意识的最完全的表现者；然而又因为他有那么一对锐眼，所以他又无意中常常触到了当时社会所包含的矛盾。在这一点，使他后来被认为写实主义的先驱。然而从全体看，从作品内的精神和意识而言，巴尔扎克终究是属于浪漫派的。» [Notre traduction] *Ibid.*, p. 91.

l'écrivain français se veut romantique, mais pratique le réalisme et appartient, au fond, au romantisme. Pourtant, en suivant sa lecture de Balzac et son appréhension du phénomène littéraire qu'il appelle réalisme, nous constatons que la perspective de Mao Dun évolue. En 1922, Mao Dun répond à des lecteurs de la *Revue mensuelle du roman* en tant que journaliste de la revue. Dans une de ses réponses, parue le 10 juin, Mao Dun parle de la littérature française du 19<sup>e</sup> siècle :

Le naturalisme et le réalisme dans la littérature sont en fait la même chose. [...] Peu à peu, le romantisme est déprécié dans la communauté littéraire européenne de la seconde moitié du 19<sup>e</sup> siècle, ce qui donne naissance à des réactions. En France, *La Comédie humaine* de Balzac emploie déjà une méthode de représentation objective, qui est également appliquée, plus tard, dans les œuvres de Flaubert.<sup>22</sup>

Plus tard, il compare Balzac au précurseur du naturalisme dans son article « Le naturalisme et le roman moderne chinois » (自然主义与中国现代小说 *zi ran zhu yi yu zhong guo xian dai xiao shuo*) qui est publié le 10 juillet 1922 :

Les précurseurs du naturalisme, comme Balzac et Flaubert, privilégient les observations faites sur le terrain. La société qu'ils écrivent correspond toujours à celle dont ils ont déjà fait l'expérience, et les personnages qu'ils représentent existent toujours dans le réel (c'est-à-dire que les personnages ont leur modèle).<sup>23</sup>

Bien que Mao Dun insiste sur le mérite naturaliste de Balzac, la délimitation entre le réalisme et le naturalisme reste toutefois imprécise chez lui, car il élargit la notion du réalisme : « le réalisme, considéré comme contrepoint au romantisme, signifie dans l'ensemble le style des écrivains naturalistes et des écrivains précurseurs avant le naturalisme. »<sup>24</sup> En effet, cette ambition réaliste structure l'espace romanesque de Mao Dun dans sa pratique d'écriture.

Nous trouvons donc, dans son *Aperçu de la littérature occidentale* et dans ses articles

---

<sup>22</sup> « 文学上的自然主义与写实主义实为一物。[...]十九世纪后半欧洲文坛上新厌浪漫主义(Romantism 即理想主义,亦译为罗曼主义)作品而生反动,法国有巴尔扎克(Balzac)著<人间喜剧>已取客观的描写法,其后又有佛罗贝尔(Flaubert)的作品,描写亦纯取客观态度。 » [Notre traduction] Mao Dun (茅盾), « Réponses aux doutes sur le naturalisme : lettre à Lū Feinan » (自然主义的怀疑与解答—复吕芾南) (1922), *Œuvres complètes : Vol. 18* (茅盾全集第十八卷), Beijing : Éditions littéraires du Peuple (人民文学出版社), 1989, p. 211.

<sup>23</sup> « 自然派的先驱巴尔扎克和福楼拜等人,更注意于实地观察,描写的社会至少是亲身经历过的,描写的人物一定是实有其人(有 model 的)。 » [Notre traduction] Mao Dun (茅盾), « Le naturalisme et le roman moderne chinois » (自然主义与中国现代小说), *Œuvres complètes : Vol. 18* (茅盾全集第十八卷), Beijing : Éditions littéraires du Peuple (人民文学出版社), 1989, p. 236.

<sup>24</sup> « 和浪漫主义对称的写实主义就是泛指自然主义以及自然主义先驱作家的风格 » [Notre traduction] Mao Dun (茅盾), « Création et thème » (1933) (创作与题材), *Œuvres complètes : Vol. 19* (茅盾全集第十九卷), Beijing : Éditions littéraires du Peuple (人民文学出版社), 1991, p. 356.

publiés dans la *Revue mensuelle du roman*, des indications sur les préférences et les intérêts littéraires de Mao Dun. Tout en omettant complètement certains écrivains, il réserve beaucoup d'espace à Balzac, à Flaubert ainsi qu'à d'autres auteurs qu'il admire. Toutefois, la compréhension profonde que Mao Dun manifeste pour Balzac va bien au-delà des critiques littéraires intelligentes qu'il écrit à propos de son homologue français. En effet, l'influence de Balzac se révèle encore plus dans la création littéraire de Mao Dun lui-même.

D'abord, Mao Dun se donne comme but de mettre en scène les événements historiques de son temps de la même façon que Balzac, qui se veut chroniqueur de son époque historique. Dans l'« Avant-propos » de *La Comédie humaine*, Balzac l'affirme sans détour : « La Société française allait être l'historien, je ne devais être que le secrétaire. »<sup>25</sup> C'est une ambition démesurée, certes, et Mao Dun n'échappe pas à l'influence de la narration historique de Balzac. Le lecteur de Balzac reconnaît le rôle de secrétaire qu'il s'attribue également : « Ce que la société demande impérieusement aux écrivains, c'est une représentation juste des phénomènes sociaux avec intervention, et chaque fois que j'y pense, je me sens à la fois excité et angoissé. »<sup>26</sup> En plus, dans la postface de son deuxième roman, *Arc-en-ciel* (虹 hong), Mao Dun révèle son intention d'écriture : « À cause d'une surestimation de ma capacité, j'avais le dessein de laisser une empreinte sur le drame historique chinois de ces dix dernières années. »<sup>27</sup> Cette ambition, remplie à la fois d'humilité et d'orgueil, rapproche Mao Dun et Balzac. Mao Dun est ainsi le plus près de l'univers artistique de Balzac, bien plus près que tous les autres écrivains chinois.

Si Balzac brosse un tableau réaliste de la société de son époque, mettant en scène sous forme d'une chronique de mœurs, comme le signale Engels, presque d'année en année, toute l'histoire de la Révolution française jusqu'à la fin de la monarchie de Juillet, Mao Dun, qui décrit magnifiquement les mœurs de l'époque et les tendances de l'évolution sociale, présente une immense peinture de l'histoire moderne chinoise. Michelle Loi décèle une trace balzacienne

---

<sup>25</sup> Honoré de Balzac, « Avant-propos », *La comédie humaine, tome I*, Paris : Gallimard, 1951, p. 7.

<sup>26</sup> « 社会对于我们的作家的迫切要求，也就是那社会现象的正确而有为的反映！每每想到这一些，我异常兴奋，我又万分惶悚。 » [Notre traduction] Mao Dun (茅盾), « Ma rétrospection » (1933) (我的回顾), *Œuvres complètes : Vol. 19* (茅盾全集第十九卷), Beijing : Éditions littéraires du Peuple (人民文学出版社), 1991, p. 406.

<sup>27</sup> « 当时颇不自量棉薄，欲为中国近十年之壮剧，留一印痕。 » [Notre traduction] Mao Dun (茅盾), « Postface à L'Arc-en-ciel » (1930) (虹·跋), *Œuvres complètes : Vol. 2* (茅盾全集第二卷), Beijing : Éditions littéraires du Peuple (人民文学出版社), 1984, p. 271.

dans le style et la vision historiques de Mao Dun :

Comme Balzac, il prend directement dans la réalité contemporaine les matériaux de son œuvre romanesque. On peut ainsi y retrouver tous les grands mouvements qui ont traversé et bouleversé la Chine, du « 4 mai 1919 », qui préside à la naissance de la littérature et de la culture modernes, à la « Libération » de 1949.<sup>28</sup>

Certes, l'inspiration que Mao Dun cherche en Balzac ne se limite pas à l'adoption d'une narration historique. L'auteur de *La Comédie humaine*, qui prétend être « un docteur des sciences sociales »<sup>29</sup>, pourrait à bon droit faire sienne la déclaration frappante de Raphaël à Émile dans *La Peau de chagrin* : « Je croyais sentir en moi une pensée à exprimer, un système à établir, une science à expliquer. »<sup>30</sup> C'est en raison de cette motivation d'écriture que son œuvre immense se compose de trois « études » (les études de mœurs, les études analytiques et les études philosophiques) qui visent à analyser sa société et son temps. Quant à Mao Dun, il ne dédaigne pas d'appliquer les méthodes sociologiques de Balzac dans les analyses de la société. Par exemple, il comprend, à travers l'œuvre de Balzac, que l'argent est le grand ressort de la vie moderne. Il privilégie donc dans ses romans une analyse de l'évolution sociale du point de vue économique. En attachant les sciences sociales à l'art du roman, Mao Dun propose une représentation de la société chinoise plus synoptique et plus panoramique que tout écrivain avant lui. Dans la trajectoire de la littérature chinoise vers un réalisme moderne et vers le rendu analytique d'une réalité aux multiples facettes, comme l'affirme Jaroslav Průšek, le travail de Mao Dun représente le couronnement de cette entreprise.<sup>31</sup>

## La perspective de notre étude

En plus des rapprochements entre Balzac et Mao Dun mentionnés plus haut, nous remarquons un thème qu'ils partagent tout au long de leur écriture : la représentation de la ville. Cette ville récurrente, qui n'est pas leur ville natale, demeure au cœur de leur vision du monde, les inspire en images, en pensées et en sentiments, et devient ainsi un champ d'investigation

---

<sup>28</sup> Michelle Loi, « Préface à *L'Épreuve* ». Voir Mao Dun, *L'Épreuve*, Paris : Acropole, 1985, p. 11.

<sup>29</sup> Hippolyte Adolphe Taine, « Balzac » (1858), recueilli en 1865 dans les *Nouveaux essais de critique et d'histoire* (Hachette). Voir Stéphane Vachon, *Balzac*, Presses de L'Université de Paris-Sorbonne, 1999, p. 204.

<sup>30</sup> Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin*, Paris : Gallimard, 2007, p. 132.

<sup>31</sup> Jaroslav Průšek, « Mao Tun and Yü Ta-fu », *The Lyrical and the Epic : Studies of Modern Chinese Literature*, Bloomington : Indiana University Press, 1980, p. 124.

privilegié dans leur œuvre littéraire.

Pour Balzac, cette ville éternelle est Paris. Plusieurs fois, on nous promet de représenter le Paris actuel, mais comme on le demande dans la préface du *Nouveau tableau de Paris au XIX<sup>e</sup> siècle*, « qui peut se flatter d'en avoir même tracé l'esquisse ? »<sup>32</sup> Si personne n'interroge les entrailles de Paris et ne sonde les plaies de son corps comme le médecin et les plaies de son âme comme le confesseur, Balzac poursuit ce travail comme une idée unique. Fasciné par Paris, il est déterminé à dépeindre ce « monde de passions, de crimes, de talents, de plaisirs, de gastronomie et de somptueux passe-temps, de jouissances d'art et d'intelligence »<sup>33</sup>.

Donc, du début de la carrière littéraire de Balzac, en 1828, et jusqu'à la fin de sa vie, en 1850, Paris est partout présent dans son œuvre. On pourrait même dire que Balzac en fait son personnage central. Effectivement, en plus des 19 romans de la série *Scènes de la vie parisienne*, beaucoup de romans des séries *Scènes de la vie privée*, (comme *Le père Goriot*, *Étude de femme*, *Gobseck* et *La femme de trente ans*) et *Études philosophiques* (comme *La Peau de chagrin*) se situent également à Paris. Même dans les *Scènes de la vie de campagne*, Paris constitue une condition indispensable à la construction du roman, comme nous pouvons le constater dans *Illusions perdues*, *Eugénie Grandet*, *L'Illustre Gaudissart* et *La Muse du département*. Paris est mis au centre d'une grande partie de l'œuvre de Balzac. Même quand il écrit la campagne, il porte une ombre parisienne sur le paysage rural, aussi faut-il traquer la ville parisienne partout où elle peut se trouver. Malgré sa naissance à Tours et ses séjours en Touraine à Saché, Balzac est « Parisien de mœurs, d'esprit, d'inclination »<sup>34</sup>. Bref, Balzac est foncièrement Parisien.

Pareillement, le champ que laboure Mao Dun en tant qu'écrivain est Shanghai. Né au Zhejiang et éduqué à Beijing, il s'établit à Shanghai à l'âge de vingt ans et y vit pendant une vingtaine d'années. De la fin de la révolution nationaliste à l'éclatement de la seconde guerre sino-japonaise, Mao Dun passe la plupart de son temps à Shanghai sauf lors de la période d'exil

---

<sup>32</sup> « Préface », *Nouveau tableau de Paris au XIX<sup>e</sup> siècle*, v. 1, Paris : Madame Charles-Béchet, 1834, p. V. Cette préface apparaît aussi au début du troisième volume de la première édition des *Scènes de la vie parisienne* (Paris : Madame Charles-Béchet, 1834) pour annoncer le *Nouveau tableau de Paris au XIX<sup>e</sup> siècle* à paraître.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. VI-VII.

<sup>34</sup> Hippolyte Adolphe Taine, « Balzac » (1858), recueilli en 1865 dans les *Nouveaux essais de critique et d'histoire* (Hachette). Voir Stéphane Vachon, *Balzac*, Presses de L'Université de Paris-Sorbonne, 1999, p. 197.

au Japon et de quelques visites à ses parents. Bien qu'il ne soit pas né à Shanghai, il participe à la culture urbaine, témoigne de l'âge d'or du développement capitaliste et de la première urbanisation de Shanghai. Son genre de vie, ses thèmes d'inspirations, ses procédés littéraires, tout en lui se rapporte à l'environnement shanghaien. À quelques exceptions près, comme *Les Vers à soie du printemps* (春蚕 *chun can*), *La Moisson d'automne* (秋收 *qiu shou*) et *La Fin de l'hiver* (残冬 *can dong*), ses romans s'inscrivent dans le contexte de Shanghai ou dans l'ensemble du périmètre urbain shanghaien. Non seulement la ville est le lieu du déroulement des événements, mais aussi elle joue un rôle actanciel majeur dans les œuvres de Mao Dun telles que *Désillusion* (幻灭 *huan mie*), *Quête* (追求 *zhui qiu*), *Minuit* (子夜 *zi ye*), *L'Épreuve* (锻炼 *duan lian*), *Création* (创造 *chuang zao*), *Arc-en-ciel* (虹 *hong*) et *Jeune ouvrier imprimeur* (少年印刷工 *shao nian yin shua gong*).

À l'inverse du vieux Beijing et de la campagne retardataire, Shanghai, première ville chinoise à s'ouvrir au commerce étranger, est la capitale de nouvelles activités économiques fondées sur les échanges extérieurs et sur l'importation de technologies et de capitaux étrangers. Mao Dun s'intéresse à l'évolution de la ville moderne. Cette préoccupation pour Shanghai relève d'une profonde sensibilité : Mao Dun diagnostique dans Shanghai une transformation historique de la Chine, qui met la ville au centre du développement national. Si Lu Xun insiste sur une dénonciation lucide de la servilité et l'obséquiosité du peuple de la Chine colonisée ou semi-colonisée, Mao Dun cherche à trouver, dans l'industrie, un moyen de sauver sa patrie en péril. Donc, en décrivant l'environnement shanghaien, les milieux industriels et ouvriers, les extravagances bourgeoises, la spéculation, la corruption et le crime, il remet en question cette modernisation conduite selon la voie capitaliste. L'essor de Shanghai, devenu mythe, fixe éternellement ses regards, tandis que la campagne ne fournit qu'un contrepoint idyllique et nostalgique aux réalités de la ville.

Notre mémoire expose donc une analyse de la représentation littéraire de Paris et de Shanghai en mettant en parallèle les romans de Mao Dun et ceux de Balzac. Ce choix se justifie autant par le rôle central que jouent les villes dans l'histoire sociale et culturelle que par leur présence marquée dans les œuvres des deux auteurs.

Balzac et Mao Dun, deux écrivains empreints de la ville, partagent-ils la même identité dans la ville ? Shanghai au début du 20<sup>e</sup> siècle garde-t-il, dans l'œuvre de Mao Dun, la même image que Paris dans l'œuvre de Balzac ? De quelles manières chacun des auteurs procède-t-il pour représenter la ville ? Outre les influences de Balzac que les sinologues cités plus haut ont déjà remarquées sur Mao Dun, existe-t-il encore des liaisons discrètes entre ces deux écrivains ? Ce sont les principales questions auxquelles nous tenterons de répondre dans les chapitres suivants.

Nous nous baserons sur une lecture comparatiste et une analyse textuelle des deux écrivains ainsi que sur une étude culturelle menée dans le cadre littéraire. Notre analyse se concentre sur deux romans de Balzac, *Le père Goriot* (1835) et *Illusions perdues* (1837-1843), et deux romans de Mao Dun, *Désillusion* (1927) et *Minuit* (1933). Les œuvres de Balzac étudiées se situent à Paris sous la Restauration alors que ceux de Mao Dun prennent place dans le Shanghai des années 1920-1930. Notre lecture s'étendra aussi sur d'autres œuvres de ces deux auteurs, lesquelles pourraient étayer nos arguments. En ce qui concerne les méthodes d'études culturelles, nous ferons appel aux théories de la modernité développées par Walter Benjamin, Fredric Jameson et David Harvey dans leurs ouvrages. Quelques romans principaux de Mao Dun sont déjà traduits en français. Les Éditions en langues étrangères (Beijing) publient, en 1962, la première traduction française de *Minuit* ; Jacques Meunier en propose, sous la direction de Michelle Loi, une nouvelle traduction, qui paraît en 2011 chez les Éditions You Feng (Paris). Les éditions Noël Blandin (Paris) publient, en 1992, la trilogie de *L'Éclipse* dont le premier roman, *Désillusion*, est traduit par Frédérique Gilbank et Zhang Pengpeng sous la direction de Michelle Loi. Ces éditions, auxquelles nous apporterons des modifications lorsque nous en citerons des extraits, nous serviront de référence. Les autres citations de Mao Dun s'appuieront sur notre traduction.

Le mémoire se divisera en trois chapitres. Dans un premier temps, nous essaierons de localiser Balzac et Mao Dun dans leur ville pour examiner leur identité dans le contexte urbain. Nous constatons que, laissant le spectacle de la foule agir sur eux, les deux auteurs représentent les résidents de la ville en mettant en avant le caractère « scientifique ». Donc, dans la seconde partie du premier chapitre, nous effectuerons une comparaison des modes de représentation sur

lesquels sont fondées leurs théories réalistes. De plus, en axant notre réflexion sur le domaine économique, nous analyserons, dans le deuxième chapitre, les approches utilisées par les deux auteurs pour interpréter la ville. Comme nous le voyons, Balzac triomphe dans l'histoire de l'argent. En suivant son modèle, Mao Dun s'empare de la thématique économique pour la traiter à la manière de Balzac. En travaillant sur ce thème, nous découvrons des résonances et similitudes ainsi que des divergences entre les œuvres des deux écrivains. Ensuite, si la ville des activités économiques est souvent dotée d'une personnalité masculine, la ville de la mode apparaît en revanche sous l'aspect d'une jolie femme élégante. Le troisième chapitre sera donc consacré à la culture des femmes urbaines. Paris est la capitale de la mode du monde, Shanghai est une cité moderne comparable aux métropoles occidentales. Balzac et Mao Dun font de la mode le symbole de leur ville respective et offrent des récits documentés qui mettent ce symbole au premier plan. L'analyse du thème de la mode chez ces deux hommes de lettres nous permettra de comprendre les destins des Parisiennes et des Shanghaiennes, et de comprendre les visions féminines des écrivains.

Mao Dun s'inspire beaucoup de la littérature européenne, les sinologues en ont conscience depuis longtemps. Comme toutes les dissertations littéraires, ce mémoire n'existe que grâce aux travaux de spécialistes sur lesquels il s'appuie. Marián Gálik mentionne d'abord l'influence des idées de Taine sur Mao Dun<sup>35</sup> et interprète plus tard sa confrontation créative avec Zola, Tolstoï, le wertherisme et la mythologie nordique<sup>36</sup>. Jaroslav Průšek et Wang Der-wei traitent les sources zolienne et tolstoïenne dans le naturalisme de Mao Dun.<sup>37</sup> Chen Jianhua compare la représentation du sein féminin dans les premiers romans de Mao Dun à des descriptions analogues dans *Une vie* de Maupassant et *Nana* de Zola.<sup>38</sup> Notre considération à l'égard de ces chercheurs se manifestera par les multiples références faites à leurs travaux, bien qu'ils centralisent souvent leurs études dans le rapport de Mao Dun au naturalisme de la fin du 19<sup>e</sup> siècle en oubliant Balzac, que Mao Dun appelle « précurseur du naturalisme ».

---

<sup>35</sup> Marián Gálik, *Mao Tun and Modern Chinese Literary Criticism*, Wiesbaden : Franz Steiner Verlag, 1969, p. 6-67.

<sup>36</sup> Marián Gálik, « Mao Tun's Midnight : Creative Confrontation with Zola, Tolstoy, Wertherism and Nordic Mythology », *Milestones in Sino-Western Literary Confrontation (1898-1979)*, Wiesbaden : Otto Harrassowitz, 1986, p. 73-99.

<sup>37</sup> Jaroslav Průšek, « Mao Tun and Yü Ta-fu », *The Lyrical and the Epic : Studies of Modern Chinese Literature*, Bloomington : Indiana University Press, 1980, p. 121-142. Wang Der-wei, *Fictional Realism in Twentieth-Century China : Mao Dun, Lao She, Shen Congwen*, New York : Columbia University Press, 1992, p. 69-77.

<sup>38</sup> Chen Jianhua, *Revolution and Form : Mao Dun's Early Novels and Chinese Literary Modernity*, Leiden : Brill, 2018, p. 292-298.



# Chapitre 1. L'écrivain et sa science

Balzac et Mao Dun sont des écrivains installés dans la ville la plus moderne de leur pays. Leur vie et leurs créations littéraires sont marquées par les développements urbains de leur temps. En puisant une inspiration constante respectivement dans le Paris de la première moitié du 19<sup>e</sup> siècle et dans le Shanghai de la première moitié du 20<sup>e</sup> siècle, ils établissent un lien intime avec ces grandes villes, un lien plus fort que celui qu'ils conservent avec leur ville natale. En se basant sur leurs histoires et leurs idéologies différentes, les deux écrivains se construisent des identités individuelles et collectives propres à chacun d'entre eux, qui caractérisent en même temps des courants littéraires créés et répandus dans certaines régions et époques, et effectuent leurs choix parmi les théories en matière d'observation et d'expression à la mode. Cette recherche de nouveaux paradigmes narratifs à partir des courants déjà existants n'est pas seulement littéraire, mais constitue aussi une partie importante de la reconstruction théorique de l'histoire culturelle de la ville.

## 1.1 Flâneur et révolutionnaire

Ayant fait entrer les poètes du Second Empire (Gautier, Nerval, Baudelaire, Jules Vallès, etc.) dans la fraternité de la bohème,<sup>1</sup> Walter Benjamin qualifie Baudelaire au sein de Paris : « Le regard que le génie allégorique plonge dans la ville trahit bien plutôt le sentiment d'une profonde aliénation. C'est là le regard d'un flâneur »<sup>2</sup>. Depuis lors, l'image du flâneur est établie par Benjamin, qui est aussi le premier à apercevoir les valeurs culturelles de cette image dans les études sur la modernité de l'espace urbain. Avant Benjamin, qui identifie l'homme de lettres comme étant un flâneur, ce dernier était l'« homme des foules »<sup>3</sup> chez Edgar Allan Poe et le « Dandy »<sup>4</sup> chez Baudelaire. Le flâneur n'est pas un badaud, mais un explorateur de la foule :

---

<sup>1</sup> « It characterizes the *bohème dorée* of Gautier and Nerval; the *bohème* of the generation of Baudelaire, Asselineau, Delvau; and, finally, the latest proletarianized *bohème* whose spokesman was Jules Vallès. There follows the complete text to the end. *Editorial note in the German edition.* » Walter Benjamin, *Charles Baudelaire : A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, London : Verso Books, 1997, p. 11.

<sup>2</sup> Walter Benjamin, « Exposé de 1939 », *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle : le livre des passages*, Paris : Éditions du Cerf, 1989, p. 54.

<sup>3</sup> Walter Benjamin, *Charles Baudelaire : un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris : Éditions Payot, 2002, p. 75.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 139-141.

situé dans la foule, il est comme un étranger isolé de la mêlée et la flânerie nonchalante nourrit chez lui la conscience de soi. Ainsi, les hommes de lettres urbains voient que l'observation et la méditation à partir de la ville ouvrent en eux un vaste espace d'auto-réflexion.

L'image du flâneur s'incorpore dans le discours de la modernité depuis Benjamin, ses modèles premiers étant Baudelaire lui-même et Constantin Guys, que Baudelaire étudie dans *Le Peintre de la vie moderne*. D'après Benjamin, les flâneurs existent dans Paris à l'apogée du Second Empire. Paris est la capitale du luxe et des modes, dominée par la marchandise comme fétiche, et la première condition de la naissance des flâneurs est la conjoncture favorable du commerce de marchandises, résultant de l'apparition des passages, des travaux haussmanniens et de la construction des grands magasins. D'un côté, le fétiche fournit aux flâneurs un guide spirituel, ce « fétichisme qui succombe au sex-appeal de l'inorganique est le nerf vital de la mode, le culte de la marchandise le prend à son service »<sup>5</sup> ; de l'autre, l'aménagement urbain moderne leur fournit les lieux d'activités : avant Haussmann, les trottoirs étaient étroits et ne protégeaient guère des voitures, et « la flânerie aurait pu difficilement avoir l'importance qu'elle a eue sans les passages »<sup>6</sup>.

Mais Balzac n'est-il pas un flâneur ?

En fait, l'apparition des intellectuels français qui incarnent la vie de bohème littéraire peut dater de la Révolution. En détruisant l'espace d'existence des intellectuels autour du roi, la dissolution de la cour en 1789 et l'abolition des privilèges de la noblesse privent les intellectuels de la protection, du financement et de la tutelle monarchiques, et en font ainsi des flâneurs de la ville — hommes libres, mais sans abri — qui errent et se logent dans les rues, les places, les parcs et les cafés. L'intelligentsia se représente différemment le monde en s'émancipant de ses tuteurs de tradition : l'Église et la monarchie. Sa conception du monde, sa pratique de l'écriture et son lecteur changent radicalement. De l'écriture au goût du monarque à l'écriture au goût du public s'opère un passage qui efface l'inégalité entre l'écrivain et le lecteur, et qui fait naître une conscience de soi et un esprit critique chez les hommes de lettres. Le développement de la

---

<sup>5</sup> Walter Benjamin, « Exposé de 1935 », *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle : le livre des passages*, Paris : Éditions du Cerf, 1989, p. 40.

<sup>6</sup> Walter Benjamin, *Charles Baudelaire : un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris : Éditions Payot, 2002, p. 59.

culture de l'imprimé donne à l'écrivain la possibilité de vivre de sa plume et la *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen* défend la liberté de culte et de presse. Dans cette optique, les intellectuels et écrivains libres, au sens moderne, naissent de la Révolution, et Balzac, en tant que figure exemplaire de ce type d'intellectuel, est aussi, en matière d'esprit et d'allure, un flâneur parisien.

La tendance des intellectuels à se socialiser remonte même au siècle des Lumières. Effectivement, l'image du flâneur fait elle-même trop penser aux Lumières, car si l'esprit classique est « un idéal de stabilité, la raison des Lumières se fait au contraire voyageuse, repose sur une dynamique de l'ailleurs »<sup>7</sup>. Les Lumières se définissent par une lutte contre les institutions monarchiques héritées du passé. Dès lors, l'homme éclairé, guidé par une soif de connaissance rarement assouvie, fait usage de sa raison et de son sens critique, par opposition à l'autorité acceptée de la majesté royale et à la foi révélée. La critique est justifiée et valorisée, et les hommes de lettres peuvent alors engager une réflexion de façon indépendante. Bien plus, ils ont la liberté, « dans la ruine de toutes les autres », de « philosopher presque sans contrainte »<sup>8</sup>, même si Louis XIV rassemble à la cour les principales plumes du royaume. Tocqueville se penche sur ce problème dans son célèbre chapitre « Comment, vers le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, les hommes de lettres devinrent les principaux hommes politiques du pays, et des effets qui en résultèrent ». Selon Tocqueville, les écrivains prennent la place que l'aristocratie avait occupée dans le gouvernement des esprits, alors que cette aristocratie elle-même favorise encore l'entreprise des écrivains.<sup>9</sup> Ces quelques mots révèlent la condition ambivalente des lettrés, condition qui combine l'autonomie intellectuelle et la dépendance financière. Voltaire associe même l'indépendance de l'homme de lettres au mécénat royal : celui qui cherche à vivre de sa plume risque les sujétions humiliantes du lien de clientèle et la tyrannie des protecteurs particuliers. Rester dans le système monarchique est donc le meilleur moyen de sauver son indépendance, de la préserver des pressions du marché, d'où l'éloge chaleureux du système

---

<sup>7</sup> Jean-Pierre Rioux et Jean-François Sirinell, *Histoire culturelle de la France, tome 3, Lumières et liberté : les dix-huitième et dix-neuvième siècles*, Paris : Éditions du Seuil, 1998, p. 16.

<sup>8</sup> Alexis de Tocqueville, *L'Ancien Régime et la Révolution*, Paris : Gallimard, 1952, p. 233.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 234.

académique et courtisan réitéré par Voltaire dans *Le siècle de Louis XIV* publié en 1751.<sup>10</sup>

Graduellement durant le siècle des Lumières, l'aristocratie d'hommes de lettres ainsi que l'Ancien Régime s'approchent de leur épuisement. Selon l'enquête de *La France littéraire*, au milieu du 18<sup>e</sup> siècle, les ordres privilégiés, les auteurs directement pris sous le patronage aristocratique et les amateurs éclairés totalisent près de 85 % de la population littéraire du royaume, alors que 15 % des hommes de lettres semblent ne vivre que des fruits de leur plume ; dans la seconde moitié du même siècle, le phénomène de professionnalisation de la littérature se fait sensible et un recensement de 1784 signale que le pourcentage des auteurs dépourvus de profession et de protecteur s'élève à 50 %.<sup>11</sup> Si les hommes de lettres voltairiens font partie de l'élite traditionnelle de l'Ancien Régime, Balzac, quant à lui, s'affirme comme un écrivain complètement professionnalisé et socialisé. Certes, Balzac n'est pas un révolutionnaire, rêvant des honneurs monarchiques et de la gratification accordée par le prince. Il ne possède jamais un état, une fortune ou une position qui lui donneraient une vie aisée et que son génie mérite. Confirmant les craintes exprimées par Voltaire, ce romancier qui se nourrit de sa plume et d'espérances « s'expose à tous les désagréments qui remettent en cause son libre arbitre : rapacité des libraires, jalousie de ses pairs, jugement de sots »<sup>12</sup>.

Benjamin dessine le portrait du flâneur pour interpréter la socialité des écrivains français du 19<sup>e</sup> siècle. La capitalisation de la littérature et la professionnalisation de l'homme de lettres s'accompagnent de la commercialisation des livres : le lecteur entreprend de distribuer des mandats et l'écrivain est, de ce fait, obligé de se livrer aux lois du marché. Ces affaires d'argent placent l'écrivain dans une situation peu flatteuse. Baudelaire compare ainsi fréquemment l'homme de lettres — et lui-même, au premier chef — à la prostituée : elle vend son âme pour avoir des souliers tandis que l'auteur se fait grassement payer pour sa pensée.<sup>13</sup> En plus, l'auteur est, tout comme la prostituée, à la fois vendeur et marchandise.<sup>14</sup> Cela explique pourquoi le

---

<sup>10</sup> Jean-Pierre Rioux et Jean-François Sirinell, *Histoire culturelle de la France, tome 3, Lumières et liberté : les dix-huitième et dix-neuvième siècles*, Paris : Éditions du Seuil, 1998, p. 34-35.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 37-39.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>13</sup> Walter Benjamin, *Charles Baudelaire : un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris : Éditions Payot, 2002, p. 55.

<sup>14</sup> Walter Benjamin, « Exposé de 1935 », *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle : le livre des passages*, Paris : Éditions du Cerf, 1989, p. 43.

flâneur s'éprend des rues parisiennes :

Baudelaire savait quelle était la vraie situation de l'écrivain ; il se rend au marché en flâneur ; il prétend qu'il veut observer, mais, en réalité, il cherche déjà un acheteur.<sup>15</sup>

Le flâneur partage la situation de la prostituée qui se vend pour payer sa vie, c'est aussi la vraie situation de Balzac qui, couvert de dettes et de misère, cherche un acheteur, dans le but de s'acquitter de ses factures, et s'enfuit immédiatement avec l'argent pour le distribuer à ses créanciers qui l'attendent<sup>16</sup>. Si le flâneur baudelairien est « le Parisien intelligent et désincarné qu'il faut lire »<sup>17</sup>, le flâneur balzacien est plutôt l'esclave de l'argent menant une vie à la dérive. Espérant conquérir l'indépendance extérieure, le jeune Balzac édite sous le nom de la Maison Horace de Saint-Aubin la marchandise littéraire courante et fournit rapidement aux libraires ce dont ils ont besoin.<sup>18</sup> Il se fait un devoir de ne jamais livrer une œuvre sur laquelle il n'a pas mis le dernier effort. En effet, il corrige, modifie, refond « jusqu'à les rendre illisibles dix à douze épreuves de chaque roman »<sup>19</sup> et donne d'admirables exemples de conscience littéraire.

Alors que les intellectuels de la France sortent de Versailles pour se rendre dans les rues parisiennes, ceux de la Chine demeurent au cœur de la gloire monarchique de Qianlong<sup>20</sup>. Un siècle plus tard, avec les guerres, les révolutions et l'urbanisation, ce vieil empire oriental ainsi que l'identité de ses intellectuels se transforment profondément. L'urbanisation qui dure de la fin du 19<sup>e</sup> siècle au début du 20<sup>e</sup> siècle réaménage la répartition des hommes de lettres autrefois décentralisée. Presque tous les écrivains chinois modernes font l'expérience de l'immigration vers les grandes villes. Après des études primaires dans son village natal Tongxiang, dans la province du Zhejiang, Mao Dun, âgé de 13 ans, monte dans le train pour Huzhou, une ville située à une soixantaine de kilomètres de chez lui, et y passe ses années d'éducation secondaire. À l'âge de 17 ans, il part étudier à l'Université de Pékin (Beijing) et trois ans plus tard, il se rend

---

<sup>15</sup> Walter Benjamin, *Charles Baudelaire : un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris : Éditions Payot, 2002, p. 56.

<sup>16</sup> Théophile Gautier, « Honoré de Balzac », *Histoire du romantisme : suivi de Quarante portraits romantiques*, Paris : Gallimard, 2011, p. 329.

<sup>17</sup> Patrice Higonnet, *Paris, capitale du monde : des Lumières au surréalisme*, Paris : Tallandier, 2005, p. 252.

<sup>18</sup> Stefan Zweig, *Balzac : le roman de sa vie*, Paris : Albin. Michel, 1950, p. 85.

<sup>19</sup> Hippolyte Adolphe Taine, « Balzac » (1858), recueilli en 1865 dans les *Nouveaux essais de critique et d'histoire* (Hachette). Voir Stéphane Vachon, *Balzac*, Presses de L'Université de Paris-Sorbonne, 1999, p. 208-209.

