



HAL
open science

Une étude imagologique des deux images de la Chine dépeintes sous la plume de François Cheng

Xiaoliu Yang

► **To cite this version:**

Xiaoliu Yang. Une étude imagologique des deux images de la Chine dépeintes sous la plume de François Cheng. Loxias, 2024, Doctoriales XXI, Doctoriales XXI (86). hal-04692351

HAL Id: hal-04692351

<https://hal.science/hal-04692351v1>

Submitted on 9 Sep 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License

Une étude imagologique des deux images de la Chine dépeintes sous la plume de François Cheng

Xiaoliu Yang

Résumé

En tant qu'écrivain migrant chinois en France, François Cheng n'a jamais rompu le lien avec la Chine dans ses créations littéraires et artistiques. Cette peinture de la Chine dans son œuvre est néanmoins complexe. En effet, il a dépeint deux images de la Chine en tant que l'« Autre » qui se distinguent l'une de l'autre, une première image stéréotypée dans le sillage d'un regard orientaliste de la Chine rêvée par le lectorat français et une seconde qui interroge la complexité de l'héritage culturel chinois qu'il met à la portée de ce lectorat. L'un des points essentiels dans l'étude actuelle des représentations (ou imagologie) est de révéler le rapport entre l'image de l'« Autre » créée par l'auteur et sa position (le « Je »). Il s'agit donc davantage d'explorer la cause et l'intention créative de l'auteur sous-jacente dans l'imaginaire social auquel il appartient. Ces deux images de la Chine dépeintes par François Cheng reflètent ainsi son identité culturelle, sa position auctoriale ainsi que son intention créative.

Mots clefs : Écrivain migrant chinois, imagologie, image de l'« Autre », imaginaire social, position auctoriale, intention créative

Abstract

As a Chinese migrant writer in France, François Cheng has consistently written about China in his literary and artistic creations. This painting of China in his works is nevertheless complex. Indeed, he has depicted two images of China as the “Other”, each distinct from the other. The first image follows the stereotypes imagined by his French readership in a view of Orientalism, while the second image explores the complexity of Chinese cultural heritage, bringing new insights to this readership. An essential focus in the modern study of representations (or imagology) is to examine the relationship between the image of the “Other” created by the author and his own perspective (the “I”), and aims furthermore to explore the cause and the underlying creative intention of the author within the social imaginary to which he belongs. These two images of China depicted by François Cheng therefore reflect his cultural identity, his authorial stance and his creative intention.

Key words: Chinese migrant writer, imagology, image of the “Other”, social imaginary, authorial stance, creative intention

Introduction

L'écrivain francophone d'origine chinoise François Cheng connaît aujourd'hui une forte reconnaissance auprès du lectorat français avec divers titres et honneurs, contrastant avec la peinture d'exil et d'errance en France souvent présente dans ses œuvres et discours au sujet de ses premières années dans son pays d'adoption. Il est parvenu à construire une identité auctoriale transculturelle bien spécifique en se positionnant à la fois comme écrivain français et homme de dialogue entre les cultures, un « pèlerin » entre l'Orient et l'Occident¹. Malgré son choix d'écrire en français afin de s'adresser principalement et directement aux lecteurs français, il n'a jamais rompu

¹ Xiaoliu Yang, « Culture d'origine et figure auctoriale dans les œuvres de François Cheng », *Transversalités*, n° 169, 2024, pp. 97-110.

son lien avec la Chine tout au long de ses recherches et de ses créations artistiques et littéraires. Si son adoption d'une écriture dans la langue de son pays d'accueil sert dans une certaine mesure à légitimer son image et son statut d'écrivain français², il existe bien une raison expliquant la persistance de la Chine, son pays d'origine, tout au long de son œuvre. En effet, il ne développe pas une vision uniforme de la Chine auprès du lectorat français et a dépeint deux images différentes de la Chine, parfois contradictoires. Quelles sont les deux images ambivalentes qu'il dépeint de la Chine ? Quelles en sont les causes et quelle est son intention créative ?

En tant qu'écrivain migrant chinois en France qui écrit en langue acquise, François Cheng est l'« Autre » à la fois pour les lecteurs français dans son pays d'accueil et pour les lecteurs chinois dans son pays d'origine. Il est confronté à un dilemme lui demandant d'adopter une position souvent exclusive entre la culture chinoise et la culture occidentale. D'une part, étant parti jeune de Chine pour la France, il écrit dans ses œuvres à partir d'une représentation de son ancien pays qui ne peut exister que comme imaginaire, et il est considéré comme l'« Autre » par les lecteurs chinois en Chine ; d'autre part, en tant qu'immigrant étranger, il a subi une crise identitaire pendant une longue période errante à son arrivée en France et a eu des difficultés à s'intégrer dans la société française en raison des conflits culturels et de son statut marginalisé (cette expérience identitaire a été exprimée par lui dans ses diverses œuvres et discours, en particulier à travers le personnage Tianyi dans son premier roman *Le Dit de Tianyi* qui porte une forte couleur autobiographique), et est donc aussi considéré dans une certaine mesure comme l'« Autre » dans son pays d'accueil. Une présentation de la Chine par François Cheng au lectorat français est d'emblée paradoxale dans la mesure où il doit se présenter à cet « Autre » qu'est le lectorat français comme un « Autre » (porte-parole de la Chine) mais avec la langue de ce lectorat. En même temps, en tant qu'écrivain migrant chinois qui est parti en France dès sa jeunesse et qui montre une forte envie de légitimer son statut d'écrivain français, il sait puiser dans ce matériau chinois de manière à pouvoir être lu et compris par ce lectorat. Il doit savoir en somme trouver cette juste distance (et proximité) entre le lectorat français et la Chine, posture complexe qui aura une incidence sur les représentations plurielles de la Chine dans son œuvre. Nous nous interrogeons donc sur le regard qu'il porte sur l'image de la Chine qu'il présente aux lecteurs français à travers ses créations.

