

REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE
MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE
SCIENTIFIQUE
UNIVERSITE DES FRERES MENTOURI CONSTANTINE
FACULTE DES LETTRES ET DES LANGUES
DEPARTEMENT DES LETTRES ET LANGUE FRANCAISE

N° de Série :

N° d'ordre :

THESE

En vue de l'obtention du diplôme de DOCTORAT LMD

Spécialité : Littérature Francophone et Comparée

Poétique du roman chez Shan Sa

Présentée par : Maroua DAROUI

Sous la direction du Professeur : Hassen BOUSSAHA

Jury :

Président : Jamel ALI-KHODJA, Professeur Université Frères Mentouri Constantine

Rapporteur : Hassen BOUSSAHA, Professeur Université Frères Mentouri Constantine

Examineurs : Farida LOGBI, Professeur Université Frères Mentouri Constantine

Tayeb BOUDERBALA, Professeur Université de Batna 1

Saïd SAIDI, Maître de Conférences A Université Batna 1

2017 / 2018

Dédicaces

A mes parents,

Je vous dois beaucoup car sans vos encouragements et sans votre soutien je ne serais pas là, aujourd'hui.

A ma petite famille : mon époux Mohamed Ali et mon fils Amjed Nizar, votre amour m'a motivé à mener à terme ce travail.

A ma sœur Douaa et mon frère Imed Eddine.

Remerciements

Professeur Hassen Boussaha, je vous remercie infiniment pour le grand intérêt que vous avez accordé à mon travail, pour vos précieux conseils, pour votre confiance et votre disponibilité dont vous avez fait preuve à mon égard.

Sachez que ma reconnaissance vous est à jamais acquise.

Je remercie vivement le président du jury, le professeur Jamel Ali-Khodja qui m'a fait l'honneur de présider cette soutenance.

Ma profonde reconnaissance est adressée aux examinateurs : Professeur Farida Logbi, Professeur Tayeb Bouderbala et Docteur Saïd Saidi pour avoir accepté d'évaluer mon travail de recherche.

Je remercie également ceux qui m'ont soutenue, aidée, encouragée tout au long de la réalisation de ce travail de recherche.

INTRODUCTION GÉNÉRALE

INTRODUCTION GÉNÉRALE

« *Votre langue est comme une belle femme, gracieuse et souriante, qui plaît à tout le monde sans efforts, mais qui ne doit pas dire qu'elle veut plaire* »¹.

Il est vrai que la langue française est un moyen d'expression tant convoité par multiples écrivains d'origines diverses qui, en raison de leur séduction par cette langue, se sont impliqués consciemment ou inconsciemment dans un choix de résistance qui découle d'un mouvement postcolonial. Des écrivains Maghrébins, Africains, Québécois, Antillais se sont taillé la part du lion dans le monde de la francophonie.

A l'instar de ces derniers, d'autres Chinois marquent délibérément une passion et un plaisir à manipuler cette « *belle femme gracieuse et souriante* »² pour marquer l'émergence d'une littérature chinoise d'expression française dont le fondateur est le général Tcheng Ki-Tong, premier écrivain chinois ayant choisi de s'exprimer en français.

L'art, de manière générale, est un langage universel. La littérature est une forme d'art caractérisée par l'éloquence et l'élégance. Elle a vu naître des auteurs chinois qui trouvent en elle un terrain qui leur permet d'exprimer, sans gêne, leur amour pour la Chine, d'en chanter les beautés et de laisser transparaître l'Histoire singulière de leur pays d'origine.

A l'encontre de l'Afrique, l'Europe et l'Amérique, trois continents ayant attesté hâtivement la genèse de la francophonie, l'Asie, quant à elle, témoigne sa naissance tardive. La francophonie, organisation tentaculaire, a ouvert la voie à maints échanges entre les nations qui la partagent. Multiples sont les missions d'interactions accomplies grâce à la langue française.

¹ Extrait du discours prononcé par Tcheng ki-Tong à la Sorbonne en février 1889, paru dans : Romain Rolland, *Le cloître de la rue d'Ulm*, journal de Romain Rolland à l'Ecole normale (1886-1889), 18 février 1889, Paris, Albin Michel, 1952, cité par Rosalind Silvester, Guillaume Thouroude, *Traits chinois, lignes francophones*, Canada, Les Presses de l'Université de Montréal, 2012, p. 9.

² Ibid., p. 9.

Le vocable « francophonie » comporte clairement le radical « français » qui signifie la communauté des peuples francophones. Toutefois, il demeure difficile de conférer à la langue française un statut précis et de cerner les limites de son usage au sein de ces communautés dites francophones. De fait, deux connotations s'imposent et divisent la francophonie en deux grandes catégories distinctes : celle qui désigne les Etats, les gouvernements qui utilisent le français comme langue d'échanges officiels. La seconde, quant à elle, renvoie à l'ensemble des peuples ou communautés qui font du français le moyen de communication dans la vie quotidienne.

En dépit de cette ambiguïté relativement liée au vocable « francophonie », la langue française reste incontestablement le lien fédérateur entre les peuples. Elle abolit les cloisons, facilite l'échange en fournissant un terrain d'influence et d'entente mettant en relation des pays dont les langues maternelles sont étrangères et divergentes. Par conséquent, la francophonie confère à la langue française le statut de langue internationale qui sert à cimenter une union solide concrétisée par des échanges mutuels :

« Le français est l'une des langues mondiales, non en tant que langue maternelle, mais comme langue seconde. Plus que son poids démographique, c'est en effet son nombre d'Etats où il est parlé et son rôle de lien entre les peuples, les régions ou les continents qui déterminent son statut de langue internationale(...) à la surface de la planète »³.

Si la francophonie fait de la langue française une langue internationale, la littérature, quant à elle, bénéficie du statut de littérature dite « dominante »⁴, c'est-à-dire que les auteurs francophones ne cherchent pas à déconstruire cette forme d'art dont témoigne d'innombrables hommes de lettres tels que Victor Hugo, Stendhal ou autres, bien au contraire, ils s'y investissent ardemment et trouvent en elle une manière poétique pour présenter et revendiquer leur identité étrangère.

³ Jean Marc Moura, *Littératures francophones et théories postcoloniales*, Paris, PUF, 1999, p.12.

⁴ Christiane Albert, *Francophonie et identités culturelles*, Paris, Karthala, Collection Lettres du Sud, 1999, cité par Rosalind Silvester, Guillaume Thouroude, *Traits chinois, lignes francophones*, op.cit. p. 12.

Des auteurs francophones chinois font partie de ceux qui, en dépit du contenu chinois qu'ils présentent, accordent une importance majeure au raffinement de la langue française qu'ils utilisent :

« Plus intéressant, peut-être, est alors le rapport qu'entretiennent les Chinois francophones à la littérature et aux arts les plus légitimés de la région francophone où ils finissent par habiter : alors que l'émergence de la francophonie procède de la déconstruction d'une littérature dominante, des auteurs comme François Cheng n'adoptent pas d'attitude contestataire vis-à-vis de l'académisme. Leur langue très soignée est au contraire une sorte d'hommage à une forme classique. Loin de chercher à déconstruire la littérature dominante, ils cherchent à la nourrir et à s'y épanouir, reproduisant par là une certaine modalité existentielle du lettré chinois traditionnel»⁵

Historiquement, la littérature chinoise de langue française s'adosse à un XXe siècle éminent quant à l'émergence de la francophonie chinoise. Deux facteurs ont grandement contribué à son essor. En effet, la première moitié du XXe siècle témoigne du déplacement d'un grand nombre d'intellectuels chinois, dont des écrivains, en France dans le cadre d'une alliance⁶ visant à promouvoir les relations franco-chinoises. Celle-ci a fortement favorisé l'émancipation de cette nouvelle passion pour une langue exclusivement étrangère qu'est le français.

La seconde moitié du même siècle marque une Chine fortement tourmentée. En effet, l'an 1911 témoigne la chute de l'Empire. Ce passage du système politique et idéologique extrêmement ancien vers le système Républicain a tenacement marqué la mémoire collective du peuple jaune en le plongeant dans l'effervescence qui atteint, par la suite, son apogée avec l'invasion japonaise et la Première Guerre Mondiale.

Ensuite, une succession d'événements historiques en l'occurrence l'établissement de la République Populaire (1949), la Révolution Culturelle (1966-1976) et les événements de Tiananmen (1989) ont poussé un grand nombre de

⁵ Rosalind Silvester, Guillaume Thouroude, *Traits chinois, lignes francophones*, op.cit., p. 12.

⁶ Il s'agit d'un partenariat entre les universités de Lyon et de Pékin qui ont instauré le programme « Travail-Etudes » permettant à de jeunes intellectuels et étudiants de venir en France, de travailler et de suivre parallèlement une formation universitaire.

Chinois à quitter leur terre natale et à s'exiler sur les terres européennes notamment en France, en Suisse et en Belgique.

Ces deux facteurs ont grandement favorisé l'émergence puis l'épanouissement de la littérature francophone chinoise qui, depuis, connaît un élan exceptionnel. Cette littérature est soutenue par des écrivains d'origine chinoise ayant, à un moment ou à un autre, choisi le français comme langue d'expression littéraire et ont adopté les techniques narratives de la littérature de la langue de Molière pour écrire un contenu où l'Histoire chinoise est mise en exergue.

Le contexte politique délicat de la Chine est le facteur qui a poussé la première génération d'écrivains chinois endossée par François Cheng et Tcheng Ki-Tong à s'exiler en France. La langue française est l'outil linguistique, le moyen de communication qui leur a permis d'extérioriser leurs craintes et leurs angoisses, d'exprimer leur mal-être profond sans être compris par leurs compatriotes, car le français est une langue étrangère, contrairement à l'anglais, était peu connu et pratiqué en Chine. Il est alors un moyen d'évasion qui constitue une « *cache collective* »⁷ des écrivains révoltés consciemment contre le régime monarchique ayant longtemps duré :

« *Le français est suffisamment inconnu des Chinois pour être ignoré des censures et des juges de toutes sortes (...). Dans une Chine dominée par des relations socioéconomiques (perçues comme) anglo-saxonne et un régime moral volontiers, la francophonie semble tenir un juste-milieu entre le secret intime et l'ouverture internationale, le libertinage et la réflexion* »⁸.

Si la langue française constitue un choix de résistance postcolonial comme l'attestent des auteurs francophones Maghrébins à titre illustratif, il n'en est guère le cas des Chinois. En effet, le français semble être la langue de la délivrance d'une oppression longtemps exercée. L'usage du chinois crée des barrières limitant leur expression libre, le français, au contraire, leur ouvre la voie vers la liberté d'expression.

⁷Rosalind Silvester, Guillaume Thouroude, *Traits chinois, lignes francophones*, op.cit., p. 15.

⁸ Ibid., p.p.15.16.

Une nouvelle génération d'auteurs d'origine chinoise suit les pas des pionniers de la littérature francophone chinoise et font de la langue française leur moyen d'expression littéraire. En dépit de leur exil, ces écrivains restent tenacement attachés à leur pays, à leur culture. Parmi les plus connus, nous citons entre autres : Zao Wao-Ki, Dia Sijie, Ying Chen... Shan Sa est l'une des figures artistiques et littéraires qui fait de l'Histoire de la Chine la trame de sa production littéraire. Elle se sert de la langue française pour faire connaître son pays. Son enracinement se lit dans chaque ligne de ses œuvres littéraires.

A travers sa production littéraire qui s'appuie sur des réalités réellement vécues par le peuple jaune, elle cherche à captiver, à accrocher le lecteur francophone en faisant usage de sa propre langue. Elle l'incite alors à explorer une culture, une civilisation, bref, une existence toute entière aux antipodes de la sienne.

Les rôles d'ambassadrice, d'exégète de la culture chinoise que s'approprie Shan Sa n'épargnent nullement son désir et son ambition à faire usage d'une langue française extrêmement soignée. En effet, française d'adoption, sa motivation majeure est de faire chanter cette langue prestigieuse d'une manière singulière caractérisée par la fusion qui unit l'Histoire de la Chine, la culture chinoise avec la langue française. Cette fusion nous transmet une réalité atroce, un passé qui reste lourdement gravé dans la mémoire du peuple jaune dont elle fait partie :

« On peut trouver des mots, des tournures qui trahissent les pensées les plus complexes dans les civilisations les plus primitives. La langue est riche de tout ce qu'on lui apporte. Un auteur a pour mission de l'enrichir, de la porter vers un nouveau sommet et d'élargir ainsi la conscience collective. J'ai vécu cette opportunité comme une mission, les éditeurs et les lecteurs considèrent les auteurs étrangers comme des conteurs exotiques sans rechercher la qualité de la langue. Il est facile aussi pour nous d'aller vers cette mode, de ne parler ou de n'écrire que sur ce que l'on connaît le mieux. En France, quelques écrivains vont au-delà de cette mission simpliste. Ils inventent une langue nouvelle et individuelle qui n'engage que celui qui écrit. De nombreux auteurs d'origine arabe ou africaine

contribuent à l'élargissement de la langue française. Je veux être de ceux-là qui peuvent apporter une autre façon d'écrire, de penser, de parler »⁹

Nous avons découvert cette écrivaine qui nous côtoie depuis plus de cinq ans à travers ses œuvres littéraires dans une bibliothèque où nous avons, par hasard, été à la fois captivée et intriguée par l'un de ses romans qui s'intitule *La joueuse de go*¹⁰. Ce dernier a fait l'objet de notre mémoire de master. Quoique, toujours assoiffée par la découverte de cet univers qui nous est étranger, nous avons voulu l'explorer davantage en consacrant la présente recherche à la poétique romanesque de l'une des écrivaines issue de la littérature francophone chinoise : Shan Sa.

Pourquoi cette littérature? Parce qu'elle est un terrain vierge à l'exploitation. Nous signalons qu'en dépit de la croissance perpétuelle du nombre d'écrivains chinois francophones, ils restent, y compris Shan Sa, méconnus pour le lecteur francophone algérien en particulier. De plus, aucune thèse de doctorat élaborée jusqu'à ce jour n'est encore consacrée à cette littérature au sein de l'université de Constantine.

En dépit des multiples recherches académiques en littérature francophone qui mettent généralement en exergue la dimension interculturelle portant sur les rapports Orient /Occident, la littérature francophone chinoise constitue toujours un champ fécond dans le domaine de la recherche scientifique quant à sa productivité et reste toujours moins exploitée par rapport à d'autres littératures francophones.

Nous ambitionnons, par la présente recherche, participer humblement à l'expansion de la littérature francophone chinoise au sein de notre université et, dans la mesure du possible, ouvrir la voie à d'autres études qui s'inscriraient dans l'univers de la francophonie chinoise.

Pourquoi cette écrivaine ? C'est que son œuvre, d'appartenance historique, nous semble extrêmement captivante quant à la pratique de son écriture dans ses formes et dans ses thèmes de prédilection qui touchent, dans l'ensemble, la situation bouleversée du peuple chinois. En effet, en situant ses intrigues dans plusieurs

⁹Laurent Borderie, *Portrait : Shan Sa, l'Impératrice*, L'orient Littéraire, numéro136, Janvier 2007. URL : http://www.lorientlitteraire.com/article_details.php?cid=7&nid=6056, page consultée le 5 septembre 2017.

¹⁰ Shan Sa, *La joueuse de go*, Paris, Gallimard, collection Folie, 2001.

époques de l'Histoire de la Chine, elle puise essentiellement dans l'Histoire du pays et propose un témoignage contre l'oubli tout en manifestant la nécessité de transmettre l'héritage historique et culturel de son pays au lecteur francophone.

De plus, la manière de nous transporter et de nous faire connaître sa culture en enveloppant un contenu exclusivement chinois par une poétique romanesque proche, le plus souvent, des techniques narratives propres au roman français a grandement attiré notre attention.

Pourquoi la poétique comparée ? En dépit des nombreuses études ayant porté sur la poétique comme science de la littérature ou la poétique comparée comme démarche permettant de comparer des œuvres littéraires divergentes, nous avons remarqué que jusqu'à ce jour, les recherches sur la poétique en littérature francophone chinoise sont très limitées voire même inexistantes et c'est ce qui nous a motivé le plus à opter pour une analyse des procédés d'écriture de la romancière comme objet de la présente recherche pour montrer l'importance de leur rôle dans sa création littéraire.

La production romanesque de Shan Sa se caractérise principalement par la maîtrise de la langue française, la singularité de sa projection sur un contenu chinois ainsi que la manière de raconter différents épisodes de l'Histoire de la Chine en faisant appel aux techniques narratives propres au genre romanesque français. Toutes ces caractéristiques confèrent à l'écriture de Shan Sa une empreinte poétique singulière.

Dès lors, nous allons entreprendre une étude qui se consacre à l'analyse des traits spécifiques qui caractérisent l'écriture romanesque de Shan Sa. C'est à partir de ces constatations que nous avons choisi d'intituler notre thèse : « *Poétique du roman chez Shan Sa.* »

Il est vrai que sur le plan géographique la Chine se trouve très loin de la France. Cependant, ces deux pays partagent des liens d'échanges très particuliers qui se réalisent grâce à des rapports de relativité touchant les domaines littéraires et culturels. La littérature et la culture sont là un terrain qui favorise l'abolissement des frontières entre deux pays étrangers. Des écrivains français ont, depuis plus d'un

siècle et demi, exprimé leur désir à découvrir et à comprendre l'étranger. La terre chinoise constituait pour eux une cible intensément riche littérairement et culturellement.

En effet, Voltaire dans son ouvrage *Essai sur les mœurs et l'esprit des nations*¹¹ s'intéressait à la philosophie chinoise parallèlement, les intellectuels chinois, à leur tour, s'inspirent beaucoup des œuvres des penseurs français du siècle des Lumières. Ainsi, l'influence et l'inspiration entre ces deux pays ont toujours existé et sont réciproques. Par ailleurs, les échanges mutuels effectués entre la Chine et la France ont suscité l'intérêt de Jean Jacques Ampère. Ce comparatiste a pu valider le concept de la pensée globale de la littérature comparée dans deux tomes de son ouvrage *Mélanges d'histoire littéraire et de littérature*¹² où il avait mis l'accent sur la poésie et le roman chinois en les intégrant dans l'histoire universelle de la littérature.

De plus, Etiemble a démontré dans son ouvrage *L'Europe chinoise*¹³ comment la Chine a pu participer, par la qualité des productions littéraires et artistiques chinoises, au décentrement des études comparatistes en Europe pour une vision plus élargie et plus universelle.

Par ailleurs, dans son ouvrage *Comparaison n'est pas raison*¹⁴, il a prôné le concept d'un comparatisme élargi aux analogies typologiques tout en mettant l'accent sur le rapport entre les préromantiques français et les poètes chinois préchrétiens de la dynastie Song.

De fait, les rapports d'analogie et de relativité ont vu le jour en Chine avec la révolution esthétique culminée à l'époque romantique qui vise à mettre en lumière

¹¹ Voltaire, *Essai sur les mœurs et l'esprit des nations*, Tome I, in M. Beuchot, *Œuvres de Voltaire, Essai sur les mœurs et l'esprit des nations*. Avec préfaces, avertissements notes, etc, Tome XV, Paris, Lefèvre, libraire, Werdet & Lequien, 1756, Jean-Marie Tremblay, *Voltaire (1756), Essai sur les mœurs et l'esprit des nations* (édition électronique), Chicoutimi, Québec, Les classiques des sciences sociales en collaboration avec la Bibliothèque Paul-Emile Boulet de l'Université du Québec, 20 février 2002. URL: http://classiques.uqac.ca/classiques/Voltaire/essai_moeurs_esprit_nations/essai_moeurs.pdf. Page consultée le 21 août 2017.

¹² Jean Jacques Ampère, *Mélanges d'histoire littéraire et de littérature*, Tomes (I, II), Paris, Michel Lévy Frères, Libraires Editeurs, 1867. 1040 p.

¹³ René Etiemble, *L'Europe chinoise*, Tome I : De l'Empire romain à Leibniz, Paris, Gallimard, collection Bibliothèque des idées, 1988, 448 p.

¹⁴ René Etiemble, *Comparaison n'est pas raison : La crise de la littérature comparée*, Paris, Gallimard, 1963. 118 p.

l'enrichissement mutuel entre les nations qui s'étend aux œuvres où les pensées obéissent à un traitement esthétique. La critique romantique met en exergue le rapport de l'œuvre littéraire avec son appartenance historique et surtout la façon dont ce contenu est transmis de manière esthétique.

Ainsi, la Chine semble être au centre de cette révolution esthétique dans la mesure où l'art et la littérature chinoises ne sont plus conçus comme un phénomène radicalement étranger, mais plus tôt comme création naturelle et spontanée que l'esprit humain peut produire dans un contexte historique et idéologique précis et à l'intérieur d'une logique globalisante pour créer une littérature dite universelle.

Les chercheurs contemporains, quant à eux, continuent à explorer l'univers des échanges franco-chinois afin d'enrichir une littérature en voie de développement permanent qu'est la littérature francophone chinoise. La liste des auteurs chinois francophones est longue, et comprend plusieurs auteurs de qualité qui ont choisi le français comme langue d'expression. Ainsi, il nous semble nécessaire de dresser un bref panorama qui porte sur les travaux de recherche ayant abordé la production littéraire de Shan Sa. Citons entre autres: la thèse de doctorat en littérature générale et comparée soutenue par Sophie Croiset qui s'intitule « *Ecrivains chinois d'expression française : typologie d'un champ littéraire transculturel* »¹⁵. Aussi, la thèse de doctorat soutenue par Pauline Carvalho qui s'intitule « *L'autofiction en contexte postcolonial : regards croisés sur les femmes dans un processus mouvant de reconquête identitaire* »¹⁶. En raison d'un contexte politique qui a favorisé l'exil des auteurs chinois en France comme François Cheng, Gao Xingjian, et Cheng Baoyi, ces derniers ont adopté la langue française comme langue d'expression pour constituer une œuvre littéraire d'envergure : Véronique

¹⁵ Sophie Croiset, *Ecrivains chinois d'expression française. Typologie d'un champ littéraire transculturel*, thèse de doctorat, littérature générale et comparée, directeurs de recherche : Yinde Zhang et Laurence Rosier, Paris, Université Paris III, 29/05/2012. URL : <http://www.univ-paris3.fr/soutenance-de-these-mme-sophie-croiset-en-cotutelle-avec-l-universite-libre-de-bruxelles-belgique--163074.kjsp>, page consultée le 10 septembre 2017.

¹⁶ Pauline Carvalho, *L'autofiction en contexte postcolonial : regards croisés sur les femmes dans un processus mouvant de reconquête identitaire*, thèse de doctorat, Langues et littératures française et comparée, directeur de recherche : Laurence Dahan-Gaïda, Besançon, université de Franche-Comté, 30/03/2016. URL : <http://www.theses.fr/2016BESA1008>, page consultée le 10 septembre 2017.

Brient a soutenu une thèse sur François Cheng qui s'intitule « *Une figure de la francophonie chinoise : François Cheng. Pèlerin entre l'Orient et l'Occident* »¹⁷

Le roman de Shan Sa est à la fois un roman historique et un roman d'échange culturel, car de par le choix de transmettre la culture chinoise au lecteur francophone, la romancière mêle surtout dans son monde romanesque imaginaire personnages et événements historiques par excellence. L'Histoire de la Chine constitue le fondement de sa trame romanesque où les personnages et les faits historiques assurent un rôle prépondérant dans le déroulement de ses récits.

Son enracinement n'échappe pas à l'œil dès la lecture des premières lignes de son œuvre romanesque. Née à Pékin en 1972, Shan Sa est une poétesse et romancière française d'origine chinoise. Son vrai nom est Yan Ni, elle s'est appropriée un pseudonyme aussi poétique que son écriture, qui signifie, en chinois le bruissement du vent entre les montagnes.

Dotée d'un talent de poète, elle a publié dès son plus jeune âge, en chinois, des recueils de poésie : *Les poèmes de Yan Ni*¹⁸, *La libellule rouge*¹⁹, *Neige*²⁰ et *Que le printemps revienne*²¹. Elle a également été élue membre de l'association des écrivains de Pékin en 1987 et a remporté le Concours National de poésie des enfants.

L'événement de Tiananmen était la raison majeure de son exil, elle quitte la Chine pour rejoindre son père qui enseigne à la Sorbonne en France. Shan Sa entame alors des études en philosophie et en littérature française. Elle reprend sa carrière d'écrivaine en publiant en français : *Porte de la paix céleste*²² fut sa première publication en France qui reçoit le prix Goncourt du premier roman en 1999. Deux ans plus tard, elle publie son recueil de nouvelles *Quatre vies du saule*²³

¹⁷Véronique Brient, *Une figure de la francophonie chinoise : François CHENG : « pèlerin entre l'Orient et l'Occident »*, thèse de doctorat, Lettres Modernes, directeur de recherche : Jean-Jacques Tatin, Tours, Université François Rabelais, 14/03/2008. URL : <http://cesr.univ-tours.fr/these-de-veronique-brient-doctorat-de-lettres-modernes-75006.kjsp>, page consultée le 15 septembre 2017.

¹⁸ Shan Sa, *Les poèmes de Yan Ni*, Chine, Edition du Peuple de Guang Dong, 1983.

¹⁹ Shan Sa, *La libellule Rouge*, Lyon, Editions des Nouveaux Bourgeois, 1988.

²⁰ Shan Sa, *Neige*, Chine, Editions des Enfants de Shanghai, 1989.

²¹ Shan Sa, *Que le printemps revienne*, Chine, Editions des Enfants de Si Chuan, 1990.

²² Shan Sa, *Porte de la Paix céleste*, Paris, Albin Michel, 1997.

²³ Shan Sa, *Quatre vies du saule*, Paris, Grasset, 1999.

qui lui offre le prix Casez en 2001. Elle est de nouveau récompensée par le prix Goncourt des lycées pour son roman *La joueuse de go*²⁴. Depuis lors, elle a publié les romans *Les conspirateurs*²⁵, *Impératrice*²⁶, *Alexandre et Alestira*²⁷, *La Cithare Nue*²⁸ et un recueil de poèmes intitulé *Le vent vif et le glaive rapide*²⁹.

Notre travail portera sur la confrontation des textes romanesques dans le cadre des recherches en littérature francophone et comparée, et c'est ainsi que nous serons amenée à mettre en parallèle trois romans de Shan Sa. Cette étude que nous intituleons *Poétique du roman chez Shan Sa* aura comme champ d'investigation le corpus suivant :

- *Porte de la paix Céleste.*
- *La cithare nue.*
- *Impératrice.*

Porte de la paix céleste est un roman de 146 pages. Il comprend deux récits alternés où il est mis en scène l'histoire d'une jeune étudiante et révolutionnaire chinoise qui participe à l'organisation des manifestations de la Porte céleste. Ayamei, la nuit du massacre des étudiants contestataires au régime Communiste, parvient à s'enfuir et c'est à ce moment qu'apparaît le second protagoniste du roman : le jeune lieutenant Zhao, enfant de paysans transformé par la pauvreté, la discipline et l'instruction de l'armée en un soldat de fer.

Zhao est chargé de poursuivre la criminelle Ayamei en fuite qui laisse derrière elle son journal intime. Ce dernier sera l'objet de l'investigation et la clé qui permettra au Lieutenant de découvrir et d'aimer la criminelle. Après une longue enquête périlleuse en ville et dans la montagne, Zhao décide de ne pas la capturer, car au fond de lui, il est convaincu de son innocence. Cependant, la fuite de la fugitive lui a ôté la vie, elle trépane dans la montagne toute seule. Ainsi, les protagonistes ne se rencontrent guère.

²⁴ Shan Sa, *La joueuse de go*, Paris, Gallimard, collection Folio, 2001.

²⁵ Shan Sa, *Les conspirateurs*, Paris, Albin Michel, 2002.

²⁶ Shan Sa, *Impératrice*, Paris, Albin Michel, 2003.

²⁷ Shan Sa, *Alexandre et Alestira*, Paris, Albin Michel, 2006.

²⁸ Shan Sa, *La cithare nue*, Paris, Albin Michel, 2010.

²⁹ Shan Sa, *Le vent vif et le glaive rapide*, Bordeaux, William Black & Co, 2000.

Impératrice est un roman de 443 pages relatant la vie, l'histoire de Lumière (Impératrice Wu Zetian), fille de magistrat qui devient au VII^e siècle la première et l'unique impératrice de l'Histoire de la Chine. La romancière, dans ce roman, brosse un portrait exceptionnel de son personnage : depuis qu'elle est dans le ventre de sa mère jusqu'après sa mort. Elle retrace les moments phares de son existence : son entrée dans le Gynécée de l'empereur en tant que Talentueuse du cinquième rang, puis en tant qu'épouse du Fils du Ciel, en fin en tant qu'impératrice, fondatrice de la dynastie Zhao.

À travers ce roman, Shan Sa nous fait glisser au cœur de la Cité Interdite et nous fait connaître les traditions, coutumes et rituels de la Chine du VII^e siècle où le pouvoir a atteint son apogée dans le plus vaste Empire de tous les temps.

La cithare nue est un roman de 325 pages. Il met en scène l'histoire de deux personnages protagonistes : la Jeune Mère et Shen Feng. Le roman contient deux récits alternés. Chacun d'eux est consacré à la narration de la vie d'un personnage. Ces derniers ne se rencontrent guère, mais ils partagent une passion commune : la Cithare, instrument musical chinois qui concrétise le lien de leur existence.

La Jeune Mère est issue d'un noble clan de la Plaine du milieu : les Hautes Portes. Sa vie se bouleverse lorsqu'elle fut enlevée par un soldat chinois qui lui impose une vie militaire. Elle se déplace d'un espace à un autre pour suivre son époux. La Jeune Mère a mis au monde deux enfants, ils sont la raison de son existence. Toutefois, leur père, assoiffé par la guerre et par le sang, les utilise pour des fins militaire et politique. Leur destin malheureux oblige leur mère à s'exiler dans un monastère pour plus de vingt années qui, toujours attachée à ses enfants, quitte le monde terrestre.

Shen Feng est le second protagoniste du roman, ce jeune fabricant de cithares mène une vie monotone et solitaire, il vit le jour au jour dans l'errance et le dégoût d'une existence sans fin. Le narrateur revient, dans le récit, sur l'enfance du personnage, sur sa relation avec son maître, celui qui l'a initié à la cithare. Ces deux personnages fuient la guerre et s'exilent dans une montagne du Sud de la Chine où ils mènent ensemble une vie modeste ravagée par la pauvreté.

Tout travail scientifique nécessite un domaine de recherche qui se veut l'assise de sa démonstration. Ainsi, avant d'annoncer en détail notre sujet, il convient de le situer dans un domaine de recherche bien déterminé : il relève du domaine des recherches comparatistes en poétique comparée. Là, la littérature comparée se trouve au centre de notre intérêt dans la mesure où elle sert de foyer qui héberge notre recherche scientifique.

De plus, l'inscription de Shan Sa dans l'univers de la francophonie chinoise exige le recours à la littérature comparée comme démarche scientifique de fait que notre romancière a opté pour le français comme moyen d'expression, vecteur d'échanges et instrument qui traverse les frontières afin de transmettre sa culture au lecteur francophone tout en s'inscrivant dans une démarche interculturelle et universelle.

La comparaison est une pratique systématique qui semble être inconditionnellement relative à l'esprit humain. L'homme se trouve quotidiennement face à des situations impliquant des comparaisons spontanées. Jean Louis Haquette l'atteste en stipulant que la pratique comparatiste est à l'origine de la connaissance et du savoir :

« La réflexion naît des idées comparées, et c'est la pluralité des idées qui porte à les comparer. Celui qui ne voit qu'un seul objet n'a point de comparaison à faire. Celui qui n'en voit qu'un petit nombre, et toujours les mêmes dès son enfance, ne les compare point encore, parce que l'habitude de les voir lui ôte l'attention nécessaire pour les examiner: mais à mesure qu'un objet nouveau nous frappe nous voulons le connaître; dans ceux qui nous sont connus nous lui cherchons des rapports. C'est ainsi que nous apprenons à considérer ce qui est sous nos yeux, et que ce qui nous est étranger nous porte à l'examen de ce qui nous touche »³⁰.

À la lecture de notre corpus qui puise essentiellement de la culture chinoise, nous nous sommes retrouvée inconsciemment dans une position de confrontation qui oppose le roman francophone chinois de Shan Sa à de nombreux romans français étudiés tout au long de notre cursus universitaire. De fait, un processus

³⁰Jean-Louis Haquette, *Lectures européennes : introduction à la pratique de la littérature comparée*, France, édition Bréal, collection « Littérature & co », 2005, p.9.

comparatiste s'est déclenché inconsciemment et impulsivement lors de l'activité de lecture. Nous avons cherché à établir des rapprochements, à détecter des lieux de ressemblances, de parentés entre deux littératures radicalement divergentes.

Notre travail puise du domaine de la littérature comparée puisqu'il porte sur un ensemble de trois romans qui relèvent de la littérature francophone chinoise. Dans leur contenu, il est question de présenter la Chine sous différents angles. De fait, l'exploitation intensive de notre corpus exige de nous l'accomplissement d'une action illusoire qui paraît anodine, mais qui cache plusieurs aspects ambigus voire même complexes. Cette action est celle de comparer un contenu chinois en puisant des règles du genre romanesque français.

Afin de réaliser cette tâche qui constitue incontestablement l'essence de notre travail de recherche, nous nous trouvons confronter à une interrogation complexe et récurrente dans l'univers de la littérature comparée : *Comment comparer ?*

Communément, la comparaison est une activité qui met en parallèle un comparé et un comparant. Cependant, la mise en rapport des deux composantes précitées exige la présence d'un outil de comparaison : il est alors la méthode, la manière qui régit toute pratique comparative.

Quoique, comparer des romans n'est nullement une activité anodine si elle n'obéit pas à l'autorité d'une méthode comparatiste adéquate et pertinente. Le roman, genre littéraire qui nous intéresse dans ce présent travail, se caractérise par la longueur de ses récits, la complexité de sa structure et la richesse de son contenu. De fait, se glisser dans la peau du comparatiste, qu'il soit entendu que nous visons à apporter une modeste contribution au domaine sans avoir la prétention de viser l'exhaustivité tant revendiquée par les grands spécialistes du domaine, ne nous facilite nullement la tâche complexe à laquelle se trouve confronté le comparatiste.

« La littérature comparée ! Comparaison littéraire ! Voilà bien du bruit, disent encore certains, pour le plus futile et le plus vain des exercices ! Nous le connaissons, ce trop ingénieux divertissement qui consiste à instituer des parallèles entre des œuvres ou des hommes vaguement analogues et à rapprocher ainsi, grâce

à quelques apparences de similarité, *Corneille et Alfieri, Mme Desbordes-Valmore et Elisabeth Browning, Joubert et Coleridge, Robin Hood et Sherlock Holmes !*»³¹.

La littérature comparée se limite-t-elle au simple exercice de comparer ? Ou, au contraire, ses dimensions sont bien plus profondes ? Cette discipline pour les uns, une science pour les autres est un sujet vivement polémique en raison des multiples tentatives de théorisations qui lui ont été consacrées. Elle se trouve situer, depuis plus d'un siècle et demi, au centre d'un débat longuement animé par des comparatistes qui ne cessent d'émettre des points de vue plus divergents que convergents ouvrant la voie ainsi à de multiples interprétations.

Le point de départ de l'altercation portant sur la littérature comparée se trouve parfaitement résumé dans une interrogation célèbre servant de titre à un des ouvrages pivots en littérature comparée et dont les auteurs sont un trio de spécialistes phares³² : *Qu'est – ce – que la littérature comparée ?*

De cette interrogation partielle, nous constatons que la littérature comparée n'a pu, depuis son émergence, bénéficier d'une définition bien cernée et pertinente. En effet, on doit la genèse de la littérature comparée en France au comparatiste Claude Fauriel qui l'avait appelée, en collaboration avec Mme de Staël : « *Littérature étrangère* »³³ en 1830. Plus tard, l'ambiguïté attribuée au sémantisme du terme donne naissance à d'autres appellations plus diverses que variées : mis à part les multiples appellations proposées par Jean Jacques Ampère qui parle tour à tour de « *Littérature comparée de toutes les poésies* », ou « *étude comparative* », reste la plus éminente celle proposée par René Etiemble qui préfère l'emploi du vocable « *Comparatisme* ».

Pierre Brunel et Yves Chevrel dans leur précieux *Précis de la littérature comparée* tentent, à leur tour, de proposer une nouvelle expression désignant la littérature comparée. Ils associent alors la « *littérature générale* » prônée par

³¹Fernand Baldensperger, *Littérature comparée. Le mot et la chose*, in Fernand Baldensperger et Paul Hazard, *Revue de littérature comparée*, Paris, Volume I, Librairie Ancienne Honoré Champion, Edouard Champion, 1921, p.p. 5.6.

³²Pierre Brunel, Claude Pichois, André-Michel Rousseau, *Qu'est – ce – que la littérature comparée ?*, Paris, Armand Colin, collection « U », 1983, (2^{ème} édition, 2000).

³³L'appellation fut proposée à la Sorbonne en 1844 ayant pour fin l'étude des quatre grandes littératures voisines : l'allemande, anglaise, italienne et espagnole.

Etiemble dans son incontournable *Essais de littérature (vraiment) générale*³⁴ à la « littérature comparée » pour tenter la création d'une « littérature universelle » aux dimensions plus larges dans la mesure où, selon eux, la comparaison littéraire met en confrontation des littératures internationales. Ils déclarent que :

« A l'intérieur de la littérature comparée au sens large du terme — une discipline qui cherche à élargir l'horizon national et à confronter les littératures —, nous distinguerons donc l'étude des relations littéraires internationales, qui pourrait être ce que Simon Jeune a appelé « la littérature comparée au sens étroit du terme », les tentatives de synthèse, qui relèvent de la « littérature générale », et la tentation d'une « littérature universelle » qui ferait la somme de toutes les littératures »³⁵

Les multiples appellations attribuées à ce « petit monstre lexicologique »³⁶ comme l'ont écrit Claude Pichois et André-Michel Rousseau engendrent systématiquement une variété de définitions qui font de la littérature comparée une approche multidisciplinaire impliquant plusieurs théories littéraires.

En effet, M.F Guyard considère la littérature comparée comme « l'Histoire des relations littéraires internationales »³⁷. Pour lui, elle se base sur des faits concrets, immédiats mettant en relation des textes littéraires dans des circonstances bien déterminées. De fait, elle se trouve intimement liée à la notion de « dépendance ». Pierre Brunel et Yves Chevrel expliquent :

« La où il n'y a plus "relation", écrivait-il, que ce soit d'un homme à un texte, d'une œuvre à un milieu récepteur, d'un pays à un voyageur, cesse le domaine de la littérature comparée, et commence celui de la pure histoire des idées, quand ce n'est pas de la rhétorique »³⁸

Etiemble et Baldensperger s'inscrivent dans la même lignée. Le premier définit, dans son ouvrage *Comparaison n'est pas raison*, le comparatisme en

³⁴ René Etiemble. *Essais de littérature (vraiment) générale*, Paris, Gallimard, collection Blanche, 1974, (3^{ème} édition, 1975)

³⁵ Pierre Brunel, Yves Chevrel, *Précis de littérature comparée*, Paris, PUF, 1989, p.12.

³⁶ Claude Pichois, André-Michel Rousseau, cité par Pierre Brunel et Yves Chevrel, *Précis de littérature comparée*, op.cit., p. 11.

³⁷ M. F Guyard, *La littérature comparée*, Paris, PUF, 1965 cité par Pierre Brunel, Yves Chevrel, *Précis de littérature comparée*, op.cit., p. 12.

³⁸ Pierre Brunel, Yves Chevrel, *Précis de littérature Comparée*, op.cit., p. 12.

mettant en filigrane « *des rapports concrets entre œuvres vivantes* »³⁹. Pour le second, il est question de parler des « *vivants rapports* »⁴⁰ dans la mesure où « *une rencontre réelle [...] crée une dépendance* »⁴¹. Toutefois, cette dépendance incite à réduire la littérature comparée à un acte restreint, immédiat qui s'achève en dehors de l'acte de lecture :

« *Le mot peut paraître fâcheux dans la mesure où il suggère un rapport de force. L'écrivain admire, son naïf admirateur fera figure de Pozzo et de Lucky de la littérature. On retrouvera même la distinction entre grandes et petites littératures : les secondes seront à la remorque des autres* »⁴²

Mais la littérature est sans frontières. La littérature comparée qui se fixe comme objectif le rapprochement des littératures divergentes ne peut se limiter à une simple dépendance. L'expansion, l'influence, l'ouverture sur ce qui est différent sont l'essence de sa pratique. Pierre Brunel et Yves Chevrel revendiquent tenacement leur réticence en postulant que:

« *Son intérêt paraîtra singulièrement émoussé. Mais peut-être faut-il faire davantage confiance aux prétendus auteurs de second ordre. Le temps n'est plus, par exemple, où l'on considérait Aloysius Bertrand comme un « romantique mineur »* »⁴³

Nous pensons, humblement, que le champ d'investigation de la littérature comparée est bien plus large qu'une pratique fondée sur les liens de dépendance. Nous avons trouvé dans *Qu'est-ce-que la littérature comparée ?* la définition qui cadre le mieux avec notre sujet de recherche. En effet, l'essence de la littérature comparée consiste à éliminer les cloisons qui séparent les différentes littératures nationales afin de favoriser, à base des littératures distinctes, la prolifération et l'émancipation de la littérature universelle.

Cette littérature universelle est parfaitement concrétisée par le biais des échanges littéraires entre la Chine et la France. La langue française est l'outil qui

³⁹ René Etiemble, *Comparaison n'est pas raison : La crise de la littérature comparée*, Paris, Gallimard, 1963, cité par Pierre Brunel, Yves Chevrel, *Précis de littérature comparée*, op.cit., p. 12.

⁴⁰ Fernand Baldensperger, *Littérature comparée. Le mot et la chose*, in Fernand Baldensperger et Paul Hazard, *Revue de littérature comparée*, op.cit., p. 5.

⁴¹ Pierre Brunel, Yves Chevrel, *Précis de littérature comparée*, op. cit. p. 13

⁴² Ibid., p.13.

⁴³ Ibid., p.14.

assure la transaction dans le but de rapprocher les cultures, concilier les pays en dépassant les frontières et en décelant les analogies et les influences historiques, littéraires, culturelles, idéologiques et langagières.

C'est là qu'intervient le comparatiste. Son enjeu majeur est de comprendre les différences linguistiques et culturelles des œuvres comparées. En effet, en les confrontant, il parvient à déceler leurs dimensions, à dégager les liens de parenté et d'influence qui en découlent. Ainsi, l'entreprise comparative permet au comparatiste de franchir et traverser les espaces étrangers dans le but de découvrir la pensée de l'Autre.

Étant donné que notre corpus relève de la littérature francophone chinoise, nous nous trouvons situer au carrefour de deux littératures et par conséquent deux cultures complètement divergentes: chinoise et française où Shan Sa s'y inspire, afin de nourrir librement de sa créativité littéraire :

« La littérature comparée est l'art méthodique, par la recherche de liens d'analogie, de parenté et d'influence, de rapprocher la littérature des autres domaines de l'expression ou de la connaissance, ou bien les faits et les textes littéraires entre eux, distants ou non dans le temps ou dans l'espace, pourvu qu'ils appartiennent à plusieurs langues ou plusieurs cultures, fissent-elles partie d'une même tradition, afin de mieux les décrire, les comprendre et les goûter »⁴⁴.

À partir de la définition précitée, nous signalons que l'opération comparative que nous opérons met en avant la différence culturelle véhiculée par Shan Sa au détriment de la diversité linguistique du moment qu'elle a choisi la langue française comme l'unique langue l'expression. Par conséquent, nous admettons que notre étude ne s'inscrit pas dans un comparatisme pur de fait que n'envisageons pas de confronter des œuvres littéraires appartenant à des auteurs issus de cultures linguistiques différentes. Mais, nous estimons que la littérature comparée comme *« art méthodique »* nous ouvre la voie vers un comparatisme intérieur portant sur une seule auteure.

⁴⁴Pierre Brunel, Claude Pichois, André-Michel Rousseau, *Qu'est ce que la littérature comparée ?*, Paris, Gallimard, collection U, 2^{ème} édition, 2000, (1^{ère} édition, 1983), p. 150.

Ainsi, le travail comparatif que nous entreprenons met en parallèle trois romans d'une même auteure qui, en dépit de l'usage de la langue française, met en avant les valeurs culturelles chinoises. En d'autres termes, Shan Sa, chinoise d'origine et française d'adoption, fait de la langue française l'outil linguistique qui véhicule incontestablement son appartenance chinoise.

Ainsi, le traitement littéraire de l'Histoire de la Chine se réalise à travers des stratégies narratives et un mode d'écriture littéraire propre au roman français, autrement-dit, la romancière s'inspire de la forme du roman français (historique / réaliste) pour transmettre un savoir et des pensées chinoises.

De fait, le français constitue pour elle une passerelle pour faire connaître la culture chinoise. Notre étude a adopté une démarche comparatiste dans la mesure où il existe indéniablement des similitudes, des parentés et des influences entre la poétique de l'écrivaine chinoise et la poétique française. Dès lors, nous proposons de mettre en lumière les traits spécifiques et distinctifs de la poétique romanesque de Shan Sa.

Si nous admettons qu'il ya des analogies, des parentés et des influences entre le roman chinois de Shan Sa et le roman français de manière particulière et entre la littérature francophone chinoise et la littérature française d'une manière plus générale, nous considérons par la même occasion que la littérature comparée est le lieu de réflexion sur l'autre, sur l'étranger qui propose une pensée sur le croisement et la mise en relation, toute propre à confronter des textes littéraires à priori divergents, nous admettons, par conséquent, qu'il existe une littérature universelle régit par des règles générales qui servent d'assise à l'opération comparative.

La littérature comparée est une approche pluridisciplinaire qui convoque différents théories littéraires pour la réalisation de l'opération comparative. C'est ainsi que découle l'existence des lois universelles qui régissent le monde d'échanges littéraire et culturel. A cet effet, Etiemble introduit le concept d'*invariant* qui, selon lui, est un élément universel et commun qui met en rapport étroit la littérature avec la pensée littéraire.

Selon Etiemble, il existe diverses catégories d'éléments et de facteurs communs, de constances semblables ou identiques à portée universelle qui visent à concevoir un dépassement de la littérature nationale vers une littérature universelle.

Etiemble évoque l'existence de trois types d'invariants. Le premier concerne les structures anthropologiques de la psyché et de l'imaginaire qui apparaissent au niveau des structures primitives dans une culture donnée et qui se manifestent par le biais des mythes, des légendes et les archétypes. Le deuxième type d'invariant est centré sur les dimensions théoriques et idéologiques et qui, selon Etiemble, se développent à partir des topoi ayant pour finalité la définition des points de contact, de rencontres, d'interférences, de similitudes entre deux ou plusieurs pensées. Ils se manifestent par le biais des formules, des schémas, des parallèles et des homologies communes. Quant au troisième type, il repose sur la dimension littéraire. En effet, les invariants littéraires renvoient à l'ensemble des éléments textuels qui assurent l'unité transhistorique tout en ayant des finalités poétique et artistique données.