<sup>20</sup> Qianlong 乾隆 (1711-1799) est le quatrième empereur de la dynastie Qing, dont le règne (1735-1796) de paix et de prospérité est considéré comme l'apogée de la dynastie Qing.

à Shanghai pour occuper un poste d'éditeur.<sup>21</sup> D'un petit village, jusqu'à Beijing et Shanghai, en passant par des villes transitionnelles, le parcours du jeune Mao Dun est typique et représentatif des intellectuels chinois de cette époque. Dans la plupart des cas, l'intention originale de leur déplacement vers les grandes villes est de chercher, dans les nouvelles connaissances, une solution à la crise nationale, qui ne semble pas se trouver dans la tradition classique chinoise. Cette recherche de solution est une tentative semblable à l'effort de redressement basé sur l'imitation des Occidentaux qui a été entrepris à la fin des anciens Qing. Autant dire que les intellectuels modernes de la Chine, dès leur origine, héritent de leurs anciens une responsabilité nationale. Réunis dans les grandes villes et partageant un même souci à la Chine et aux Chinois, les intellectuels forment, dans un temps de troubles, une nouvelle couche sociale qu'il ne faut pas négliger.

Les années entre la fin du 19<sup>e</sup> siècle et le début du 20<sup>e</sup> siècle marquent une importante inflexion dans l'histoire culturelle chinoise. Les intellectuels de cette époque appartiennent ainsi à une génération marquée par les transitions. Nés au milieu de la tempête des changements sociaux, les représentants de cette génération passent leur enfance à s'instruire par la lecture des œuvres classiques confucéennes, tout en fréquentant l'école mi-traditionnelle mi-moderne du village. Le système d'éducation en Chine ressemble pour lors à « un conglomerat d'éléments disparates accumulés »<sup>22</sup> qui permet à la fois un héritage confucéen et une introduction de la civilisation occidentale. C'est donc une génération qui inaugure la modernité en Chine. Au moment de la chute de la dynastie Qing se dissolvent les institutions qui entretiennent les anciens lettrés classiques. Aussi le mouvement du 4 mai et le mouvement de la nouvelle culture développent une anti-tradition et une pensée occidentalisée chez les intellectuels modernes. Ces derniers s'adaptent aux changements et trouvent, dans la nouvelle structure sociale, des professions indépendantes telles que celles d'enseignant, de journaliste et d'éditeur. Tout comme les intellectuels français, les intellectuels chinois se détournent de la cour pour se mouvoir dans la foule, mais en ce qui concerne la mentalité et la morale, ils conservent quelques traits de la tradition ancienne en s'inquiétant de la crise nationale et choisissent donc de se regrouper de

---

<sup>21</sup> Mao Dun (茅盾), « L'enfance » (童年) et « Les années d'étudiant » (学生时代), *Les voies que j'ai parcourues : Vol. 1* (我走过的道路, 上册), Beijing : Éditions littéraires du Peuple (人民文学出版社), 1997, p. 30-113.

<sup>22</sup> John King Fairbank, *La grande révolution chinoise, 1800-1989*, Paris : Flammarion, 1989, p. 278.

nouveau afin d'exercer leur influence sur la conjoncture de la Chine. Hu Shi (胡适, 1891-1962), ancien étudiant en philosophie à la Cornell University aux États-Unis, et ses amis sino-libéraux font exception à cette tendance et suivent le modèle occidental en essayant une nouvelle formule selon laquelle les professeurs universitaires restent en dehors de la politique. Les lettrés « absolus » comme Hu Shi se situent par conséquent à l'écart des activistes politiques des écrivains de gauche tels Chen Duxiu et Lu Xun.

Les hommes de lettres de la génération 1911-1949<sup>23</sup> se regroupent souvent en sociétés littéraires et scientifiques dont les organes de presse sont de nouvelles revues qui s'ouvrent à l'introduction des connaissances étrangères modernes. La croissance libre des sociétés populaires est une caractéristique culturelle du début de l'urbanisation chinoise. Pendant la première décennie qui suit le mouvement du 4 mai 1919, s'établissent déjà 154 sociétés littéraires, grandes ou petites, dans le pays entier<sup>24</sup>. Créée à Shanghai par Chen Duxiu en 1915, la revue *Nouvelle jeunesse* — avec un sous-titre français, *La Jeunesse* — représente l'instauration de la première société littéraire dans l'histoire littéraire moderne. Réunissant des écrivains comme Lu Xun, Hu Shi et Zhou Zuoren (周作人, 1885-1967), la *Nouvelle jeunesse* prêche la révolution littéraire sous la bannière de la démocratie et de la science, et adresse les premiers manifestes de la nouvelle culture et du mouvement du 4 mai. Après la révolution nationaliste des années 1920<sup>25</sup>, la Ligue des écrivains de gauche est fondée autour de Lu Xun, en 1930, et rassemble à Shanghai les intellectuels qui reviennent des champs de bataille avec leur réflexion sur la révolution. Encouragés par l'épanouissement de la littérature prolétarienne soviétique, les écrivains de la Ligue scandent des slogans de littérature révolutionnaire et s'engagent dans une vive polémique, opposant les partisans de gauche à ceux de droite. En

---

<sup>23</sup> La révolution chinoise de 1911 ou révolution Xinhai (辛亥革命) aboutit à renverser la dynastie des Qing après 268 ans de règne (1644 – 1912) et met fin au système impérial qui gouvernait la Chine depuis des millénaires, pour laisser place à la République de Chine (1912-1949). Les chercheurs chinois considèrent souvent la littérature des décennies de la République comme « moderne » et la littérature d'après 1949 comme « contemporaine ».

<sup>24</sup> Jia Zhifang (贾植芳), *Sociétés et courants de la littérature moderne chinoise : Vol. 1* (中国现代文学社团流派, 上卷), Nanjing : Éditions Éducation du Jiangsu (江苏教育出版社), 1989, p. 3.

<sup>25</sup> La fondation du gouvernement de Canton par Sun Yat-sen (孙中山, 1866-1925) en 1924 ne désigne pas une vraie unité nationale lorsque les seigneurs de la guerre prospèrent dans les provinces. En réalité, la Chine commence, à cette date, à traverser la révolution politique généralement connue sous le nom de Révolution nationaliste. L'exigence d'unité nationale déclenche des mouvements d'ampleur nationale et provoque en 1926 l'Expédition vers le nord (北伐 *bei fa*). Voir John King Fairbank, « La révolution nationaliste et le premier front uni KMT-PCC », *La grande révolution chinoise, 1800-1989*, Paris : Flammarion, 1989, p. 293-308.

publiant successivement les chapitres de son roman *Minuit* dans la *Revue mensuelle du roman* et la *Revue littéraire mensuelle* (文学月报 *wen xue yue bao*) au cours de l'année 1932, Mao Dun s'affirme comme figure de proue de la Ligue des écrivains de gauche.

Ainsi, la conscience collective et la double identité (politique et littéraire) sont des caractéristiques universelles de la nouvelle génération intellectuelle, lesquelles sont en fait héritées des anciens lettrés classiques officiels. Depuis longtemps, l'engagement politique semble être une obligation logique qui incombe aux intellectuels de la Chine où « les grands lettrés devenaient presque automatiquement des hauts fonctionnaires »<sup>26</sup>. Selon *The Cambridge History of Chinese Literature*, les lettrés sont unis par une éthique collective ainsi que par le prestige culturel et le statut sociopolitique ; membres de la classe dirigeante ou candidats à celle-ci, ils reçoivent la même éducation, partagent certaines hypothèses et valeurs de base, et s'identifient en se référant les uns aux autres.<sup>27</sup> Bien que Shang Wei caractérise l'époque de Qianlong comme phase finale de la culture littéraire traditionnelle,<sup>28</sup> nous ne pouvons pas ignorer les efforts continus des lettrés classiques pour restaurer la grandeur impériale durant le siècle postérieur.

Au cours des successions et des changements dynastiques ayant eu lieu depuis plus de deux mille ans en Chine, ce qui reste toujours chez les hommes de lettres est la tradition de l'engagement politique. Le droit divin est acquis par la violence ou par la filiation, tandis que l'érudition littéraire et philosophique procure à l'homme de lettres un accès à une charge du système monarchique. Le premier devoir des fonctionnaires intellectuels est de mettre le monde en ordre en défendant les traditions culturelles qui permettent la continuité de la civilisation chinoise. Bien que les hommes de lettres savants doivent s'agenouiller devant l'empereur, ils possèdent en réalité la puissance d'éduquer et même de transformer leur maître, qui apprend avec eux le savoir des ancêtres. Voilà pourquoi le règne mongol des Yuan (1271-1368) et le règne mandchou des Qing (1636-1912) n'ont pas interrompu ni fait disparaître à plus forte raison la domination de Confucius et de ses adeptes dans le domaine idéologique. Bien plus, un regard

---

<sup>26</sup> John King Fairbank, *La grande révolution chinoise, 1800-1989*, Paris : Flammarion, 1989, p. 265.

<sup>27</sup> Shang Wei, « The Literati Era and Its Demise (1723-1840) », *The Cambridge History of Chinese Literature*, edited by Kang-i Sun Chang and Stephen Owen, vol. 2, Cambridge : Cambridge University Press, 2010, p. 249.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 246.



en arrière sur l'histoire de la civilisation humaine nous confirme qu'aucune civilisation autre que celle de la Chine ne s'est perpétuée de sa genèse jusqu'à l'époque moderne sans aucune rupture chronologique. La civilisation chinoise doit cette continuité historique à l'héritage de pensée transmis de génération en génération par les lettrés traditionnels.

Pour cette transmission héréditaire de tradition, les anciens lettrés basent toujours leur lecture et leur écriture sur les œuvres classiques, et ce, jusqu'à la fin de la monarchie, moment de l'effondrement de toute la structure de l'endoctrinement confucéen. Pourtant, après la révolution républicaine de 1911, les intellectuels ne trouvent plus, dans la tradition classique, des précédents qui peuvent répondre aux nouvelles questions, ce qui explique le commencement d'une modification ostensible des anciennes coutumes. Après avoir longtemps été confinés dans une tour d'ivoire d'érudition, les lettrés commencent à cette époque à s'attaquer personnellement aux vrais problèmes de la Chine. La différence entre les intellectuels prémodernes et les intellectuels du 4 mai pourrait rapidement se comparer à la différence entre les classiques de la littérature et le journalisme, puisque les préoccupations actuelles substituent la logique des intérêts à la philosophie classique. C'est là une autre raison pour laquelle Mao Dun et ses pairs choisissent Shanghai, ville où le développement du journalisme et de l'édition facilite la diffusion des idées. Bien que Beijing soit depuis longtemps la capitale culturelle de la Chine, nous décelons, au début du 20<sup>e</sup> siècle, un déplacement progressif de l'activité littéraire de Beijing vers Shanghai, et ce dernier devient le centre de l'activité littéraire après la première moitié des années 1920.<sup>29</sup> Nous remarquons aussi que le journalisme est un thème balzacien, puisqu'aucun roman français du 19<sup>e</sup> siècle ne décrit mieux qu'*Illusions perdues* l'histoire de la corruption de la presse. Toutefois, dans le contexte parisien du 19<sup>e</sup> siècle, comme l'indique Benjamin, « la littérature se soumet au montage dans les pages littéraires des journaux »<sup>30</sup>, alors que dans le contexte du Shanghai au début du 20<sup>e</sup> siècle, les journaux et revues jouent souvent leur rôle dans l'éveil des esprits et la sensibilisation de la révolution. En fait, l'interrègne entre 1911 et 1949 (au sens de l'absence de centralisation réelle) donne lieu, en Chine, à une liberté de l'esprit qui n'a existé en aucun autre temps du pouvoir central et qui cessera sous la dictature

---

<sup>29</sup> Lee Ou-fan, *The Romantic Generation of Modern Chinese Writers*, Cambridge : Harvard University Press, 1973, p. 28-29.

<sup>30</sup> Walter Benjamin, « Exposé de 1935 », *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle : le livre des passages*, Paris : Éditions du Cerf, 1989, p. 46.

du Parti communiste, lequel en a d'ailleurs profité pour s'agrandir et enfin prendre le pouvoir. Cette période de bouleversements et de liberté permet aux animateurs intellectuels, qui sont les écrivains participant à la rédaction des journaux et revues, de discuter des affaires de l'État. Ainsi, une opinion publique guidée par ceux-ci se met en place, de façon inédite, sur une scène autonome indépendante de l'autorité gouvernementale.

Si en Chine la tâche des anciens lettrés classiques est d'éclairer le souverain, celle des lettrés modernes de la génération 1911-1949 est d'éclairer la foule. Donc, en ce qui concerne le droit et l'honneur, cette génération d'hommes de lettres perd déjà le statut d'élite des intellectuels officiels et semble se trouver dans la condition du bohémien en marge de la société, mais peu nombreux sont ceux qui deviennent flâneurs baudelairiens ou balzaciens. Nous ne pouvons pas non plus définir les hommes de lettres urbains de cette époque comme les écrivains professionnels jetés sur le marché des livres et vivant de leur plume. L'abolition du système des examens *Keju*<sup>31</sup> en 1905 coupe le chemin à la cour et l'abdication de l'empereur Puyi<sup>32</sup> en 1912 dissipe les dernières illusions dynastiques. Les lettrés chinois cherchant un espace d'existence dans les grandes villes, et surtout à Shanghai, montrent leur socialité comme ceux qui flânent dans les rues de Paris, mais la socialisation des lettrés chinois n'élève pas leur œuvre à la hauteur de la marchandise, et n'aboutit pas non plus à la professionnalisation des écrivains, bien qu'une économie de marché capitaliste s'épanouisse rapidement à Shanghai pendant les premières décennies du 20<sup>e</sup> siècle. Dans l'optique chinoise traditionnelle, le lettré est un animal politique. Malgré la nouvelle structure du monde, les écrivains modernes se catégorisent presque automatiquement dans la ligne de la tradition les associant à l'État. Quant à Mao Dun, son identité politique s'oriente explicitement vers la révolution :

Before he became a member of the literati, he was first a party member and an ideologue. Given his firm commitment to ideology and literature, to the provocative treatment of social/political issues, and to an involvement in the power struggles within and without the party, Mao Dun deserves to be considered one of the most prominent political novelists of

---

<sup>31</sup> Les examens *Keju* 科举 sont des concours provinciaux et nationaux ayant existé en Chine entre 605 et 1905 pour sélectionner les fonctionnaires bureaucratiques de l'État.

<sup>32</sup> Puyi (溥仪, 1906-1967), aussi appelé de son nom de règne Xuantong (1908-1912), est le douzième et dernier empereur de la dynastie Qing. Il est poussé par le général Yuan Shikai (袁世凯, 1859-1916) à abdiquer le 12 février 1912, pour laisser place à la République de Chine fondée le 1<sup>er</sup> janvier 1912.

the thirties.<sup>33</sup>

Représentant des écrivains de double identité, Mao Dun pratique son engagement politique dans le domaine littéraire et depuis sa jeunesse, il attache son écriture et sa vie à l'espace urbain de Shanghai ainsi qu'à l'idéologie prolétarienne. Rien n'explique mieux son choix que les histoires vraies. Né en 1896, Mao Dun commence son travail à la Commercial Press à l'âge de vingt ans et devient rédacteur en chef de la *Revue mensuelle du roman* à l'âge de vingt-quatre ans. Pendant la décennie où il œuvre en tant qu'éditeur, il s'emploie « en grande partie à une action politique peu compatible avec l'orientation de la CP »<sup>34</sup>. Affilié au Parti communiste chinois en 1921, il figure parmi les premiers membres du parti<sup>35</sup>. Au moment de la fondation de la République populaire de Chine en 1949, il est le premier à être nommé Ministre de la Culture, la plus haute position que peut atteindre un fonctionnaire intellectuel dans le nouveau système bureaucratique. Après sa mort, il laisse un dernier héritage, le Prix littéraire Mao Dun, qui récompense dès lors les meilleurs romanciers chinois. L'année 1949 est pour Mao Dun un moment charnière avant lequel il est un lettré politique et après lequel il devient un politicien littéraire. En fait, la nomination de 1949 est une reconnaissance officielle des intellectuels « libres » de l'ancienne époque : les fondateurs du nouvel État invitent, à leur cérémonie de couronnement, les lettrés qui les ont soutenus pendant les batailles pour le pouvoir. Autrement dit, le rétablissement du pouvoir central marque aussi la reconstruction du système des intellectuels officiels, reconstruction d'une tradition que n'ont abandonnée ni les intellectuels ni les souverains pendant l'interrègne.

## 1.2 La physiologie et l'évolution sociale

Dès qu'un écrivain devient flâneur, il se rend inséparable de la ville et de la foule. Le développement de l'industrialisation et du capitalisme voit fleurir la marchandise et croître la

---

<sup>33</sup> Wang Der-wei, *Fictional Realism in Twentieth-Century China : Mao Dun, Lao She, Shen Congwen*, New York : Columbia University Press, 1992, p. 67.

<sup>34</sup> Jean-Pierre Drège, *La Commercial Press de Shanghai, 1897-1949*, Paris : Collège de France, Institut des hautes études chinoises, 1978, p. 46. La « CP » est l'abréviation de la Commercial Press de Shanghai.

<sup>35</sup> Il existe une période ambiguë dans son statut de membre du parti : Mao Dun aurait dû participer au soulèvement de Nanchang du 1<sup>er</sup> août 1927. La destruction des chemins de fer a empêché son voyage. Ensuite, la maladie et le séjour d'écriture au Japon l'ont détaché du parti « de fait ». Après son retour en 1930, il continue ses travaux sous l'égide du parti sans officiellement faire la demande de rétablissement de son statut. À l'instant fatal, il demande à adhérer au Parti communiste chinois et y est rétroactivement admis après la mort.

population urbaine en même temps. Les grandes villes explosent littéralement et font craquer leur ancien cadre. La cohue qui s'engouffre dans Paris est un nouveau spectacle de la vie du 19<sup>e</sup> siècle. Après son changement d'identité, le flâneur rencontre pour la première fois, sur les avenues parisiennes, la foule inconnue dont il a hâte de faire la connaissance. Les expériences urbaines du flâneur — ses rencontres continues avec la foule et ses réactions aux inconnus qui se pressent et se bousculent — sont des traits remarquables du modernisme.

*La foule – rien ne s'est présenté aux écrivains du XIX<sup>e</sup> siècle investi de plus de missions.*<sup>36</sup>

Si chez Baudelaire la grande ville n'est jamais représentée dans la description directe de ses habitants, Balzac, en revanche, saisit Paris dans l'image de ses citoyens d'une façon brutale et sans détour. Cependant, ce n'est pas en entrant immédiatement dans l'âme de ses personnages que Balzac présente Paris : l'écrivain tourne patiemment autour de ceux-ci avant de les décrire. Au début de *Le père Goriot*, Balzac décrit d'abord les rues et les maisons entre le dôme du Val-de-Grâce et le dôme du Panthéon. Il poursuit en détaillant l'environnement de la rue Neuve-Sainte-Geneviève, le jardinet et les plantes devant la pension Vauquer, et enfin il présente l'architecture de la maison : il précise les matériaux du bâtiment, le nombre de fenêtres, la composition de l'arrière-cour. Puis, il s'étend sur l'intérieur du bâtiment, décrit la distribution des appartements, la qualité du planchéage, le dessin sur le papier verni, l'espèce et la place des meubles ainsi que l'odeur des pièces. Après ces huit pages de préparation<sup>37</sup> entre en scène le personnage de Madame Vauquer précédé de son chat. L'auteur décrit alors la tenue de la femme, la forme de ses faux cheveux, la structure de son nez, la taille de son corsage, son âge et son air, et présume ses anciennes expériences ainsi que sa personnalité. Bref, Balzac écrit « à la façon non des artistes, mais des savants », ou plus précisément des anatomistes qui ne touchent le cœur « qu'après avoir parcouru le cercle entier des organes et des fonctions »<sup>38</sup>.

Cette technique littéraire utilisée par Balzac offre au lecteur une longue série de caractères variés et sur la base de cette physiologie des types humains est construite la physiologie de la ville, qui tente de dessiner un panorama urbain avec la richesse de l'information et la minutie

---

<sup>36</sup> Walter Benjamin, *Charles Baudelaire : un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris : Éditions Payot, 2002, p. 164.

<sup>37</sup> Honoré de Balzac, *Le père Goriot*, Paris : Gallimard, 2009, p. 21-28.

<sup>38</sup> Hippolyte Adolphe Taine, « Balzac » (1858), recueilli en 1865 dans les *Nouveaux essais de critique et d'histoire* (Hachette). Voir Stéphane Vachon, *Balzac*, Presses de L'Université de Paris-Sorbonne, 1999, p. 203.

de l'écriture. La littérature physiologique est encouragée par l'évolution de la médecine moderne en France durant les 18<sup>e</sup> et 19<sup>e</sup> siècles. Grâce au développement rapide de l'étude anatomique et à la présentation des physiologies nouvelles, le début des années 1840 marque la grande période du genre : « depuis le camelot des boulevards jusqu'aux élégants au foyer de l'Opéra, il n'y a pas une figure de la vie parisienne que le *physiologue* n'ait croquée »<sup>39</sup>. L'œuvre de Balzac fournit d'excellents documents sur les physiologies de son temps et bien qu'après l'âge d'or du genre commence son déclin,<sup>40</sup> le même goût dans la description des personnages peut durer jusque chez Flaubert et Zola et même jusque chez James Joyce, lecteur de Flaubert, qui applique fréquemment les métaphores physiologiques dans son épopée dénonçant la paralysie irlandaise.

La méthode physiologique dont s'éprend Balzac s'inspire de la physiognomonie de Johann Caspar Lavater et de la phrénologie de Franz Joseph Gall. Lavater (1741-1801) est un pasteur suisse connu pour *L'art de connaître les hommes par la physionomie* (*Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*), qui veut démontrer la possibilité de déchiffrer le caractère d'une personne par l'étude attentive des détails de son apparence ; Gall (1758-1828) est un médecin allemand qui localise les prédispositions mentales dans des zones précises du cerveau, et propose que la personnalité et la capacité d'une personne puissent être déterminées à partir de l'observation de la forme de son crâne. Dans *Le père Goriot*, Bianchon, étudiant en médecine et partisan de Gall, fait une étude phrénologique de la vieille fille, mademoiselle Michonneau, et la conclusion qu'il en tire est plus tard prouvée par les faits suivants, au moyen desquels Balzac exprime une confiance totale dans les théories de Gall :

- Elle me fait toujours grelotter, cette vieille chauve-souris, dit à voix basse Bianchon à Vautrin en montrant mademoiselle Michonneau. Moi qui étudie le système de Gall, je lui trouve les bosses de Judas.
- Monsieur l'a connu ? dit Vautrin.
- Qui ne l'a pas rencontré ! répondit Bianchon. Ma parole d'honneur, cette vieille fille blanche me fait l'effet de ces longs vers qui finissent par ronger une poutre.<sup>41</sup>

Reconnaître un traître à partir des bosses sur le crâne est une méthode typiquement

---

<sup>39</sup> Walter Benjamin, *Charles Baudelaire : un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris : Éditions Payot, 2002, p. 57-58.

<sup>40</sup> « En 1841, on comptait soixante-seize physiologies nouvelles. C'est à cette date que commence le déclin du genre, qui disparut lui aussi avec le règne du roi-citoyen. » *Ibid.*, p. 58.

<sup>41</sup> Honoré de Balzac, *Le père Goriot*, Paris : Gallimard, 2009, p. 81.

phrénologique. Nous trouvons aussi des descriptions physiognomoniques de mademoiselle Michonneau : « Son regard blanc donnait froid, sa figure rabougrie menaçait »<sup>42</sup>. Lorsque Rastignac s'aperçoit qu'il se trompe sur le père Goriot, autre pensionnaire interne chez Madame Vauquer, il demande à Bianchon de lui appliquer le même système pour découvrir ce voisin mystérieux.<sup>43</sup>

Bien que la physiognomonie et la phrénologie semblent aujourd'hui pleines d'inexactitudes et de lacunes, elles sont importantes pour Balzac dès le début de sa carrière. En 1822, l'écrivain lit « un superbe Lavater » qu'on lui relie<sup>44</sup>. Dans l'avant-propos de *La Comédie humaine*, il décrit encore la physiognomonie et la phrénologie comme des découvertes aussi belles que « la sphéricité de la terre observée par Christophe Colomb » et « sa rotation démontrée par Galilée »<sup>45</sup>. Or, bien que dans son avant-propos Balzac énumère de nombreux savants et professe la plus vive admiration pour « la haute science », il ne met jamais systématiquement et intégralement en pratique une certaine théorie scientifique, à part celles de la physiognomonie et la phrénologie, qui sont suspectes et où il y a, selon Benjamin, « en plus des spéculations et des rêveries, une base empirique véritable »<sup>46</sup>. Cela pourrait différencier l'écriture de Balzac du naturalisme de Zola, qui s'inspire de théories issues de la science.

Cependant, le fait que la physiognomonie et la phrénologie, qui sont qualifiées depuis longtemps de pseudosciences, aient eu un si puissant effet sur Balzac ne devrait pas être preuve de son ignorance et ne devrait pas non plus faire de lui un objet de risée. Il est intéressant de constater que Hegel consacre une longue section de la *Phénoménologie de l'esprit* à discuter la physiognomonie et la phrénologie. Bien plus, le philosophe, qui possède une connaissance large et profonde des sciences, place ces doctrines contestables au stade ultime et suprême de la

---

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>44</sup> « Baldensperger suppose qu'il s'agit de la réédition du Dr. Maygrier de *L'art de connaître les hommes par la physionomie*, édité par Moreau de la Sarthe en 1806 et que le relieur était sans aucun doute Thouvenin. » Alain Montandon, « Balzac et Lavater », *Revue de Littérature Comparée*, Vol. 74, N° 4 (Oct 1, 2000), p. 472.

<sup>45</sup> Honoré de Balzac, « Avant-propos », *La comédie humaine, tome I*, Paris : Gallimard, 1951, p. 12.

<sup>46</sup> Walter Benjamin, *Charles Baudelaire : un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris : Éditions Payot, 2002, p. 63.

« raison observante », stade supérieur à la logique et à la psychologie.<sup>47</sup> En effet, bien qu'il soit ridicule et enfantin de déterminer les caractères d'une personne en regardant ses yeux ou en lui tâtant la tête, Hegel affirme la valeur de l'observation en tant que telle et suggère qu'il faut aussi tenir compte des actes de l'individu que nous observons.<sup>48</sup> Par conséquent, la science de la connaissance de l'humain devient pour ainsi dire la philosophie de l'observation. En ce qui concerne l'acceptation, par Balzac, des systèmes de Lavater et Gall, il faut dire que s'il n'aperçoit pas, comme Hegel, les erreurs logiques des deux auteurs, il suit néanmoins le processus de la raison observante que propose Hegel, processus qui chemine de l'organique à l'inorganique, de la psychologie au corps dans son rapport à l'esprit, les descriptions de la maison-Vauquer et de sa propriétaire en étant des exemples. Si le problème chez Lavater et Gall est que l'observation, entre « le *fait d'opiner* à propos de son opération et l'*opération* elle-même », choisit le premier comme « intérieur vrai », c'est-à-dire la présence de l'esprit *saisie par l'opinion* comme objet d'études, dans le but de rechercher des lois au cœur d'un tel *être-là*,<sup>49</sup> le génie de Balzac se présente surtout dans son observation minutieuse de la réalité — dont les méthodes physiognomonique et phrénologique ne sont qu'une partie — qui permet d'établir entre l'intérieur et l'extérieur des correspondances transcendantes et figuratives. Chez Balzac, l'observation devient déjà intuitive, elle pénètre l'âme sans négliger le corps, et c'est là que la physiologie de Balzac se différencie de la physiologie médicale, que son mysticisme se différencie de la superstition. En fait, Balzac a montré sans équivoque l'importance de cette puissance mystique en précisant que la réunion des deux talents, celui d'observer et celui d'exprimer, ne suffit pas à faire un artiste distingué :

Outre ces deux conditions essentielles au talent, il se passe, chez les poètes ou chez les écrivains réellement philosophes, un phénomène moral, inexplicable, inouï, dont la science peut difficilement rendre compte. C'est une sorte de seconde vue qui leur permet de deviner la vérité dans toutes les situations possibles ; ou, mieux encore, je ne sais quelle puissance qui les transporte là où ils doivent, où ils veulent être. Ils inventent le vrai, par analogie, ou

---

<sup>47</sup> Voir G.W.F. Hegel, *Phénoménologie de l'esprit*, Paris : Gallimard, 1993, p. 309-338. Dans son chapitre V, « Certitude et vérité de la raison », Hegel commence par les études sur la « raison observante » où il traite dans l'ordre analytique « l'observation de la nature », « l'observation de l'autoconscience dans sa pureté et dans son rapport à l'effectivité extérieure ; lois logiques et psychologiques », « l'observation du rapport de l'autoconscience à son effectivité immédiate ; physiognomonie et phrénologie », et passe ensuite dans les études sur « l'effectuation de l'autoconscience rationnelle par soi-même », de là un passage depuis la raison observante (raison théorique) à la raison pratique. Dans la troisième et dernière phase de ce passage, le philosophe consacre trente pages aux systèmes de physiognomonie et phrénologie.

<sup>48</sup> « C'est plutôt seulement l'acte qui est à affirmer comme son *être authentique*, – non sa figure qui devrait exprimer ce qu'il opine à propos de ses actes, ou ce que l'on opinait que seulement il pourrait agir. » *Ibid.*, p. 319.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 317.

voient l'objet à décrire, soit que l'objet vienne à eux, soit qu'ils aillent eux-mêmes vers l'objet.<sup>50</sup>

Donc la puissance visionnaire est, après la raison observante, la seconde vue de l'écrivain. Elle désigne le talent de saisir les détails extérieurs pour percevoir la réalité profonde des choses, au-delà du visible, de l'immédiat. Être visionnaire et non observateur, c'est pour Baudelaire le principal mérite de Balzac qui a « une ambition immodérée de tout voir, de tout faire voir, de tout deviner, de tout faire deviner ». <sup>51</sup> En bref, Balzac relie l'observation à l'intuition visionnaire qui rend l'observation de l'acte plus efficace et perspicace : en entendant les gens, il peut se mêler à leur groupe, « épouser leur vie » et se substituer à eux comme le derviche des *Mille et Une Nuits* prend le corps et l'âme des personnes<sup>52</sup>.

Par le plus grand des hasards, il existe également une série de techniques de la connaissance de la fatalité dans la culture mystique chinoise, telles que celle d'observer le ciel — l'astrologie —, celle d'observer la terre — la géomancie Feng Shui (风水) — et celle d'observer l'humain — la physiognomonie. La physiognomonie traditionnelle chinoise se fonde sur l'analyse de figures comme le visage, les organes, le corps, la voix et les lignes de la main pour anticiper les grands événements dans la vie d'une personne : bonheur et malheur, richesse et pauvreté, gain et perte, santé et maladie, etc. Une des premières traces écrites de cette technique se trouve dans le chapitre de la « Première année du Duc Wen » du *Zuo Zhuan* (左传·文公元年 *zuo zhuan wen gong yuan nian*)<sup>53</sup> – chronique du pays Lu de la première année du Duc Yin à la 27<sup>e</sup> année du Duc Ai (soit de 722 à 468 av. J.-C.) et œuvre littéraire restituant les dialogues des personnages historiques ou citant des documents anciens. De cela nous pouvons déduire que la pratique de la physiognomonie chinoise commence plus de deux mille ans avant la physiognomonie de

---

<sup>50</sup> Préface à la première édition de *La Peau de chagrin*. Voir Karlheinz Sterle, *La capitale des signes : Paris et son discours*, Paris : Maison des sciences de l'homme, 2001, p. 237.

<sup>51</sup> Charles Baudelaire, « Théophile Gautier » (1859). Voir Stéphane Vachon, *Balzac*, Presses de L'Université de Paris-Sorbonne, 1999, p. 248.

<sup>52</sup> Honoré de Balzac, « Facino Cane », *Nouvelles*, Paris : Flammarion, 2005, p. 485-486.

<sup>53</sup> « 元年春，王使内史叔服来会葬。公孙敖闻其能相人也，见其二子焉。叔服曰：“谷也食子，难也收子。谷也丰下，必有后于鲁国。” » (Notre traduction : Au printemps de la première année, le fonctionnaire de l'intérieur, Shu Fu, envoyé par le roi, vint pour assister à l'enterrement du père du roi. Gong Sun-ao, ayant entendu dire que Shu Fu savait prédire la destinée par l'inspection physiognomonique, lui présenta ses deux fils, Gu et Nan. Shu Fu dit au père : « Gu vous offrira des sacrifices après votre mort, Nan vous enterrera. Gu a une mâchoire large, ses descendants s'illustreront certainement au pays Lu ».) « La première année » dans l'extrait signifie celle du règne du Duc Wen, vingtième roi du pays Lu, soit 626 avant J.-C. Zuo Qiu-ming (左丘明), *Le Zuo Zhuan ou Les commentaires de Zuo, tome I*, Notes par Li Meng-sheng (左传译注, 上册, 李梦生编注), Shanghai : Éditions Gu Ji de Shanghai (上海古籍出版社), 1998, p. 338.



Lavater en Europe. Étant un art divinatoire, la physiognomonie appartient à la culture ancienne que la nouvelle culture moderne préconisée par les mouvements sociaux chinois au début du 20<sup>e</sup> siècle veut remplacer. Bien entendu, Mao Dun ne la reconnaît pas comme une science et, à plus forte raison, il n'a pas l'intention de l'appliquer dans son écriture. Toutefois, l'écrivain chinois ignore probablement que les écrivains européens qu'il admire — Goethe, Balzac, Zola, Maupassant — sont tous disciples des doctrines physiognomoniques et phrénologiques. Si Balzac en profite pour construire sa seconde vue qui s'ajoute à la raison observante, chez Mao Dun, l'influence de Balzac se fait davantage sentir sur le plan des méthodes scientifiques d'observation que sur la puissance inexplicable du visionnaire. Cependant, il demeure que, curieusement, Balzac et Mao Dun, deux écrivains qui prétendent savoir analyser la société de façon scientifique, ont tous les deux, dans une certaine mesure, un lien d'héritage, direct ou indirect, avec la pseudoscience.

Malgré la différence identitaire, le révolutionnaire Mao Dun et le flâneur Balzac se trouvent dans un même contexte urbain. Ayant l'ambition de pénétrer jusqu'au cœur de la ville, Mao Dun prend exemple sur les écrivains étrangers, dont Balzac fait partie, mais l'observation balzacienne ne semble pas le contenter puisqu'il cherche le moyen d'observation le plus scientifique et objectif qui soit. Dans « Le naturalisme et le roman moderne chinois » publié en juillet 1922 dans la *Revue mensuelle du roman*, Mao Dun décrit Balzac et Flaubert comme des précurseurs du naturalisme et Zola comme celui qui a réalisé la codification des pratiques littéraires dispersées de ses prédécesseurs réalistes du 19<sup>e</sup> siècle.<sup>54</sup> Influencées par Zola qui — en présentant *La cousine Bette* comme le meilleur exemple possible de « roman expérimental » — suit au départ le modèle de Balzac,<sup>55</sup> la lecture et la compréhension de Balzac chez Mao Dun sont plus fortement motivées par la recherche de la vérité. Mao Dun conclut, en 1922, que la faiblesse de certains romans chinois, nouveaux et anciens, consiste en deux absences, celle de

---

<sup>54</sup> Mao Dun (茅盾), « Le naturalisme et le roman moderne chinois » (自然主义与中国现代小说), *Œuvres complètes : Vol. 18* (茅盾全集第十八卷), Beijing : Éditions littéraires du Peuple (人民文学出版社), 1989, p. 225-243.