Les deux images idéologique et utopique de l'« Autre » au regard de la position de l'auteur par le biais de l'imagologie

Selon le professeur Daniel-Henri Pageaux, l'étude de l'image de l'étranger forme une partie essentielle de l'étude de l'imagologie et se base sur « une représentation de l'Autre » :

L'image de l'étranger doit être étudiée comme la partie d'un ensemble vaste et complexe : l'imaginaire. Plus précisément : l'imaginaire social (mot emprunté aux historiens) dans une de ses manifestations particulières, la représentation de l'Autre. Dans ces conditions, il importe de préciser ce que l'on entend, en littérature comparée, par "image"³.

² Xiaoliu Yang, « Culture d'origine et figure auctoriale dans les œuvres de François Cheng », pp. 99-103.

³ Daniel-Henri Pageaux, « De l'imagerie culturelle à l'imaginaire », in Pierre Brunel, et Yves Chevrel (dir.), *Précis de littérature comparée*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989, p. 135.

L'imaginaire social est interprété par Daniel-Henri Pageaux dans ce même ouvrage (même page) comme « un ensemble d'idées sur l'étranger prises dans un processus de littérisation mais aussi de socialisation ».

Il précise davantage la relation binaire et mutuelle entre le « Je » et l'« Autre » au cours du processus dans lequel l'image de l'« Autre » est conçue et formée par le « Je » :

Toute image procède d'une prise de conscience, si minime soit-elle, d'un Je par rapport à l'Autre, d'un Ici par rapport à un Ailleurs. L'image est donc l'expression, littéraire ou non, d'un écart significatif entre deux ordres de réalité culturelle. Ou encore : l'image est la représentation d'une réalité culturelle au travers de laquelle l'individu ou le groupe qui l'ont élaborée (ou qui la partagent ou qui la propagent) révèlent et traduisent l'espace culturel et idéologique dans lequel ils se situent⁴.

À la suite de Paul Ricœur, Jean-Marc Moura distingue ce qui relève dans l'imaginaire social de l'idéologie et de l'utopie. Il commente que dans le premier terme (l'idéologie), « il s'agira d'une image "intégrative" de l'altérité, qui permettra une lecture de l'étranger à partir des conceptions du groupe sur ce qui constitue son origine, son identité et lui assure sa place dans l'histoire du monde [...] et tendra à faire prédominer l'identité supposée du groupe sur l'altérité représentée (avec le risque du cliché exotique) », et que le second terme (l'utopie), au contraire, « met essentiellement la réalité en question », « se déportera vers l'altérité », et présente une image de l'étranger comme une « société alternative », faisant « prédominer l'étranger sur l'identité du groupe (avec le risque d'idéalisation de l'Autre) ». Il a conclu de plus que ce « constat [...] permet d'envisager une *typologie* des images de l'étranger, dont le principe général sera la distinction entre l'idéologie, et l'utopie, qui le fait selon des termes excentriques, adaptés à l'idée singulière qu'un auteur (ou un groupe) se fait de l'altérité⁵ ». Pour aller plus loin, Jean-Marc Moura distingue en particulier deux images dans la théorie imagologique en fonction de la référence que l'auteur fait en les créant :

On voit comment les conceptions imagologiques s'articulent ici : d'un côté, celles qui tiennent l'image de l'étranger pour une reproduction de cet étranger tel qu'il a été perçu par un auteur (notre point numéro un) [image de l'étranger], de l'autre, celles qui relèguent le problème de la référence au second plan, considérant la représentation littéraire comme une création ou une recreation, fort éloignée des perceptions originelles qui ont enclenché le processus menant à son élaboration (nos points numéros deux et trois) [image provenant d'une nation, d'une société et d'une culture, et image créée par la sensibilité particulière d'un auteur]⁶.

Il a souligné que l'étude de l'imagologie contemporaine est plus encline à suivre une théorie de l'imagination comme processus dynamique et non comme copie passive du réel perçu : « Pour ces dernières, privilégiées par les études imagologiques depuis Carré, un auteur ne voit pas l'étranger, il le (re)crée selon sa propre sensibilité⁷ », à considérer l'image de manière dynamique comme cause et participant d'une stratégie consciente ou non. L'imaginaire social est donc considéré comme une recreation au lieu d'une simple reproduction. Cela demande un changement de perspective dans la recherche, passant de l'étude originelle de celui qui est regardé à l'étude contemporaine de celui qui regarde, et met l'accent sur une étude du rapport entre l'image dépeinte par l'auteur et l'imaginaire social sur lequel il s'appuie en créant cette image selon « sa propre sensibilité » et ses expériences personnelles. En effet, il importe moins dans la recherche contemporaine de soulever les points de désaccord entre une image créée et ce que serait la réalité « en soi » dans une logique de « degré de fidélité⁸ ». Si désormais il s'agit de partir non de la réalité mais de modèles, l'imaginaire social est la base de la

⁴ Daniel-Henri Pageaux, « De l'imagerie culturelle à l'imaginaire », p. 135.

⁵ Jean-Marc Moura, *L'Europe littéraire et l'ailleurs*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, pp. 49-51.

⁶ Jean-Marc Moura, *L'Europe littéraire et l'ailleurs*, p. 43.