Dans le présent travail de recherche, la démarche comparatiste que nous entreprenons met en relation étroite les notions de « poétique comparée » et d' « invariants ». La poétique comparée constitue le principal outil méthodologique qui nous permet de déceler et interpréter les invariants déployés en traits distinctifs dans l'écriture romanesque de Shan Sa.

Etant une littérature dite extra-européenne, la littérature chinoise d'expression française est le lieu où la poétique comparée se matérialise. A ce propos, Yves Chevrel déclare que « *une confrontation des poétiques d'Occident et d'Orient est peut-être au cœur des interrogations sur la possibilité d'une poétique comparée* »⁴⁵. La littérature chinoise d'expression française se caractérise à la fois par son originalité et son appartenance à une culture et une langue déterminées, mais aussi par rapport à son caractère universel qui fait d'elle un champ privilégié dans les recherches comparatistes dans le cadre de la littérature universelle et de la poétique comparée.

⁴⁵ Yves Chevrel, *La littérature comparée*, Paris, PUF, 5^{ème} édition, collection *Que sais-je ?*, 2006, (1^{ère} édition, 1989), p. 105.

La poétique comparée met en parallèle des romans divergents dans le but de dégager leur littéarité. C'est-à-dire, qu'il est question de comparer les structures narratives afin de dégager l'ensemble des éléments qui transcendent leur singularité. Todorov postule que :

« La poétique vient rompre la symétrie ainsi établie entre interprétation et science dans le champ des études. Par opposition à l'interprétation d'œuvres particulières, elle ne cherche pas à nommer le sens, mais vise la connaissance des lois générales qui président à la naissance de chaque œuvre. Mais par opposition à ces sciences que sont la psychologie, la sociologie, etc., elle cherche ces lois à l'intérieur de la littérature même. La poétique est donc une approche de la littérature à la fois « abstraite » et « interne ». Ce n'est pas l'œuvre littéraire elle-même qui est l'objet de la poétique : ce qu'elle interroge, ce sont les propriétés de ce discours particulier qu'est le discours littéraire. Toute œuvre n'est alors considérée que comme la manifestation d'une structure abstraite et générale, dont elle n'est qu'une des réalisations possibles. C'est en cela que la démarche scientifique se préoccupe non plus de la littérature réelle, mais de la littérature possible, en d'autres mots : de cette propriété abstraite qui fait la singularité de fait littéraire, la littéarité »⁴⁶

Shan Sa est une auteure qui a su créer son propre univers romanesque où elle met en filigrane des éléments textuels définissant sa littéarité. En effet, entre création verbale, structures narratives binaires, doubles appartenances des personnages véhiculant un discours historique et décrivant un pays en crise, autant de constantes récurrentes et fondatrices déterminent sa poétique.

Nous avons constaté, d'après les lectures que nous avons faites des romans de Shan Sa, que ceux-ci se distinguent par une structure d'écriture singulière revendiquant la recherche d'une esthétique qui s'affirme comme entièrement vouée à la fusion de deux mondes : l'un historique, référentiel à la réalité et l'autre fictionnel, relatif à l'imagination de la romancière. De fait, il nous semble nécessaire, dans le cadre d'une analyse comparatiste, de dégager les constantes fondées sur le critère de récurrence qui distinguent la production romanesque de la

⁴⁶Tristan Todorov, *Qu'est-ce que le structuralisme. Poétique 2*, Paris, Editions du Seuil, 1968, p.p. 19-20

romancière et qui définissent sa création verbale. Donc notre étude s'inscrira dans une perspective poéticienne.

S'intéresser à la poétique du roman de Shan Sa, autrement-dit, dégager les traits redondants qui attestent sa création verbale nous oriente à s'interroger sur la manière dont ils traitent à l'unanimité l'Histoire de la Chine. Ainsi, parler de l'Histoire exige un traitement référentiel de l'histoire fictionnelle.

La spécificité de son écriture poétique est donc cette fusion qu'elle crée entre réalité et fiction. Elle superpose, sur une plate-forme qu'est la narration, des éléments empruntés à la réalité, à un vécu sur d'autres fictionnels où elle fait preuve de créativité. Ces deux traits permettent de générer du sens et de véhiculer des valeurs idéologique, culturelle, sociale bref, relatives à l'Histoire de la Chine.

La *poétique* est la notion pivot qui détermine l'orientation de notre réflexion. Si la littérature comparée se trouve au centre d'un profond débat, la poétique s'est, à son tour, taillé la part du lion en raison des multiples tentatives de théorisation qui lui ont été consacrées. Pour notre part, nous adoptons l'acception proposée par Vincent Jouve dans son ouvrage phare *Poétique du roman*⁴⁷ comme l'assise de notre démonstration. Nous entendons par *poétique* :

« *L'étude des procédés internes d'une œuvre littéraire* »⁴⁸.

Ces procédés internes (structure du récit, contenu du récit) s'intéressent à l'étude des formes narratives porteuses de sens :

« *L'approche interne est devenue complètement (sinon le préalable) indispensable à toute étude externe qui, d'inspiration biographique ou historique, vise à restituer l'œuvre dans son environnement* »⁴⁹

Et qui lui confère un caractère de littéarité, de ce fait, nous visons à adopter, dans ce présent travail, la conception de la poétique qui se base sur les approches

⁴⁷ Vincent Jouve, *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, collection Cursus, 2^{ème} édition, 2001, (première édition Sedes, 1997).

⁴⁸Ibid, p. 5.

⁴⁹Ibid., p.5.

narratologique et sémiotique. Ainsi, notre étude superposera deux structures : le récit (le signifiant) et l'histoire (le signifié).

De fait, les écrits de Shan Sa ne seront à envisager comme de purs jeux formels. Formes et sens sont indissociables dans la construction romanesque de la romancière. Précisons que nous n'étudierons pas chaque roman dans une structure close ou de manière indépendante, mais il sera question d'étudier les composantes et les procédés qui peuvent se retrouver d'un roman à l'autre, car nous visons plus à dégager la structuration que la structure du récit, à dégager les constantes, les traits majeurs redondants.

De ce fait, et dans le cadre d'une analyse comparative, la problématique que s'assigne ce travail de recherche se fonde sur les axes de réflexion suivants :

- Quelles sont les constantes redondantes dans les textes de Shan Sa qui participent à la création de son identité poétique ?
- De quelle manière la romancière construit-elle l'espace et le temps romanesques? Et quel mécanisme formel structure leur binarité ?
- Quel est l'impact de l'instabilité de la Chine sur la construction des personnages ? Comment sont-ils déterminés par la guerre ? Et quel lien met en rapport la reproduction des intrigues avec leur évolution ?
- Comment le choix de l'instance narrative parvient-il à véhiculer l'Histoire de la Chine?

De prime à bord, nous pouvons émettre l'hypothèse de recherche suivante qui constitue une réponse provisoire à notre problématique : *La poétique du roman chez Shan Sa réside dans l'omniprésence de l'Histoire de la Chine dans son édifice romanesque. La machine narrative façonnée par la romancière obéit à un traitement historique : le temps, l'espace, les personnages, l'intrigue et la narration sont les procédés internes qui démontrent l'appartenance historique de sa production romanesque.*

Ainsi, pour pouvoir déceler puis interpréter les lieux qui abritent la poétique de Shan Sa dans les récits à étudier nous empruntons à Vincent Jouve les termes

suivants : le « *corps* »⁵⁰ et le « *cœur* »⁵¹ du roman que nous envisageons de combiner ensemble de fait que, non seulement, ils sont des terrains éminents permettant de dégager l'essence de son écriture poétique, mais aussi, ensemble, ils procurent une image, une vision historique et personnelle de l'auteure sur l'Histoire de son pays.

Nous envisageons de travailler sur trois romans de Shan Sa dans le but de dégager les points communs et les similitudes entre eux, autrement-dit, l'ensemble d'invariants textuels, pour pouvoir par la suite les soumettre à une étude comparative, de les confronter pour parvenir vers la fin à répondre à notre principale interrogation : *En quoi consiste la poétique romanesque de Shan Sa ?*

Nous visons par la présente recherche à élucider l'interrogation précitée. Ainsi, notre objectif est de mettre en évidence le processus qui engendre une manière d'écrire qualifiée de poétique et donc d'interroger les procédés d'écriture déployés dans les romans choisis pour en dégager les spécificités.

Comme toute analyse scientifique, notre travail de recherche exige de nous, une méthodologie qui doit parfaitement cadrer avec notre thème et les spécificités de notre corpus. Entre autres méthodologies, il importe pour nous de trouver celles qui s'adapteront le mieux à notre sujet et permettront par la même occasion une meilleure compréhension de celui-ci.

Notre analyse sera envisagée selon une démarche déductive, c'est-à-dire que nous partons d'un constat général que nous avons dégagé suite aux multiples lectures faites de l'ensemble de notre corpus (la poétique de la romancière puise essentiellement de l'Histoire de la Chine) pour rendre compte des spécificités redondantes qui justifient, interprètent notre constat de départ. De fait, nous convoquerons les outils méthodologiques conformes avec le but que nous voulons atteindre :

⁵⁰ Terme employé par Vincent Jouve pour désigner *les structures du récit* : le temps et l'espace romanesques, l'instance narrative.

⁵¹ Terme employé par Vincent Jouve pour désigner *les structures de l'histoire* : l'intrigue et les personnages romanesques

« *L'analyse narrative ne consiste pas –comme on le dit parfois- à faire rentrer un texte dans un cadre défini à l'avance, mais au contraire, à utiliser le cadre théorique général et rigoureux pour rendre compte de la spécificité de chaque texte* »⁵²

Nous proposons d'analyser la poétique romanesque de Shan Sa dans le cadre de la poétique, l'un des domaines de prédilection de la littérature comparée, de la narratologie et de la sémiotique narrative. Pour ce faire, nous avons opté pour trois outils méthodologiques qui déterminent l'orientation de notre démonstration :

- ❖ Pour commencer, la poétique sera abordée sous deux angles différents. Nous envisageons d'exposer deux acceptions opposées: la première est celle proposée par Aristote, fondateur de la théorie littéraire, puis la seconde est celle de Gérard Dessons, prôneur de la linguistique textuelle. Notre choix portera essentiellement sur les deux acceptions précitées puisque leur divergence nous oriente à choisir l'acception proposée par Vincent Jouve qui assurera la recevabilité de notre travail de recherche. En effet, on entend par poétique, dans ce travail, l'idée selon laquelle chaque écrivain choisit les moyens littéraires et les procédés techniques littéraires, pour fabriquer son texte et ses choix sont les meilleurs pour passer son message et atteindre son objectif. Donc, l'approche choisie est l'approche technique du roman de Shan Sa dans le but de déchiffrer les mécanismes de son écriture romanesque. C'est la conception de l'article⁵³ de Vincent Jouve qui nous inspire.
- ❖ L'inscription historique du roman de Shan Sa exige de nous l'orientation vers le roman historique. Pour ce faire, nous convoquerons parallèlement les travaux de Walter Scott, Paul Ricœur et Isabelle-Durand le Guern afin de dégager la conception de

⁵² Jean-Jacques Giroux, Louis Panier (Groupe d'Entrevernes), *Analyse sémiotique des textes*, Lyon, PUL, 6^{ème} édition, 1988, (1^{ère} édition, 1979), p. 65.

⁵³ Vincent Jouve, *De quoi la poétique est-elle le nom ?*, Fabula, LHT, N°10, « L'aventure poétique », décembre 2012. URL : <http://www.fabula.org/lht/10/jouve.html>, page consultée le 23 Juin 2017.

l'Histoire chinoise et son insertion dans l'univers romanesque de Shan Sa.

Pour les autres choix techniques de la romancière, la narratologie et la sémiotique narrative, nous guiderons dans l'analyse des stratégies narratives : l'intrigue, les personnages romanesques, le temps et l'espace romanesques et la narration.

- ❖ L'approche narratologique nous permettra d'analyser les stratégies narratives spécifiques à l'écrivaine. De ce fait, nous nous baserons principalement sur les travaux de Gérard Genette, de Vincent Jouve, de René Rivara et de Oswald Ducrot qui nous permettront d'analyser respectivement le temps et l'espace romanesques ainsi que les instances narratives.
- ❖ L'approche sémiotique nous permettra d'analyser l'intrigue puis les personnages selon deux modèles : le modèle sémiotique proposé par Greimas qui nous permettra de dégager le programme narratif réalisé par les personnages. Le modèle sémiologique qu'on doit à Philippe Hamon nous servira de repère pour analyser l'être, le faire et l'importance hiérarchique des personnages.

Pour pouvoir mener à terme notre analyse et, par conséquent, répondre à notre problématique en infirmant ou en confirmant l'hypothèse de recherche formulée, nous envisageons de structurer notre analyse en trois parties complémentaires et chaque partie se divise à son tour en deux chapitres :

- ❖ La première partie s'intéressera à deux notions clés dans notre travail de recherche : poétique et Histoire. Nous tenterons de déceler les traits redondants qui caractérisent la poétique de l'Histoire dans l'écriture romanesque de Shan Sa, plus précisément, nous mettrons l'accent sur sa propre conception de l'Histoire chinoise projetée dans ses récits.

- ❖ La deuxième partie mettra en lumière la manière de concevoir le cadre spatio-temporel dans son œuvre romanesque qui oscille entre référence réelle et conception fictionnelle. Nous mettrons en filigrane leur construction binaire ainsi que les dualités qu'ils véhiculent. Par ailleurs, porteur de sens, nous tenterons de dégager les valeurs symbolique et allégorique véhiculées par l'espace romanesque.
- ❖ La troisième partie proposera l'analyse de l'histoire racontée. Nous nous intéresserons à l'intrigue puis à l'analyse des vedettes du récit : les personnages. Nous analyserons leur construction, leurs rôles dans la diégèse. De plus, nous viserons à démontrer le lien qui existe entre l'écriture de l'espace et le temps et l'évolution des personnages dans des contextes historiques variés. Pour ce faire, nous considérons le personnage comme signe du récit, cette conception nous permettra d'analyser son être, son faire et son importance hiérarchique. Ensuite, il sera envisagé comme fonction, porteur de valeur. Dès lors, nous mettrons l'accent sur son programme narratif. Par ailleurs, nous clorons notre analyse avec un chapitre qui sera consacré à la narration, plus précisément au statut du narrateur qui, considéré comme élément qui structure la forme du récit, véhicule le sens du contenu relatif à l'Histoire de la Chine

PREMIERE PARTIE

L'HISTOIRE, MOTEUR DU DEROULEMENT DU RÉCIT

Introduction

Le présent que vit chaque individu est intimement lié à son passé personnel. Chaque individu, chaque famille ne peut rompre avec l'histoire qui a fondé son nom. Résidant sur notre terre natale, nous nous trouvons très souvent attachée, dans notre quotidien, à l'Histoire de notre pays : des dates, des personnages et des monuments historiques en témoignent.

Des artistes dont les écrivains se caractérisent, le plus souvent, par une sensibilité et une délicatesse peu communes. Installés et comblés par la tendresse de leurs terres natales, ils puisent dans le passé de leur pays pour nourrir leur créativité artistique et littéraire. Mais comment ceux qui sont loin de leur pays expriment-ils leur attachement ?

Shan Sa est l'écrivaine qui a fourni, grâce à sa production romanesque, une réponse extrêmement pertinente à l'interrogation précitée. En lisant les premières lignes de ses romans, nous avons été immédiatement transportée dans un univers où l'Histoire de la Chine est mise en exergue. Étant en situation d'exil suite à son installation en France, Shan Sa nous illustre parfaitement la manière dont elle a réussi à garder un lien très fort avec la Chine. Ce lien fait de son roman un roman historique par excellence.

En effet, si nous voulons décrire la poétique de Shan Sa, nous ferons inévitablement référence à la dimension historique qui apparaît indéniablement dans son œuvre et lui confère une richesse exceptionnelle aux niveaux esthétique et thématique.

Nous avons constaté, lors des lectures faites de l'ensemble de ses romans, que l'Histoire de son pays occupe une place très importante dans la construction de sa trame romanesque. En effet, l'Histoire de la Chine est la matière que la romancière utilise dans le cœur du récit. De ce fait, nous constatons que l'ensemble de ses romans sont des romans historiques, genre littéraire dont la pièce maîtresse est l'Histoire qui déclenche toutes les actions du récit.

En effet, étant chinoise d'origine et française d'adoption, Shan Sa cherche toujours à faire connaître son pays, la Chine, au lecteur francophone. Ainsi, un aspect essentiel qui caractérise la poétique de la romancière réside dans le choix de raconter l'Histoire de son pays et d'en faire le pivot de sa trame romanesque.

Raconter l'histoire d'un pays dans un cadre littéraire fait de son œuvre romanesque un roman historique. Ceci implique une influence majeure sur la construction des personnages, l'orientation de l'intrigue d'un côté, et de l'autre, sur le choix de l'espace romanesque et le temps qui constituent sans aucun doute un cadre référentiel à la réalité.

L'Histoire constitue alors un cadre qui permet de conceptualiser l'histoire créée par la romancière dans son univers romanesque. Donc, nous pouvons constater que Shan Sa ne puise pas dans l'Histoire de la Chine pour y trouver un cadre décoratif, mais plutôt elle y joue le rôle du moteur de l'action.

Nous nous intéressons, dans la première partie de ce présent travail, à l'aspect historique du roman qui détermine l'écriture romanesque de la romancière. Cet aspect orientera, dans les deux prochaines parties, notre démonstration où il sera question d'analyser le temps, l'espace, la narration et les personnages, aux rapports qu'ils entretiennent avec l'Histoire de la Chine comme aspect fondamental dans la poétique de Shan Sa.

Pour parvenir à démontrer l'inscription historique du roman de Shan Sa, nous divisons cette première partie en deux chapitres complémentaires.

Le premier chapitre, qui se veut théorique dans son ensemble, s'intéresse principalement à deux notions complémentaires : poétique et Histoire. La poétique nous permettra de dégager la constante de l'Histoire qui régit la trame romanesque de Shan Sa.

Le deuxième chapitre se penche sur la démonstration où il sera question d'aborder en détail les lieux qui attestent l'inscription historique du roman de Shan Sa : Le paratexte comme miroir qui reflète l'historicité du roman de Shan Sa, les dimensions historiques véhiculées seront mis en filigrane.

Chapitre I

L'Histoire, essence du roman de Shan Sa.

I.L'écriture poétique de l'Histoire chez Shan Sa.

I.1. « poétique », un terme polysémique

« *L'étude de l'Art littéraire en tant que création verbale* »⁵⁴ est la définition de la *poétique* proposée par Aristote dans son incontournable ouvrage *Poétique*. Quoique, ce vocable reste fortement ambigu et controversé en raison de la pluralité sémantique qui lui est accordée par les spécialistes du domaine :

« *Poétique nom fém. – 1. Traité consacré à la poésie. 2. Conception de la poésie ou de la littérature propre à un écrivain. Discipline cherchant à établir les règles qui définissent dans son ensemble le discours littéraire et dont chaque œuvre ne constitue qu'une application particulière.* »⁵⁵.

Pour sa part, Gérard Dessons a mis l'accent sur les malentendus engendrés par les différentes acceptions qui lui sont attribuées:

« *De plus, il faut tenir compte des malentendus suscités par le mot poétique lui-même, nombreux quand le mot est substantif, multipliés quand il est un adjectif ; c'est là tout le problème des arts poétiques* »⁵⁶.

La polysémie attribuée au sémantisme du terme ne lui accorde pas, à l'unanimité, une définition pertinente. Le manque de limpidité que suscite la notion nous incite à nous y attarder afin de cerner l'acception que nous adoptons. De prime à bord, l'accent sera mis sur la poétique d'Aristote désignée comme source première qui donne naissance à une discipline phare tant sollicitée en raison du vaste champ de recherche qu'elle procure pour multiples théories littéraires.

⁵⁴Oswald Ducrot, Jean –Marie Scheaffer, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1999, p. 193.

⁵⁵Philippe Forest et Gérard Conio, *Dictionnaire fondamental du français littéraire*, Paris, éditions de la Seine, 2005, p. 325.

⁵⁶ Gérard Dessons, *Introduction à la poétique, Approche des théories de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 02.

I.2. La poétique aristotélicienne

À l'instar de l'invention de la logique, du principe de la contradiction, de la théorie de la proposition, de la conception mimétique et cathartique de l'Art, Aristote, philosophe à multiples compétences, personnage tutélaire, est sans conteste le premier à avoir entrepris, en dépit de l'existence préalable d'études portant sur la littérature en l'occurrence l'épopée (Homère), Tragédie (Euripide, Eschyle et Sophocle)), une réflexion logique sur les genres littéraires.

Aristote est considéré par Dessons comme « *la figure emblématique de la pensée occidentale* »⁵⁷, et ce, en raison d'une vision originale générée sur la littérature occidentale. D'ailleurs, Les savants de l'époque classique se sont fortement inspirés de ses réflexions sur la Logique qu'ils ont puisées de son ouvrage mutilé voire même problématique certes, mais riche et fécond philosophiquement et culturellement. Nous choisissons à titre illustratif l'exemple d'Antoine Arnauld et Pierre Nicole qui, dans leur ouvrage *La Logique ou l'Art de penser* ont fortement manifesté leur inspiration des réflexions aristotélicienne :

« *Presque tout ce qu'on sait des règles de la Logique est pris de là. De sorte qu'il n'y a point en effet d'Auteur dont on ait emprunté plus de choses dans cette Logique* »⁵⁸.

Aristote est, pendant l'époque classique, une figure emblématique de la pensée occidentale. Il est devenu, à l'époque moderne, « *la figure éponyme de l'idéologie occidentale* »⁵⁹ dans la mesure où son œuvre a fait l'objet de multiples critiques, maintes remises en question, voire même un rejet catégorique. A titre illustratif, Gérard Dessons propose un exemple éminent manifestant l'opposition de Jacques Derrida à la conception aristotélicienne du théâtre dans le « *théâtre de la cruauté* » d'Artaud :

⁵⁷Gérard Dessons, *Introduction à la poétique. Approche des théories de la littérature*, op.cit., p. 14.

⁵⁸Antoine Arnauld, Pierre Nicole, *La Logique ou l'Art de penser*, (1662), Flammarion, Collection Champs, 1970, cité par Gérard Dessons, *Introduction à la poétique. Approche des théories de la littérature*, op.cit., p. 13.

⁵⁹ Gérard Dessons, *Introduction à la poétique. Approche des théories de la littérature*, op.cit., p. 14.

« *La forme la plus naïve de la représentation, n'est-ce pas la mimésis ? Comme Nietzsche (...) Artaud veut donc en finir avec le concept imitatif de l'art. Avec l'esthétique aristotélicienne en laquelle s'est reconnue la métaphysique occidentale de l'art* »⁶⁰.

Néanmoins, G. Dessons estime que la réflexion d'Aristote sur la *mimésis* ou l'art de l'imitation n'est pas un produit inventé exclusivement par le philosophe. L'interprétation imitative des concepts de *mimésis* et *catharsis* sont, en effet, l'héritage des lectures déformées, erronées de son texte en particulier à l'époque classique :

« *On peut dire que d'une certaine façon, Aristote n'est pas lu, ou du moins qu'il a souvent été lu à travers d'autres livres. De toute évidence, « l'esthétique aristotélicienne » s'est depuis longtemps séparée de la poétique d'Aristote* »⁶¹.

Gérard Dessons déclare que :

« *La Poétique d'Aristote est le grand ancêtre des théories occidentales de la littérature* »⁶².

Ainsi, ce philosophe, fondateur de la Logique et premier théoricien de la littérature, a généré un texte : *La Poétique* qui, à l'instar de son ancienneté chronologique et son influence dominante durant plusieurs siècles, n'a guère cessé de dérouter, de désorienter les spécialistes du domaine. Il reste, cependant, l'ancêtre des approches théoriques de la littérature :

« *Le texte de la poétique parvenu jusqu'à nous n'a pas laissé de déranger, de dérouter la critique par son aspect lacunaire et désordonné. A cela, deux raisons : l'une qui tient à la genèse même du texte, l'autre à son histoire* »⁶³.

⁶⁰ Jacques Derrida, *L'Écriture de la différence*, Paris, Seuil, 1967, cité par Gérard Dessons, *Introduction à la poétique. Approche des théories de la littérature*, op.cit., p. 14.

⁶¹ Gérard Dessons, op.cit., p. 14.

⁶² Ibid., p. 14.

En effet, en se fondant sur le passage précité, la poétique d'Aristote est caractérisée essentiellement par une composition à caractère lacunaire, désordonné et discontinu. Deux raisons ont contribué à la genèse de cette forme atypique :

Le caractère lacunaire qui a accompagné l'apparition de l'ouvrage d'Aristote résulte de son choix de partager son texte en deux parties comportant chacune un traité : le premier traité aborde le traitement général de la science destinée à un public large, profane. Or le deuxième traité, est beaucoup plus restreint dans la mesure où il est destiné spécialement à ses disciples, à ceux qui suivent la voie de leur maître, l'incontournable philosophe. Ces deux parties sont appelées respectivement : la partie exotérique et la partie ésotérique :

« Une tradition antique, qui a toute chance d'être fondée, partageait l'œuvre d'Aristote en deux parties : d'une part, un groupe de traités dits exotériques abordant la dialectique, l'histoire naturelle ou les sciences, destinées aux gens extérieurs à l'école du Lycée ; leur accès relativement aisé permettait à un public plus profanes d'accéder graduellement à une approche plus sévère des phénomènes ; de l'autre, les traités ésotériques ou acroamatiques, destinés aux seuls disciples, seuls capables de suivre l'enseignement du maître jusqu'à son terme. »⁶⁴.

Or, Aristote nous a livré uniquement les traités exotériques. Les ésotériques, qui figurent sous forme de notes, destinés à ses disciples ne se font publier qu'après sa mort par Théophraste. En effet, *La Poétique* d'Aristote est considérée depuis la Renaissance comme un recueil que le philosophe a élaboré afin de dispenser ses cours au lycée. Il s'agit en effet de « *notes de cours* »⁶⁵. Ceci est un facteur qui a fortement contribué à l'essor d'un texte lacunaire comportant des redits et des ajouts. Son incohésion interne lui confère un succès incontournable, car elle suscite l'intérêt de multiples spécialistes dans les études littéraires. De fait, les traités exotériques ont disparu avec le temps et ont cédé la priorité aux textes ésotériques

⁶³ Aristote, *Poétique, Introduction, traduction nouvelle et annotation de Michel Magnien*, Paris, Le Livre de Poche, collection. Classiques, 1990, p. 16.

⁶⁴ Ibid., p.16.

⁶⁵ Gérard Dessons, *Introduction à la poétique. Approche des théories de la littérature*, op.cit., p. 15.

qui se font soigneusement publier sous le titre des traités aristotéliens. Ainsi, la poétique d'Aristote découle essentiellement des traités ésotériques qui :

« N'a jamais été mise en forme par son auteur : elle est souvent constituée de bribes de phrases nominales, de phrases elliptiques, d'excursus aussi étendus qu'inattendus, de série d'énumérations que le critique interprète avec embarras »⁶⁶

À l'instar de son caractère lacunaire, la poétique d'Aristote se caractérise également par son incomplétude. En effet, le philosophe lui-même l'atteste : il déclare l'ambition de consacrer une partie ultérieure, qui succédera celle réservée à l'étude de l'épopée et la tragédie, et qui se focalisera essentiellement sur la comédie :

« La Poétique apparaît comme un texte incomplet, qui aurait dû comporter, parallèlement à l'étude de la tragédie et de l'épopée, une réflexion sur la comédie. (...) Présenter la poétique comme une théorie de la littérature peut donc surprendre. (...) On se trouve donc plutôt en face d'une « théorie de la tragédie », que d'une théorie de la littérature »⁶⁷.

Ainsi, l'incomplétude et le caractère lacunaire du texte d'Aristote semblent dérouter les critiques en vue des multiples interprétations qui peuvent lui être attribuées. De plus, l'analyse exhaustive de la tragédie au détriment de la comédie et de l'épopée fait d'elle le champ de réflexion qui inspire essentiellement de la poétique. Le but est alors d'ambitionner vers une littérature qui vise la création artistique.

L'ambiguïté souvent associée à l'ouvrage mutilé *Poétique* est relative à sa conception problématique. En effet, il s'inscrit, selon l'auteur lui-même, dans une démarche binaire dans la mesure où il s'attache à l'analyse de la littérature (les genres littéraires : épopée, comédie et la tragédie) mais aussi il fait l'objet d'une ambition de généralisation des lois et vise même la normativité :

⁶⁶ Aristote, *Poétique*, op.cit., p. 18.

⁶⁷ Gérard Dessons, *Introduction à la poétique. Approche des théories de la littérature*, op.cit., p. p. 15/16.

« Cette ambiguïté se manifeste dès Aristote, puisque sa Poétique présente déjà une tension entre une parole qui simplement analyse la littérature de son temps et une autre qui discrètement légifère : car dès lors que son livre, par exemple, définit les règles d'une tragédie réussie, il formule dans le même temps ce qu'il convient de faire pour y parvenir »⁶⁸.

La Poétique d'Aristote se présente alors dans une double posture, une démarche binaire : la première est un traité « ésotérique » qui vise à codifier les règles et acquiert un caractère « technique ». La deuxième ambitionne vers une conceptualisation globalisante des catégories conceptuelles qui acquièrent un caractère « dogmatique » :

« La poétique se présente donc à la fois comme un « art poétique » et une « poétique » : un « art poétique », au sens classique qu'a ce terme chez Sébillet, Peletier ou Boileau, c'est-à-dire un ouvrage à double caractère technique et dogmatique, légitimant un ensemble de remarques concrètes en les présentant sous la forme de prescriptions et d'interdictions ; et une « poétique », ou une théorie de la littérature, qui déborde le strict cadre des genres littéraires étudiés »⁶⁹.

La réflexion poéticienne stipule une démarche binaire qui se concrétise en deux parties complémentaires : pratique et théorique. De fait, elle procède par raisonnement inductif dans la mesure où il s'agit, dans un premier temps d'observer, de décrire et d'analyser les textes littéraires disparates en faisant usage de la dialectique et de la rhétorique. La seconde phase, succède à la première, et consiste à regrouper les textes analysés séparément pour en extraire une règle générale, une loi, bref, une théorie qui résulte de l'observation et de l'analyse :

« Elle a un double objet, la persuasion et la découverte du vrai et, dans chacune de ces fonctions, elle dispose de deux éléments : de la dialectique et de la rhétorique comme moyen de persuasion, de l'analyse et de la philosophie pour découvrir la

⁶⁸Michel Jarrety, *La poétique*, Paris, PUF, Collection *Que sais-je ?*, 2003, p. 3.

⁶⁹Gérard Dessons, *Introduction à la poétique. Approche des théories de la littérature*, op.cit., p. 16.

vérité. Du reste, Aristote n'a rien négligé de ce qui trait, soit à l'application des règles : ainsi, en vue de la découverte du vrai, il donne les Topiques, et les ouvrages sur la méthode, véritable arsenal de propositions »⁷⁰.

En somme, nous pouvons récapituler brièvement les réflexions d'Aristote dans *Poétique*. En effet, il la définit comme étant une discipline qui propose de « *traiter de l'art poétique en lui-même, de ses espèces, considérées chacune dans sa finalité propre, de la façon dont il faut composer les histoires si on veut que la poésie soit réussie, en outre du nombre et de la nature des parties qui la constituent, et également de toutes les autres questions qui relèvent de la même recherche* »⁷¹

Ainsi, Aristote fait de sa poétique une théorie générale de *l'Art poétique* qui s'assigne comme objectif la définition des lois du fonctionnement de la littérature et qui permet, également, l'étude de l'art littéraire comme création verbale.

De ce bref survol théorique portant sur la poétique aristotélicienne, nous pouvons avancer le postulat suivant : certes, la poétique peut être considérée comme un art « art poétique » qui traite la littérature dans une vision théorique portant essentiellement sur la création verbale, mais elle peut-être aussi envisagée dans sa particularité attribuée à une œuvre littéraire individuellement. Nous passons alors de la poétique générale vers une poétique particulière. Et c'est la seconde qui nous intéresse dans ce travail de recherche.

I.3. La poétique ou *une* poétique ?

A ce stade, nous abordons davantage la pluralité sémantique accordée à la notion de poétique. A l'encontre de l'adjectif *poétique* qui renvoie à la poésie, souvent confondu avec le substantif *poétique* en raison d'une parenté lexicale, considère la poétique comme « *désignant à la fois l'art et la science de la*

⁷⁰ Aristote, *Poétique*, op.cit., p. 13.

⁷¹ Oswald Ducrot, Jean -Marie Scheaffer, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, op.cit., p. 194.

poésie »⁷². La notion de poétique envisagée comme substantif reflète deux sens différents en fonction de l'article qui l'accompagne : *la* poétique est envisagée comme la réflexion théorique générale sur la littérature, *une* poétique renvoie aux spécificités internes du texte singulier. Gérard Dessons explique davantage :

« *Il faut rendre compte d'un autre sens du substantif poétique, quand il quitte le plan général d'une réflexion sur la littérature pour s'appliquer aux œuvres particulières. Le substantif est alors précédé d'un article indéfini : une poétique. Dans cet emploi, la notion de poétique ne désigne plus l'activité théorique, méta discursive, que constitue la poétique, mais renvoie à ce qu'on peut nommer, pour faire bref, le système interne d'une œuvre , ce qui fait sa cohérence et sa différence* »⁷³.

Nous passons alors d'un champ large, d'une poétique qui porte sur le discours littéraire à un champ restreint qui porte une poétique spécifique, singulière conférée à un auteur en particulier, à son identité qui se lit à travers son écriture littéraire. Celle-ci se concrétise dans l'ensemble des traits redondants, des constantes qui reviennent dans une œuvre individuelle et confère à l'écrivain une empreinte particulière.

Plusieurs théoriciens se sont inscrits dans cette même lignée. En accordant des acceptions avec des nuances différentes, inscrivent leur réflexion qui porte sur une poétique particulière.

En effet, le premier à avoir rompu avec la conception traditionnelle de la poétique comme *Arts poétiques* est Paul Valéry. Il a catégoriquement rejeté la poétique comme : « *Recueil de règles, de conventions ou de préceptes concernant la composition des poèmes lyriques et dramatiques ou bien la composition des vers* »⁷⁴ mais l'envisage plutôt comme processus visant « *les effets proprement*

⁷² Henri Suhamy, *La poétique*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1986, p. 3.

⁷³ Gérard Dessons, *Introduction à la poétique. Approche des théories de la littérature*, op.cit., p.p. 7 /8.

⁷⁴ Paul Valéry, *Leçon inaugurale du cours de poétique du Collège de France, Variété V*, Paris, Gallimard, 1944, p. 298-299.

littéraires du langage »⁷⁵. En d'autres termes, il pense la poétique comme l'étude d'un processus de création, comme la simple notion de *faire*, la poétique est envisagée alors comme une pratique langagière ayant pour but de générer la *littéarité* d'un texte littéraire. Ainsi, le terme poétique devient :

« *Nom de tout ce qui a trait à la création ou à la composition d'ouvrages dont le langage est à la fois la substance et le moyen* »⁷⁶.

L'œuvre littéraire est un produit social et culturel élaboré par un auteur où il laisse apparaître son identité, ses pensées conscientes et inconscientes qui se lisent à travers les invariants décelés dans son écriture littéraire. De fait, la poétique, de par sa considération comme une pratique du langage, touche également la psychologie de l'auteur qui se manifeste grâce à des images récurrentes. Henri Suhamy met en filigrane la psychologie de l'imaginaire comme aspect poétique dans l'écriture d'un auteur particulier :

« *Quand on parle de la poétique d'un auteur, on désigne ce qui concourt à la cohérence et au symbolisme de sa vision, ses images récurrentes ou foisonnantes, ses obsessions élémentales ou pulsionnelles, sa vigueur sensorielle, plutôt que sa métrique, ses choix formels ou sa thématique apparente* »⁷⁷.

La nécessité de s'arrêter sur la notion de « poétique », sur les différentes acceptions qui lui sont accordées par Aristote ainsi que deux théoriciens contemporains nous a permis de cerner le sens attribué à celle-ci, il réside, en effet, dans l'ensemble de particularités constantes et récurrentes relatives à l'écriture littéraire d'un auteur en particulier. Appliquer cette conception sur notre corpus en procédant par une observation minutieuse puis par une analyse détaillée de l'ensemble des textes de Shan Sa révèlent la présence, à l'unanimité, d'un ensemble d'invariants, de traits récurrents qui caractérisent son écriture. Ces derniers sont

⁷⁵Michel Jarrety, *La poétique*, op.cit., p. 124.

⁷⁶Paul Valéry, *De l'enseignement de la poétique au Collège de France. Variété V*, p. 291, cité par Gérard Dessons, op.cit., p. 06.

⁷⁷ Henri Suhamy, *La poétique*, op.cit., p. 107.

omniprésents et parsèment l'ensemble des récits portant essentiellement sur l'Histoire de la Chine.

I.4. Les apports de la linguistique à la poétique.

Nous envisageons, dans ce présent travail la poétique comme l'ensemble des traits redondants qui confèrent à l'écriture romanesque de Shan Sa une poétique singulière. Plus précisément, notre corpus obéira à une analyse descriptive et interprétative des composantes formelles « internes ». En effet, l'accent sera mis sur les traits redondants comme *création verbale*. Cette acception de la poétique est essentiellement prônée par la linguistique dite structurale. Pour élucider davantage la théorie qui servira de plate-forme à notre analyse et qui puise essentiellement des approches narratologique et sémiotique, il nous semble nécessaire de mettre en lumière les liens qui existent entre la poétique et la linguistique.

Qu'est-ce qui fait d'un message verbal une œuvre d'art ? Cette interrogation est proférée par Roman Jakobson pour fonder les apports de la poétique à la linguistique structurale. Pour y répondre, il a forgé le concept de *littéarité* qui lie intimement la linguistique à la poétique :

« Ainsi, l'objet de la science de la littérature n'est pas la littérature, mais la littéarité, c'est-à-dire ce qui fait d'une œuvre donnée une œuvre littéraire »⁷⁸.

Ainsi, la poétique moderne, actuelle trouve toute son originalité dans le croisement de deux champs disciplinaires : l'esthétique et la linguistique. Des affinités intimes se nouent entre l'esthétique dans l'usage de la langue comme art et la linguistique qui déploie les outils nécessaires à sa réalisation.

Tous deux s'intéressent à la « *spécificité de la littérature* »⁷⁹ autrement-dit, en quoi un texte littéraire particulier se diffère-t-il en qualité de littéarité des autres

⁷⁸Roman Jakobson, *La nouvelle poésie russe*, in *Questions de poétique*, Paris, Seuil, Coll. Poétique, 1973, p. 15.

⁷⁹ Gérard Dessons, *Introduction à la poétique. Approche des théories de la littérature*, op.cit., p. 07.

textes littéraires ? Henri Meschonnic, pour sa part, postule que la poétique d'un texte littéraire, sa spécificité réside dans « *l'activité d'écrire* »⁸⁰ :

*« En tant que discipline théorique, la poétique se situe dès lors à l'intersection de l'esthétique définie comme science du beau à travers tous les arts, et de la linguistique entendue comme étude scientifique du langage humain à travers la diversité des langues existantes. Elle s'occupe du versant esthétique du message verbal, de ce qui le rend sensible au destinataire, au lieu de s'abolir immédiatement derrière l'information véhiculée, dans le flux instantané de la communication. Symétriquement, elle établit un répertoire de formes artistiques employées dans le cas particulier de l'œuvre de langage »*⁸¹

Néanmoins, les apports de la linguistique à la poétique ont été toujours négligés dans la conception traditionnelle de celle-ci. Ducrot insiste sur cet aspect occulté et estime que si l'on considère un texte littéraire uniquement comme création verbale cela semble défaillant, car sa littéarité découle des procédés linguistiques spécifiques mis en œuvre. De plus, il estime que la poétique aristotélicienne ne peut être dissociée de la rhétorique parce que cette dernière traite le texte littéraire comme *fait* conférant à celui-ci une littéarité. Par ailleurs, la création verbale relève essentiellement de la créativité linguistique. Il y a, en effet, des liens intimes entre ces deux disciplines :

« Il paraît difficile de tracer une ligne de frontière stricte entre les deux disciplines, non seulement parce que la rhétorique aborde des faits, telles que les figures qui jouent un rôle important dans l'art littéraire, mais encore parce que la créativité linguistique (ce que les formalistes appelaient la « fonction poétique ») opère aussi

⁸⁰ Henri Meschonnic, *Pour la poétique, Tome II*, Paris, Gallimard, 1973, p. 19.

⁸¹ David Fontaine, *La poétique. Introduction à la théorie générale des formes littéraires*, Paris, Armand Colin, Coll. 128, 2005 (1^{ère} édition 1993), p.p. 11/12.

à des degrés divers hors de la littérature, dans le domaine des pratiques discursives dites « sérieuses » »⁸².

La poétique actuelle puise essentiellement de la linguistique et inversement. Dans ce sens, la perspective linguistique apparaît alors comme une composante essentielle dans l'analyse de la poétique, dans la mesure où cette dernière étudie essentiellement les procédés d'expression selon leurs contextes d'emploi. Elle a fortement contribué, dans des perspectives diverses, à envisager le fait littéraire comme fait de création verbale qui se manifeste à travers des constantes dont la récurrence confère à l'œuvre littéraire sa littéarité :

« Sur ces bases, le XXe siècle commence à s'interroger sur les propriétés spécifiques de la littérature et de ses œuvres en cherchant à dégager ce qui n'a pas varié à travers les bouleversements et les ruptures de l'histoire littéraire »⁸³.

Plusieurs écoles formelles, adeptes à la conception formelle du texte littéraire ont intégré la poétique dans leurs recherches. Parmi les plus connues :

➤ **Le formalisme russe :**

Le mérite revient à un groupe de chercheurs russes qui se sont fait démarquer, durant les années soixante, par l'intérêt qu'ils ont apporté à l'analyse du texte littéraire comme objet concret, indépendant des causalités extralinguistiques qui peuvent influencer sa genèse et sa production. De fait, la poétique désigne pour eux, l'ensemble des procédés qui participent à la définition de la littéarité du texte littéraire : constructions narratives, figures stylistiques...

➤ **Le cercle Bakhtinien :**

Comme son nom l'indique, il fut fondé par M. Bakhtine. Ce dernier met en filigrane, dans le traitement de la poétique, l'aspect discursif du texte littéraire. Sa théorie porte essentiellement sur le langage.

➤ **L'école morphologique :**

⁸² Oswald Ducrot, Jean -Marie Scheaffer, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, op.cit., p. 195.

⁸³ David Fontaine, *La poétique. Introduction à la théorie générale des formes littéraires*, op.cit., p. 32.

Elle émerge de l'influence de la théorie morphologique (Goethe) et du rejet de l'historicisme de l'œuvre littéraire (Croce et Vossler). Cette école s'attache à établir une taxonomie descriptive des genres et des formes du discours littéraire.

➤ **Le New Criticism :**

S'inscrit dans une dimension herméneutique. En effet, les adeptes de ce courant anglo-saxon se détachent de l'analyse fondée sur la théorie et s'intéressent à l'analyse concrète des textes. Ils ont principalement mis en filigrane la notion de contexte.

➤ **Le structuralisme de France :**

Le structuralisme littéraire résulte, sans conteste, des travaux de Valéry et de la chaire de poétique forgée au Collège de France et qui porte essentiellement sur une poétique descriptive. Par ailleurs, le structuralisme littéraire s'est fortement inspiré de la linguistique (Emile Benveniste) qui propose une linguistique de l'énonciation appliquée au récit (texte narratif). Cette dernière donne naissance à une distinction phare entre l'énonciation discursive et l'énonciation historique. Par ailleurs, l'anthropologie (Claude Lévi-Strauss) a également forgé l'anthropologie structurale qui porte sur l'étude des sociétés primitives.

De ce bref survol, nous concluons que les apports de la linguistique à la poétique ont permis d'inaugurer une nouvelle conception de celle-ci qui se focalise essentiellement sur l'analyse formelle du texte littéraire.

L'un des adeptes les plus éminents de cette conception moderne de la poétique est Vincent Jouve. Notre analyse de la poétique du roman chez Shan Sa s'inscrit dans le cadre de ses réflexions qui adhèrent complètement l'analyse formelle du texte littéraire et qui prônent les interactions forme/ sens :

« Existe-t-il, comme l'affirmaient les formalistes russes (qui voyaient d'abord le texte comme une réalité verbale), des procédés spécifiquement littéraires ? La question reste ouverte, mais il demeure hors de doute que les grands genres obéissent à des règles précises qui permettent de les définir. La poésie, le théâtre et le récit ne fonctionnent pas de la même façon. A l'intérieur même du champ

narratif, qui fut et demeure, du moins en France, l'objet privilégié des approches « formelles » »⁸⁴.

L'approche formelle soutenue par Vincent Jouve met en relief la forme du récit avec son contenu qui, combinés ensemble, confèrent au texte littéraire une poétique. La forme du récit convoque la narratologie qui s'intéresse principalement au signifiant : narration, temporalité (temps romanesque) et description (espace romanesque). Or, le contenu du récit : le signifié puise de la sémiotique structurale principalement pour traiter l'histoire du récit, celle qui est incontestablement véhiculée par l'intrigue et incarnée par les personnages.

Après avoir consacré quelques pages à la notion de poétique, il convient, désormais, de s'intéresser au roman historique. L'étude comparatiste que nous envisageons d'opérer met en relation étroite le roman de Shan Sa et le roman historique comme genre romanesque. En effet, si nous voulons dégager les constantes qui caractérisent le roman de Shan Sa, nous nous trouvons systématiquement orienté vers l'Histoire de la Chine. Ainsi, l'historicité de sa production romanesque régit les procédés internes (forme des récits) et externes (contenu des récits).

II- Le roman historique

II.1. Contexte de l'émergence du roman historique

Pour argumenter la constatation précitée, il convient dans un premier temps de mettre l'accent sur quelques aspects qui caractérisent le roman historique. Partons de cette déclaration :

« Les historiens racontent des événements vrais qui ont l'homme pour acteur ; l'histoire est un roman vrai »⁸⁵

⁸⁴ Vincent Jouve, *Poétique du roman*, op.cit., p. 5.

⁸⁵ Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire ?*, Paris, édition du Seuil, collection « points-histoire », 1971, p. 10.

Shan Sa considère le passé historique de la Chine sa source d'inspiration et y puise toujours des événements historiques qu'elle intègre dans son histoire fictive par le biais d'une écriture purement poétique.

Ainsi, dans son récit, deux types d'histoires coexistent : l'Histoire de la Chine qui apparaît sous forme d'événements historiques véridiques et l'histoire fictive, conçue par l'imagination de la romancière. Ainsi, nous déduisons que le roman historique qui est un récit, autrement-dit un texte narratif, est un lieu où une dualité émerge entre l'Histoire et la Fiction. Nous tentons à présent de mettre en lumière cette querelle.

Historiquement, le roman historique apparaît au XIXe siècle, époque où l'Histoire connaît la gloire. Elle se manifeste alors comme *la science* du XIXe siècle. Plusieurs autres disciplines se sont influencées par l'Histoire et sa dominance. La littérature n'en fait pas l'exception, elle subit alors cette influence envahissante. Ceci constitue pour beaucoup de spécialistes du roman historique le moment de son émergence.