<sup>55</sup> Pierre Brunel, *Histoire de la littérature française : Tome 2, XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, Paris : Bordas, 1977, p. 507. En fait, Zola postule en 1880 dans *Le Roman expérimental* : « Le romancier est fait d'un observateur et d'un expérimentateur. [...] Le romancier part à la recherche d'une vérité. Je prendrai comme exemple la figure du baron Hulot, dans la *Cousine Bette*, de Balzac. » Émile Zola, *Le roman expérimental*, Paris : Flammarion, 2006, p. 52-53.

l'objectivité dans les méthodes descriptives et celle d'une finalité dans le choix de thèmes.<sup>56</sup> Par conséquent, ce que Mao Dun cherche à justifier dans son hypothèse naturaliste est « l'attitude de l'observation scientifique, la description objective, l'exigence de l'impersonnalité et le concept de déterminisme »,<sup>57</sup> et puisque la méthodologie dont il a besoin est déjà bien développée par le naturalisme français, pourquoi ne pas la reprendre pour son propre usage ? Toutefois, comme Balzac manifeste le goût pour les péripéties invraisemblables dans les sept ou huit romans qu'il a écrits avant de signer une œuvre de son propre nom, Mao Dun éprouve dans le début de sa carrière quelques hésitations face à l'importation des divers courants littéraires étrangers : il affirme dans « Aux chercheurs de la nouvelle littérature », publié dans la revue *Transformation* (改造 *gai zao*) en septembre 1920, que l'observation et l'analyse des naturalistes ne permettent de voir que la déception et la misère, et que par conséquent elles ne peuvent pas enseigner la bonne philosophie de vie.<sup>58</sup> Peut-être parce que son éloge du romantisme ne mobilise pas beaucoup de partisans, ou plus probablement parce qu'il juge le naturalisme plus acceptable que d'autres théories littéraires dans l'atmosphère scientiste renforcée pendant le mouvement du 4 mai, Mao Dun se tourne vite vers le culte du naturalisme. Il reconnaît, dans « Discussion sur l'eupéanisation du chinois vernaculaire et les mouvements littéraires : réponse à Xu Qiu-chong » (语体文欧化问题和文学主义问题的讨论—复徐秋冲 *yu ti wen ou hua wen ti he wen xue zhu yi wen ti de tao lun fu xu qiu chong*) publié en mai 1922 dans la *Revue mensuelle du roman*, que « la méthode scientifique est notre nouvelle règle d'or » et que des idées romantiques « ne conviennent pas aux situations d'aujourd'hui ». <sup>59</sup>

La science moderne est introduite pour la première fois en Chine, en 1897, avec la traduction de l'ouvrage d'Huxley, *Évolution et éthique et d'autres essais*,<sup>60</sup> qui est rapidement suivie de la traduction des travaux de Spencer, de Darwin et de bien d'autres, mais c'est à partir

<sup>56</sup> Mao Dun (茅盾), « Le naturalisme et le roman moderne chinois » (自然主义与中国现代小说), *Œuvres complètes : Vol. 18* (茅盾全集第十八卷), Beijing : Éditions littéraires du Peuple (人民文学出版社), 1989, p. 235.

<sup>57</sup> Wang Der-wei, *Fictional Realism in Twentieth-Century China : Mao Dun, Lao She, Shen Congwen*, New York : Columbia University Press, 1992, p. 75.

<sup>58</sup> Mao Dun (茅盾), « Aux chercheurs de la nouvelle littérature » (为新文学研究者进一解), *Œuvres complètes : Vol. 18* (茅盾全集第十八卷), Beijing : Éditions littéraires du Peuple (人民文学出版社), 1989, p. 38-39.

<sup>59</sup> Mao Dun (茅盾), « Discussion sur l'eupéanisation du chinois vernaculaire et les mouvements littéraires : réponse à Xu Qiu-chong » (语体文欧化问题和文学主义问题的讨论—复徐秋冲), *Ibid.*, p. 187.

<sup>60</sup> Le document en anglais est *Evolution and Ethics and other Essays*. Yan Fu traduit une partie du livre avec ses introductions et commentaires, la version chinoise, intitulée *De l'évolution céleste* (天演论 *tian yan lun*) est parue sur *Recueil des connaissances* (国文汇编 *guo wen hui bian*) en décembre 1897.

des mouvements de la nouvelle culture et du 4 mai que la science est propagée comme une idéologie. L'impact des idées scientifiques sur la société chinoise de cette époque s'exprime dans la communauté littéraire par la prédominance du naturalisme. Depuis son manifeste du naturalisme, Mao Dun met en pratique les principes de vérité et d'objectivité. Or, ses efforts pour pratiquer les méthodes scientifiques tout au long de la construction de l'intrigue et des personnages font que le roman devient une démonstration sociologique qui exige le respect d'une logique rigoureuse dans le but de produire un raisonnement et d'en prouver la validité. Dans son premier roman, *Désillusion*, l'idée que Mao Dun veut justifier est qu'il existe chez la bourgeoisie urbaine une ambivalence affective caractérisée d'un côté par l'excitation avant la révolution et de l'autre, par la fragilité et le caractère récent et incomplet démontrés par rapport à la révolution une fois qu'elle est déclenchée. Dès qu'il choisit son sujet, il soumet Mademoiselle Jing à une série d'événements sociaux en la plaçant dans le contexte du Shanghai à la veille des révolutions, puis dans le contexte du Wuhan en guerre, pour montrer qu'elle ressent une certaine impuissance face aux épreuves des révolutions malgré sa volonté de s'y engager. En somme, toute cette procédure consiste à prouver la vérité de la réponse que l'auteur propose. Cet artifice ressemble beaucoup à l'expérience que Balzac effectue sur la figure du baron Hulot dans *La Cousine Bette*<sup>61</sup> et c'est aussi selon cette procédure que *Minuit* est écrit, comme Mao Dun le reconnaît tardivement dans l'article « Comment est écrit Minuit » (« 子夜 » 是怎样写成的 *zi ye shi zen yang xie cheng de*) :

Voici la façon d'écrire : arrêter les personnages et en faire une liste, déterminer l'évolution de leurs caractères et leur lien l'un avec l'autre, puis dresser l'esquisse de l'histoire et diviser la rédaction en chapitres et paragraphes qui s'articulent et se correspondent.<sup>62</sup>

Cette façon de travailler permet d'axer, sur la problématique de départ, chaque section du roman, ou de la dissertation, dont les personnages et les faits sont organisés à des fins de démonstration ; la tâche de l'écrivain est de guider le lecteur dans la connaissance de la société,

---

<sup>61</sup> Zola examine dans *Le Roman expérimental* comment Balzac montre, en se basant sur l'observation et l'expérimentation, le fonctionnement du mécanisme de la passion du baron de Hulot. Émile Zola, *Le roman expérimental*, Paris : Flammarion, 2006, p. 52-53.

<sup>62</sup> « 写作方法是这样的：先把人物想好，列一个人物表，把他们的性格发展以及连带关系等等都定出来，然后再拟出故事的大纲，把它分章分段，使他们联接呼应。 » [Notre traduction] Mao Dun (茅盾), « Comment est écrit *Minuit* » (子夜是怎样写成的), *Œuvres complètes : Vol. 22* (茅盾全集第二十二卷), Beijing : Éditions littéraires du Peuple (人民文学出版社), 1993, p. 55.

et non de raconter un récit émouvant. Pour être totalement scientifique, Mao Dun cherche à s'écarter des éléments qu'il trouve démodés chez Balzac, comme le mysticisme et les traces de romantisme. Quant à l'application de la théorie de l'évolution, Mao Dun et son modèle, Zola, ne partagent pas toujours les mêmes points de vue : le roman de Zola se veut une expérimentation physiologique dont la source théorique se trouve dans *L'introduction à l'étude de la médecine expérimentale* de Claude Bernard<sup>63</sup> et qui consiste à représenter les différenciations et mutations des Rougon-Macquart au cours des cinq générations, tandis que Mao Dun trouve sa source théorique dans le marxisme et donne une réflexion sur l'évolution de l'histoire sociale, question plus large que l'évolution individuelle. Qu'est-ce que l'avenir de la Chine ? C'est la question à laquelle Mao Dun essaie de répondre.

En ce qui concerne la représentation des personnages, les premiers romans de Mao Dun s'organisent autour du développement psychologique des individus et foisonnent de descriptions de leurs images statiques, comme il est possible de le constater dans la trilogie *Éclipse*, dont le premier roman est *Désillusion*, dans lequel on tente de dessiner la physionomie morale complexe de la femme intellectuelle bourgeoise et qui vaut à l'auteur d'être accusé de nihilisme à l'égard de la révolution et de sentimentalisme petit-bourgeois<sup>64</sup>. À partir des années 1930, Mao Dun commence à aborder des thèmes gigantesques associés aux événements sociaux dans le contexte historique de son époque. Ainsi, sa création prend une tournure épique, comme dans le roman *Minuit*, qui traduit l'évolution des caractères du personnage au sein de la continuité de son action dans la société. Différent de Balzac, qui excelle dans l'art de précéder l'action de longues descriptions minutieuses des décors et de stylisations délicates des portraits, Mao Dun passe rapidement sur la présentation statique pour se concentrer sur l'organisation de l'intrigue dynamique. Dans *Minuit*, un roman composé de plus de trois cent mille idéogrammes chinois, les traits physiques du protagoniste Wu Sun-fu ne sont révélés que dans les phrases suivantes :

Un visage carré à la peau brique parsemée d'une multitude de petits boutons, aux épais sourcils et aux yeux ronds. [...] Âgé d'une quarantaine d'années, il était grand et bien charpenté. À son maintien autoritaire, on reconnaissait un homme habitué à se faire servir

---

<sup>63</sup> Émile Zola, *Le roman expérimental*, Paris : Flammarion, 2006, p. 47-48.

<sup>64</sup> Wang Der-wei, « Chinese Literature from 1841 to 1937 », *The Cambridge History of Chinese Literature*, edited by Kang-i Sun Chang and Stephen Owen, vol. 2, Cambridge : Cambridge University Press, 2010, p. 503.

au doigt et à l'œil.<sup>65</sup>

Par rapport à la patience de Balzac manifestée dans la lente préparation à l'action du personnage, Mao Dun s'affirme comme un finaliste qui a hâte de dévoiler les personnages à travers leur action dans la société. D'après lui, ce qui constitue les caractéristiques d'une personne de façon qu'on puisse la reconnaître n'est pas son apparence et son décor naturel, mais son action et son décor social. Bien que Balzac et Mao Dun soient tous les deux maîtres de la construction du roman et de la dramatisation de l'intrigue, la physiologie urbaine de Balzac serait « fondamentalement un genre petit-bourgeois »<sup>66</sup> et une « gigantesque parade de la vie bourgeoise »,<sup>67</sup> alors que la théorie de l'évolution sociale de Mao Dun passe pour un genre prolétarien qui présente la science comme une idéologie et une arme du révolutionnaire. Lu d'un certain point de vue, le roman de Mao Dun, où il applique trop rigoureusement les principes naturalistes et marxistes, ne peut s'empêcher de donner l'impression que les personnages sont stylisés et que leurs destins sont déterminés en fonction de leurs attributs de classe, comme les bourgeois capitalistes sont destinés à la ruine. Dégoûté de cette obsession déterministe du scientisme marxiste et naturaliste, Hsia Chih-tsing reproche à *Minuit* d'être « un gros échec » (*a big failure*), puisque Mao Dun substitue, dans ce roman, la critique communiste orthodoxe à sa vision personnelle.<sup>68</sup>

Ce reproche sans ménagement adressé à Mao Dun apparaît dans *A History of Modern Chinese Fiction, 1917-1957* de Hsia Chih-tsing, publié par Yale University Press en 1961, qui est le premier ouvrage portant sur l'histoire de la littérature moderne chinoise écrit en anglais. Avant la publication de cet ouvrage, les travaux des chercheurs occidentaux sur la littérature chinoise concernent principalement la littérature ancienne et les études peu nombreuses sur la littérature moderne ne constituent qu'un secteur des études régionales, lequel vise à enrichir les

---

<sup>65</sup> «紫酱色的一张方脸，浓眉毛，圆眼睛，脸上有许多小疤。[...] 他大概有四十岁了，身材魁梧，举止威严，一望而知是颐指气使惯了的“大亨”。» ([Traduction française de *Minuit*, Beijing : Éditions en langues étrangères, 1979, p. 2.] Mao Dun (茅盾), « *Minuit* » (子夜), *Œuvres complètes : Vol. 3* (茅盾全集第三卷), Beijing : Éditions littéraires du Peuple (人民文学出版社), 1984, p. 4.

<sup>66</sup> Walter Benjamin, *Charles Baudelaire : un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris : Éditions Payot, 2002, p. 58.

<sup>67</sup> Eduard Fuchs, *Die Karikatur der europäischen Völker. Erster Teil : Vom Altertum bis zum Jahre 1848*, 4<sup>e</sup> édition., Munich, 1921, p. 362. Voir *Ibid.*, p. 59.

<sup>68</sup> Hsia Chih-tsing, *A History of Modern Chinese Fiction, 3rd edition*. Bloomington : Indiana University Press, 1999, p. 160.

analyses sociales et politiques.<sup>69</sup> L'année suivante, *T'oung Pao*, une revue de sinologie prestigieuse, publie un article de Jaroslav Průšek qui critique vivement l'ouvrage volumineux de Hsia Chih-tsing. D'après Průšek, Hsia Chih-tsing évalue et classe les auteurs en fonction de leur nature politique au lieu de s'appuyer sur les critères artistiques et on voit ainsi une certaine malveillance lorsqu'il parle des écrivains de gauche.<sup>70</sup> Dans le volume suivant de la revue, Hsia Chih-tsing, qui conteste l'« intolérance dogmatique » (*dogmatic intolerance*) et le « mépris pour la dignité humaine » (*disregard for human dignity*) dénoncés par Průšek, s'interroge sur ce que ce dernier entend par la « science » et proteste que c'est au contraire Průšek qui est induit en erreur par ses présuppositions et ses hypothèses non vérifiées sur la période moderne en Chine.<sup>71</sup> Il est intéressant de constater que chacun blâme l'autre pour les préjugés politiques et prétend soi-même être défenseur des valeurs artistiques de la littérature.

Un demi-siècle plus tard, ce qu'on retient de cette fameuse polémique des années 1960 n'est pas les divergences idéologiques ou méthodologiques qui séparent Průšek et Hsia Chih-tsing, mais leur humeur franche, leur attitude très directe et plus particulièrement leur obstination puérile à défendre la littérature à tout prix. Il n'est plus important de juger lequel d'entre eux finit par l'emporter, comme il est peu significatif de juger la supériorité et l'infériorité des méthodes scientifiques de Balzac et de Mao Dun. En effet, si Mao Dun ne manifestait aucun intérêt conceptuel pour les changements politiques des années 1920 et 1930, il ne créerait pas dans son roman des personnages qui sont à la fois des portraits vivants et des types littéraires du Shanghai de son époque. En revanche, si Balzac se bornait à reproduire des types littéraires dans le cadre d'une analyse sociale matérialiste, sa description de la vie parisienne serait d'un mortel ennui.

---

<sup>69</sup> Perry Link, « Ideology and Theory in the Study of Modern Chinese Literature : An Introduction », *Modern China*, Vol. 19, N° 1 (Jan 1993), p. 4-6.

<sup>70</sup> Jaroslav Průšek, « Basic Problems of the History of Modern Chinese Literature and C. T. Hsia, *A History of Modern Chinese Fiction* », *T'oung Pao*, Vol. 49 (1962), p. 357-404. Cet article est aussi recueilli dans Jaroslav Průšek, *The Lyrical and the Epic : Studies of Modern Chinese Literature*, Bloomington : Indiana University Press, 1980, p. 195-230.

<sup>71</sup> Hsia Chih-tsing, « On the "Scientific" Study of Modern Chinese Literature : A Reply to Professor Průšek », *T'oung Pao*, Vol. 50 (1963), p. 428-474. Cet article est aussi recueilli dans Jaroslav Průšek, *The Lyrical and the Epic : Studies of Modern Chinese Literature*, Bloomington : Indiana University Press, 1980, p. 231-266.

## Chapitre 2. Économie capitaliste

Le *citoyen* dérive de la  *cité*  antique et à mesure que la cité se transforme en État, les membres de la cité deviennent membres de l'État ; ainsi « le terme même, comme celui de *citoyen*, évoque le cadre urbain dans lequel ses normes se développent »<sup>1</sup>. Idéale pour développer le commerce et l'industrie, la ville donne aux bourgeois leur espace d'existence et si nous jetons un regard en arrière, « l'existence du bourgeois, dès son apparition, est liée à la ville et au commerce »<sup>2</sup>. Autrement dit, la ville est le support du capitalisme moderne. Voilà pourquoi nous ne pouvons pas parler de la ville sans parler de l'économie capitaliste, d'autant plus que la relation entre développement urbain et capitalisme est un point commun chez Balzac et Mao Dun. Dans ce chapitre, nous allons analyser les caractéristiques de l'économie capitaliste telles que décrites dans les romans présentant respectivement Paris et Shanghai chez les deux écrivains.

### 2.1 Début de la modernité

La Révolution française renverse les nobles féodaux et envoie leur roi à l'échafaud. Bien que, sous la Restauration, Louis XVIII et Charles X fassent un effort violent pour défendre l'intérêt des aristocrates, ils tombent irrévocablement dans la déchéance. Durant la première moitié du 19<sup>e</sup> siècle, la société française vit une série de changements politiques successifs et entre-temps, la bourgeoisie monte sur la scène historique et joue désormais un rôle primordial. Centre de toute évolution de la France, la ville de Paris connaît aussi bien des bouleversements que de la passion. Son charme met en marche des millions de provinciaux vers la capitale et « en cinquante ans, entre 1801 et 1851, le nombre des Parisiens doubla »<sup>3</sup>. Toutefois, nous éprouvons le sentiment de l'existence d'un « retard français »<sup>4</sup> durant les guerres napoléoniennes et au sortir de celles-ci. Même si la capitale a dévoré les populations et les richesses du pays, Paris, au début du 19<sup>e</sup> siècle, est une ville médiévale dont l'infrastructure

---

<sup>1</sup> Régine Pernoud, *Histoire de la bourgeoisie en France : Vol. 2, Les temps moderne*, Paris : Éditions du Seuil, 1981, p. 479.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 477.

<sup>3</sup> Bernard Marchand, *Paris, histoire d'une ville (XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle)*, Paris : Éditions du Seuil, 1993, p. 12.

<sup>4</sup> François Caron, *Histoire économique de la France : XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, Paris : Armand Colin, 1981. p. 11.

publique n'est pas complétée, dont les rues sont étroites et sales, où « le défaut de trottoir rend presque toutes les rues périlleuses »<sup>5</sup> et où, sans égouts, les excréments ainsi que les ordures sont accumulés dans la rue. La description de la Maison-Vauquer, située à Neuve-Sainte-Geneviève, expose la situation en 1819 :

La façade, élevée de trois étages et surmontée de mansardes, est bâtie en moellons et badigeonnée avec cette couleur jaune qui donne un caractère ignoble à presque toutes les maisons de Paris. [...] Derrière le bâtiment est une cour large d'environ vingt pieds. [...] Cette cour a sur la rue Neuve-Sainte-Geneviève une porte étroite par où la cuisinière chasse les ordures de la maison en nettoyant cette sentine à grand renfort d'eau, sous peine de pestilence.<sup>6</sup>

Ce spectacle affreux est très éloigné de la capitale du monde que Napoléon tente de construire. Nous avons même le sentiment que Paris sous la Restauration est en retard de plusieurs décennies sur Londres et sur les villes anglaises. La révolution industrielle établit, au début du 19<sup>e</sup> siècle, un modèle anglais imité par toute l'Europe et aboutit à une anglomanie. Par rapport à l'Angleterre industrialisée, le *retard français* se manifeste plus clairement par l'écart technologique, qui s'analyse en deux temps : premièrement, la France adopte moins de nouveaux procédés de production agricole et de fabrication industrielle que l'Angleterre ; deuxièmement, les techniques adoptées par la France sont déjà désuètes par rapport à celles de l'Angleterre.<sup>7</sup> En 1819, David Séchard achève son éducation en haute typographie chez Didot et quitte Paris, puisque son père le rappelle pour mettre entre ses mains le timon des affaires. À cette époque, la grande École des Didot à Paris a importé la presse métallique inventée par l'Anglais Lord Charles Stanhope, alors qu'à Angoulême le père Séchard utilise encore la presse en bois démodée. Il existe donc, en plus du « retard français » par rapport à l'Angleterre, un « retard provincial » par rapport à Paris. Comme le dit le père Séchard : un homme d'Houmeau n'admira pas son billet de mariage imprimé par « tes messieurs Didot, qui sont la gloire de la typographie, mais dont les inventions ne seront pas adoptées avant cent ans dans les provinces »<sup>8</sup>. Néanmoins, contrairement à son fils qui était prote chez Didot et qui est parfaitement informé des mutations technologiques de la spécialité, le vieux Séchard, habitué à travailler à l'ancienne,

---

<sup>5</sup> Louis-Sébastien Mercier, *Tableau de Paris, Le Nouveau Paris*. Voir Bernard Marchand, *Paris, histoire d'une ville (XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle)*, Paris : Éditions du Seuil, 1993, p. 24.

<sup>6</sup> Honoré de Balzac, *Le père Goriot*, Paris : Gallimard, 2009, p. 25-26.

<sup>7</sup> François Caron, *Histoire économique de la France : XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, Paris : Armand Colin, 1981, p. 12.

<sup>8</sup> Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, Paris : Livre de poche, 2008, p. 54.



répudie tout progrès et se montre fier de sa vieille machine qu'il a utilisée pendant toute sa vie :

Des sabots ?... s'écria le vieux Séchard, des sabots ?... Prends l'inventaire et descendons ! Tu vas voir si vos inventions de méchante serrurerie manœuvrent comme ces bons vieux outils éprouvés. Après, tu n'auras pas le cœur d'injurier d'honnêtes presses qui roulent comme des voitures en poste, et qui iront encore pendant toute ta vie sans nécessiter la moindre réparation. [...]

« Est-ce là un amour de presse ? » dit-il.

Il s'y trouvait le billet de faire-part d'un mariage. Le vieil Ours abaissa la frisquette sur le tympan, le tympan sur le marbre qu'il fit rouler sous la presse ; il tira le barreau, déroula la corde pour ramener le marbre, releva tympan et frisquette avec l'agilité qu'aurait mise un jeune Ours. La presse ainsi manœuvrée jeta un si joli cri que vous eussiez dit d'un oiseau qui serait venu heurter à une vitre et se serait enfui.

« Y a-t-il une seule presse anglaise capable d'aller ce train-là ? » dit le père à son fils étonné.  
9

Confiné à la campagne pendant sa vie entière, le vieux Séchard n'a pas de sympathie pour les Didot. Malgré son mépris pour ces fameux imprimeurs, il envoie son fils à Paris pour étudier la haute typographie : non pour les connaissances que son fils devrait rapporter du « pays de Sapience »<sup>10</sup>, mais pour la bonne somme d'argent que son fils pourra amasser dans ce paradis des ouvriers sans avoir à compter sur la bourse paternelle. Le père Séchard ne reconnaît pas le retard technologique de l'imprimerie provinciale. Au contraire, il éprouve du dédain à l'égard des presses métalliques chez Didot et même des Anglais :

Comme ton futur associé, je m'oppose à ce que tu les remplaces par ces maudites presses en fonte qui usent les caractères. Vous avez crié miracle à Paris en voyant l'invention de ce maudit Anglais, un ennemi de la France, qui a voulu faire la fortune des fondeurs. Ah ! Vous avez voulu des Stanhope ! Merci de vos Stanhope qui coûtent chacune deux mille cinq cents francs, presque deux fois plus que valent mes trois bijoux ensemble, et qui vous échinent la lettre par leur défaut d'élasticité. Je ne suis pas instruit comme toi, mais retiens bien ceci : la vie de Stanhope est la mort du caractère. [...] Je ne suis pas savant, je ne sais ni lire ni écrire, mais j'en sais encore assez pour deviner que les caractères d'écriture de la maison Gillé ont été les pères des Anglaises de tes messieurs Didot.<sup>11</sup>

Ces moqueries du vieux Séchard à l'endroit des Didot et des techniques anglaises justifient le fait qu'au début du 19<sup>e</sup> siècle, à Paris, une industrialisation capitaliste accélérée n'est pas encore entamée, que cette ville est démodée et que son développement se base sur l'imitation de l'Angleterre. Or, cette période témoigne du début de l'évolution moderne de Paris. Dans son

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 50-51.

<sup>10</sup> À la fois sagesse et savoir (expression rabelaisienne), voir la note de bas de page dans *Ibid.*, p. 44.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 51-52.

célèbre *Livre des passages*, Walter Benjamin met à l'étude le Paris du 19<sup>e</sup> siècle comme un modèle parfait de la modernité et interprète génialement le rapport de Baudelaire avec la modernité, alors que David Harvey fait remonter à Balzac les mythes modernes de Paris. Bien que le projet de Benjamin ait réuni, comme le reconnaît Harvey, « en un vaste corpus des sources secondaires hétérogènes, et agencé toutes ces pièces (ce qu'il appelle les "détritus" de l'histoire) comme dans un gigantesque kaléidoscope », ce qui rend ainsi possible « une certaine appréhension de la totalité », Harvey « croit trop aux relations intrinsèques entre les processus et les choses » pour pouvoir se contenter de l'approche fragmentée de la totalité qu'aucun auteur n'a articulée plus brillamment que Benjamin.<sup>12</sup> Les tentatives pour représenter et communiquer ces connexions et relations fournissent donc un complément que Harvey, lecteur de Benjamin, ajoute au travail de ce dernier. Dans son ouvrage, *Paris, capitale de la modernité*, Harvey réfute l'idée que la modernité constitue une rupture radicale avec le passé et préconise la continuité de l'histoire dont le début se trouve dans *La Comédie humaine* de Balzac. Pour Harvey, Balzac est, avant Baudelaire et Benjamin, le premier prophète de la modernité :

En levant le voile sur les mythes de la modernité apparus depuis la Restauration, Balzac nous permet d'identifier la profonde continuité qui sous-tend en réalité la prétendue rupture radicale de 1848. La dépendance discrète de Flaubert ou de Baudelaire vis-à-vis des perspectives qu'il a développées montre bien cette continuité, y compris sur le plan de la production littéraire. Et la dette explicitement reconnue par Marx lui-même élargit cette continuité aux domaines de l'histoire et de l'économie politique.<sup>13</sup>

Sous le Second Empire, Haussmann, préfet de la Seine, entreprend la transformation complète de Paris. Il détruit les vieux quartiers ouvriers de la ville, démolit de nombreuses architectures du Moyen Âge et de la Renaissance, relie les secteurs avec de longues enfilades d'avenues, établit un réseau d'égouts hiérarchisés de près de 600 kilomètres et construit des infrastructures publiques telles que la place publique, le magasin, le parc et l'école. Les grands travaux d'Haussmann constituent une modernisation d'ensemble de la capitale française. En rénovant complètement cette ville en matière d'apparence et de fonction, on lui permet d'atteindre l'apogée du capitalisme. Mort en 1850, Balzac n'a pas la chance d'être témoin du miracle haussmannien. L'espace urbain qu'il connaît est vieux et sale, encombré de quartiers pauvres sans équipements hygiéniques et ravagés par les épidémies. Toutefois, grâce à son

---

<sup>12</sup> David Harvey, *Paris, capitale de la modernité*, Paris : Les Prairies ordinaires, 2012, p. 44-46.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 42.

expression extraordinaire et à sa minutieuse explication, il met en scène la France située au début du processus de modernisation et d'urbanisation, et particulièrement Paris, qui croît rapidement en matière de population et de cadre géographique. Balzac place, avant Baudelaire, les mythes de Paris sous son microscope et, avec ses représentations et observations visionnaires, sa plume touche l'âme de l'espace moderne de Paris : l'argent.

Il a permis à l'opinion publique de mieux comprendre (voire d'accepter, fût-ce à son insu ou à contrecœur) l'économie politique qui sous-tend la vie urbaine moderne. Il a posé les bases de l'imaginaire qui a présidé aux transformations systématiques de Paris amorcées sous le Second Empire. Je dirais que la réussite suprême de Balzac réside dans la manière dont il a disséqué et représenté les forces sociales qui traversent la société bourgeoise. En démythifiant la ville et les mythes de la modernité, il a ouvert de nouvelles perspectives, non seulement sur ce qu'était la ville, mais sur ce qu'elle pourrait devenir. [...] La dialectique de la ville et de la constitution de la subjectivité moderne se trouve ainsi mise à nu.<sup>14</sup>

Si nous examinons la littérature chinoise du début du 20<sup>e</sup> siècle à la lumière des théories de Harvey, nous trouverons que l'avènement de la modernité de la ville chinoise date de l'écriture de Shanghai chez Mao Dun, bien que la modernisation et l'urbanisation de la Chine se différencient de celles de la France au point de vue de la motivation et de la forme. Pionnier de la modernisation chinoise, Shanghai est, dans les années 1930, la cinquième plus grande ville du monde<sup>15</sup>, une métropole pleine de charme et qui, au cours des rencontres avec le capitalisme, l'impérialisme et la culture occidentale, transforme profondément son visage. Mao Dun réalise qu'à Shanghai se concentrent tous les problèmes sociaux de la Chine. Donc, d'après lui, cette ville s'avère la plus moderne, la plus complexe et la plus typique du pays, ce qui fait d'elle la plus appropriée pour représenter l'essence de la société chinoise et la voie du développement futur. Démythifier Shanghai, c'est démythifier la Chine. Mao Dun choisit donc Shanghai comme objet principal de son écriture et lorsqu'il décrit un ailleurs, il s'agit souvent de régions voisines sous l'influence politique et économique de Shanghai. En même temps, durant cette période semi-coloniale et semi-féodale particulière, il remarque le défi du capitalisme auquel n'avait jamais été confrontée la Chine. De ce fait, l'écrivain conserve, dans sa grande narration historique, le goût de l'analyse des phénomènes sociaux à partir de l'économie. À la différence des villes traditionnelles s'appuyant sur l'agriculture et l'artisanat, Shanghai connaît déjà à cette

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>15</sup> H.J. Lethbridge, *All about Shanghai : A Standard Guidebook*. Voir Lee Ou-fan, *Shanghai Modern : The Flowering of a New Urban Culture in China, 1930-1945*, Cambridge : Harvard University Press, 1999, p. 3.

époque une croissance industrielle et commerciale. Mao Dun met en scène dans ses romans l'émergence de la société du capital, les activités des bourgeois, l'évolution économique, la confusion dans le processus de l'industrialisation, ainsi que le mythe créé par le système de crédit. Ses préoccupations économiques ainsi que l'importance qu'il accorde à ces phénomènes constituent en effet une reconnaissance de la rationalité économique moderne.

Les caractéristiques de la modernité urbaine décrites dans le roman *Minuit* de Mao Dun se manifestent aussi dans la comparaison avec ses pairs. Après le mouvement de la nouvelle culture, l'écriture de la ville se divise en deux courants : les romans dépeignant les scènes modernes de Shanghai, représentés par Mao Dun et Mu Shiyong (穆时英, 1912-1940), et les romans dessinant la vieille capitale de Beijing, représentés par Lao She. Marquée par des héritages historiques, l'ancienne cité royale semble d'une part conservatrice. D'autre part, cette ville plus continentale et moins ouverte subit un moindre choc provoqué par le monde extérieur pendant la période de changements politiques. Sa dépendance de la tradition favorise une autodéfense instinctive face à l'extérieur inconnu, ce qui s'exprime aussi dans la création littéraire. Par rapport aux écrivains de Shanghai, ceux de Beijing sont moins sensibles au changement de la ville, et s'attardent rarement sur la modernisation de la ville dans leurs romans parus au début du 20<sup>e</sup> siècle. Cependant, les rencontres et conflits des éléments modernes se développent aussi bien à Shanghai que dans sa littérature urbaine, et plus manifestement, la modernité de Shanghai s'explique tout d'abord par le visage de la ville. Regardons à titre d'exemple l'extraordinaire incipit de *Minuit* de Mao Dun qui est fréquemment cité :

Le soleil venait de descendre à l'horizon, des souffles de vent tiède chatouillaient le visage des passants. [...] La musique du parc de Waitan arrivait jusque-là, apportée par le vent. Le son du tambour, plus net et plus entraînant que celui des autres instruments, ressemblait au pétilllement de haricots que l'on grille dans une poêle. Le crépuscule jetait un léger voile de brouillard sur la gigantesque carcasse d'acier du pont Waibaidu. En le traversant, les tramways faisaient jaillir des fils électriques des étincelles couleur de jade. De là, on pouvait distinguer, vers l'est, les grands entrepôts des commerçants étrangers, semblables à des animaux géants accroupis dans la pénombre, clignant de milliers de petits yeux étincelants. Vers l'ouest, on était surpris d'apercevoir, tout en haut d'un immeuble, un gigantesque panneau de publicité en tubes au néon, aux lettres vertes phosphorescentes ou rouges comme des flammes : Light, Heat, Power !

Dans ce crépuscule de mai paradisiaque, trois Citroën modèle 1930 filèrent sur le pont comme des éclairs, tournèrent vers l'ouest, et continuèrent tout droit dans l'avenue de

Dans cet extrait, Mao Dun expose les objets qui se caractérisent explicitement par la modernité : parc, tramways, entrepôts étrangers, voitures Citroën et tubes au néon. Le vent tiède métaphorise la séduction de la vie nocturne et les trois mots directement empruntés à la langue anglaise donnent un sentiment d'animation. Ces symboles matériels annoncent fortement l'arrivée de la modernité occidentale : il ne s'agit pas d'une scène imaginaire, mais d'une réalité. Fredric Jameson nous persuade d'abandonner la vaine tentative de formuler une définition conceptuelle de la modernité en tant que telle, puisque la modernité n'est pas un concept, seules les situations de celle-ci peuvent être racontées.<sup>17</sup> Dans le roman de Mao Dun, les situations modernes dépeintes apparaissent comme une première caractéristique de l'espace urbain de Shanghai. Exposé aux nouveaux éléments urbains que ne possède pas la vieille campagne, l'écrivain né sous la dynastie Qing s'adapte bien, il les célèbre même chaleureusement. Dans *Minuit*, roman de Mao Dun publié en 1933, se déploient beaucoup d'autres symboles matériels tels que le cigare, le parfum, les chaussures à talon haut, la robe décolletée à la dernière mode de Paris et le tango, mais en plus les représentations de la modernité industrielle de Shanghai existent dès le roman *Désillusion*, publié en 1927 : « Dans la rue, les réverbères étaient déjà allumés, les tramways se croisaient en grondant. [...] Des groupes de quatre ou cinq ouvrières traversaient rapidement la chaussée. »<sup>18</sup> Toutes ces descriptions confirment que Shanghai, avant d'autres villes chinoises, est entré dans la modernité. En réalité, de nombreux équipements et infrastructures de la ville moderne sont instaurés dans les concessions étrangères à Shanghai à partir du milieu du 19<sup>e</sup> siècle : la banque est introduite en 1848, les rues occidentales en 1856,

<sup>16</sup> « 太阳刚刚下了地平线。软风一阵一阵地吹上人面，怪痒痒的。[...] 风吹来外滩公园里的音乐，却只有那炒豆似的铜鼓声最分明，也最叫人兴奋。暮靄挟着薄雾笼罩了外白渡桥的高耸的钢架，电车驶过时，这钢架下横空架挂的电车线时时爆发出几朵碧绿的火花。从桥上向东望，可以看见浦东的洋栈像巨大的怪兽，蹲在暝色中，闪着千百只小眼睛似的灯火。向西望，叫人猛一惊的，是高高地装在一所洋房顶上而且异常庞大的霓虹电管广告，射出火一样的赤光和青磷似的绿焰：Light, Heat, Power! / 这时候——这天堂般五月的傍晚，有三辆一九三〇年式的雪铁龙汽车像闪电一般驶过了外白渡桥，向西转弯，一直沿北苏州路去了。 » [Traduction française de *Minuit*, Beijing : Éditions en langues étrangères, 1979, p. 1, avec modifications.] Mao Dun (茅盾), « *Minuit* » (子夜), *Œuvres complètes : Vol. 3* (茅盾全集第三卷), Beijing : Éditions littéraires du Peuple (人民文学出版社), 1984, p. 3.