⁷ Jean-Marc Moura, *L'Europe littéraire et l'ailleurs*, pp. 43-44.

⁸ Daniel-Henri Pageaux, « De l'imagerie culturelle à l'imaginaire », p. 136.

réalité concernant l'image de l'étranger et le regard qu'un auteur porte sur l'étranger dans ses créations littéraires est étroitement lié à l'imaginaire social conçu par la société à laquelle il appartient.

Cette étude doit se faire en prenant en considération le rapport dualiste et complémentaire entre la position de l'auteur (le Je) et l'image de l'étranger (l'Autre) lorsque cette dernière est conçue et créée par ce premier en s'appuyant sur l'imaginaire social de la société à laquelle il appartient. À ce titre, la position auctoriale de François Cheng (le « Je ») et l'image de la Chine et des Chinois en tant que l'« Autre » qu'il dépeint à travers ses œuvres, constituent une relation dualiste et se reflètent l'une dans l'autre. Cette image de l'« Autre » est également un reflet de l'identité de l'auteur : « L'imaginaire social dont il sera question est marqué – on le voit – par une profonde bipolarité : identité vs altérité, l'altérité étant envisagée comme terme opposé et complémentaire par rapport à l'identité⁹. » Il est donc important d'associer la position auctoriale et l'identité culturelle de cet écrivain avec l'image de la Chine et des Chinois qu'il présente dans une perspective imagologique.

Un aperçu de l'évolution de la représentation de la Chine et des Chinois dans la société française

Pour connaître l'imaginaire social sur lequel François Cheng s'appuie en dépeignant l'image de la Chine dans ses œuvres, il est nécessaire d'établir d'abord une évolution de la représentation de la Chine et des Chinois depuis l'époque moderne au sein de la société française dans laquelle s'inscrit l'auteur.

Malgré les échanges commerciaux indirects entre l'Empire romain et la Chine à travers la Route de la soie depuis l'époque des Han (206 av. J.-C. à 220 apr. J.-C.), les échanges culturels et spirituels entre la Chine et l'Occident n'ont véritablement eu lieu qu'au moment où les premiers missionnaires jésuites européens comme Melchior Nunez Bareto (1520-1571), Michele Ruggieri (1543-1607), Francesco Pasio (1551-1612) et Matteo Ricci (1552-1610) arrivèrent en Chine à partir du XVI^e siècle : « This exchange was initiated by the Jesuits in the 16th century by means of the encounter between China and Europe [...They] are the origin of sinology, which is understood as the study of China and its language, civilization and history¹⁰. » C'est seulement au XVII^e siècle que les premiers missionnaires français ont été envoyés par Louis XIV à la cour de l'empereur chinois Kangxi 康熙 (1654-1772), avec une mission à la fois religieuse, politique, scientifique et culturelle. En effet, les échanges scientifiques suscités par ces missionnaires visent à servir leur objectif religieux d'évangélisation en Chine :

Les missionnaires n'introduisent la science moderne de l'Occident que parce qu'ils espèrent pouvoir convertir plus facilement l'empereur et les dirigeants de l'Empire. À leurs yeux, la valeur de la science moderne réside dans ses origines chrétiennes, non pas dans sa supériorité intrinsèque sur la science chinoise médiévale¹¹.

Par conséquent, l'image initiale de la Chine et des Chinois en France aux XVII^e et XVIII^e siècles était principalement formée sur la base des récits de voyages de ces missionnaires. Marie-Julie Maitre a montré dans son article que ces missionnaires dépeignaient souvent une image positive de la Chine et a expliqué la finalité religieuse

⁹ Daniel-Henri Pageaux, « De l'imagerie culturelle à l'imaginaire », p. 135.

¹⁰ Marie-Julie Maitre, « The Edifying and Curious Letters : Jesuit China and French Philosophy », in Yangwen Zheng (dir.), *The Chinese Chameleon Revisited : From the Jesuits to Zhang Yimou*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2013, pp. 32-33.

¹¹ René Taton (dir.), *Histoire générale des sciences, Tome 2 : La science moderne (de 1450 à 1800)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1958, p. 684.

de cette représentation positive de la Chine chez ces missionnaires : « We can clearly see that for Ricci the purpose of writing about China was to present it positively in order to show a country which had connection points with the Christian religion and which was easy to convert¹². » En même temps, l'image de la Chine était aussi celle d'un pays d'altérité et d'exotisme :

These *Letters* [*Lettres édifiantes et curieuses*] are “curious” (that is to say strange and odd) due to the exoticism that they contain. They represent stories of travels and describe an unknown world with unfamiliar customs and people. The Jesuits present to European readers unusual and non-familiar manners¹³.

Nous voyons que dans la perception traditionnelle des lecteurs occidentaux, l'image de la Chine est imprégnée d'exotisme dès son apparition en Europe.

À la différence de la situation de la période où des missionnaires jésuites et de grands philosophes des Lumières tels que Voltaire et Leibniz valorisaient la culture et les pensées chinoises, l'image de la Chine a connu un renversement et a été présentée négativement dans le monde occidental dès la fin du XVIII^e siècle, et notamment après la première guerre de l'opium (1839-1842) qui a conduit à un assujettissement de la Chine aux puissances occidentales. Muriel Détrie a montré dans son article la manière dont l'image des Chinois dans de nombreuses œuvres littéraires européennes, incluant des œuvres françaises telles que *Anglais et Chinois* (1843) de Joseph Méry, *Le Dragon impérial* (1868) de Judith Gautier, *Le Tour du monde en quatre-vingts jours* (1873) et *Les tribulations d'un Chinois en Chine* (1879) de Jules Verne, *Cigale en Chine* (1901) de Paul d'Ivoi et *Les derniers jours de Pékin* (1901) de Pierre Loti, est devenue de plus en plus péjorative au XIX^e siècle, où elle véhicule des images stéréotypées péjoratives concernant la personnalité des Chinois (hypocrisie, malhonnêteté...) autant que leur apparence (vêtements, physionomie...) ¹⁴.