La publication de *Waverly* en 1814 par l'innovateur du roman historique Walter Scott témoigne la genèse de ce genre romanesque. Néanmoins, l'Histoire était bel et bien présente auparavant dans les romans, mais elle assurait le rôle de cadre, de décor que les auteurs convoquent pour construire leur univers romanesque purement fictionnel où se meuvent les personnages.

Par la suite, l'Histoire bénéficie d'un nouveau statut dans la production littéraire : elle devient un champ de recherche complètement indépendant du monde de la fiction. Son apparition est liée et associée essentiellement aux bouleversements historiques qui ont touché la France, l'Europe, voir même le monde entier fournissant ainsi une toute nouvelle conception de l'histoire romanesque.

Cependant, à cette époque-là, le récit historique ne se distinguait pas nettement du récit romanesque dans la mesure où « *l'histoire est un roman qui a*

été, le roman de l'histoire qui aurait pu être »⁸⁶. autrement-dit, l'Histoire est un vrai roman où l'histoire raconte des événements dont l'homme est le personnage principal.

Ainsi, le roman historique peut se définir comme un genre littéraire prônant la dimension collective de l'Histoire :

« Ces papiers, ces parchemins laissés là depuis longtemps ne demandaient pas mieux que de revenir au jour. Ces papiers ne sont pas des papiers, mais des vies d'hommes, de provinces, de peuples... Si on eut voulu les écouter tous, comme disait ce fossoyeur au champ de bataille, il n'y en aurait pas eu un de mort. Tous vivaient et parlaient, ils entouraient l'auteur d'une armée à cent langues »⁸⁷

Et dont le personnage est un héros du peuple. Son ambition est de:

« Brosser un tableau de la société à une certaine époque et dans un espace circonscrit, par l'intermédiaire de personnages en général fictifs, qui sont confrontés aux événements historiques et à leurs conséquences sociales »⁸⁸

L'avènement du XIXe siècle est marqué essentiellement par les Révolutions ainsi que l'apparition des grands philosophes de l'Histoire tels que Karl Marx et Auguste Comte...etc. En effet, la révolution française constitue un bouleversement politique qui a déstabilisé le pays ainsi que le peuple français. La succession des régimes politiques : Empire, Restauration, Monarchie de Juillet, République de 1848 et Second Empire ; implique la fragilité du système politique français. L'instabilité politique a poussé les romanciers de l'époque à exprimer leur désarroi en s'évadant dans l'imaginaire pour fuir une réalité marquée par le sang.⁸⁹ Stendhal l'exprime clairement dans *Racine et Shakespeare* :

⁸⁶ Isabelle Durand-Le Guern, *le roman historique*, Paris, Armand Colin, 2008, p. 11.

⁸⁷ Jean Ehrard et Guy Palmade, *L'histoire*, Paris, Armand Colin, collection « U », 1964, p. 56.

⁸⁸ Isabelle Duran- le Guern, *le roman historique*, op.cit., p. 12.

⁸⁹ Nous citons à titre d'exemple Alfred de Musset dans *Confession d'un enfant du siècle* publié en 1836 où il parle du désespoir d'un peuple privé de conquête, d'action historique, de triomphe et de gloire. Cette idée est incarnée par le protagoniste qui vit l'échec d'une expérience amoureuse et par connotation l'échec de toute une génération.

« Les règnes de Charles VI, de Charles VII, du noble François Ier, doivent être féconds pour nous en tragédies nationales d'intérêt profond et durable »⁹⁰

Ou encore :

« Grands et funestes tableaux, extraits de nos annales, (qui) feraient vibrer une corde sensible dans tous les cœurs français, et, suivant les romantiques, les intéresseraient plus que les malheurs d'Œdipe »⁹¹

Ainsi, ce siècle constitue une époque éminente non pas des individus séparément, mais d'un groupe social cimenté par des liens forts que la guerre a bloqué et replié sur soi-même. C'est dans ce contexte-là que le roman historique et le mouvement romantique naissent conjointement offrant, ainsi, un terrain qui permet à l'homme de s'évader dans le passé où l'héroïsme atteint son apogée tout en réfutant une société actuelle sans avenir. Par ailleurs, le rapprochement entre le drame romantique et le roman historique réside dans la présence d'une dimension idéologique de l'Histoire qui trouve tout son sens dans le recours au passé comme moyen de créer un discours sur le présent ⁹² :

« Il faut en effet souligner l'omniprésence de l'Histoire dans la plupart des genres littéraires, et pas seulement dans le roman. La première moitié du XIXème s est aussi celle du développement du drame romantique, dont l'un des enjeux essentiels est bien la représentation de l'Histoire »⁹³

L'Histoire envahit au XIXe siècle la littérature dans toutes ses formes. L'avènement du romantisme puis du réalisme, courants littéraires dont les écrivains phares sont Victor Hugo, Chateaubriand, Zola et Balzac, procurent au roman historique de nouvelles dimensions : romantique et réaliste. Dans cette optique, une

⁹⁰ Stendhal, *Racine et Shakespeare*. Révision du texte et préface par Henri Martineau, Paris, Le Divan, 1825, cité par Isabelle Duran Le Guern, *le roman historique*, op.cit., p.14.

⁹¹ Isabelle Duran Le Guern, op.cit., p.14.

⁹² Il convient d'évoquer ici *Cromwell*, l'œuvre de Victor Hugo qui raconte une histoire à valeur universelle. Ce drame permet de présenter l'Histoire dans une vision locale mais aussi dans une vision générale en exposant des problèmes de libertés politiques et religieuses qui bouleversent la situation politique de la France après la Révolution.

⁹³ Isabelle Duran Le Guern, op.cit., p. 14.

inspiration réciproque voit le Jour : les romanciers redécouvrent le Moyen-âge en manifestant une passion pour le dépaysement temporel et spatial et le retour vers le passé réel qui devient une source d'inspiration tout en contestant l'inscription dans le présent.

En somme, en s'inspirant du romantisme et du réalisme et en considérant l'Histoire comme essence, comme le cœur du récit, le romancier associe la réalité à la fiction pour produire un roman dit historique.

II.2. Relation entre Histoire et fiction

Les romans de Shan Sa retracent-ils l'Histoire de la Chine d'une manière littéraire ? Il s'agit, en effet, d'un questionnement que nous nous sommes posée au cours de cette analyse et auquel nous tentons d'y répondre. Pour ce faire, une étude de la relation entre Histoire et Fiction s'impose et pourrait nous fournir des réponses à celui-ci.

L'envie de Walter Scott de créer un roman historique se concrétise dans son roman *Ivanhoé* publié en 1819. A travers cette œuvre, il joue un double rôle : un romancier et un historien :

« Il cherche parfois la caution d'historiens ; mais loin de s'effacer derrière eux, il ne les convoque bien souvent que pour justifier ses inventions romanesques »⁹⁴

Donc, Walter Scott fait usage de l'Histoire non pas pour la décrire et en faire un usage documentaire mais pour créer la fiction en intégrant l'Histoire à la narration. L'histoire de son roman peut se lire comme un témoignage sur l'antagonisme entre les Nomades et les Saxons, du conflit qui les oppose depuis des siècles déjà et qui caractérise le Moyen-âge anglais. Pour ce faire, il implique dans la narration des scènes à la fois typiques et symboliques de l'Histoire comme à titre d'exemple celle de l'offrande d'un banquet par le prince Jean au chevalier déshérité *Ivanhoé* pour avoir remporté le tournoi.

⁹⁴ Isabelle Duran Le Guern, *Le roman historique*, op, cit, p. 24.

Nous abordons ce roman phare non seulement puisqu'il témoigne la naissance du roman historique mais puisqu'il est conforme et partage un lien de parenté avec le roman historique de Shan Sa : les deux écrivains transmettent une image stéréotypée des personnages historiques qu'ils reconstruisent et présentent comme témoins d'une époque historique.

Ivanhoé prend pour cadre spatio-temporel le retour du Héros Richard Cœur de Lion en Angleterre après la fin de la troisième croisade au Moyen-âge. Dans ce roman, il est question de reconstruire et actualiser un aspect de l'Histoire écossaise : celle de l'image de la chevalerie médiévale incarnée par le héros chevaleresque Richard Cœur de Lion.

Egalement, Shan Sa s'inspire constamment de l'Histoire de la Chine d'autrefois pour revenir sur le fonctionnement de la société chinoise du temps impérial. Dans ses récits, elle confronte souvent deux personnages antagonistes : le héros est dominant, l'héroïne est dominée. La femme est soumise à l'homme, à son mode de vie et à ses exigences.

Donc, nous estimons que l'objectif des deux romans précités ne réside pas dans le choix d'intégrer l'Histoire dans la diégèse, mais plutôt de présenter un témoignage sur le passé. Le personnage stéréotypé que nous avons abordé dans ce bref commentaire comparatiste en constitue l'exemple.

Ainsi, nous concluons que l'Histoire est un pilier sur lequel se fonde son intrigue du roman. Le romancier fait alors appel à des personnages historiques qui incarnent des situations historiques diverses. En les situant dans un cadre spatio-temporel référentiel, ils garantissent la véridicité des récits. A ce stade, le roman historique acquiert une dimension incontestablement réaliste visant à insérer l'Histoire dans l'univers littéraire en tant que réalité, en tant que vérité connue et admise par tous.

II.2.1. Autour de l'étymologie des termes « Histoire » et « histoire »

« Histoire » vient du grec « historia » qui désigne « enquête ». « Fiction » vient du latin « fictio » qui veut dire action de feindre et action d'imaginer. Le mot

« historia » désigne le récit d'événements dont l'objectif est de raconter l'histoire de quelqu'un, d'un peuple ou celle de l'humanité toute entière. Ainsi, Etant des récits où l'on raconte une histoire réelle ou fictive, l'Histoire en tant que récit relatant le passé de l'humanité et l'histoire en tant que récit de fiction véhiculent une certaine confusion, celle qui oppose le récit d'un événement singulier d'un homme, à l'autre d'Histoire qui renvoie au groupe, au collectif, à un peuple ou à toute l'humanité :

« L'Histoire désigne au sens plein la connaissance des faits du passé ; en ce sens, la littérature du passé appartient à l'Histoire. Mais par ailleurs l'histoire désigne la discipline qui étudie ce passé, et aussi le récit correspondant, donc une forme d'écriture. En ce sens, l'histoire est un genre, qui a longtemps été considéré comme une part des Belles-Lettres. Enfin, l'Histoire constitue un donné sémantique essentiel, tant comme matériau du littéraire que comme contexte »⁹⁵.

De la définition précitée, nous déduisons l'existence d'un rapport étroit qui relie l'Histoire à la littérature puisque le texte littéraire en l'occurrence le roman puise des événements historiques qui appartiennent à l'Histoire. Cependant, il est important de mettre l'accent sur la fusion entre la fiction et la réalité dans le texte littéraire. A ce propos Aristote souligne que :

« De ce qui a été dit résulte clairement que le rôle du poète est de dire ou non ce qui a réellement eu lieu mais ce à quoi on peut s'attendre, ce qui peut se produire conformément à la vraisemblance ou à la nécessité ».⁹⁶

Le roman concrétise la querelle entre Histoire et fiction puisque, le plus souvent, ils les combinent. En effet, le roman qui désigne un récit (texte narratif en prose) et en dépit des traits distinctifs qui le caractérisent (longueur et une complexité relatives à sa forme, une forme en prose et une narration fictionnelle, une absence d'une forme précise dans la mesure où il manque des conventions de structures formelles telles qu'elles apparaissent en poésie ou au théâtre) raconte une ou plusieurs histoires enchâssées dans le cadre d'une intrigue fictive.

⁹⁵ Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala, *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002, p. 339.

⁹⁶ Aristote, *Poétique*, op.cit., p. 98.

Donc, la définition du roman historique est axée essentiellement sur cette opposition entre l'histoire en tant que récit de fiction et l'Histoire en tant qu'un récit « vrai », autrement-dit, une opposition entre fiction / Histoire. Néanmoins, cette opposition pourrait être ambiguë car l'Histoire pourrait être écrite avec des références fictionnelles et inversement.

Hérodote et Thucydide, premiers historiens de l'Histoire, se sont investis dans l'étude de l'Histoire. En effet, en s'intéressant aux guerres qui opposaient les Pers aux Grecs, Hérodote avait assuré parfaitement le rôle de l'historien puisqu'il s'est fixé comme objectif de raconter l'Histoire de son pays en assurant la véridicité et l'authenticité de ce qui s'est réellement produit dans le passé. En voulant relater les événements tels qu'ils se sont produits, il a voyagé dans le but de mieux connaître les peuples, les lieux et par conséquent rapporter la réalité en mêlant des événements proprement historiques et d'autres ethnologiques afin que :

« Le temps n'abolisse pas le souvenir des actions des hommes et que les grands exploits accomplis soit par les Grecs, soit par les Barbares, ne tombent pas dans l'oubli »⁹⁷

Son successeur, Thucydide s'est distingué en écrivant de l'Histoire pure, l'Histoire comme science à part entière. Il peut alors être considéré comme le premier véritable historien. Il cherche à intégrer la raison dans son écriture en cherchant les véritables causes des événements historiques sans y introduire l'élément fictif :

« Lorsque l'histoire apparaît en Grèce avec Thucydide, elle n'est encore qu'un genre mineur face à l'épopée, la poésie (dont le théâtre) et l'éloquence. Elle se définit comme la parole du témoin (histor), par différence avec celle du poète (qui invente) et celle de l'orateur »⁹⁸

Ainsi, ces recherches s'intègrent dans le domaine de l'historiographie qui renvoie à l'écriture de l'Histoire comme de véritables événements qui ont eu lieu

⁹⁷ Hérodote, *L'enquête, Livres V à IX*, Traduit par Andrée Barguet, Paris, Gallimard, Collection Folio/Classique, 1990, p. 38.

⁹⁸Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala, *Le dictionnaire du littéraire*, op.cit., p. 339.

dans le passé en faisant appel principalement aux témoignages et à la recherche documentaire. En effet :

« Les constructions de l'historien visent à être des reconstructions du passé. A travers le document et au moyen de la preuve documentaire, l'historien est soumis à ce qui, un jour, fut. Il a une dette à l'égard du passé, une dette de reconnaissance, à l'égard des mots, qui fait de lui un débiteur insolvable »⁹⁹

Autrement-dit, le rôle de l'historien est de rapporter fidèlement la réalité, il élabore un rapport détaillé sur les événements historiques en se fondant sur des documents officiels qui assurent la crédibilité de ses recherches. Et doit, par ailleurs, y rester fidèle dans la façon dont il les transmet. Il joue le rôle d'un miroir de la réalité dans une époque et un endroit précis, c'est-à-dire dans le temps et l'espace dans lesquels le fait historique est placé et dans des circonstances auxquelles il appartient.

« L'histoire est de bout en bout écriture. A cet égard les archives constituent la première écriture à laquelle l'histoire est confrontée, avant de s'achever elle-même en écriture sur le mode littéraire de la scripturalité. L'explication/ compréhension se trouve ainsi encadrée par deux écritures, une écriture d'amont et une écriture d'aval. Elle recueille l'énergie de la première et anticipe l'énergie de la seconde »¹⁰⁰

Pour parvenir à retracer réellement la vérité et concrétiser l'aspect de réalité, l'historien doit accomplir, selon Paul Ricœur, trois tâches complémentaires. En effet, dans un premier temps, il élabore une analyse approfondie des documents archivés et des témoignages concernant la période historique en question afin de récolter les informations nécessaires qui lui serviront de base dans sa recherche. Ensuite, l'historien est amené à expliquer et à interpréter les circonstances dans lesquelles le fait historique s'est produit et enfin, les résultats obtenus sont rédigés dans un ouvrage suivant un ordre chronologique :

⁹⁹ Paul Ricœur, *Temps et récit*, Tome III, *Le temps raconté*, Paris, Seuil, Collection Points, 1985, p. 253.

¹⁰⁰ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, coll. Essais, 2000, p. 171.

« Avec le témoignage s'ouvre un procès épistémologique qui part de la mémoire déclarée, passe par l'archive et les documents, et s'achève sur la preuve documentaire »¹⁰¹

Ainsi, c'est dans cette dernière phase, celle de l'écriture de l'événement historique comme preuve documentaire, c'est-à-dire son insertion dans le récit, que l'Histoire devient narration et, par conséquent, l'historien incarne le rôle du romancier de fait qu'il relate l'Histoire en établissant le signifiant. Le roman historique illustre parfaitement cette démarche qui a pour fin la reconstruction d'un fait historique qui s'est déroulé dans un temps passé. Pour ce faire, l'historien-romancier fera appel à son imagination dotée d'une capacité productive pour pouvoir restituer des événements passés afin d'imiter le plus fidèlement possible la réalité.

Ainsi, rapporter objectivement ou subjectivement une vérité constitue un trait distinctif entre histoire et fiction :

« Dès lors qu'on veut marquer la différence entre la fiction et l'histoire, on invoque inmanquablement l'idée d'une certaine correspondance entre le récit et ce qui est réellement arrivé »¹⁰²

Un point de convergence éminent existe alors entre le récit historique et le récit de fiction : ils représentent tous deux un monde raconté, un monde diégétique. Ceci nous oriente vers une autre piste : si nous estimons que le récit historique se fixe comme objectif de reconstruire le passé d'un peuple sous forme d'un texte narratif : un récit, une confusion émerge alors entre historien et romancier car le champ créatif de l'historien est limité par la fidélité à la réalité. Il doit rapporter le fruit de ses recherches et de ses investigations sans aucun élément fictif. Or, le romancier bénéficie d'une liberté créative relative à son imagination. Il est le créateur, l'inventeur de tout un univers diégétique : l'histoire, l'intrigue, les personnages obéissent inconditionnellement à son imagination.

¹⁰¹ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op.cit., p. 201.

¹⁰² Paul Ricœur, *Temps et récit, tome III*, op.cit., p.p. 272/273.

De fait, raconter fidèlement l'Histoire est une procédure qui semble être une tâche extrêmement difficile à réaliser objectivement pour l'historien. Néanmoins, le romancier bénéficie de la fiction qui lui procure une certaine liberté créative liée à son imagination. Cette liberté lui permet de cerner les limites temporelles de l'événement relaté en faisant appel à des pauses, des sommaires, des analepses et des prolepses. En d'autres termes, il est le maître de son récit, il a alors cette habileté d'inventer « *un univers autarchique, fabriquant lui-même ses dimensions et ses limites et y disposant son temps, son espace, sa population, sa collection d'objets et ses mythes* »¹⁰³

Il peut alors intégrer dans son univers raconté des personnages historiques, des événements datés, des espaces géographiques référentiels à ses personnages fictifs, au temps et aux lieux des événements imaginés contrairement à l'historien, qui lui, doit retracer fidèlement l'événement en question dans le temps même si ce dernier s'étend sur plusieurs années ou siècles.

Pareillement au rôle du romancier, le poète et le dramaturge se distinguent nettement de l'Historien. Le poète, comme le romancier donne la priorité à l'imagination, à son esprit philosophique en interprétant les événements subjectivement. Toutefois, l'historien est cloîtré dans un univers régit par l'Histoire, par la vérité. Aristote met l'accent sur la différence entre le poète et l'historien, il souligne que :

« La différence entre l'historien et le poète ne vient pas de fait que l'un s'exprime en vers et l'autre en prose (on pourrait mettre l'œuvre d'Hérodote en vers, et elle n'en serait pas moins de l'histoire en vers qu'en prose) mais elle vient de ce fait que l'un dit ce qui a eu lieu, l'autre ce à quoi l'on peut s'attendre. Voilà pourquoi la poésie est une chose plus philosophique et plus noble que l'histoire : la poésie dit plutôt le général, l'histoire le particulier. Le général, c'est telle ou telle chose qu'il arrive à tel ou tel de dire ou de faire. Conformément à la vraisemblance ou à la

¹⁰³ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, édition Du Seuil, 1953, p. 45.

*nécessité ; c'est le but visé de la poésie, même si par la suite elle attribue des noms aux personnages »*¹⁰⁴.

Avant d'achever ce survol théorique, il convient de mettre l'accent sur la narrativité du roman historique. En dépit de la dominance de l'Histoire ou de l'histoire fictive, il reste à la base un texte narratif, un récit qui raconte une histoire. En effet, l'acte de narrer qu'il soit un fait véridique ou imaginaire, convoque l'usage d'un ensemble de techniques d'écriture propres au texte narratif (un narrateur qui relate, un point de vue selon lequel il raconte...) et un contenu que le narrateur assume la tâche de le relater en mettant en scène des personnages porteurs de sens et de valeurs (sociolectes, idiolectes...).

Nous concluons cet axe théorique, qui nous semble primordial dans l'analyse de notre corpus, par dire que l'Histoire et la fiction tissent des liens de complémentarité et d'interdépendance procurant au récit historique le mérite de fusionner événements historiques et d'autres fictionnels sur une plate-forme commune qu'est la narration.

Le roman historique est un terrain sur lequel le passé historique peut se faire revivre afin d'être compris, connu et analysé. L'histoire est un puits dont la fiction puise, d'une forme poétique et romanesque, une vérité vécue pour nous la transmettre dans un cadre littéraire. Présenter à partir de maintenant un monde passé est alors l'axe de réflexion du roman historique pour le traiter et mettre en lumière sa réalité.

¹⁰⁴ Aristote, *Poétique*, op.cit., p. 98.

Chapitre II :

Constances et spécificités du roman historique chez Shan Sa

I. Autour du paratexte

Shan Sa produit des romans historiques, car tout simplement on y trouve des événements historiques qui sont l'essence de son univers romanesque. En effet, dans ses récits, les faits historiques véridiques côtoient l'univers romanesque qui découle de son imagination. Nous pouvons même dire que ces événements historiques sont considérés comme des éléments déclencheurs de ses intrigues, ils constituent alors le point de départ de ses histoires.

L'écriture de l'Histoire est une constante dans les romans de la romancière, chaque roman est fondé et déterminé par l'Histoire de la Chine. Cette caractéristique redondante que nous observons dans notre corpus caractérise l'écriture de Shan Sa et lui profère un aspect distinctif qui participe fortement à la création de sa propre poétique.

Le paratexte est le premier lieu qui démontre l'historicité du roman de Shan Sa. Nous procédons, dans ce qui suit, à la démonstration de la valeur sémantique relative à l'Histoire chinoise véhiculée par les éléments paratextuels.

« *Le paratexte renvoie à tout ce qui entoure le texte sans être le texte proprement-dit* »¹⁰⁵.

Toute œuvre littéraire ne peut être dépourvue des éléments périphériques : le paratexte, qui l'entoure. En effet, il la détermine dans la mesure où il assure un rôle d'introducteur, de présentateur. De plus, le paratexte joue le rôle d'accrocheur, de capteur dans la mesure où le lecteur, lors de la première confrontation avec le texte, ne procédera pas à la lecture immédiate du contenu du roman, il s'arrêtera dans un premier temps sur le nom de l'auteur, le titre de l'œuvre, la première de couverture, la quatrième de couverture, la préface, la dédicace, bref, le paratexte.

Ainsi, un lecteur ne peut anticiper sur le contenu du texte, or, il peut, en explorant les éléments périphériques qui l'accompagnent, répondre à une question souvent posée : *De quoi parlerait cette œuvre littéraire ?*

¹⁰⁵ Vincent Jouve, *Poétique du roman*, op.cit., p. 12.

Ainsi, le paratexte est le miroir qui reflète le contenu de l'œuvre littéraire. Il informe globalement sur son contenu, il avertit le lecteur sur ce qu'il va rencontrer en fondant un pacte de lecture. Le paratexte assure, ainsi, l'interaction entre l'œuvre littéraire et le lecteur en réclamant son adhésion ou en suscitant sa réflexion.

On doit la genèse d'une étude narratologique sur l'ensemble des éléments qui accompagnent le texte brut à Genette. Ce dernier s'est distingué par une réflexion pertinente :

« (...) mais ce texte se présente rarement à l'état nu, sans le renfort et l'accompagnement d'un certain nombre de productions, elles-mêmes verbales ou non, comme un nom d'auteur, un titre, une préface, des illustrations, dont on ne sait pas toujours si l'on doit ou non considérer qu'elles lui appartiennent, mais en tout cas l'entourent et le prolongent, précisément pour le présenter, au sens habituel de ce verbe, mais aussi en son sens le plus fort : pour le rendre présent, pour assurer sa présence au monde. (...) Cet accompagnement, d'ampleur et d'allure variables constitue (...) le paratexte »¹⁰⁶

Genette distingue deux sortes de paratextes, chacune est relative à la représentativité de l'œuvre littéraire :

- Le péri-texte : le paratexte situé à l'intérieur du livre (titre, préface, les titres des chapitres...)
- L'épi-texte : le paratexte situé à l'extérieur du livre (entretiens, correspondances...).

Le premier contact d'un lecteur avec une œuvre littéraire quelle qu'elle soit se fait par le biais du titre, élément paratextuel ou plus précisément, élément péri-textuel, en raison de la charge sémantique qu'il véhicule. Il est, en effet, un lieu privilégié que l'auteur saisit pour résumer, récapituler le contenu de son texte dans un mot ou une phrase nominale ou verbale. Il est selon les spécialistes un « micro-

¹⁰⁶ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, édition du Seuil, coll. Poétique, 1987, p. 183.

texte » parce qu'il dit tout ou presque sur le contenu de l'œuvre littéraire. En d'autres-termes, il est la pièce d'identité qui identifie son possesseur :

« Davantage peut-être que de tout autre élément du paratexte, la définition même du titre pose quelques problèmes, et exige un effort d'analyse : c'est que l'appareil titulaire tel que nous le connaissons depuis la Renaissance (je reviendrai plus loin sur sa préhistoire), est très souvent, plutôt qu'un véritable élément, un ensemble un peu complexe – et d'une complexité qui ne tient pas exactement à sa longueur »¹⁰⁷.

Nous nous intéressons à l'analyse des titres de notre corpus, car nous estimons qu'ils constituent la première piste qui atteste l'inscription historique des romans. Porteurs de sens, ils nous plongent brutalement dans l'Histoire et la culture chinoises. Ainsi, la romancière ne tarde pas à annoncer son enracinement dans son origine et nous divulgue son attachement à la Chine en convoquant, en guise de titre, trois éléments appartenant à la Chine :

- **La cithare** : un instrument musical.
- **Porte de la Paix Céleste** : un lieu qui se situe à Pékin, la capitale de la Chine.
- **Impératrice** : statut sociopolitique de l'Empire Chinois.

Les titres constituent des éléments récurrents qui manifestent l'inscription aveugle dans l'Histoire de la Chine et, par conséquent, ils font jaillir un trait de l'identité poétique de Shan Sa.

Nous considérons La cithare nue, porte de la Paix céleste et impératrice des éthnostylèmes, c'est-à-dire des mots, des signes linguistiques dotés d'une charge sémantique relative à la Chine, au patrimoine culturel chinois en particulier. Gervais Mendo Ze, fondateur de l'éthnostylistique, la définit comme une science qui prône l'expression d'une vision du monde par la langue et considère le signe linguistique l'expression d'une pratique sociale. L'éthnostylistique est :

¹⁰⁷ Gérard Genette, *Seuils*, op.cit., p. 59.

« Une stylistique qui a pour objet la critique du style des textes littéraires, pour procédé les techniques d'analyse en sciences du langage, et pour finalité la prise en compte des conditions de production et de réception des textes ainsi que l'étude des modes particuliers d'expression des valeurs culturelles »¹⁰⁸.

Les éthnostylèmes sont alors :

« Des signes linguistiques pris sous le double plan de la compréhension et de l'extension. Le premier plan intègre la valeur autonome du signe linguistique dans un système immanent tandis que le second insiste sur le caractère extra-référentiel »¹⁰⁹.

Porte de la paix céleste, le titre du premier roman de la romancière publié en français, la langue empruntée, procure un indice judicieux à la compréhension et la réception de l'histoire racontée. En effet, en occultant l'article défini, porte de la Paix céleste est, dans le monde fictionnel inventé par la romancière, un espace romanesque qui abrite l'événement déclencheur de l'intrigue : l'émeute de Tiananmen. Projetant l'histoire fictive sur la réalité historique référentielle, La Porte de la Paix céleste, précédé par l'article défini, désigne un lieu qui se trouve en Chine, plus exactement à Pékin, qui témoigne d'un événement marquant dans l'Histoire de la Chine: l'émeute sordide de Tiananmen.

De plus, ce lieu est sacré pour les Chinois, d'ailleurs, la romancière n'hésite pas à mentionner, au sein de la narration sa valeur symbolique pour le peuple jaune dont elle fait partie :

« Zhao fut surpris. Il n'aurait jamais cru que des troubles puissent éclater dans la capitale. Surtout place de la Paix céleste ! lieu sacré pour tous les Chinois. »¹¹⁰

En effet, cet endroit symbolise d'une part la paix éternelle qu'a vécue le peuple chinois sous le règne de la dynastie Ming¹¹¹. Dans une époque plus récente,

¹⁰⁸ Gervais Mendo Ze, Alphonse Tonye et Gérard Noumssi, S... *comme stylistique, propositions pour l'éthnostylistique*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 226.

¹⁰⁹ Ibid., p. 313.

¹¹⁰ Shan Sa, *Porte de la paix céleste*, op.cit., p. 28.

ce lieu est devenu le lieu sacré, car c'est là que la création de la République Populaire fut proclamée par le président Mao Zedong et dont le portrait figure sur la quatrième de couverture (cf. annexe).

Impératrice est également un éthnostylème et cela, en raison de la charge sémantique qu'il diffuse. En effet, le titre du roman est en adéquation complète avec son contenu. Figurant sous forme d'un syntagme nominal indéfini, il reflète, d'une part, une réalité concrète dans un monde fictionnel. De l'autre part, il implique une inscription historique et culturelle du roman.

En effet, si l'on revient à l'Histoire de la Chine du temps des dynasties, une seule et unique figure sera mise en lumière, celle de Wu Zetian, l'unique Impératrice chinoise de tous les temps ayant fondée la dynastie Zhou qui fait d'elle l'unique femme capable de détenir le pouvoir absolu.

Dans la diégèse, impératrice désigne le personnage Lumière. Le titre du roman se trouve parfaitement explicité dans l'histoire relatée de fait que la romancière met en avant la vie sociale du personnage au détriment de sa vie intime. Son statut détermine son mode de vie, contrôle sa liberté personnelle et fait d'elle l'esclave de la dynastie Min et la prisonnière de la dynastie Zhou.

La cithare est un éthnostylème convoqué tout au long de la diégèse par la romancière, il reflète un objet d'une valeur culturelle indéniable. Le titre : la cithare Nue est un lieu qui laisse transparaître l'appartenance historique d'une œuvre fictionnelle. En effet, la cithare est un instrument musical d'origine chinoise inventé, selon la légende, par le Dieu Fu Xi¹¹². Elle est composée de sept cordes de soie et chaque corde symbolise une classe sociale de la société chinoise de la dynastie Han. La cithare est une composante fondamentale de la culture chinoise qui se transmettait de génération en génération et ne se pratique que par les élites et les aristocrates. Ainsi, le secret de son fonctionnement ne se fait qu'oralement en laissant les partitions orales codées par des chiffres et de la calligraphie chinoise, dont personne sauf les initiés peuvent déchiffrer le secret de sa sonorité.

¹¹¹ La dynastie Ming a pris place de 1368 jusqu'à 1644.

¹¹² Dans la mythologie chinoise, Fu Xi est le Dieu qui dirige le ciel. Selon la légende, il est Mi-humain, Mi-serpent de fait qu'il est doté d'une queue de dragon.

La romancière qualifie la cithare en ajoutant l'adjectif qualificatif « nue ». A la lecture du roman, ce choix poétique et métaphorique s'explique par le fait que la cithare symbolise le personnage protagoniste du récit : La jeune Mère. Cette cithare est nue, car la jeune Mère est déracinée de son origine noble suite à son enlèvement par un soldat d'origine roturière qui devient son époux. Cette union radicalement déniée par la Jeune Mère fait d'elle une femme solitaire, mélancolique et triste. La Cithare est le seul fil qui la lie au Clan de la Pleine de Milieu. Ainsi, la cithare brise toutes les règles sociales qui partagent la société chinoise dans une époque où la guerre a atteint son apogée. En vibrant ses cordes, elle fusionne les relations sociales sur une harmonie et une sonorité musicale peu communes par le biais d'une écriture purement poétique.

Avant de clore cette analyse qui porte sur les titres choisis par la romancière comme vecteur de l'Histoire Chinoise par le biais de la langue française. Il convient de mettre l'accent sur un trait commun qui met en relief l'ensemble du paratexte : la première de couverture. En effet, les titres écrits en langue française sont parallèlement traduits en chinois traditionnel (cf. annexes). Nous nous sommes interrogée sur ce choix ? En effet, une réponse, selon notre humble avis, peut expliquer ce double caractère conféré au titre. Il est, en effet, un lieu d'une double appartenance de la romancière. Il symbolise son attachement à ses origines d'une part et de l'autre part son choix de s'adresser à un lecteur francophone.

II. Fusion entre l'Histoire et la fiction dans le roman de Shan Sa

L'édifice romanesque de *Porte de la Paix céleste* est fondé essentiellement sur un événement historique qui a marqué l'Histoire de la Chine contemporaine. En effet, il est question de la célèbre émeute déclenchée par des groupes d'étudiants manifestant leur opposition contre le régime socialiste qui dominait le régime politique de la Chine en 1989. Cette confrontation meurtrière opposant le peuple face aux soldats chinois a semé la vie de milliers d'ouvriers, d'étudiants et de citoyens modestes :

« Vous êtes le défenseur du peuple, et nous sommes le peuple. Qu'est-ce qui nous sépare ? Nous sommes jeunes, nous aimons notre patrie, voilà les points communs qui nous rapprochent. Notre mouvement a pour but la démocratisation du gouvernement, et la suppression de la corruption. Il est temps que la Chine se décharge des pesanteurs inutiles et prenne son essor... »¹¹³

La grève de faim et les manifestations devant la Place céleste constituent, dans le roman, l'événement historique qui a déclenché l'intrigue. Cette dernière peut se résumer en la poursuite d'Ayamei, le personnage principal, une étudiante qui a dirigé les manifestations de Tiananmen par un Lieutenant chinois, Zhaou, qui avait pour mission capitale de mettre fin à la vie de la criminelle Ayamei.

« Si les autres étudiants meurent en versant leur sang, pourquoi vivais-je ? Moi qui les ai engagés dans le mouvement par mes discours et mes exhortations, qui les ai rassemblés sur la place de la Paix céleste, et moi qui ai lancé l'idée de la grève de la faim, je dois mourir la première ! »¹¹⁴

Sa fuite a eu lieu la nuit du massacre. Elle fut alors sauvée et protégée par un de ses camarades qui a tenté de l'aider afin de s'échapper à l'armée chinoise. Affichée sous le nom de criminelle, elle sera poursuivie par un soldat dont la mission était de l'exterminer. Nous assistons tout au long du récit à cette poursuite qui n'aboutit pas à son terme.

Le chapitre premier du roman est entièrement consacré à l'événement historique en question relaté selon la version d'Ayemai. La romancière le met en filigrane, car l'intrigue s'articule autour de celui-ci et qu'elle se tâche de relater minutieusement, en accordant de l'importance au moindre détail lors de la description des scènes du massacre. Ainsi, il y a fusion entre réalité et fiction dans la mesure où la romancière convoque un événement historique et charge un narrateur, une instance fictive, de sa transmission :

¹¹³Shan Sa, *Porte de la paix céleste*, op.cit., p. 31.

¹¹⁴ Ibid., p.14.

« Les soldats impatients frappaient les civils avec la crosse de leur arme, ces derniers répliquaient en lançant des bouteilles et des cailloux. L'armée s'était mise à tirer, il y avait eu des morts »¹¹⁵

Dès l'incipit, la romancière projette les événements relatés sur un contexte référentiel à la réalité. Elle nous plonge dès lors dans un cadre réaliste englobant un fait historique réel :

« Pékin, minuit, ciel pur et croissant de lune.

L'armée avait ouvert une brèche dans le dispositif qui encerclait la place de la Paix céleste. Des milliers d'étudiants, escortés par des soldats, affluaient lentement vers l'avenue de la Longue Paix.

Ils se soutenaient les uns les autres ; des soupirs et des gémissements s'élevaient pour céder aussitôt la place au silence. Mais la nuit était agitée. On entendait le roulement des chars, des tirs intermittents, les voix grossières des soldats qui échangeaient des ordres. »¹¹⁶

Ces actions réelles englobent une scène fictive imaginée par la romancière :

« Une jeune étudiante marchait seule, la tête baissée, ralentit peu à peu. Elle s'arrêta et jeta un regard soucieux sur la foule qui continuait à avancer »¹¹⁷.

Xiao, un camarade proche d'Ayemai perd la vie en tentant de la protéger des soldats de l'armée chinoise. Ces derniers ont ouvert le feu sur toutes les personnes qui se trouvaient à l'avenue Longue Paix, lieu approximatif de la Place Céleste. Les actions réelles et fictives se côtoient dans ce passage :

« Soudain, des tirs éclatèrent dans une ruelle voisine, et une dizaine de civils se réfugièrent là où se trouvaient Ayamei et Xiao. Ils couraient le long des murs et les bousculèrent. Ayemai souleva Xiao avec une force qu'elle ne soupçonnait pas et,

¹¹⁵ Shan Sa, *Porte de la Paix céleste*, op.cit., p. 17.

¹¹⁶ Ibid., p.11.

¹¹⁷ Ibid., p.17.

tout en le soutenant, se précipita pour suivre la retraite des civils. On entendit approcher le sifflement des balles. Tout à coup, Xiao vacilla et tomba sur Ayemai de tout son poids. Plaquée au sol, inondée de sang chaud, Ayemai crut devenir folle. Autour d'elle, les gens continuaient de courir, leurs pas faisaient trembler la terre. Des soldats apparurent »¹¹⁸

De son côté, le lieutenant Zhao a vécu le même événement qu'Ayemai. Opposés, elle représente le peuple, lui l'armée chinoise, mais ce qui les a rassemblés est l'événement de la Porte céleste. Dans le deuxième chapitre, la narration s'alterne et le même événement historique est relaté selon la version de Zhao, toutefois, la vérité est commune, tous les deux relatent l'atrocité de cet événement.

Il y a alors deux personnages qui tâchent de nous transmettre une vision binoculaire de la réalité. Si la réalité est identique, la romancière nous la divulgue de deux manières différentes. Ce choix n'est nullement anodin parce qu'il s'agit pour elle de mettre en lumière un conflit confrontant l'Etat au peuple. Ce combat constant menace la stabilité de la République Chinoise.

Pareillement à l'étudiante, le jeune lieutenant s'est rendu sur le lieu des manifestations pour guetter de près les comportements des manifestants :

« L'armée demeura dans la banlieue sud de Pékin pendant quatre jours. Le premier groupe d'étudiants parti, un autre était venu, afin de propager dans l'armée ses idées politiques. Les soldats ne comprenaient pas ce que disaient les étudiants, mais leurs chants pleins de gaieté et leurs rires insoucians les attiraient. L'atmosphère hostile s'adoucissait »¹¹⁹

Une description détaillée des émeutes nous est fournie par le narrateur :

« L'émeute avait commencé du début de la soirée. L'armée qui occupait la ville demandait d'urgence des renforts.

¹¹⁸ Shan Sa, *Porte de la paix céleste*, op.cit., p. 15.

¹¹⁹ Ibid., p. 31.

Lorsque la troupe arriva au centre de l'ancienne cité, les maisons étaient en flamme. Des hommes couraient, des chars désorientés roulaient à une vitesse folle. A peine arrivait-on à distinguer les soldats des émeutiers »¹²⁰

La fiction s'installe à ce niveau et l'imagination de la romancière apparaît. La narration se projette sur Zhao qui, en s'impliquant dans l'émeute, les actions qu'il a vécu nous sont alors racontées :

« Zhao n'avait pas le temps de comprendre la situation. Sa jeep heurta un groupe qui traversait la route en courant. Quelques ombres en uniforme tiraient ; un homme tomba devant la jeep. Le chauffeur freina. En une seconde, Zhao perdit de vue ses camarades qui continuaient d'avancer et se retrouva isolé au milieu d'une foule de gens hystériques. Des corps lourds bousculaient le véhicule. Une voiture explosa à deux cents mètres. A la lumière aveuglante de la déflagration, Zhao aperçut autour de lui d'innombrables visages tordus d'effroi et de haine »¹²¹

Shan Sa mêle dans le récit fiction et Histoire qui, en se réunissant ensemble, composent les actions racontées. Donc, l'événement de la Porte céleste constitue à la fois un élément déclencheur des actions et un lieu où ces dernières se produisent. Il y a alors un événement historique qui sert tantôt de toile de fond tantôt d'actant dans la narration et sur lequel une histoire fictive émerge, relatée et incarnée par des personnages qui se meuvent, évoluent dépendamment de l'Histoire.

Impératrice, comme le titre l'indique est un roman qui retrace la vie de l'unique impératrice de l'Histoire de la Chine. Incarnée par le personnage Lumière, elle relate dans le moindre détail les changements sociopolitiques qu'a connus la Chine de 624 à l'an 705 après J-C. Nous remarquons que les événements historiques influencent voir même dominant l'intrigue. Les personnages sont confrontés à des changements qui dépendent essentiellement de faits historiques.

Le père de Lumière, fils de la famille Wu, est issu d'une famille d'origine roturière de la ville de Longue Paix certes, mais qui a pu se distinguer au Palais

¹²⁰ Shan Sa, *Porte de la Paix céleste*, op.cit., p. 31.

¹²¹ Ibid., p. 31.

Extérieur de la Cité interdite par ses compétences, son intelligence, et son talent de gouverneur, il fut alors désigné gouverneur délégué de la province Li. Le changement de son statut est le résultat d'un événement historique qu'est la répression du Prince Li Xiao Chang de la dynastie Tang :

« L'année neuvième de la Vertu Martiale, l'Empereur abdiqua en faveur de son fils. Douze lunes plus tard, le nouveau souverain rappela Père de la noble province de Yang où il avait été envoyé en mission et le désigna gouverneur délégué de la province de Li où l'insurrection du prince Li Xiao Chang venait d'être réprimée »¹²²

Ensuite, nous assistons au décès de son père, événement triste qui a marqué Lumière à l'âge de quatre ans. Sa mort est causée par un événement historique qu'est le renversement de l'Empire Tang. Son père devait alors quitter son poste, mais la nouvelle était lourde, il meurt et le confort dans lequel vivait sa famille a disparu, ils devaient quitter la résidence pour rejoindre la terre de ses ancêtres où son père allait être enterré. En quittant le monde dans lequel elle vivait, la psychologie de Lumière a été fortement influencée, car sa vie s'est bouleversée et refuse alors sa nouvelle vie de roturière. Nous concluons alors que le personnage évolue au sein du récit en fonction des événements historiques qu'elle vit et qu'elle subit. En d'autres-termes, il y a fusion, dans la narration, entre deux mondes qui se superposent : l'Histoire et la fiction. Ces deux mondes sont représentés par deux personnages : Lumière (l'univers fictionnel), son père (l'univers référentiel) :

« Le sixième jour de la cinquième lune, l'empereur retiré décéda. Les messagers impériaux répandirent la nouvelle aux quatre coins de l'Empire. Surpris par l'annonce du deuil, Père s'effondra. Lorsque des officiers se précipitèrent pour le relever, les yeux révulsés, il se débattit comme saisi par un démon invincible.

¹²² Shan Sa, *Impératrice*, op.cit., p. 16.

*Quand ses gestes se calmèrent, on le transporta dans le quartier intérieur. Père ne se réveilla plus. Il avait quitté notre monde »*¹²³

Quelques années plus tard, dans la Cité Interdite, le destin de Lumière change radicalement grâce à un événement historique qui constitue le point de départ vers le chemin du pouvoir. En effet, il s'agit de l'invasion du royaume Sinra par le royaume de Corée :

*« L'an dix-huitième de la Pure Contemplation, sur la péninsule, le royaume de Corée envahit le royaume de Sinra »*¹²⁴

L'empereur de la Chine part en campagne contre les coréens et Lumière aussi y participe :

*« Appelé au secours par le roi de Sinra, l'Empereur décida de partir en campagne contre les ennemis héréditaires, les Coréens. Le quatorzième jour de la dixième lune, les régiments de parade, les gardes impériaux, le gouvernement et le Gynécée escortèrent le souverain pour la capitale de l'Est, Luo Yang, où l'on attendait le rassemblement d'une armée de cent mille guerriers »*¹²⁵

Durant le voyage elle rencontre Petit Faisan, le fils suprême qui était jusque-là son ami. Sur le champ de bataille, il lui déclare ses sentiments d'amour pour la première fois et lui demande de l'épouser. Cette relation qui voit le jour en situation de guerre change son destin et lui ouvre les portes de la gloire :

« Lumière, je veux te faire connaître le vrai plaisir...

Je sais que tu aimeras cet abandon, ce débordement...

*Tu verras, je serai très doux. Et lentement, tu deviendras femme. Tu seras la plus belle de l'Empire ! »*¹²⁶.

¹²³Shan Sa, *Impératrice*, op.cit., p. 28.

¹²⁴Ibid., p. 120.

¹²⁵ Ibid., p. 120.

¹²⁶ Ibid., p. 121.

De l'exemple précité, nous remarquons encore une nouvelle manifestation de l'Histoire. Réellement et Historiquement, l'événement historique relaté est véridique. Au sein de la diégèse, il concrétise l'occasion tant convoitée par Petit Faisan pour faire part de ses sentiments à Lumière.

Avenir, le fils de Lumière est à l'origine du renversement de la dynastie Zhou, celle fondée par sa mère. Sa vieillesse est la raison qui l'a poussé à céder le trône et de ne pas se battre pour la continuité de sa dynastie. Ce renversement est alors un événement historique véridique que l'on trouve mentionné dans les encyclopédies comme étant un événement marquant dans la dynastie Zhou. Son traitement est à la fois objectif et subjectif : objectif, car l'événement est correctement situé dans le temps, subjectif, car les facteurs qui ont poussé Lumière à céder le trône sont suggérés par la romancière et sont relatifs à l'état émotionnel du personnage :

« Avenir mit fin à la dynastie Zhou que j'avais instaurée, ferma le temple sacré des Dix Mille Eléments et expulsa mes ancêtres du Temple Eternel. A nouveau l'Empire porta le nom de Tang. Les ministères revinrent à leurs anciennes appellations, les bannières et les tuniques officielles reprirent les couleurs de jadis. La cour abolit l'écriture que j'avais inventée et Luo Yang, rétrogradée, céda sa préséance de Capitale à Longue Paix. »¹²⁷

Lumière parle de l'effondrement de son âge de gloire comme étant le point du dénouement dans sa vie. Elle ne voit à présent que la mort, que le monde céleste :

« Comme la beauté qui s'épuise en s'épanouissant, j'avais déjà admis que ma dynastie Zhou fut un rêve trop bref dans le songe de l'Histoire »¹²⁸

Dans *La cithare nue*, la romancière, en faisant parler un narrateur hétérodiégétique, entame son roman par un prologue certes court, mais qui résume

¹²⁷ Shan Sa, *Impératrice*, op.cit., p. 429.