<sup>17</sup> Fredric Jameson, *A Singular Modernity : Essay on the Ontology of the Present*, London : Verso, 2002, p. 40, 57.

<sup>18</sup> « 道旁电灯已明，电车轰隆隆驶来，又轰隆隆驶去。[...] 三五成群的下工来的女工，匆匆地横穿马路而去 » [Traduction française de *Désillusion* par Frédérique Gilbank et Zhang Pengpeng, Paris : Noël Blandin, 1992, p. 39.] Mao Dun (茅盾), « *Désillusion* » (幻灭), *Œuvres complètes : Vol. 1* (茅盾全集第一卷), Beijing : Éditions littéraires du Peuple (人民文学出版社), 1984, p. 25.

le bec à gaz en 1865, le téléphone en 1881, l'électricité en 1882 et la voiture en 1901.<sup>19</sup> D'un point de vue purement matériel, les preuves sensorielles de la modernité sont plus éloquents chez Mao Dun que chez Balzac. Nous ne tentons d'ailleurs pas d'ignorer le décalage chronologique dans l'évolution des deux pays, soit l'antériorité de la modernisation de Paris.

En raison des différences de traditions et d'histoires entre la France et la Chine, les processus de modernisation de Paris et Shanghai sont différents. Paris est depuis le Moyen Âge le centre religieux, culturel et académique incontestable de France. La modernité de Paris se base sur les fondations du vieux Paris et s'épanouit progressivement jusqu'à être consolidée par la Renaissance et les Lumières. Tout comme le dit Patrice Higonnet, Paris devient le site « d'une nouvelle modernité, d'une nouvelle ville idéologique érigée sur des anciennes traditions »<sup>20</sup>. Cependant, Shanghai est plutôt une exception de l'histoire chinoise : dans un empire dominé par une longue tradition rurale et bureaucratique, la culture atypique de Shanghai est édifiée sur l'apport occidental. Avant l'ouverture du port, Shanghai ne jouait aucun rôle politiquement ni économiquement décisif sur le plan national, cette ville « n'a jamais été un de ces foyers de culture »<sup>21</sup>. C'est l'industrie moderne et le commerce international qui favorisent son essor. En outre, la présence des étrangers habitant dans les concessions sert de catalyseur à une série de bouleversements sociaux et institutionnels qui feront de Shanghai la première ville chinoise moderne. Cette ville, la plus occidentalisée de Chine, a toutes ses gloires et ses hontes attachées à la puissance extérieure. En bref, la modernisation de Paris est suscitée par des motivations endogènes tandis que Shanghai est poussé, par des forces exogènes, sur la voie du processus de modernisation. Toujours en imitant les autres, les deux villes s'ouvrent sur des voies différentes : Paris est libre dans sa relation avec Londres malgré certains incidents malheureux et l'ouverture de Shanghai par les Occidentaux est plus ou moins accompagnée d'invasions sans rendez-vous. Curieusement, Paris est la capitale des colonisateurs, tandis que Shanghai est une ville semi-colonisée. Si on nomme volontiers Shanghai le « Paris oriental », c'est parce que Shanghai occupe en Asie une place aussi importante que Paris en Europe. Il reste d'ailleurs des vestiges parisiens à la fois architecturaux et idéologiques dans le paysage de Shanghai. Les nouvelles

---

<sup>19</sup> Lee Ou-fan, *Shanghai Modern : The Flowering of a New Urban Culture in China, 1930-1945*, Cambridge : Harvard University Press, 1999, p. 6.

<sup>20</sup> Patrice Higonnet, *Paris, capitale du monde : des Lumières au surréalisme*, Paris : Tallandier, 2005, p. 29.

<sup>21</sup> Marie-Claire Bergère, *Histoire de Shanghai*, Paris : Fayard, 2002, p. 116.

mœurs introduites par les concessions étrangères inspirent et alimentent la première culture bourgeoise de la Chine. Shanghai devient ainsi une branche originale dans la généalogie de la modernité chinoise.

## 2.2 Finance et spéculation

Durant le début du 19<sup>e</sup> siècle, un réseau d'établissements financiers adaptés aux différents niveaux d'activités économiques se constitue en France : Banque de France, grandes banques d'affaires parisiennes, banquiers clandestins (*marrons*) et usuriers privés. Le développement de la finance moderne est une étape importante favorisant la croissance de l'économie capitaliste. Lecteur d'Adam Smith et de Saint-Simon, Balzac veille aux problèmes de la finance et, à la façon des savants qui dissèquent, il expose dans *La Comédie humaine* les phénomènes financiers et les spéculations, compte la fortune de ses personnages et en explique l'origine, l'accroissement et l'utilisation.

Le roman *Illusions perdues* raconte intégralement une aventure de crédit. En 1821, Lucien Rubempré, jeune poète d'Angoulême, avec deux mille francs empruntés et sa maîtresse, Madame de Bargeton, vient chercher dans la capitale l'occasion de réussir et de s'enrichir. Le coût de la vie à Paris est si élevé qu'un dîner peut coûter ce que le poète aurait déboursé pour vivre pendant un mois à Angoulême. Éblouie par le beau monde de Paris, Madame de Bargeton renie son amour de province qui se promet ensuite de s'adonner au remaniement de son œuvre. Sans ressources, Lucien est financé par sa mère, sa sœur, son beau-frère et les amis de son Cénacle. Placé entre deux voies distinctes, celle du Cénacle, longue et honorable, et celle du Journalisme, courte et en apparence agréable, le poète choisit d'être journaliste. À cette époque, les journaux ont droit de vie et de mort sur les conceptions de la pensée et sur les entreprises de la librairie. Lucien réussit non seulement à vendre son recueil de poèmes, mais aussi à blesser son ex-maîtresse et son rival avec un article. Tombé amoureux d'une jeune actrice, Coralie, Lucien s'installe dans l'appartement meublé par Camusot, marchand de soieries, qui entretient cette dernière, et s'empresse de jouir de la voiture, des chevaux et des domestiques. Il passe brusquement de l'extrême misère à l'extrême opulence. Cependant, les continuelles jouissances de la vie parisienne s'opposent au travail, et lorsque les gains du poète ne supportent plus ce

bonheur matériel, Coralie accumule les dettes jusqu'à ce que l'avoir des deux amoureux soit saisi par des créanciers. Pour se venger des persécutions de Lucien, Madame de Bargeton prépare un piège en l'incitant à quitter le parti libéral pour s'enrôler dans le parti royaliste. Cette désertion entraîne les rivalités des partis et les manœuvres du Journalisme et enfin, le rêve parisien de Lucien se conclut par sa perte au jeu et la mort de Coralie. Pour acquitter ses dettes contractées à Paris, Lucien tire trois mille francs sur le compte de David Séchard, son beau-frère, en imitant sa signature. En profitant des faux billets, les frères Cointet trament à Angoulême un complot contre David, leur concurrent, qui se consacre à la recherche de nouvelles technologies pour fabriquer du papier à bas prix. À cause des intérêts et des honoraires d'avoué, David est endetté de plus de dix mille francs et est par conséquent détenu en prison. Incapable de payer ce montant, David cède son invention aux frères Cointet avec lesquels il s'associe pour l'exploitation de sa découverte. Sous cette « société », les Cointet gagnent plusieurs millions, mais affirment être ruinés par les expériences ratées de David qui est par la suite obligé d'accepter la dissolution de la société et de renoncer à tous les bénéfices.

Tout comme le dit Balzac lui-même, dans *Illusions perdues* se joue un « drame financier »<sup>22</sup> dans lequel les personnages sont reliés par un rapport créancier/débiteur. La représentation récurrente du billet et de l'escompte démontre une vérité historique de l'économie française du début du 19<sup>e</sup> siècle : la boutique et la banque occupent une place de plus en plus importante, et avec le développement du commerce, « cette base naturelle du système de crédit se trouve élargie, généralisée et perfectionnée »<sup>23</sup>. Un effet de mille francs échus, mais impayés rapporte à David Séchard « en dix minutes » vingt-huit francs de dette en plus, et au total, ses trois billets fabriqués par Lucien conduisent finalement à un montant multiplié. Le système de crédit reconstruit donc les relations de pouvoir de la nouvelle société. Balzac tente alors de dévoiler la puissance mystérieuse du crédit pour que nous saisissons bien l'expression de la *banque* :

Vous ne sauriez croire à quel point la qualité de banquier, jointe au titre auguste de créancier, change la condition du débiteur.

[...] Les constitutions de la Banque, royauté formidable inventée par les juifs au douzième siècle, et qui domine aujourd'hui les trônes et les peuples.<sup>24</sup>

---

<sup>22</sup> Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, Paris : Livre de poche, 2008, p. 797.

<sup>23</sup> Karl Marx, *Le capital : critique de l'économie politique (Livre III)*, Paris : Éditions sociales, 1977, p. 370.

<sup>24</sup> Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, Paris : Livre de poche, 2008, p. 644-645, 649.



Les personnages les plus récurrents dans l'écriture financière de Balzac sont les banquiers clandestins et usuriers privés, parmi lesquels nous trouvons Barbet, libraire du quai des Augustins et escompteur du monde littéraire à temps partiel dans *Illusions perdues*. La première rencontre de Lucien avec Barbet a lieu chez Lousteau, celui qui l'introduit dans le monde littéraire et qui lui montre la banque clandestine de ce monde. Pour avoir de la monnaie, Lousteau vend, à Barbet, des livres à moitié prix, dont le prix officiel est de cent francs et, avec les cinquante francs que le libraire lui doit, Barbet donne, à Lousteau, un billet de cent francs avec une échéance de trois mois que le détenteur escompte immédiatement à la boutique de Dauria à dix francs de perte.<sup>25</sup> Donc, dans la première opération (paiement par billet), le billet circule comme moyen de paiement et dans la deuxième opération (escompte), il est converti en argent. D'autres opérations directes ou indirectes auront lieu entre Dauria et Barbet. Ces activités liées au crédit commercial représentent la fonction monétaire du billet et aussi, le dynamisme du marché de billets duquel vivent de nombreux banquiers clandestins. Voyons le parcours professionnel de Barbet :

Après avoir été commis, il avait pris depuis deux ans une misérable petite boutique sur le quai, d'où il s'élançait chez les journalistes, chez les auteurs, chez les imprimeurs, y achetant à bas prix les livres qui leur étaient donnés, et gagnant ainsi quelque dix ou vingt francs par jour. Riche de ses économies, il flairait les besoins de chacun, il espionnait quelque bonne affaire, il escomptait au taux de quinze ou vingt pour cent, chez les auteurs gênés, les effets des libraires auxquels il allait le lendemain acheter, à prix débattus au comptant, quelques bons livres demandés ; puis il leur rendait leurs propres effets au lieu d'argent.<sup>26</sup>

En plus de Barbet, Samanon fait également des affaires financières, souvent clandestines, avec les gens de la librairie. Ce prêteur sur gages, qui vend en même temps des bouquins et des gravures prohibées, est un escompteur avare. Il veut racheter un billet dont la valeur est 5 000 francs en le payant uniquement 1 500 francs et exige en plus un dépôt des livres.<sup>27</sup> Lorsque Lucien se résout finalement à retourner à Angoulême, il prend ses habits et son beau linge, ne garde sur lui que le strict nécessaire, et va chez Samanon qui lui offre cinquante francs de toute sa défroque. Lucien supplie l'usurier de lui donner assez d'argent pour prendre la diligence, mais Samanon refuse de fléchir.<sup>28</sup> Ce ne sont pas seulement Barbet et Samanon qui

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 328-332, 344.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 330.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 534-535.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 636.

œuvrent dans les banques clandestines. À Paris, dans tous les domaines, tels que celui du commerce et celui du théâtre, on trouve des banquiers habiles aux astuces du métier. Braulard, chef des claqueurs, flânant d'un théâtre à l'autre, sert aussi de banquier aux auteurs dramatiques et reçoit ainsi vingt mille livres de rentes en vendant les billets d'auteur et de faveur ;<sup>29</sup> Métivier, marchand de papier de la rue Serpente et correspondant de David à Paris, négocie régulièrement les billets que la famille envoie à Lucien, et même ceux de trois francs que fait Lucien en imitant la signature de son beau-frère.<sup>30</sup> À cette époque, le marché des activités financières s'étend jusqu'à la province. En tant que correspondants de Métivier à Angoulême, les frères Cointet font discrètement des affaires bancaires :

La maison Métivier et la maison Cointet frères joignaient la qualité de banquiers à leur métier de commissionnaires en papeterie, et de papetiers-imprimeurs ; titre pour lequel ils se gardaient bien d'ailleurs de payer patente. Le fisc n'a pas encore trouvé le moyen de contrôler les affaires commerciales au point de forcer tous ceux qui font subrepticement la banque à prendre patente de banquier, laquelle à Paris, par exemple, coûte cinq cents francs. Mais les frères Cointet et Métivier, pour être ce qu'on appelle à la Bourse des *marrons*, n'en remuaient pas moins entre eux quelques centaines de mille francs par trimestre sur les places de Paris, de Bordeaux et d'Angoulême.<sup>31</sup>

Balzac indique bien les différences entre le billet local et le billet escompté dans une autre ville : lorsqu'un négociant envoie de sa ville ses billets à une personne demeurant dans une autre ville, le bénéficiaire subit non seulement la perte du taux d'escompte, mais aussi une perte nommée commission pour change de place. De plus, l'escompte des billets ne pourra se faire que chez le correspondant du débiteur dans la ville<sup>32</sup>. Cela explique pourquoi Lucien est obligé de négocier chez Métivier à Paris les billets de David, et pourquoi ces billets sont ensuite renvoyés à Cointet à Angoulême. Néanmoins, malgré ces multiples contraintes, les institutions financières que les commerçants des années 1820 fréquentent le plus sont les banquiers clandestins et les usuriers privés plutôt que les grandes banques. Le romancier ne donne pas la raison de cet attrait pour les banques clandestines. Pour mieux comprendre, il faut s'intéresser au fonctionnement de la Banque de France, née en 1800. Transmise de l'Empire à la Restauration, elle est la banque centrale nationale, dont le monopole, jusqu'en 1848, ne s'étend

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 480-481.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 582.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 636.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 644.

qu'à la région parisienne. Cette banque ne peut escompter que des traites portant trois signatures et étant à échéance de trois mois maximum. Les banques provinciales, quant à elles, bien qu'elles existent dans toutes les grandes villes, ont une position limitée et fragile.<sup>33</sup> En résumé, à l'époque de Lucien et de David, en raison de l'inexistence du réseau bancaire complet et efficace à Paris comme en province, de la rigueur des règles de l'escompte de la Banque de France et de la politique restrictive et trop conservatrice des grandes banques, la circulation des fonds entre la plupart des commerçants français, même à Paris, dépend des services de la banque clandestine, ce qui favorise en revanche la croissance du marché financier des *marrons*. Cela explique la présence fréquente des usuriers dans le roman. Ces derniers jouent un rôle si important que Balzac les décrit comme des « crocodiles qui nagent sur la place de Paris, et avec lesquels tout homme dont la fortune est à faire ou à défaire doit tôt ou tard se rencontrer »<sup>34</sup>.

En plus du mécanisme mystérieux du crédit, Balzac explore les jeux de spéculation. Misant sur le talent de Lucien, Barbet achète deux cents exemplaires de son roman, mais lors de la faillite de la librairie de Fendant, ce roman se déprécie à cause du colportage à bas prix ; au lieu de s'en débarrasser à vil prix, Barbet les garde dans son magasin jusqu'à ce que la valeur du roman soit reconnue. Quelques années après, Barbet les vend enfin à un bon prix.<sup>35</sup> Il y a à Paris des spéculateurs encore plus entreprenants. Dauria fait des spéculations en littérature. Dès qu'il publie un livre, il paie pour des articles critiques à n'importe quel prix, et en suivant ce principe, il devient le « Sultan de la librairie ».<sup>36</sup> En apprenant la nouvelle concernant l'élaboration des lois contre la Presse selon lesquelles seuls les journaux existants seront conservés, Dauria dépense cinquante mille francs pour l'unique journal hebdomadaire à vendre. En revendant aux autres les deux tiers des actions au prix de soixante mille francs, il obtient le tiers gratuitement et gagne dix mille francs<sup>37</sup> ; Finot, directeur du journal de Lucien, dépense trente mille francs pour un tiers de la propriété de ce journal, en vendant au droguiste Matifat la moitié de sa part, soit un sixième de la totalité, au même prix, à savoir trente mille francs. De cette façon, Finot devient gratuitement propriétaire d'un sixième du journal de Dauria en plus d'être directeur et

---

<sup>33</sup> François Caron, *Histoire économique de la France : XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, Paris : Armand Colin, 1981, p. 52-54.

<sup>34</sup> Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, Paris : Livre de poche, 2008, p. 536.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 577-578.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 351.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p 349, 368.

rédacteur en chef avec des appointements mensuels de six cents francs<sup>38</sup>. Ces commerçants dont les spécialités officielles sont le commerce de livres ou le journalisme savent toujours risquer les capitaux des autres et baignent dans la spéculation comme des poissons dans l'eau. Lorsque la spéculation devient un mode d'investissement populaire à Paris, des spéculateurs, qu'ils soient grands ou petits, se présentent l'un après l'autre sous la plume de Balzac. Même le père Goriot, un homme respectable, tire profit de la disette des Parisiens pour commencer sa fortune : ouvrier vermicellier avant la Révolution, il achète le fonds de son maître à cette dangereuse époque et vend la farine dix fois le prix coûtant<sup>39</sup>.

Pourtant, les filles et les gendres de Goriot sont mécontents de ce commerce de vermicelle qu'ils trouvent roturier. Pour ne pas gêner ses filles, Goriot se retire à contrecœur avec la rente perpétuelle achetée à l'État<sup>40</sup> enregistrée par le Grand Livre de la Dette Publique créé en 1793 :

La rente française remonte au seizième siècle. On ne la considérait pas comme un emprunt, mais comme la vente d'un flux de revenus, ce qui lui permettait d'échapper à l'interdiction par l'Église du prêt à intérêt, ou usure. L'acheteur passait un contrat avec le vendeur de la rente aux termes duquel il payait immédiatement un certain capital en échange d'une série de paiements annuels s'étendant dans le temps. Il y avait des rentes perpétuelles, comme les *consols* en Grande-Bretagne, et des rentes viagères pour la durée de la vie de l'acheteur, c'est-à-dire une annuité.<sup>41</sup>

Il n'est pas difficile d'imaginer la cour française du 16<sup>e</sup> siècle accablée par de constantes guerres. Les dépenses importantes que génèrent ces conflits obligent donc les rois à se procurer des fonds par tous les moyens, tels que l'imposition de taxes et la vente des charges et de la rente. Parmi les divers types de rentes, il y a la rente viagère, qui est versée jusqu'au décès du bénéficiaire, dont le capital devient la propriété de l'État et qui apporte, de ce fait, un taux d'intérêt plus élevé. Encore et toujours pour faire plaisir à sa fille Delphine, le père Goriot lui achète un délicieux appartement pour loger son amoureux en utilisant sa dernière rente :

J'ai vendu mes treize cent cinquante livres de rente perpétuelle ; je me suis fait, avec quinze mille francs, douze cents francs de rentes viagères bien hypothéquées, et j'ai payé vos marchands avec le reste du capital, mes enfants.<sup>42</sup>

---

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 422.

<sup>39</sup> Honoré de Balzac, *Le père Goriot*, Paris : Gallimard, 2009, p. 125.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>41</sup> Charles Kindleberger, *Histoire financière de l'Europe occidentale*, Paris : Economica, 1990, p. 234.

<sup>42</sup> Honoré de Balzac, *Le père Goriot*, Paris : Gallimard, 2009, p. 281.

Si la description mathématique de Balzac est précise, la rente perpétuelle qu'il vend se situe à un taux de 5 %, tandis que celui de la rente viagère qu'il achète s'élève à 8 %. Nous voyons donc le bénéficiaire de la rente viagère parier son capital sur sa vie : plus longtemps il vit, plus il obtient de rendement. Comme dans l'exemple de Goriot, avec un taux de 8 %, son gain dépassera son capital dans treize ans. Alors, gagner ou perdre, tout dépend de la durée de sa vie. Malheureusement, le père, en proie au remords, meurt vite en raison des dettes de ses deux filles, et ainsi, le bénéficiaire final de cette rente est l'État. Le régime de rentes français peut être considéré comme une origine du système d'assurance sociale moderne, car foncièrement ses principes sont transmis jusqu'aujourd'hui dans les assurances retraite de tous les pays.

Du point de vue financier, le rendement à 8 % apporté par la rente viagère est assez avantageux, d'autant plus que le capital s'élève. En réalité, durant le 19<sup>e</sup> siècle, grâce au développement du commerce et à l'apport de la colonisation, le régime de rentes en France demeure stable et par conséquent de nombreux Français sont inscrits au Grand Livre. Enfin, les bourgeois détiennent la plus grande partie des titres de la dette publique, ils constituent une grande catégorie des rentiers et des prêteurs vivant tranquillement des intérêts des fonds qui sont, soit légués par leurs ascendants, soit accumulés pendant leur jeunesse de travail. Lénine cite donc dans *L'impérialisme, stade suprême du capitalisme* : « les Français, dit Lysis, sont les usuriers de l'Europe »<sup>43</sup>. D'ailleurs, les mœurs sociales de cet « État-rentier » et « État-usurier » sont souvent détaillées dans les romans français du 19<sup>e</sup> siècle, et particulièrement chez Balzac.

Si *Illusions perdues* est un drame financier du Paris sous la Restauration, *Minuit* est alors celui du Shanghai sous le gouvernement nationaliste de Nanjing. Le roman *Minuit* a pour contexte la guerre des Plaines centrales de 1930, qui oppose l'Armée centrale dirigée par Jiang Jieshi (蒋介石, 1887-1975) et les seigneurs de la guerre représentés par Feng Yuxiang (冯玉祥, 1882-1948) et Yan Xishan (阎锡山, 1883-1960). À ce moment, Jiang Jieshi vient de prendre le pouvoir et les gens ne sont pas sûrs du succès de son Armée centrale. Lors de la baisse des titres

---

<sup>43</sup> Vladimir Lénine, « L'impérialisme, stade suprême du capitalisme (extrait) ». Voir Richard Poulin, *Les fondements du marxisme*, Hull, Québec : Vents d'Ouest, 1997, p. 222.

d'emprunt due aux situations difficiles de l'Armée centrale, Zhao Bo-tao, *comprador*<sup>44</sup> et spéculateur connu pour être un des plus gros haussiers de Shanghai, s'associe avec Wu Sun-fu, étoile de l'industrie et du commerce de Shanghai, et Du Zhu-zhai, beau-frère de Wu Sun-fu, pour réunir quatre millions yuans. Ils organisent une société pour jouer à la hausse et en même temps, ils paient pour faire perdre la bataille : en acceptant trois cent mille yuans, l'Armée du Nord-Ouest dirigée par Feng Yuxiang leur promet un recul temporaire de 15 kilomètres. Par la suite, le dernier jour avant la liquidation, la hausse atteint presque la limite de fluctuation à la Bourse et ces grands personnages en profitent pour gagner un gros lot. Sans réel intérêt aux titres d'emprunt, voire opposé à tous les capitalistes financiers qui ne font que spéculer sur les terrains et titres d'emprunt, Wu Sun-fu ne pense qu'au développement de l'industrie nationale ; dans le but de se procurer des fonds pour des entreprises comme celles de transport et d'exploitation minière, il crée avec des confrères industriels l'Agence de crédit Yi-zhong favorisant la circulation des capitaux. Pourtant, les prémices à la Bourse convainquent Wu Sun-fu que la spéculation des titres d'emprunt est un chemin court aboutissant à la fortune, d'autant plus qu'il a un urgent besoin d'argent pour réaliser ses rêves industriels. Il revient donc à la Bourse et y met le fonds de Yi-zhong en s'opposant au haussier Zhao Bo-tao, mais il subit une perte de quatre-vingt mille yuans à cause d'un mauvais pronostic sur les guerres. Cupide, méfiant et peureux, Du Zhu-zhai se retire ainsi de l'Agence de crédit. Après cette perte, Wu Sun-fu change d'avis et joue de nouveau à la hausse. Malheureusement, les difficultés tombent sur l'Armée centrale. Par fraude, Wu Sun-fu devance de deux jours la liquidation mensuelle — c'est-à-dire qu'elle a lieu avant la chute de la ville de Jinan — et arrive enfin péniblement à un équilibre, sans gagner ni perdre. Dans la quatrième lutte contre Zhao Bo-tao, Wu Sun-fu choisit de jouer à la baisse. La prolongation des guerres empêche la vente des produits des huit usines acquises par Yi-zhong. Pour réunir les fonds dans la spéculation boursière, Wu Sun-fu vend aux sociétés anglaises et japonaises toutes les usines de Yi-zhong et hypothèque même ses propres maisons et usines de soie. Pour connaître les secrets de son rival, il profite de Liu Yu-

---

<sup>44</sup> Le nom *comprador* (du portugais, signifiant « acheteur ») désignait à l'époque coloniale les domestiques chinois des premiers commerçants étrangers de Canton et de Macao qui allaient sur le marché troquer les marchandises de leur maître contre divers approvisionnements. Ils servaient en fait d'intermédiaire dans des opérations financières et marchandes entre les Européens et les autochtones. À la fin du 19<sup>e</sup> siècle, l'importance prise par les *compradors* les rend souvent riches. Voir Marie-Claire Bergère, *L'âge d'or de la bourgeoisie chinoise, 1911-1937*, Paris : Flammarion, 1986, p. 46.

ying, maîtresse de Zhao Bo-tao, pour espionner ce dernier. En réponse à Wu Sun-fu, Zhao Bo-tao choisit de jouer à la hausse ; sa stratégie est de demander au gouvernement, au nom d'un certain « Comité de sauvegarde des titres d'emprunt nationaux », d'interdire la vente à découvert. De plus, il incite l'administration de la Bourse et la Chambre syndicale des agents de change à doubler la couverture des vendeurs. Acculé et désespéré, Wu Sun-fu invite Du Zhu-zhai à revenir dans leur coalition. Il reporte son dernier espoir sur son beau-frère qui, par contre, ne cesse d'acheter les titres d'emprunts lors de la baisse provoquée par le camp de Wu Sun-fu. À la fin, la trahison de son beau-frère conduit à la faillite définitive de Wu Sun-fu.

À Shanghai après 1911 comme à Paris après 1789, la ville amorce une période de transition entre la finance traditionnelle et la finance moderne, que met en scène l'écriture financière de *Minuit*. D'un côté, le propriétaire foncier campagnard, Feng Yun-qing, représente la finance féodale. Cet ancien lauréat de l'examen *Keju*, sous la dynastie Qing, vit d'usures en exploitant les paysans et gagne ainsi sa fortune. Pendant les guerres, il vient s'installer avec son argent liquide dans la concession à Shanghai pour des raisons de sécurité. Incapable de continuer l'exploitation des paysans, il se lance dans les affaires de la Bourse, mais finit avec un déficit. Il demande donc à sa fille de séduire Zhao Bo-tao pour lui soutirer des informations.<sup>45</sup> D'un autre côté, un système financier capitaliste comprenant les bourses et les banques d'affaires s'établit dans les concessions de Shanghai : l'Agence de crédit Yi-zhong que créent Wu Sun-fu et ses confrères industriels a pour but de développer quelques entreprises ayant de l'avenir et de sauver les entreprises actuellement souffrantes<sup>46</sup>, ce qui montre sa fonction de banque d'investissement. Bien que la banque centrale de l'État n'apparaisse pas littéralement dans le roman, la spéculation des titres d'emprunt relatée en détail manifeste bien son fonctionnement.

En ce qui concerne le niveau de développement des institutions financières, *Minuit* met plus l'accent sur les institutions modernes que sur les prêteurs sur gages et autres banquiers privés, tandis qu'*Illusions perdues* se développe autour des petits banquiers clandestins. En réalité, dans les années 1930 se forme déjà un secteur financier dans les concessions à Shanghai,

---

<sup>45</sup> Mao Dun (茅盾), « Minuit » (子夜), *Œuvres complètes : Vol. 3* (茅盾全集第三卷), Beijing : Éditions littéraires du Peuple (人民文学出版社), 1984, p. 207-241.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 80-81.

où se rassemblent les nombreuses banques modernes et les premières bourses de la Chine. Ainsi, l'écriture financière de *Minuit* se déploie autour des titres d'emprunt qui ont rapport avec des personnages de tout genre : non seulement les élites du monde de Shanghai telles que Wu Sun-fu, Du Zhu-zhai et Zhao Bo-tao qui ne font que des grandes transactions, mais aussi le propriétaire foncier Feng Yun-qing, le colonel Lei Ming, le professeur Li Yu-ting et la courtisane Xu Man-li qui sont séduits par les titres d'emprunt. Il s'agit plutôt de la famille que de l'individu : la courtisane veuve, Liu Yu-ying, qui va d'un bal à l'autre, s'installe à la Bourse pendant toute une journée comme si elle était chez elle ; son mari décédé était spéculateur, son beau-père est agent de change, son père s'est suicidé à la suite d'une faillite et son frère mène une vie alternativement riche et pauvre à la Bourse.<sup>47</sup> Même aux funérailles du père de Wu Sun-fu, les visiteurs ne cessent de se parler des titres d'emprunt<sup>48</sup> et chacun des citoyens de Shanghai a ses expériences à la Bourse : les petits joueurs gagnent des intérêts, alors que les grands joueurs achètent et vendent à découvert. Si dans *Illusions perdues* les petits bourgeois parisiens pratiquent leurs activités financières en silence, la Bourse de Shanghai demeure en revanche dans un brouhaha assourdissant que Mao Dun exalte encore :

Dans la Bourse, régnait un brouhaha encore plus fort que sous les halles d'un marché. Des strates humaines entassées s'élevait une odeur de sueur suffocante. Lui Yu-ying n'arriva pas à se faufiler dans la cohue. Entre les têtes, elle aperçut la brillante chevelure noire de Han Meng-xiang, mais trop éloignée, elle ne put lui faire signe. Les coteurs sur leur estrade, et les préposés au téléphone avaient des visages congestionnés : ils agitaient leurs mains et criaient, la bouche grande ouverte, mais on ne pouvait rien entendre de ce qu'ils disaient. Soixante-dix à quatre-vingts agents de change, leur centaine de commis et les innombrables spéculateurs qui criaient des chiffres faisaient ensemble un bruit de tonnerre qui assourdissait tout le monde.

Sur l'estrade, le panneau pivota pour afficher les cours du mois des « titres d'emprunts pour la réorganisation de l'armée ». Le tonnerre des chiffres se fit encore plus bruyant et se prolongea. Une mer de visages surexcités comme s'il s'agissait de monter à l'assaut ondulait en tous sens. Liu Yu-ying ne put même plus garder sa place, elle dut reculer jusqu'à l'entrée du « marché » où elle reprit haleine avant de remonter à l'assaut ! Au prix d'énormes efforts, elle parvint enfin à se frayer un passage et elle put s'emparer d'une place sur un des bancs contre la cloison de planches qui coupait l'entrée en deux et où l'on accrochait le tableau des noms des agents de change et les avis de la Bourse. L'endroit était comme un hôpital d'arrière et ne s'y trouvaient que des combattants défaits qui se retiraient du front, pour s'asseoir et reprendre souffle. De là, on ne voyait même pas les visages des coteurs sur leur

---

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 316.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 39-40.



estrade ; on ne pouvait qu'apercevoir au loin leurs mains levées.<sup>49</sup>

La Bourse, pour les spéculateurs, est comme le champ de bataille pour les soldats. D'ailleurs, l'émotion de la Bourse provient du caprice des guerres continuelles à l'extérieur de cette dernière. La première décennie (1927-1937) du gouvernement de Nanjing est une période de guerres civiles. L'arrivée au pouvoir de Nanjing ne donne pas naissance à la vraie centralisation nationale et les grands seigneurs de la guerre ne se soumettent à Jiang Jieshi qu'apparemment, en régnant respectivement sur leurs territoires. Autrement dit, le pouvoir politique est en réalité dévolu aux seigneurs de la guerre qui sont souvent indifférents aux intérêts du peuple et qui cherchent seulement à accroître leur richesse et leur pouvoir en s'appuyant sur la force militaire.<sup>50</sup> Ce désaccord évolue et entraîne rapidement la sécession avec des combats en public et conduit finalement aux guerres civiles perpétuelles. Fondée en 1930, la coalition du Nord reliant les seigneurs de la guerre, Yan Xishan et Feng Yuxiang, pose le défi le plus crucial à la puissance de Jiang Jieshi,<sup>51</sup> ce qui constitue le contexte historique de *Minuit*. Les furieuses batailles entre l'Armée du Nord et l'Armée centrale se déroulent majoritairement dans les grandes villes et sur les chemins de fer. En raison des destructions matérielles dues aux guerres, des dépenses militaires et encore des dettes provenant de l'ancien gouvernement, Nanjing souffre toujours d'un déficit. Il n'y a pas d'autre solution que celle de s'endetter encore plus pour couvrir le déficit. Or, il est difficile d'emprunter à l'extérieur pendant la Grande Dépression du monde occidental. Pour se procurer de l'argent, le gouvernement de Nanjing ne peut compter que sur les dettes internes et de ce fait, il émet une grande quantité de titres d'emprunt.