Cette image stéréotypée et péjorative de la Chine et des Chinois en France n'a pas évolué avant le début du XX^e siècle, au moment où certains intellectuels français tels que Paul Pelliot, Victor Segalen, Alexandra David-Néel, se tournaient vers une quête d'aventure et davantage spirituelle en Chine¹⁵. Bien que la France et la Chine populaire aient établi officiellement en 1964 des relations diplomatiques plus tôt que ce ne fut le cas pour la plupart des autres pays occidentaux, et qu'un certain nombre d'intellectuels aient été envoyés entre les deux pays dans un but d'échange culturel, la Chine n'a dans son ensemble pas ouvert ses portes à la France dans les années 1950 et 1960, par exemple dans le domaine du tourisme et du commerce¹⁶. Par ailleurs, à la suite de la fermeture de la Chine au monde occidental notamment pendant la Révolution culturelle, l'image de la Chine et des Chinois perçue par le public français est à nouveau recouverte d'un voile étrange, imaginaire et mystérieux. Dans la situation où les idéologies de la Chine et de l'Occident s'opposent, certains événements politiques intervenus sous le régime du Parti communiste chinois tels que la Révolution culturelle et le mouvement de la place Tian'anmen ont influencé le regard et les critiques des Français sur l'image de la Chine qui se teintent d'une dimension politique, notamment au sujet du gouvernement chinois.

¹² Marie-Julie Maitre, « The Edifying and Curious Letters : Jesuit China and French Philosophy », p. 37.

¹³ Marie-Julie Maitre, « The Edifying and Curious Letters : Jesuit China and French Philosophy », pp. 38-39.

¹⁴ Muriel Detrie, « L'image du Chinois dans la littérature occidentale au XIX^e siècle », in Michel Cartier (dir.), *La Chine entre amour et haine*, Actes du VIII^e colloque de sinologie de Chantilly, Paris, Desclée de Brouwer, 1998, pp. 406-429.

¹⁵ Muriel Detrie, *France-Chine, quand deux mondes se rencontrent*, Paris, Gallimard, 2004, p. 72.

¹⁶ Muriel Detrie, *France-Chine, quand deux mondes se rencontrent*, p. 80.

À mesure que des échanges économiques, politiques et culturels se multiplient et deviennent de plus en plus fréquents entre la Chine et la France depuis les dernières décennies, les deux parties ont tendance à approfondir progressivement leur compréhension et influence mutuelles, ce qui va continuer d'avoir un effet sur leur perception de l'image de l'autre. Cependant, il est à remarquer que cette image de la Chine comme « étrange » et « Autre » existe toujours dans la perspective de l'Orientalisme en France :

But it is interesting to remark that, according to Donald Lach, in modern French chinoiserie means “knick-knacks or bizarre tricks”. This shows that the association between China and strangeness still persists. The image of China as strange, old and distant helped to develop a European image of China as other, and this in turn fed Orientalism. Nowadays, this picture of China as an alter ego is still present in François Jullien's writings, for instance¹⁷.

À travers cette évolution, nous constatons que l'image de la Chine, mélange de fascination et de médisance, tantôt positive, tantôt négative, évolue et laisse toujours des traces dans l'imaginaire en fonction des contextes religieux, historiques et politiques. En particulier, cette image stéréotypée et exotique de la Chine et des Chinois conçue au sein de la société française est devenue les matériaux et les sources pour des écrivains français à différentes périodes, incluant des écrivains migrants tels que François Cheng. Leurs œuvres mobilisant cette image stéréotypée et exotique manifestent leur regard sur la Chine en tant que l'« Autre » et reflètent le rapport binaire et réciproque entre le « Je » (la position de l'écrivain) et l'« Autre » (la Chine sous leur regard) dans leur contexte de création spécifique.

L'image d'une Chine stéréotypée marquée par une association d'exotisme et d'histoire chinoise sous la plume de François Cheng

En se positionnant comme écrivain français, François Cheng a placé volontairement ou inconsciemment la Chine et la culture chinoise à la place de l'« Autre » lorsqu'il les présente aux lecteurs français à travers ses œuvres, bien qu'il s'agisse de son pays et sa culture d'origine. Dans ses œuvres, cette image stéréotypée de la Chine se reflète principalement à travers une association d'exotisme et d'histoire chinoise.

Selon Jean-Marc Moura, « courant littéraire et artistique, l'exotisme est encore soupçonné d'être le simple refuge de l'idéalisation occidentale des civilisations différentes, colorant les mondes étrangers pour mieux les nier¹⁸ ». Il montre qu'à la fin du XX^e siècle « le récit de voyage et le voyage rétrospectif sont deux formes typiques de style exotique » dont une caractéristique remarquable est de révéler « la problématisation corrélative de notre relation d'Occidentaux aux autres cultures¹⁹ ». En effet, l'écriture d'exotisme est devenue, selon la chercheuse Beatriz Mangada Canas, une caractéristique courante de la littérature francophone chez les écrivains allophones : « La participation aux littératures francophones d'un nombre de plus en plus croissant d'écrivains issus de l'exil a favorisé l'enrichissement du concept d'“exotisme”, par le fait même qu'ils évoquent, pour la plupart d'entre eux, leur pays natal²⁰. » Elle a commenté ainsi l'écrit de François Cheng sur l'Orient :

¹⁷ Marie-Julie Maitre, « The Edifying and Curious Letters : Jesuit China and French Philosophy », pp. 41-42.