¹²⁸ Ibid., p. 429.

parfaitement le cadre sociopolitique dans lequel les personnages évolueront (le prologue sera davantage analysé dans la partie consacrée à l'étude du temps romanesque). Elle dresse un panorama sur la structure géopolitique de la Chine en l'an 476. Elle procure alors au lecteur francophone une vision de la Chine Ancienne afin de lui faciliter la lecture et l'interprétation du roman. Ainsi, ce prologue atteste l'inscription historique de l'œuvre romanesque.

Il est un roman historique par excellence, car tous les événements qui s'y produisent et tous les changements que vivent les personnages dépendent entièrement de l'état politique de la Chine de l'époque en question. Elle nous informe sur la division de la Chine en deux parties rivales : Le Nord et le Sud séparés par le fleuve Yangzi :

« Les tribus nomades Xianbei, Xongnu, Di, Jiang déferlèrent sur l'Empire chinois. Elles provoquèrent la chute de la dynastie Han, puis celle de la dynastie Jin, et forcèrent les Chinois à quitter leur terre et à se réfugier au sud du fleuve Yangzi. Le pays fut alors divisé en deux parties. Au nord du fleuve, les tribus nomades se sinisèrent. En adoptant l'administration et l'écriture chinoises, elles fondèrent leurs royaumes. Au Sud, les Chinois continuèrent à s'unir autour du Fils du Ciel, un empereur considéré comme ayant reçu un mandat divin »¹²⁹

Le choix d'entamer son récit par un passage dédié à l'Histoire de la Chine durant le III^{ème} siècle n'est nullement un choix anodin. En effet, les deux récits alternés se situent dans deux époques différentes de la Chine toutefois, ces derniers font référence à un passé très lointain. Donc, en procédant de cette manière dans son écriture, la romancière procure au lecteur francophone, non averti sur la Chine, des informations pertinentes pour assurer son adhésion quant à la réception et par conséquent, il peut élaborer une interprétation correcte et adéquate des histoires racontées.

Le passage réservé à la vision rétrospective sur les grands événements historiques de la Chine entre 467 et 589 englobe les informations nécessaires pour

¹²⁹ Shan Sa, *La cithare nue*, op.cit., p. 7.

la réception du récit. Autrement-dit, la romancière a résumé tous les faits historiques réels sur lesquels les faits fictifs vont être superposés, car les deux personnages principaux, dont les récits s'alternent, sont issus des deux parties ennemies de Chine, le Nord et le Sud et dont les destins sont déterminés par les événements historiques de l'époque :

« Les royaumes du Nord et les dynasties du Sud se livrèrent des batailles acharnées. Cette guerre Nord-Sud fut accompagnée d'une multitude de luttes intestines. Au Nord, les tribus se combattaient entre elles pour agrandir leur territoire. Au Sud, les seigneurs locaux se soulevaient à la moindre occasion et se disputaient le trône impérial. Au Nord, seize royaumes émergèrent. Leur nombre diminuait au fil des années de conflit. Au Sud, les dynasties Jin de l'Est, Song, Qi, Liang Chen se succédèrent au rythme accéléré des guerres civiles. Deux cents ans plus tard, Yang Qian, un ministre d'origine chinoise, usurpa le trône d'un royaume fondé par les nomades. Il unifia le Nord, défait le Sud et réunit les deux Chines en 589 »¹³⁰

Le jeune luthier Sheng Feng et son maître ont fui le Nord du Fleuve Yangzi envahit par les guerres pour se réfugier au Sud, toutefois, étant des Xianbei¹³¹, ils ont été obligés de vivre dans le Sud où les villes sont habités par les Chinois. Le passage suivant explique le fonctionnement d'une société décomposée. Les personnages incarnent les deux forces rivales.

« De temps à autre, il croisait des Xianbei et des Xongnu qui avaient fui le Nord. Alors que dans son pays les Chinois étaient considérés comme une race inférieure, au Sud, les nomades acceptaient toutes les tâches humiliantes et dangereuses que les Chinois ne voulaient pas »¹³²

En s'installant à Jiang Kang, un événement historique se produit : Xiao Yang détrône son oncle Qi et instaure la dynastie Liang qui règne sur le Sud du fleuve Yangzei de 502 à 557.

¹³⁰ Shan Sa, *La cithare nue*, op.cit, p. 8.

¹³¹ Les Xianbei sont issus des tribus nomades qui se sont installées dans la Chine du Nord (386/581).

¹³² Shan Sa, *La cithare nue*, op.cit., p. 178.

« Après avoir détrôné son oncle et faire tomber la dynastie Qi, Xiao Yan était l'empereur de la dynastie Liang. Jeune, il était un féroce guerrier qui avait mené les guerres contre les Xianbei de l'empire Wei. Vieux, il négligeait les affaires d'Etat, n'aimait plus que les arts et le bouddhisme »¹³³

Le nouvel Empereur négligeait les affaires de l'état et se consacrait aux arts dont la cithare. Sheng Feng commence alors à fabriquer des cithares de qualité, chose qui a attiré l'attention du nouvel empereur, en le convoquant il lui demande de lui fabriquer deux cithares « *Envol de grues blanches* » et « *Nuages oisifs* ». En fréquentant ce milieu, le jeune luthier fait fortune et goûte la gloire. Ainsi, cet événement historique avait chamboulé la vie du jeune luthier, qui jusque-là, n'avait connu que la misère.

Sheng Feng vit, alors, dans le bonheur sous la protection de l'empereur dans une ville qui lui est étrangère, mais très vite sa vie bouscule suite à un fait historique qui change à nouveau son destin : la dynastie Liang est renversée et remplacée par la dynastie Chen sous le règne de Chen Ba. L'empereur renversé Xiao Yan décide alors de se sacrifier à la religion et s'installe dans un monastère, très vite, il quitte le monde.

« La dynastie Liang fut aussi éphémère que celles qui l'avaient précédée. Fervent bouddhiste, l'Empereur Xiao Yan se rasa la tête et entra au monastère pour devenir moine ; il n'en ressortit que sous la pression de sa Cour. Il accepta d'offrir refuge au général Hou Jing du Nord et ouvrit sa frontière à son armée, croyant qu'en unissant leurs forces, ils pourraient reconquérir le Nord. Mais Hou Jing se retourna contre lui »¹³⁴

Peu de temps plus tard :

« Hou Jing affama l'Empereur Xiao Yan jusqu'à ce qu'il mourût de faim. Les gouverneurs chinois se soulevèrent contre lui. Hou Jing trouva la mort au cours

¹³³ Shan Sa, *La cithare nue*, op.cit., p. 178.

¹³⁴ Ibid., p. 181.

*d'une bataille. Un militaire chinois, Chen Ba, profita du chaos de la guerre civile pour envahir la capitale impériale. Il monta sur le trône et fonda une nouvelle dynastie nommée Chen »*¹³⁵

Sa mort a engendré la négligence des arts, par conséquent, le jeune luthier replonge dans la misère et la pauvreté.

*« Les luthiers n'avaient plus de foyer et leur métier ne les faisait plus vivre. Sheng Feng grandissait dans un monde voilé de ténèbres.... L'hiver, le froid pétrifiait les pieds de Shen Feng et lui rongeaient les jambes. L'été, les puces, les moustiques et les sangsues buvaient son sang »*¹³⁶

La Mère, le personnage principal vit tout au long du récit une multitude de changements qui l'ont bouleversé sur tous les plans. Ces changements, qui seront analysés de manière détaillée dans le chapitre consacré à l'étude des personnages, sont le résultat de faits historiques réels. Ainsi, la réalité côtoie la fiction pour créer une histoire purement poétique.

Deux exemples peuvent argumenter nos propos.

La Mère raconte, dans le premier chapitre un bouleversement dans sa vie qui a fait d'elle l'épouse malheureuse d'un soldat acharné par la guerre. Faisant partie d'une noble classe chinoise, la Plaine du Milieu, son destin était préalablement dessiné, elle était promise pour un jeune noble de la même classe sociale qu'elle. Ceci prend fin à cause d'un fait historique qui lui a imposé une nouvelle vie caractérisée par l'atrocité de la guerre et la mélancolie de ses sentiments nobles :

« Elle ne savait pas qu'un moine taoïste nommé Sun En s'était déclaré investir d'une mission divine et avait levé une armée contre l'empereur des Jin de l'Est. A son appel adressé à tous les croyants taoïstes, huit régions se soulevèrent. Des barrières se dressèrent sur les routes ; les rivières s'emplirent de bateaux de guerre ; des troupes de cavaliers armés galopèrent à travers les champs pour

¹³⁵ Shan Sa, *La cithare nue*, op.cit., p.181.

¹³⁶ Ibid., p. 181.

rejoindre les rebelles. La Cour impériale dépêcha ses généraux qui enrôlèrent des criminels et firent appel aux brigands pour réprimer les insurgés »¹³⁷

Ainsi, elle fut enlevée par le soldat, nous assistons alors à une succession d'actions imaginées par la romancière et relatées par le narrateur. L'aspect fictionnel apparaît et découle d'un événement historique réel (conspiration de Sun En):

« Un groupe de soldats surgit. Un sabre étincela dans l'air et une touffe de ses cheveux s'envola. Muette de terreur, elle ferma les yeux, recula vers la gauche et heurta un mur. Le mur bougea et la saisit par les épaules. »¹³⁸

En somme, nous pouvons conclure que Shan Sa construit ses récits en mêlant deux récits : un récit premier qui est un récit d'Histoire, un récit véridique ayant pour objectif de raconter le passé historique de la Chine. Elle y insère un récit second, un récit fictif, où les personnages imaginaires sont entièrement influencés par le récit premier et leurs destins déterminés par les conséquences et les résultats de ce dernier.

III. Fonctions du roman historique

Le romancier, en narrant un récit à tendance historique, ne s'efface pas forcément derrière les événements qu'il raconte, au contraire, il manifeste souvent sa présence et s'implique fortement en exprimant explicitement son point de vue vis-à-vis l'événement qu'il rapporte et raconte.

Il propose alors sa propre lecture de l'Histoire en émettons une interprétation personnelle. Il peut, en effet, s'impliquer littérairement dans l'Histoire en fonction du choix des personnages, dans les qualités romanesques qu'ils véhiculent. Toutefois, le romancier peut, également, s'éloigner légèrement de son récit fictionnel pour offrir à son lecteur le fruit de ses réflexions historiques sur les événements en question.

¹³⁷ Shan Sa, *La cithare nue*, op.cit., p. 29.

¹³⁸Ibid., p. 30.

A ce stade, le romancier joue deux rôles : celui d'un romancier fasciné par les personnages qu'il invente et celui d'un historien qui informe sur une période historique, sur les événements qui l'ont marqué en les intégrant dans la diégèse du récit fictionnel qu'il crée :

« *Le roman historique semble se nourrir de cette tension et de cette complémentarité entre l'aspect romanesque de l'histoire et les visées historiques du roman* »¹³⁹

Les romans de Shan Sa illustrent parfaitement cette tension du roman historique et offrent une excellente complémentarité entre deux fonctions essentielles l'une est divertissante, la seconde est didactique. Etant des romans historiques, ses intrigues sont ancrées dans l'Histoire de la Chine, les personnages se meuvent en fonction des événements historiques qui influencent, qui orientent la diégèse.

III.1. La fonction didactique

Les romans de Shan Sa sont une source d'information culturelle sur la Chine destinée le lecteur francophone. Shan Sa cherche avant tout à l'informer, à l'instruire et à abolir les cloisons qui peuvent surgir lors de l'acte de lecture. Cette caractéristique redondante qui consiste à accorder une importance majeure à la culture chinoise et à sa transmission sous forme de savoirs, attribut à la romancière un aspect qui la singularise parmi les autres auteurs chinois francophones. Donc, nous pouvons dire que cette constante est un élément qui confère à la romancière une identité poétique.

La transmission des savoirs et des connaissances sur la Chine, autrement-dit, la dimension didactique s'observe sur deux plans :

- le premier concerne les informations ancrées dans la diégèse qui apparaissent au niveau narratif : le narrateur qui prend en charge l'acte de narrer nous

¹³⁹ Isabelle le Guern-Durand, *Le roman historique*, op.cit., p. 29

transmet à travers les yeux des personnages des connaissances sur la culture, la politique et la société chinoises.

Nous proposons, dans ce qui suit, quelques exemples qui illustrent nos propos :

« Au palais du Souffle Céleste, je suivais une formation destinée aux nouvelles dames de Cour. Grande révérence, petite révérence, salutation de reconnaissance, salutation de condescendance, salutation d'égale à égale, marche rapide, marche lente, dans la Cité Interdite, il n'y avait pas de spontanéité. Le naturel étant considéré comme propre au peuple et aux Barbares, l'élégance des mouvements résidait dans l'apothéose de la contrainte. Regarder, manger, boire, s'asseoir, dormir, se lever, parler, écouter, les actes les plus élémentaires de la vie étaient méticuleusement réglementés par des codes esthétiques et superstitieux »¹⁴⁰

Ou encore :

« La pensée devait aussi s'imprégner de rigueur, L'observance morale était le bon goût de l'esprit, la perversion un crime qui pouvait entraîner la mort. Cent interdits étaient calligraphiés sur un paravent de dix panneaux. L'étude de la Loi intérieure était complétée par la lecture de La Conduite d'une dame de Cour rédigée par l'Impératrice des Lettres et de la Vertu »¹⁴¹

Les deux passages précités argumentent nos propos dans la mesure où ils nous informent sur les règles strictes qui régissaient le Palais Intérieur de la Cité interdite de la dynastie Tang. Lumière, ayant le statut de Talentueuse du cinquième rang des Wu, devait impérativement suivre à la lettre toutes les instructions exigées par sa gouvernante. Ces informations alors nous montrent comment les femmes devaient être, devaient se comporter et penser en fonction de leur statut. Ainsi, les deux passages descriptifs ancrés dans la narration nous cultivent sur un des aspects qui caractérisait la Cité Interdite, lieu désiré par toutes les femmes chinoises.

La mort est une certitude qui a côtoyé Lumière tout au long de sa vie. La mort de son père, le gouverneur délégué de la province Wu a été un événement

¹⁴⁰ Shan Sa, *Impératrice*, op.cit., p. 66.

¹⁴¹ Ibid., p.66.

bouleversant dans sa vie, elle nous raconte de manière détaillée le déroulement de son enterrement. Ainsi, à travers cette description détaillée, elle nous livre des informations sur les traditions funéraires de la Chine Impériale.

« Pleurs, cris et plaintes. Nous procédâmes au bain, à l'appel de l'âme, au remplissage de la bouche, au petit habillement, au grand habillement, à la mise en bière et aux offrandes quotidiennes(...) Le cercueil quitta la maison et fut conduit au temple de la Félicité Adorée où, pendant quarante-neuf jours, les moines lisaient les textes saints et priaient pour le salut de l'âme défunte » ¹⁴²

La dimension didactique est quasi présente dans tous les récits étudiés, ceci nous mène à dire que la capacité de raconter la Chine Impériale dans tous ses détails résulte de la richesse culturelle de la romancière, car elle peut manier l'information historique et l'intégrer de manière cohérente dans le récit de fiction.

Dans *La cithare nue*, la romancière, en raison de sa profonde connaissance sur la Chine, varie au niveau des savoirs qu'elle transmet à ses lecteurs. Tantôt, elle informe sur les traditions chinoises tantôt sur la politique du pays.

Dans le premier chapitre, le narrateur met en filigrane un aspect fondamental dans la culture de la Chine qu'est la soie. Cette matière textile est destinée aux nobles qui leur permettaient de se distinguer par rapport aux autres classes sociales inférieures. Donc, dans la culture générale, si nous évoquons la Chine, nous évoquons inévitablement cette matière. Toutefois, ce qui distingue la vision de la romancière sur cet aspect culturel, c'est la précision et la pertinence dans l'information concoctée et aussi sa manipulation et son intégration dans la diégèse.

« Quand venaient les rouleaux de soie en dernier lieu, les enfants s'exclamaient et jacassaient, les hommes fronçaient les sourcils et tiraient sur leur barbe, tandis que les femmes étaient muettes d'envie » ¹⁴³

Par ailleurs, évoquer la soie comme matière textile destinée aux nobles les plus privilégiés ne constitue pas uniquement le but de la romancière. Cet exemple

¹⁴² Shan Sa, *Impératrice*, op.cit., p. 29.

¹⁴³ Shan Sa, *La cithare nue*, op.cit., p.19.

qui paraît banal véhicule la rupture profonde causée par le système impérial qui divisait la société chinoise en deux classes sociales : les supérieurs étaient les nobles, or, les inférieurs étaient le peuple opprimé.

*« La soie, cette douce caresse qui a pourtant la vivacité de la flamme et la fraîcheur de la forêt de bambous, était la jouissance exclusive de la noblesse. Un décret impérial interdisait au peuple de la porter et ceux qui enfreignaient cette loi étaient condamnés à mort. Même les marchands les plus fortunés ne pouvaient l'exposer qu'à l'intérieur de leurs boutiques comme une œuvre d'art »*¹⁴⁴

Un autre exemple nous paraît pertinent pour la justification de nos propos : La Plaine de Milieu, cette classe sociale noble d'où découle l'origine de la jeune Mère est minutieusement exploitée dans ses caractéristiques. En revenant sur les origines du personnage protagoniste, le narrateur nous dresse une vision générale sur cette classe sociale dont l'objectif est de justifier l'être de la Jeune Mère.

*« Les Hautes Portes dédaignaient le changement. Leur vie est immuable. Ils laissent à l'Empereur et aux gouverneurs locaux les ambitions militaires. La poésie, la peinture, la musique, le jeu de go et l'étude de la métaphysique sont leur passe-temps favoris. Au printemps, ils pique-niquent au bord des lacs et contemplent des cigognes blanches volant dans la brume ; en été, ils jouent le luth et de la flûte au clair de lune, en automne, les concours de poésie s'accompagnent de libations et de fins filets de poisson cru »*¹⁴⁵

La cithare, un instrument musical typiquement chinois, est au centre du roman *La cithare nue*. Elle est omniprésente tout au long du récit et côtoie les personnages dans leur évolution. Dans le premier chapitre, la romancière met en filigrane cet instrument musical peu connu pour le lecteur francophone. En effet, elle revient sur ses origines, sa provenance et ses valeurs. Au sein de la narration alternée, la romancière insère des passages disparates consacrés à la présentation de la cithare. Certes, les protagonistes qui côtoient la cithare ne sont pas situés dans la

¹⁴⁴Shan Sa, *La cithare nue*, op.cit., p. 20.

¹⁴⁵ Ibid., p. 14.

même période temporelle, mais, la vérité qu'ils nous livrent est la même : les Chinois se nourrissent de la cithare de fait qu'elle constitue pour la Jeune Mère la source de sa survie spirituelle dans une existence radicalement rejetée et un moyen de subsistance pour Shen Feng dans une existence pauvre.

« La cithare portait sept cordes de soie nouvellement montées. (...) Elle appartenait à la grande poétesse Cai Yan qui avait vécu quelque deux cents ans auparavant sous la dynastie Han. Son père Cai Yong, célèbre poète, calligraphe, joueur de cithare, avait parmi ses élèves des hommes qui deviendraient des seigneurs de la guerre et des maîtres de l'Empire chinois. Quand la dynastie Han s'effondra, vint le temps de la division et des conflits sanguinaires. Cai Yong mourut en prison. Une tribu nomade pilla la capitale des Han. La dame Cai Yan fut emportée dans les steppes du Nord-Ouest. Elle n'avait que vingt-trois ans »¹⁴⁶

Ou encore :

« Lorsque Cai Yan est retournée dans la Plaine du Milieu, elle a offert sa cithare à Cao Zhi, le second fils du général. Fameux poète comme son père Cao Cao, Cao Zhi a été assassiné par son frère Cao Pei, jaloux de son statut. Cao Pei a usurpé le trône, renversé la dynastie Han et fondé la dynastie Wei. Ensuite, cette cithare a fait partie de la collection impériale des empereurs »¹⁴⁷

Mis à part le choix d'insérer, au sein de la diégèse, des passages descriptifs véhiculant diverses connaissances sur la Chine, Shan Sa, insiste également sur le choix d'introduire des commentaires afin d'expliquer et d'élucider des informations ancrées dans la diégèse. Pour ce faire, elle consacre des notes en bas de page de son texte où toutes les notions implicites sont explicitées.

Cette technique d'écriture distingue fortement l'écriture de la romancière et nous donne l'impression de lire une encyclopédie sur la Chine. Le recours à toutes ces explications n'est pas un choix anodin de la part de la romancière, bien au

¹⁴⁶ Shan Sa, *La cithare nue*, op.cit., p. 28.

¹⁴⁷ Ibid., p. 46.

contraire, elle vise à faciliter la compréhension de son roman par le lecteur afin d'assurer une meilleure adhésion et par conséquent une meilleure réception de ses textes.

Ces notes en bas de page comportent des définitions, des précisions, des traductions de mots chinois et des datations d'événements historiques. Le tableau ci-dessous contient des exemples extraits de l'ensemble de ses romans :

Passages des récits	Notes en bas de page
<p>L'eunuque envoyé par Yilong rallume les souvenirs qu'elle avait réussi à réduire en cendres. Vingt ans auparavant, bannie de la Cité interdite, elle s'était installé dans le bourg des Wu avec son fils et quelques-unes de ses concubines.</p>	<p>Le bourg de Wu, actuellement Su Zhou</p>
<p>Après avoir détrôné son oncle et fait tomber la dynastie Qi, Xiao Yan était l'empereur de la dynastie Liang</p>	<p>La dynastie Liang : 502/575 (page 173)</p>
<p>La sixième corde a été ajoutée par l'empereur Wen de l'antique dynastie Zhou. Et la septième, par l'empereur Wu de Zhou</p>	<p>L'empereur Wen de Zhou (1099av Jc 1050 av JC) est le fondateur de la dynastie Zhou</p>
<p>Quand Ran Mi détruisit le royaume Zhao du Nord fondé par la tribu Xongnu de l'Ouest, il libéra cinquante</p>	<p>L'empereur Wu de Zhao (1087 avJC 1043 av JC) a renversé la dynastie Shang et régné sur la Chine</p>

<p>mille chinoises qui servaient la viande à l'armée Xongnu</p>	<p>Royaume Zhao du Nord : 319/351</p>
<p>Le Vieux luthier est né dans la cité de Yo, au nord-est de la plaine du Milieu, son nom de famille transcrit en chinois étant Duo.</p>	<p>Près de l'actuel Pékin</p>
<p>La Jeune mère a écarquillé les yeux. Elle connaît le nom de cet instrument par l'antique <i>Livre des Odes</i> qu'elle a étudié enfant.</p>	<p>Le Livre des Odes (詩經) est un recueil d'environ trois cents chansons chinoises antiques, dont la date de composition pourrait s'étaler de la dynastie Zhou occidentaux (1027-771av JC) au milieu de la période des Printemps et des Automnes (770-476 av.JC).</p>
<p>Le Père de Nie Zheng était le plus célèbre fabricant d'épées du royaume Han, lui dit la prêtresse</p>	<p>L'histoire de Nie Zheng se situe dans une période troublée de la dynastie Zhou(476-221 av.JC)</p>
<p>Jeune, le poète Ji Kang avait étudié les merveilles du plein et du vide, et exploré le mystère de la voie cosmique à travers le jeu subtil de la cithare.</p>	<p>Ji Kang (223-262) fut poète, philosophe et musicien.</p>

La jeune mère s'affole. Elle n'a pas prévu un retour aussi rapide. En hâte, elle arrange son **chignon devant un miroir et pose un fleuron jaune sur le haut de sa joue**

A la porte du sud de la Cité interdite, le **Pivot Céleste** offert par les rois barbares dialoguait avec les nuages et dominait la ville de sa hauteur vertigineuse.

Les avenues élargies accueillirent neuf tripodes géants. Monstres coulés de cinq cent soixante mille **jins** de bronze, décorés en bas-relief des paysages de nos neuf contrées

L'Empereur Yang de la dynastie renversée avait levé des millions de paysans et fait creuser depuis la porte de l'Est le **Grand Canal** reliant cinq fleuves de la terre chinoise.

Au cours de la même séance, **j'ordonnai la destruction du tombeau du Grand Général Li Ji pour avoir engendré le petit-fils insurgé.** Que l'on retire son nom Li dont l'avait gratifié l'Empereur

La mode de l'époque ; les femmes de l'aristocratie découpent des carrés de soie en minuscules fleurons qu'elles posent sur leurs joues ou leur front

D'après les Annales, ce monument a nécessité la fonte de 250 000 kilos de bronze et 1 650 000 kilos de fer

Un jin pèse cinq cent grammes

Construit de l'an 605 à l'an 611, le Grand Canal s'étire sur une longueur de 2 700 kilomètres.

Dans la Chine impériale, les empereurs gratifiaient souvent de leur nom de famille les proches dignitaires, geste qui marquait une faveur suprême. Avant de s'appeler Li Ji, le Grand Général portait le nom de

Ancêtre Eternel.	Xu Ji.
Le ministre des Affaires humaines, le grand vainqueur de la guerre Gaochang, Ho Jiun Ji, furent jetés en prison où ils attendirent leur exécution jusqu'à l'automne.	Aux temps des empereurs de la dynastie Tang, les exécutions capitales s'effectuaient une fois l'an, vers la mi- automne.

FIGURE 1 : TABLEAU INDIQUANT LES PRECISIONS SOUS FORME DE NOTES EN BAS DE PAGE

III.2. La fonction distractive

A l'instar de l'aspect didactique fortement présent dans l'ensemble des romans de Shan Sa, nous remarquons la présence récurrente d'une autre dimension qui caractérise l'écriture poétique de l'auteure : c'est, en effet, l'aspect distractif dont l'objectif est de permettre au lecteur qui lit un roman historique de s'évader vers un univers qui relève du fantastique.

Cet aspect atypique dans l'écriture de la romancière qui consiste à bousculer de la représentation mimétique vers une fin fantastique s'observe uniquement dans le dernier chapitre de chacun de ses romans : il s'agit alors d'une constante omniprésente qui participe à la création de la poétique de la romancière. Bien évidemment, ce choix n'est nullement le fruit du hasard, nous estimons que cette rupture brutale avec la réalité, autrement-dit, le recours à une fin fantastique à partir d'un récit purement relatif à l'Histoire de la Chine où il est question de dresser un portrait d'une Chine bouleversée par la guerre et ses atrocités, est une manière pour la romancière de s'échapper à cette réalité rude.

Ainsi, la conception d'un dénouement fantastique en tant que méthode qui vise à fuir une existence réelle est la fin de l'auteure qui « *se nourrit du désir de franchir les limites qui circonscrivent l'existence humaine conjuré avec l'angoisse*

de pénétrer dans un univers où le jeu des pulsions ne rencontre pas les mêmes entraves que la vie réelle »¹⁴⁸

Donc, nous pouvons dire que l'évasion dans les romans de Shan Sa se concrétise par la rupture avec le réel, notamment avec les formes de la représentation mimétique. L'adhésion de l'imaginaire, du surnaturel voir même du haut delà sont les aspects privilégiés pour clore un récit qui relève principalement du réel.

Ainsi, l'écriture poétique de Shan Sa est en effet :

« Élément d'une œuvre littéraire qui suscite une impression d'étonnement et de dépaysement, due en général à des événements invraisemblables, à l'intervention d'êtres surnaturels impliquant l'existence d'un univers échappant aux lois naturelles »¹⁴⁹

Donc, nous assistons à une dualité entre le réel/ irréel incarnée par les personnages principaux qui deviennent des êtres surnaturels transformant ainsi le récit d'Histoire en une échappatoire d'émotions et créant, de ce fait, chez le lecteur un sentiment d'étonnement.

Il nous semble nécessaire à présent de mettre en lumière la notion du fantastique pour parvenir à justifier notre interprétation en ce qui concerne la clôture des romans de Shan Sa.

Parler du fantastique entraîne une lexicologie variée : fabuleux, imaginaire, irréel, surnaturel, étrange, extraordinaire...etc. Ceci provient, sans doute, du flou sémantique associé au recours du vocable fantastique et à la définition qu'il peut avoir.

Etymologiquement, fantastique est lié à « fantasque ». Il dérive du latin *phantasticum* et du grec *phantastikis* qui renvoient à l'imagination. Par ailleurs, le verbe grec *phantasein*, en relation avec le terme fantastique, est analysé par Jean –

¹⁴⁸Max Milner, M, *La fantasmagorie, Essai sur l'optique fantastique*, Paris, PUF, 1982, p139.

¹⁴⁹Charles Nodier., « *Du fantastique en littérature* », in *Œuvres complètes, V, Rêveries*, Genève, Editions Slatkine Reprints, 1998, p. 74.

Luc Steinmetz¹⁵⁰ et auquel il accorde deux acceptions : « *faire-voir en apparence* », « *donner l'illusion* », « *Se montrer* » ou « *apparaître* » (*phantasia*) qui signifie fantôme ou spectre. Ainsi, l'étymologie du mot semble être fluide en ce qui concerne les caractéristiques fondamentales du fantastique. De fait, nous remarquons l'existence de deux variantes sémantiques impliquées dans la définition du terme :

*« En fait, phantasia désigne une apparition, et phantasma un spectre, un fantôme. Voilà déjà réunis deux éléments fondamentaux pour le sens du mot : le surnaturel et la vision »*¹⁵¹

Nous enregistrons à ce stade une première entrée qui renvoie aux sources littéraires du fantastique :

*« Contes fantastiques : se dit en général des contes de fées, des contes de revenants et, en particulier, d'un genre de contes mis en vogue par l'Allemand Hoffmann, où le surnaturel joue un grand rôle »*¹⁵²

Cette richesse sémantique est fortement prônée par Hoffmann qui témoigne de la vitalité du mot et aussi du genre littéraire qu'il désigne :

« Le goût des Allemands pour le mystérieux leur a fait inventer un genre de composition qui peut-être ne pouvait exister que dans leur pays et leur langue. C'est celui qu'on pourrait appeler le genre FANTASTIQUE, où l'imagination s'abandonne à toute l'irrégularité de ses caprices et à toutes les combinaisons des scènes les plus bizarres et les plus burlesques. Dans les autres fictions où le merveilleux est admis, on suit une règle quelconque : ici l'imagination ne s'arrête que lorsqu'elle est épuisée. Ce genre est au roman plus régulier, sérieux ou comique, ce que la farce ou plutôt les parades et la pantomime sont à la tragédie et

¹⁵⁰Jean Luc Steinmetz, *La littérature fantastique*, Collection *Que sais-je ?*, Paris, PUF, 1990, p. 12.

¹⁵¹Pierre Jourde et Paolo Tortonese, *Visages du Double, Un thème littéraire*, Paris, Nathan/Université, 1996, p. 34.

¹⁵² Jean – Luc Steinmetz, *La littérature fantastique*, op.cit., p. 14.

à la comédie. Les transformations les plus imprévues et les plus extravagantes ont lieu par les moyens les plus improbables. Rien ne tend à en modifier l'absurdité. Il faut que le lecteur se contente de regarder les tours d'escamotage de l'auteur, comme il regarderait les sauts périlleux et les métamorphoses d'Arlequin, sans y chercher aucun sens, ni d'autre but que la surprise du moment. L'auteur qui est à la tête de cette branche de la littérature romantique est Ernest-Théodore Guillaume Hoffmann »¹⁵³.

En somme, deux perspectives sémantiques s'appliquent quant au terme fantastique et les réalités qu'il peut investir :

La première acception attribuée au terme fantastique est relative à la fantaisie, à l'imaginaire. Par conséquent, il est antonyme à la logique, au rationnel et à la raison. Elle concerne la manifestation, l'apparition de l'imaginaire comme comportement qui confine à la folie.

Dans la deuxième acception, le terme fantastique renvoie à des faits extraordinaires, surnaturels qui se concrétisent en l'apparition d'êtres dont la provenance est d'un univers extraterrestre tels que les fantômes ou les spectres. Leur manifestation dépasse la raison humaine.

Notre corpus semble privilégier la seconde acception dans la mesure où le fantastique surgit lorsque les personnages protagonistes se transforment en fantômes, en esprits et dont les caractéristiques humaines s'abolissent après leur mort.

Le dernier chapitre du roman *Porte de la Paix Céleste* marque la rupture avec le récit d'Histoire et fait surgir la dimension fantastique du récit. En effet, Ayamei, le personnage principal en fuite, décide de se cacher dans la montagne afin d'échapper au jeune Lieutenant Zhou et à son armée. En s'installant dans un temple, elle s'exile et fuit le monde terrestre. Plus le temps passe, plus elle s'évade dans le haut delà et finit par se transformer en un esprit qui veille sur la montagne.

¹⁵³Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Du merveilleux dans le roman, Contes fantastiques*, Tome I, Editions Garnier Flammarion, 1979, p. 39.

Marquée par sa vie, par les émeutes de la Porte céleste, elle saisit la fête de la Lune pour prier avant de s'en aller :

« *Mains jointes et tête baissée, elle pria pour l'âme errante de Min, pour ses amis morts dans la nuit du massacre, pour la santé de ses parents, pour le bonheur des Wang et celui de l'adolescent, pour la paix* »¹⁵⁴.

Triste, elle décide de quitter le monde terrestre pour le monde céleste :

« *Je m'en vais ! Mon sang bouillonne. Je vais repartir. J'ai compris que je ne dois jamais m'arrêter. J'irai jusqu'au plus haut des sommets, jusqu'à la porte céleste. De là, je verrai la terre, les montagnes, les fleuves et l'océan.* »¹⁵⁵

Puis elle se transforme :

« *Il régla ses jumelles et découvrit une étendue infinie et rousse. D'énormes pierres se détachaient de la montagne et roulaient dans le vide. Soudain, une forme apparut. Il vit une femme, dans une longue robe de feu. Il distingua nettement les mains et les pieds nus, marqués de sang. Il vit l'interminable chevelure et la traîne de soie rouge en lambeaux. Elle se retourna* »¹⁵⁶.

Dans le roman *La Cithare nue*, il s'agit aussi d'un dénouement fantastique marqué par la métamorphose des deux personnages principaux en esprits. Plusieurs années après leur mort, la cithare les réunirent à nouveau dans la ville de Pékin et apparaissent sous forme de silhouettes manipulées par la musique :

« *Deux silhouettes apparaissent parmi les flocons qui papillonnent. Enlacées, elles glissent et dansent sur l'étang gelé comme sur une scène éclairée d'une lumière pâle. Elles lancent vers Zhang Tsue leurs longues manches faites de brume et de neige, lui font signe de la rejoindre* »¹⁵⁷

¹⁵⁴ Shan Sa, *Porte de la paix céleste*, op.cit., p.137.

¹⁵⁵ Ibid., p. 144.

¹⁵⁶ Ibid., p. 147.

¹⁵⁷ Shan Sa, *La cithare nue*, op.cit., p. 325.

La présence de l'Impératrice, même après sa mort, persiste toujours. Elle est éternelle, elle symbolise la gloire, la fortune et l'immortalité :

« Je suis cette pivoine qui rougit, cet arbre qui se balance, ce vent qui murmure.

Je suis ce chemin abrupt qui conduit les pèlerins vers les portes du ciel.

Je suis dans les mots, dans les clameurs, dans les larmes.

Je suis une brûlure qui purifie, une douleur qui sculpte.

Je traverse les saisons, je brille comme une étoile.

Je suis le sourire mélancolique des hommes.

Je suis le sourire indulgent de la Montagne.

Je suis le sourire énigmatique de Celui qui fait tourner la Roue de l'Eternité »¹⁵⁸.

¹⁵⁸ Shan Sa, *Impératrice*, op.cit., p. 443.

Conclusion

Cette première partie de notre travail de thèse a été consacrée à l'analyse de notre corpus en tant qu'œuvre romanesque revendiquant une appartenance historique. Cette historicité définit la poétique de Shan Sa dans la mesure où elle puise tout l'univers romanesque de l'Histoire de la Chine.

Nous avons subdivisé notre première partie en deux chapitres complémentaires. Le premier a été consacré à l'étude détaillée de deux notions phares : la poétique, l'Histoire. Elles ont orienté et déterminé notre démonstration. En effet, nous avons focalisé notre attention, premièrement, sur la notion de « poétique ». Nous avons tenté d'apporter une précision quant à l'ambiguïté relative au sémantisme du terme. Les réflexions d'Aristote, de Gérard Dessons et de Vincent Jouve nous ont apporté des réponses fiables. De fait, nous avons adopté l'acception proposée par Vincent Jouve pour la fluidité et la précision qu'elle procure. Cette dernière propose une poétique portant sur l'ensemble des constantes qui parsèment une œuvre romanesque d'un auteur particulier. Ces constantes apparaissent au niveau des procédés internes de l'œuvre littéraire, c'est-à-dire le contenu et la forme.

L'Histoire est le trait redondant phare qui oriente l'écriture romanesque de Shan Sa. De fait, elle a suscité notre intérêt en lui consacrant le deuxième chapitre de la même partie.

La poétique de l'Histoire est jacente et se manifeste sur plusieurs plans. Le premier est le paratexte, plus précisément le titre, le premier contact de son œuvre romanesque avec le lecteur le plonge immédiatement dans l'Histoire de la Chine en convoquant des éthnostylèmes, c'est-à-dire des unités grammaticales, des mots, qui comportent une valeur culturelle exclusivement chinoise :

- porte de la paix céleste : lieu qui se trouve réellement en Chine, à Pékin, et dont la valeur est sacrée par tout le peuple chinois.
- La cithare : instrument musical chinois créé par le Dieu Xu Fu. L'évocation de cet objet implique forcément l'évocation de la Chine comme créatrice.

- Impératrice : informe sur l'Histoire de la Chine, sur les différents régimes qu'à vécu un pays passionné par la guerre. Ce titre plonge le lecteur impérativement dans la Chine Impériale et lui fait découvrir un régime politique spécifique à la Chine.

Mis à part le paratexte, le contenu des romans sont aussi un lieu où la romancière exprime explicitement son amour, sa passion pour son pays. Sa trame romanesque est puisée de l'Histoire. Le monde fictionnel qu'elle crée est fondé sur des événements réels. Le point de départ de son intrigue est l'Histoire. D'ailleurs, elle superpose Histoire et fiction, elle fusionne ces deux mondes sur une plate-forme qu'est la narration.

De fait, le lecteur oscille souvent entre réalité et fiction. Elle l'invite à l'évasion de l'esprit par un dénouement qui convoque le fantastique. Les personnages se transforment, se métamorphosent en esprits, quittent le monde terrestre où la guerre les effraient pour rejoindre un monde imaginaire, fantastique où ils se meuvent dans la sérénité. Parallèlement, elle l'informe, l'instruit et le cultive sur un passé riche en qualité d'événements historiques. Cette double démarche : didactique et distractive, implique des constantes à caractère récurrent qui s'observent tout au long du récit et confèrent ainsi à l'œuvre romanesque de Shan Sa un aspect distinctif participant à la création de sa propre poétique.

Etant donné que l'Histoire est la pièce maîtresse qui régit la trame romanesque de Shan Sa, nous estimons qu'il est nécessaire d'approfondir notre analyse en exploitant d'autres pistes afin de dégager davantage les lieux qui attestent l'inscription historique des romans de Shan Sa. Pour ce faire, nous allons nous pencher sur la structure interne du roman de Shan Sa, c'est-à-dire, les structures narratives mises en œuvre qui véhiculent l'historicité du roman de Shan Sa.

DEUXIEME PARTIE :

POÉTIQUE DU « CORPS » DU ROMAN :

Binarité spatio-temporelle

Introduction

« *Dates et lieux, noms propres des événements, sont des allégories sur le chemin de l'Histoire* »¹⁵⁹.

Il est évident que dans le roman historique, le temps et l'espace forment un couple indissociable, car il est impossible d'évoquer un événement historique sans pour autant le situer dans un cadre spatio-temporel référentiel à la réalité.

L'espace peut se définir comme l'ensemble des signes qui assurent la représentativité de l'action mise en scène. Le temps, étroitement lié à l'espace, sert de repère temporel par la chronologie qu'il fournit.

Reconstruire un événement historique exige un double travail : d'une part représenter un temps historique, un temps daté, semblable à ce qui s'est réellement produit. De l'autre part, faire le montage d'un décor, d'un espace dans lequel l'événement historique en question se localise.

Ces deux structures narratives se complètent et évoluent parallèlement : le temps passe et les espaces changent d'une époque à une autre. Par conséquent, le temps laisse son ombre et ses repères indélébiles sur ces lieux qui, à leur tour, témoignent du temps, du temps vécu. Il y a indéniablement interaction évidente ayant pour objectif l'identification d'un événement historique.

Paul Ricœur confirme ce rapport étroit tissé entre le temps et l'espace. Il postule que :

« *A la dialectique de l'espace vécu, de l'espace géométrique et de l'espace habité, correspond une dialectique semblable du temps vécu, du temps cosmique et du temps historique. Au moment critique de la localisation dans l'ordre de l'espace correspond celui de la datation dans l'ordre du temps* »¹⁶⁰

¹⁵⁹Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op.cit., p. 30.

¹⁶⁰ Ibid., p. 191.

Pour sa part, M. Bakhtine a relevé des rapports étroits à la réalité qui émergent dans le récit et sont entretenus par la relation espace / temps. Cette dernière appelée Chronotope représente le temps de la vie humaine, le temps historique dans différents espaces. Les chronotopes ont pour rôle principal de situer la scène déroulée dans le roman dans un espace et un temps bien déterminés :

« Le temps acquiert un caractère sensuellement concret, les événements du roman prennent corps, se revêtent de chair, s'emplissent de sang »¹⁶¹.

Les romans qui composent notre corpus entretiennent des rapports étroits quant à leur historicité, c'est-à-dire qu'ils se caractérisent par la présence de l'Histoire, des événements connus dans l'Histoire de la Chine comme aspect redondant et distinctif de l'écriture poétique de la romancière.

Afin de mettre en lumière l'appartenance historique comme constante fondamentale de la poétique de Shan Sa, nous nous intéressons dans cette deuxième partie de notre thèse à la structure binaire du cadre spatio-temporel mis en œuvre par la romancière. Le temps romanesque sera analysé dans le premier chapitre où nous tenterons de mettre l'accent sur la spécificité de son traitement binaire. Le deuxième chapitre, quant à lui, aura pour objectif l'analyse de l'espace romanesque. Nous tenterons de mettre en lumière sa structure binaire.

¹⁶¹Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 391.

Chapitre I

Poétique du temps : Binarité temporelle

L'enjeu du temps dans notre corpus est d'une majeure importance de fait qu'il s'inscrit au cœur de la revendication historique prônée par Shan Sa. En effet, nous remarquons que le point de départ de chaque récit est le temps de l'Histoire, ce temps référentiel possède indéniablement une signification primordiale aux niveaux historique et narratif. Les périodes historiques choisies assurent une double fonction : ils hébergent et cadrent l'intrigue d'une part, et la déterminent de l'autre part.

Analyser le temps comme création romanesque participant à l'élaboration de l'identité poétique de la romancière nous semble primordial quant à la spécificité de son organisation : à la lecture des romans, nous remarquons que l'organisation temporelle oscille entre temps externe à l'œuvre qui renvoie à « *la période historique au cours de laquelle est censée se dérouler l'action* »¹⁶² et le temps interne à l'œuvre qui indique « *la durée de la fiction, la façon dont le narrateur en rend compte* »¹⁶³

Par conséquent, s'intéresser à l'analyse de l'organisation temporelle dans un roman historique nous mène à faire une constatation d'une importance majeure : le temps s'inscrit dans une binarité (temps de l'Histoire / temps de l'histoire ou temps de la fiction). Ceci nous pousse à nous interroger sur la façon dont la romancière parvient à coordonner, dans la narration, ces deux grands champs temporels.

Pour parvenir à élucider cette interrogation, nous envisageons l'organisation temporelle dans les romans de la manière suivante :

- La romancière procède à l'écriture du passé historique de la Chine dans un cadre temporel bien déterminé et référentiel à la réalité. Le traitement des événements dans la temporalité est objectif et apparaît au niveau de la fidélité, dans la narration, à l'Histoire qui se lit dans un ordre chronologique.
- Le narrateur ou le narrateur-personnage procèdent à l'écriture de leurs passés ou du passé des personnages dans un cadre temporel précis. Mais, le

¹⁶²Jean-pierre Goldenstein, *Lire le roman*, Bruxelles, De Boeck & Larcier s.a, 2005, p.122.

¹⁶³ Ibid., p. 122.

traitement des événements dans la temporalité est exclusivement subjectif, car il est manipulé par les personnages et par leurs passés. Cette subjectivité se manifeste au niveau de la transgression chronologique des événements.

Ainsi, nous pouvons avancer le postulat suivant :

- Le respect de la chronologie s'observe dans l'ensemble des romans de la romancière quant aux événements relatifs à l'Histoire de la Chine. Nous assistons alors à la narration linéaire d'un premier récit qu'est un récit d'Histoire dans une chronologie croissante.
- Le non-respect ou l'infraction de la chronologie s'observe au niveau des histoires fictives où le parcours fictionnel des personnages constitue un récit second et s'intègre dans le récit premier (récit d'Histoire). Nous assistons alors à une entorse, une rupture au niveau narratif qui se manifeste par le biais du procédé d'analepse. Ce dernier apparaît sous forme de souvenirs des personnages ou de récits enchâssés.

I. Le temps de l'Histoire

I.1. Les grands événements historiques

Le choix de revisiter trois périodes historiques n'est nullement anodin de la part de la romancière. Certes, la Chine est connue par la richesse de son Histoire qui s'étend sur des milliers de siècles, cependant, le choix de se situer dans trois périodes historiques bien déterminées est en rapport avec la morale qu'elle veut inculquer chez son lecteur francophone.

Il s'agit pour elle de revenir sur le temps essentiel dans l'Histoire de son pays, un temps marqué par des événements déterminants pour son passé et son présent d'une part, et de l'autre part, pour le passé et le présent de la mémoire collective chinoise.

Nous signalons, de prime à bord, que les romans de Shan Sa s'inscrivent dans les périodes temporelles référentielles suivantes :

- *Impératrice* revient sur la vie de Wu Zetian (Lumière), l'impératrice de la Chine de tous les temps. De ce fait, le récit a pour cadre temporel la période de sa vie qui s'étend depuis sa naissance jusqu'à son décès soit de 624 jusqu'à 705. Ce roman est un roman historique par excellence parce qu'il revient sur un pilier dans l'histoire sociale, économique et politique de la Chine Impériale. Il s'étend sur une durée de 81 années de changements et de bouleversements politiques.
- *La Cithare nue* couvre la période qui s'étend de l'an 400 jusqu'à l'an 581. Dans ce roman, la division de la Chine en deux forteresses rivales, le Nord et le Sud, est mise en filigrane.
- *Porte de la Paix céleste* prend l'année 1989 comme cadre temporel des événements. Cette année est marquée essentiellement par le massacre de la Porte céleste.

Choisir comme cadre temporel une période historique du passé de la Chine cela signifie pour la romancière la concrétiser en la reconstituant dans un récit et en l'appropriant quant à sa présentation tout en restant dépendante à elle, en d'autres termes, fonder un univers fictif en fonction de l'évolution de l'Histoire chinoise dans le temps.