---

<sup>49</sup> « 交易所里比小菜场还要嘈杂些。几层的人，窒息的汗臭。刘玉英挤不上去。她从人头缝里望见了韩盟翔那光亮的黑头发，可是太远了，不能打招呼。台上拍板的，和拿着电话筒的，全涨红了脸，扬着手，张开嘴巴大叫；可是他们的声音一点也听不清。七八十号经纪人的一百多助手以及数不清的投机者，造成了雷一样的数目字的器声，不论谁的耳朵都失了作用。/ 台上旋出“编遣本本期”的牌子来了！于是更响更持久的数目字的“雷”，更兴奋的“脸的海”，更像冲锋似的挤上前去，挤到左，挤到右。刘玉英原有的地位都保不住了，只好退到“市场”门口。她松过一口气后再进攻，好容易才杀开一条路，在“市场”进出口中间那挂着经纪人牌号和“本所通告”的那堵板壁前的一排木长椅里占了个座位。这里就好比“后方病院”似的，只有从战线上败退下来的人们才坐在这里喘气。这里是连台上那拍板人的头面都看不见，只能远远地望到他那一只伸起了的手。 » [Traduction française de *Minuit* par Jacques Meunier et Michelle Loi, Paris : Éditions You Feng, 2011, p. 372-373, avec modifications.] Mao Dun (茅盾), « *Minuit* » (子夜), *Œuvres complètes : Vol. 3* (茅盾全集第三卷), Beijing : Éditions littéraires du Peuple (人民文学出版社), 1984, p. 317.

<sup>50</sup> Lloyd Eastman, « Nationalist China during the Nanking Decade 1927-1939 », *The Cambridge History of China*, edited by John King Fairbank, Vol. 13 : Republican China 1912-1949, Part 2, Cambridge : Cambridge University Press, 1990, p. 116.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 127.

Le crédit est donc un objet de représentation aussi important chez Mao Dun que chez Balzac. De toutes les sources de crédit d'État, la forme la plus importante en Chine est l'émission des titres d'emprunt alors qu'en France, il s'agit de la vente des rentes. Plus stables et rassurantes par rapport aux investissements à la Bourse de Shanghai, les rentes françaises sont aimées et achetées aussi bien par les aristocrates que par les femmes au foyer. Dans *Illusions perdues*, Camusot promet secrètement à Coralie, qui compte le quitter, une inscription de six mille francs de rentes sur le Grand Livre à l'insu de sa femme, à condition qu'elle reste sa maîtresse.<sup>52</sup> La rente est selon le marchand de soieries une offre attrayante pour sa jeune actrice. Après avoir vendu toutes ses affaires et celles de son époux, Ève Séchard remet dans un premier temps quarante mille francs au Receveur Général pour faire acheter, au nom de David Séchard, deux mille cinq cents francs de rentes.<sup>53</sup> La rente est pour la femme de l'inventeur un placement plus fiable que la nouvelle invention. Cette confiance populaire est favorisée en effet par les politiques de redressement. L'effondrement du système des Assignats, établi par Louis XVI, enfouit « profondément dans le subconscient du peuple français la paranoïa nationale à l'égard du papier monnaie et des banques »<sup>54</sup>. Le gouvernement crée donc, le 24 août 1793, un système permanent d'emprunt, nommé Grand Livre de la Dette Publique, pour reconquérir la masse des petits épargnants échaudés par l'épisode des Assignats<sup>55</sup> et en 1799, il instaure la Caisse d'amortissement, pour soutenir les cours de la rente par des rachats systématiques sur le marché secondaire dès que celui-ci fléchit. À partir de 1818, les cours de la rente affichent une ascension spectaculaire au point que le Parlement arrête l'action de la Caisse d'amortissement en 1844 en raison des cours trop élevés.<sup>56</sup> Les histoires des romans *Le père Goriot* et *Illusions perdues* ont lieu entre 1819 et 1822, en plein cœur de l'âge d'or de la rente. La rente qu'achète Ève affiche donc un rendement de 6,25 %, ce qui pourrait confirmer la raison de ce même choix chez les autres Français : « sans impôt, ni réparations, ni grêle, ni gelée, ni marée, ni rien de ce qui tracasse les revenus. »<sup>57</sup>

Pourtant, en qualité de l'État débiteur, les titres d'emprunt sous le gouvernement de

---

<sup>52</sup> Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, Paris : Livre de poche, 2008, p. 442.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 813.

<sup>54</sup> Charles Kindleberger, *Histoire financière de l'Europe occidentale*, Paris : Economica, 1990, p. 141.

<sup>55</sup> Alexandre Péraud, *Le crédit dans la poétique balzacienne*, Paris : Classiques Garnier, 2012, p. 39.

<sup>56</sup> Alexandre Péraud, *La comédie (in) humaine de l'argent*, Lormont : Le Bord de l'eau, 2013, p. 34.

<sup>57</sup> Honoré de Balzac, *Eugénie Grandet*, Paris : Larousse, 1993, p. 207.

Nanjing affichent souvent de fortes fluctuations. Lorsque le bruit court que la guerre est favorable à l'Armée centrale, les titres d'emprunt s'élèvent et vice versa. Dans ces situations, le cours des titres pourrait varier en fonction des résultats des guerres, des rumeurs sans fondements, des manipulations des investisseurs, etc. Bien que les plus grands bénéficiaires des dettes d'État se situent dans la bourgeoisie financière, qui est en liaison secrète avec les pouvoirs bureaucratiques et impérialistes, par exemple le *comprador*, la probabilité théorique fait quand même naître de grands espoirs chez les petits spéculateurs, comme Feng Yun-qing, propriétaire foncier campagnard immigrant à Shanghai qui se félicite de ces guerres continues lui offrant des occasions de richesse<sup>58</sup>. Des titres d'emprunt émis par le gouvernement de Nanjing, les trois plus passionnants sont ceux de la douane (关税 *guan shui*), ceux de la réduction de l'armée (裁兵 *cai bing*) et ceux de la réorganisation de l'armée (编遣 *bian qian*), car ils sont les plus fluctuants et ils permettent aux spéculateurs soit de gagner des millions, soit de tout perdre. Les joueurs qui investissent dans ces trois titres d'emprunt sont donc décrits comme étant « près du cercueil » (棺材边 *guan cai bian*)<sup>59</sup>. Ce calembour portant sur l'homophonie du premier caractère de chaque mot chinois constitue une métaphore grossière, mais pertinente de la folie des aventuriers à la Bourse.

## 2.3 Industrie

Ruiné à la Bourse, Wu Sun-fu avait toutefois à l'origine l'intention d'y trouver les capitaux qu'exige le développement des usines. Le rêve industriel et la spéculation boursière reconstruisent l'idéal et la réalité du personnage qui joue sur un coup de dé tout ce qu'il possède et à qui sont ainsi donnés, par la perte du jeu, les attributs du héros tragique. L'idéal industriel représente une partie importante de la pensée économique de Mao Dun qui fait de Wu Sun-fu un « ardent chevalier » et un « prince charmant du 20<sup>e</sup> siècle mécanique et industriel »<sup>60</sup>. Grâce aux connaissances acquises lors de ses voyages en Europe et aux États-Unis, le goût du risque et l'esprit agressif, Wu Sun-fu, qui tient non seulement des caisses privées (钱庄, *qian zhuang*),

---

<sup>58</sup> Mao Dun (茅盾), « Minuit » (子夜), *Œuvres complètes : Vol. 3* (茅盾全集第三卷), Beijing : Éditions littéraires du Peuple (人民文学出版社), 1984, p. 208.

<sup>59</sup> Voir la note de bas de page ajoutée par Mao Dun dans ce roman, que les versions françaises ont omise. *Ibid.*, p. 40.

<sup>60</sup> « 二十世纪机械工业时代的英雄骑士和王子 » [Traduction française de *Minuit*, Beijing : Éditions en langues étrangères, 1979, p. 89] *Ibid.*, p. 89.

une centrale électrique, un magasin de riz et une huilerie dans son village natal, mais aussi une usine de soie à Shanghai, s'impose comme modèle de la bourgeoisie chinoise des premières décennies du 20<sup>e</sup> siècle en s'efforçant de rénover le pays à l'aide de l'industrie. Son rêve industriel consiste en un projet de modernisation gigantesque : « forêts de hautes cheminées crachant de la fumée noire, bateaux à vapeur coupant les vagues par un vent favorable, autobus sillonnant les plaines »<sup>61</sup>. À cette époque, ces spectacles revêtent un caractère spécifiquement shanghaien, et incarnent le symbole central de la ville moderne aux yeux des Chinois.

David Séchard, dans *Illusions perdues*, est aussi un héros tragique voué au rêve industriel. Après la formation en typographie à Paris et l'expérience de prote chez Didot, il revient dans la petite imprimerie de son père avec l'ambition de révolutionner la papeterie française, car leur papier se fait encore avec du chiffon dont la cherté retarde le grand mouvement de la presse, tandis que le meilleur papier du monde, celui de la Chine, se fait avec des fibres de bambou triturées. Inspiré par un livre chinois représentant la fabrication du papier, Séchard fait plusieurs tentatives pour améliorer la technologie papetière. Son rêve est d'introduire une nouvelle matière pour « fabriquer à bas prix du papier d'une qualité semblable à celui de la Chine » qui pourrait « diminuer de plus de moitié le poids et l'épaisseur des livres »<sup>62</sup>. Grugé par son père avare, dépouillé par son beau-frère et évincé par ses concurrents, il s'occupe à la fois des affaires de l'imprimerie et des expériences sur la fabrication du papier en supportant héroïquement la misère. Bien qu'au dénouement il renonce à sa vocation, « la découverte de David Séchard a passé dans la fabrication française comme la nourriture dans un grand corps », parce que « la France peut fabriquer le papier à meilleur marché qu'en aucun pays de l'Europe »<sup>63</sup>.

En matière de caractérisation des personnages, David Séchard et Wu Sun-fu sont tous deux chargés d'une mission morale mise en relief par la comparaison avec les autres. Tous les deux représentants de technologies avancées de leur époque respective et précurseurs de la modernité dans l'industrie, ils se trouvent logés à la même enseigne face à l'opposition entre la spéculation

---

<sup>61</sup> « 高大的烟囱如林, 在吐着黑烟; 轮船在乘风破浪, 汽车在驶过原野。 » [Traduction française de *Minuit*, Beijing : Éditions en langues étrangères, 1979, p. 126.] *Ibid.*, p. 127.

<sup>62</sup> Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, Paris : Livre de poche, 2008, p. 162.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 821.

financière et la production industrielle. Dans *Minuit*, il existe un contraste ahurissant et ironique entre la générosité des spéculateurs et la gêne des industriels : les banquiers de Shanghai ne savent que spéculer en bourse sur les titres d'emprunt et sur le prix des terrains ; prodiges en Bourse, ils croiraient qu'on veut leur arracher la vie lorsque les industriels ont besoin d'emprunter de l'argent avec des garanties.<sup>64</sup> Cette situation se répète dans *Illusions perdues*. D'un côté, pour effectuer ses expériences, David Séchard laisse sa famille sans subsistance à tel point que sa femme est obligée de sacrifier ses bijoux de mariée et de « songer à quelque autre spéculation »<sup>65</sup>. En outre, des effets de trois mille francs arriérés les endettent brusquement de plus de dix mille francs. D'un autre côté, les banquiers parisiens connaissent bien « les procédés, parfaitement légaux, par lesquels, en dix minutes, on fait, en Banque, rapporter vingt-huit francs d'intérêt à un capital de mille francs »<sup>66</sup> pour que leurs loges aux théâtres italiens, leurs voitures et leurs toilettes soient payées par les *Comptes de Retour*, un revenu « donné par ces capitaux fictifs »<sup>67</sup>.

Ces capitaux fictifs sont bien la notion qu'examine Marx dans *Le capital*. D'après une citation dans le chapitre 25 du livre trois, cette expression est employée en 1840 par W. Leatham, banquier du Yorkshire, dans ses *Letters on the currency*, pour désigner les traites de cavalerie<sup>68</sup>. Marx la met ensuite en lumière : « À mesure que se développe le capital productif d'intérêt et le système de crédit, tout capital semble se dédoubler, et par endroits tripler même, grâce aux diverses façons dont un même capital, ou simplement une même créance, apparaît dans des mains différentes, sous des formes différentes. La majeure partie de ce *capital-argent* est purement fictive. »<sup>69</sup> L'interprétation de Marx se base sur le rapport du capital fictif avec le capital réel. Dans les analyses de cet économiste, les titulaires des propriétés immobilières et des valeurs mobilières, qui disposent d'un revenu durable et même croissant, gagnent plus que les industriels et les salariés.

---

<sup>64</sup> Mao Dun (茅盾), « Minuit » (子夜), *Œuvres complètes : Vol. 3* (茅盾全集第三卷), Beijing : Éditions littéraires du Peuple (人民文学出版社), 1984, p. 43-44.

<sup>65</sup> Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, Paris : Livre de poche, 2008, p. 612.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 647.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 649-650.

<sup>68</sup> Karl Marx, *Le capital : critique de l'économie politique (Livre III)*, Paris : Éditions sociales, 1977, p. 370.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 435.

Puisque notre mémoire ne se veut pas un ouvrage économique, ce n'est donc pas notre objectif d'établir qui a été le premier à conceptualiser la notion du capital fictif. Il est certain que Marx, l'un des plus fidèles lecteurs de Balzac, qui cite plusieurs fois les personnages et les intrigues de *La Comédie humaine*, a pris connaissance des descriptions économiques dans *Illusions perdues*. D'après son gendre Paul Lafargue, Marx « avait une telle admiration pour Balzac qu'il se proposait d'écrire un ouvrage critique sur *La Comédie humaine* dès qu'il aurait terminé son œuvre économique »<sup>70</sup>. Nous pouvons affirmer que Marx, comme Engels, apprend en partie dans Balzac, les détails économiques de la société française. Aussi, les catégories de rentiers et de prêteurs sont tracées dans d'autres romans de *La Comédie humaine*, comme *Les paysans*, un roman loué par Marx dans *Le capital*. L'antagonisme entre ces catégories et le travail de production est en fait une caractéristique de l'économie française au sortir de la Révolution, décrite par Maurice Lévy-Leboyer comme une « catastrophe nationale » en matière de conséquences économiques, car « la révolution a chassé les capitaux hors du pays, l'inflation a ruiné les épargnants, favorisé les formes spéculatives aux dépens des formes productives de placement »<sup>71</sup>. Ce monde régi par le capital fictif est mis en scènes par Balzac, qui est déterminé à être secrétaire de la société française<sup>72</sup>, et qui, selon Marx, produit « une œuvre visionnaire sur l'évolution de l'ordre social »<sup>73</sup>.

Durant la fin des années 1910 et le début des années 1920, les théories politiques et économiques ainsi que les théories littéraires et artistiques de Marx commencent à pénétrer en Chine. Dans un premier temps, Mao Dun, un des premiers membres du Parti communiste chinois et une des figures de proue de la Ligue des écrivains de gauche, prend connaissance des spéculations marxistes qu'il appliquera comme principe dans sa création littéraire.<sup>74</sup> Le levier économique du développement social prôné par Marx fournit à Mao Dun une base théorique à l'aide de laquelle il dissèque la société en partant des phénomènes économiques et sur laquelle

---

<sup>70</sup> Thomas Kemple, *Reading Marx Writing : Melodrama, the Market and the « Grundrisse »*. Voir David Harvey, *Paris, capitale de la modernité*, Paris : Les Prairies ordinaires, 2012, p. 42.

<sup>71</sup> François Caron, *Histoire économique de la France : XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, Paris : Armand Colin, 1981, p. 13.

<sup>72</sup> Honoré de Balzac, « Avant-propos », *La comédie humaine, tome I*, Paris : Gallimard, 1951, p. 7.

<sup>73</sup> David Harvey, *Paris, capitale de la modernité*, Paris : Les Prairies ordinaires, 2012, p. 42.

<sup>74</sup> Marián Gálik effectue des études sur la réception du marxisme par Mao Dun. Voir Marián Gálik, *Mao Tun and Modern Chinese Literary Criticism*, Wiesbaden : Franz Steiner Verlag, 1969, p.83-110. Voir aussi Marián Gálik, « Mao Tun's Struggle for a Realistic and Marxist Theory of Literature », *The Genesis of Modern Chinese Literary Criticism, 1917-1930*, London : Curzon Press, 1980, p. 191-213.

il s'appuie pour écrire Shanghai, qui rassemble toutes facettes de l'économie nationale contrairement aux autres villes où il n'y a que des économies agricole ou artisanale. En se basant sur l'économie, Mao Dun constate un autre élément essentiel de la ville chinoise, soit la politique, et son intérêt pour la politique se produit simultanément avec son engagement : d'abord, en ce temps de coexistence compétitive de capitalisme, de communisme et de survivance féodale, et sous le double impact des guerres civiles et de la crise économique mondiale, l'éclat et le luxe de Shanghai cachent en réalité l'énergie de grands changements et Mao Dun s'y engage activement et se forge lui-même son identité politique ; en outre, lorsque *La Comédie humaine* et l'idée de l'économie politique se présentent en même temps, certains points de vue lui sont inévitablement imposés au cours de sa lecture et se manifestent par la suite dans son écriture. Pour articuler une réflexion marxiste sur le destin national, Mao Dun décrit dans *Minuit* la finance et l'industrie de Shanghai. Il exprime plus catégoriquement son opinion par la bouche d'un homme politique, Tang Yun-shan :

C'est pourquoi je dis souvent que tout ce qui arrive vient de la politique qui n'est pas encore dans la bonne voie. Les emprunts auront alors pour but le développement de l'industrie ; ainsi, il se nouera des relations étroites entre les financiers et les industriels, et les financiers ne resteront plus insensibles, uniquement préoccupés de leurs propres intérêts.<sup>75</sup>

Également, à partir de la réflexion sur le destin national, Mao Dun organise son écriture industrielle autour de la soie, car celle-ci est un des principaux produits d'exportation de Chine et l'industrie de la soie est liée extérieurement à la crise économique mondiale et intérieurement à l'économie agricole — incluant la sériciculture — des régions au sud du fleuve Yangtsé. D'une part, la filature mécanique de soie représente la principale industrie moderne de Shanghai d'alors, et de l'autre, Shanghai apparaît comme le centre d'avant-garde de cette branche, autour duquel s'établissent les filatures de soie et les ateliers de textile. Ce choix de sujet est aussi justifié par les résultats des enquêtes sociales de l'écrivain et répond au critère de *type*, préconisé par l'esthétique marxiste. Avant d'écrire *Minuit*, Mao Dun entame des études sur les situations économiques, qui lui apprennent que la soie chinoise dont la vente dépend principalement du

---

<sup>75</sup> «所以我时常说，这是政治没有上轨道的缘故。譬如政治上上了轨道，发公债都是用在振兴工业，那么金融界和实业界的关系就密切了。就不会像目前那样彼此不相关，专在利息上打算盘了。」 [Traduction française de *Minuit*, Beijing : Éditions en langues étrangères, 1979, p. 74, avec modifications.] Mao Dun (茅盾), « Minuit » (子夜), *Œuvres complètes : Vol. 3* (茅盾全集第三卷), Beijing : Éditions littéraires du Peuple (人民文学出版社), 1984, p. 74.

marché international s'écoule difficilement à cause de la concurrence de la soie japonaise. Beaucoup d'usines sont ainsi fermées : seulement au cours de l'année 1930, à Shanghai, le nombre des usines de soie passe de cent à soixante-dix<sup>76</sup>. Un marchand de soieries, Zhu Yin-qiu, se plaint :

Pour notre production de première qualité, nous comptons sur les débouchés français et américains. Du moins en a-t-il toujours été ainsi, mais ces deux dernières années, malheureusement, le gouvernement japonais a encouragé l'exportation de la soie en exemptant de toute taxe le fil de soie et le cocon. Résultat : la soie japonaise est en train de supplanter la soie chinoise sur les places de Lyon et de New York.<sup>77</sup>

Cet extrait indique la cause des difficultés que connaît la soierie chinoise. Encouragée par le gouvernement, l'exportation de la soie japonaise bénéficie des politiques fiscales favorables alors que la soie chinoise, exploitée plutôt que soutenue par le gouvernement, sombre dans la faillite. Pour mettre en évidence la source des difficultés de l'industrie chinoise, Zhou Zhongwei, patron d'une fabrique d'allumettes, raconte, à ses collègues industriels, un malheur semblable à celui que vit le marchand de soie :

J'ai eu bien des déboires avec la cherté de l'or et le bon marché de l'argent ! Les matières premières pour la fabrication des allumettes, produits chimiques, petits bâtons de bois et feuilles de bois pour les boîtes, sont toutes d'importation. L'or étant cher, cela fait monter leur prix. Où puis-je encore trouver de l'intérêt ? Acheter des matières premières locales ? Eh bien ! Les taxes sur les matières premières, les taxes de transit, les douanes intérieures, ajoutées les unes aux autres, les rendent en fin de compte plus chères que celles d'importation ! Et puis il y a encore la concurrence sévère des allumettes japonaises et suédoises : les Chinois ne savent pas être patriotes, ils refusent les marchandises nationales...<sup>78</sup>

Les situations difficiles de l'industrie ne se limitent plus aux propriétaires des usines. Le champ de vision de Mao Dun s'étend depuis les ouvriers des bidonvilles jusqu'au gouvernement et à la politique. Ainsi, l'enquête sur l'industrie le ramène finalement au problème de l'État. De

---

<sup>76</sup> Mao Dun (茅盾), « Les choses concernant l'écriture de *Minuit* » (子夜创作的前前后后), *Les voies que j'ai parcourues : Vol. 1* (我走过的道路, 上册), Beijing : Éditions littéraires du Peuple (人民文学出版社), 1997, p. 488-489.

<sup>77</sup> « 我们的上等货就专靠法国和美国的销路, 一向如此。这两年来, 日本政府奖励生丝出口, 丝茧两项, 完全免税, 日本丝在里昂和纽约的市场上就压倒了中国丝。 » [Traduction française de *Minuit* par Jacques Meunier et Michelle Loi, Paris : Éditions You Feng, 2011, p. 49.] Mao Dun (茅盾), « *Minuit* » (子夜), *Œuvres complètes : Vol. 3* (茅盾全集第三卷), Beijing : Éditions littéraires du Peuple (人民文学出版社), 1984, p. 44.

<sup>78</sup> « 我是吃尽了金贵银贱的亏! 制火柴的原料——药品, 木梗, 盒子壳, 全是从外洋来的; 金价一高涨, 这些原料也跟着涨价, 我还有好处么? 采购本国原料罢? 好! 原料税, 子口税, 厘捐, 一重一重加上, 就比外国原料还要贵了! 况且日本火柴和瑞典火柴又是拼命来竞争, 中国人又不知道爱国, 不肯用国货…… » [Traduction française de *Minuit*, Beijing : Éditions en langues étrangères, 1979, p. 40, avec modifications.] *Ibid.*, p. 42.



plus, l'exemple de la soie et des allumettes donne une vue d'ensemble de l'industrie de Shanghai. L'auteur veut représenter, avec l'écriture de la finance, tous les domaines économiques de la ville. Cela correspond à la recherche du métarécit chez Mao Dun, et aux demandes du mouvement littéraire prolétarien des écrivains de gauche. En effet, dès qu'il met son pied sur la voie littéraire, Mao Dun se veut révolutionnaire et se donne la tâche finale de l'affranchissement national. Autant dire que son plan d'écriture se fonde sur l'imagination d'une littérature révolutionnaire, plutôt que sur les expériences sentimentales personnelles : bien que *Minuit* abonde en descriptions économiques, l'auteur n'a jamais géré une usine ou mis en jeu sa fortune à la Bourse. Quant au procédé de fabrication de la soie, Mao Dun ne donne pas beaucoup d'images très vivantes qui pourraient faire croire qu'il y ait assisté. *Minuit* ne pourrait donc pas prétendre nous livrer des renseignements très circonstanciés sur le travail d'une usine de soie à Shanghai en 1930. Ce roman politique écrit en 1931-1932 est plutôt conçu pour répondre aux voix hésitantes de la part de l'auteur : la semi-colonisation de l'impérialisme ne favorisera pas le développement capitaliste en Chine et le capitalisme ne pourra pas sauver la Chine.<sup>79</sup>

Sensibles aux fruits des nouvelles technologies, Mao Dun et Balzac sont tous les deux des romanciers à la mode, dont l'un définit le Shanghai de 1930 par les tubes au néon et voitures Citroën<sup>80</sup> et l'autre caractérise le Paris de 1819 par les dioramas et les panoramas<sup>81</sup>. En ce qui concerne l'industrialisation, Mao Dun centre ses premières préoccupations sur les débouchés de l'industrie nationale et étiquette son protagoniste, Wu Sun-fu — dont l'Agence de crédit Yizhong détient huit usines et emploie plus de 2 500 ouvriers — comme « un des plus gros bonnets de l'industrie »<sup>82</sup>. Les malheurs et révoltes des ouvriers, les splendeurs et misères des industriels et les perturbations et changements de l'État constituent une épopée des révolutions chinoises. Également intéressé par l'industrie, Balzac évoque rarement de façon explicite la grande

---

<sup>79</sup> Jaroslav Průšek expose un point de vue semblable lorsqu'il fait la comparaison entre Dos Passos et Mao Dun en matière d'usage du réalisme. Il soutient que le réalisme chez Dos Passos est l'expression du sentiment réellement physique de la vie, alors que le roman de Mao Dun a pour but principal de montrer les principales forces qui déterminent le cours de l'histoire de Chine. Voir Jaroslav Průšek, « Mao Tun and Yü Ta-fu », *The Lyrical and the Epic : Studies of Modern Chinese Literature*, Bloomington : Indiana University Press, 1980, p. 141-142.

<sup>80</sup> Mao Dun (茅盾), « Minuit » (子夜), *Œuvres complètes : Vol. 3* (茅盾全集第三卷), Beijing : Éditions littéraires du Peuple (人民文学出版社), 1984, p. 3.

<sup>81</sup> Honoré de Balzac, *Le père Goriot*, Paris : Gallimard, 2009, p. 80.

<sup>82</sup> « 一位工业界的巨头 » [Traduction française de *Minuit*, Beijing : Éditions en langues étrangères, 1979, p. 25.] Mao Dun (茅盾), « Minuit » (子夜), *Œuvres complètes : Vol. 3* (茅盾全集第三卷), Beijing : Éditions littéraires du Peuple (人民文学出版社), 1984, p. 27.

quantité d'usines et d'ouvriers que l'on retrouve à Paris. Son écriture industrielle dans *Illusions perdues* concerne surtout Angoulême, situé au sud-ouest de la France. Autrement dit, le sujet parisien qui lui tient le plus à cœur n'est pas l'industrie. La destinée des usines et des industriels n'est pas ce qui le préoccupe en premier lieu. Les véritables héros de Paris, à ses yeux, ce sont les grandes dames et les hommes ambitieux qui aspirent au monde. Par hasard, Camusot, dans *Illusions perdues*, et Wu Sun-fu, dans *Minuit*, sont tous deux mêlés à la soierie. Cependant, Balzac s'intéresse plus à l'amour du marchand parisien avec l'actrice qu'à ses affaires de soie. Sur le plan industriel, Mao Dun exhibe la transformation de l'artisanat primitif en industrie moderne tandis que Balzac écrit les conditions des industries démodées dans le contexte du capitalisme en floraison. L'imprimerie de David Séchard et la papeterie des frères Cointet se distinguent des usines de Wu Sun-fu, car elles sont encore en phase de production artisanale domestique qui ne sépare pas les activités de production et les activités familiales. D'ailleurs, les employés de David Séchard, Marion et Kolb, jouent aussi un rôle de domestique dans la famille de l'imprimeur et prennent naturellement en charge la gestion des propriétés de leurs maître et maîtresse lorsque David se retire à la campagne en renonçant à son rêve industriel. Étant donné l'existence d'un décalage chronologique dans le développement économique, la France des années 1820 et la Chine des années 1930 se situent dans le même stade d'industrialisation. Si pour Mao Dun le choix de la soierie résulte de ses enquêtes d'économie sociale, les passages écrits par Balzac racontant l'imprimerie et la papeterie sont assurément liés et même dus à ses expériences de vie concrètes. Taine le prouve dans son essai critique :

Balzac fut un homme d'affaires, et un homme d'affaires endetté. [...] Pour devenir indépendant, il se fit spéculateur, éditeur d'abord, puis imprimeur, puis fondateur de caractères. Tout manqua ; il vit approcher la faillite. Après quatre ans d'angoisses, il liquida, resta chargé de dettes, et écrivit des romans pour les payer. Ce fut un poids horrible et qu'il traîna toute sa vie. De 1827 à 1836, il ne put se soutenir qu'en faisant des billets que les usuriers escomptaient et renouvelaient avec grand'peine. Il fallait les amuser, les fléchir, les séduire, les fasciner. [...] La dette, accrue par les intérêts, grossissait toujours. Jusqu'à la fin sa vie fut précaire et pleine de craintes. [...] Toujours assiégé et harcelé, il fit des prodiges de travail. Il se levait à minuit, buvait du café et travaillait d'un trait *douze heures* de suite ; après quoi il courait à l'imprimerie et corrigeait ses épreuves en songeant à de nouveaux plans. <sup>83</sup>

C'est donc dire que spéculation, imprimerie, papeterie et usure sont tous des mots clés dans

---

<sup>83</sup> Hippolyte Adolphe Taine, « Balzac » (1858), recueilli en 1865 dans les *Nouveaux essais de critique et d'histoire* (Hachette). Voir Stéphane Vachon, *Balzac*, Presses de L'Université de Paris-Sorbonne, 1999, p. 195-196.

la vie de Balzac, et que les ombres de l'écrivain se dessinent sur les portraits du libraire Dauria, qui spéculé en littérature, de l'imprimeur David, qui est inhabile à gérer les affaires, du journaliste Lousteau, qui va d'un escompteur à l'autre, du poète Lucien, qui est accablé de dettes, et même du jeune de province, Rastignac, qui courtise les grandes dames mariées. L'écriture littéraire de Balzac est conditionnée par l'argent tout comme l'est celle des journalistes dans *Illusions perdues* : l'argent « le courba sur son travail » et « forgea sa poésie »<sup>84</sup>. Bien que les interprétations s'appuyant sur le motif de l'écrivain ne soient pas toujours fiables dans l'analyse textuelle, chez Balzac, le rapport de la création littéraire aux expériences de vie n'est pas arbitrairement exagéré. Sa pratique d'éditeur lui permet de dévoiler les secrets de la fortune de Dauria. Il a tâté du métier et en parle ainsi avec une indiscutable compétence. C'est grâce à sa pratique dans la fonderie de caractères qu'il achète, ou plus précisément aux sentiments romantiques de l'écriture autobiographique, que les vieilles presses démodées et la manœuvre que fait, avec habileté et fierté, le vieux Séchard sur ces presses sont mises en scène d'une manière poétique :

Il s'y trouvait le *billet de faire-part* d'un mariage. Le vieil Ours abaissa la frisquette sur le tympan, le tympan sur le marbre qu'il fit rouler sous la presse ; il tira le barreau, déroula la corde pour ramener le marbre, releva tympan et frisquette avec l'agilité qu'aurait mise un jeune Ours. La presse ainsi manœuvrée jeta un si joli cri que vous eussiez dit d'un oiseau qui serait venu heurter à une vitre et se serait enfui.<sup>85</sup>

Sous la plume de Balzac, le vieil Ours<sup>86</sup> se métamorphose en violoniste et la presse en un violon qui accompagne son musicien pendant toute la vie ; la personne et l'objet sont les vieux amis entre lesquels une bonne entente s'est établie depuis longtemps, et qui jouent ensemble une symphonie pastorale de la nature idyllique. La famille Séchard mène à Angoulême une vie si insouciant qu'elle se laisse complaisamment aller au milieu des champs. La douceur des scènes rurales et le rythme tranquille de la vie provinciale contrastent de manière frappante avec les spectacles frénétiques de Paris et ses combats incessants pour l'existence. Voilà l'utopisme pastoral de Balzac. Cet utopisme fait observer le prix d'une conscience pure à ceux qui se trouvent dans le borbier de Paris : dans *Illusions perdues*, Lucien se rappelle à plusieurs reprises les jours de pureté et d'innocence qu'il a jadis passés avec sa famille à la campagne et

---

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>85</sup> Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, Paris : Livre de poche, 2008, p. 50-51.

<sup>86</sup> Nom dans l'argot typographique pour désigner un compagnon pressier, voir *Ibid.*, p. 42.

la vision du passé et les images familiales forment la seule force capable d'attendrir les entrailles de ce viveur<sup>87</sup>. Dans *Le père Goriot*, Rastignac garde exactement les mêmes nostalgies<sup>88</sup>. Pour les jeunes provinciaux en quête de réussite, la ville de Paris sous le visage de Janus est à la fois l'enfer contre lequel ils ne cessent de lutter et le paradis qu'ils ne quitteront jamais.

Tous les deux produits par les machines qui tournent, le bruit de la presse en bois est pour Balzac un joli cri d'oiseau, tandis que celui des bobines de soie paraît à Mao Dun métallique, inharmonieux et désagréable :

La voiture entra dans la filature, passa entre les ateliers de la soie, dont les fenêtres étaient éclairées de la pâle lumière des lampes électriques. Aigre et perçant, le bruit des bobines de soie qui tournaient remplissait l'atmosphère humide. En temps ordinaire, tout ceci aurait pu exalter Wu Sun-fu et suffire à l'éveiller : ses yeux et ses oreilles expérimentés auraient pu distinguer si l'on travaillait vraiment dur ou non !<sup>89</sup>

L'usine de Shanghai sous la plume de Mao Dun est débarrassée de la bucolique et de l'utopie pastorale. Comme les bobines de soie tournent sans arrêt, elle fonctionne perpétuellement. La subsistance de plus de trois cents ouvriers et l'ambition du patron s'appuient sur ces bobines. La bobine de soie représente la rapidité de la vie à Shanghai, une rapidité conforme à l'imagination de la grande industrie chez l'écrivain. Or, bruit assourdissant, pâle lumière, atmosphère humide, Mao Dun révèle dans son roman l'environnement de travail dans cette filature en traçant ces mauvaises expériences sensorielles, puis l'apparition de Wu Sun-fu et son inspection redéfinissent les relations de pouvoir dans l'espace de l'usine.

Michel Foucault prend l'exemple de la Manufacture Oberkampf à Jouy pour représenter l'exercice du pouvoir dans les lieux de travail : le contremaître passe par l'allée centrale entre les deux rangées en surveillant l'opération d'ensemble et la production spécifique de chaque paire d'ouvriers, toute variable de la force — effort, promptitude, constance des compétences — est observée, comparée et pondérée par son importance particulière ; l'architecture d'usine

---

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 249, 461.

<sup>88</sup> Honoré de Balzac, *Le père Goriot*, Paris : Gallimard, 2009, p. 123, 134.

<sup>89</sup> « 汽车开进厂里了，在丝车间的侧面通过。惨黄的电灯光映射在丝车间的许多窗洞内，丝车转动的声音混合成软滑的骚音，充满了潮湿的空间。在往常，这一切都是怎样地立即能够刺激起吴荪甫的精神，并且他的有经验的耳目怎样地就能够从这灯光从这骚音判断那工作是紧张，或是松懈。 » [Traduction française de *Minuit*, Beijing : Éditions en langues étrangères, 1979, p. 185, avec modifications.] Mao Dun (茅盾), « *Minuit* » (子夜), *Œuvres complètes : Vol. 3* (茅盾全集第三卷), Beijing : Éditions littéraires du Peuple (人民文学出版社), 1984, p. 186-187.

centralise la production, sépare les étapes, facilite la supervision et encourage une plus grande précision<sup>90</sup>. De la même façon, la hiérarchie et les relations des pouvoirs dans l'usine ainsi que les différents choix en fonction des places hiérarchiques sont exposés dans *Minuit* : confronté à la concurrence de la soie japonaise et à la perte due aux titres d'emprunt, Wu Sun-fu, propriétaire de la filature, abaisse les salaires d'ouvriers afin de réduire le prix de revient ; la réduction de salaire déclenche la protestation des tisseurs situés au plus bas de la pyramide, dont certains poursuivent des grèves alors que d'autres livrent leurs collègues. Tu Wei-yue accepte la tâche de découvrir les fractions des tisseurs et de mettre fin à ce désordre. En même temps, une liaison secrète se fait entre les ouvriers et les militants communistes qui gagnent progressivement la confiance des travailleurs défavorisés. Les grèves à l'intérieur de l'usine deviennent ainsi des mouvements ouvriers organisés contre la pression bourgeoise. Dans un contexte politique et militaire national, celui des guerres civiles, ces grèves sont incorporées dans les mouvements de masse qui se muent rapidement en un gigantesque raz-de-marée, dont Shanghai est l'épicentre. Dans la filature de soie, les machines à filer tournent sans cesse et font un bruit stressant qui annonce métaphoriquement l'approche des grandes révolutions.