¹⁸ Jean-Marc Moura, *Exotisme et lettres francophones*, Paris, Presses universitaires de France, 2003, p. 7.

¹⁹ Jean-Marc Moura, *Exotisme et lettres francophones*, p. 21.

²⁰ Beatriz Mangada Canas, « Voyage au cœur de la Chine : l'exotisme oriental dans les littératures francophones », *Dalhousie French Studies*, vol. 86, 2009, p. 105.

La recréation d'un décor spatio-temporel ancré dans la terre natale ne peut que susciter une impression d'exotisme chez le lecteur francophone occidental. [...] Ces productions sont toutes destinées aux lecteurs francophones occidentaux qui découvrent alors, de la main d'un "passeur de cultures", une civilisation lointaine et souvent méconnue et, pourquoi pas, exotique à leurs yeux²¹.

Dans une certaine mesure sous la forme d'un récit rétrospectif, le premier roman de François Cheng, *Le Dit de Tianyi*, publié en 1998 décrit de nombreuses coutumes folkloriques et traditions chinoises, telles que les fêtes et célébrations traditionnelles chinoises, les structures familiales, les mariages à l'ancienne, les salons de thé et les opéras traditionnels chinois. Ainsi, certains personnages portant la trace d'images stéréotypées des Chinois ont également été dépeints, tels que la mère de Tianyi qui supporte les humiliations en tant que femme et mère vertueuse, conforme aux modèles et valeurs traditionnels chinois, son deuxième oncle qui fume de l'opium, le moine taoïste qui erre à l'aventure et les ermites qui vivent dans les montagnes. Ces images stéréotypées de la Chine et des Chinois sont bien connues non seulement par les lecteurs chinois mais aussi familiers aux lecteurs français qui ont une connaissance même superficielle de la Chine.

Dans le deuxième roman de François Cheng *L'Éternité n'est pas de trop*, les scènes de la vie folklorique sont encore fréquemment représentées. De nombreuses fêtes et coutumes traditionnelles chinoises sont présentées telles que la fête d'anniversaire des personnes âgées, la médecine chinoise et la divination par le moine taoïste. Nous citons ci-dessous un passage de la scène dans laquelle le protagoniste Dao-sheng, un moine taoïste, prend les battements du pouls d'une patiente pour connaître sa maladie et tenter de la sauver :

Il est en train d'appliquer la technique du massage fondée sur le magnétisme de la main, telle que le lui avait enseigné le Grand Maître. Il scande des formules magiques afin d'entrer dans la Grande Rythmique. Il tente de raviver la circulation du sang et du souffle, en lui-même et dans le cercle de la vie terrestre. Il est seul au monde, luttant pied à pied contre l'immense ombre, celle de la mort, qui le dépasse. Sa figure est noble et pathétique. À part son expérience de médecin, il ne lui reste, pauvre homme qu'il est, que son humilité et sa sincérité. Avec cette humilité et cette sincérité, parviendrait-il à toucher le *shen* [l'esprit] ? À lancer un fil ténu dans l'immense espace pour rattraper une oie sauvage égarée²² ?

Cette scène nous paraît bien fantastique et magique par rapport à la pratique réelle de la médecine chinoise traditionnelle, mais est sans doute exotique et saisissante pour des lecteurs français.

À part ces scènes et personnages exotiques, une autre manière d'incarner l'image stéréotypée de la Chine dans les œuvres de François Cheng est de faire référence à certaines périodes particulières de l'histoire chinoise qui sont familières aux lecteurs français. En effet, des écrivains migrants chinois tels que François Cheng et Dai Sijie ont tendance à écrire sur la Chine sous le régime maoïste, notamment au sujet de la Révolution culturelle, afin de répondre aux attentes des lecteurs français, comme critique la chercheuse Sandrine Vinh dans sa thèse :

Ce courant littéraire post-maoïste, initié par Han Shaogong, met en avant de douloureux récits écrits par les victimes de Révolution culturelle, comme l'expérience de camps de rééducation, et soulève en partie les tabous de l'Histoire de la Chine. C'est cet aspect qui retient l'attention du lectorat

²¹ Beatriz Mangada Canas, « Voyage au cœur de la Chine : l'exotisme oriental dans les littératures francophones », p. 105.

²² François Cheng, *L'Éternité n'est pas de trop*, Paris, Albin Michel, 2002, p. 208.

français²³.

Cela pourrait expliquer la raison pour laquelle dans le premier roman de François Cheng, une grande partie du récit se passe pendant cette période particulière en Chine dont la toile de fond fait appel au pathétique. Beatriz Mangada Canas remarque que dans son deuxième roman dont l'histoire se déroule au XVII^e siècle à la fin de la dynastie Ming, « une fois de plus, Cheng fait preuve de son érudition et de son désir de faire part au lecteur occidental de son goût pour l'histoire et pour la culture de son pays, et il profite d'un avant-propos, toujours essentiel pour le lecteur, – comme le fut d'ailleurs celui de son premier roman – pour exposer les repères spatio-temporels nécessaires pour tisser les liens entre réalité autobiographique et fiction romanesque²⁴ ». En outre, dans le troisième roman de François Cheng *Quand reviennent les âmes errantes*, l'histoire est à nouveau placée dans une période plus ou moins familière aux lecteurs français – la dynastie Qin, et le fond de l'histoire détourne l'allusion classique où Jing Ke tente d'assassiner le fondateur de la dynastie Qin (221 à 207 av. J.-C.), Qin Shi Huang.