*« Ecrire l'histoire c'est bien donc donner leur physionomie aux dates c'est considérer, d'abord, l'histoire comme une nature comme un amas de ruines, comme une suite d'échecs, de défaites, de trahisons et de désastres, comme une série continue de catastrophes dont ne survivent (mais la seule vie historique est la survie) que des dates, dont ne témoignent que des allégories : pierres, ruines, à l'inscription effacée »*¹⁶⁴

« Donner leur physionomie aux dates » cette expression résume parfaitement une des fins de l'écriture poétique de la romancière. En effet, Shan Sa situe ses intrigues dans des époques très lointaines du passé de la Chine, c'est le cas

¹⁶⁴ Françoise Proust, *L'histoire à contretemps. Le temps historique chez Walter Benjamin*, Paris, Editions du Cerf, 1994, p. 34.

d'*Impératrice* et de *La cithare nue*. Ces deux périodes se sont presque effacées de la mémoire collective chinoise actuelle caractérisée principalement par l'évolution technologique et industrielle. Toutefois, il ne reste de ces périodes que des souvenirs concrétisés par des monuments culturels faisant partie du patrimoine culturel chinois¹⁶⁵.

Ainsi, la fin de la romancière est de les faire revivre selon sa propre manière et de faire renaître à nouveau cet oubli, véhiculer à nouveau la signification historique des événements historiques en question et transmettre cette richesse au lecteur francophone.

Il est évident que le rôle d'un romancier est de créer, inventer une histoire fictive incarnée par des personnages imaginaires qu'il façonne. Effectivement, Shan Sa assure la même tâche quoiqu'elle se distingue par la manière de concevoir son propre univers romanesque qui se caractérise par une influence référentielle, réelle qui se lit explicitement dans ses romans. Ceci se concrétise par l'adaptation des faits historiques selon une vision personnelle. Ainsi, elle nous confronte, dans chaque roman, à une interprétation différente de l'Histoire qui apparaît dans ses intrigues.

I.2. L'ordre chronologique des événements historiques

Etant des œuvres historiques par excellence, il s'agit dans chaque roman de revenir sur une période historique qui a marqué l'Histoire de la Chine. Nous remarquons que la romancière manipule l'organisation du temps dans chaque roman de manière différente.

Certes, les événements historiques évoluent selon un ordre chronologique croissant allant du plus ancien vers le plus récent, cependant, la manipulation de cet ordre varie selon l'évolution des événements fictifs. En d'autres termes, les événements historiques convoqués au sein de la diégèse servent de support à l'univers fictif inventé par la romancière. De fait, des relations de complémentarité et de dépendance sont nouées entre ces deux grands champs temporels.

¹⁶⁵ L'exemple le plus éminent est la Cité Interdite ou encore appelée Musée du Palais qui fait partie du patrimoine mondial de l'UNESCO.

Donc, la romancière ne revient pas sur tous les événements historiques qui marquent une période historique bien délimitée, mais elle trie, elle choisit ceux dont les conséquences se répercutent sur les personnages d'une part, et d'autre part, sur la diégèse de manière plus générale.

Nous nous intéressons dans ce qui suit à la manière d'organiser les grands événements historiques dans un ordre chronologique. Notre analyse du temps de l'Histoire portera sur chaque roman individuellement, car la période historique convoquée diffère d'un roman à l'autre. Par ailleurs, nous entreprenons l'analyse de cet aspect poétique de manière chronologique quant au temps qui héberge la diégèse. De fait, nous analyserons respectivement : *La cithare nue*, *Impératrice* et enfin *Porte de la paix céleste*.

I.2.1. Ecrire l'Histoire dans *La cithare nue*

I.2.1.1. Le prologue

Le genre romanesque consiste en une succession d'actions ou ce que Ricoeur nomme la « *mise en intrigue* » qui « *consiste principalement dans la sélection et dans l'arrangement des événements et des actions racontés qui font de la fable une histoire complète et entière ayant commencement, milieu et fin* »¹⁶⁶.

Cette succession d'actions présente un enchaînement chronologique et causal conférant au récit du sens. Nous focalisons notre attention sur l'enchaînement, la mise en train, chronologique qui caractérise le roman historique.

Dans *La cithare nue*, la notion de causalité apparaît sur deux niveaux :

- Les relations causes-conséquences qui mettent en rapport les événements historiques avec l'évolution des personnages.
- La relation de causalité s'observe au niveau des rapports qu'entretiennent les personnages entre eux.

En ce qui concerne la relation chronologique, elle apparaît au niveau des événements historiques présents dans le monde diégétique construit par la romancière.

¹⁶⁶Paul Ricoeur, *Du texte à l'action : Essais d'herméneutique*, Paris, Seuil, 1986, p. 13.

Dans *Poétique*, Aristote résume le récit en la succession de deux étapes : le nouement et le dénouement :

« Le nouement comprend les événements extérieurs à l'histoire et souvent une partie des événements intérieurs. J'appelle nouement ce qui va du début jusqu'à la partie qui précède immédiatement le renversement qui conduit au bonheur ou au malheur, dénouement ce qui va du début de ce renversement jusqu'à la fin »¹⁶⁷

Nous dégageons à partir de cette citation deux sortes d'événements qui structurent le récit : les événements extérieurs et les événements intérieurs. Notre attention porte sur les événements extérieurs qui constituent le prologue. Il est alors le point de départ du récit :

« Toute action est un mouvement ; par conséquent elle suppose un point d'où l'on part, un autre où l'on veut arriver : deux extrêmes et un milieu. La première partie ne suppose rien avant ; mais elle exige quelque chose après : c'est ce qu'Aristote appelle le commencement. La seconde suppose quelque chose avant elle exige quelque chose après : c'est le milieu. La troisième suppose quelque chose auparavant, et ne demande rien après : c'est la fin. Une entreprise des obstacles, le succès malgré les obstacles. Voilà la raison d'un prologue ou exposition du sujet, d'un nœud et d'un dénouement »¹⁶⁸

Donc, l'intrigue se fonde sur la succession de trois éléments en dépendance les uns des autres : un prologue (nouement), un nœud (mise en intrigue) et une fin (un dénouement). Le schéma¹⁶⁹ suivant illustre nos propos :

Prologue (exposition)	Nœud	Dénouement
------------------------------	-------------	-------------------

¹⁶⁷Aristote, *Poétique*, op.cit., p. 97.

¹⁶⁸Charles Batteux, *Les Beaux Arts réduits à un même principe*, Paris, Durand Librairie, 1747, cité par Françoise Revaz, dans *Introduction à la narratologie : action et narration*, Paris, De Boeck Supérieur, collection « Champs linguistiques », 2009, p. 126.

¹⁶⁹ Aristote, *Poétique*, op.cit., p. 97.

Action tragique

Notre attention se focalise sur le prologue du roman *La cithare nue*. Cette ouverture encadre l'action racontée en assurant un cadre temporel qui permet de déterminer l'événement historique en question d'une part, et de l'autre part, elle sert de point de départ pour l'action en la situant dans le temps.

En effet, dans *La cithare nue*, La romancière dresse un prologue qui s'étend sur deux pages et dans lequel elle explicite le cadre sociopolitique dans lequel l'intrigue est insérée. Ainsi, à la lecture de ce prologue, elle nous plonge dans un récit exclusivement historique.

Nous apprenons alors que l'Empire chinois fut divisé en l'an 400 en deux parties suite à l'effondrement de la dynastie Han par les tribus nomades Xianbei, Xongnu, Di et Jiang. Cette division a poussé les Chinois à quitter leur terre et se réfugier sur la rive Sud du fleuve Yangzi. Deux forces naissent : les Nomades au Nord de la Chine ont fondé des royaumes. Les Chinois au Sud sont restés sous l'emprise des dynasties et se sont unis sous le règne du Fils du Ciel, empereur divin.

Nous apprenons aussi du prologue que les Nomades et les Seigneurs menaient une double guerre, l'une externe qui les opposait et l'une interne. En effet, les Nomades se combattaient entre eux pour agrandir leur territoire, parallèlement, les seigneurs chinois se disputaient le trône impérial.

Par ailleurs, ce prologue nous informe sur l'union de la Chine qui a eu lieu en 589 :

« Au Nord, seize royaumes émergèrent. Leur nombre diminuait au fil des années de conflit. Au Sud, les dynasties Jin de l'Est, Song, Qi, Liang, Chen se succédèrent au rythme accéléré des guerres civiles. Deux cents ans plus tard, Yang Qian, un ministre d'origine chinoise, usurpa le trône d'un royaume fondé

par les nomades. Il unifia le Nord, défit le Sud et réunit les deux chins en 589 »¹⁷⁰.

L'insertion de ce prologue n'est nullement un choix hasardeux de la part de la romancière. En effet, dans ce roman, deux récits sont relatés parallèlement quoique le cadre spatio-temporel dans lequel chacun d'entre eux est inséré est entièrement indépendant de l'autre. De fait, le prologue a pour rôle fondamental d'éclaircir et d'élucider le fonctionnement du récit. Autrement-dit, étant donné que les deux récits fictifs alternés sont situés dans deux époques différentes, le rôle du prologue est de couvrir l'axe de temps qui englobe les deux récits et, par conséquent, mettre l'accent sur l'ensemble des faits historiques impliqués dans la diégèse.

I.2.1.2. La datation des événements historiques dans *La cithare nue*

Le roman comprend au total neuf chapitres dont huit sont alternés. Quatre chapitres consacrés au récit de la Jeune Mère (récit 1) et quatre autres à Shen Feng (récit 2). La romancière accorde à chaque chapitre un titre, sous forme d'une date pour préciser l'année dans laquelle l'histoire racontée est insérée. Par ailleurs, dans un même chapitre, nous remarquons que la romancière divise son récit sous forme d'épisodes, chaque épisode bénéficie, à son tour, d'une date comme sous-titre.

De ce fait, nous constatons que les quatre chapitres du récit 1 s'étendent sur plusieurs années de l'an 400 à l'an 444. La narration retrace quarante-quatre années d'Histoire de la Chine et par conséquent de la vie de la Jeune Mère en traversant deux dynasties consécutives : Jin de l'Est (an 400- an 418) et la dynastie Song (an 420- an 444). Cependant, le récit 2, auquel quatre chapitres sont consacrés, se déroule dans une même année : l'an 581.

Le tableau suivant illustre l'organisation temporelle du roman *La cithare nue* :

Chapitres	Récit 1	Récit 2
I.	An 400, dynastie Jin de l'Est	

¹⁷⁰ Shan Sa, *La cithare nue*, op.cit., p. 8.

II.		An 581, dynastie Chen
III.	An 401 An 403 404 405 406	
IV.		AN 581
V.	An 406 410 416 417 418 420 422 423 424	
VI.		AN 581
VII.	AN 444	
VIII.		AN 581

FIGURE 2 : TABLEAU COMPARATIF: REPARTITION DU TEMPS DE L'HISTOIRE DANS LA CITHARE NUE

I.2.1.3. Abolition du temps de l'Histoire dans *La cithare nue*

Dans *La cithare nue*, la narration s'alterne entre deux narrateurs qui se chargent, à tour de rôle, de raconter respectivement deux récits séparés dans le temps. Ce qui caractérise l'organisation temporelle de ce roman réside dans le choix de situer les deux intrigues dans deux périodes historiques différentes. Il y a, en effet, un écart de 181 années entre le récit de la Jeune Mère et celui de Shen Feng.

Ainsi, il est évident que les personnages protagonistes ne se rencontrent pas tout au long du récit, car si nous analysons l'organisation temporelle des récits nous remarquons que le premier chapitre consacré au récit de la jeune mère émerge en l'an 400 soit sous le règne de la dynastie Jin de l'Est. Toutefois, le deuxième chapitre réservé au récit de Shen Feng se déroule durant l'an 581, sous le règne de la dynastie Chen. Si nous comparons les dates qui témoignent le début des récits dans le temps et leur durée au prologue, nous en dégageons un aspect dans la stratégie narrative de la romancière. Ce dernier réside dans le choix judicieux de sa

part de préciser le nouement et le dénouement de la diégèse en fonction d'un début et une fin d'une période cruciale dans l'Histoire de la Chine¹⁷¹.

Cet écart dans le temps est aboli par la Cithare, objet à valeur symbolique crucial dans le roman qui assure l'intermédiaire entre les deux protagonistes à travers le temps.

La jeune Mère ayant vécu avant lui dans le temps, elle a possédé la cithare dont l'héritier sera Shen Feng après plus de cent années. Certes, durant sa vie, Shen Feng n'existait pas encore cependant, sa présence se concrétisait à travers la cithare, elle l'imaginait dans ses rêves bien avant sa naissance :

« Sur le tableau, sans fin, le fleuve Yangzi s'allonge et la montagne Force du Nord étend ses sommets et ses vallées. Les toits dorés des temples flottent dans les nuages. Sur un sentier abrupt, la Jeune Mère ajoute un jeune homme vêtu d'une tunique blanche. Il porte sur son dos une cithare de la même forme que celle qui appartenait à dame Cai Yan. La montagne est haute et vaste, l'homme paraît minuscule et solitaire. La Jeune Mère lui a donné la silhouette longiligne de son père, l'allure altière de son époux et la mélancolie qui est la sienne »¹⁷²

L'intrigue du roman et la cithare sont étroitement liées à l'organisation temporelle choisie. Elle repose, en effet, sur un instrument musical d'une valeur emblématique dans la culture chinoise. La cithare côtoie parallèlement les événements historiques et les faits fictifs vécus par les protagonistes. Ce qui explique la marge de différence temporelle est la transmission de cette cithare entre les protagonistes comme héritage symbolisant leurs vécus.

La jeune Mère a hérité la cithare de Mama Lieu, la seconde épouse de son grand-père. Partageons une relation fusionnelle, la Jeune Mère qui était à ce moment la Jeune Fille l'accompagnait dans toutes ses activités domestiques. Un

¹⁷¹ Entre l'an 400 et l'an 581, la Chine a vu passer les dynasties suivantes : la dynastie Jin divisé en Jin Occidentaux (265/316) et Jin Orientaux (316/420) succéda au royaume de Wei (période des trois royaumes en Chine) et compta quinze empereurs. Les seize royaumes occupaient le Nord de la Chine. L'an 581 s'inscrit dans la dynastie Chen, elle fut précédée par les dynasties Liang, Song, Qi et constitue la quatrième et la dernière dynastie de la Chine du Sud. Son remplacement par la dynastie Sui met fin à la division et unifie la Chine.

¹⁷²Shan Sa, *La cithare Nue*, op.cit., p.p. 135/136.

jour, elle l'emmena dans une chambre fermée à clé, en y accédant, elle rencontre pour la première fois la cithare qui appartenait à la grande poétesse Cai Yan. Cette cithare constitue un objet d'une très grande valeur qui symbolise la noblesse du clan les Hautes Portes :

« Il y avait à sa ceinture une clé bronze doré qui avait la forme d'un mille-pattes. Elle ouvrait la porte d'une chambre qui enfermait les trésors du clan. Les armoires au bois odorant s'alignaient, résistants aux insectes et à l'humidité, où l'on rangeait les instruments de musique à la verticale. Un chiffon à la main, Mama Liu les dépoussiérait délicatement. Un instrument en forme de feuille de bananier requérait des soins particuliers. Son tronc usé et craquelé était pourtant le moins beau. Mama Liu disait que cette cithare antique était l'un des rares objets précieux que la famille avait emportés dans sa fuite vers le Sud et qu'à elle seule elle valait le prix d'une ville »¹⁷³

La cithare de la dame Cai Yan fut offerte à la jeune fille par son grand-père après le décès de Mama Lieu lors de la cérémonie de son mariage. En effet, cette cithare était le plus beau présent qu'on lui a offert en raison de sa valeur symbolique :

« Sur une table basse, elle découvrit une cithare en forme de feuille de bananier au corps de laque noir-pourpre craquelée. Son cœur bondit. Elle reconnut la plus précieuse pièce de la collection familiale, celle que Mama Liu sortait et essuyait soigneusement comme un nouveau-né. Elle y posa une main. « Merci, Père » murmura-t-elle. Les larmes lui vinrent aux yeux »¹⁷⁴

Après le renversement de l'empereur de Jin de l'Est par le moine taoïste Sun En, la jeune fille et sa famille devaient quitter leur terre envahie par des troupes de cavaliers armés. Elle fut alors embarquée sur un bateau en tenant la cithare entre ses mains, c'est à ce moment-là que sa vie se bouleverse et une nouvelle vie l'attend :

¹⁷³Shan Sa, *La cithare nue*, op.cit., p. 18.

¹⁷⁴ Ibid., p. 27.

« La famille devait partir sur-le-champ se réfugier derrière les hauts remparts de la ville gardés par les officiers indépendantistes. A l'aube, la jeune Fille s'embarqua sur un bateau. Serrant dans ses bras, un coffre contenant la cithare de la Dame Cai Yan, elle laissait derrière elle ses draps de soie et ses robes de mariés. Le bateau leva l'ancre et s'enfonça dans la brume du matin. Soudain, lui vint l'idée que la cithare lui transmettait peut-être le malheureux destin de son ancienne propriétaire »¹⁷⁵

Devenue épouse d'un soldat étranger, elle doit le suivre et accomplir son devoir d'épouse. En partant, elle décide de prendre avec elle uniquement la cithare :

« Parmi tous les objets précieux que possédait sa famille, elle ne prit que la cithare à sept cordes de la Dame Cai Yan. Elle monta dans un chariot en pleurant et en serrant l'instrument de musique dans ses bras »¹⁷⁶

Guerre après guerre, la cithare travers les dynasties et le temps et réapparaît en 581 dans la ville de Jing Ko. Elle est possédée par Gros Lieu, un antiquaire de la ville qui l'a trouvé dans un ancien grenier. Il décide de la remettre au protagoniste du récit 2, le jeune luthier Sheng Feng dans le but de créer d'autres cithares similaires.

« Cette cithare a fait partie de la collection impériale des empereurs. Mais, hélas, lors de la dernière invasion barbare, elle a été volée par une servante du palais qui a pris la fuite dès que la Cour a eu franchi le fleuve Yangzi. Une centaine d'années plus tard, moi, l'antiquaire Liu, je l'ai retrouvée dans le grenier d'un paysan. »¹⁷⁷

En effet, survivant dans des conditions rudimentaires à cause des invasions barbares et des guerres civiles. Sheng Feng trouve refuge dans la montagne Force du Nord pour fuir l'atrocité de la guerre qui se voit en ville. En y allant très

¹⁷⁵ Shan Sa, *La cithare nue*, op.cit., p. 29.

¹⁷⁶ Ibid., p. 32.

¹⁷⁷ Ibid., p. 46.

rarement, il croise Gros Liu qui lui montre la cithare de la Dame Cai Yan et lui propose de lui en fabriquer deux similaires dans le but de gagner de l'argent et améliorer son mode de vie. Sheng Feng, élevé par son maître sur le respect de la musique, refuse catégoriquement, même si la proposition de Liu était bien séduisante :

« Disons que je dois réserver un quart du gain aux intermédiaires, et je te réserve un quart de ce qui me reste, cela te fera beaucoup de pièces d'or. De quoi acheter une maison en ville pour toi et ton maître, vous entourez de servantes et de valets, t'offrir un beau mariage.

- *Je ne peux pas. Mon maître et moi ne sommes pas des faussaires. Nous ne pouvons pas tenir nos noms avec de pareilles pratiques »¹⁷⁸*

Nous remarquons, à l'encontre du récit 1, que le récit 2 qui s'étend sur quatre chapitres a pour cadre temporel une année, soit l'année 581. Cependant, ce qui attire notre attention est le retour constant à l'Histoire de la Chine, à des événements qui se sont déroulés avant l'an 581 et que la Jeune Mère (récit 1) a vécu. De fait, les deux récits séparés dans le temps nous procurent deux versions d'une même période historique. Cette vision binoculaire de la réalité est traitée de deux manières différentes. Chacune d'entre elles dépend de l'événement fictif mis en scène.

Nous apprenons alors sur l'origine de la dynastie Sui qui a unifié la Chine et aboli les rivalités entre les Chinois et les barbares à travers la réflexion argumentative de Sheng Feng :

« Au Nord du fleuve Yangzi, dans le royaume de Zhou, Yang Jian, un général d'origine chinoise, a vu sa fille devenir reine des Barbares. Il a fait changer le testament du roi à sa mort et s'est proclamé régent après avoir mis sur le trône son propre petit-fils. Les cinq princes royaux frères du roi défunt, lui firent la guerre pour le déloger de la Cour. Mais Yang Jian, fort de l'appui de son épouse, fille

¹⁷⁸Shan Sa, *La cithare nue*, op.cit., p. 47.

d'un général descendant du célèbre clan Gu Du d'origine Barbare, n'avait il pas provoqué ce duel à un contre cinq pour s'imposer comme maître incontesté du royaume de Zhou ? Si les cinq princes gagnaient, ils destitueraient le petit-fils de Ynag Jian, et l'un des cinq serait empereur à sa place. Yang Jian, fin stratège et guerrier féroce, joua sur la division des cinq princes. Il les combattit tout en les incitant à s'entretuer. Yang Jian sortit vainqueur, destitua son petit-fils et fonda une nouvelle dynastie nommée Sui »¹⁷⁹

En somme, nous pouvons dire que la cithare est le témoin des vécus des personnages dans le temps. En effet, en parvenant à échapper aux guerres interminables, elle véhicule le passé bouleversé d'une période dans l'Histoire de la Chine. A travers cet instrument, l'histoire est retracée différemment, elle constitue le rapport avec le passé, le poids du passé sur le présent des personnages.

1.2.1.4. Les ellipses dans le temps de l'Histoire dans *La cithare nue*

A la lecture du roman *La cithare nue*, nous sommes arrivée à une constatation très importante quant à l'organisation de l'ordre chronologique du récit 1. En effet, nous avons déjà évoqué précédemment que le récit consacré à la Jeune Mère se déroule en quarante-quatre années. Au cours de cette période, nous avons remarqué, au sein de la narration, le recours à l'ellipse dans le temps qui « entraîne une accélération maximale, elle correspond à une durée d'histoire que le récit passe sous le silence »¹⁸⁰.

En effet, nous remarquons que la narration met en lumière des périodes bien précises dans la vie du personnage, parallèlement, des années de sa vie se font passer sous le silence. Cette stratégie narrative à laquelle fait recours la romancière n'est nullement anodine. Il est question de mettre l'accent, dans un récit historique, sur les étapes de sa vie où des événements historiques influencent son parcours fictionnel. En d'autres termes, suite à son enlèvement et son mariage forcé au soldat, et en évoluant dans une période où le confucianisme détermine les relations

¹⁷⁹Shan Sa, *La cithare nue*, op.cit., p. 52.

¹⁸⁰ Vincent Jouve, *Poétique du roman*, op.cit., p. 37.

sociales, le sort du personnage protagoniste dépend entièrement des différents statuts acquis par son époux.

Les années dans lesquelles la diégèse émerge et qui hébergent la narration sont relatives au statut d'épouse du personnage protagoniste. Autrement-dit, chaque année encadrant un épisode du récit 1 renvoie à un événement historique dont l'époux de la jeune mère est le héros.

En se référant à l'Histoire de la Chine, nous pouvons dire que la société dans la période historique reconstruite par la romancière était régie par le confucianisme qui prône la subordination de la femme à son époux et lui accorde une place minime au sein de la société. En épousant un capitaine ambitieux, son destin devient entièrement dépendant de ses victoires militaires.

En effet, nous apprenons, dans le premier chapitre, que la Jeune Fille devient l'épouse d'un jeune capitaine inconnu, car ce dernier a tué son père. Pour obtenir le pardon du clan de la Plaine du Milieu, il décide d'épouser la jeune fille promise à un jeune homme du clan Haute Porte :

« Peu avant l'aube, du haut du rempart, quelqu'un souffla la corne. L'homme qui était devenu son époux se réveilla. Deux grandes bassines remplies d'eau chaude furent déposées dans la chambre. Elle avait mal partout, mais elle se leva et s'habilla précipitamment pour accomplir son devoir d'épouse »¹⁸¹

Une année après, un nouvel épisode bouleverse la vie de la jeune Mère. Ce dernier est relatif au nouveau grade de son époux, devenant commandant, il s'installe en compagnie de son épouse et de leur fille dans la ville de Jing Ko :

« Le navire jette l'ancre. Des hommes en descendent, se placent en formation sur la rive et déploient leur étendard dans le vent, criant en chœur :

- Commandant Liu ! Commandant Liu vous ordonne de ranger vos armes !

Reconnaissant le caractère «Liu» brodé au centre de l'étendard, les vieux soldats baissent leurs arcs. Une femme se tourne vers elle.

¹⁸¹Shan Sa, *La cithare nue*, op.cit., p.p. 31/32.

- *Félicitations ! Ton époux est de retour !*

Elle n'en croit pas ses oreilles. Quand son époux l'a laissée, il n'était que capitaine. Elle pensait qu'il était mort et il est devenu commandant »¹⁸²

Évidemment, en se fondant sur le fonctionnement des stratégies guerrières dans la Chine Impériale, nous apprenons que le passage d'un grade à un autre se fait en fonction d'un événement historique, souvent, il résulte d'une gloire militaire qui engendre le remplacement d'une dynastie par une autre.

Cette information est entièrement confirmée dans le roman. Il s'agit, en effet, d'une bataille qui s'est déroulée dans la ville de Jing Ko durant le temps des Trois Royaumes. Le récit, alors, puise du réel, de l'évolution chronologique dans le temps. Cet événement historique soutient la gloire du commandant Liu :

« Depuis le temps des Trois Royaumes, la ville de Jing Ko est réputée pour être imprenable, dit son époux. Retranchés derrière leurs hauts murs et refusant tout combat, le gouverneur rebelle pensait tenir un long siège qui m'aurait épuisé. Après les avoir encerclés, j'ai fait construire un barrage sur le fleuve Yangzi. J'ai attendu la saison des pluies pour lever l'écluse. Une vague géante a ouvert toutes les portes à mes soldats qui sont entrés en bateau »¹⁸³.

Un deuxième événement historique procure à son époux un nouveau grade, il devient alors l'amiral Liu car :

« L'armée impériale a mis les rebelles taoïstes en déroute. Sur le fleuve Yangzi, son époux a traqué Sun En, leur chef, le gourou illuminé, jusqu'à l'océan de l'Est. Encerclé sur une île, n'ayant plus de fidèles, Sun En s'est tué en se jetant du haut d'une falaise. Après cette victoire, en plus du titre de gouverneur militaire, son époux est nommé amiral. En deux années de guerre contre les rebelles, le rang de

¹⁸²Shan Sa, *La cithare nue*, op.cit., p.105.

¹⁸³Ibid., p.109.

sous-officier anonyme, il s'est élevé dans la hiérarchie militaire et compte désormais parmi les plus puissants des gouverneurs »¹⁸⁴.

Une première ellipse se lit dans la chronologie de l'Histoire. L'an 402 n'apparaît pas au cours de la narration, par conséquent, aucune action n'est relatée pendant cette année. Nous estimons que ce silence traduit l'absence de son époux et son occupation à réaliser une nouvelle réussite militaire.

L'année 403 est caractérisée essentiellement par une succession d'événements historiques, par conséquent, une suite de réussites militaires de l'amiral Liu. En effet, à travers la narration, nous découvrons un ensemble d'événements ancrés dans l'Histoire de la Chine d'autrefois que la romancière nous transmet dans un ordre chronologique. L'évolution des faits dans le temps motive l'amiral à réaliser d'autres victoires militaires et de fait écrire l'Histoire de son pays :

« Le gouverneur Heng Xuan ambitionne le trône impérial. Il a besoin du soutien des gouverneurs. L'amiral Liu a contré les rébellions avec tact et détermination. Parmi les fronts ouverts le long du fleuve Yangzi, ses victoires sont été décisives. Heng Xuan n'ignore pas l'influence de l'amiral. Ne voulant pas vous avoir contre lui, il vous invite pour sonder vos intentions. Vous devez exiger de lui un territoire et une haute fonction à la Cour »¹⁸⁵.

Un peu plus loin, nous apprenons alors des informations sur les réflexions politique et militaire de l'époque que la romancière nous inculque à travers ses personnages:

« Heng Xuan veut s'autoproclamer empereur et fonder une nouvelle dynastie qui portera son nom. Nul de doute de ses intentions. Il considère l'amiral Liu plutôt comme un rival que comme un allié. A mon avis, il invite l'amiral à la capitale

¹⁸⁴ Shan Sa, *La cithare nue*, op.cit., p. 112.

¹⁸⁵ Ibid, p. 117.

Jian Kang pour lui tendre un piège. Ayant soumis l'empereur, il peut tout à fait émettre un décret et arrêter l'amiral lorsqu'il se présentera à l'audience»¹⁸⁶

Cet épisode dans la vie de la Mère est entamé par un événement historique :

« L'empereur Jin a abdiqué et cédé son trône à Heng Xuan, qui a fondé la dynastie Chu. La jeune Mère apprend qu'à la capitale Jian Kang, son époux s'est prosterné devant le nouvel empereur et lui a juré fidélité »¹⁸⁷

Cet événement historique implique un autre dont l'amiral est le héros. Il succède au précédent selon un ordre chronologique :

« Le lendemain, elle apprend que son époux a déclenché le coup d'Etat préparé depuis longtemps en secret : le cousin de Heng Xuan a été tué et ses hommes massacrés. Ensuite, son époux a quitté Jiang Ko précipitamment et rejoint sa flotte. Depuis le milieu du fleuve Yangzi, il a déclaré la guerre à Heng Xuan l'usurpateur du trône et il a appelé les gouverneurs à se soulever »¹⁸⁸.

L'année s'achève avec la victoire et la gloire de l'amiral Liu qui a réussi à renverser Heng Xuan :

« De la chambre à coucher à l'entrée principale, les portes s'ouvrent successivement. Musiques et clameurs s'élèvent. La ville est en liesse, toute la population acclame son époux, vainqueur de la guerre contre l'usurpateur Heng Xuan »¹⁸⁹.

Aussitôt, il rejoint son épouse, il repart en quête d'une nouvelle victoire.

Nous remarquons une ellipse d'une année complète qui se traduit par une routine, un vide par lequel la Jeune Mère est passée, une impasse dans l'attente du retour de son époux.

¹⁸⁶ Shan Sa, *La cithare nue*, op.cit., p. 118.

¹⁸⁷ Ibid., p. 128.

¹⁸⁸ Ibid., p. 128.

¹⁸⁹ Ibid., p. 136.

Par ailleurs, en se référant à l'Histoire de la Chine, nous pouvons proposer une interprétation référentielle de cette ellipse. En effet, cette année est marquée par les négociations politiques et la mise au point de nouvelles réformes qui ont suivi le renversement de Hang Xuan.

L'an 405 marque aussi une nouvelle étape dans sa vie entièrement régie par le statut de son époux qui obtient un nouveau grade, encore plus supérieur que le précédent. Il devient alors commandant suprême et part en quête d'autres victoires :

« La trêve a été courte. La guerre a repris. Des échos en parviennent à la jeune Mère par intermittence. Son époux nommé commandant suprême, a lancé la marche vers les régions montagneuses du Sud -Ouest. Les mauvaises langues disent que ce ne sont pas les fidèles de Heng Xuan que le commandant suprême prend en chasse, mais tous ceux qui n'acceptent pas son autorité »¹⁹⁰

Au fil de la narration, le narrateur nous expose l'ambition sans limites du commandant Liu dont l'ambition est d'écrire l'Histoire de son pays en disputant le trône :

« En fuyant vers l'Ouest, Heng Xuan a emmené dans sa suite l'empereur détrôné de la dynastie Yin. Heng Xuan abattu, l'empereur n'a pas pour autant été libéré. Retenu dans la lointaine province du Sud Ouest, il est à présent prisonnier du commandant Liu, vainqueur de la guerre. Les méchantes langues disent qu'occupant la capitale Jiang Kang sans se soucier de l'absence du Fils du Ciel, le commandant Liu a décidé de suivre l'exemple de Heng Xuan, de monter sur le trône et de devenir empereur »¹⁹¹

L'an 406 concrétise un épisode marqué par un événement historique qui, par la suite, va changer radicalement la vie de la Jeune Mère. En effet, le commandant obtient le plus haut grade militaire car :

¹⁹⁰ Shan Sa, *La cithare nue*, op.cit., p. 139.

¹⁹¹Ibid., p.143.

« Il a fait revenir l'empereur de son exil et a restauré la dynastie Jin. Aussitôt, sur le trône, l'empereur a nommé son sauveur grand conseiller impérial, grand général des chars et de la cavalerie, commandant suprême en charge de toutes les affaires militaires »¹⁹².

Parallèlement à cette victoire, la Jeune Mère met au monde un garçon, le légitime héritier du commandant suprême. Sa naissance renforce le chemin tracé par son père dont l'ambition est illimitée. Cet enfant symbolise alors la continuité de la quête du pouvoir.

L'épisode de l'an 410 vient après une ellipse qui dure quatre années successives. Elle s'explique par l'attente du commandant qui en ce temps menait sa campagne militaire pour rassasier sa faim militaire :

« La Mère aspire à la solitude et au silence »¹⁹³

L'épisode de l'an 416 relate le destin tracé de sa fille Huiyuang dont le père s'en est servi pour des fins politiques. Le commandant contrôle le sort de toute sa famille :

« Il a préféré se servir de sa fille pour des fins politiques. Devenue Concubine Impériale, Huiyuang sera le pion placé auprès de l'Empereur. Si jamais elle donne naissance à un prince, son fils sera désigné comme l'héritier du trône. Quand l'Empereur actuel sera poussé à abdiquer, le petit garçon deviendra le Fils du Ciel. En tant que grand-père, le grand chancelier Liu sera régent et régnera légitimement sur l'empire du Sud »¹⁹⁴

¹⁹² Shan Sa, *La cithare nue*, op.cit., p. 149.

¹⁹³ Ibid., p. 198.

¹⁹⁴ Ibid., p. 208.

« Douze mois se sont écoulés sans que la Mère puisse sortir de la torpeur qui l'emprisonne, la rendant insensible à la douleur et indifférente aux événements »¹⁹⁵

L'an 417 contient deux événements successifs dans le temps et d'une extrême importance. Après le départ de sa fille, La Mère décide de se consacrer à la prière dans le monastère Force du Nord quittant ainsi le monde terrestre et se rapprochant du monde céleste régit par le Bouddha :

« Dans la salle des Trois Bouddha, elle prie jusqu'à ce qu'elle sente la fièvre l'embraser et son esprit quitter son corps pour rejoindre les colonnes d'encens. Elle supplie les Bouddhas de pardonner à son époux qui, en expédition dans le Nord, lors de la prise du royaume Yan fondé par une tribu Xianbei, a fait exécuter en public trois mille fonctionnaires »¹⁹⁶.

Le second événement anticipe un bouleversement que la Mère vivra avec certitude. En effet, conformément aux règles strictes qui régissent la Chine Impériale, son enfant succédera son père et forcément quittera sa Mère pour se consacrer à la vie militaire. Craignant ce sort préalablement tracé pour son fils, le narrateur consacre un épisode dont le destin de Yifu est exposé :

« La Mère apprend que Chang An, cœur de la Plaine du Milieu, antique capitale des dynasties chinoises a été libérée par son époux, les habitants de Chang An ont accueilli le grand chancelier comme le sauveur de la Chine et l'ont acclamé maître du monde. Mais, pressé de retourner dans le Sud où il flaire un complot comme lui, son époux a suivi le conseil de son entourage et décidé de faire venir Yifu dans le Nord pour gouverner à sa place »¹⁹⁷

¹⁹⁵ Shan Sa, *La cithare nue*, op.cit p. 210.

¹⁹⁶ Ibid., p. 211.

¹⁹⁷ Ibid., p. 213.

L'absence du grand chancelier Liu ne met guère terme à ses stratégies guerrières. Il décide de faire venir la Mère à la capitale Jian Kang, car une nouvelle dynastie Song verra le jour en 418 et dont il est le fondateur:

« L'Empereur des Jin a décidé de me céder le trône. L'édit sera annoncé demain à l'audience. J'ai consulté les astrologues. La nouvelle dynastie que je vais inaugurer s'appellera Song. Toutes ces années de guerre, tu m'as suivi et soutenu silencieusement. Tu m'as donné un héritier et tu as accepté notre séparation quand j'avais besoin de toi pour garder la ville de Jing Ko. Toutes les peines que tu as endurées sont à présent révolues. Tu dois en être remerciée. Tu seras mon impératrice »¹⁹⁸.

Si nous connaissons l'Histoire de la Chine, nous confirmons ce qui est narré. Autrement-dit, le monde diégétique façonné par la romancière est entièrement puisé de la réalité, car la dynastie Song a réellement existé et dont le fondateur est le chancelier Liu d'origine roturière ayant pour siège la ville Jiang Kang actuellement appelée Nanjing.

An 420, dynastie Song : deux années se font passer sous le silence depuis le fondement de la nouvelle dynastie. Ceci résulte de la stabilité politique qui régnait sur Le Sud de la Chine Impériale où le trône est incontestablement sous l'emprise de l'empereur Song. Une stabilité politique laisse place, dans la narration, à raconter la vie au sein de la cité Interdite.

Durant l'année 422, nous assistons au décès de l'Empereur Liu, premier empereur de la dynastie Song. Sa mort pousse son épouse à prendre en main le pouvoir en engageant son fils Yifu qui, à l'âge de dix-sept ans, doit succéder à son père. Il est alors désigné le deuxième empereur de la dynastie Song :

« La Mère n'a pas le temps de faire le deuil. A dix sept ans son fils yifu monte sur le trône et devient de Deuxième Empereur de la dynastie Song. La Cour des

¹⁹⁸ Shan Sa, *La cithare nue*, op.cit., p. 220.

dignitaires réclame un statut officiel pour la mère du nouveau Fils du Ciel. Elle est obligée d'accepter le sceau et le titre pompeux l'Impératrice Suprême »¹⁹⁹

Le poste tant sensible et tant désiré de son fils le rend susceptible à de multiples tentatives de détronement. En effet, l'année d'après marque un coup d'état monté contre l'empereur par son frère aîné, fils d'une concubine :

« Majesté, veuillez vous habiller. En tant qu'Impératrice suprême, vous avez reçu des mains de l'Empereur défunt le plein pouvoir de la régence. Vous avez le droit de déposer un empereur et de désigner son successeur. Nous avons préparé un édit annonçant la déposition.

Madame, l'Empereur est entre nos mains. Si vous ne signez pas l'édit, il mourra et le trône passera à son frère »²⁰⁰

Après le coup d'état monté contre son fils, elle décide de quitter la Cité interdite pour rejoindre le monastère Force du Nord (an424) où sa fille est exilée. Ce retrait dure une très longue période de vingt années dans lesquelles elle prie pour la purification de son âme et celle de sa famille.

« Mère a décidé de se raser les cheveux pour devenir nonne elle aussi »²⁰¹

Vingt années expriment l'exil de la Mère dans le monastère. De fait, aucun événement historique n'est mis en valeur. Ils cèdent la place au retrait de l'âme de la Mère :

« A présent, elle, une Haute Porte née pour perpétuer les privilèges de l'aristocratie, elle, une impératrice mère d'un Empire, devant laquelle se prosternaient les princes. Elle a pris goût aux travaux des humbles »²⁰²

¹⁹⁹ Shan Sa, *La cithare nue*, op.cit., p. 232.

²⁰⁰ Ibid., p. 235.

²⁰¹ Ibid., p. 242.

²⁰² Ibid., p. 287.

I.2.2. La progression chronologique des événements historiques dans *Impératrice*

Passons au deuxième roman qui compose notre corpus. Nous constatons à priori que la période historique mise en lumière est plus récente que celle reconstruite dans *La cithare nue*. Toutefois, elle reste très lointaine dans le temps par rapport à notre époque, dans la mesure où elle relève de la Chine Impériale, d'un temps extrêmement reculé.

De prime à bord, nous remarquons que le roman évolue quant au temps externe, soit le temps de l'Histoire, selon un ordre chronologique. Les événements historiques qui se sont produits durant la période historique retracée sont convoqués dans la narration en fonction du temps réel dans lequel ils ont eu lieu.

Le roman s'attache à faire revivre une figure emblématique dans l'Histoire de la Chine, celle de l'impératrice Wu Zetain, l'unique femme ayant régné sur l'Empire chinois dans tous les temps. De fait, relevant d'un récit purement historique, le personnage protagoniste prend en charge la narration de sa propre histoire.

Ainsi, par le biais d'une narration homodiégétique, nous traversons à travers les yeux de Lumière l'Histoire de la Chine. En racontant sa vie, son vécu, elle raconte l'Histoire qu'elle a fondée en régnant sur l'Empire Chinois. En d'autres termes, elle est l'Histoire, car depuis sa naissance jusqu'à sa mort, voir même après sa mort, nous assistons à une marée d'événements historiques dont elle est l'unique héroïne. Ces événements sont si nombreux et omniprésents tout au long du récit. Nous pouvons les répartir en deux catégories :

- Ceux qu'elle subit en tant que seconde fille du gouverneur délégué des Jings, puis en tant que Talentueuse du Cinquième rang des Wu.
- Ceux qu'elle crée en tant qu'épouse du fils du Ciel, héritier du trône puis en tant qu'impératrice de Chine.

A l'encontre de *La cithare nue*, où la narration alternative se situe dans deux périodes séparées dans le temps, exige des repères temporels bien délimités se

manifestant sous forme de dates servant de titres pour les chapitres. Dans *Impératrice*, la narration homodiégétique met en retrait l'évidence au recours vers la précision. Le respect de la chronologie des événements historiques est relatif à son âge, dans la mesure où l'Histoire collective de Chine est insérée dans la diégèse et évolue en fonction de l'Histoire personnelle du personnage.

En se fondant sur le calendrier inséré dans la diégèse, nous parvenons à en extraire trois périodes historiques relatives au fondement de trois dynasties consécutives :

- La dynastie Tang.
- La dynastie Zhou.
- La restauration de la dynastie Tang.

Nous procédons, dans ce qui suit, à l'identification des événements historiques dans le temps de l'Histoire en fonction de leur production dans la diégèse. Pour se faire, le personnage indique les repères temporels tantôt selon son âge, tantôt selon le calendrier de la dynastie Zhou dont elle est la fondatrice.

➤ **An huitième de la Pure Contemplation soit l'an 633**

« L'an huitième de la Pure Contemplation, pour mon neuvième anniversaire, Père donna une fête »²⁰³.

Nous apprenons dans cette année la mort de l'empereur de Chine, premier empereur de la dynastie Tang. Le repère temporel qu'est son âge, nous permet de calculer et de cerner l'année dans laquelle l'événement historique s'est déroulé.

En effet, après l'effondrement de la dynastie Sui (581/618), la dynastie Tang voit le jour (618/690). En se fondant sur l'âge et le calendrier du personnage protagoniste, nous situons le premier événement historique, qu'est le décès du premier empereur de la dynastie Tang pendant l'an 633 :

« Le sixième jour de la cinquième lune, l'empereur décéda »²⁰⁴

²⁰³ Shan Sa, *Impératrice*, op.cit., p. 26.

➤ **An vingt-troisième de la Pure Contemplation soit l'an 650**

Cette année est essentiellement marquée par deux événements historiques déterminants. Le premier est le changement du règne : la mort du second empereur de la dynastie Tang qui sera succédé, six mois plus tard, par son fils : Petit Faisan. Etant moins âgé qu'elle, il sera le futur époux de Lumière qui lui avait vingt-deux ans et elle le dépassant de quatre ans soit vingt-six ans.

« Le vingt-sixième jour de la cinquième lune, l'an vingt-troisième de la Pure Contemplation, dans son palais d'été sur la montagne Zhong Nan, l'Empereur du Peuple Jaune aux Cheveux Noirs acheva son mandat terrestre et monta dans le Ciel où il siégerait parmi les dieux puissants »²⁰⁵

Puis :

« Le premier Jour de la sixième lune, dans son palais de l'est, à vingt-deux ans, l'héritier succéda à l'empereur défunt »²⁰⁶

➤ **L'année sixième de la Magnificence Eternelle soit l'an 650**

Les premiers pas vers le fondement de la dynastie Zhou émergent :

« J'avais trente ans et ma seconde existence commençait »²⁰⁷

A l'âge de 30 ans, son époux acquiert le titre de Fils Suprême et veut faire d'elle son Impératrice en dépit de son appartenance au Gynécée de son Père, *« le premier jour de la onzième lune de cette année sixième de la Magnificence Eternelle, ornements de jade attachés à ma ceinture de cuir à l'agrafe d'or, vêtue d'une ample tunique indigo sombre où les faisans vénérés, symbole de puissance et de fécondité, étaient peints, je reçus de la main du Grand Général, désigné Envoyé impérial, le seau et la lame d'or de l'impératrice »²⁰⁸*

➤ **L'ère de l'Elément Suprême soit l'an 674**

²⁰⁴ Shan Sa, *Impératrice*, op.cit. p. 28.

²⁰⁵ Ibid., p. 128.

²⁰⁶ Ibid., p. 128.

²⁰⁷ Ibid., p. 177.

²⁰⁸ Ibid., p. 176.

Lumière venait d'accoucher de son dernier enfant, Lune, à l'âge de quarante-deux ans : « *A quarante-deux ans, j'avais mis au monde Lune qui reçut le titre de princesse de la Paix Eternelle* »²⁰⁹

Un événement décisif se produit dans sa vie sociale et sa carrière professionnelle. En effet :

« *L'an premier de l'ère de l'Elément Suprême, Petit Faisan prit le titre d'Empereur Céleste offert par la Cour et me conféra, au cours d'une cérémonie, la lame d'or et le sceau de l'Impératrice Céleste. L'écran de gaze derrière le trône abritant mon siège fut retiré. Dans les palais de réception, deux trônes furent désormais placés côte à côte. Dans le ciel, les étoiles m'indiquaient un avenir lumineux* »²¹⁰

Elle règne désormais avec son époux, elle brise les tabous et écrit l'Histoire en détenant le pouvoir pour la première fois.

➤ **An de l'ère des Bras Brassés et des Mais Jointes soit l'an 690**

A soixante-ans passé, Son fils Soleil, renonce à son titre d'Empereur et cède le trône à sa mère : « *Mon fils Soleil, dont l'existence silencieuse avait été une opposition muette, annonça au monde sa renonciation d'abandonner le nom paternel, Li, et de porter le mien, Wu.* »²¹¹

➤ **L'ère du Mandat céleste soit le neuvième jour de la neuvième lune de l'an 690**

Cette année marque le fondement de la dynastie Zhou par l'impératrice Wu Zetian :

« *Après avoir émis par trois fois le refus selon le code antique, je m'inclinai devant la Volonté Céleste. Les devins impériaux et les grands Ministres choisissent le*

²⁰⁹ Sha Sa, *Impératrice*, op.cit., p. 248.

²¹⁰ Ibid., p. 250.

²¹¹ Ibid., p. 342.