---

<sup>90</sup> Paul Rabinow and Gwendolyn Wright, « Spatialization of Power, A Discussion of the Work of Michel Foucault », *Skyline*, 1982, 18 March, p. 14-15. Voir Barry Smart, *Michel Foucault : Critical Assessments. Vol. 4*, New York : Routledge, 1998, p. 338-349.

## Chapitre 3. La mode féminine

Paris et mode vont de pair. Cette particularité de la capitale française atteint un tel degré de célébrité à travers la planète, qu'il est impossible d'imaginer l'un des deux mots, « Paris » et « mode », sans évoquer l'autre pleinement. À l'autre bout du monde, Shanghai, une ville considérée comme une jeune reproduction de la culture urbaine occidentale, est la capitale des modes de la Chine. Chez Balzac et Mao Dun, la mode présente des caractères féminins. L'évolution de la mode s'attache non seulement à la configuration de la ville, mais aussi au sort des femmes.

### 3.1 La mode à caractère de classe

Walter Benjamin étudie l'histoire de la capitale des modes qu'est Paris en débutant par la création du magasin de nouveautés en 1793. Après avoir analysé, dans son *Livre des passages*, la révolution architecturale, qui conduit à l'invention des passages, et les expositions universelles, qui construisent l'univers des marchandises et qui étendent « l'autorité de la mode sur les objets d'usage quotidien aussi bien que sur le cosmos », Benjamin conclut que la fantasmagorie de la culture capitaliste trouve son plus grand épanouissement sous le Second Empire, et que Paris s'affirme comme la capitale du luxe et des modes<sup>1</sup>.

Son projet d'essai sur les passages parisiens entend révéler la modernité de la vie matérialiste et profane qui se manifeste par la diversité des marchandises, par l'enchevêtrement de boulevards et par la mêlée. Centres destinés au commerce des marchandises de luxe, les passages donnent naissance à des modes dont la définition s'approche de plus en plus de celle du luxe lui-même, soit « la somptuosité, excès de dépense dans le vêtement, la table, l'ameublement, etc. »<sup>2</sup>. Les passages, qui sont les précurseurs des grands magasins, donnent

---

<sup>1</sup> Walter Benjamin, « Exposé de 1935 », *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle : le livre des passages*, Paris : Éditions du Cerf, 1989, p. 40.

<sup>2</sup> C'est la définition du « luxe » dans *Le Dictionnaire de l'Académie française. Sixième Édition. T.2* [1835]. Consulter le site du projet ARTFL, *The ARTFL Project : Dictionnaires d'autrefois (French dictionaries of the 17th, 18th, 19th and 20th centuries)*, <https://artfl-project.uchicago.edu/content/dictionnaires-dautrefois>, établi par le Département de langues et de littératures romanes de l'Université de Chicago (Department of Romance Languages and Literatures, University of Chicago).

accès à une fantasmagorie où l'homme pénètre pour se laisser distraire et inaugurent ainsi la culture de consommation du 19<sup>e</sup> siècle. Cette culture fait de la marchandise de luxe l'objet du culte et de la mode, la cérémonie du culte. L'histoire de la mode commence en réalité bien plus tôt que celle de la culture de consommation de masse. Depuis longtemps, l'image de la royauté est incarnée dans le luxe et la splendeur. Les grands personnages se présentent à la cour en grande tenue. L'habillement et le maquillage d'avant-garde, surtout ceux des femmes, donnent un bel exemple de la mode parisienne.

Il est difficile d'appréhender la mode en se basant sur la raison et la logique, puisqu'elle se présente souvent à l'improviste. Dans la quatrième édition du *Dictionnaire de l'Académie française* (1762), la mode est définie comme « ce qui est du plus grand usage à l'égard des choses qui dépendent du goût et du caprice des hommes »<sup>3</sup>. La cinquième édition du dictionnaire (1798) souligne la fugacité de la mode et supprime le complément déterminatif, « des hommes ». Ainsi, la définition du mot devient « usage passager qui dépend du goût et du caprice » et demeure inchangée dans les sixième (1836) et septième (1878)<sup>4</sup> éditions du dictionnaire. Dans la huitième, qui s'avère la plus récente édition du dictionnaire (1932) pour Benjamin, la mode est définie comme « manière de voir, d'agir, fantaisie », mais la définition de l'ancienne édition est conservée, afin d'indiquer le lien qu'a la mode avec le goût et le caprice. Depuis les grands magasins de Pygmalion (1793), premiers magasins de nouveautés du monde, la théorie artistique de la mode est entièrement axée sur la nouveauté et le changement. Comme le note Benjamin, « le nouveau est une qualité indépendante de la valeur d'usage de la marchandise. Il est à l'origine de cette illusion dont la mode est l'infatigable pourvoyeuse »<sup>5</sup>. Le roman de Balzac nous porte à croire que nous ne saurions étudier la mode de Paris sans reconnaître la suprématie que les goûts et les caprices des Parisiennes ont exercée sur la ville.

La mode joue un rôle dans l'apparence et les gestes des humains, ainsi que dans les mœurs sociales, mais son influence se manifeste avant tout dans le vêtement et les accessoires et comme

---

<sup>3</sup> Les 4<sup>e</sup>, 5<sup>e</sup>, 6<sup>e</sup>, 8<sup>e</sup> éditions du *Dictionnaire de l'Académie française*, que nous avons citées dans ce chapitre, sont accessibles sur le site du projet ARTFL, *The ARTFL Project : Dictionnaires d'autrefois*, voir *Ibid.*

<sup>4</sup> Institut de France, *Dictionnaire de l'Académie française, 7<sup>e</sup> édition, tome 2*, Paris : Firmin-Didot, 1878, p. 217 (Livres en microforme).

<sup>5</sup> Walter Benjamin, « Exposé de 1939 », *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle : le livre des passages*, Paris : Éditions du Cerf, 1989, p. 55-56.

le dit Roland Barthes, « la mode est toujours un fait de costume »<sup>6</sup>. Dans *Illusions perdues*, bien que Madame de Bargeton soit chef de mode à Angoulême, le contraste entre son provincialisme et la mode des Parisiennes est trop brusque, de sorte que l'on reconnaît en elle, dès son arrivée à Paris, la pauvre parente provinciale de la marquise d'Espard, puisque ni les étoffes, ni les façons, ni les couleurs de sa toilette ne sont à la mode. Suivant les conseils de la marquise, la provinciale non seulement change la robe, le chapeau et la coiffure, mais aussi prend les gestes et les façons de sa cousine parisienne. Les provinciales ne devinent pas le changement qu'une jolie robe, une coiffure et les conseils de Madame d'Espard produiront sur la démodée : Madame de Bargeton se transforme et n'est plus reconnaissable. Ainsi, la dame provinciale devient une Parisienne qui, grâce au soutien de sa cousine, une reine de mode, prend sa revanche lors de sa deuxième apparition dans le monde parisien. Pour se faire remarquer, une nouvelle Parisienne doit connaître et respecter les règles de la mode, puisque les relations entre femmes dépendent des premières impressions. Les yeux font souvent un rapide jugement machinal avant que le cœur ne puisse le rectifier, l'apparence physique révèle ainsi l'origine, la richesse et le rang social d'une femme. De ce fait, le vêtement dépasse la totalité des étoffes et ornements, et devient « un fait d'ordre axiologique »<sup>7</sup> qui est établi et maintenu par les Parisiennes. Voici l'explication des modes selon le *Dictionnaire universel de police*, paru dans les années 1780 « avec approbation et privilèges du roi » :

C'est une communauté nombreuse, que le luxe des femmes a fait naître, que la coquetterie alimente, et qui subsistera tant que le goût de la frivolité fera une passion impérieuse.<sup>8</sup>

La mode se rapporte à la nature de la femme et spécialement à celle de la haute société. Sous la Restauration, uniquement les personnes présentées à la cour sont considérées comme faisant partie du monde parisien. Membre du beau Paris qui consiste en vingt salons, la « femme comme il faut » est incontestablement la plus parisienne de toutes les Parisiennes. Elle est, pour Balzac, la figure du porte-parole de la mode, que l'écrivain qualifie de moderne. Le terme « Parisienne » revêt deux significations, l'une géographique, l'autre symbolique. La *femme comme il faut* prend le sens symbolique :

---

<sup>6</sup> Roland Barthes, « Histoire et sociologie du vêtement », *Annales*, Vol. 12, N° 3 (Jul 1957), p. 437.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 434.

<sup>8</sup> Nicolas-Toussaint Des Essarts, *Dictionnaire universel de police*, tome 6, Paris : Moutard, 1786-1790, p. 624.



Cette femme, sortie des rangs de la noblesse, ou poussée de la bourgeoisie, venue de tout terrain, même de la province, est l'expression du temps actuel, une dernière image du bon goût, de l'esprit, de la grâce, de la distinction réunis, mais amoindris.<sup>9</sup>

Susan Hiner voit dans l'adjectif « amoindris » une dilution de la prétention aristocratique et une tradition usurpée par le moderne.<sup>10</sup> Certes, sous la monarchie de Juillet, le point focal de Paris se déplace. Depuis lors, la belle société parisienne ne se limite plus à la Cour, elle inclut les boulevards et les grands magasins où se regroupent les flâneurs et flâneuses. Quant à la bourgeoisie, bien que Balzac remarque une sorte d'effort dans son abaissement prémédité de la paupière et bien que la convention dans cette pose fasse, selon lui, admirablement ressortir la *femme comme il faut*,<sup>11</sup> elle devient enfin la souveraine de la mode.

Il n'est donc pas difficile d'expliquer pourquoi Benjamin effectue ses études de la mode dans le contexte historique du Second Empire. Cette époque représente l'apogée de l'économie capitaliste, là où la bourgeoisie gagne sa voix au chapitre sur la mode. D'après Benjamin, il faut, pour que l'histoire de la mode s'engage dans l'ère des passages (arcades), deux conditions : le développement du commerce des tissus et la construction en fer.<sup>12</sup> En effet, la première condition est déjà favorable sous la Restauration. Étant les précurseurs des passages, les Galeries des Bois, qui existent entre 1786 et 1829, et le Palais-Royal jouent un grand rôle dans la vie parisienne et constituent une des curiosités parisiennes les plus illustres. Composées d'une triple rangée de boutiques, les Galeries des Bois, décrites par Balzac comme « un bazar ignoble » et un « hangar impudique »<sup>13</sup>, rassemblent différents marchands tels que des libraires, des tailleurs et des chapeliers, et font de bonnes affaires de la Révolution de 1789 jusqu'à la Révolution de 1830. Dans ce « bazar ignoble », la foule arrive vers trois heures. Les fruitières et fleuristes harcèlent les passants, les prostituées habillées comme des princesses s'exposent entre les arcades, les charlatans se vantent de voir ce que Dieu ne saurait voir, les jeunes gens affamés de littérature et dénués d'argent lisent gratuitement à l'étalage des libraires. Dans *Illusions perdues*, Lucien cherche, aux Galeries de Bois, un libraire pour vendre son recueil de poésie. Dans *Le*

---

<sup>9</sup> Honoré de Balzac, « Autre étude de femme », *Études de femme*, Paris : Gallimard, 2009, p. 65.

<sup>10</sup> Susan Hiner, *Accessories to Modernity : Fashion and the Feminine in Nineteenth-Century France*, Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 2010, p. 25.

<sup>11</sup> Honoré de Balzac, « Autre étude de femme », *Études de femme*, Paris : Gallimard, 2009, p. 69.

<sup>12</sup> Walter Benjamin, « Exposé de 1935 », *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle : le livre des passages*, Paris : Éditions du Cerf, 1989, p. 35.

<sup>13</sup> Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, Paris : Livre de poche, 2008, p. 335, 337.

*père Goriot*, Rastignac gagne sept mille francs dans une maison de jeux, aux Galeries de Bois, en misant les cent francs qui représentent tout ce que possède Madame la baronne de Nucingen, et sauve cette dernière de la honte et de la mort. Balzac est attiré par les Galeries de Bois, une existence spatiale singulière sous la Restauration et un centre politique, économique et social différent des salons et de la Cour. Le roman *Illusions perdues*, écrit pendant la période 1835-1843, raconte l'histoire des années 1821 et 1822. Ainsi, « il est peu d'hommes âgés de quarante ans à qui cette description, incroyable pour les jeunes gens, ne fasse encore plaisir »<sup>14</sup>.

À Paris, les Galeries des Bois et le Palais-Royal créent, en dehors du faubourg Saint-Germain, qui est le noyau dur de la noblesse exclusive, une autre culture des modes, laquelle est accessible au grand public. En fait, la communauté de la mode s'agrandit depuis la déchéance des ordres privilégiés et l'émergence de la bourgeoisie. De la classe la plus haute, à laquelle le culte de la mode est d'abord réservé, ce culte descend jusqu'aux classes inférieures, et la tendance ne peut plus être arrêtée. Comme le note Roland Barthes sur l'origine de la mode :

Son origine peut représenter l'un ou l'autre mouvement. Tantôt la mode est un fait de costume élaboré artificiellement par des spécialistes (par exemple, la haute couture), tantôt elle est constituée par la propagation d'un simple fait d'habillement, reproduit à l'échelle collective pour des raisons diverses.<sup>15</sup>

C'est dire qu'un modèle, souvent élaboré artificiellement, devient à la mode dans la mesure où il est beaucoup imité. C'est en quoi, sans doute, un habillement plus distingué et moins conforme correspond mieux aux doctrines de la mode que l'habillement confortable, mais d'une moindre beauté : seules les reproductions visibles qui s'emparent tout d'abord de l'attention favorisent la généralisation du fait. Pour cette raison, les Parisiennes sont grégaires. Nous ne pouvons pas concevoir qu'une Parisienne ne se montre pas. Pour elles, ce n'est plus une habitude, c'est un besoin pour commander à la mode. La grande dame élégante ne cherche pas son costume aux Galeries des Bois, elle se doit d'être habillée par un grand couturier et d'être extraordinairement belle dans toutes les occasions. En 1819, Madame de Restaud commande pour un bal mondain une robe lamée « qui doit lui aller comme un bijou », alors que Madame Vauquer se rend à *La Petite Jeannette*, où elle choisit une robe et une écharpe qui la font

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 335.

<sup>15</sup> Roland Barthes, « Histoire et sociologie du vêtement », *Annales*, Vol. 12, N° 3 (Jul 1957), p. 437.

ressembler « parfaitement à l'enseigne du *Bœuf à la mode* ». <sup>16</sup> Pour Balzac, les pionnières du mouvement des modes sous la Restauration sont encore les héritières de la Cour, les « femmes comme il faut ». En essayant de les singer, les femmes hors du cercle supérieur ne peuvent avoir qu'un peu de leur air, mais ne peuvent jamais tromper les vraies Parisiennes.

Lorsqu'une admiratrice du monde parisien se procure enfin la robe, le chapeau ou l'accessoire dont elle rêve depuis longtemps, il est probable que la mode parisienne les ait déjà rejetés dans la désuétude. Georg Simmel réitère que la mode est l'imitation d'un modèle donné et que les modes sont toujours propres à des classes sociales. D'après lui, « les modes de la classe élevée se différencient de celles de la classe inférieure, et elles sont abandonnées sitôt que la classe inférieure commence à se les approprier » <sup>17</sup>. Les caractéristiques des tendances vestimentaires liées aux classes sociales que présente Simmel élucident bien le changement et le caprice de la mode. Un vêtement peut être conservé longtemps chez les gens communs, alors que chez les gens « comme il faut », le renouvellement constant des vêtements est exigé. Celui-ci est dû à l'usure du textile, bien entendu, mais la raison la plus importante réside dans la mise à jour des modèles. Lorsque Lucien débute dans la société nobiliaire vêtu de « son bel habit bleu », le jeune poète d'Angoulême, qui tient de sa mère les précieuses distinctions physiques, reconnaît rapidement la laideur de sa défroque :

Les défauts qui frappaient de ridicule son habit dont la coupe était passée de mode, dont le bleu était faux, dont le collet était outrageusement disgracieux, dont les basques de devant, trop longtemps portées, penchaient l'une vers l'autre ; les boutons avaient rougi, les plis dessinaient de fatales lignes blanches. <sup>18</sup>

Ignorant les critères de la mode parisienne, le nouveau débarqué est cruellement expulsé de ce monde. D'abord, l'usure légère y est intolérable ; de plus, le changement fréquent est indispensable pour montrer sa noblesse. Comme le dit Simmel, la diffusion toujours plus étendue de la mode la presse vers sa fin en abolissant la différence. <sup>19</sup> Par conséquent, la grande dame qui sait éviter la lassitude esthétique en prenant les traits de l'individualité et du particulier commande un nouveau costume pour chacune des occasions importantes. Le vêtement est ainsi

---

<sup>16</sup> Honoré de Balzac, *Le père Goriot*, Paris : Gallimard, 2009, p. 45, 322, 417. *La petite Jeannette* est l'un des plus illustres magasins de nouveautés aux Galeries de Bois.

<sup>17</sup> Georg Simmel, *Philosophie de la mode*, Paris : Éditions Allia, 2017, p. 11-12.

<sup>18</sup> Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, Paris : Livre de poche, 2008, p. 220.

<sup>19</sup> Georg Simmel, *Philosophie de la mode*, Paris : Éditions Allia, 2017, p. 22.

le bien de consommation le plus coûteux chez elle. Bien que le vêtement de l'homme soit beaucoup plus monotone que celui de la femme, la mode exerce également ses influences sur l'existence des Parisiens. Dans *Le père Goriot*, le jeune Rastignac, en étant cousin avoué de la vicomtesse de Beauséant, se voit lancé dans le plus grand et le plus beau monde de Paris, mais Vautrin lui donne une leçon de réalisme :

Si vous voulez faire figure à Paris il vous faut trois chevaux et un tilbury pour le matin, un coupé pour le soir, en tout neuf mille francs pour le véhicule. Vous seriez indigne de votre destinée si vous ne dépensiez que trois mille francs chez votre tailleur, six cents francs chez le parfumeur, cent écus chez le bottier, cent écus chez le chapelier. Quant à votre blanchisseuse, elle vous coûtera mille francs. Les jeunes gens à la mode ne peuvent se dispenser d'être très forts sur l'article du linge : n'est-ce pas ce qu'on examine le plus souvent en eux ?<sup>20</sup>

Vautrin dresse le budget pour la mode avant de démontrer à Rastignac la possibilité de s'enrichir dans un mariage avec Madame Taillefer. D'après lui, l'homme qui veut avoir un état à Paris doit soit conquérir une grande dame qui le protège, soit épouser une riche héritière. La femme fait partie intégrante du mythe parisien et peu de Parisiennes sont désirées. En demandant deux cent mille francs de commission, Vautrin promet à Rastignac de lui procurer une dot d'un million. Dans le fameux discours que l'ancien forçat adresse au nouveau Parisien, Vautrin décrit tous les possibles qui pourraient survenir si Rastignac réussit très bien ses études en droit, mais aucun des métiers bourgeois énumérés (avoué, avocat, procureur, député) ne peut supporter la mode coûteuse qui est, selon la définition de Balzac, un produit de la division de classes et une norme jamais universellement satisfaite.

Néanmoins, d'un point de vue historique, le prix de la mode n'empêche pas ses progrès. Après une longue évolution de la mode, le fait de costume devient le fait social, les goûts et les caprices des Parisiennes deviennent l'esthétique publique, l'étiquette royale devient les manières de voir et d'agir dans tous les domaines privés et publics. La mode parisienne franchit un peu tardivement les frontières de la ville et contribue à la configuration des cultures de France, de l'Europe et même de l'Orient.

---

<sup>20</sup> Honoré de Balzac, *Le père Goriot*, Paris : Gallimard, 2009, p. 206.

### 3.2 La mode à caractère révolutionnaire

Considéré comme la capitale des modes de Chine, Shanghai ressemble beaucoup à Paris en matière de culture urbanisée, puisqu'il est comme une enclave étrangère construite pendant la fin du 19<sup>e</sup> siècle et le début du 20<sup>e</sup> siècle. En laissant de côté le modèle de modernité occidentale édifié à Shanghai, nous trouvons des indices de la mode dans les documents historiques et littéraires des époques prémodernes. Une des premières expressions chinoises de la mode se trouve dans les poèmes des Tang tardifs, comme ceux de Bai Juyi (白居易, 772-846), *Maquillage de l'époque* (时世妆 *shi shi zhuang*), et *Dame aux cheveux blancs de Shangyang* (上阳白发人 *shang yang bai fa ren*)<sup>21</sup>. Dans sa thèse *Dressing for the Times : Fashion in Tang Dynasty China (618–907)*, Chen BuYun donne beaucoup d'exemples pour nous démontrer les rôles importants que jouent les femmes de la cour dans la naissance et la diffusion des modes. En outre, les villes séricicoles situées au sud du fleuve Yangtsé, dont Suzhou et Hangzhou, constituent un autre centre de mode populaire. De la dynastie des Ming jusqu'aux Qing tardifs, Suzhou est la ville la plus développée de Chine. Les femmes de Suzhou l'emportent par leur grâce, leur charme, ainsi que par leur toilette recherchée et s'affirment comme les chefs des mœurs féminines.

Le destin de Shanghai est scellé dans les années 1840, à la fin des Qing, lors de l'ouverture de son port au commerce occidental. Dans la ville, les influences étrangères se combinent et s'adaptent progressivement à la culture locale, alors que le reste de la Chine demeure encore dans la tradition héritée de l'âge d'or du règne monarchique. En quelques décennies, Shanghai devient la nouvelle capitale de la mode en éclipsant les villes traditionnelles qui avaient été plus riches et plus dynamiques. En tant que porteuse de modernité, une culture du *Haipai*, qui signifie « style de Shanghai », se développe. La pression de cette nouvelle culture s'exerce sur l'ensemble de la société : hauts talons courent sur les trottoirs, voitures filent le long des grandes avenues, ascenseurs dévalent les gratte-ciel en quelques dizaines de secondes<sup>22</sup>. Dans le chapitre dernier, nous avons abordé la représentation de la finance et de l'industrie dans les romans de

---

<sup>21</sup> Chen BuYun, *Dressing for the Times : Fashion in Tang Dynasty China (618–907)*, Columbia University, PhD dissertation, 2013, p. 49-51. (ProQuest Dissertations & Theses : 3591989)

<sup>22</sup> Marie-Claire Bergère, *Histoire de Shanghai*, Paris : Fayard, 2002, p. 274-275.

Mao Dun. En fait, la modernisation de la mode est conditionnée à celle de l'économie. Plus précisément, c'est la culture de consommation qui fait naître la mode de la bourgeoisie. Comment définir cette nouvelle manière de vivre, adulée de tous ? Comme l'aurait sans doute expliqué Simmel, la mode est d'abord une culture objectivement féminine, car « la belle idée d'une civilisation humaine ne s'inquiétant pas d'un partage homme/femme n'est pas historiquement réalisée »<sup>23</sup>. Si l'esprit industriel peut être masculin, la mode de Shanghai au début du 20<sup>e</sup> siècle est surtout féminine.

L'histoire de *Désillusion* débute à Shanghai en 1927. Les deux amies, mademoiselle Jing et mademoiselle Hui (cette dernière dissimule ses anciens mariages), qui sont singulières dans les rangs de la révolution, représentent également un type de femme urbaine. Jing est douce et timide, tandis que Hui est au contraire directe et énergique. Les caractères opposés des deux jeunes femmes se manifestent aussi dans l'habillement. Mao Dun décrit respectivement Hui qui voit *Crime et châtiment* au cinéma, et Jing en lune de miel :

Le temps de fin mai est déjà assez chaud. Hui est vêtue d'un *qipao* non doublé, en soie pourpre. L'étoffe légère la moule très étroitement, ajustée avec une perfection qui révèle toutes les rondeurs de son corps. [...]

Jing porte une robe rose en soie légère, décolletée et de coupe occidentale, sur un sous-vêtement sans manches, des bas beiges en soie synthétique et des chaussures de course en toile blanche.<sup>24</sup>

Chacune des deux jeunes femmes porte le vêtement moderne. La robe en soie légère (coupe occidentale mise en relief) et les bas en soie synthétique sont des créations étrangères et remplacent la longue robe lourde revêtue par-dessus un pantalon et les bas de toile que portaient les femmes de la dynastie des Qing. Dérivé de l'ancien costume mandchou, le *qipao* est une robe très ajustée, qui moule le corps, révèle les jambes au travers de la jupe fendue et se ferme en haut par un col montant. Des éléments occidentaux s'ajoutent au *qipao*, comme les dentelles et les boutons, mais ce qui conserve un plus fort pouvoir de subversion que le changement des matériaux est le changement de l'idée. Dans la coupe traditionnelle chinoise, la ligne de

---

<sup>23</sup> Georg Simmel, « Culture féminine » (1902), *Philosophie de l'amour*, Paris : Éditions Rivages, 1988, p. 72.

<sup>24</sup> « 五月末的天气已经很暖，慧穿了件紫色绸的单旗袍，这软绸紧裹着她的身体，十二分合式，把全身的圆凸部分都暴露得淋漓尽致。[...] 静穿一件水红色的袒颈西式纱衫，里面只衬一件连裤的汗背心，长统青丝袜，白帆布运动鞋。 » [Traduction française de *Désillusion* par Frédérique Gilbank et Zhang Pengpeng, Paris : Noël Blandin, 1992, p. 30, 142, avec modifications.] Mao Dun (茅盾), « Désillusion » (幻灭), *Œuvres complètes : Vol. 1* (茅盾全集第一卷), Beijing : Éditions littéraires du Peuple (人民文学出版社), 1984, p. 20, 88.

taille, la ligne de poitrine et la ligne de hanche n'existent presque pas. L'exposition du corps, comme le fait de dévoiler un bras et une jambe, est jugée immorale et coupable. Pour la première fois, le *qipao* adopte l'idée occidentale de mettre en valeur les caractères féminins (gorge rebondie, taille mince, fesses grasses, belles jambes), ce qui défie et bouleverse l'esthétique ancienne. Couper la tresse, enlever la robe large et lourde et mettre le costume permet à l'homme moderne chinois de faciliter son travail et de s'adapter au mode de vie moderne, alors que pour la femme, la révolution vestimentaire constitue, par essence, une émancipation de la sexualité et du corps.

Comme l'indique Hegel, si nous voulons faire le portrait d'une personne qui appartient encore à son temps, son « extérieur, dont le vêtement fait partie essentielle, sera indispensable pour reproduire fidèlement la réalité »<sup>25</sup>. Âgée de 21 ans, Jing voue un culte aux connaissances et tout ce à quoi elle aspire à Shanghai, c'est trouver le calme pour étudier ; âgée de 24 ans, Hui a séjourné à Paris pendant deux ans en tant qu'étudiante, mais il ne semble pas qu'elle ait fréquenté une école. Étant une nouvelle intellectuelle, Jing conserve les caractères d'une demoiselle traditionaliste (innocence, timidité, et conservatisme à l'égard de la sexualité) ; Hui, qui fait partie des intellectuelles bourgeoises, n'est pourtant pas rigoureuse par rapport à ses études. Non seulement Hui a été mariée plusieurs fois, mais aussi elle a connu plusieurs relations amoureuses éphémères. Jing éprouve un désespoir après la déception amoureuse, tandis que Hui décide de se venger dès qu'on abuse d'elle dans une relation amoureuse. L'engagement de Jing dans la révolution est un choix passif face à la désillusion sentimentale, mais Hui, en revanche, n'a pas à se justifier pour s'y engager, car sa nature ferme a un lien naturel avec la révolution.

Ainsi, les épreuves comparatives mettant en parallèle les caractères dynamiques et les caractères statiques qu'organise Mao Dun dans la caractérisation psychologique de Jing et Hui se déroulent aussi dans la caractérisation physique des deux femmes. Elles représentent en effet deux types de femmes de la petite bourgeoisie : la robe occidentale et les chaussures de course évoquent la jeune intellectuelle émancipée, alors que la femme à la mode fait aller de pair les souliers à talons et le *qipao*. Elles sont toutes les deux les femmes modernes dont la conscience

---

<sup>25</sup> G.W.F. Hegel, *Esthétique, tome II*, Paris : Librairie générale française, 1997, p. 159.

politique et la conscience féminine sont réveillées, mais évidemment, la transformation chez Hui est plus résolue et complète. En 1916, Du Yaquan (杜亚泉, 1873-1933) publie l'article, *La civilisation statique et la civilisation dynamique* (静的文明与动的文明 *jing de wen ming yu dong de wen ming*), où il explique que la civilisation chinoise prône la manière statique tandis que la civilisation occidentale, la manière dynamique. En se basant sur cet énoncé, Chen Jianhua postule que les types de femmes que représentent Jing et Hui suggèrent une conception de l'évolution historique et que le type incarné par Hui est plus conforme à la femme à la mode.<sup>26</sup>

Parallèlement à la nouvelle culture s'installent de nouvelles idées de la mode, qui présentent un caractère féminin. La femme commence à désirer le plaisir sexuel et à avoir une idéologie de la révolution. Son corps n'est plus la propriété personnelle de son mari. Une légitimité éthique est accordée à l'exposition de la sexualité féminine, qui était auparavant considérée comme obscène. La maturation et le réveil de la conscience féminine chez Hui sont indépendants, individualistes et radicaux, tandis qu'une tension éthique en matière du droit féminin demeure encore chez Jing. Annonçant la modernité de l'esthétique du corps, le *qipao* atteste que la femme recouvre les droits qu'elle avait perdus pendant les millénaires précédents. La fente de la jupe apporte un effet magique, car elle ne laisse apercevoir la jambe que vaguement. Quand et jusqu'à quel degré la montrer ? La femme en a la liberté. Liu Yu-ying, courtisane et veuve dans le roman *Minuit*, sait, mieux que Hui dans *Désillusion*, provoquer le désir des hommes qui épient son corps :

Tournant le buste, elle se tint dos au vent, lui laissant la possibilité de retrousser bien haut sa robe et de dévoiler une paire de jambes blanches et nues.<sup>27</sup>

Courtisane et veuve, Liu Yu-ying est la femme la plus à la mode de Shanghai. Mao Dun, en mélangeant en une personne ces identités, affirme son attitude favorable au mouvement féministe. Si les femmes chinoises constituent le groupe opprimé par les préceptes de l'éthique traditionnelle, les veuves vivent encore en marge de ce groupe. Il existe déjà une injustice de genre dans la polygamie et la fidélité permanente demandée à la femme. De plus, obliger une

---

<sup>26</sup> Chen Jianhua, *Revolution and Form : Mao Dun's Early Novels and Chinese Literary Modernity*, Leiden : Brill, 2018, p. 140.

<sup>27</sup> «她一扭腰，转身背着风，让风把她的旗袍下幅吹得高高地，露出一双赤裸裸的白腿。» [Traduction française de *Minuit* par Jacques Meunier et Michelle Loi, Paris : Éditions You Feng, 2011, p. 359.] Mao Dun (茅盾), « Minuit » (子夜), *Œuvres complètes : Vol. 3* (茅盾全集第三卷), Beijing : Éditions littéraires du Peuple (人民文学出版社), 1984, p. 305.



veuve à abandonner sa propre vie au nom de la chasteté et de la vertu, c'est foncièrement une continuation et une variante du rite de sati, qui prive la femme de son droit inaliénable à la vie au moment du décès de son mari. Lorsque les intellectuelles comme Jing et Hui, en suivant l'exemple de Nora d'Ibsen<sup>28</sup>, formulent leur revendication du à l'éducation, du mariage libre et de l'autonomie économique, la veuve, d'une manière plus violente, renverse tout le préjugé de l'éthique chinoise. Refusant d'être confinée au foyer, de porter le deuil, la veuve se présente dans les dancings et cabarets, vêtue d'un *qipao* à la mode, et prête la fascination de sa jeunesse et de son élégance. Intelligente et ambitieuse, elle ne se borne pas à chercher le plaisir, elle se crée des possibilités d'action. Bien que la veuve Liu Yu-ying n'ait pas la conscience de révolution subjective, que la vie bohémienne lui donne un visage parfois menaçant, un visage de séductrice cynique, elle se construit dans un sens une égalité de genre de fait, en s'engageant à la Bourse et en profitant des spéculateurs Zhao Bo-tao et Wu Sun-fu. D'un point de vue féministe, la veuve émancipée est comme la femme enterrée vivante qui sort de sa tombe et casse la pierre tombale, elle représente une résolution plus forte et plus subversive que Nora qui quitte sa famille. En bref, l'écriture féministe de Mao Dun engendre, pour ainsi dire, un pouvoir de résistance féminin et fait de la conscience de genre une partie intégrante du projet de la révolution.

### 3.3 La rupture et la continuité de la mode

Tout autant que dans le vêtement de la femme, c'est dans la culture commerciale qu'il faut chercher la clé de la mode shanghaienne. La Chine pratique depuis longtemps le commerce, mais par rapport aux centres commerciaux traditionnels de l'époque impériale, Shanghai est une ville au développement tardif. Depuis la fin de la dynastie Qing, le jeune port maritime, sous l'égide étrangère, est devenu une métropole cosmopolite. Il est indéniable que l'essor de la mode urbaine du Shanghai des années 1930 est fortement lié à celui de la culture commerciale.

Après la fondation de la République de Chine en 1912, Shanghai s'engage dans l'âge d'or

---

<sup>28</sup> Nora est le personnage principal de la pièce d'Ibsen, *Une maison de poupée (Et Dukkehjem)*, qui, traduite par Hu Shi et Luo Jialun (罗家伦, 1897-1969), est publiée dans la revue *Nouvelle Jeunesse* en 1918. Cette pièce de théâtre exerce dès lors un fort impact sur la société chinoise, et Nora qui quitte sa famille pour vivre indépendamment, devient un modèle du mouvement féministe.

du capitalisme. L'installation des premiers grands magasins chinois en 1917-1918 apporte les nouveaux modes de distribution des marchandises. La culture de consommation atteint son apogée au cours des années 1930. À Shanghai, comme ailleurs, la culture de consommation est un thème social tiré de la vie quotidienne de la femme et orienté par le goût de la femme. On retrouve ce thème chez Mao Dun, puisque les Shanghaiennes, sous la plume de l'écrivain, sont toujours des consommatrices à la mode. Dans *Minuit*, Feng Mei-qing, fille d'un propriétaire foncier féodal en déclin, est une jeune femme de 17 ou 18 ans aux cheveux frisés. Pour des vacances de trois jours, elle demande cent yuans à son père pour l'achat de vêtements en se plaignant qu'elle n'a eu récemment que quatre ou cinq nouveaux vêtements. Les jeunes filles modernes convoitent les marques dernier cri, le culte de la mode est souvent reflété dans l'exaltation de la consommation.