Dans la représentation de cette Chine, François Cheng décrit en français un pays qu'il rend accessible au monde occidental par l'appel à une forme d'exotisme et par l'évocation de l'histoire de périodes particulières en Chine que l'auteur n'a pas personnellement vécues. Ce récit d'une Chine exotique empreinte de stéréotypes est le résultat du positionnement de François Cheng comme écrivain français portant un regard sur la Chine comme l'« Autre » dont la source semble remonter aux premières représentations conçues par l'Occident au sujet de la Chine, autant qu'il est le résultat de son intention créative de répondre à l'attente du lectorat français. Il est à remarquer qu'à la différence de la situation en France où la réception de ses œuvres a été bien reconnue, celle de ses œuvres dans son pays d'origine, la Chine, reste mitigée et se limite aux milieux académiques²⁵. Ce décalage de réception témoigne des différences de posture et d'intérêts des lectorats en France et en Chine face à cette image stéréotypée de la Chine et des Chinois dépeinte par François Cheng.

L'image d'une Chine artistique et idéale construite par le biais des arts classiques chinois et animée par la pensée taoïste

Loin de faire de la Chine un objet littéraire uniquement empreint de stéréotypes et de souffrances, dans un déchirement vécu et inexorable, François Cheng a déployé une seconde image artistique, spirituelle et idéale de la Chine, en abondant de références concernant les arts chinois tels que la peinture, la poésie et la calligraphie, qui sont animés et influencés, selon l'auteur, par la pensée taoïste.

Sous la plume de François Cheng, l'art classique chinois – la poésie, la peinture et la calligraphie conçues comme un tout artistique –, a construit une utopie dans laquelle l'homme vit en harmonie avec la nature, voire avec l'univers, et ce monde artistique, spirituel et idéal fascine des lecteurs français. Dans ses œuvres, la nature est dotée d'une vie et d'une âme et s'incarne au travers des arts classiques chinois. Dans les poèmes et les romans de François Cheng, nous voyons souvent des images récurrentes dans les

²³ Sandrine Vinh, « Représentation culturelle, quête identitaire et émergence d'une minorité littéraire dans les romans sino-français et sino-américains », thèse de doctorat en littératures françaises et comparées sous la direction du professeur Philippe Marty, soutenue en 2013 à l'Université Paul-Valéry Montpellier III, pp. 56-58.

²⁴ Beatriz Mangada Canas, « Voyage au cœur de la Chine : l'exotisme oriental dans les littératures francophones », p. 106.

²⁵ Xiaoliu Yang, « Culture d'origine et figure auctoriale dans les œuvres de François Cheng », pp. 97-98.

arts classiques chinois, telles que le jade, l'oie sauvage, le bambou, le rocher, l'arbre, la montagne, l'eau, la brume, etc. Ces images symboliques de la nature incarnent l'esthétique et la cosmologie taoïstes de l'auteur. Nous donnons par la suite les exemples de deux images courantes dans les œuvres de François Cheng - l'eau et le nuage - afin de mieux saisir cette incarnation de la pensée taoïste à travers ces images ainsi que sa vision du rapport entre l'homme et la nature.

A. L'eau : la source pour purifier l'âme et trouver la sérénité

La bonté supérieure est comme l'eau qui est apte à favoriser tous les êtres et ne rivalise avec aucun. En occupant la position dédaignée de tout humain, elle est donc toute proche du *Tao*. Elle occupe un terrain très favorable ; elle a un cœur parfait comme un gouffre ; elle donne avec parfaite charité ; elle parle avec parfaite sincérité ; elle gouverne avec un ordre parfait [...] En ne rivalisant avec personne, elle est irréprochable²⁶.

Dans le livre *Dao de jing*, Laozi a comparé la bonne vertu de l'homme à l'eau douce qui demeure humblement dans un endroit bas et qui nourrit tous les êtres sans rivaliser avec aucun d'entre eux. Les caractéristiques et les qualités de l'eau la rendent proche du *Tao* (la Voie). Elle représente dans la culture chinoise les méthodes et les principes spécifiques pour insuffler un certain savoir-vivre. François Cheng porte un intérêt particulier à l'esprit de l'eau. Dans le roman *Le Dit de Tianyi*, l'écrivain a décrit les rencontres entre le protagoniste Tianyi et plusieurs fleuves différents, le Yangzi, le Jialing, la Loire, la Seine, etc. En fait, il a déclaré dans un entretien qu'il avait initialement envisager de donner à ce roman un nom lié à l'eau : *Là-bas, le fleuve*²⁷. Chaque fois que Tianyi a rencontré un fleuve, il est absorbé et plongé dans la contemplation de la nature et réfléchit sur sa propre vie. Si le protagoniste a éprouvé une confusion sur son destin après avoir subi une crise identitaire à cause de ses expériences errantes en France, comparable à la vie de François Cheng, sa contemplation à la vue de la Loire a apporté la paix dans son esprit. Son processus visant à remonter vers la source de la Loire est aussi un processus de retour à ses racines et de réflexion sur le sort de sa vie :

Remonter à la source. Serait-ce le commencement d'une nouvelle vie ? Ou la fin d'une autre ? Que le temps soit cyclique et que tout nouveau cycle entraîne un changement à la fois pressenti et inattendu, c'était un vieux thème parfaitement intégré dans ma vision, dont je ne mettais plus en doute la validité²⁸.