*neuvième jour de la neuvième lune, le jour du Double Soleil, pour la Célébration de mon intronisation »*²¹²

Ce matin- là :

*« J’annonçai au monde le commencement de ma dynastie Zhou. « Le Mandat Céleste » serait l’ère qui inaugurerait sa paix et sa prospérité »*²¹³

➤ **L’ère du Calendrier Divin soit l’an 698**

Arrivée à l’apogée de sa gloire et au terme de son règne à cause de son corps qui ne cesse de s’épuiser. Elle décide alors de désigner son successeur. Hésitante, elle convoque son fils Avenir à venir la rejoindre à la Cité Interdite. Ce dernier, auparavant, avait comploté pour la renverser.

Ce qui attire notre attention dans cette ère est le recours de la romancière vers la précision de l’année en l’indiquant sous forme d’une note en bas de page. En effet, la décision prise par l’Impératrice est très importante, car elle marque le début de l’effondrement de la dynastie Zhou dans le récit. De plus, la précision mise en filigrane par la romancière indique que le récit est fondé sur la réalité :

*« Au début de la première année de l’ère du Calendrier Divin, mon troisième fils revint de la lointaine région du Sud. Le prince jovial et joufflu était devenu un homme de quarante ans »*²¹⁴

Neuf mois après son arrivée, elle lui offre le titre de fils suprême et lui accorde le légitime droit de régner sur l’Empire chinois :

*« Au neuvième mois de cette année, je désigné Avenir Fils Suprême, son garçon aîné, Devenir, petit-Fils Suprême »*²¹⁵

²¹² Shan Sa, *Impératrice*, op.cit., p. 343.

²¹³ Ibid., p. 343.

²¹⁴ Ibid., p. 397.

²¹⁵ Ibid., p. 398.

➤ **L'ère du pied du Bouddha soit l'an 701**

Le retrait du trône marque l'effondrement définitif de la dynastie Zhou. Elle annonce alors le début d'un nouvel épisode dans l'Histoire de la Chine où elle n'est plus l'héroïne. Elle décide de confier l'Empire Chinois à son fils Avenir. Ce dernier faisant partie du clan Li décide à son tour d'éliminer la dynastie Zhou fondée par sa mère qui descend du clan Wu et restaurer la dynastie Tang, fondée par son arrière-grand-père.

« A la fête de la Lune de l'an premier de l'ère du Pied de Bouddha, je donnai dans la Cité Interdite un banquet de trois mille sièges (...) les dames de Cour avaient déployé le papier et broyé l'encre. Douceur tenait le pinceau. Les mains derrière le dos, je dictais l'hymne du Prince Céleste »²¹⁶

➤ **L'ère du Dragon Divin soit l'an 705**

Cette année marque le départ de l'impératrice de Chine vers le monde céleste. Après avoir vécu pour commander l'Empire Chinois politiquement et socialement, après avoir renversé les règles rigides qui maintenaient une grande puissance mondiale, elle meurt laissant derrière elle une Histoire qui marque le temps et la mémoire collective chinoise :

« L'an premier de l'ère du Dragon Divin, la nuit du vingt-cinquième jour de la onzième lune, la neige cessa. (...) Le lendemain, dès l'aube, je me fis coiffer et maquiller. Parée de mes plus beaux bijoux, habillée d'une tunique couleur de feu et d'une robe intérieure d'une blancheur éclatante, je dictai à une jeune fille l'épitaphe qui serait gravée sur ma stèle funéraire dressée à côté de celle de mon époux (...) D'un bond, mon âme se détacha de mon corps et s'élança vers le ciel »²¹⁷.

I.2.3. Dualité temporelle dans *Porte de la Paix céleste*

²¹⁶ Shan Sa, *Impératrice*, op.cit p. 403.

²¹⁷Ibid., p.433.

A l'encontre des deux romans antérieurement analysés, l'univers raconté se situe dans une période historique beaucoup plus récente. En effet, il s'agit de revenir sur l'émeute de Tiananmen qui a eu lieu le quatre juin 1989.

Ce qui caractérise ce roman quant à son organisation temporelle est le fait de retracer un seul événement historique. Ce dernier déclenche l'intrigue, mais ne côtoie pas l'enchaînement des événements racontés.

Il est évident que le jour du 4 juin 1989 est indélébile de la mémoire collective chinoise ainsi que de la mémoire personnelle de la romancière. En effet, étant étudiante à l'université de Pékin et traumatisée par les massacres des jeunes étudiants, elle décide de quitter la Chine pour la France où elle s'y installe en 1990.

Si nous revenons sur l'Histoire de la Chine, nous saurons que le massacre de la Porte Céleste est un événement historique qui a grandement marqué l'Histoire de la Chine Républicaine. En effet, le mouvement étudiant s'est déclenché suite à la mort de Hu Yaobang²¹⁸, une figure réformatrice du Parti communiste Chinois. Des manifestations pacifiques ont succédé son décès, mais ont été réprimées par l'armée chinoise qui ôta la vie à des milliers de Chinois dont des étudiants et des ouvriers.

Dans notre corpus, il s'agit d'une narration alternée assumée par deux personnages-narrateurs ennemis, car l'héroïne représente les étudiants, le héros représente l'armée chinoise. De fait, nous assistons à deux visions opposées d'un même événement historique. Quoique ce dernier laisse place à une succession d'actions fictives qui seront analysées dans la deuxième partie du présent chapitre.

II. Le temps de la fiction

La deuxième partie de ce chapitre s'intéresse essentiellement à la manière dont la romancière construit son temps romanesque. La technique narrative adoptée par la romancière quant à l'organisation temporelle du récit consiste à fusionner deux champs temporels, l'un est relatif à l'Histoire de la Chine, l'autre est en

²¹⁸Hu Yaobang (20 novembre 1915/ 15 avril 1989) fut le secrétaire général du Parti Communiste Chinois et le principal détonateur des manifestations pro démocratiques du printemps 1989 en Chine.

rapport étroit avec l'évolution des personnages selon un parcours narratif tracé par la romancière et relaté par les narrateurs.

Nous focalisons notre attention, dans ce qui suit, sur la temporalité de l'univers raconté, autrement-dit, la manière dont les événements fictifs sont établis dans le temps. A l'encontre du temps externe relatif au temps de l'Histoire qui évolue selon un ordre chronologique, le temps interne ou le temps de l'histoire évolue selon une discordance. Cette entorse temporelle à laquelle fait recours la romancière dans la narration engendre à l'unanimité une discontinuité temporelle des événements racontés et, par conséquent, caractérise son écriture poétique.

Celle-ci se manifeste sous deux formes perturbant l'enchaînement cohérent des événements relatés :

- Les récits enchâssés ou récits emboîtés selon la terminologie de G. Genette constituent des récits seconds et sont insérés dans le récit enchâssant, appelé récit 1. Ils permettent l'introduction et la présentation des personnages secondaires qui assurent des rôles secondaires dans la diégèse. Leur insertion interrompt l'enchaînement des événements et des actions dans le temps.
- Les anachronies à amplitudes variables constituent souvent les souvenirs relatifs au vécu des personnages. Le passé surgit sous forme de souvenirs d'enfance ou d'un événement personnel marquant.

II.1.Relation entre temps raconté et temps racontant dans *La cithare nue*

Evoquer le temps romanesque implique une certaine confusion concernant le temps du récit et temps du roman. Ainsi, pour pouvoir l'analyser, il convient dans un premier temps, de mettre l'accent sur la distinction élaborée par Genette quant à la définition du récit. En effet, le récit peut avoir trois acceptions bien distinctes :

- Le récit proprement dit : le signifiant, énoncé, discours ou le texte narratif lui-même.
- L'histoire : le signifié ou le contenu narratif.
- La narration : l'acte de narrer.

C'est sur la dernière acception que va porter notre intérêt. En effet, nous envisageons la narration comme un agencement sélectif et causal des éléments de l'histoire par une instance narrative qu'est le narrateur qui prend en charge l'acte de narrer des événements.

Ainsi, ces événements relatés suivent une chronologie, qu'est le temps de la fiction ou le temps raconté et qui « *représente la durée du déroulement de l'action. Facteur déterminant, il permet à la fois la transformation des situations narratives et des personnages qui leur procurent un soutien figuratif. Selon les romans, il couvre une période de quelques heures, de quelques mois ou bien s'étend sur des années voire sur plusieurs générations d'une même famille* »²¹⁹. Toutefois, le temps de la narration ou encore appelé « *le temps racontant* » renvoie au nombre de pages consacrées à la narration d'une action.

L'instance narrative détermine le temps de l'histoire en fonction de sa position vis-à-vis de l'histoire : « *la principale détermination temporelle de l'instance narratrice est évidemment sa position relative par rapport à l'histoire* »²²⁰. De fait, le narrateur choisit de raconter l'histoire par rapport au moment où elle est sensée se produire. Il fait usage d'une narration antérieure, simultanée, intercalée ou ultérieure. En effet, dans notre corpus, il s'agit majoritairement d'une narration ultérieure où l'on « *raconter les événements après qu'ils ont eu lieu. Le récit, au passé, se présente comme postérieur aux événements rapportés* »²²¹.

Le temps de la fiction et le temps de la narration entretiennent une série de relations, car nous estimons qu'ils sont complémentaires dans la mesure où le temps de la narration est considéré comme une piste sur laquelle vient en superposition le temps de la fiction. Pour pouvoir élucider nos propos, nous empruntons à Jean Ricardeau l'utilisation des schémas bi-axiaux²²² sur lesquelles nous envisageons d'explicitier l'organisation temporelle dans chaque roman.

²¹⁹ Jean-Pierre Goldenstein, *Lire le roman*, op.cit., p. 125.

²²⁰ Gérard Genette, *Figure III*, Paris, Seuil, Collection Poétique, 1972, p. 228.

²²¹ Vincent Jouve, *Poétique du roman*, op.cit., p. 35.

²²² Jean Ricardeau, *Temps de la narration, temps de la fiction, Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1967, p. 54.

Commençons par *La cithare nue*. Dans ce roman, le temps de la narration est en rapport étroit avec le temps de la fiction. En effet, dans le récit 1, les épisodes sont courts en ce qui concerne le temps du récit qui désigne selon Jouve « *le temps mis à raconter* »²²³ et s'étend sur quelques pages, or, le temps de l'histoire ou appelé selon Jouve « *le temps raconté* »²²⁴ est long et se traduit en années.

Inversement, dans le deuxième récit consacré à Shen Feng, le temps est organisé de manière opposée au récit 1, c'est-à-dire que le temps de la narration est très long et se traduit en chapitre entier, par contre, le temps de la fiction est très court : la narration d'une scène qui se déroule en une seule journée s'étend sur un chapitre entier.

II.2. Vitesse du récit: entre accélération et ralentissement

Les narrateurs de *La cithare nue* font usage d'une narration ultérieure, car même si les deux récits sont situés dans deux périodes temporelles distinctes, ils assurent la narration dans un temps largement supérieur.

A la lecture de ce roman, nous remarquons que la romancière varie dans le choix de la vitesse adoptée dans la narration des récits. Celle-ci renvoie au « *rythme du roman* »²²⁵ et oscille entre accélérations et ralentissements.

De fait, dans le récit 1, nous assistons à des événements relatés de manière accélérée tout en se concentrant sur les événements historiques. En retraçant quarante-quatre années de la vie de la jeune Mère, le narrateur focalise tout son intérêt sur les changements vécus le personnage et causés par les événements exclusivement relatifs aux changements politiques de la Chine impériale. Ainsi, il est question d'une narration caractérisée par le recours au sommaire qui consiste à :

« *Résumer une longue durée d'histoire en quelques mots ou en quelques pages : il produit donc un effet d'accélération. Le narrateur met moins de temps à raconter les faits qu'il n'en ont mis à se dérouler* »²²⁶.

²²³ Vincent Jouve, *Poétique du roman*, op.cit., p. 35.

²²⁴ Ibid., p. 35.

²²⁵ Ibid., p. 37.

Cependant, le récit 2 est totalement opposé au récit 1 quant au rythme. Nous rappelons que le récit 2 s'étend sur quatre chapitres. Ces derniers hébergent peu d'événements et majoritairement fictifs en comparaison avec le récit 1. Toutefois, ils sont relatés de manière très détaillée. Ainsi, le recours aux ralentissements est très favorisé de la part du narrateur qui fait très souvent appel à des pauses qui désignent « *les passages où le récit se poursuit alors qu'il ne se passe rien sur le plan de l'histoire* »²²⁷. Ce recours à la pause se traduit par l'usage fréquent des descriptions minutieuses qui créent un certain effet de ralentissement dans le rythme du récit.

II.3. Les entorses temporelles

II.3.1. L'attachement au passé

Ce qui caractérise l'organisation du temps dans notre corpus est l'ensemble des entorses qui perturbent la linéarité des événements racontés dans le discours immédiat (moment de la narration). En effet, il s'agit de convoquer fréquemment les souvenirs des personnages à l'aide du procédé narratif « les anachronies » que la romancière insère dans le récit 1, ou le récit cadrant :

*« Toute anachronie constitue par rapport au récit dans lequel elle s'insère, sur lequel se greffe un récit temporellement second, subordonné au premier dans cette sorte de syntaxe narrative. Nous appelons désormais « récit premier » le niveau temporel par rapport auquel une anachronie se définit comme telle »*²²⁸.

Ces anachronies narratives sont de deux formes :

- La prolepsse ou anachronie par anticipation « *qui consiste à évoquer un événement à venir* »²²⁹
- L'analepse ou anachronie par rétrospection « *qui consiste à revenir sur un événement passé* »²³⁰.

²²⁶ Vincent Jouve, *Poétique du roman*, op.cit., p. 37.

²²⁷ Ibid., p. 37.

²²⁸ Gérard Genette, *Figure III*, op.cit., p. 90.

²²⁹ Vincent Jouve, *Poétique du roman*, op.cit., p. 39.

Il est évident que le recours aux anachronies crée une discordance dans le temps du récit, mais, cette stratégie narrative n'est nullement anodine pour la romancière. En effet, revenir sur le passé est étroitement lié au vécu tourmenté des personnages. Les souvenirs qui surgissent dans leurs mémoires leur apportent une explication à leur état actuel et leur permettent de surmonter des épreuves très rudes.

Dans *La cithare nue*, le moment de la narration se situe quand les personnages sont à l'âge de l'adolescence. De fait, les analepses reviennent sur leurs enfances. Pour la Jeune Mère, elle symbolise l'âge de l'insouciance, de la liberté, de la vie paisible. Pour Shen Feng, l'enfance renvoie à l'errance, à l'indifférence envers la vie et à la passion pour la musique.

Au moment de l'accouchement de la Jeune Mère de son premier enfant dans un chariot sur la route, elle songe à son enfance à travers une analepse qui surgit et interrompt le cours de la narration. Dans le premier récit, le narrateur nous relate les circonstances effrayantes dans lesquelles l'accouchement se déroule. En effet, en pleine guerre, au sein d'une fusillade, la mort lui paraît très proche car elle risque de mourir sur les mains des militaires :

« Le chariot frémit et tremble. Les ornières font grincer les roues. La jeune Mère ouvre les yeux et enlace son ventre. Soudain, une flèche se plante sur le toit et sa poitrine déchire la tenture. La jeune Mère étouffe un cri. Le chariot s'arrête. Au loin résonnent les cors qui ordonnent l'assaut. Des cris de guerre, d'abord faibles, s'élèvent, puis se rapprochent. Son ventre se contracte violemment. La douleur l'oblige à se plier »²³¹.

C'est en souffrant de la douleur provoquée par l'accouchement et en ayant peur de la guerre que les souvenirs de son enfance reviennent dans sa mémoire. Ils sont alors un moyen d'évasion pour la Jeune Mère lui servant de refuge et lui

²³⁰ Vincent Jouve, *Poétique du roman*, op.cit., p. 39.

²³¹ Shan Sa, *La cithare nue*, op.cit., p. 12.

permettant la fuite d'une réalité atroce, une réalité très dure à surmonter pour une Jeune Fille qui descend du clan noble des Hautes Portes de la Plaine du Milieu :

« La Jeune Mère gémit. La douleur reprend dans son bas-ventre, mais plus intolérable est l'angoisse de devoir accoucher sous le feu et les flèches. Ses premiers souvenirs d'enfants sont des petites casseroles d'argent sur des fourneaux en terre cuite. Les servantes, de rose et de vert vêtues, se relayaient pour attiser la braise »²³²

Une première rupture s'observe au niveau du récit encadrant et cède la place au récit second qui s'étend sur dix-sept pages. En effet, la vision rétrospective replonge la Jeune Mère dans une ancienne époque où elle bénéficiait du statut d'une Fille, puis d'une Jeune Fille. Elle se souvient de sa famille et de la demeure familiale. Elle se livre alors à l'indifférence et à l'indulgence où la vie était agréablement menée et appréciée par une jeune fille dont l'avenir est préalablement tracé grâce à son origine noble.

Les souvenirs qui surgissent dans la mémoire de la Jeune Mère sont axés sur deux sortes de relations :

- La première concerne les liens tissés avec les membres de sa famille : son grand-père, l'épouse de son grand-père Mama Liu et son père. Ces relations connotent la sécurité. Elle se sent seule, elle est nostalgique et exprime le besoin d'être soutenue et réconfortée par les membres de sa famille afin d'affronter les épreuves rudes qu'elle traverse (accouchement, peur de mourir) :

« Par-delà les hauts remparts du domaine familial, la vie était paisible »²³³.

Ou encore :

²³² Shan Sa, *La cithare nue*, op.cit., p.16.

²³³Ibid., p. 19.

« Son père déambulait et elle le suivait en se collant à lui (...) Délicate et timide, c'était le chant naïf et joyeux d'une femme au matin de sa vie »²³⁴

- Le deuxième type de relations apparaît quand elle atteint l'âge de quatorze ans. A cet âge, son avenir fut tracé. Elle fut fiancée, suite à un mariage arrangé, à un jeune homme qui descend du clan noble des Wang. Ce lien sensé être éternel signifiait pour elle la sérénité dans la vie. Elle envisageait une vie modeste, une vie où elle aurait la chance de porter la vie et d'être mère, d'obéir à son époux et d'exercer le rôle d'épouse aimée :

« Les horoscopes avaient été consultés et les fiançailles scellées. Sa tante, mariée au très noble clan Wang, avait servi d'entremetteuse. La Jeune Fille épouserait un petit-fils Wang, héritier des titres ancestraux et d'un vaste domaine où fleurissaient au printemps les fameuses pivoines écarlate »²³⁵

Mais, son enlèvement bouscule le projet en cours de réalisation, elle se trouve liée à un inconnu par les liens du mariage :

« La Jeune Fille pleurait de joie et de tristesse. Ses rêves et la nostalgie soufflaient dans son cœur le chaud et le froid tour à tour. Elle ignorait tout de la vie et, surtout, que les nuages s'amassaient à l'horizon et que la guerre aller éclater »²³⁶

²³⁴ Shan Sa, *La cithare nue*, op.cit., p. 24.

²³⁵ Ibid., p. 26.

²³⁶ Ibid., p.28.

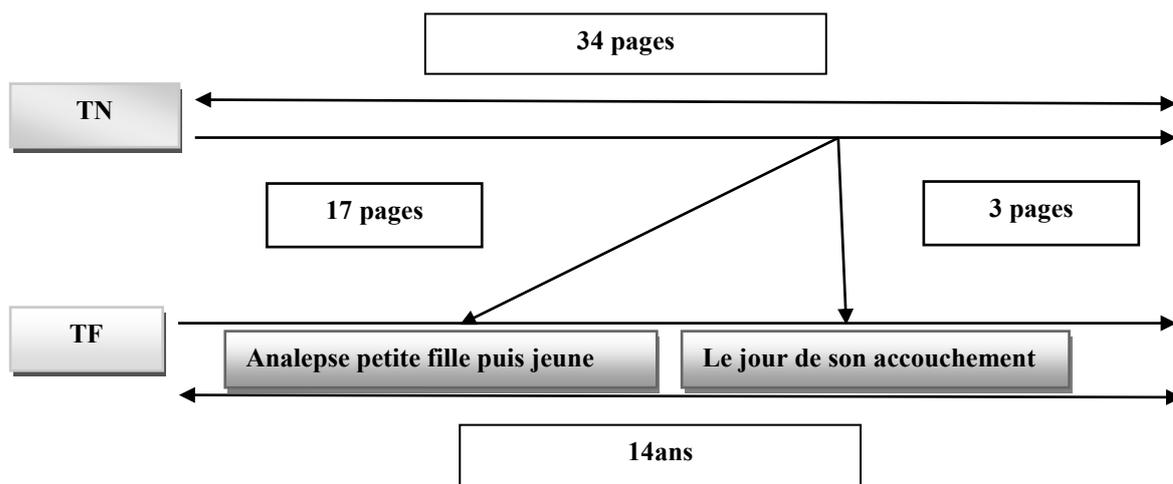


FIGURE 3 : SCHEMA COMPARATIF: TEMPS DE LA NARRATION / TEMPS DE LA FICTION DANS LA CITHARE NUE (RECIT 1)

Le jeune luthier Sheng Feng dont l'existence est entièrement sans objectif, vit pour la musique et pour la fabrication des cithares auprès de son maître : le Vieux luthier. Le premier chapitre regorge une seule action : Sheng Feng déambule seul dans la rue accompagné de sa cithare. La chronographie est conçue selon le cycle de la journée. Le levé du jour, le couché du soleil sont les indicateurs temporels qui délimitent le début et la fin de la scène racontée. Ainsi, le narrateur procède par ancrage en narrant :

« Le soleil se lève sur la ville de Jing Ko et son panneau laqué noir « Porte du Fleuve ». Le jeune luthier marche au centre de la rue. Il se tient droit et avance sans rien voir »²³⁷

Il achève la scène en relatant :

« Dehors, les étoiles ont pâli. A l'est, les crêtes rocheuses commencent à rougir. Le soleil apparaît dans le carré de ciel découpé par les arbres. En hâte, Shen Feng et Zhu Bao rebouchent le trou du tunnel, escaladent le mur du cimetière et redescendent la montagne par le sentier favori des biches »²³⁸

²³⁷ Shan Sa, *La cithare nue*, op.cit., p. 39.

²³⁸ Ibid., p. 97 .

Le lever du soleil indique le moment d'énonciation de l'action dans le présent, il sert alors de repère temporel qui cadre l'action relatée. En possédant une cithare, le jeune luthier pénètre dans le restaurant de son ami Zho Bao. Un long dialogue s'enchaîne entre les deux personnages : le restaurateur demande de l'aide, il propose au jeune luthier de chercher un trésor caché dans une tombe qui se trouve au monastère Force du Nord. En effet, il a fait un enfant à une nonne, ainsi, il a transgressé les lois strictes de la dynastie Chen et court la peine capitale. Ce trésor lui permettrait de quitter la ville en compagnie de Tranquillité, la nonne, pour fonder une famille loin des gens qui les connaissent.

Toute cette problématique nous est transmise sous forme de dialogue qui aussitôt cède la place à une succession d'analepses :

La première vision rétrospective émerge de la conviction de Shen Feng d'accompagner son ami dans cette aventure périlleuse. En effet, vivant dans des conditions rudes, il aurait besoin d'argent pour mener une vie équilibrée financièrement. C'est au cours de cette réflexion que le premier souvenir surgit dans la mémoire du jeune luthier. Ce dernier le replonge dans son enfance où, sous le règne de la dynastie Liang, la musique et les arts étaient glorifiés.

Il se souvient qu'en compagnie de son maître et de leurs cithares, ils bénéficiaient de la rencontre du seigneur qui prenait du plaisir à écouter le son subtil de la cithare qu'ils jouaient. Ils étaient alors payés pour leur performance, ce qui leur permettait de mener une vie digne d'artistes. Toutefois, devenant jeune homme, sous le règne de la dynastie Chen, les contraintes de la vie sont devenues beaucoup plus pénibles à endurer en tant que musicien et fabricant de cithares. Pour vivre dignement, il cède à la tentation du vol du trésor caché :

« La dignité ne nourrit pas et il doit trouver une solution pour ramener de l'argent au village. Il revoit son maître portant sur le dos une cithare, marchant devant lui à grands enjambées. Gamin malingre, il devait courir et sautiller pour le suivre. A cette époque, la dynastie Liang n'était pas encore anéantie et remplacée par la dynastie Chen. Ils vivaient à Jian Kang, la capitale impériale. Habillés de tuniques

de lin aux longues manches repassées au fer chaud, ils pouvaient passer les murs qui entouraient le quartier des ministres et des secrétaires impériaux. »²³⁹.

Aussitôt, le dialogue est repris entre Shen Feng et Zho Bao, il s'interrompt à nouveau à travers une nouvelle anachronie rétrospective. Convaincu et déterminé à mener à terme cette aventure, Shen Feng se souvient d'un chemin qu'il avait l'habitude d'emprunter avec son maître au ventre de la montagne. Réfléchissant à la manière dont ils devraient atteindre le monastère Force du Nord en toute discrétion, il décide de prendre ce chemin :

« Il se souvient que par un chemin abrupt connu d'eux seuls, son maître et lui descendaient vers la rive du fleuve Yangzi. »²⁴⁰

Au moment du coucher du soleil du jour même, les deux amis se sont rendus au monastère Force du Nord. En creusant un chemin qui mène vers la tombe, un souvenir revient en mémoire de Shen Feng. Se positionnant entre la vie et la mort à l'intérieur d'un tunnel, un sentiment de peur de la mort l'accable. En effet, il songe à son vieux maître, dont le corps s'affaiblit et les mains tremblent à cause de la vieillesse. Il se rappelle de son incapacité à fabriquer des cithares. Son handicap le plonge dans la tristesse et la mélancolie. Il se sent responsable de son vulnérable maître, ainsi, sa vie devient précieuse :

« Il y a deux ans, les mains du vieux luthier se sont mises à trembler et il ne peut plus tenir les outils pour sculpter. »²⁴¹

²³⁹ Shan Sa, *La cithare nue*, op.cit., p.56.

²⁴⁰ Ibid., p. 65.

²⁴¹ Ibid., p. 80.

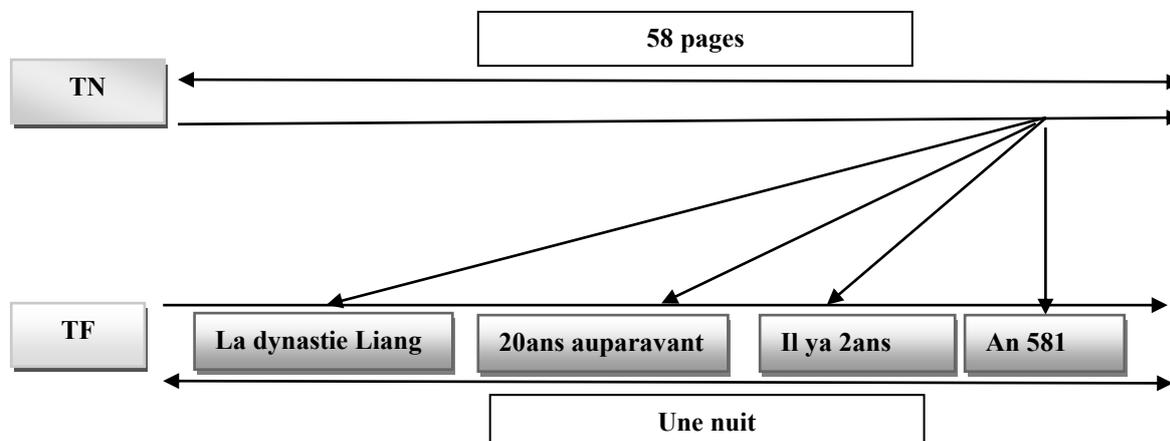


FIGURE 4 : SCHEMA COMPARATIF: TEMPS DE LA NARRATION/ TEMPS DE LA FICTION DANS LA CITHARE NUE (RECIT 2)

Les trois analepses qui nous ont servi d'exemple jaillissent des mémoires des personnages sous forme de souvenirs d'un vécu passé. Ils démontrent, dans l'ensemble, la solidité de la relation tissée entre le jeune luthier et son maître. Ce dernier symbolise pour lui la sagesse et la protection.

II.3.2. La rupture avec le passé

Impératrice est à la fois un roman historique et une biographie romancée. Cette double appartenance générique s'aperçoit au niveau du traitement du temps dans le récit. En effet, il est un roman historique, car il fait revivre une figure emblématique dans l'Histoire de la Chine en retraçant sa vie et son parcours d'impératrice dans un cadre temporel référentiel à la réalité. Il est également une biographie romancée dans la mesure où au sein de cette référence au réel s'insèrent des éléments fictifs qui résultent de la pure imagination de la romancière.

Cette double appartenance générique s'observe au niveau du traitement poétique du temps romanesque. Le recours à l'usage du qualificatif « poétique » indique l'usage atypique de cette technique narrative pour des besoins sémantiques. En effet, ce qui distingue l'écriture de la romancière est le choix judicieux du recours aux analepses dans des phases où le personnage se remet en question après avoir atteint tous ses objectifs. Ainsi, ces anachronies rétrospectives connotent l'expression du remords, du regret d'un passé nullement estimé.

Le roman se compose au total de 443 pages où la romancière retrace 70 ans de la vie de Lumières. L'axe temporel qui couvre le récit commence depuis que le personnage se trouvait dans le ventre de sa mère :

« Lunes interminables, univers opaque, grondements, tornades, séismes. Rares étaient les moments de repos ; front contre genoux, bras autour du cerveau, je pensais, j'écoutais, j'aspirais à ne pas exister »²⁴²

La mort de Lumière à l'âge de 70 ans engendre une très longue pause de mille trois cent ans plus tard pour marquer l'achèvement du récit :

« Mille trois cents ans plus tard, les inondations ont déversé dans la rivière des Rocailles la terre et les cailloux. On retrouve encore sur deux parois les poèmes que j'avais fait graver »²⁴³

Revenir sur l'entité de la vie du personnage serait une tâche très difficile à réaliser. De fait, le temps raconté retrace uniquement les périodes phares vécues par le personnage tant sur le plan personnel que sur le plan politique.

Le trépas de l'Empereur oblige Lumière, conformément aux règles du Gynécée, à rompre avec la vie terrestre, à faire le deuil éternel au profit de l'âme du défunt en quittant le Palais Intérieur pour rejoindre le monastère de la Renaissance. Néanmoins, son cœur bâtaît pour le nouvel Empereur. Cet amour strictement interdit hantait son quotidien. Dès lors, elle décide de se faire pardonner en s'exilant dans le monastère. Trois années furent brièvement relatées. Le personnage narrateur met l'accent uniquement sur le temps qui coule lentement, sur l'attente de celui qui détient le pouvoir sur l'ensemble de l'Empire Chinois :

« Le premier hiver fut rude. J'avais froid »²⁴⁴

Une année après, elle raconte :

« Durant le deuxième hiver, une épidémie se propagea et une fièvre violente m'anéantit »²⁴⁵.

²⁴² Shan Sa, *Impératrice*, op.cit., p. 11.

²⁴³ Ibid., p. 443.

²⁴⁴ Ibid., p. 135.

Trois années plus tard, elle relate :

« *Après trois années de séparation, Petit Faisan était méconnaissable* »²⁴⁶

Nous remarquons dans les exemples précités un sommaire qui résume trois années de la vie de Lumière après avoir rejoint le monastère de la Renaissance pour la purification de son âme après le décès de l'Empereur. Trois années ont été résumées en trois pages. Ainsi, nous remarquons que le temps raconté est en discordance avec le temps racontant. Le personnage narrateur nous livre uniquement les événements qui ont marqué sa vie. Les autres se font passer sous le silence. L'attente et la monotonie qui ont côtoyé Lumière au monastère sont relativement liées à la saison d'hiver, elle résume sa vie en faisant recours à la saison du froid pour symboliser la tristesse qui la hantait.

Afin d'exprimer l'écoulement du temps qui consiste à faire passer des périodes sous le silence, le personnage-narrateur fait recours à une chronologie cyclique qui consiste à exprimer le temps qui se répète à travers les saisons : l'hiver et l'été. Le recours à ce type de repère pourrait s'expliquer par l'emprisonnement du personnage dans la Cité Interdite, plus précisément, dans le Palais Intérieur où le temps de la liberté dépendait des besoins de l'Empereur.

Les exemples suivants illustrent nos propos :

« *L'hiver arriva et la première neige tomba sur la Cour Latérale* »²⁴⁷

« *L'été morne et gris commença* »²⁴⁸

« *L'été passé. Je ne croyais plus à mon attente* »²⁴⁹

« *La neige tombait. Les journées sans soleil étaient brèves.* »²⁵⁰

²⁴⁵ Shan Sa, *Impératrice*, op.cit., p. 136.

²⁴⁶ Ibid., p. 142.

²⁴⁷ Ibid., p. 70.

²⁴⁸ Ibid., p. 85.

²⁴⁹ Ibid., p. 87.

²⁵⁰ Ibid., p. 89.

Le temps raconté subit une discontinuité qui s'observe à partir du deuxième chapitre où Lumière se sépare de sa famille pour rejoindre la Cité Latérale. C'est à partir de cette période de sa vie que les souvenirs jaillissent dans sa mémoire. Le passé signifie pour elle la convivialité familiale, après avoir franchi les murs de la Cité Interdite, elle s'arrache à sa vie famille, à son enfance.

Lumière était fortement influencée par le fort caractère et l'origine noble de sa mère qui descend du noble clan Yang de la région Hong Nong et qui fait partie des trente familles les plus nobles de l'Empire. Elle la considère comme l'incarnation parfaite de la noblesse et de la grâce. Cette influence se traduit dans le comportement de Lumière. Elle est également relative à son enfance, à l'éducation qu'elle lui a inculquée :

*« Depuis l'enfance, mon identité était calquée sur celle de Mère qui ne se lassait pas d'évoquer la puissance du clan Yang au temps des dynasties anciennes. Ses récits m'avaient communiqué leur fierté »*²⁵¹

Ou encore :

*« Dès l'enfance, Mère avait manifesté son penchant pour la philosophie et son mépris pour les travaux manuels. Délaissant les devoirs féminins prescrits par les ancêtres, elle préférait s'adonner à la quête spirituelle »*²⁵²

La mort de son époux et de son fils Splendeur la replonge dans son passé. Elle se souvient du décès de son père, événement triste qui à tenacement marqué son enfance. Malgré tous les exploits qu'elle a pu réaliser, malgré tous les succès qu'elle a pu faire, elle est restée hantée par son passé, elle se trouve toujours marquée par la rupture brutale avec son père. Ainsi, en dépit de la gloire, elle cache en elle la réalité d'une femme blessée, sidérée par la mort qui a côtoyé son enfance :

²⁵¹Shan Sa, *Impératrice*, op.cit., p. 42.

²⁵² Ibid., p. 191.

« Le souvenir du décès de Père, cet arrachement brutal, revint me hanter. Je me rappelai avec netteté l'effondrement de mon enfance. Depuis quarante ans, sa présence était ma respiration, le bâton d'équilibre d'une âme funambule »²⁵³

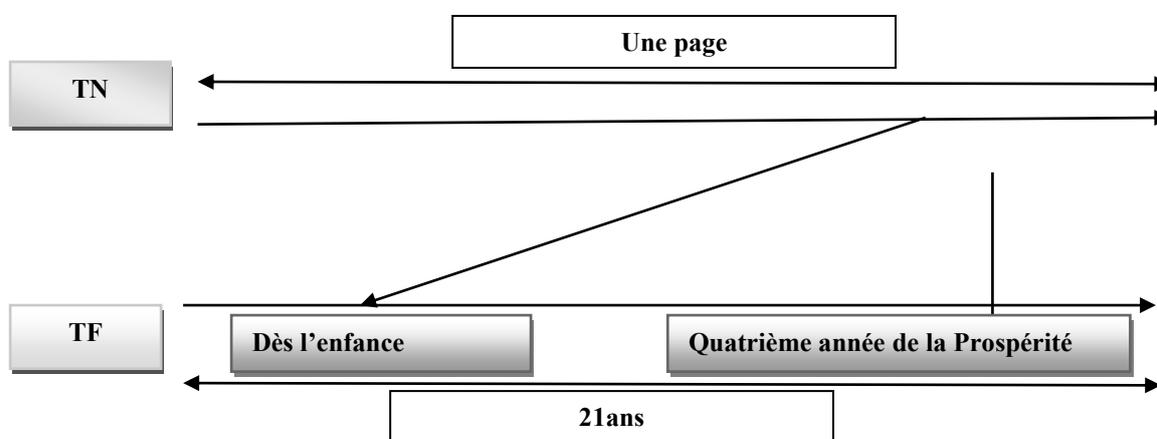


FIGURE 5 : SCHEMA COMPARATIF: TEMPS DE LA NARRATION/ TEMPS DE LA FICTION DANS IMPERATRICE (EXEMPLE1)

II.3.3. La fierté du passé

Les affaires politiques ont occupé un grand espace dans la vie de Lumière puisqu'elle vivait principalement pour régner sur l'Empire Chinois. De fait, des flash-backs, des révélations politiques surgissent brutalement au cours du récit et interrompent la continuité de la narration.

Ayant régné plus de cinquante ans sur l'Empire Chinois, les analepses relatives aux dossiers politiques sont citées avec une certaine amplitude. Nous entendons par « amplitude » :

« Toute anachronie peut se porter dans le passé ou dans l'avenir, plus ou moins loin du moment « présent » c'est-à-dire, du moment de l'histoire où le récit s'est interrompu pour lui faire place : nous appellerons portée de l'anachronie cette distance temporelle. Elle peut aussi couvrir elle-même une durée d'histoire plus ou moins longue : c'est ce que nous appellerons son amplitude »²⁵⁴.

²⁵³ Shan Sa, *Impératrice*, op.cit, p. 252.

²⁵⁴ Gérard Genette, *Figure III*, op.cit., p. 89.

Elle revient sur un complot mené contre elle et dont les premiers signes datent de plus de dix ans auparavant :

« Dix ans auparavant, Shang Guan Yi avait été Conseiller au Palais de l'Est de l'héritier Fidélité où l'eunuque Wang Fu Sheng assurait le service intérieur. Quand Fidélité avait perdu son titre et été proscrit de la capitale, les deux vassaux s'étaient juré de faire revenir leur maître. Feignant la loyauté et la droiture, il avait gagné la confiance du souverain et trompé la vigilance du gouvernement »²⁵⁵

Honoré d'être l'épouse et l'impératrice Céleste de l'Empereur de la dynastie Tang, elle revient sur la grandeur de celle-ci en se plongeant dans le passé lointain :

« Notre dynastie a été fondée il y a cinquante ans par l'empereur Haut Aïeul. Depuis, l'Empereur Ancêtre Eternel, le Père souverain ont fait triompher la paix et la vertu sur la terre. »²⁵⁶

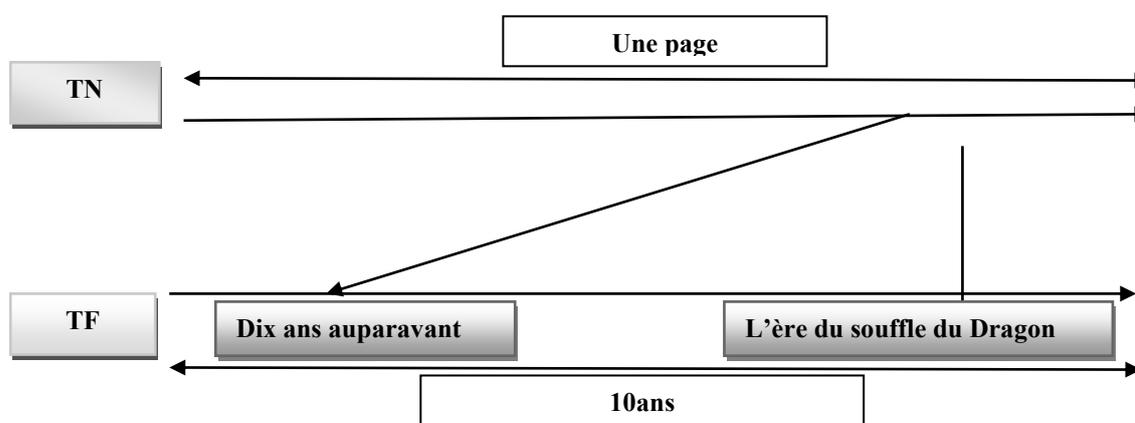


FIGURE 6 : SCHEMA COMPARATIF: TEMPS DE LA NARRATION/ TEMPS DE LA FICTION DANS IMPERATRICE (EXEMPLE2)

II.3.4. La rencontre dans le passé

Pareillement à *Impératrice* et à *La cithare nue*, *Porte de la Paix céleste* se distingue par une organisation temporelle atypique. Nous mettons l'accent sur un aspect qui le distingue quant au temps romanesque.

²⁵⁵ Shan Sa, *Impératrice*, op.cit., p. 215.

²⁵⁶ Ibid., p. 272.

Le roman se résume en la poursuite de la fugitive Ayamei par un Lieutenant de l'armée chinois. La spécificité de l'organisation temporelle du roman apparaît lorsque que le héros découvre le journal intime de l'héroïne lors de la perquisition de son domicile. Des anachronies rétrospectives du passé d'Ayamei surgissent et nous sont transmises au compte de Zhou. Aucune rencontre physique n'a eu lieu entre les personnages, cependant, Zhou a pu rencontrer et aimer Ayamei grâce à son passé immortalisé dans son journal intime. De fait, il y a eu une rencontre hors du commun : une rencontre spirituelle dans le passé.

Le roman est fondé sur l'alternance des voix narratives qui structurent le récit en deux récits séparés et alternés. Les trois premiers chapitres sont consacrés à la confrontation des points de vue quant à l'événement de la Porte Céleste. Le chamboulement de l'organisation temporelle s'observe à partir du troisième chapitre (temps racontant) équivalent au temps raconté où Zhou commence à lire le journal intime.

Nous signalons que le présent de narration est la nuit du 4 juin 1989. Toutefois, Zhao découvre son journal intime le lendemain des émeutes :

« Zhao s'arrêta au deuxième étage. Avant de sonner, il consulta sa montre. Il était six heures et demie. Voulant en savoir plus, intrigué par les trous dans le châssis, Zhao prit son revolver et fit exploser la serrure. Tout au fond, il trouva deux cahiers »²⁵⁷

Il entame la lecture du journal intime d'Ayamei deux semaines plus tard :

« Deux semaines plus tard, on s'apprêtait à la célébration de la naissance du Parti Communiste chinois. Dans son bureau, Zhao n'éprouvait guère de gaieté à la veille d'une grande fête nationale. La recherche de la criminelle n'avancait pas »²⁵⁸

Des analepses d'une amplitude importante jaillissent dans la narration et informent sur la criminelle Ayamei, sur son enfance et son adolescence.

²⁵⁷ Shan Sa, *Porte de la Paix céleste*, op.cit., p. 53.

²⁵⁸ Ibid., p. 56.

➤ **10 aout, 11 aout, 21 septembre 1975**

Les premiers passages qui puisent du passé d’Ayamei nous sont rapportés par Zhao, il choisit de nous transmettre ceux qui l’ont marqué, ceux qui lui ont permis de rencontrer la criminelle à travers des feuilles écrites. En lisant les premières pages de son journal intime, il a été étonné de découvrir une personne naïve, une enfant insoucieuse dont le quotidien ne manifestait aucune ambition politique :

« Aujourd’hui, c’est un beau dimanche. Avec les élèves de l’école, je suis allée aider les paysans à travailler »²⁵⁹

➤ **Le 9 septembre 1976**

Un seul passage nous est transmis de cette année, forcément, le passage qui a le plus captivé le jeune Lieutenant. Il rencontre une jeune écolière indifférente vis-à-vis la politique du pays. En effet, la mort du président chinois ne l’affecte pas. Il s’interroge alors comment une jeune personne ordinaire pourrait-elle se transformer en une criminelle redoutable ? :

« La musique a duré un long moment puis ils ont annoncé le décès de notre cher président, père et Grand Timonier de notre patrie. Soudain, je réalise que, si je ne pleure pas, les gens vont penser que je n’ai pas de réelle affection envers notre président et, comme mes parents, on va m’envoyer à la campagne pour une rééducation »²⁶⁰

➤ **1^{er}, 3, 6, 7, 20, 30 septembre 1982**

Avec la fin du chapitre VI, le personnage cesse de nous plonger dans le passé d’Ayamei. Le moment de narration est annoncé au début du chapitre V, où, en se situant à nouveau dans un présent de narration, le narrateur ne tarde pas à nous replonger dans le passé de la criminelle en faisant appel à sa mémoire. Il nous fait

²⁵⁹ Shan Sa, *Porte de la Paix céleste*, op.cit., p. 60.

²⁶⁰ Ibid., p. 62.

découvrir une phase cachée de sa personnalité, où la féminité, la sincérité se fusionnent :

« *Le lendemain matin, Zhao, qui avait lu le journal pendant la nuit, prit la Jeep et partit seul. Vingt minutes plus tard, il se gara devant l'immeuble d'Ayamei. Se souvenant presque mot pour mot de ce qu'il avait lu, il voulait rendre le journal* »

261

En 1982, la jeune enfant devient adolescente. Le narrateur met en filigrane sa relation avec Min, son camarade de classe. Il nous plonge dans le tumulte d'une relation interdite, mais également pudique et pure nouée entre deux jeunes gens. Cette expérience vécue par Ayamei et découverte par Zhao quelques années plus tard l'informe davantage sur sa personnalité naïve:

« *Min est mon unique ami, et je suis la sienne. Pourquoi veut-on nous séparer ? Pourquoi notre amitié n'est-elle pas permise ? Pourquoi ?* »²⁶²

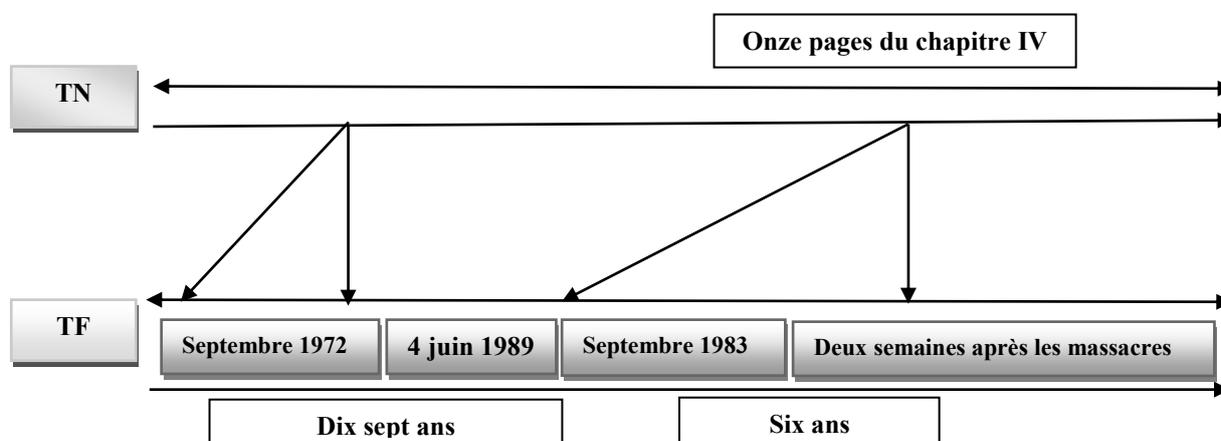


FIGURE 7 : SCHEMA COMPARATIF: TEMPS DE LA NARRATION/TEMPS DE LA FICTION DANS PORTE DE LA PAIX CELESTE (RECIT1)

II.4. La rupture dans le champ temporel

Précédemment, nous avons pu constater que l'écriture poétique de Shan Sa se caractérise par une discontinuité au niveau temporel. Celle-ci, figure sous forme

²⁶¹ Shan Sa, *Porte de la Paix céleste*, op.cit., p. 63.