Certes, l'urbanisation de Shanghai va de pair avec l'occidentalisation de sa culture. La culture de mode que Mao Dun met en scène vient de la culture urbaine de la bourgeoisie, une culture de la modernité qui est marquée, comme le décrit Benjamin, par les boulevards qui se croisent, par les flâneurs qui se bousculent et par les marchandises qui déferlent. Ces images tumultueuses et voyageuses remplacent ce qui était fixe dans la tradition : les idées, les coutumes et les réseaux de relations. La culture de Shanghai ne ressemble déjà plus à celle de son passé ni à celle du reste de la Chine. Bien que dès le début de *Minuit*, l'écrivain ne se lasse pas d'admirer les lumières, la chaleur et la force (*light, heat, power*) de Shanghai (voir le chapitre 2.1), le nouveau visage de la métropole orientale de trois millions d'habitants trouve pourtant son incarnation la plus achevée dans le premier voyage du père Wu pour Shanghai, un voyage mortel. Pour la première fois, le père de Wu Sun-fu quitte la campagne et vient à Shanghai pour des raisons de sécurité. Descendu du bateau, le vieux notable rural traverse la ville nocturne, escorté par sa fille dans une Citroën à la mode. Vue par les yeux du père du protagoniste, la ville moderne est comme un monstre, un ogre :

Lancée à vive allure, la voiture bondissait en avant. Le vieux Seigneur Wu regarda devant lui. Ciel ! Des centaines de fenêtres illuminées, comme autant d'yeux démoniaques, des gratte-ciel formidables et vertigineux, semblaient vouloir s'écrouler sur lui, puis soudain disparaissaient ; des réverbères, sans cesse jaillissant du terrain nu, venaient l'un après l'autre telles des verges, lui fouetter le visage, puis soudain disparaissaient. Dans une file longue comme un serpent, des monstres noirs aux yeux énormes qui lançaient des lumières aveuglantes, s'approchaient en rugissant, se ruaient sur lui en un éclair pour percuter la petite

caisse où il était assis ! Tout près ! Toujours plus près ! Il ferma les yeux, pris d'un tremblement de tout le corps. Il avait la sensation que son crâne tournait comme une girouette ; le rouge, le jaune, le vert, le noir, des lumières, des formes carrées, d'autres cylindriques, tout s'entremêlait dans un tourbillon, dansait et sautait devant ses yeux. À ses oreilles résonnait un flux débordant de vroum ! vroum ! crac ! crac ! rroum ! rroum ! Une furieuse marée de sons, propre à lui arracher le cœur de la poitrine.<sup>29</sup>

Assis dans la voiture qu'il appelle « petite caisse », le père Wu voit, par la fenêtre, une ville hantée par la force du mal. Laissé dans une mer de mode, entouré par les bruits et les monstruosité de la métropole, il éprouve un éblouissement des yeux, un sifflement des oreilles, un vertige de la tête. Ce hobereau traditionnel chinois ferme les yeux, serre très fort contre sa poitrine le *Livre des vœux et rétributions suprêmes* (太上感应篇 *tai shang gan ying pian*)<sup>30</sup> et s'efforce de sortir de la ville du mal. C'est en vain. L'image menaçante de Shanghai et la vision des jambes, des bras et des seins féminins dénudés provoquent l'attaque cardiaque qui emporte enfin le vieux seigneur campagnard. Le père Wu représente le dernier défenseur du féodalisme confucéen et sa résistance à Shanghai peut être considérée comme étant la dernière bataille entre la tradition et le moderne. Le résultat de la bataille est manifeste et allégorique : la tradition, lorsqu'elle affronte pour la première fois la culture urbaine, se termine par un fiasco complet. En ce qui concerne l'urbanisation et la modernisation de Shanghai, Mao Dun prône une rupture radicale avec le passé et une annihilation de l'ancienne culture si cette dernière persiste à faire obstacle. Dans *Minuit*, le jeune poète Fan Bo-wen, qui prête sa voix à l'auteur du roman, chante un hymne à la métropole moderne de Shanghai :

À la campagne, le vieux seigneur était déjà un « antique cadavre desséché ». La campagne étant comme un « caveau » obscur, le cadavre a pu s'y conserver. Mais dès qu'il est arrivé dans la grande métropole de Shanghai, il s'est tout naturellement « décomposé ». Va-t'en, le vieux cadavre desséché de l'antique société ! Va-t'en ! Je vois déjà la vieille Chine, cadavre

---

<sup>29</sup> « 汽车发疯似的向前飞跑。吴老太爷向前看。天哪！几百个亮着灯光的窗洞像几百只怪眼睛，高耸碧霄的摩天建筑，排山倒海般地扑到吴老太爷眼前，忽地又没有了；光秃秃的平地拔立的路灯杆，无穷无尽地，一杆接一杆地，向吴老太爷脸前打来，忽地又没有了；长蛇阵似的一串黑怪物，头上都有一对大眼睛放射出叫人目眩的强光，啵一啵一地吼着，闪电似的冲将过来，准对着吴老太爷坐的小箱子冲将过来！近了！近了！吴老太爷闭了眼睛，全身都抖了。他觉得他的头颅仿佛是在颈脖子上旋转；他眼前是红的，黄的，绿的，黑的，发光的，立方体的，圆锥形的，一混杂的一团，在那里跳，在那里转；他耳朵里灌满了轰，轰，轰！轧，轧，轧！啵，啵，啵！猛烈嘈杂的声浪会叫人心跳出腔子似的 » [Traduction française de *Minuit* par Jacques Meunier et Michelle Loi, Paris : Éditions You Feng, 2011, p. 11-12.] Mao Dun (茅盾), « Minuit » (子夜), *Œuvres complètes : Vol. 3* (茅盾全集第三卷), Beijing : Éditions littéraires du Peuple (人民文学出版社), 1984, p. 10-11.

<sup>30</sup> C'est un classique taoïste de l'époque des Song, une sorte du code moral, qui exhorte le lecteur à faire de bonnes actions, à mener une vie vertueuse et à respecter la nature.

desséché vieux de cinq mille ans, se décomposer dans la tempête des temps nouveaux !<sup>31</sup>

Adeptes fanatique du mouvement de la nouvelle culture, Mao Dun insiste sur l'impossibilité de créer de nouvelles configurations sociales sans détruire les anciennes. Voyant s'écrouler l'école confucéenne qui gouverne l'empire depuis longtemps, Mao Dun soutient que le modèle occidental est capable de fournir une solution libératrice sans référence au passé et que la mode occidentale est susceptible de renouveler la société chinoise. Donc, l'écrivain inculque, dans *Minuit*, les caractères occidentaux de la culture commerciale et cosmopolite du Shanghai moderne : les grands magasins dans les concessions étrangères, le palace de quatre étages sur l'avenue Joffre, appelée les Champs-Élysées de Shanghai, l'hôtel Cathay qui a été la plus haute tour de l'extrême Orient.<sup>32</sup> Ces infrastructures sont, en Chine, les premières architectures du modernisme empreint d'influences européennes. Dans le roman *Désillusion*, les jeunes amoureux s'amuse au cinéma où est projeté le film *Crime et châtiment*, au parc et au restaurant, dans la concession française. Ils sont contaminés par les exemples européens.

De même, nous ne trouvons presque ni femmes conformes à la morale rigoureuse, ni amour pur, ni mariage heureux dans les romans de Mao Dun dont l'action se déroule à Shanghai. Pour intensifier la liberté et l'indépendance des femmes, Mao Dun les affranchit de la morale courante en leur permettant les plus grandes licences. Il écrit beaucoup sur le sexe féminin, mais les femmes qu'il sculpte, intellectuelles ou courtisanes, se montrent toujours émancipées et éclairées. Sorties de l'espace privé pour se rendre dans l'espace public, elles refusent tous les rites féodaux, dont le mariage arrangé par les parents. En revanche, elles deviennent adeptes de la nouvelle culture et émules de la mode occidentale. Rompant avec la coutume du bandage des pieds, elles ne retiennent plus leur désir et disposent de l'emploi de leur corps. L'émancipation de la femme donnera un exemple de réforme sociale. Mao Dun tente donc d'illustrer le mouvement féministe à peine naissant en Chine en présentant le corps de la femme dans le

---

<sup>31</sup> « 老太爷在乡下已经是古老的“僵尸”，但乡下实际就等于幽暗的“坟墓”，僵尸在坟墓里是不会“风化”的。现在既到了现代大都市的上海，自然立刻就要风化。去罢！你这古老社会的僵尸！去罢！我已经看见五千年老僵尸的旧中国也已经在新时代的暴风雨中间很快的很快的在那里风化了！ » [Traduction française de *Minuit* par Jacques Meunier et Michelle Loi, Paris : Éditions You Feng, 2011, p. 32, avec modifications.] Mao Dun (茅盾), « *Minuit* » (子夜), *Œuvres complètes : Vol. 3* (茅盾全集第三卷), Beijing : Éditions littéraires du Peuple (人民文学出版社), 1984, p. 29-30.

<sup>32</sup> L'avenue Joffre, construite en 1901, située à l'emplacement de l'ancienne concession française, est aujourd'hui l'avenue Huaihai, qui constitue depuis toujours l'un des plus importants centres commerciaux du luxe de Shanghai. Aujourd'hui l'hôtel Fairmont Peace, l'hôtel Cathay a été construit en 1929 par Victor Sassoon, homme d'affaires britannique d'origine juive séfarde, et qui a été le plus grand entrepreneur immobilier de Shanghai pendant les années 1920 et 1930.

contexte révolutionnaire. Il s'agit de la première fois, selon Liu Jianmei, que les femmes chinoises célèbrent leur sexualité d'une manière positive dans le roman chinois.<sup>33</sup> Il s'agit également d'une tentative de rompre avec le passé, d'une tentative d'établir un nouvel ordre sexuel.

Si, chez Mao Dun, la mode féminine du Shanghai du début du 20<sup>e</sup> siècle préconise une rupture radicale avec le passé, la mode féminine chez Balzac demeure encore au centre d'une nostalgie pour la souveraineté monarchique, bien que Paris sous la Restauration s'engage déjà dans le début de la modernité. D'abord, la modernité ne se trouve pas en contradiction logique avec la nostalgie ; en plus, David Harvey réfute l'idée que la modernité constitue une rupture radicale avec le passé. Dans le roman de Balzac, bien que chacune des manifestations singulières de la mode soit différente, la mode parisienne, en tant que fait général, ne change pas son principe pendant des siècles : le goût de la haute société se met au-dessus de tous les raisonnements. Dans cette situation, le changement ne se reflète que dans les styles de chapeaux, et la parole de la *femme comme il faut* en matière de mode est effectivement immortelle. Si la mode chez Mao Dun déclenche souvent la révolution et la subversion, la mode chez Balzac prend une forme beaucoup plus modérée et essaie toujours de maintenir son ordre existant.

Les Parisiennes, chez Balzac, semblent si chanceuses que tous les hommes s'effacent devant elles et leur cèdent la première place. La femme, plus précisément la femme du monde, s'impose comme déesse parisienne, comme ombilic des élégances, ainsi que comme modèle pourvu de discernement et sachant se comporter. En permanente représentation, elle ensorcelle les gentilshommes qui se ménagent un tour dans la liste des cavaliers écrite sur son éventail. En contrepartie, gagner la faveur d'une grande dame dans les salons équivaut à détenir un brevet de haute noblesse qui permettra d'aller partout à Paris ! Même si une Parisienne est conquise par un joli garçon, elle n'en garde pas moins son indépendance. En réalité, le rôle joué par la femme ne se limite pas aux salons dorés. La femme, grâce à ses connaissances et au prestige qu'elles lui confèrent, parvient à devenir protectrice des arts et des littératures. Du point de vue féministe, la ville de Paris chez l'écrivain français est en avance sur la ville de Shanghai que

---

<sup>33</sup> Liu Jianmei, *Revolution Plus Love : Literary History, Women's Bodies, and Thematic Repetition in Twentieth-Century Chinese Fiction*, Honolulu : University of Hawai'i Press, 2003, p. 81.

veut rénover Mao Dun.

Les Parisiennes dans l'univers balzacien sont-elles les femmes, qui, aux yeux de Mao Dun et des partisans de la nouvelle culture, sont émancipées ? En effet, bien que la Révolution ait changé plus ou moins le sort de la femme, son statut légal est demeuré inchangé, parce que « le code Napoléon qui fixe son sort pour un siècle a beaucoup retardé son émancipation »<sup>34</sup>. Sous la Restauration, et même pendant tout le 19<sup>e</sup> siècle, « la liberté d'esprit héritée du XVIII<sup>e</sup> n'entame pas la morale familiale »<sup>35</sup>. Le mariage aristocratique des grandes dames n'est guère heureux et sous les chatolements de la vie élégante se cache une chaîne tendue sur la femme.

Souvent arrangé par la famille, le mariage aristocratique n'est rien d'autre qu'un mariage de complaisance. Les porteurs du même nom aristocratique sont unis par une solidarité financière plutôt que par un sentiment amoureux. Afin de s'élever dans la société, les deux filles de Goriot, Anastasie et Delphine, épousent respectivement le comte de Restaud et le baron de Nucingen, chacune d'elles ayant en dot huit cent mille francs, soit la moitié de la fortune du père Goriot. Dans *Illusions perdues*, le marquis d'Adjuda, amant de la vicomtesse de Beauséant, épouse enfin une demoiselle de Rochefide qui lui apporte deux cent mille livres de rente. Dans le mariage, la puissance maritale confiée à l'époux s'exerce à la fois sur la personne de l'épouse et sur ses biens et les dernières libertés de l'épouse proviennent d'un contrat l'autorisant à jouir de sa dot. Pour placer les capitaux de Delphine dans ses opérations territoriales à peine commencées, le baron de Nucingen rend la liberté à sa femme, en la laissant être, à son aise, l'amante d'un autre. Ainsi, Monsieur et Madame vaquent chacun à ses occupations. Par la même logique, Anastasie, qui, pour payer les dettes de son amant, liquide tous ses biens et porte chez l'usurier les diamants de la famille de Restaud, est par conséquent privée de tous les droits, même de celui de voir son père mourant. La femme qui perd ses biens perd simultanément sa liberté.

Comme l'expose lumineusement Balzac au début de sa *Physiologie du mariage*, cette institution de mariage d'où l'amour est exclu conduit naturellement la femme à l'adultère.<sup>36</sup>

---

<sup>34</sup> Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe, tome I*, Paris : Gallimard, 1949, p. 134.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>36</sup> Voir la citation de Simone de Beauvoir, *Ibid.*, p. 137.

Ainsi, le bal est l'expérience la plus érotique de la vie mondaine. Les grandes dames contraintes par un mariage malheureux, qui se présentent dans les salons plus souvent qu'elles ne restent chez elles, deviennent les cibles des jeunes protagonistes animés par un fort désir de posséder la femme, la richesse et la gloire. Néanmoins, les aventuriers charmants mettent l'amour sensuel au-dessus de l'amour pur, et les dames entraînées par le désir insensé ne tiennent pas compte des ravages que causerait cet éros. Dans *Le père Goriot*, le comte Maxime de Trailles escroque Anastasie et lui soutire de l'argent par sa séduction sensuelle, Rastignac se sert de Delphine comme d'un escalier vers la réunion mondaine. Dans *Illusions perdues*, Ève présente honnêtement son frère Lucien comme un prostitué vivant de ses talents, un homme financé par la prostituée, qui se vautre dans la luxure et qui est entraîné par le jésuitisme de la passion. Or, on se complaît dans les liaisons dangereuses, puisque chacun répond aux besoins économiques ou physiques de l'autre. Comme le signale Peter Brooks, la dépense sexuelle dans l'économie balzacienne est une perte d'énergie et de la vie elle-même, qui correspond bien à la dépense d'argent.<sup>37</sup> Dans cette économie capitaliste primitive, la sexualité du corps représente le capital-risque que les jeunes arrivistes de Balzac doivent investir. Les relations et les mariages de la haute société expriment ouvertement « cet éclat cependant et cette splendeur dont s'entoure ainsi la société productrice de marchandises, et le sentiment illusoire de sa sécurité » qui ne les met pas à l'abri des menaces,<sup>38</sup> comme le décrit Benjamin. Dans l'économie sexuelle patriarcale nommée par Peter Brooks, même la Parisienne la plus à la mode, noble ou entretenue, n'échappe pas à la loi de l'échange équivalent ni au destin de désillusion. L'exception existe dans l'amour constant de David et Ève et dans le sentiment simple de Kolb et Marion. Les couples provinciaux dans *Illusions perdues* constituent ainsi des exemples contraires — célébrés par Balzac, non sans quelques grains d'ironie — aux mariages parisiens.

Nous remarquons donc, dans le Paris de Balzac, la séparation de l'âme et du corps, tout comme nous la remarquons dans le Shanghai de Mao Dun, cette dernière ayant cependant un point de départ tout différent. La Parisienne de Balzac reste ivre des illusions monarchiques, tandis que la Shanghaïenne de Mao Dun commence à se réveiller et sa prise de conscience est

---

<sup>37</sup> Peter Brooks, *Body Work : Objects of Desire in Modern Narrative*, Cambridge : Harvard University Press, 1993, p. 69.

<sup>38</sup> Walter Benjamin, « Exposé de 1939 », *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle : le livre des passages*, Paris : Éditions du Cerf, 1989, p. 47.

nécessairement libératrice. La bourgeoise parisienne « est incapable d'intimité et de sentiment intérieur, parce qu'elle a tout réduit à la froideur du calcul et à l'égoïsme », ce qui, selon Harvey, est bien « la principale critique que Balzac formule à l'endroit de la bourgeoisie »<sup>39</sup>. Quant à la femme présentée dans le roman urbain de Mao Dun, elle refuse l'union d'amour pur, car la femme affranchie a hâte de briser les fers de toutes les traditions et de crier vengeance contre l'économie sexuelle patriarcale en libérant son désir féminin.

Les bourgeois parisiens de Balzac, qui envient, singent et détestent l'aristocratie, n'ont qu'un rêve : s'allier à une famille aristocratique. Le salon, sous la Restauration, prolonge le modèle hérité du 18<sup>e</sup> siècle où la dame tient un salon au centre duquel évolue son glorieux amant — dans *Illusions perdues*, Lucien avait d'abord été l'amant de Madame de Bargeton avant d'être entretenu par la jeune actrice. La maîtresse du salon, à laquelle s'adressent les compliments des hommes de la ville, reproduit le modèle aristocratique. Bien que le bourgeois émergent commence à conquérir les boulevards parisiens où il établit la modernité de la société des marchandises, il ne peut s'empêcher de courir vers le raout en quête d'un succès basé sur un mariage ou des relations puissantes. Telle est la mode de cette époque. L'histoire de la mode parisienne, ininterrompue, est inscrite dans le roman de Balzac. L'esthétique de cette mode, que Marx appelle superstructure, se base sur l'infrastructure du mariage ou du sexe. Comme le déclare Balzac dans sa *Physiologie du mariage*, « la femme est une propriété que l'on acquiert par contrat »<sup>40</sup>. Exprimant d'une manière cynique son idéal de la hiérarchie des sexes, Balzac s'inscrit dans la profonde continuité de la monarchie, mais dévoile également les changements qui existent déjà à l'état latent dans la configuration sociale actuelle. D'après Harvey, le glas de la haute société a sonné, sous la forme des « tensions latentes au sein de l'ordre existant »<sup>41</sup> qui donneront lieu aux transformations du Second Empire.

Une multitude de preuves démontrent l'impossibilité de la rupture radicale avec le passé, alors, pourrions-nous dire que la mode du Shanghai moderne chez Mao Dun représente une rupture radicale avec la tradition ? À cette question, Fredric Jameson semble fournir une réponse

---

<sup>39</sup> David Harvey, *Paris, capitale de la modernité*, Paris : Les Prairies ordinaires, 2012, p. 82.

<sup>40</sup> Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe, tome I*, Paris : Gallimard, 1949, p. 137.

<sup>41</sup> David Harvey, *Paris, capitale de la modernité*, Paris : Les Prairies ordinaires, 2012, p. 42-43.



suggestive. Il énonce, dans sa discussion sur la dialectique entre la rupture et la période, que la modernité peut être considérée comme un type d'effet rhétorique unique ou comme un trope.<sup>42</sup> Cette affirmation nous évoque les motifs idéologiques du roman historique de Mao Dun. Comme le note Průšek, les motivations du réalisme de Mao Dun sont avant tout politiques et analytiques.<sup>43</sup> Les efforts de Mao Dun pour écrire l'histoire du présent ont pour but d'accélérer le processus de l'histoire, et même d'entraîner un changement ou un détournement de celui-ci. C'est ainsi que le trope de la modernité aboutit à « une réécriture, un puissant déplacement des paradigmes narratifs précédents »<sup>44</sup>.

La rupture radicale est donc un choix narratif de Mao Dun. Étant donné que les mouvements du 4 mai et de la nouvelle culture sont des mouvements anticonformistes radicaux qui veulent complètement renverser l'ordre social ancien, la culture urbaine orientale que Mao Dun prêche est plutôt un choix réaliste et une tactique pour éviter la crise théorique — il faut proposer une solution de remplacement si on annihile ce qui existe. En réitérant que la mode de Shanghai est une culture urbaine occidentalisée, que la ville est parfaitement synchronisée avec le plus récent modèle urbain du monde, l'écrivain donne la gloire à la rupture sociale et politique majeure de la modernité. Si on n'arrache pas le présent du passé par la force, on ne peut faire sentir le présent comme une période historique à part entière. Préconiser la rupture avec toute tradition, c'est pour en fin de compte propager la nouvelle culture. En ce sens, la rupture radicale avec le passé n'est qu'un prétexte pour la réécriture et pour ébranler des convictions solidement enracinées.

Il existe une dialectique entre la continuité et la rupture de la mode. D'une part, les termes « moderne » et « modernité » apportent toujours une forme de logique de périodisation, aussi implicite soit-elle au début. D'autre part, « une formation sociale ne saurait connaître de changements qui n'existent pas déjà à l'état latent dans sa configuration actuelle »<sup>45</sup>. Sachons que la mode urbaine des années 1920 et 1930, bien qu'elle fasse preuve d'une ferme

---

<sup>42</sup> Fredric Jameson, *A Singular Modernity : Essay on the Ontology of the Present*, London : Verso, 2002, p. 34.

<sup>43</sup> Jaroslav Průšek, « Mao Tun and Yü Ta-fu », *The Lyrical and the Epic : Studies of Modern Chinese Literature*, Bloomington : Indiana University Press, 1980, p. 142.

<sup>44</sup> Fredric Jameson, *A Singular Modernity : Essay on the Ontology of the Present*, London : Verso, 2002, p. 35.

<sup>45</sup> David Harvey, *Paris, capitale de la modernité*, Paris : Les Prairies ordinaires, 2012, p. 19-21.

détermination de tout transformer, n'est pas en mesure de faire de Shanghai une feuille vierge par annihilation du passé avant d'y établir de nouveaux critères. Lee Ou-fan redessine, dans son *Shanghai modern*, le tableau historique de la première métropole orientale, et interprète, sur le plan de l'architecture, du cinéma et du roman, la modernité de la culture urbaine du Shanghai des années 1930. Selon lui, le discours de l'exposition du corps féminin dans la revue *The Young Companion* (良友画报 *liang you hua bao*), dans les années 1930, dérive en effet de la littérature courtisane des Qing tardifs, mais cette exposition du corps féminin au public est considérée comme étant une invasion de la culture et de l'esthétique occidentales, puisqu'il serait compliqué de la situer dans un contexte culturel chinois moderne.<sup>46</sup> Toutefois, une invasion de la culture et de l'esthétique occidentales ne suffit pas à Mao Dun pour définir la « destruction créatrice » qui a alors lieu à Shanghai ; seul le fort pouvoir de subversion et de persuasion que la notion de rupture radicale conserve permet d'appeler l'idée de la nouvelle culture un mythe de la modernité. Rey Chow remarque aussi ce souci de la rupture dans la littérature chinoise moderne du début du 20<sup>e</sup> siècle et elle caractérise ainsi cette période par « le sentiment non seulement du rajeunissement, mais plus encore du renoncement ».<sup>47</sup> Dans le roman de Mao Dun, les personnages féminins plutôt que masculins constituent le truchement principal de ce renoncement.

Le choix entre la continuité et la rupture, selon Jameson, ressemble à « un début historiographique absolu »<sup>48</sup>. Mao Dun préfère évidemment délimiter le début de l'histoire du présent. C'est ainsi que le roman de Mao Dun porte un double signe d'une influence occidentale et d'une rupture avec la tradition. Quant à Balzac, il est peut-être le premier grand conservateur à regretter le temps perdu. Il analyse la ville moderne en pénétrant son histoire, mais la modernité lui paraît effarante, à Paris plus encore qu'en tout autre endroit. À rebours de son prédécesseur réaliste, Mao Dun ne se lasse pas d'admirer la modernité et soutient la priorité de la réécriture de l'histoire par rapport à l'analyse historique.

---

<sup>46</sup> Lee Ou-fan, *Shanghai Modern : The Flowering of a New Urban Culture in China, 1930-1945*, Cambridge : Harvard University Press, 1999, p. 72-73.

<sup>47</sup> Rey Chow décrit cette période : « a period in China that was characterized by feelings not only of rejuvenation, but more so, of renunciation ». Rey Chow, *Woman and Chinese Modernity : The Politics of Reading between West and East*, Minneapolis : University of Minnesota Press, 1991, p. 86.

<sup>48</sup> Fredric Jameson, *A Singular Modernity : Essay on the Ontology of the Present*, London : Verso, 2002, p. 23.

## Conclusion

Les analyses de Balzac et Mao Dun que nous avons effectuées dans le cadre de notre mémoire portent sur les liens entre l'écrivain, la narration et la ville, ainsi que sur la dépendance discrète de Mao Dun vis-à-vis des perspectives développées par Balzac. Se trouvant dans un virage politique, économique et culturel au cours d'une grande partie de leur carrière respective, Balzac et Mao Dun partagent des contextes historiques semblables. Balzac est le flâneur parisien qui, avant que Walter Benjamin crée officiellement cette image, avant que la transformation de l'espace capitaliste se termine à Paris, assiste à la prospérité de la culture bourgeoise dans la ville. La naissance du flâneur parisien est due à la capitalisation de la littérature. Balzac représente dans toute son ampleur ce processus de la transformation de la littérature en marchandise. En Chine, le même processus s'enclenche au début du 20<sup>e</sup> siècle, période qui correspond à l'effondrement de l'Empire chinois. Toutefois, beaucoup d'écrivains chinois, qui héritent de leurs ancêtres intellectuels la dualité identitaire, politique et littéraire, ne se métamorphosent pas en flâneurs vivant de leur plume. Le mouvement du 4 mai 1919 marque la naissance de cette génération d'écrivains modernes qui affichent la double identité. Aussi, pour Mao Dun, cet événement historique annonce un véritable tournant intellectuel et politique. Mao Dun choisit Shanghai, centre des mouvements révolutionnaires et du développement économique de la Chine, et endosse dès lors l'identité de l'écrivain révolutionnaire.

Différent de Baudelaire, qui erre dans la ville avec distraction, Balzac parcourt, en promeneur, les rues de Paris dans le but de cartographier le territoire urbain et de concevoir les plus panoramiques de ses romans. Il se mêle à la foule, tandis que Baudelaire s'en détache. Passionné par la physiologie de la ville qui tente de dessiner le panorama urbain, Balzac décrit tous les aspects de Paris comme un médecin décrit la structure du corps : l'architecture, les rues, les résidents et leurs activités. Ses descriptions sont minutieuses et puissantes, de sorte que ses lecteurs voient devant eux le visage authentique de la ville que l'écrivain traduit littéralement. La constitution du Paris moderne se trouve ainsi mise à nu.

Doué d'un talent d'observateur, Balzac possède également la capacité de donner une forme

vivante à ses pensées. Ces facultés, dont dispose Balzac, sont dignes d'être justement admirées, aussi bien de Mao Dun que de tous ses lecteurs chinois. Baudelaire a répété que Balzac était autant un visionnaire qu'un réaliste.<sup>1</sup> Il s'agit en effet des deux qualités balzaciennes les plus fascinantes. Or, Mao Dun ne différencie pas bien le réalisme du naturalisme, il les confond même, puisqu'il écrit à son lecteur que « le naturalisme et le réalisme dans la littérature sont en fait la même chose »<sup>2</sup>. Les raisons pour lesquelles Mao Dun décrit Balzac comme précurseur du naturalisme sont que Balzac prête une grande attention aux observations faites sur le terrain, que la société qu'il écrit correspond toujours à celle dont il a déjà fait l'expérience et que ses personnages existent toujours dans le réel.<sup>3</sup> Autant dire que dans la conception de Mao Dun, l'essentiel du réalisme consiste, à proprement parler, dans l'observation et l'expression de la vérité. Guidé par Balzac, il mène des enquêtes dans les usines et à la Bourse afin de mettre en scène les développements industriels et financiers de Shanghai. À la recherche d'une vérité plus absolue et d'une représentation plus objective, Mao Dun crée enfin le réalisme de la littérature chinoise moderne en se basant sur les méthodes « scientifiques » de Balzac.

La prescience et la clairvoyance du visionnaire sont aussi fascinantes pour Mao Dun, c'est dire que Balzac voit et porte plus loin. La vie à Paris est toujours soumise aux pouvoirs fétiches, Balzac en demeure conscient. L'écrivain français voit que son époque est le début du grand essor du capitalisme français, et son rôle dépasse ainsi celui de l'esthète ou de l'observateur nomade. Il s'impose la tâche de démêler les mystères des relations sociales de la ville, de pénétrer le fétiche, de traverser l'apparence phénoménale pour mieux comprendre les forces occultes qui régissent l'évolution sociale. De même, Mao Dun possède également un but lorsqu'il décrit dans ses romans cet essor capitaliste à Shanghai, la transformation de l'artisanat primitif en capitalisme moderne et la conquête de l'industrie naissante par le capital triomphant. Motivé par son attachement au communisme et à l'élitisme traditionnel chinois, Mao Dun s'engage dans les querelles idéologiques des années 1930 en esquissant l'évolution de la ville. La réponse qu'il cherche réside dans les débouchés de la société chinoise.

---

<sup>1</sup> David Harvey, *Paris, capitale de la modernité*, Paris : Les Prairies ordinaires, 2012, p. 102.

<sup>2</sup> Mao Dun (茅盾), « Réponses aux doutes sur le naturalisme : lettre à Lü Feinan » (自然主义的怀疑与解答—复吕芾南), *Œuvres complètes : Vol. 18* (茅盾全集第十八卷), Beijing : Éditions littéraires du Peuple (人民文学出版社), 1989, p. 211.

<sup>3</sup> Mao Dun (茅盾), « Le naturalisme et le roman moderne chinois » (自然主义与中国现代小说), *Œuvres complètes : Vol. 18* (茅盾全集第十八卷), Beijing : Éditions littéraires du Peuple (人民文学出版社), 1989, p. 236.

En résumé, chacun des quatre romans analysés dans notre mémoire, qu'il s'intitule *Illusions perdues* ou non, relate une histoire d'illusions perdues. L'échec de Lucien (*Illusions perdues*), le regret de Goriot (*Le père Goriot*), le déboire de Jing (*Désillusion*), la ruine de Wu Sun-fu (*Minuit*) : le thème de la déchéance ne semble pas fortuit, mais évoque en revanche le destin typique dans le capitalisme florissant. Mao Dun, en tant que lecteur de Balzac, choisit le même thème presque un siècle plus tard, non pas à la suite de quelque imitation de Balzac, mais à la suite de l'évolution sociale de Shanghai, la ville pour laquelle Paris est bien une ville modèle en ce qui concerne la croissance politique de la bourgeoisie.

Certes, cela serait un projet particulièrement laborieux de représenter la ville durant les phases d'intense transformation. Aucun auteur n'accomplit ce programme vertigineux plus brillamment que Balzac. En conduisant son intrigue d'une manière la plus raffinée, Balzac fait défiler sur la scène une masse de figures significatives et typiques. Georg Lukács affirme, à la louange des *Illusions perdues*, que le roman s'élève « à une hauteur solitaire au sein de la production littéraire de la France d'alors »<sup>4</sup>. D'après Lukács, Balzac ne s'en tient pas à la compréhension et à la représentation des situations sociales tragi-comiques. La réussite suprême de Balzac réside dans le fait qu'il dissèque et représente les forces sociales enveloppées par les relations amples et variées, et dessine la silhouette de la bourgeoisie :

Balzac décrit l'accumulation primitive du capitalisme en matière d'esprit humain, et ses successeurs, même les plus grands comme Flaubert par exemple, sont déjà confrontés au fait accompli de la subordination de toutes les valeurs humaines à la marque de fabrique capitaliste. Chez Balzac nous voyons donc la tragédie animée de la naissance, chez ses successeurs la réalité morte de l'accomplissement, la lamentation lyrique et ironique sur cet accomplissement. Balzac représente la lutte contre la dégradation capitaliste de l'homme, ses successeurs décrivent seulement un monde dégradé par le capitalisme.<sup>5</sup>

Lukács s'efforce d'éclaircir le génie balzacien, qui se résume par la production d'une œuvre visionnaire dépeignant l'évolution de l'ordre social et anticipant de manière inédite les rapports capitalistes qui ne sont encore qu'au stade embryonnaire sous la Restauration. David Harvey a-t-il pris connaissance de ces commentaires ? C'est bien possible. En 2003, il reformule de façon plus précise les points de vue que Lukács a développés en 1935 : la vision de Balzac repose

---

<sup>4</sup> Georg Lukács, « Illusions perdues », *Balzac et le réalisme français*, Paris : Découverte, 1999, p. 50.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.67. Première parution de l'article en 1935.

« non seulement sur ce qu'était la ville, mais sur ce qu'elle pourrait devenir »<sup>6</sup>. En réfutant l'idée que la modernité constitue une rupture radicale avec le passé, Harvey fait remonter officiellement à Balzac les mythes modernes de Paris et préconise la continuité de l'histoire dont le début se trouve dans *La Comédie humaine* de Balzac.

Si Mao Dun puise chez Balzac le mode de composition à l'égard du métarécit historique, de l'ampleur, la densité et la variété de la représentation de la réalité, sa réussite, qui réside dans la manière dont il inaugure la modernité littéraire en Chine, est une complicité discrète entre lui et Balzac que très peu de critiques perçoivent. Jaroslav Průšek reconnaît les efforts de Mao Dun pour saisir et communiquer la réalité, lesquels se caractérisent par sa préoccupation pour la réalité actuelle.<sup>7</sup> Wang Der-wei souligne pourtant que Průšek remarque uniquement le « présent » mis en évidence chez Mao Dun sans constater le « futur » qui y expose des motifs idéologiques plus compliqués. Selon Wang Der-wei, les événements en cours doivent être décrits et analysés, non pas parce qu'ils revêtent une importance essentielle, mais parce qu'ils constituent une ouverture pour la présence finale de l'histoire sous forme de révolution. Le récit historique fictif de Mao Dun est en ce sens un récit transitoire qui fonctionne avant le récit maître.<sup>8</sup> Il est à noter que le récit de l'ouverture exposé par Wang Der-wei effleure déjà vaguement les perspectives modernistes de Mao Dun qui consistent à anticiper des rapports sociaux qui sont encore imperceptibles au présent.