En appréciant les charmes de la Loire, Tianyi a trouvé un moment de sérénité pour apaiser son anxiété causée par la crise identitaire qu'il avait subie au cours de son séjour en France.

Comme il est préconisé dans le XVI^e chapitre du *Dao de jing*, ce n'est qu'en retournant à un état de vide complet et de sérénité que nous pouvons revenir à la racine, une racine essentielle pour tous les êtres vivants. Grâce au contact de l'eau, l'esprit de Tianyi a été purifié, et sa souffrance mentale causée par la crise identitaire a été soulagée. Il a retrouvé à ce moment-là ses racines, ne concernant pas son origine géographique ou culturelle, mais plutôt les racines qu'il a pu trouver en s'immergeant dans la nature,

²⁶ *Philosophes taoïstes*, textes traduits, présentés et annotés par Liou Kia-hway et Benedykt Grynpas, préface de René Étiemble, Paris, Gallimard, 1985, p. 10.

Texte original en chinois dans le livre *Dao de jing* « 上善若水。水善利万物而不争，处众人之所恶，故几于道。居，善地；心，善渊；与，善仁；言，善信；政，善治 [...] 夫唯不争，故无尤。 »

²⁷ Bernard Treton, « Du jour au lendemain », entretien avec François Cheng diffusé le 12 novembre 1998 à 00h05 (43min), France Culture.

²⁸ François Cheng, *Le Dit de Tianyi*, Paris, Le livre de poche, 2002, p. 291.

dans un état vide et serein. C'est la raison pour laquelle Tianyi a souhaité « qu'une parcelle de ses cendres fût dispersée dans les eaux de la Loire²⁹ » après sa mort. En fait, comme dit l'expression chinoise « les feuilles tombées reviennent à leurs racines » [落叶归根], l'homme âgé, en particulier celui vivant à l'étranger, doit retourner dans son pays natal et son corps est supposé d'y être enterré après sa mort afin de retrouver ses racines. Cependant, Tianyi souhaite qu'une partie de ses cendres puisse être dispersée dans la Loire, ce qui montre que la qualité naturelle de l'eau issue de ce fleuve français lui a permis de retrouver une partie de ses racines et de son sentiment d'appartenance.

B. Le nuage : le mysticisme de la vie indéfinie

Un autre élément naturel qui entre en résonance avec l'auteur est le nuage. Dans la culture taoïste, le nuage est une image courante qui symbolise le royaume d'un autre monde au-dessus des turpitudes immanentes. Il relie souvent les gens aux divinités taoïstes, comme écrit François Cheng dans son roman *Le Dit de Tianyi* : « Les poètes et les taoïstes parlent de “Manger brumes et nuages”, “Caresser brumes et nuages” et de “Dormir parmi brumes et nuages”³⁰. » En effet, l'image du nuage est souvent mentionnée dans les œuvres de François Cheng car pour lui « l'expression “source-nuage” évoque cette grande loi du cosmos, de la vie à travers sa circulation inépuisable³¹ ».

Dans le roman *Le Dit de Tianyi*, ayant passé son enfance au pied du mont Lu, le protagoniste a gardé un souvenir indélébile d'un beau paysage de nuages et de brumes. Cette image mystérieuse formée par des nuages a amené Tianyi à réfléchir à la vie en adoptant une vision cosmologique taoïste quand il était encore enfant, et lui a fait sentir que le nuage avait un certain lien avec lui-même. Au cours de sa génération et de son mouvement, le changement instable du nuage révèle un cycle infini :

Au fond, qui est-il, le nuage ? D'où vient-il ? Où va-t-il ? Moi qui avais tout le loisir de l'observer, je voyais que celui-ci naissait de la vallée sous forme de brumes, puis il montait vers les hauteurs jusqu'à ce qu'il atteigne le ciel où il pouvait voguer à son aise et prendre toutes les formes, au gré du temps, au gré du vent. De temps à autre, comme s'il n'oubliait pas son origine, il consentait à retomber sur la terre sous forme de pluie, accomplissant un parcours circulaire. Il était donc toujours quelque part mais n'était de nulle part³².

L'enquête et la réflexion spirituelles de l'auteur sur l'origine du nuage dans le roman suggère son enquête sur le rapport entre l'homme et l'univers, l'homme et la nature, et effectivement sur son propre destin et sa propre identité : Qui est-il ? D'où vient-il ? Où va-t-il ? Inspiré par le changement infini du nuage, il a pris conscience du changement infini de la vie et du caractère insaisissable de son identité. Cela est cohérent avec son identité transculturelle, son image d'homme de dialogue, et sa vocation de « pèlerin entre l'Orient et l'Occident », qui ne peuvent être limités par une étiquette exclusive telle que Chinois ou Français alors même qu'il cherche à redéfinir la vision d'un autre monde qui nous est d'abord étranger. Il revendique à mobiliser des références transculturelles (taoïsme, figure christique, etc.) pour accréditer la portée et la vocation universelles de ses écrits et au service de ses réflexions autour des universaux (la vie et la mort, le bien et le mal, etc.)³³.

²⁹ François Cheng, *Le Dit de Tianyi*, p. 11.

³⁰ François Cheng, *Le Dit de Tianyi*, p. 22.

³¹ François Cheng, Entretiens avec François Siri suivis de douze poèmes inédits, Paris, Albin Michel, 2015, p. 34.

³² François Cheng, *Le Dit de Tianyi*, p. 22.