²⁶² Ibid., p. 72.

d'anachronies rétrospectives. Elles servent à revenir sur le passé vécu par le personnage principal qui surgit dans un contexte actuel bouleversé.

Nous nous intéressons à présent à une autre technique narrative provoquant la rupture dans le temps romanesque. Cette dernière consiste en l'insertion au sein du récit premier : le récit enchâssant, des récits enchâssés encore appelés par Gérard Genette « *récit emboîté* ».

De fait, ces récits emboîtés interviennent au sein du récit et au cours de la narration provoquant une rupture au niveau du temps raconté. Ils fournissent, sous forme d'un récit second, des données sur le vécu personnel des personnages secondaires. Ces informations sont d'extrême importance quant à l'intrigue du récit, car ils permettent d'expliquer certains comportements des personnages. Cependant, ils engendrent une discontinuité temporelle provoquée par le narrateur qui prend à son compte leur narration.

Nous signalons que l'usage des récits emboîtés comme technique narrative s'opère de la même manière dans l'ensemble de notre corpus. C'est-à-dire que le recours à cette technique narrative a une visée commune : présenter le vécu des personnages secondaires actifs dans le temps présent du récit.

Les exemples suivants illustrent nos propos :

Déambulant sur la route meurtrière la nuit de l'émeute. Ayamei rencontre Wang, chauffeur de camion qui, en rentrant chez lui, l'a croisé sur la route et lui a proposé son aide. Au cours d'un dialogue entretenu entre les deux personnages, le narrateur insère un récit second dans le premier. Ce dernier relate le chemin traversé par Wang en rentrant du travail :

« Wang travaillait dans une entreprise de transports. Rentré de province, il avait été bloqué dès le début de la soirée devant la porte Qiangou où les habitants du quartier avaient barré l'avenue de la Longue Paix pour empêcher les renforts de l'armée de passer. Issu d'une famille de pêcheurs, il avait été content de devenir

*chauffeur et de toucher un salaire régulier. Sans ambition, il menait une vie modeste... »*²⁶³

Lumière, le personnage protagoniste du roman *Impératrice* revient dans le troisième chapitre sur la vie de la Talentueuse Xu, la favorite de l'Empereur. Elle justifie à travers ce récit enchâssé le choix de l'empereur parmi les mille femmes qui résidaient dans le Palais Intérieur. Elle raconte :

*« Fille d'une famille de lettrés, elle avait parlé à l'âge de cinq mois. A quatre ans, elle pouvait déjà commenter l'Entretien de Confucius et réciter les poèmes recueillis dans l'Anthologie... »*²⁶⁴

Dans les multiples occasions où la Jeune Mère s'occupe personnellement de ses deux enfants. Elle leur apprend ce qu'elle a hérité de son clan Hautes Portes. Elle veille à leur procurer le savoir en s'inspirant des *Entretiens* écrits par le Maître Confucius. Au cours de son enseignement, le narrateur insère un récit second qui porte sur la vie de ce grand savant chinois :

*« Autrefois, chassé de son royaume natal, maître Confucius errait de pays en pays avec ses disciples à la recherche d'un roi sage qui adopterait ses conseils. Nul n'était intéressé par ses discours. Un jour, traversant une vallée, il découvrit une orchidée qui avait fleuri au milieu des buissons. Il s'arrêta, joua un air de cithare devant la fleur... »*²⁶⁵

²⁶³ Shan Sa, *Porte de la Paix céleste*, op.cit., p. 17.

²⁶⁴ Shan Sa, *Impératrice*, op.cit., p. 67.

²⁶⁵ Shan Sa, *La cithare nue*, op.cit., p. 101/102.

Chapitre II

Poétique de l'espace : Dualité spatiale

S'intéresser désormais à la poétique de l'espace dans les romans de Shan Sa nous paraît une tâche indispensable, car la manière dont la romancière envisage son espace romanesque est très atypique et se caractérise par trois traits distinctifs :

- La poétique de l'espace chez Shan Sa réside dans le choix de convoquer des espaces référentiels à la réalité ayant pour rôle premier de cadrer l'événement relaté. Toutefois, la description qu'elle en fait découle de son imagination personnelle.
- Sa poétique réside, également, dans la valeur allégorique des espaces. Autrement-dit, les espaces évoqués sont en symbiose avec l'état d'âme des personnages. Ils les influencent inconsciemment.
- L'espace romanesque véhicule plusieurs valeurs symboliques. Ces valeurs se matérialisent grâce à une logique de binarité. Celle-ci divise incontestablement l'espace en deux grandes catégories spatiales : espace clos / espace ouvert. De cette grande catégorie spatiale, découle deux autres qui feront l'objet de notre analyse :
 - Ville / campagne : symbolise respectivement l'enfermement et la liberté.
 - Ville / montagne : connote respectivement le monde terrestre et le monde céleste.

Les espaces conçus par la romancière sont un terrain où elle laisse libre cours à sa richesse langagière. Ils sont alors une création du langage qu'elle manipule selon des besoins esthétique et poétique. Elle ne se contente pas de la simple évocation d'un espace, bien au contraire, elle l'intègre dans la diégèse, au sein de l'action relatée et en fait une description poétique orientant ainsi l'imagination du lecteur :

« Une des richesses du roman est de pouvoir donner à voir, mais la fonction de l'espace romanesque ne saurait se limiter à la simple capacité d'évocation »²⁶⁶

L'espace est alors le produit de l'imaginaire et une élaboration du langage qui acquiert du sens au sein de la diégèse. Il s'agit de lieux redondants, omniprésents dans l'ensemble des romans qui constituent notre corpus. Ces lieux sont enrobés de précision.

En se fondant sur la notion de chronotope proposée par le théoricien de la littérature Mikhaïl Bakhtine²⁶⁷, nous pouvons dire que le temps et l'espace sont indissociables dans la construction d'un monde fictif. Il s'agit d'une configuration d'ensemble formant un processus d'intégration au sein de la diégèse. De fait, notre analyse sera intégrative dans la mesure où ces trois traits narratifs se complètent et s'inter-déterminent.

I. La description dans le roman historique

I.1. Qu'est-ce que la description ?

La description est un héritage de l'épopée Antique. Elle voit le jour, en tant qu'art à part entière, avec Homère dans sa description du bouclier d'Achille, Virgile le bouclier d'Enée. Par la suite, les rhéteurs Antiques, Aristote et Platon, se sont distingués dans l'étude du descriptif dans le texte littéraire en fondant les premiers traits distinctifs de la mimésis qui désigne, selon eux, l'imitation du réel.

La description de manière générale était fortement controversée dans les études littéraires. Historiquement, elle a presque été rejetée par les théoriciens qui l'ont étudié : dans l'esthétique classique, on a toujours constaté que le problème majeur de la description réside dans le fait « qu'on l'a toujours considéré comme une simple « pause » qui menace toujours de dénoncer le caractère artificiel du récit »²⁶⁸.

²⁶⁶ François Kerlouégan, *le roman*, Paris, Nathan, 2001, p. 95.

²⁶⁷ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, collection Tel, 1978.

²⁶⁸ Vincent Jouve, *Poétique du roman*, op.cit., p. 41.

De fait, il faut attendre l'avènement de la linguistique comme discipline et les apports qu'elle entretient avec le texte littéraire (la linguistique structurale) pour que cette composante textuelle, jusque-là négligée, soit considérée comme un ensemble qui répond à une structuration rigide.

On doit aux représentants du Nouveau Roman l'importance qu'acquiert la description dans les études littéraires. En effet, elle n'est plus conçue comme un décor insignifiant, mais, elle se trouve liée aux effets de représentativité, car elle stimule l'imagination créatrice du romancier. Dès lors, l'espace est considéré comme un élément pivot dans la trame romanesque puisqu'il contient l'action et la détermine.

Le romancier focalise son attention sur les rapports qui existent entre les personnages qu'il met en scène et l'univers spatial qui les entoure. Il s'efforce, par le biais de la description, à mieux nous faire voir le monde fictif qu'il construit. La description de l'espace dans le texte littéraire dépasse la simple indication d'un lieu, bien au contraire :

«Elle fait système à l'intérieur du texte alors qu'elle se donne, avant tout, fréquemment, pour le reflet fidèle d'un hors-texte qu'elle prétend représenter »²⁶⁹.

Le choix d'insérer le descriptif dans le genre historique n'est nullement anodin. En situant les personnages dans un espace bien déterminé, il participe au même titre que le l'événement historique raconté lui-même à la construction du sens par la représentation de la réalité. Ainsi, concevoir un récit historique sans faire recours à un minimum d'indications descriptives est inconcevable :

« Il est plus facile de décrire sans raconter que de raconter sans décrire »²⁷⁰

Shan Sa accorde une importance primordiale à la description. Elle s'avise toujours à s'arrêter pour décrire, car elle installe les personnages de son histoire

²⁶⁹ Jean-Pierre Goldenstein, *Lire le roman*, op.cit., p. 104.

²⁷⁰Gérard Genette, *Frontières du récit*, in *Communications. Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit*, numéro 8, édition, Paris, Seuil, 1966, p. 157.

fictive dans un espace représentatif de la réalité faisant intervenir, par le biais d'un cadre spatial, un élément nécessaire à la mimésis dans un univers diégétique pour calquer la réalité :

« Loin d'être indifférent, l'espace dans le roman s'exprime donc dans les formes et revêt des sens multiples jusqu'à constituer parfois la raison d'être du roman »²⁷¹.

I.2. Frontières entre la narration et la description

« L'opposition entre la narration et la description, d'ailleurs accentuée par la tradition scolaire, est un des traits majeurs de notre conscience littéraire. Il s'agit là d'une distinction relativement récente, dont il faudrait un jour étudier la naissance et le développement dans la théorie et la pratique de la littérature. Il ne semble pas, à première vue, qu'elle ait une existence très active avant le XIXe siècle où l'introduction des longs passages descriptifs dans un genre typiquement narratif comme le roman met en évidence les ressources et les exigences du procédé »²⁷².

La description n'est nullement neutre et objective. Elle s'entache à la subjectivité, car c'est au romancier de nous faire voir la sensibilité de ce qu'il décrit. Par conséquent, il devient difficile d'identifier puis de cerner les limites de la description. De fait, il ne demeure pas aisé, dans le texte littéraire, de distinguer entre narration et description. Genette remet le sujet en question et distingue les frontières du récit :

« En principe, il est évidemment possible de concevoir des textes purement descriptifs, visant à représenter des objets dans leur seule existence spatiale, en dehors de tout événement et même de toute dimension temporelle. Il est même plus facile de concevoir une description pure de tout élément narratif que l'inverse, car la désignation la plus sobre des éléments et des circonstances d'un procès peut déjà passer pour une amorce de la description »²⁷³

²⁷¹ Roland Bourneuf, Réal Ouellet, *L'univers du roman*, Paris, PUF, 1972, p. 39.

²⁷² Gérard Genette, *Frontières de récit*, op.cit., p.156.

²⁷³ Ibid., p. 156.

La romancière accorde une importance égale à la narration et à la description. Ensemble, ils forment un couple inséparable dont l'objectif majeur est de raconter une réalité vécue dans un temps du passé.

Cette consubstantialité confère à l'unité de l'espace romanesque un trait poétique indéniable dans l'ensemble des romans étudiés de Shan Sa. Etant friande de description, elle enrobe les espaces référentiels qu'elle reconstruit de précision. Cette poétique de l'espace jaillit spontanément et inconsciemment des valeurs chinoises qu'elle revendique par son appartenance à la Chine :

« Ces valeurs d'abri sont si simples, si profondément enracinées dans l'inconscient qu'on les retrouve plutôt par une simple évocation que par une description minutieuse »²⁷⁴

I.3. Description réaliste d'une œuvre historique

Si nous nous basons sur les réflexions de Genette dans *Frontières du récit*, nous envisageons alors le récit comme l'alliance de deux représentations : les représentations d'événements, d'actions d'une part. De l'autre part, les représentations d'objet, de personnages et de lieux, nous pouvons dire que le récit se compose essentiellement de deux séquences dominantes : la première est narrative, la seconde est descriptive. Ces dernières semblent bien avoir des positions dominantes dans le discours littéraire de manière générale et une place prépondérante dans les romans de Shan Sa de manière particulière.

Cependant, la description dépend entièrement de la narration, car dans le roman historique, on ne veut concevoir de description pure, mais plutôt, elle figure dans la dépendance du récit. Elle permet de compléter la scène où l'action relatée se déroule. Nous citons dans cette optique Philippe Hamon dans son ouvrage *Introduction à l'analyse du descriptif*, qui estime la séquence descriptive comme la « servante du récit »²⁷⁵.

²⁷⁴ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957, p. 15.

²⁷⁵ Philippe Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981, cité par Vincent Jouve, op. cit., p. 41.

Dans le roman réaliste, la description n'est plus considérée comme une simple pause ou voire même une entorse qui nuit à la fluidité du récit. Elle a pour rôle d'assurer le fonctionnement référentiel du récit tout en étant insérée au sein de la narration. C'est dans cette logique que Philippe Hamon dégage une séquence de cinq phases qui permet de prouver et de certifier l'insertion d'un passage descriptif dans le récit. Considérons le schéma²⁷⁶ suivant une illustration :

Personnage qualifié	Notion d'une Suspension Dans le récit	Verbe de perception de communication Ou d'action	Mention D'un Lieu propice	Objet A décrire
--------------------------------	--	---	--	--------------------------------

FIGURE 8 : PHILIPPE HAMON : SCHEMA ILLUSTRANT L'INSERTION DE LA DESCRIPTION DANS LE RECIT.

A la lecture des romans de Shan Sa, nous constatons que les séquences descriptives et narratives se côtoient, s'alternent et s'interpénètrent. La romancière adopte les techniques du roman réaliste français pour décrire des lieux exclusivement chinois.

Afin d'éviter d'interrompre la fluidité et la cohérence dans la narration et pour permettre au lecteur de s'impliquer facilement dans la diégèse. La romancière convoque les espaces en les désignant par ancrage. Cette technique narrative consiste à « *indiquer le sujet de la description au début du passage* »²⁷⁷ permet une meilleure assimilation d'un espace étranger pour le lecteur francophone.

Les exemples suivants illustrent nos propos :

« *Au milieu du désert de Gobi, les patrouilles impériales assuraient la protection de la route de la Soie* »²⁷⁸

« *Au bord de la rivière, déguisée en fille de pêcheur, Ayamei se regardait dans l'eau* »²⁷⁹

²⁷⁶ Vincent Jouve, *Poétique du roman*, op.cit., p. 41.

²⁷⁷ Ibid., p. 40.

²⁷⁸ Shan Sa, *Impératrice*, op.cit., p. 226.

*« Au Nord, soutenu par son impératrice, Yang Jian encourage l'agriculture, réforme l'armée, rassemble des hommes compétents et se prépare à faire la guerre au reste du monde »*²⁸⁰

I.4. Espace romanesque et point de vue narratif

Évoquer l'espace dans l'œuvre romanesque de Shan Sa implique forcément le point de vue selon lequel les événements sont présentés dans son univers romanesque. Le statut du narrateur occupe une place très importante dans la construction de l'espace romanesque. Il peut permettre de fournir un minimum ou un maximum de descriptions. Ainsi, l'espace décrit est tributaire du choix du statut du narrateur et de la focalisation qu'il convoque.

De prime à bord, nous pouvons dire que la romancière fait usage d'une focalisation zéro, d'un narrateur omniscient qui sait tous sur les personnages et se distingue par une vision illimitée dans l'intrigue. Elle met la description au compte des personnages qui nous font voir l'espace romanesque à travers leurs yeux.

*« Un des procédés les plus efficaces consiste à mettre la description sur le compte d'un personnage. Le narrateur, au lieu d'interrompre brutalement son récit, se borne à rapporter ce que voit, dit ou pense un des acteurs du roman »*²⁸¹

Ceci pourrait éventuellement être une raison pour laquelle la description spatiale est abondamment présente dans notre corpus. La trame de l'écriture romanesque de la romancière vacille de manière équilibrée entre description et narration. Ce balancement harmonieux n'est nullement un choix insignifiant dans un récit qui raconte la Chine dans des temps différents. En effet, son écriture fournit une *« observation qui répond à une motivation et s'explique par un choix »*²⁸².

²⁷⁹ Shan Sa, *Porte de la paix céleste*, op.cit., p. 117.

²⁸⁰ Shan Sa, *La cithare nue*, op.cit., p. 256.

²⁸¹ Vincent Jouve, *Poétique du roman*, op.cit., p. 41.

²⁸² Ibid., p. 41.

La motivation de décrire minutieusement et subjectivement l'espace peut s'expliquer par la volonté de vouloir fournir plusieurs images qu'elle a de la Chine dans différentes époques de son Histoire. Elle fait revivre un décor complet pour faciliter la représentation de l'espace qu'elle suggère. Ceci démontre incontestablement le pouvoir imaginaire qu'elle en fait preuve. En effet, elle reconstruit et recrée, grâce à des aptitudes inventive et poétique, un espace réel conforme à la Chine Impériale.

De fait, en imitant sa conception personnelle de la réalité et en reconstruisant des espaces antiques, elle se voit obligée de les inventer, car l'objectif est de montrer leur puissance symbolique et leur impact sur la psychologie des personnages voire même sur l'orientation de l'intrigue. L'espace occupe dès lors un rôle prépondérant dans l'édifice où les personnages se meuvent et où leur intimité s'expose.

En effet, en cédant la narration à un narrateur omniscient qui procède à la description spatiale par ancrage, il invite le lecteur francophone à s'impliquer dans l'histoire et se familiariser avec des lieux qui lui sont étrangers en le plongeant immédiatement dans l'univers spatial conçu et imagé par la romancière.

Par ailleurs, la description exhaustive de l'espace romanesque concerne le but fixé par la romancière. Raconter la Chine pour un lecteur francophone est une tâche complexe puisque les cloisons culturelles ne sont pas forcément abolies. De fait, la culture et l'Histoire chinoises ne partagent guère de similitudes avec la culture française. La visée de la romancière est de créer un pont entre la Chine et la France ou du moins avec les pays où la langue française est vivante et pratiquée. Les liens qu'elle vise à nouer permettent une fusion entre des cultures complètement divergentes.

Donc, pour ce faire, la description de l'espace est un moyen éminent qui assure cette fonction. A travers les passages descriptifs insérés et ancrés dans le récit, elle documente, informe et cultive le lecteur francophone.

Ainsi, la description assure une fonction documentaire qui permet au lecteur de reconstruire, au fur et à mesure de la lecture, l'espace dans lequel les événements

historiques se sont produits. Par ailleurs, elle lui permet de s'évader dans un pays orné par des lieux mythiques tels que la Cité Interdite ou la grande Muraille de Chine.

En berçant le lecteur entre deux Chine l'une Impériale et l'autre Républicaine, la romancière le transporte et l'instruit en même temps en lui réinventant la réalité. Donc, le caractère détaillé de ces descriptions n'est pas un arrière-plan qui sert uniquement de décor, mais plutôt de réels traits qui actualisent l'Histoire de son pays.

La romancière s'approprie alors le rôle d'historienne pour informer sur l'Histoire de son pays. L'espace peut être considéré le lieu où se loge le sens identitaire de la romancière en démontrant un aspect brillant de sa poésie.

II. Toponymes référentiels

L'espace est une composante fondamentale dans la construction de la poésie de Shan Sa. Nous considérons l'espace comme vecteur du sens dans « *sa spatialité littéraire active et non-passive, signifiante et non signifiée, propre à la littérature, spécifique à la littérature, une spatialité représentative et non représentée* »²⁸³

Les espaces dans notre corpus ne sont pas passifs, leur représentativité est active, concrète, car ils sont tributaires de l'histoire racontée et nous sont présentés et décrits à travers les yeux des personnages. Ils les déterminent dans la mesure où ils constituent le monde dans lequel ils se meuvent.

La romancière fait de son espace romanesque un élément référentiel à la réalité. Son organisation dans la fiction est spéculaire du temps historique qu'il s'efforce à faire revivre en l'actualisant. De fait, elle accorde du sens à plusieurs époques en les transposant en narration. Pour ce faire, elle convoque les toponymes qui servent à représenter des espaces concrets, réels dans un texte littéraire.

²⁸³ Gérard Genette, *Figure II*, Paris, Seuil, Collection Points, 1976, p. 44.

Les actions des trois récits qui font l'objet de notre étude se déroulent sur la terre chinoise. Ce pays toujours en position de force mondiale est convoqué dans plusieurs époques de son existence. Les cités font référence à des espaces géographiques. Ils assurent un double rôle : ils encadrent, localisent l'action et participent à l'évolution de l'intrigue.

Ces espaces géographiques sont conformes à la Chine. Certes, les noms des villes changent d'une époque à une autre, cependant, leur existence est effective. Ainsi, l'ensemble du corpus est parsemé de références à des espaces concrets tels que Pékin, Mandchourie, Le fleuve Yangzi, Luo Yang, Longue Paix.... Ces toponymes prédominent pour renforcer l'illusion référentielle.

II.1. La Cité Impériale

L'espace référentiel toponymique qui loge les personnages est l'Empire Impérial. Ce lieu mythique qui accorde à la Chine une architecture exceptionnelle est convoqué dans les deux romans où la diégèse retrace deux époques impériales : *Impératrice* et *La cithare nue*. L'Empire Impérial s'étend sur des milliers de kilomètres. La romancière, à travers les yeux de Lumière, nous procure une description détaillée de cette forteresse :

« Un matin, à l'horizon, Longue Paix se détacha des nuages. Illuminés par le soleil, ses hauts remparts ornés de pavillons d'armes, de tours de surveillance, formaient une couronne céleste déposée sur la plaine du Milieu. Le bruissement de la plus grande ville sur terre me submergea »²⁸⁴.

Elle continue la description spatiale de la Cité Impériale :

« Au bout de l'avenue de l'Oiseau Pourpre, une muraille vermillon devenait ligne, puis chaîne de montagnes. Après avoir longé la douve de la Cité Impériale, les escortes militaires s'arrêtèrent devant une porte ; seuls les carrosses pénétrèrent dans l'enceinte. Après une courte marche, le cortège à son tour s'immobilisa. Des

²⁸⁴Shan Sa, *Impératrice*, op.cit., p. 56.

femmes soulevèrent la portière et je découvris un large sentier pavé de briques dorées au milieu de la forêt »²⁸⁵

Au sein de cette enceinte majestueuse se trouvent plusieurs palais où demeurent les serviteurs de l'Empereur par ordre hiérarchique. Citons entre autres : le palais Latéral, la Cité Interdite, le palais Intérieur, le palais Extérieur Cour Impériale, le Palais du Souffle Céleste.

Dans le premier chapitre, le personnage-narratrice nous décrit la Cour Latérale de leur résidence. Cet espace se situe concrètement dans la ville Jing. Cette ville avait marqué historiquement le fondement de la dynastie Tang dont les ancêtres sont les Wu, les aïeux de l'impératrice.

Le passage suivant contient un chronotope manifestant une description de la ville de Jing pendant le printemps :

« A la saison des prunes vertes, la pluie de n'arrêta plus. Dans la ville de Jing, l'eau ruisselait sur les toits, suintait le long des murs, rampait sur les livres et laissait ses empreintes en forme de fleurs »²⁸⁶.

La ville de Jing contient la résidence où Lumière a passé son enfance avant de la quitter pour s'installer dans la Cité Interdite. Elle décrit le quartier du Devant où elle s'évadait en compagnie de sa sœur cadette :

« Nous échappions au regard embué des vieilles gouvernantes et nous aventurions dans le quartier du Devant. Là-bas, les pavillons imposants frôlaient le ciel. Sur les murs blancs était calligraphié à l'encre noire le règlement de conduite des fonctionnaires impériaux. L'or brillait. Les piliers soutenaient des voûtes profondes »²⁸⁷.

II.2. La montagne Tai

²⁸⁵ Ibid., *Impératrice*, op.cit., p. 57.

²⁸⁶Ibid., p. 24.

²⁸⁷Ibid., p. 26.

Cet espace est un lieu qui existe bel et bien en Chine²⁸⁸. Il est convoqué dans le récit pour sa valeur symbolique. En effet, cette montagne est un lieu de pèlerinage sacré qu'effectue l'Empereur au sommet de sa gloire afin de prouver son mandat céleste. Ce voyage mythique a été effectué par Lumière et son époux. Ils se sont rendus à la montagne Tai pour y prier le ciel et la terre :

« Comment oublier la montagne Tai et ses cimes enneigées qui défiaient le ciel ? Comment décrire sa grandeur immaculée qui avait réduit le grand cortège impérial en un fil noir ? »²⁸⁹

II.3. Pékin : objet de guide géographique

« Zhao s'arrêta devant la carte de la Chine accrochée au mur et fronça les sourcils. Des forêts vierges, des déserts, des steppes, des chaînes de montagnes s'étendaient sur une superficie de neuf millions six cent mille kilomètres carré »²⁹⁰

La Chine, plus précisément la capitale Pékin et le quartier porte de la Paix Céleste sont les toponymes phares en question dans *Porte de la Paix Céleste*. Les actions principales se déroulent au centre-ville de Pékin où la Place de la Paix Céleste se situe. Elle devient le pivot, le point de repère du lecteur. Dans le récit, les narrateurs alternatifs se forcent de fournir, au sein de la diégèse, des repères spatiaux.

Ces derniers assurent le rôle d'un guide géographique qui fournit des précisions sur l'événement historique reconstruit : les événements de Porte Céleste marquent sa véracité. Ayamei se déplace aux alentours de la Porte céleste pour fuir l'armée chinoise. Parallèlement, Zhou se propulse sur les pas de la jeune étudiante. En lisant le circuit qu'ils font, nous pouvons, en tant que lecteurs francophones, nous localiser aisément à cet endroit.

²⁸⁸ La montagne Tai, aussi appelée le Mont Taishan est la montagne la plus sacrée du Taïisme chinois. Elle se situe au Nord de la ville Tai'an dans la province du Shandong en Chine.

²⁸⁹ Shan Sa, *Porte de la paix céleste*, op.cit., p. 244.

²⁹⁰ Ibid., p. 56.

Wang le chauffeur qui a pu sauver la vie d'Ayamei en l'extirpant de force de la foule. Le narrateur relate le parcours que le personnage a fait pour rejoindre la place de la Porte Céleste :

« Wang travaillait dans une entreprise de transports. Rentré de province, il avait été bloqué dès le début de la soirée devant la porte Qiangou où les habitants du quartier avaient barré l'avenue de la Longue Paix »²⁹¹

En voulant l'emmener chez elle, le narrateur retrace le parcours qui mène vers le domicile d'Ayamei :

« Roulant sur le boulevard calme des Académies, ils s'approchèrent de la maison où habitaient les parents d'Ayamei »²⁹²

En exécutant l'ordre de perquisitionner le domicile d'Ayamei, le narrateur fournit plus d'informations sur ce chemin qui conduit vers la maison de la fugitive. En outre, faisait preuve de dextérité, il établit une description plus détaillée sur sa maison, car il vise à récolter toutes les informations disponibles sur la criminelle pour qu'il puisse suivre ses pas et l'arrêter. De plus, cette investigation est une occasion qui lui permet de voir la capitale de pays pour la première fois.

« La Jeep s'engagea dans le quartier des écoles et des académies. Traversa un bois de saules pleureurs et s'arrêta devant un bâtiment construit selon les normes soviétiques. Des chèvrefeuilles sur la façade de brique rouge, fleurissant sous un soleil radieux. Six soldats armés de pistolets-mitrailleurs, montaient la garde devant la porte principale »²⁹³

En menant l'enquête, Zhao revient sur les traces Ayamei pendant son adolescence. Il se dirige vers son ancien lycée puis, en indiquant avec exactitude les lieux, il s'oriente vers un ancien lieu fréquenté par la criminelle. Parallèlement, il

²⁹¹ Shan Sa, *Porte de la Paix céleste*, op.cit., p. 17.

²⁹² Ibid., p. 18.

²⁹³ Ibid., p. 22.

fournit plusieurs descriptions sur les lieux qu'il fréquente faisant l'illusion d'une sorte de caméra qui nous filme et projette simultanément les espaces en question.

Les indicateurs de lieu tels que « devant » ou « première rue à gauche » justifient la pertinence de l'œil descriptif du narrateur qui localise l'espace toponymique, en se référant à la réalité, à l'endroit exact :

« Au lieu de rentrer directement au bureau, il fit un détour et partit en direction du lycée Dong Sheng, ou Soleil levant. C'était le lycée où Ayamei avait fait ses études secondaires. Le nom sur la porte d'entrée, avait été récemment repeint. Des adolescents, en uniforme bleu, entraient et sortaient. Devant le lycée, Zhao prit la première rue à gauche et se mit à chercher un endroit qu'Ayamei décrivait dans son journal »²⁹⁴

Wang revient sur la Place Céleste le lendemain de l'émeute. En racontant avec justesse son parcours, le narrateur nous décrit l'itinéraire qu'a fait le personnage pour revenir sur les lieux des massacres :

« Après avoir fait un long détour dans le quartier, il avait remonté dans son camion et s'est acheminé vers le centre-ville. Il avait voulu se rendre au travail et, par curiosité, prendre l'avenue de la Longue Paix qui sépare la porte de la Paix Céleste et la place »²⁹⁵ .

Ainsi, toutes ses précisions toponymiques indiquent l'authenticité de l'événement historique convoqué dans le récit fictif. Cette description précise et pertinente plonge le lecteur simultanément dans le récit fictif et dans l'événement historique référentiel.

III. Espaces référentiels et valeurs symboliques

²⁹⁴ Shan Sa, *Porte de la Paix céleste*, op.cit., p. 64.

²⁹⁵ Ibid., p. 42.

III.1. Le fleuve Yangzi

III.1.1. Espace historique et division territoriale

L'espace référentiel par excellence dans *La cithare nue* est incontestablement le Fleuve Yangzi²⁹⁶. Ce toponyme est omniprésent tout au long du récit. Il constitue durant la période qui couvre le passage de la dynastie Jing de l'Est jusqu'à la dynastie Sui, le témoin de la division territoriale de la Chine en deux grands départements : le Nord et le Sud. Ces derniers ont attesté des rivalités sanglantes entre les Chinois et les tribus barbares qui ont exposé le peuple jaune constamment à la mort :

*« Au bord du fleuve Yangzi, la mort rôde et s'invite chez les vivants. Elle s'installe dans leurs corps qui respirent encore, rappelant que la vie est trompeuse »*²⁹⁷.

Le fleuve Yangzi rime parfaitement avec la guerre, la destruction, l'armement, les batailles... Malgré l'écoulement du temps, le fondement et l'effondrement des dynasties, il demeure toujours un espace qui illustre la ténacité accablante de l'Histoire de la Chine :

*« La guerre est l'esprit du fleuve. La guerre est la perte de l'innocence. Ses torrents charrient le hennissement des chevaux et l'écho des lances. Au bord du fleuve, la terre est fertile et les hommes se battent pour elle. Quand les batailles cessent, des tertres s'élèvent au coin des rues, au milieu des champs, sous les arbres fleuris. Ce sont les paysans qui vénèrent les héros qui sont devenus des légendes. Au bord du fleuve, les héros continuent de vivre. Le changement des dynasties rend leurs noms plus sonores»*²⁹⁸.

Ou encore :

*« Le long du fleuve, paix et guerre s'alternent, tels le froter lent et le pincement court de la cithare, telles les intempéries qui ponctuent les quatre-saisons »*²⁹⁹.

²⁹⁶ Appelé en français le fleuve bleu. Il est le troisième plus grand fleuve du monde.

²⁹⁷ Shan Sa, *La cithare nue*, op.cit., p. 103.

²⁹⁸ Ibid., p. 133.

²⁹⁹ Ibid., p. 187.

Le fleuve Yangzi est un toponyme qui se réfère à la réalité. Il désigne un endroit géographique qui existe bel et bien en Chine. Il constitue un élément pivot dans l'élaboration de la trame romanesque de Shan Sa. La spécificité de cet espace géographique réside dans la valeur historique qu'il véhicule. Il est le lieu où toutes les confrontations militaires ont eu lieu. Il atteste la véracité des événements historiques qui se sont produits à cette époque. Il est un espace qui concrétise un temps vécu, il certifie l'existence d'une vérité vécue dans un monde fictif.

Il est à titre d'exemple, le lieu qui témoigne la bataille menée par le Commandant Liu contre Sun En, le moine taoïste qui préméditait une conspiration contre l'Empereur :

*« L'armée impériale a mis les rebelles taoïstes en déroute. Sur le fleuve Yangzi, son époux a traqué Sun En, leur chef »*³⁰⁰

*« Parmi les fronts ouverts le long du fleuve Yangzi, ses victoires ont été décisives »*³⁰¹

III.1.2. Espace et déchirement social

Le fleuve Yangzi témoigne de la guerre, mais aussi de ses conséquences néfastes sur les personnages. Evoluant dans un contexte marqué par les instabilités politique et militaire, il rend compte aussi du déchirement social profond qui déstabilise la sérénité des personnages. Ils se sont déracinés à cause de la guerre. Cet arrachement brutal les incite à se manifester tenacement en aspirant leur quête identitaire.

La Jeune Mère issue du clan noble de la Plaine du Milieu fut forcée de rompre avec sa terre natale, avec les traditions, les rites et les coutumes réservées à la plus haute société chinoise dont elle faisait partie. La rive Sud du fleuve témoigne, à la suite des invasions barbares, son déracinement. Elle est forcée de mener une vie militaire caractérisée par l'instabilité et l'errance.

³⁰⁰Shan Sa, *La cithare nue*, op.cit., p. 112.

³⁰¹ Ibid., p. 117.

Sur le bord du fleuve, elle déambule sans objectif précis, subit une vie monotone et vagabonde :

« Elle s'allonge dans les herbes, tournant son visage vers le fleuve Yangzi. Quelques mois auparavant, elle n'aurait pas pu s'asseoir dans un endroit nauséabond ni sur un sol sans être couverte de boutons. A présent, vêtue de vêtements déchirés et tachés de sang, elle se couche près d'une bouse. Elle peut manger les mains sales et l'odeur de l'eau amère ne la fait plus vomir »³⁰².

III.2. La valeur allégorique de la Cité impériale

III.2.1. L'ambition à travers la description

La Cité impériale est l'espace qui témoigne de toutes les actions réalisées et vécues par Lumière. Par ailleurs, les personnages secondaires qui entretiennent des relations, souvent éphémères avec le protagoniste, sont logés dans différents palais de cet espace immense. La description de chaque palais résulte d'un événement fictif qui met en scène Lumière et un personnage secondaire. Ce qui attire notre attention est l'émotion avec laquelle le protagoniste décrit ces espaces. Ils véhiculent ses émotions et son ressenti quant à l'événement vécu.

La description connote l'éblouissement de la grandeur du monde dont elle fait désormais parti. En franchissant le seuil de la Cité Interdite, elle se met en balance avec la cité intérieure, sa nouvelle demeure. En convoquant l'indicateur spatial « ici » elle se positionne à l'intérieur de cet espace. Cet espace représente, de manière allégorique, l'ambition d'une fille paysanne de conquérir le monde et son ardeur future à régner sur l'Empire Chinois :

« Ici, mes yeux, habitués à la dimension des résidences rustiques, devaient affronter la démesure. Mon nez, qui avait humé les senteurs de la campagne, ne savait pas reconnaître les fragrances subtiles des fruits exotiques, des fleurs rares »³⁰³.

³⁰² Shan Sa, *La cithare nue*, op.cit., p.104.

³⁰³ Shan Sa, *Impératrice*, op.cit, p. 64.

III.2.2. La contrariété à travers la description

Régnant sur l'Empire chinois, Lumière était quotidiennement confrontée à des rivalités féminines qui résultent de la jalousie et à des conspirations masculines qui découlent du désir de conquérir le trône. Elle fut trahie par son époux, qui entretenait une relation secrète avec Harmonie, sa nièce. Attristée et affligée par le comportement de son époux, elle décrit avec contrariété le palais d'Harmonie qui obtient le titre de Dame du royaume de Han et bénéficiait d'un nouveau statut de fait qu'elle a été élevée au premier rang impérial :

« Dans sa résidence au sud de la Cité interdite, un lac fut creusé. Avec la terre extraite, on édifia des collines portant sur leurs faîtes des pavillons à étage qui dominaient la Capitale. C'était au milieu de l'eau clair, dans les champs infinis des lotus et des nénuphars, que la favorite recevait l'Empereur et sa suite »³⁰⁴ ;

III.2.3. Espace et statuts hiérarchiques

Bénéficiant de la plus haute fonction impériale. Lumière fut la seule femme qui pouvait accéder tantôt à la cité intérieure, tantôt à la cité extérieure. Oscillant quotidiennement entre ces deux espaces séparés, elle nous procure une description comparative dans laquelle elle met l'accent, de manière allégorique, sur la hiérarchie impériale de la dynastie Tang. La caractérisation qu'elle dispose à la description de la cité extérieure, espace réservé à l'empereur et aux hommes du pouvoir, traduit leur supériorité par rapport aux femmes qui demeuraient dans la cité intérieure.

Par ailleurs, à travers le fragment descriptif qui suit, Lumière, en caractérisant sa description, nous informe sur le rôle de chaque palais, sur les fonctions essentielles qui s'exerçaient dans chacun de ces espaces :

« La cité extérieure vouée à l'administration s'opposait au Palais intérieur dédié au plaisir. Dans la cité extérieure, les halls majestueux au toit couvert de tuiles

³⁰⁴ Shan Sa, *Impératrice*, op.cit., p. 203.

vernissées turquoise et verdâtres se succédaient dans une perspective solennelle. Leurs proportions grandioses exprimaient l'harmonie céleste, leurs lignes épurées symbolisaient la fécondité terrestre. Dans le Palais intérieur, l'architecture était moins conventionnelle. Les plus habiles maîtres des bâtiments avaient tenté la fantaisie, osé l'exubérance »³⁰⁵.

III.2.4. Palais du gouverneur : personnification d'un héros

Un trait poétique dans l'écriture romanesque de Shan Sa se lit dans la description imagée que fait La Jeune Mère du palais de son époux. Cette dernière apparaît sous forme d'une figure stylistique qu'est la comparaison. La narratrice manipule cette figure analogique pour comparer le palais qu'elle a bâti au corps de son époux. Chaque organe renvoie à un espace intérieur de cette bâtisse. Cette disposition spatiale atypique se traduit, dans la diégèse, par le respect qu'elle ressent et accorde à son époux. Son éminence militaire est ainsi interprétée, selon une vision féminine :

« La mère a voulu que l'entrée de la résidence corresponde à la tête : la porte principale. Elle s'ouvre sur deux salles de réception comme les lèvres d'une bouche. Un chemin pavé de pierres sculptées compose le « nez » qui mène aux pavillons d'administration, les « yeux » puis à une vaste cour encerclée de pavillons à étage dont les chambres sont remplies de livres et de dossiers. La bibliothèque est le « front ». Le quartier du centre est divisé en deux. A la place des « poumons » il y a un terrain d'entraînement et une écurie. A la place du « cœur » se trouve in sanctuaire où son époux vénère les ancêtres et les divinités protectrices »³⁰⁶

IV- Binarité spatiale et dualité existentielle

IV.1. Binarité ville / village

L'ensemble de notre corpus nous installe dans une dichotomie ville/ village. Par ailleurs, ce qui est intéressant, c'est que cette dichotomie engendre une autre

³⁰⁵ Shan Sa, *Impératrice*, op.cit., p. 64.

³⁰⁶Shan Sa, *La cithare nue*, p. 190.

liée au sexe des personnages femme/ homme. Les femmes sont toujours installées en ville, or, les hommes sont logés dans la campagne.

IV.1.1. Description euphorique et dysphorique de Pékin

Dans *Porte de la Paix céleste*, la ville de Pékin obéit à deux descriptions, l'une euphorique et l'autre dysphorique qui sont associées respectivement au village et à la ville et qui nous sont délivrées à travers les yeux des personnages.

Ayamei, étant née et issue de Pékin, confère à sa ville natale une description dysphorique. Celle-ci est le résultat d'une vocation sociale, c'est-à-dire que cette image négative qu'elle donne sur sa ville traduit les répercussions des règles sociales sur le personnage, sur ses ressentis et ses émotions.

Pour Ayamei, Pékin est un lieu qui impose la docilité. De fait, elle subit une double soumission : la première est liée aux lois de la société chinoise imposées par le Parti communiste qui détenait le pouvoir dans les années quatre-vingt. La seconde est celle imposée par ses parents et leur éducation rigoureuse. Par conséquent, elle se sent cloisonnée et séquestrée dans une ville immense de fait qu'on la prive de sa liberté : une liberté physique, car elle parcourt quotidiennement un itinéraire précis de la maison à l'école et inversement.

En outre, en résidant dans un quartier près du centre-ville, les voisins se connaissent et s'autocritiquent. De fait, le comportement, les relations du personnage doivent être calculés pour échapper à la critique et aux injures envers ses parents. Cette privation sociale se traduit par un refus d'une vie citadine :

« *Les murs ont des oreilles, nos voisins sont jaloux* »³⁰⁷

La demeure, plus précisément la chambre d'Ayamei est un autre espace qui reflète le malaise social qu'elle endure quotidiennement. Sa chambre est comparée à une taule qui lui sert de réclusion.

³⁰⁷ Shan Sa, *Porte de la Paix céleste*, op.cit., p. 37.

« Mes tristes pressentiments se sont réalisés ! Mes fenêtres sont barrées, la porte est fermée de l'extérieur »³⁰⁸

Le narrateur qui se charge de décrire la maison d'Ayamei à travers les yeux de Zhao la compare à une cellule de prison. Il nous livre une image assez péjorative d'un espace qui devrait apporter du confort à sa propriétaire :

« Devant la fenêtre, les peupliers frissonnaient. Sur le châssis de la fenêtre, il remarqua plusieurs trous qui avaient dû servir, autrefois, à insérer des barres. Quelle étrange famille ! pensa Zhao. Avec des barres à la fenêtre, cette chambre était une véritable cellule de prison »³⁰⁹

La description dysphorique de Pékin explique le refus catégorique d'une vie en ville pour Ayamei. Les fragments descriptifs de la ville sont associés à la mort, au sang. Etant une ville sous l'emprise du Parti communiste Chinois, elle est menacée par l'éclatement et le débordement du peuple. Cette instabilité politique fait l'objet d'une description négative qui se traduit par le sang et par la ruine de la ville le lendemain de l'émeute :

« Sur le chemin Wang avait été terrifié par ce qu'il avait vu. Les soldats, casqués et armés de pistolets-mitrailleurs, se déplaçaient par petits groupes. L'asphalte des grands boulevards portait la marque profonde des chars, les façades étaient criblées de balles. Quelques tracteurs s'affairaient pour enlever les camions brûlés, les bus éventrés, les poteaux renversés. Des équipes de nettoyage ramassaient des débris de verre, des chaussures et d'innombrables objets calcinés. Tous effaçaient soigneusement les traces de sang et allaient jusqu'à enlever, avec des outils spéciaux, des affiches de propagande dont les partisans du mouvement étudiant avaient tapissé les murs »³¹⁰

³⁰⁸ Shan Sa, *Porte de la Paix céleste*, op.cit., p. 80.

³⁰⁹Ibid., p.p . 51 /52.

³¹⁰Ibid., p. 42.

Toutefois, en se rendant à Pékin, le jeune soldat Zhou propose une description paradoxale de la ville. Il est à la fois bayé par sa beauté architecturale, parallèlement, il en fait une description négative qui découle d'une part de son origine roturière et de sa vie modeste. De l'autre part, de son opinion défavorable quant au mouvement étudiant. Cette négativité se lit dans l'emploi de la marque de négation qui connote la dépréciation :

« Le soleil embrasait une vaste étendue de tuiles dorées. Des pagodes peintes, des tours chargées de sculptures de dragons, la toiture gigantesque des palais au-dessus des hauts murs de la Cité interdite se profilaient avec majesté. Mais le lieutenant Zhao n'y verrait qu'une opulence fondée sur l'exploitation du peuple et, pour cette raison, il ne serait séduit ni par les perrons de marbre blanc, ni par les colonnes de santal sculpté. Il n'apprécierait ni les murs couverts de fresques fantastiques, ni les meubles incrustés d'or, ni les draperies jadis brodées par les mains les plus habiles de Chine »

Cette opinion mitigée quant à la description de la ville Pékin s'observe dans le recours à une description modalisée. Elle se lit dans la modalisation méliorative qui se manifeste grâce aux verbes tels qu' « éblouir », « impressionner » :

« La Jeep passa devant le Palais d'été. Une porte était ouverte et Zhao put entrevoir un lac bleu sur lequel flottaient des fleurs roses de lotus. A l'horizon, une tour blanche, dont les cloches tintaient paisiblement dans le vent, s'élevait. Des hôtels de luxe et des grands magasins attirèrent soudain son attention. Des boutiques et des restaurants qui fourmillaient le long des avenues l'éblouirent. Dans le vieux quartier populaire où les maisons étaient démolies, s'étendaient d'immenses chantiers. La prospérité de la capitale impressionna le lieutenant »³¹¹

IV.1.2. La maison de la colline : chemin de la réclusion vers la liberté

³¹¹ Shan Sa, *Porte de la Paix céleste*, op.cit., p. 22.

Une sous-dichotomie découle de l'espace binaire ville / village : celle qui confronte l'école à la maison de la colline. Peu de fragments descriptifs sont réservés à l'école, pourtant, cet espace est récurrent pour Ayamei dans la mesure où elle s'y rend quotidiennement. En effet, la particularité dans la manière de décrire cet espace rejeté par le personnage est le recours à la description de la nature extérieure qui l'entoure. Le personnage s'échappe de l'école, des espaces fermés pour se rendre à la nature qui l'encadre. Ceci connote son désir de se libérer de l'école, de s'évader. En dépit de son excellent niveau scolaire, l'école ne constitue guère un endroit favori pour elle :

*« Tout près de l'école, il y a un étang. En été, je m'échappe pour aller voir les bébés grenouilles nager parmi les algues. En hiver, on peut patiner. Avec quelques copines, on cache les patins dans les buissons et on glisse, glisse après la classe du matin, avant de rentrer à la maison »*³¹²

L'espace d'évasion pour Ayamei est la maison de la colline. Il s'agit d'une petite cabane située en haut d'une colline montagnarde. Cet espace permet au personnage de se libérer de sa ville et de son lycée en nouant une relation amicale profonde avec Min, son camarade de classe. Cette liaison était strictement interdite en classe. Rejetés par leurs camarades, ils trouvent refuge dans cet espace secret pour se libérer de claustrophobie physique et émotionnelle imposées en parlant de leur projet futur qui consiste à faire le tour du monde. Ainsi, ils ambitionnent pour une liberté illimitée :

« D'ici nous avons une vue panoramique de la ville. Plus bas, les rues tissent une gigantesque toile d'araignée qui semble flotter dans le vent. On distingue à l'ouest la Cité interdite et ses tuiles dorées ; à l'est, le palais du Printemps dont les ruines sont ensevelies dans un bois de mélèze. A l'horizon, des montagnes bleues et des arbres flamboyants qui se découpent sur le ciel. Parmi les maisons et les jardins, j'ai retrouvé notre lycée. Aujourd'hui, nos camarades de classe, petits comme des fourmis noires, courent sur le terrain de football. Ils se sont sûrement aperçus de

³¹²Shan Sa, *Porte de la Paix céleste*, op.cit, p. 22.