À vrai dire, Mao Dun a une plus forte conscience de la modernité que Balzac. Il dessine dans son roman une configuration urbaine explicite : l'essor de Shanghai sous l'influence de la modernité occidentale et les défis de la modernité. Ses romans situés à Shanghai se déploient toujours dans un contexte occidentalisé et industrialisé, puisque la modernité dans son système théorique se traduit d'abord par les scènes modernes. Sur le plan de l'apparence de la ville, le Paris de Balzac est démodé, sale et vétuste, alors que le Shanghai de Mao Dun est moderne, dynamique et actif. Pourtant, le rythme rapide de Shanghai et le bruit perçant de la machine sont

---

<sup>6</sup> David Harvey, *Paris, capitale de la modernité*, Paris : Les Prairies ordinaires, 2012, p. 54. L'original anglais du livre, *Paris, Capital of Modernity*, est publié à New York en 2003 par la maison d'éditions Routledge.

<sup>7</sup> Jaroslav Průšek, « Mao Tun and Yü Ta-fu », *The Lyrical and the Epic : Studies of Modern Chinese Literature*, Bloomington : Indiana University Press, 1980, p. 121.

<sup>8</sup> Wang Der-wei, *Fictional Realism in Twentieth-Century China : Mao Dun, Lao She, Shen Congwen*, New York : Columbia University Press, 1992, p. 32-33.

à la fois excitants et inquiétants : excitants, parce qu'ils annoncent l'avènement de l'âge d'or des industries nationales ; inquiétants, parce qu'ils interpellent l'écrivain sur la question des crises matérielles, spirituelles et morales enfouies dans les sanctuaires des valeurs bourgeoises.

Ainsi, le roman *Minuit* témoigne en ce sens d'un tournant historique majeur : l'âge d'or du capitalisme chinois donne aux industriels de la classe bourgeoise la possibilité de faire passer leurs idéaux héroïques concernant l'industrialisme, mais le chaos de la réalité ne fait qu'accroître leur confusion. À Shanghai, les résidents de toutes les classes courent, sautent et cabriolent à la Bourse, fouettés par « le monstre nommé Spéculation »<sup>9</sup>. Parce que la circulation du capital règne sur la ville. Le caractère historiquement typique des personnages du roman est si grand que cette tragi-comédie atteint une profondeur inégalée dans la littérature de la Chine d'alors.

Mao Dun n'est pas né à Shanghai, Balzac n'est pas né à Paris non plus. Shanghai figure cependant incontestablement au centre de l'univers de Mao Dun, comme Paris est presque partout présent dans *La Comédie humaine*. Cela tient au fait que le Shanghai de Mao Dun, ainsi que le Paris de Balzac, est la capitale du capital, édifiée par le pouvoir bourgeois. La concordance profonde entre Balzac et Mao Dun réside donc dans le fait que les deux écrivains anticipent tous les deux de manière troublante des rapports sociaux dans leurs œuvres. La croissance rapide, aussi bien de Paris au début du 19<sup>e</sup> siècle que de Shanghai au début du 20<sup>e</sup> siècle, rend la vie urbaine difficile à décoder et à représenter. Pour Balzac et Mao Dun, la ville est plus que le champ d'action large et varié dans lequel les protagonistes déploient leurs talents illustres, elle est encore et surtout l'assise de la mythologie. Le Paris de Balzac, comme le Shanghai de Mao Dun, est socialement extrêmement nuancé. Les deux romanciers ouvrent le corps pour trouver l'âme à l'intérieur, démythifient la ville, dissèquent et représentent l'économie politique qui sous-tend la vie urbaine moderne, et enfin placent les mythes de la modernité capitaliste sous le microscope. Ils ouvrent ainsi de nouvelles perspectives sur lesquelles sont posées les bases de l'imaginaire, et flairent de loin les transformations systématiques de Paris, amorcées sous le Second Empire et celles de Shanghai, amorcées sous la République populaire de Chine. Les mouvements révolutionnaires s'alimentent des tensions

---

<sup>9</sup> C'est une expression balzacienne de la nouvelle *La Fille aux yeux d'or*, troisième volet de *l'Histoire des Treize*.

latentes au sein de l'ordre existant. Balzac et Mao Dun mettent en relief la nature de ces tensions respectivement dans le Paris sous la Restauration et dans le Shanghai au tournant des années 1920-1930.

Ce sont des ères héroïques et Balzac et Mao Dun placent au centre de leur œuvre les hommes ambitieux et talentueux de leur époque. Néanmoins, la modernité est non seulement l'allégorie de l'homme, mais aussi celle de la femme. En particulier à Paris et Shanghai, deux villes élégantes et séduisantes, la femme est bien souvent l'un des mythes fondateurs de la modernité. Si l'homme est le premier rôle absolu du monde financier et du monde industriel, qui fait de la ville bourgeoise un fétiche, la femme prescrit le rite selon lequel ce fétiche demande à être adoré. Elle attribue à l'univers des marchandises une influence considérable, qui s'exerce par l'intermédiaire de la mode, une culture bourgeoise. À plus grande échelle, le goût et le caprice de la femme entraînent une recomposition de la ville.

Balzac montre que les zones de Paris se classent dans les différentes catégories de modes qui révèlent ce que vous êtes et ce que vous avez. Puisque la qualité des manières et des vêtements devient le clivage déterminant de la distinction, les Parisiennes pourraient être facilement analysées dans leurs différentes strates, de la même manière qu'un géologue étudie différentes couches dans la roche. La séparation rigide des classes sociales fait partie intégrante de l'écologie de Paris, la ville où la mode se manifeste en s'emparant de la division horizontale. Pourtant, dans le Shanghai rénové par la mode occidentale, au tournant des années 1920-1930, les frontières extérieures des groupes sociaux se brouillent progressivement. Dans la jeune ville orientale influencée par les habitudes occidentales qu'apportent les concessions de la ville, les dernières tendances des collections occidentales, dès qu'elles se font connaître par les revues féminines et par les films de Hollywood, sont copiées en un clin d'œil par presque toutes les femmes urbaines. À Shanghai, la croissance de la bourgeoisie et l'épanouissement de la culture de consommation favorisent l'affaiblissement des distinctions de classes. Georg Simmel définit la double fonction d'association et de séparation que la mode remplit,<sup>10</sup> et si l'œuvre de Balzac met mieux en évidence la fonction de séparation, l'œuvre de Mao Dun évoque mieux celle

---

<sup>10</sup> Georg Simmel, *Philosophie de la mode*, Paris : Éditions Allia, 2017, p. 20-21.



d'association.

Pour la femme, la quête de la modernité passe d'abord par celle d'une modernité vestimentaire. Qu'elle singe les manières d'une grande dame parisienne ou qu'elle porte la robe qu'arbore l'une des premières actrices de Shanghai, la femme moderne est la médiatrice par excellence pour intervenir entre la ville et la modernité de la consommation. La tendance à rechercher passionnément le charme féminin, à identifier la femme à la mode, à décrire minutieusement les fruits matériels de la bourgeoisie est le lien artistique entre Balzac et Mao Dun. Toutefois, ces écrivains représentent deux extrêmes significatifs parmi les positions possibles vis-à-vis du féminisme. Chacun crée un monde de personnages variables, parmi lesquels la femme est à la fois membre de l'espace intérieur du foyer et consommatrice de la ville. Balzac est foncièrement monarchiste et partisan du patriarcat. Non seulement il sépare les classes sociales par les distances physiques, mais en plus, il réclame la hiérarchie des sexes. La femme dans le monde balzacien, aussi noble soit-elle, n'est à proprement parler qu'une annexe de l'homme sans aucun droit économique ni politique. La conception féministe de Mao Dun est pourtant fondamentalement différente. Il arrache la femme à la famille, autorise son éducation, favorise sa libération et l'encourage à faire tout ce qui lui permettrait de développer son individualité, voire d'aller jusqu'à la révolution.

Balzac et Mao Dun prédisent tous les deux un profond changement du rôle des femmes dans la société. Les personnages féminins que Balzac préfère sont ses chères dames aristocratiques, mais il reconnaît clairement que le noyau dur de la société noble le plus exclusif ne se borne plus à agréger les familles vivant dans l'orbite de la Cour, celles qui s'imposent comme bastion du style de vie et des pensées monarchiques, et que les femmes sorties des rangs supérieurs de la bourgeoisie deviennent déjà le noyau de l'aristocratie nouvelle, qu'on appelle la *femme comme il faut*, car, à Paris, l'aristocratie moderne doit s'appuyer sur le pouvoir de l'argent. Ici, Mao Dun voit en Balzac un allié, dans la mesure où Mao Dun représente, dans son roman, le recul de toutes les formes de la société féodale devant l'impétueuse marche en avant du capitalisme. Cependant, Mao Dun, la plus grande figure littéraire du réalisme chinois avant 1949, est un admirateur beaucoup plus inconditionnel, par rapport à Balzac, des pouvoirs politiques potentiels des femmes. De manière directe, il donne aux bourgeoises les plus

distinguées la possibilité de renverser l'ordre des sexes. L'écriture féminine de Mao Dun a ainsi des implications révolutionnaires. Bien plus, l'action de ses romans repose largement sur des réactions face aux menaces des nouveaux ordres qui pèsent sur le vieux monde : le propriétaire foncier campagnard expire une fois entré dans le Shanghai moderne, tandis que la bourgeoisie émergente attend une modernisation et une urbanisation encore plus intenses.

Le destin de la femme est intimement lié à celui de la ville, et la position de l'écrivain à l'égard du féminisme est intimement liée à sa position à l'égard de la modernité. Balzac considère que l'aristocratie doit assumer ses devoirs de commandement, mais l'action véritable dans *La Comédie humaine* est « la marche en avant et la victoire du capitalisme »<sup>11</sup>. C'est pourquoi Balzac dénonce l'inusable mirage de cette existence apparemment fastueuse. La critique du capitalisme est également une des fonctions majeures de la littérature de Mao Dun, mais ce dernier se distingue de Balzac en ceci que sa critique quant au capitalisme ne prend pas une forme lyrique et élégiaque, et ne se limite pas à un pessimisme défait, mais devient le fondement d'une représentation large, dialectique et réaliste du monde futur. Cette divergence provient d'une part des facteurs politiques dans la conception du monde de chacun des écrivains, et d'autre part, de leur conception de la vérité et du réalisme.

L'héritage du passé, comme nous l'avons vu, pèse lourdement chez Balzac. Ce dernier écrit donc de manière récurrente son élégie sur le déclin de la monarchie et déplore la fin catastrophique de l'Empire. Étant le premier à pénétrer et à représenter la modernité de Paris, Balzac, cet apôtre de la ville moderne, vit pourtant un dilemme au quotidien : il avance tout en regardant derrière lui. Il pratique une écriture impressionniste et, à grands traits, il produit une peinture large et profonde des caractères et de la société. Comme le signale Lukács, « la multiplicité de Balzac se rapproche plus de la réalité objective que tout autre mode de représentation »<sup>12</sup>. Or, la méthode de Balzac est en un sens plus proche de l'expérience individuelle, de sa propre vie privée, et son œuvre est rempli d'un profond pessimisme social, d'une atmosphère de fin du monde. C'est ainsi que Balzac conteste et représente la ville parisienne comme fétiche.

---

<sup>11</sup> Georg Lukács, « Illusions perdues », *Balzac et le réalisme français*, Paris : Découverte, 1999, p. 54.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 61.

Orienté par Balzac et par le réalisme français, Mao Dun aspire à une conception du monde large et véridique. Il développe assidûment le lien entre Shanghai et la modernité tout au long de son roman, insistant sur les idées de la modernité qui parcourent l'histoire de la ville et lui donnent forme. Toutefois, la fascination urbaine n'aveugle pas l'écrivain chinois à propos de la terrible réalité sociale. Mao Dun perçoit fortement comme un aiguillon, un credo politique, le communisme, qui distingue ses illusions perdues de celles de Balzac. Pour Mao Dun, qui défend résolument une nouvelle culture, un avenir totalement différent à la poursuite d'une rupture radicale avec le passé, la modernité est plombée indéniablement par des élans révolutionnaires. Le réalisme qu'il recherche à partir du marxisme tel qu'il le conçoit consiste dans une réalité précise, intégrale et collective. Ce n'est donc pas le réalisme de l'individu et de la ville, mais le réalisme incarné dans toute l'histoire. Comme le remarque Průšek, Mao Dun écrit la nation au lieu d'écrire l'individu.<sup>13</sup>

Or, Průšek n'éprouve à l'égard de l'œuvre de Mao Dun que le sentiment tragique vis-à-vis de la vie humaine, issu des tragédies de l'Antiquité, c'est-à-dire le sentiment qu'il serait inutile de protester. Il ne voit pas que Mao Dun, très pessimiste quant au présent, place pourtant avec optimisme ses espoirs en l'idée de la révolution prolétarienne. En ce qui concerne le thème des illusions perdues, Mao Dun et Balzac se rencontrent en ceci que tous les deux arrivent à une représentation littéraire de la nécessité : Lucien doit faire naufrage à Paris (*Illusions perdues*), comme Wu Sun-fu doit faire naufrage à Shanghai (*Minuit*). Cependant, chacun d'eux a une idée différente du lendemain du monde. Balzac suggère de manière pessimiste que le destin tragique de l'humanité est inéluctable et implacable, tandis que Mao Dun est convaincu que l'ordre social sera changé par une nouvelle nécessité.

En dépit de toute divergence, *La Comédie humaine*, le chef-d'œuvre immortel de Balzac, peut être considéré comme le précurseur idéologique et méthodologique de Mao Dun. Depuis longtemps, les sinologues ne se penchent que sur les influences de Taine, Zola et Tolstoï (voir l'introduction), et négligent les liens entre Balzac et Mao Dun. La rencontre explicite des deux écrivains réside dans le choix d'événements historiques grandioses comme sujets de leur roman

---

<sup>13</sup> Jaroslav Průšek, « Mao Tun and Yü Ta-fu », *The Lyrical and the Epic : Studies of Modern Chinese Literature*, Bloomington : Indiana University Press, 1980, p. 133.

et dans leur description des caractères et des personnages typiques de l'époque. Leur point de rencontre discret repose sur leurs observations et représentations visionnaires, qui font d'eux les écrivains modèles démystifiant la modernité, respectivement française et chinoise. La géographie historique de Paris que dessine Balzac, de même que celle de Shanghai que dessine Mao Dun, révèle le fétichisme inhérent de la bourgeoisie, qui décompose enfin les idéaux bourgeois. Cette concordance dans le jugement porté sur la nature de la réalité capitaliste entre Balzac et Mao Dun dépasse la question des classes. En réalité, non seulement Mao Dun a confessé une admiration pour la prescience, la perspicacité et la clairvoyance de l'analyse de la société bourgeoise que Balzac propose dans *La Comédie humaine* (voir l'introduction), mais il s'en est également largement inspiré et nourri.

# Bibliographie

## Œuvres de Balzac

Balzac, Honoré de. « Avant-propos », *La comédie humaine, tome I*. Texte établi et préfacé par Marcel Bouteron. Paris : Gallimard, 1951, p. 3-16.

Balzac, Honoré de. *Études de femme*. Préface de Jean Roudaut ; notice et notes de Samuel S. de Sacy. Paris : Gallimard, 2009.

Balzac, Honoré de. *Eugénie Grandet*. Paris : Larousse, 1993.

Balzac, Honoré de. *Illusions perdues*. Édition présentée et annotée par Patrick Berthier. Paris : Livre de poche, 2008.

Balzac, Honoré de. *La Peau de chagrin*. Préface d'André Pieyre de Mandiargues, édition établie et annotée par S. de Sacy. Paris : Gallimard, 2007.

Balzac, Honoré de. *Le père Goriot*. Préface de Félicien Marceau, notice et notes de Thierry Bodin. Paris : Gallimard, 2009.

Balzac, Honoré de. *Nouvelles*. Présentation, notices, notes et bibliographie par Philippe Berthier. Paris : Flammarion, 2005.

## Œuvres de Mao Dun

Mao Dun (茅盾), « Comment est écrit *Minuit* » (子夜是怎样写成的 *zi ye shi zen yang xie cheng de*). *Œuvres complètes : Vol. 22* (茅盾全集第二十二卷), Beijing : Éditions littéraires du Peuple (人民文学出版社), 1993, p. 52-56.

Mao Dun (茅盾). « Désillusion » (幻灭 *huan mie*). *Œuvres complètes : Vol. 1* (茅盾全集第一卷). Beijing : Éditions littéraires du Peuple (人民文学出版社), 1984, p. 3-100.

Mao Dun (茅盾). « Minuit » (子夜 *zi ye*). *Œuvres complètes : Vol. 3* (茅盾全集第三卷). Beijing : Éditions littéraires du Peuple (人民文学出版社), 1984.

Mao Dun (茅盾). « Postface à L'Arc-en-ciel » (虹·跋 *hong*). *Œuvres complètes : Vol. 2* (茅盾全集第二卷). Beijing : Éditions littéraires du Peuple (人民文学出版社), 1984, p. 271.

Mao Dun (茅盾). *Aperçu de la littérature occidentale* (西洋文学通论 *xi yang wen xue tong lun*). Nanjing : Éditions de la littérature et l'art du Jiangsu (江苏文艺出版社), 2010.

Mao Dun (茅盾). *Les voies que j'ai parcourues : Vol.1* (我走过的道路, 上册 *wo zou guo de dao lu*). Beijing : Éditions littéraires du Peuple (人民文学出版社), 1997.

Mao Dun (茅盾). *Œuvres complètes : Vol. 18* (茅盾全集第十八卷). Beijing : Éditions littéraires du Peuple (人民文学出版社), 1989.

Mao Dun (茅盾). *Œuvres complètes : Vol. 19* (茅盾全集第十九卷). Beijing : Éditions littéraires du Peuple (人民文学出版社), 1991.

Mao Dun. « Désillusion », *L'éclipse*. Traduction du chinois par Frédérique Gilbank et Zhang Pengpeng. Paris : Noël Blandin, 1992, p. 7-161.

Mao Dun. *L'Épreuve*. Traduit du chinois par Shen Dali et Zhang Zhangci ; préface de Michelle Loi. Paris : Acropole, 1985.

Mao Dun. *Minuit. Traduction française*. Beijing : Éditions en langues étrangères, 1979.

Mao Dun. *Minuit*. Traduit du chinois par Jacques Meunier et Michelle Loi. Paris : Éditions You Feng, 2011.

## **Autres œuvres (en langue chinoise)**

Chen, Jianhua (陈建华). *La révolution et la forme : les premiers romans de Mao Dun et la modernité littéraire* (革命与形式：茅盾早期小说的现代性展开 *ge ming yu xing shi mao dun zao qi xiao shuo de xian dai xing zhan kai*). Shanghai : Éditions Université Fudan (复旦大学出版社), 2007.

Chen, Pingyuan (陈平原) et Xia, Xiaohong (夏晓红). *Documents théoriques du roman chinois du 20<sup>e</sup> siècle, tome I : 1897-1916* (二十世纪中国小说理论资料 *er shi shi ji zhong guo xiao shuo li lun zi liao*, 第 I 卷 1897-1916). Beijing : Éditions Université de Pékin (北京大学出版社), 1997.

Chen, Pingyuan (陈平原). *Point de départ du roman chinois moderne : études des romans entre la fin des Qing et le début de la République de Chine* (中国现代小说的起点—清末民初小说研究 *zhong guo xian dai xiao shuo de qi dian ming mo qing chu xiao shuo yan jiu*). Beijing : Éditions Université de Pékin (北京大学出版社), 2005.

Jia, Zhifang (贾植芳). *Associations et courants de la littérature moderne chinoise: Vol. I* (中国现代文学社团流派, 上卷 *zhong guo xian dai wen xue she tuan liu pai*). Nanjing: Éditions Éducation du Jiangsu (江苏教育出版社), 1989.

Liu, Na (刘纳). *Évolutions : littérature chinoise de la révolution de 1911 au mouvement du quatre mai* (嬗变—辛亥革命时期至五四时期的中国文学 *shan bian xin hai ge ming shi qi zhi wu si shi qi de zhong guo wen xue*). Beijing : Éditions Université Renmin (中国人民大学出版社), 2010.

Lu Xun (鲁迅). « Petites notes au cours de la lecture » (1934) (看书琐记 *kan shu suo ji*). *Œuvres complètes de Lu Xun, tome 5* (鲁迅全集第五卷). Beijing : Édition Littérature du peuple (人民文学出版社), 2005, p. 559-561.

Lu Xun (鲁迅). « Préface à 'Récolte abondante' de Ye Zi » (1935) (《叶紫作《丰收》序 *ye zi zuo feng shou xu*). *Œuvres complètes de Lu Xun, tome 6* (鲁迅全集第六卷). Beijing : Édition Littérature du peuple (人民文学出版社), 2005, p. 227-230.

Qu, Qiubai (瞿秋白). *Œuvres complètes de Qu Qiubai : section littéraire, tome 4* (瞿秋白文集文学编第四卷). Beijing : Édition Littérature du peuple (人民文学出版社), 1986.

Zhong, Guisong (钟桂松). *La première décennie : Mao Dun à la Commercial Press* (起步的十年 : 茅盾在商务印书馆 *qi bu de shi nian mao dun zai shang wu yin shu guan*). Beijing : Commercial Press (商务印书馆), 2017.

Zhou, Shoujuan (Éditeur et traducteur) (周瘦鹃). *Réédition des traductions anciennes : Nouvelles des grands écrivains européens et américains* (旧译重刊 : 欧美名家短篇小说 *jiu yi chong kan ou mei ming jia duan pian xiao shuo*). Changsha: Éditions Yuelu (岳麓书社), 1987.

Zuo, Qiu-ming (左丘明). *Zuo Zhuan ou commentaires de Zuo, tome I* (左传译注, 上册 *zuo zhuan yi zhu*). Notes par Li Meng-sheng (李梦生). Shanghai : Éditions Gu Ji de Shanghai (上海古籍出版社), 1998.

## **Autres œuvres (en langues anglaise et française)**

Barthes, Roland. « Histoire et sociologie du vêtement ». *Annales, Vol. 12, N° 3* (Jul 1957), p. 430-441. (doi:10.3406/ahess.1957.2656)

Beauvoir, Simone de. *Le Deuxième Sexe, tome I*. Paris : Gallimard, 1949.

Benjamin, Walter. *Charles Baudelaire : A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*. Translated by Harry Zohn. London : Verso Books, 1997.

Benjamin, Walter. *Charles Baudelaire : un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*. Traduction de l'allemand par Jean Lacoste. Paris : Éditions Payot, 2002.

Benjamin, Walter. *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle : le livre des passages*. Traduction de l'allemand par Jean Lacoste. Paris : Éditions du Cerf, 1989.

Bergère, Marie-Claire. *Histoire de Shanghai*. Paris : Fayard, 2002.

Bergère, Marie-Claire. *L'âge d'or de la bourgeoisie chinoise, 1911-1937*. Paris : Flammarion, 1986.

Brooks, Peter. *Body Work : Objects of Desire in Modern Narrative*. Cambridge (Mass.) : Harvard University Press, 1993.

- Brunel, Pierre. *Histoire de la littérature française : Tome 2, XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*. Paris : Bordas, 1977.
- Caron, François. *Histoire économique de la France : XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*. Paris : Armand Colin, 1981.
- Chang, Kang-i Sun and Owen, Stephen (Editors). *The Cambridge History of Chinese Literature. Volume 2 : From 1375*. Cambridge : Cambridge University Press, 2010.
- Chen, BuYun. *Dressing for the Times: Fashion in Tang Dynasty China (618–907)*. Columbia University, PhD dissertation, 2013. (ProQuest Dissertations & Theses: 3591989)
- Chen, Jianhua. *Revolution and Form : Mao Dun's Early Novels and Chinese Literary Modernity*. Translated by Carlos Rojas. Leiden: Brill, 2018.
- Chow, Rey. *Woman and Chinese Modernity : The Politics of Reading between West and East*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1991.
- Compton, Robert William. *A Study of the Translations of Lin Shu, 1852-1924*. Stanford University, PhD dissertation, 1971. (ProQuest Dissertations & Theses: 7211525)
- Drège, Jean-Pierre. *La Commercial Press de Shanghai, 1897-1949*. Paris : Collège de France, Institut des hautes études chinoises, 1978.
- Fairbank, John King (Editor). *The Cambridge History of China, Vol. 13 : Republican China 1912-1949, Part 2*. Cambridge : Cambridge University Press, 1990.
- Fairbank, John King. *La grande révolution chinoise, 1800-1989*. Traduction de l'anglais par Sylvie Dreyfus. Paris : Flammarion, 1989.
- Gálik, Marián. « Mao Tun's Midnight: Creative Confrontation with Zola, Tolstoy, Wertherism and Nordic Mythology ». *Milestones in Sino-Western Literary Confrontation (1898-1979)*. Wiesbaden : Otto Harrassowitz, 1986, p. 73-99.
- Gálik, Marián. « Mao Tun's Struggle for a Realistic and Marxist Theory of Literature ». *The Genesis of Modern Chinese Literary Criticism, 1917-1930*. London : Curzon Press, 1980, p. 191-213
- Gálik, Marián. *Mao Tun and Modern Chinese Literary Criticism*. Wiesbaden : Franz Steiner Verlag, 1969.
- Gautier, Théophile. « Honoré de Balzac ». *Histoire du romantisme : suivi de Quarante portraits romantiques*. Préface d'Adrien Goetz. Paris : Gallimard, 2011, p. 291-375.
- Harvey, David. *Paris, capitale de la modernité*. Traduction de l'anglais coordonnée par Matthieu Giroud. Paris : Les Prairies ordinaires, 2012.



Hegel, G.W.F. *Esthétique, tome II*. Traduction de Charles Bénard, revue et complétée par Benoît Timmermans et Paolo Zaccaria ; commentaires et notes par Benoît Timmermans et Paolo Zaccaria. Paris : Librairie générale française, 1997.

Hegel, G.W.F. *Phénoménologie de l'esprit*. Présentation, traduction et notes par Gwendoline Jarczyk et Pierre-Jean Labarrière. Paris : Gallimard, 1993.

Higonnet, Patrice. *Paris, capitale du monde : des Lumières au surréalisme*. Paris : Tallandier, 2005.

Hiner, Susan. *Accessories to Modernity : Fashion and the Feminine in Nineteenth-Century France*. Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 2010.

Hsia, Chih-ting. *A history of modern Chinese fiction, 3rd edition*. With an introduction by David Der-wei Wang. Bloomington : Indiana University Press, 1999.

Hsü, Immanuel C.Y. *The Rise of Modern China, 6th edition*. New York : Oxford University Press, 1999.

Institut de France. *Dictionnaire de l'Académie française, 7<sup>e</sup> édition, tome 2*. Paris : Firmin-Didot, 1878. (Livre en microforme)

Jameson, Fredric. *A Singular Modernity : Essay on the Ontology of the Present*. London : Verso, 2002.

Kindleberger, Charles. *Histoire financière de l'Europe occidentale*. Traduction de l'anglais par Henri Bernard. Paris : Economica, 1990.

Lee, Leo Ou-fan. *Shanghai Modern : The Flowering of a New Urban Culture in China, 1930-1945*. Cambridge (Mass.) : Harvard University Press, 1999.

Lee, Leo Ou-fan. *The Romantic Generation of Modern Chinese Writers*. Cambridge (Mass.) : Harvard University Press, 1973.

Lénine, Vladimir. « L'impérialisme, stade suprême du capitalisme (extrait) ». Voir Poulin, Richard (Éditeur), *Les fondements du marxisme*. Hull, Québec : Vents d'Ouest, 1997, p.195-252.

Link, Perry. « Ideology and Theory in the Study of Modern Chinese Literature : An Introduction ». *Modern China*, Vol. 19, N° 1 (Jan 1993), p. 4-12. (doi : 10.1177/009770049301900102)

Liu, Jianmei. *Revolution Plus Love : Literary History, Women's Bodies, and Thematic Repetition in Twentieth-Century Chinese Fiction*. Honolulu : University of Hawai'i Press, 2003.

Lukács, Georg. *Balzac et le réalisme français*. Traduction de l'allemand par Paul Laveau, préface de Gérard Gengembre. Paris : Découverte, 1999.

Lukács, Georg. *Écrits de Moscou...* Traduction et introduction de Claude Prévost. Paris : Éditions sociales, 1974.

- Marchand, Bernard. *Paris, histoire d'une ville (XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle)*. Paris : Editions du Seuil, 1993.
- Marx, Karl. *Le capital : critique de l'économie politique (Livre I)*. Traduction de l'allemand par Joseph Roy et révision par l'auteur. Paris : Éditions sociales, 1977.
- Marx, Karl. *Le capital : critique de l'économie politique (Livre III)*. Traduction de l'allemand par Cohen-Solal et Gilbert Badia. Paris : Éditions sociales, 1977.
- Montandon, Alain. « Balzac et Lavater ». *Revue de Littérature Comparée*, Vol. 74, n° 4 (Oct 1, 2000), p.471-491. (ProQuest document ID : 1293271205)
- Nouveau tableau de Paris au XIX<sup>e</sup> siècle, v. 1*. Paris : Madame Charles-Béchet, 1834.
- Péraud, Alexandre. *La comédie (in)humaine de l'argent*. Lormont : Le Bord de l'eau, 2013.
- Péraud, Alexandre. *Le crédit dans la poétique balzacienne*. Paris : Classiques Garnier, 2012.
- Pernoud, Régine. *Histoire de la bourgeoisie en France : Vol. 2, Les temps moderne*. Paris : Editions du Seuil, 1981.
- Průšek, Jaroslav. *The Lyrical and the Epic : Studies of Modern Chinese Literature*, edited by Leo Ou-fan Lee. Bloomington : Indiana University Press, 1980.
- Rabinow, Paul and Wright, Gwendolyn. « Spatialization of Power, A Discussion of the Work of Michel Foucault ». *Skyline*. 1982, 18 March, p.14-15. Texte recueilli dans Smart, Barry. *Michel Foucault: Critical Assessments. Vol. 4*. New York : Routledge, 1998, p.338-349.
- Rioux, Jean-Pierre et Sirinell, Jean-François. *Histoire culturelle de la France, tome 3, Lumières et liberté : les dix-huitième et dix-neuvième siècles*. Paris : Editions du Seuil, 1998.
- Simmel, Georg. « Culture féminine » (1902). *Philosophie de l'amour*. Postface de Georg Lukàcs ; traduit de l'allemand par Sabine Cornille et Philippe Ivernel. Paris : Éditions Rivages, 1988, p. 69-92.
- Simmel, Georg. *Philosophie de la mode*. Traduit de l'allemand par Arthur Lochmann. Paris : Éditions Allia, 2017.
- Sterle, Karlheinz. *La capitale des signes : Paris et son discours*. Préface de Jean Starobinski, traduction de l'allemand par Marianne Rocher-Jacquín. Paris : Maison des sciences de l'homme, 2001.
- Tocqueville, Alexis de. *L'Ancien Régime et la Révolution*. Edité par J.-P. Mayer. Paris : Gallimard, 1952.
- Vachon, Stéphane. *Balzac*. Presses de L'Université de Paris-Sorbonne, 1999.
- Wang, David Der-wei. *Fictional Realism in Twentieth-Century China : Mao Dun, Lao She, Shen Congwen*. New York : Columbia University Press, 1992.

Zola, Émile. *Le roman expérimental*. Présentation, notes, dossier, chronologie, bibliographie par François-Marie Mourad. Paris : Flammarion, 2006.

Zweig, Stefan. *Balzac : le roman de sa vie*. Traduction de l'allemand par Fernand Delmas. Paris : Albin. Michel, 1950.

## Références web

The ARTFL Project: *Dictionnaires d'autrefois (French dictionaries of the 17th, 18th, 19th and 20th centuries)*. Department of Romance Languages and Literatures, University of Chicago.

<https://artfl-project.uchicago.edu/content/dictionnaires-dautrefois>

Des Essarts, Nicolas-Toussaint. *Dictionnaire universel de police, tome 6*. Paris : Moutard, 1786-1790. Accessible sur le site Gallica de la Bibliothèque nationale de France :

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9662168g/>

# Annexe

## Index des noms chinois

Les caractères chinois sont romanisés en Pin Yin, système élaboré en 1958 par les linguistes chinois, mais nous trouvons, dans beaucoup d'ouvrages de sinologues occidentaux, les anciennes transcriptions basées sur les conventions orthographiques des diverses langues occidentales (par exemple le Wade-Giles). Pour ne pas déconcerter le lecteur, nous adoptons dans ce mémoire la transcription en Pin Yin. Cet index donne d'autres transcriptions habituelles des noms chinois. Celles que nous adoptons dans ce mémoire sont mises en gras. Rappelons aussi que le patronyme chinois précède le prénom.

Noms en chinois	Transcription en Pin Yin	D'autres transcriptions
<i>(Provinces et villes)</i>		
北京	<b>Beijing</b>	Pékin
杭州	<b>Hangzhou</b>	Hangchow
湖州	<b>Huzhou</b>	
济南	<b>Jinan</b>	Tsinan
南京	<b>Nanjing</b>	Nankin
上海	<b>Shanghai</b>	Shanghai
苏州	<b>Suzhou</b>	Soochow
桐乡	<b>Tongxiang</b>	
武汉	<b>Wuhan</b>	
浙江	<b>Zhejiang</b>	Chekiang
<i>(Écrivains)</i>		
白居易	<b>Bai Juyi</b>	Po Kiu-yi, Bo Juyi, Po Chü-i
陈独秀	<b>Chen Duxiu</b>	Ch'en Tu-hsiu
杜亚泉	<b>Du Yaquen</b>	
郭沫若	<b>Guo Moruo</b>	Kuo Mo-jo
胡适	<b>Hu Shi</b>	Hu Shih
老舍	<b>Lao She</b>	Lao Chō
梁启超	<b>Liang Qichao</b>	Lèuhng Kái-chū

林纾	<b>Lin Shu</b>	
鲁迅	<b>Lu Xun</b>	Lu Hsün
罗家伦	<b>Luo Jialun</b>	Lo Chia-Luen
茅盾	<b>Mao Dun</b>	Mao Touen, Mao Tun
穆时英	<b>Mu Shiyng</b>	
瞿秋白	<b>Qu Qiubai</b>	Ch'ü Ch'iu-pai
严复	<b>Yan Fu</b>	Yen Fu
周瘦鹃	<b>Zhou Shoujuan</b>	Eric Chow
周作人	<b>Zhou Zuoren</b>	Chou Tso-jen
<i>(Personnages historiques)</i>		
哀公	<b>Ai Gong (Duc Ai)</b>	
慈禧	<b>Cixi</b>	
冯玉祥	<b>Feng Yuxiang</b>	Feng Yü-hsiang
光绪	<b>Guangxu</b>	
蒋介石	<b>Jiang Jieshi</b>	Chiang Kai-shek, Tchang Kai-chek, Chang Kai-chek
溥仪	<b>Puyi</b>	Pou-yi
乾隆	<b>Qianlong</b>	
孙中山	Sun Zhongshan	<b>Sun Yat-sen</b> (en cantonais)
阎锡山	<b>Yan Xishan</b>	Yen Hsi-shan
隐公	<b>Yin Gong (Duc Yin)</b>	
袁世凯	<b>Yuan Shi-Kai</b>	Yüan Shih-k'ai
曾国藩	<b>Zeng Guofan</b>	Tseng Kuo-fan