³³ Xiaoliu Yang, « Culture d'origine et figure auctoriale dans les œuvres de François Cheng », pp. 103-

Conclusion

Qu'il s'agisse de la première image stéréotypée ou de la seconde image artistique et idéale de la Chine sous la plume de François Cheng, elles gardent toutes une distance avec la société, la politique et la culture chinoises contemporaines. Les représentations de la Chine proposées par cet auteur s'appuient sur l'imaginaire social de la société française à laquelle il appartient et correspondent aux deux types d'images de la Chine qui n'ont cessé de se déployer alternativement depuis l'avènement d'une première vague sinophile dans l'Europe du XVII^e siècle – l'image « idéologique » et l'image « utopique ». Ces deux images de la Chine bien différentes dans son œuvre sont cohérentes avec son identité transculturelle, sa position auctoriale d'écrivain français d'origine chinoise et son rôle revendiqué d'homme de dialogue entre l'Orient et l'Occident. Différente de la première image de la Chine qu'il a dépeinte, basée sur la perspective orientaliste et les stéréotypes à l'œuvre depuis des siècles au sein de la société française, la seconde image artistique, idéale et utopique est basée sur sa compréhension et son interprétation de l'art classique chinois, de la culture et de la pensée traditionnelles chinoises, en particulier le taoïsme. Si la première image stéréotypée de la Chine est un compromis consciemment fait par l'auteur afin de répondre à l'attente du lectorat français et de légitimer son image d'écrivain français après avoir subi une crise identitaire lors de ses premières années en France, la seconde image artistique et idéale reflète son exploration spirituelle, son identité transculturelle ainsi que sa tentative de défier les perspectives orientalistes en tant qu'homme de dialogue. Ces deux représentations de la Chine sous sa plume, parfois contradictoires, illustrent avant tout deux positions ambivalentes de l'auteur face à un orientalisme qui a fini par monopoliser les représentations de l'Occident sur la Chine. Entre concession et distanciation, François Cheng parvient à déployer une position auctoriale originale, jouant le rôle de médiateur et de garant du dialogue entre la Chine et la France tout au long de son parcours complexe de l'errance au succès.

Bibliographie

- CANAS Beatriz Mangada, « Voyage au cœur de la Chine : l'exotisme oriental dans les littératures francophones », *Dalhousie French Studies*, vol. 86, 2009, pp. 105-113.
- CHENG François, *Entretiens avec François Siri suivis de douze poèmes inédits*, Paris, Albin Michel, 2015.
- CHENG François, *Le Dit de Tianyi*, Paris, Le livre de poche, 2002.
- CHENG François, *L'Éternité n'est pas de trop*, Paris, Albin Michel, 2002.
- DETRIE Muriel, *France-Chine, quand deux mondes se rencontrent*, Paris, Gallimard, 2004.
- DETRIE Muriel, « L'image du Chinois dans la littérature occidentale au XIX^e siècle », in Michel CARTIER (dir.), *La Chine entre amour et haine*, Actes du VIII^e colloque de sinologie de Chantilly, Paris, Desclée de Brouwer, 1998, pp. 403-429.
- MAITRE Marie-Julie, « The Edifying and Curious Letters : Jesuit China and French Philosophy », in Yangwen ZHENG (dir.), *The Chinese Chameleon Revisited : From the Jesuits to Zhang Yimou*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2013, pp. 34-60.
- MOURA Jean-Marc, *Exotisme et lettres francophones*, Paris, Presses universitaires de France, 2003.
- MOURA Jean-Marc, *L'Europe littéraire et l'ailleurs*, Paris, Presses Universitaires de

France, 1998.

PAGEAUX Daniel-Henri, « De l'imagerie culturelle à l'imaginaire », in Pierre BRUNEL, et Yves CHEVREL (dir.), *Précis de littérature comparée*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989, pp. 133-161.

Philosophes taoïstes, textes traduits, présentés et annotés par Liou Kia-hway et Benedykt Grynpas, préface de René Étiemble, Paris, Gallimard, 1985.

TATON René (dir.), *Histoire générale des sciences, Tome 2 : La science moderne (de 1450 à 1800)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1958, p. 800.

TRETON Bernard, « Du jour au lendemain », entretien avec François Cheng diffusé le 12 novembre 1998 à 00h05 (43min), France Culture.

VINH Sandrine, « Représentation culturelle, quête identitaire et émergence d'une minorité littéraire dans les romans sino-français et sino-américains », thèse de doctorat en littératures françaises et comparées sous la direction du professeur Philippe MARTY, soutenue en 2013 à l'Université Paul-Valéry Montpellier III.

YANG Xiaoliu, « Culture d'origine et figure auctoriale dans les œuvres de François Cheng », *Transversalités*, n° 169, 2024, pp. 97-110.

Notice bio-bibliographique

Xiaoliu YANG (杨小六) est docteur en LLCER CHINOIS à l'Université Bordeaux Montaigne et membre de l'Unité de recherche PLURIELLES. Il exerce actuellement une fonction de Maître de langue chinoise à l'Université Aix-Marseille. Il a rédigé et déposé une thèse de doctorat intitulée *Culture d'origine et figure auctoriale dans les œuvres des écrivains migrants chinois : les cas de François Cheng et de Chin Yang Lee* sous la direction du professeur Angel PINO et soutenue le 27 mars 2023 à l'Université Bordeaux Montaigne. Il est auteur d'un article portant sur François Cheng et ses œuvres. Trois autres travaux de ce chercheur au sujet de la littérature des écrivains d'origine chinoise en France et aux États-Unis sont en cours de publication auprès des revues scientifiques.