*notre absence, mais aucun ne peut imaginer que je suis en train de les observer. Cette idée m'enchante »*³¹³

IV.1.3. Du village à la caserne : le chemin de la liberté vers l'enfermement

La dualité liberté / enfermement se fait ressentir dans le récit de Zhou. Fils de parents paysans, il a passé toute son enfance dans un village, en pleine nature. Il était libre. Quoique la pauvreté l'ait obligé à se déraciner pour rejoindre l'armée chinoise. Cette décision lui avait arraché la liberté et l'avait plongé dans l'enfermement.

En effet, pour se former, il devait rejoindre une caserne qui se situe dans le désert. Sa liberté s'interrompt à l'entrée du tunnel de la caserne. La délivrance vient après sept années de séquestration, vers la sortie de ce même tunnel. Il se livre à nouveau à la vie :

*« La garnison était située au milieu d'un bassin désertique. De hauts plateaux s'élevaient alentour, et pointaient vers le ciel leurs montagnes rocheuses recouvertes de neiges éternelles. L'entrée de la caserne formait un long tunnel. Pendant une demi-heure, le camion roula dans le ventre de la montagne où la lumière blanchâtre des projecteurs éclairait des rochers dentelés »*³¹⁴

Cependant, le personnage ne s'est pas habitué à cette vie rude. La liberté que la nature de son village lui conférait le hantait, il refuse l'adaptation à la vie militaire :

*« La première année fut dure. Zhao rêvait de son village, de campagne verte, des baignades dans l'étang limpide lorsqu'il rentrait à la maison sur le dos de son souffle »*³¹⁵

³¹³ Shan Sa, *Porte de la Paix céleste*, op.cit. p. 69.

³¹⁴Ibid., p. 24.

³¹⁵Ibid., p. 24.

IV.1.4. De Jing au village des Wu : le refus des origines

Comme nous l'avons précédemment signalé, les personnages de sexe féminin évoluent toujours en ville. Nous nous intéressons désormais à Lumière qui exprime un mal-être profond en évoquant ses origines relatives au village des Wu, la terre de ses ancêtres. En effet, habituée à la vie dans les palais luxueux et majestueux, la mort de son père lui ôta cette vie fastueuse. La description péjorative qu'elle attribue à son village natale se manifeste par le biais d'une comparaison qu'elle fait de son nouveau lit. Selon elle, il est dur comme le fer, car habituée à dormir sur le lit de soie et de brocard, elle trouve du mal à accepter cette dégradation imposée par son statut :

« Une vieille tente, maîtresse de toutes les femmes, nous introduisit dans une maison illuminée par des lanternes blanches. Au milieu de la nuit, petite sœur vint me rejoindre. Nous grelottions sur le lit, dur comme une plaque de fer »³¹⁶

Quitter la ville des Jing pour se rendre à la terre natale de ses aïeux roturiers la plonge dans un affolement et un chaos interminables. Ceci se fait ressentir à travers les fragments descriptifs modalisés qui interprètent le dénie de sa nouvelle résidence en village. De plus, elle exprime son appartenance et son attachement à la ville où elle résidait avant le décès de son père. L'appartenance convoitée se manifeste par l'emploi du pronom possessif « ma ville » :

« A jamais je quittai ma ville de pierre et de chevaux ailés. A jamais disparurent le fleuve Long et le grondement des vagues. A jamais j'abandonnais les rhododendrons, les camélias, les cormorans apprivoisés, les jonques légères qui escaladent ciel et terre »³¹⁷

La description du chemin vers sa terre natale est associée au vent du mois d'automne. C'est ce qui connote la mélancolie et l'amertume causées par un déménagement forcé. Ce chronotope qui lie l'espace-temps rend compte de la

³¹⁶ Shan Sa, *Impératrice*, op.cit., p. 36.

³¹⁷Ibid., p. 31.

dénégation d'une vérité imposée par les règles de la société hiérarchique chinoise de l'époque qui l'obligeait de rompre avec la vie citadine pour une autre, selon elle, dégradée qu'est la vie paysanne :

« L'horizon reculait. La route bifurquait et fuyait dans le soleil. Le grondement du fleuve Han et le cri des mouettes s'effacèrent. Le vert, le bleu, l'ocre, le miroitement des rizières disparurent. Au-delà du fleuve Huai, les collines s'aplatissaient, les arbres avaient perdu leurs feuilles. Les rivières et les roseaux asséchés surgissaient de la terre noire aux reflets métalliques. Le vent s'était levé. Des bourrasques tourmentaient les champs et faisaient gémir les blés fourbus. Les chevaux, les bœufs, têtes baissées, luttaient contre le vent. Toute la journée, j'écoutais les cailloux frapper les roues, le hurlement de l'aquilon qui anéantissait ma pensée. Mon cœur était sec, je n'avais plus de larmes »³¹⁸.

IV.1.5. De Ying Ko à la montagne Force du Nord : Le déni de la guerre

En se rendant à la ville, Shen Feng était terrifié par sa cruauté. Il conteste son déplacement à Jian Kang auprès de son maître. Ce mépris qu'il ressent envers la capitale Impériale est explicable : ayant vécu au village qui donne sur la rive sud du fleuve Yangzi, le personnage fuit la guerre, fuit la destruction et l'anéantissement de la ville. Il exprime la négativité envers la capitale à travers une description péjorative :

« Jiang Kang était en flamme »³¹⁹

« Shen Feng grandissait dans un monde voilé de ténèbres. Partout où il passait, il ne voyait que villes brûlées, villages déserts, champs sans récoltes »³²⁰

Ou encore :

« La ville conquise offre un paysage désolant »³²¹

³¹⁸Shan Sa, *Impératrice*, op.cit., p.35.

³¹⁹ Shan Sa, *La cithare nue*, op.cit., p. 181.

³²⁰Ibid., p. 181.

La ville constitue pour Shen Feng un espace pétrifiant constamment associé à la mort. Il y a perdu sa mère à l'âge de trois ans. Il s'est retrouvé seul et affamé près de son corps décomposé sur la route de la ville. Ainsi, cet espace symbolise la solitude et l'abandon. Par ailleurs, il s'est habitué à la vie dans la liberté du corps et de l'esprit. Dans la montagne, les étendues sont vastes et les champs des déplacements sont illimités. Il est comparé à un singe, car il était libre et sauvage. Ainsi, la ville est pour lui une cage, un espace de claustration :

« Le tintamarre de la ville effrayait l'enfant sauvage, il pleurait, suffoquait. Dans une auberge, malgré ses hurlements et ses larmes, le luthier l'attacha à une colonne et partit chercher du travail. Le tintement des cloches et le brouhaha des voix le faisaient à chaque fois sursauter, Shen Feng sanglotait, mordait la corde pour s'enfuir, il criait qu'il voulait retourner dans la montagne, retrouver les singes. Il ne comprenait pas pourquoi les hommes vivaient entre les murs, que la ville n'était que de hautes cloisons où les hommes avaient creusés des trous pour entrer et sortir »³²².

Le refus de vivre dans une atmosphère où la guerre a atteint son apogée a poussé le jeune luthier et son maître à quitter la terre des barbares pour se rendre chez les Chinois au Nord dans la ville Jing Ko. La description de cet espace est relative à la nature : la dichotomie orage / soleil est métaphorique et fait allusion à la délivrance spirituelle d'un état tourmenté, de crainte et de défaillance vers un autre complètement opposé caractérisé par l'espoir, l'ambition d'une vie meilleure :

« Trois jours plus tard, ils arrivèrent à Jing Ko. Un orage venait de passer, des rayons orange transperçaient le brouillard. Les nuages ondulaient, tourbillonnaient. Des voiles pourpres de bateaux émergeaient du gris du port. A l'horizon, la montagne Force du Nord se dressait tout en hauteur verte et entourée de nuées noires chargées de vapeur et de pluie. Au-dessus, le soleil brillait comme une perle d'or »³²³.

³²¹ Ibid., *La cithare nue*, op.cit., p. 188.

³²² Ibid., p. 180.

³²³ Ibid., p. 182.

Shen Feng et son maître décident de s'installer dans la montagne Force du Nord et bâtir une maison dans son ventre pour se séparer de la ville et de son tumulte :

*« La montagne Force du Nord abrite des villages bâtis par les paysans qui ont fui les guerres et les impôts. Leur vie suit le rythme du soleil, rime avec les saisons, se déroule au ralenti loin de la fureur du fleuve et du tumulte des villes »*³²⁴

Ce déplacement leur offre une vie meilleure. Ils se logent dans la montagne Force du Nord où une forte relation se noue entre les personnages. Ils sont rassurés et mènent une vie paisible et sereine :

*« Quand j'étais un petit garçon, tu m'emmenais partout où tu allais. Nous avons choisi ce village ensemble. Regarde bien cette maison. Les piliers, les poutres, chaque couche de pisé sur le mur porte notre sueur à tous les deux ! Regarde ce jardin ! Nous l'avons défriché ensemble ! »*³²⁵

IV.1.6. Dichotomie double de Ying KO : de l'enfermement vers la liberté

La ville Ying Ko est, pour la Jeune Mère, un espace double : il traduit sa réclusion puis sa liberté. Ces deux états complètement opposés sont étroitement liés à son époux, car c'est son grade militaire qui détermine l'espace dans lequel elle se loge. Ying Ko est un espace qui connote l'enfermement, car il s'agit d'une ville où l'espoir d'une vie conjugale et familiale est réduit voire même inexistant. Peu de temps après, cette même ville devient, pour elle, un espace qui lui propulse un sentiment de liberté. Cette ville symbolise l'apothéose militaire :

³²⁴ Shan Sa, *La cithare nue*, op.cit., p 182.

³²⁵ Ibid., p.160.

« La ville de Ying Ko, le célèbre fort militaire, a retrouvé son lustre d'antan. Depuis que son gouverneur accumule des titres de noblesse et les fonctions de Cour impériale, Jing Ko, la porte du fleuve, est devenue la porte du pouvoir »³²⁶

En effet, après une longue durée d'absence, le commandant Liu revient à la rive Sud du fleuve Yangzi où il a abandonné son épouse. Il a conquis la ville Ying Ko pour en faire sa forteresse. Il oblige son épouse à quitter le fleuve pour se séquestrer dans une ville détruite, ruinée par la guerre. Il confie à La Jeune Mère sa future forteresse qui symbolise pour lui la gloire militaire et la concrétisation de son ambition vers le trône :

« A cheval, il pointe l'espace devant lui avec sa cravache.

- Elle est à toi. Veille sur elle pour moi »³²⁷

La dichotomie enfermement/ liberté se dresse dans les descriptions que la Jeune Mère confère à Ying Ko, ainsi qu'au palais où elle réside. Arrivant à son entrée, la description que fait la narratrice de cet espace est intensément négative. Elle explicite le refus d'y vivre :

« Les voiles sont baissées. Le bateau jette l'ancre. Suivant son époux, la Jeune Mère descend, le bébé dans les bras. Le long de la rive, un régiment est là pour les accueillir. La jeune Mère sort la tête et découvre une ville en ruine. Les hauts remparts s'ouvrent en brèches comme si la terre avait tremblé et qu'une grande tempête se fût abattue sur la région »³²⁸.

En pénétrant dans la résidence du gouverneur, son époux, sa désolation se lit davantage à travers une négativité descriptive :

³²⁶Shan Sa, *La cithare nue*, op.cit., p. 189.

³²⁷Ibid., p. 108.

³²⁸ Ibid., p. 109.

« La jeune mère est conduite à l'arrière du vaste domaine où des jardins dévastés entourent des pavillons à moitié effondrés »³²⁹.

L'espoir de la Mère métamorphose Ying Ko. Il lui redonne vie, il l'a fait renaître à nouveau. Etant le précieux trésor de son époux, la Mère procède, dès son avènement, à la reconstruction de cet espace autrefois anéanti. L'exubérance de la ville influe la résidence où elle se loge. Cet espace qui a fait auparavant l'objet d'une description dysphorique se revire et devient un espace euphorique. Il devient, par conséquent, un espace de liberté, de liberté spirituelle où la Mère laisse libre cours à son imagination poétique et artistique qui se traduit par l'art de la peinture :

« L'agitation de la basse ville cesse et survient le calme solennel de la ville haute. La résidence du gouverneur n'est plus ce lieu désolé aux pavillons en ruine et aux herbes folles. Les jardins ont fleuri là où gisaient les cadavres. Un palais a été construit sur les plans dessinés par la Mère, exhibant les toits imposants qui abritent celui qui dicte sa volonté à la Chine du Sud »³³⁰.

IV.2. Binarité ville / montagne

L'univers est fondé sur la dualité : la vie et la mort, l'homme et la femme, le bien et le mal, la force et la faiblesse... Multiples sont les dualités qui nous régissent. L'espace construit par la romancière traduit une opposition existentielle celle qui confronte la vie à la mort.

La ville avec ses gigantesques palais connote le monde terrestre, le pouvoir, la puissance hiérarchique. Or, la montagne qui, dans les romans, loge les monastères fait allusion au monde céleste, à la divinité bouddhiste.

Ce qui nous captive, à la lecture de notre corpus, est que cette dualité marquée par la binarité ville / montagne s'observe uniquement dans les récits où les personnages du sexe féminin sont les héroïnes. Elles ne sont pas rassasiées de la vie

³²⁹Shan Sa, *La cithare nue*, op.cit., p. 109.

³³⁰ Ibid., p. 190.

terrestre et visent à découvrir et à exploiter le monde céleste pour apaiser leur amalgame profond.

Les villes avec toutes ses demeures constituent un espace clos dans lequel les personnages femmes sont insérées et où elles accomplissent leurs parcours narratifs dans une confusion existentielle : elles sont logées dans des palais luxueux, cependant, elles s'interrogent sur le sens de la vie, sur le haut-delà. Ainsi, elles trouvent des réponses à leur questionnement au cœur et au sommet de la montagne grâce à la religion, à leur croyance en la divinité.

IV.2.1. Dichotomie Longue Paix, Luo Yang/ montagne

Les villes Luo Yang et Longue Paix ont bercé le mandat terrestre de Lumière. Elles ont témoigné de toutes ses réalisations, elles ont démontré son pouvoir et dénoncé sa faiblesse. Au sein de ses deux cités interdites, Lumière a été confrontée à toutes les épreuves qui se manifestent à travers des actions et des événements fictifs démontrant, ainsi, les moments de sa joie et de sa tristesse.

Longue paix est sa terre natale, la ville de ses aïeux. Cet espace a fait de Lumière une roturière puis une servante impériale. Il est alors le symbole du mépris, de la déconsidération et de la soumission à l'ordre hiérarchique des rangs impériaux :

« Je n'avais plus d'obligation de retourner à Longue Paix, cette métropole grouillante d'un million d'habitants qui avait englouti les illusions d'une Talentueuse provinciale. J'oubliais ses marchés et ses échoppes, ses avenues où se bousculaient chevaux et passants. Je m'étais libérée à jamais d'une Cité interdite aux murs imbibés du sang des princes et des pleurs des épouses »³³¹ ;

Son mandat terrestre trouve gloire à Luo Yang. Cette ville témoigne de son succès politique, de son triomphe militaire. Cet espace a fait d'elle une femme hors normes, une femme qui a controversé les règles qui régissaient l'Empire chinois. Il lui a ôté la vie, par contre, il lui a prodigué l'éclat de la réussite :

³³¹ Shan Sa, *Impératrice*, op.cit., p. 325.

« Dans sa plaine fertile entourée sur trois côtés de montagnes abruptes. Large et paisible, le fleuve Luo coulait à travers la cité où il rencontrait nombreuses rivières »³³².

Ces deux espaces ont marqué son auréole et son déclin, ils ont attesté son mandat terrestre effectué avec bravoure et agilité. Or, ces deux espaces lui ont ôté l'apaisement spirituel, ils l'ont emporté dans un tumulte terrestre sans fin.

Les montagnes sont des espaces où son esprit trouve refuge. Elle y accomplit son mandat divin. Elle s'y déplace pour apaiser son âme en priant le ciel et la terre. En y accédant, elle se dénuie de son statut impérial éternel et se met dans la peau des mortels. Chaque montagne est allégorique, elle désigne pour Lumière une manière de confronter la mort.

IV.2.2. Montagne du Dragon Noir : espace de la vocation spirituelle

« Le fleuve coulait au pied de la ville fortifiée. Les torrents propulsaient les voiliers vers le ciel. Depuis le pont, on apercevait la montagne Dragon Noir. Sur ses falaises abruptes, des centaines de pavillons abritaient l'entrée des grottes bouddhistes remplies de statues, décorées de fresques. Après la traversée en bateau, portée sur le dos d'une servante, je gravis les marches escarpées, franchis le pont en cordes tressées qui balançait au milieu d'une vallée, et rejoignis le monastère de la Pure Compassion suspendu entre ciel et terre »³³³

La montagne Dragon Noir marque le premier contact de Lumière avec le Bouddha dans le monastère Pure Compassion. Elle a rejoint ce lieu très jeune, à l'âge de cinq ans où elle s'est convertie en nonne. Malgré son innocence et sa naïveté, elle a rejoint ce monastère par conviction. En effet, elle se distingue, depuis son prime âge, par une vocation spirituelle exceptionnelle. Son installation au monastère marquera la première rupture avec le monde terrestre :

« La maison familiale comme un songe, s'effaça »³³⁴.

³³²Shan Sa, *Impératrice*, op.cit., p. 326.

³³³ Ibid., p. 19.

³³⁴ Ibid., p. 20.

IV.2.3. Montagnes Song et Liang : empreintes éternelles de la dynastie Zhou

Les innombrables gloires dont Lumière était l'auteur sont illimitées. Elle va jusqu'à construire le palais du Souffle Céleste situé dans la montagne Song près de la rivière des Rocailles. Cet espace est l'empreinte de l'Histoire qu'elle a écrite dans la vaste Histoire de Chine. Ce palais concrétise le fondement de la dynastie Zhou et symbolise l'union familiale des Zhou. La grandeur de son chef-d'œuvre se lit dans la majestueuse description qu'elle lui accorde :

« Les ouvriers habiles transformèrent cette vallée profonde en un jardin à la beauté insolite. Les pavillons aux tuiles turquoise se fondaient à la forêt luxuriante. Les oiseaux entraient et sortaient par les fenêtres et les portes ouvertes. Les cascades tombaient au milieu des pavillons soutenus par des troncs d'arbres millénaires. »³³⁵.

Le tombeau est le foyer qui marque l'achèvement de la mortalité. Lumière fait de l'espace qui logera son corps ainsi que celui de son époux un espace monumental. Ce dernier se situe à la montagne Liang à Longue paix. La mort du couple impérial ne se fait pas dans la discrétion. Elle décide de se gratifier, ainsi que son mari, par la construction d'un temple imposant quant à son architecture :

« Adossée à une chaîne de collines verdoyantes, elle contemplait à l'est la montagne des Neuf Chevaux où était enterré l'Ancêtre Eternel et s'abreuvait à l'Ouest dans la rivière Wu, source limpide qui barrait l'avancée des démons des Ténèbres »³³⁶.

Cet espace est le symbole de leur passage terrestre qui, même après des milliers d'années, demeure un lieu sacré qui confère à la Chine un patrimoine architectural digne d'un pays d'ont l'Histoire s'écrit depuis les temps reculés :

³³⁵ Shan Sa, *Impératrice*, op.cit, p. 399.

³³⁶ Ibid., p. 260.

« Aux hommes qui s'arrêteraient devant mon tombeau, je révélerais la beauté de la dynastie Zhou »³³⁷.

IV.2.4. Montagne Force du Nord : espace de la vocation religieuse

« Loin de la ville Jing Ko, dans la montagne Force du Nord, le monastère de la Grande Compassion s'élève au sommet. Il fut jadis un haut lieu de pèlerinage bouddhiste pour les femmes. Elles grimpaient trois mille neuf cent quatre-vingt-dix-neuf marches pour accéder à la grande salle de prière où logent les trois bouddhas qui règnent le Passé, le Présent et l'Avenir »³³⁸.

Dans *La cithare nue*, La montagne Force du Nord est un espace de refuge pour la Mère qui, prisonnière de Jing Ko, vit dans une angoisse permanente. Elle s'inquiète pour la vie de son époux qui, constamment absent, expose son existence en péril. Par ailleurs, mère d'une fille unique, Huiyuang, elle appréhende le mauvais sort tracé pour sa fille. Fille d'un guerrier qui cible le trône, la mère sait que sa fille ferait l'objet d'un accord militaire. Elle épouserait un homme choisi par son père et mènerait une vie tourmentée. L'instinct de la Mère la plonge dans une peur et un agacement permanents.

Ainsi, la ville où elle vit constitue pour elle un espace clos où ses peurs dominent son quotidien « *La Jeune Mère écoute le bruissement de la ville et le moindre tapage la fait tressaillir* »³³⁹. Elle retrouve dans le monastère Grande Compassion qui se situe dans la montagne Force du Nord la paix spirituelle qui apaise son amalgame profond.

Évoluant dans un espace clos, renfermé, elle ne peut se déplacer pour rejoindre le monastère. Or, sa détermination à prier ne constitue pas pour elle un obstacle. Elle s'y rend avec son âme et ses pensées. Elle fait constamment des dons qu'elle envoie au monastère afin que Bouddha puisse veiller sur sa famille.

³³⁷Shan Sa, *Impératrice*, op.cit, p. 433.

³³⁸ Shan Sa, *La cithare nue*, op.cit., p. 68.

³³⁹ Ibid., p. 133.

La jeune Mère rêve tant de devenir nonne. Insatisfaite de sa vie imposée, elle accepte de vivre à Jing Ko uniquement pour veiller sur sa fille. Ainsi, la maternité est le seul lien qu'elle noue avec cette ville. Elle est tant convoitée par la vie dans le sommet de la montagne, d'approcher le monde céleste et de détacher du monde terrestre :

« La montagne Force du Nord est nuages noirs de la mort et or des statues de Bouddha. Les hommes qui gravissent ses marches se perdent ou retrouvent l'espoir. Mourir ou guérir, plonger dans l'abîme ou traverser le brouillard et embrasser la lumière, la montagne lui offre le choix du destin. La Jeune Mère regarde sa fille jouer avec les servantes dans le jardin. A quatre ans, Huiyuang est vive et bruyante. Elle est la chaîne qui l'attache au monde séculier, lui interdisant de devenir nonne »³⁴⁰

Huinuang est comparée à une chaîne qui attache la Jeune Mère à Jing Ko. Celle-ci est désignée comme un monde séculier, connotant une vie laïque, éphémère où la religion n'a pas de place. Quelques années plus tard, la chaîne se détache, sa fille la quitte après avoir épousé un homme choisi par son père. Elle est victime d'un mariage forcé. Ce destin tant appréhendé par la Jeune Mère l'anéanti. Elle quitte le monde séculier et rejoint le monastère de la Grande Compassion qui serait, pour elle, un espace qui marquerait sa rupture avec le monde terrestre et l'appartenance à un monde céleste où sa vocation religieuse jaillirait.

En effet, après la mort de son époux, le renversement de son fils Yufu et la conversion religieuse de sa fille, elle rompt avec Jing Ko et se déplace par son corps et son âme au monastère. Là-bas, elle réalise son rêve et se consacre complètement à la prière de Bouddha :

« A la montagne Force du Nord, le monastère de la Grande Compassion flotte dans les nuages. La Mère refuse la chaise à porteurs et gravit les trois mille marches à pied pour témoigner de sa ferveur religieuse (...) Dans la salle des Trois Bouddhas,

³⁴⁰ Shan Sa, *La cithare nue*, op.cit., p. 135.

elle prie jusqu'à ce qu'elle sente la fièvre l'embraser et son esprit quitter son corps pour rejoindre les colonnes d'encens »³⁴¹.

La Jeune Mère a été victime d'un destin imposé par son époux. Ce dernier en quête de gloire, a réussi à atteindre son rêve : fonder la dynastie Song. Mais, ce triomphe avait des conséquences néfastes sur sa famille. Sa fille est victime de ses stratégies guerrières, son fils trépassé à cause d'une conspiration de ses rivales. Son épouse assume le destin tragique de sa famille en se livrant au Bouddha, apaise son esprit d'une torture incessante :

« Elle implore le Bouddha Amitabha, Lumière infinie, Maître de la Terre pure occidentale de la Béatitude, qui montre à Huiyuang la voie des merveilles, du futur vertueux et bienheureux. Pour son époux, son fils et ses parents, elle demande l'aide de Bhaisajyaguru, le Guérisseur, Maître du Paradis oriental pour lapis-lazuli, et de ses bodhisattvas le Soleil et la Lune. Tenant de la main gauche une jarre et de la droite une branche, Bhaisajyaguru promet le don de sa personne et la victoire sur la souffrance du passé. Pour elle-même, elle implore la protection du Bouddha Sâkyamuni. Yeux baissés, front serein, le Maître du Présent règne sur le monde des impurs et des imparfaits. Que Bouddha Sâkyamuni la délivre de ses tourments. »³⁴²

IV .2.5. Mont Chomolangma : la porte vers le monde céleste

Dans *Porte de la Paix céleste*, Ayamei résidait en ville, à Pékin, or, elle cherche toujours à fuir cet espace qui constitue pour elle une claustration. A la maison de la colline située en haut d'une montagne, elle s'évade dans ses pensées en compagnie de Min, son meilleur ami. Ensemble, ils préparent leur projet futur qui consiste à faire le tour du monde. Ce projet tant désiré est pour eux une fugue d'une réalité dédaignée.

³⁴¹Shan Sa, *La cithare nue*, op.cit., p. 210.

³⁴²Ibid., p. 299.

En s'évadant dans le mont Chomolangma qui se trouve au sommet de la montagne Everest en Himalaya, ils atteignent le paroxysme de la liberté. Ils pensent alors au monde céleste, ils s'interrogent sur le haut de-là :

« Lorsque j'ai ouvert les yeux, il y avait, autour de moi, de vastes étendues pures. La neige volait dans l'air comme font les pétales des fleurs de pommier. Sous mes pieds, je distinguais de longues rivières gelées, des montagnes aux cimes arrondies. Min vint m'accueillir devant la gigantesque porte de jade blanche. Il me prit par la main et murmura : « au sommet de chaque montagne, il y a une porte qui s'ouvre sur le monde céleste »³⁴³

³⁴³ Shan Sa, *Porte de la Paix céleste*, op.cit., p. 75.

Conclusion

La deuxième partie de notre travail de recherche se compose de deux chapitres.

A partir du premier chapitre qui a porté sur la poétique du temps dans le roman de Shan Sa, nous pouvons conclure notre recherche en confirmant que le temps chez la romancière signifie à la fois une reconstruction du passé collectif des Chinois et la construction du passé personnel des personnages.

En effet, la romancière fusionne, dans la diégèse, deux champs temporels différents : le temps de l'Histoire et le temps de la fiction. La spécificité de leur usage réside dans la manière dont ils se complètent et s'intermêlent.

A travers le temps de l'Histoire, la romancière nous livre une image complète, ou au moins la plus complète possible, d'une époque. Elle revient sur des temps très recalés dans l'Histoire de la Chine pour faire revivre des événements et des figures historiques marquants afin d'éviter l'oubli. L'Histoire est alors comme un « héros principal » dans son œuvre. Elle est vécue par certains et écrite par d'autres, et c'est ce qui lui confère une identité poétique singulière.

Le temps de la fiction émerge dans la dépendance du temps de l'Histoire. C'est-à-dire que la romancière insère souvent le récit de fiction au sein du récit de l'Histoire. C'est au moment où un événement historique se produit que le temps de la fiction subit une entorse et une discontinuité. Les personnages impliqués directement ou indirectement dans l'événement historique replongent souvent dans leurs passés personnels afin de pouvoir apporter des réponses à leur présent et surmonter les épreuves auxquelles ils sont souvent confrontés.

Ainsi, le temps de l'histoire est manié de façon à convoquer le passé des personnages dans un moment présent du récit pour l'élucider en proposant des explications et des interprétations à des actes qui pourraient rester ambigus sans la nécessité du retour au passé : le passé fictif.

Evoquer le temps romanesque nous a orienté vers une technique narrative qui n'en demeure pas moins importante dans le roman de Shan Sa. Il s'agit, en effet, de

l'espace romanesque, qui lui aussi, confère à son écriture narrative un aspect poétique singulier. Le temps et l'espace sont un ensemble uni dans la diégèse pour définir l'édifice romanesque de Shan Sa. Dès lors, dans le but de réaliser une recherche complète qui vise à définir la poétique du roman chez Shan Sa, nous avons focalisé notre attention sur l'espace romanesque.

Du deuxième chapitre qui a porté sur l'écriture poétique de l'espace romanesque chez Shan Sa, nous avons relevé les traits distinctifs qui attribuent à son écriture poétique une empreinte spécifique. Celle-ci se caractérise par une reconstruction d'une réalité historique dans un texte littéraire.

L'espace romanesque n'est pas convoqué uniquement pour servir de décor à la scène relatée, au contraire, il véhicule un ensemble de valeurs morales, religieuses et idéologiques que la romancière transmet avec succès par le biais de la description propre au texte littéraire. Cette combinaison confère à l'écriture spatiale une empreinte poétique singulière.

De plus, la poétique de l'espace chez Shan Sa réside dans les valeurs symboliques et allégoriques que véhiculent les espaces référentiels convoqués et insérés dans la diégèse et leur influence sur les personnages.

Nous proposons de mettre l'accent dans la troisième partie de notre travail de recherche sur le « cœur du roman ». Nous focalisons principalement notre attention sur le contenu du roman : l'histoire. Pour ce faire, nous nous penchons essentiellement sur le personnage romanesque, l'intrigue et l'instance narrative dans l'univers romanesque de Shan Sa.

TROISIEME PARTIE :
POETIQUE DU « CŒUR » DU ROMAN :
L'Histoire chinoise au cœur de la diégèse.

Introduction

« *L'écrivain tient une gageure : composer une œuvre d'imagination en donnant le sentiment qu'il relate des faits réels. Les personnages, fictifs, presque tous, doivent posséder une puissance de conviction assez forte pour imposer leur irréalité* »³⁴⁴.

Nous avons pu constater, au cours de cette analyse, que le temps et l'espace confèrent à l'écriture romanesque de Shan Sa une identité poétique spécifique quant à leur organisation vacillante entre fiction et référence réelle, ainsi qu'à la manière de leur fusion et leur insertion au sein de la diégèse.

Toutefois, se limiter à l'analyse des traits redondants qui caractérisent l'écriture du temps et de l'espace romanesques semble insuffisant. En effet, ces deux dimensions se complètent et évoluent parallèlement certes, mais ne peuvent se suffire à eux-mêmes et ne constituent guère un ensemble cohérent si les personnages, l'intrigue et l'instance narrative ne sont pas minutieusement manipulés par la romancière.

La forme du récit ne peut être mise en valeur si elle ne véhicule pas un contenu signifiant. L'histoire racontée acquiert une valeur primordiale dans l'écriture romanesque de Shan Sa. En effet, les personnages, l'intrigue et le statut du narrateur sont maniés par la romancière pour présenter la Chine sous différents angles.

Les personnages mis en scène assurent divers rôles dans l'univers diégétique. En effet, ils agissent, réagissent et font évoluer l'intrigue en accomplissant leurs rôles d'acteurs, mais également, reflètent la réalité, véhiculent plusieurs images référentielles sur la Chine dans différentes périodes historiques.

Mis à part les personnages, la romancière se sert du statut du narrateur comme technique narrative dans le but de transmettre et faire connaître l'Histoire de son pays. Le choix du statut du narrateur est relativement lié à la construction des personnages dans l'univers romanesque de Shan Sa. En effet, elle fusionne entre

³⁴⁴Alain Couprie, Roger Mathé, Jean Racine, *Phèdre de Jean Racine*, Paris, Hatier, collection Profil Scolaire, 2001, p. 41.

forme et contenu du récit (signifiant et signifié) pour mettre en lumière le fonctionnement de la société chinoise.

Nous tentons dans la présente partie de fournir une étude comparative de notre corpus où le contenu du roman : l'histoire sera mise en exergue.

Premièrement, nous proposons de mettre l'accent sur l'univers des personnages romanesques dans le premier chapitre de la troisième partie. Nous tentons aussi d'interpréter l'influence de l'Histoire sur leur construction ainsi que les répercussions des événements historiques sur leurs identités.

Deuxièmement, nous envisageons de consacrer le deuxième chapitre de la troisième partie au choix de l'instance narrative, principalement au statut du narrateur, comme moyens poétique et littéraire utilisé par la romancière pour présenter la société chinoise dans différentes époques.

Chapitre I

Retour et métamorphose du personnage romanesque.

I. Le personnage : pivot du genre narratif, base de la création romanesque

I.1. Qu'est-ce-que le personnage ?

« Le personnage n'est qu'un signe, particulièrement valorisé par toute une tradition et une conception de la littérature, à l'intérieur d'un code donné, le rouage figuratif assurant le fonctionnement d'un système relationnel »³⁴⁵.

Le personnage est sans conteste le pivot central dans la fiction romanesque. De par son importance majeure, il reste « l'un des points de « fixation » traditionnels de la critique (ancienne et moderne) et des théories de la littérature »³⁴⁶.

En se fondant sur les théories littéraires, nous en déduisons deux conceptions divergentes conférées au personnage romanesque. Une conception traditionnelle qui voit en lui une assimilation mimétique, référentielle à la réalité. Donc, ses adeptes pensent que les personnages qu'ils inventent :

« Ne sont nullement créés, si la création consiste à faire quelque chose de rien. Nos prétendues créatures sont formées d'éléments pris au réel ; nous combinons, avec plus ou moins d'adresse, ce que nous fournissent l'observation des autres hommes et la connaissance que nous avons de nous-mêmes. Les héros de romans naissent du mariage que le romancier contacte avec la réalité »³⁴⁷

Toutefois, le personnage est considéré comme une pure création fictionnelle, une invention insolite de la part du romancier qui fait de lui, dans sa différence, le moteur qui stimule le fonctionnement de la machine narrative.

³⁴⁵Jean-Pierre Goldenstein, *Lire le roman*, op.cit., p. 49

³⁴⁶Philippe Hamon, *Pour un statut sémiologique du personnage*, in Roland Barthes, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, collection Points, n°78, 1977, p. 115.

³⁴⁷ François Mauriac, *Le romancier et ses personnages*, Pocket, Collection Pocket Agora, cité par Jean-Pierre Goldenstein, *Lire le roman*, op, cit., p. 49.

Le personnage romanesque est une personne, un être humain, homme ou femme, représenté dans une œuvre de fiction pour remplir un rôle dans le développement de l'action romanesque.

De cette définition attribuée au personnage romanesque, découle une ambiguïté qui confronte le personnage à la personne. Alors, le roman met en scène une personne ou un personnage ? Une ressemblance inhérente entre ces deux êtres humains peut facilement dérouter le lecteur. Pourtant, la personne est un être humain en chair et en os qui vit dans le monde réel. Or, le personnage est un être de papier, un « *vivant sans entrailles* »³⁴⁸ à qui le romancier confère une caractérisation dans l'univers diégétique analogique à la personne réelle.

Ainsi, la contradiction est récurrente : le roman, un monde fictionnel, s'appuie souvent sur une réalité que l'écrivain vise à rendre de la façon la plus réaliste possible, autrement-dit, il se fixe pour rôle de rapprocher le non-référentiel (le fictionnel) au référentiel en convoquant des procédés propres au discours référentiel (descriptif).

Le personnage dépend alors de la manière dont le romancier voit le monde qu'il lui délègue la tâche de véhiculer du sens et des valeurs en le dotant d'un ensemble de caractères conformes à sa propre conception personnelle. Il y a alors une conception mimétique et référentielle de la littérature. Le personnage vise à assurer la vraisemblance à la réalité dans la fiction en affirmant son caractère fictif, parallèlement, en soutenant l'épreuve de vérité par l'emploi de l'effet du réel³⁴⁹.

Cependant, le romancier peut négliger complètement l'aspect référentiel, il fait preuve d'une infraction avec la vraisemblance dans le discours littéraire. Les personnages sont alors incarnés par des animaux (les Fables), des monstres ou des personnages inhumains (Frankenstein) ou des objets immobiles... Ils illustrent parfaitement la déconstruction conventionnelle du personnage romanesque et mettent en retrait les figures anthropomorphiques. La sémiotique, à ce stade, propose de remplacer l'appellation « personnage » par le concept *d'actant*.

³⁴⁸ Paul Valéry, *Œuvres*, Paris, Gallimard, « bibliothèque de la pléiade I », édition établie par Jean Hytier, tome. II, 1975, cité par Michel Raimond, *Le roman*, Paris, Armand Colin, 3^{ème} édition, 2011, p. 199.

³⁴⁹ Roland Barthes, *Effet du réel*, Communication n°11, 1968, p.p. 84-89.

Le roman historique est un genre où le concept de personnage a été fortement controversé. En effet, la dimension historique qui domine fortement l'édifice romanesque confronte le personnage historique référentiel au personnage romanesque fictionnel.

I.2. Personnage historique ou personnage romanesque ?

Les romans de Shan Sa sont conformes quant à leur inscription générique historique. S'intéresser à présent à l'étude du personnage comme constante poétique dans son univers romanesque nous incite à mettre l'accent, dans un premier temps, sur le personnage comme modèle psychologisant. Ce dernier consiste en la projection de l'humaine condition, aspect tant mis en exergue dans les études qui portent sur le roman historique et fortement soutenu par Walter Scott. Ce dernier envisage le personnage historique dans toute sa dimension humaine. Isabelle Durand-Le Guern explique que le personnage historique :

« Loin d'être un monument, il offre au lecteur une représentation vivante de ses traits de caractère et de son existence quotidienne »³⁵⁰.

Ainsi, le recours à l'explicitation des traits profonds dans la construction du personnage chez Scott consiste à pénétrer dans son quotidien à travers l'accès à sa vie intime, l'expression de ses sentiments, la manifestation de sa perception de voir les choses hormis historiques, autrement-dit, le percevoir comme étant une personne ordinaire et le positionne *« loin d'une vision statique et respectueuse du personnage historique »³⁵¹*. En d'autres termes, le romancier permet alors d'attribuer une nouvelle image, souvent subjective, d'une figure historique.

La conception du personnage de Shan Sa partage des similitudes avec celle prônée par Walter Scott. En effet, le point de ressemblance réside dans le fait de convoquer une figure historique connue, l'insérer dans la diégèse en lui attribuant un rôle (héros ou rôle secondaire). Les romanciers axent leur attention sur deux aspects :

³⁵⁰ Isabelle Durand-Le Guern, *Le roman historique*, op.cit., p. 28.

³⁵¹ Ibid., p.28.

- Le premier consiste reconstruire un événement historique en évoquant les réalisations, les faits historiques auxquels le personnage a participé dans la réalité. Walter Scott a fait revivre grâce à *Ivanhoé*, le chevalier du Moyen-âge, les événements historiques qui ont marqué l'Histoire Angleterre saxonne du XIIe siècle. Shan Sa a pu faire renaître et ranimé une époque phare de l'Histoire chinoise grâce à l'impératrice We Zetien (Lumière). A travers ce personnage référentiel, la romancière revient sur le fondement et l'effondrement de la dynastie Zhou.
- Le deuxième aspect mis en exergue par les romanciers consiste à s'attarder sur la vie intime, personnelle des personnages référentiels précités en accordant de l'importance à leur dimension humaine. Autrement-dit, l'être des personnages est mis en lumière au détriment de son statut historique. A ce stade, les romanciers font appel à leur imagination créative pour construire une nouvelle image des personnages en les caractérisant subjectivement.

Ainsi, la notion de vraisemblance est susceptible à la manipulation subjective dans la conception du personnage dans le roman historique. En effet, une question évidente s'impose et porte sur le mélange de ces deux êtres de papier : *le personnage mis en scène est-il anthroponymique, connu par le lecteur, ou au contraire, il est fictif qui découle de la pure imagination créative du romancier ?* Walter Scott et les adeptes du roman historique ont proposé deux configurations divergentes :

Il y a, en effet, ceux qui préfèrent mettre en retrait les figures historiques connues par tous au profit des personnages fictifs. Les rapports qui les unissent sont peu nombreux, de fait, le contact entre ces deux catégories de personnages, dans un roman où l'Histoire est mise en exergue, est minoritaire. D'autres, se penchent sur le choix des figures historiques peu connues pour le lecteur, c'est ce qui leur laisse une marge de liberté où leur imagination créative se manifeste en attribuant une

caractérisation modalisée et une conception personnelle à ces personnages anthroponymiques (le cas d'Alejo Carpentier dans le siècle des Lumières).

Quoique cette manière de concevoir cette catégorie de personnages risque de faire fraction à l'Histoire, car son historicité n'est plus objective et résulte de la subjectivité du romancier.

La conception et la construction du personnage romanesque de Shan Sa se distinguent par deux traits redondants qui lui confèrent une poétique singulière:

- *Le personnage est une fusion* : la romancière fait appel à un personnage historique incontournable quant à son importance historique puis l'enveloppe d'une construction fictive. Autrement-dit, elle fusionne, combine entre personnage historique et personnage romanesque en mettant en filigrane la dimension fictive. Ainsi, la dimension historique est disproportionnée et n'apparaît que dans la dépendance de la première (c'est le cas *l'Impératrice*).
- *Le personnage est une friction* : la romancière met en scène des personnages exclusivement fictionnels qui évoluent dans un contexte historique tourmenté et riche en qualité d'événements historiques marquants. Toutefois, les personnages historiques convoqués sont peu nombreux, ils côtoient les personnages romanesques dans leurs parcours narratifs, mais leur apparition est réduite, les actions auxquelles ils participent apparaissent sous forme de résumés (le cas de *Porte de la Paix céleste* et *La cithare nue*).

Nous pouvons résumer cet ensemble de constatations : ce qui caractérise l'écriture poétique des personnages de Shan Sa est la manière dont elle insère des personnages fictionnels, imaginaires dans un cadre spatio-temporel historique. Le temps et l'espace dans lesquels évoluent les personnages influencent leur construction et leur agir qui, confrontés à des événements historiques, se métamorphosent.

Par ailleurs, la spécificité de la construction des personnages romanesques de Shan Sa réside dans la façon dont elle fusionne, dans un récit fictionnel, des

personnages fictifs qui sont souvent les vedettes et d'autres réels, comment ils se côtoient et s'interagissent.

La romancière superpose le contexte historique et les personnages fictionnels. Certes, les événements historiques côtoient leur évolution, mais la romancière, créatrice de fiction dans un cadre référentiel à la réalité, met au-devant de la scène l'univers fictif des personnages et laisse au second plan les anthroponymes.

Ainsi, ce qui est captivant dans son écriture poétique est l'association de la réalité à la fiction créant, de manière harmonieuse, un univers diégétique où les personnages, contrôlés par des conditions externes référentielles, assurent leurs parcours narratifs fictifs. Ainsi, la poétique de Shan Sa se caractérise par la jonction de deux mondes : l'un est historique et objectif, l'autre est fictif et subjectif.

L'état de guerre et les conflits politiques qui dominaient la Chine dans trois grandes périodes historiques citées antérieurement (cf. analyse du temps) régissent l'univers diégétique où évoluent les personnages. Cependant, la romancière met l'accent sur l'aspect fictionnel des actants du récit.

Les événements historiques assurent une double fonction :

- Ils sont des éléments déclencheurs qui perturbent l'état statique, initial des personnages. L'Histoire stimule leur métamorphose puis les livrent à leurs sorts fictifs.
- Le contexte historique impose une image stéréotypée des personnages. La guerre, le sentiment d'insécurité forment des personnages à caractère conventionnel. C'est le retour des personnages. Ils se ressemblent, même s'ils sont insérés dans des temps différents, ils sont alors des personnages clichés.

De ces deux constations découle notre réflexion quant aux personnages romanesques. Pour pouvoir analyser convenablement ces êtres de papier nous devons nous adosser à une théorie conforme à notre corpus. Nous choisissons d'appliquer la réflexion proposée par Vincent Jouve qui stipule que :

« Concrètement, comment procéder face à un texte ? (...) On aura intérêt à identifier préalablement les principaux personnages pour essayer, dans un second temps, de reconstruire leurs parcours narratifs. Une fois ce travail accompli, il sera productif d'examiner pour chaque PN quelles sont les phases surévaluées ou négligées (...) Vu l'organisation fondamentalement polémique du récit, on aura également intérêt à s'interroger sur les relations entre les PN »³⁵²

De fait, nous envisageons d'analyser, dans un premier temps, l'ensemble des traits qui caractérisent l'être des personnages. Ensuite, nous évaluerons, en guise de synthèse, leur faire qui constitue sans aucun doute une conséquence d'une façon d'être conventionnelle.

II. Analyse sémio-narrative des personnages

Nous envisageons le personnage comme actant qui, confronté à un adversaire, accomplira un parcours narratif. Cette conception poéticienne du personnage est soutenue par la sémiotique narrative et dont l'un des grands piliers ayant accordé une incontestable importance est Greimas. Il s'intéresse à ce que *fait* le personnage, à son parcours qui s'élabore selon un programme narratif (PN).

Il convient de signaler que dans la sémiotique narrative, la notion de personnage n'existe pas. Elle est remplacée par un ensemble de trois concepts : *acteur, actant et rôle thématique* :

« Si l'on réserve au terme d'acteur son statut d'unité lexicale du discours. Tout en définissant son contenu sémantique minimal par la présence des sèmes : a) entité figurative (anthropomorphique, zoomorphique ou autre), b) animé et c) susceptible d'individualisation (concrétisé, dans le cas de certains récits ; surtout littéraires, par l'attribution d'un nom propre), on s'aperçoit que tel acteur est capable d'assumer un ou plusieurs rôles(...). On peut essayer de définir à partir de là le concept de rôle : au niveau du discours, il se manifeste d'une part, comme une qualification n'est, du point de vue sémantique, que la dénomination subsumant un

³⁵² Vincent Jouve, *Poétique du roman*, op.cit., p. 56.

champ de fonction. Le contenu minimale du rôle est, par conséquent, identique à celui d'acteur, à l'exception toutefois du sème d'individualisation qu'il ne comporte pas : un rôle est une unité figurative animée, mais anonyme et sociale : l'acteur, en retour, est un individu intégrant et assumant un ou plusieurs rôles »³⁵³

Ces derniers, regroupés ensemble confèrent un sens au récit en y intervenant à des niveaux différents. En effet, l'acteur intervient au niveau de la manifestation qui renvoie à l'ensemble d'actions apparentes qu'il réalise. Par ailleurs, l'actant et le rôle thématique interviennent au niveau de la surface. Ils ne constituent pas « *une donnée du texte, mais une notion construite par l'analyse* »³⁵⁴. En effet, l'actant a un rôle important dans l'existence du récit, or, le rôle thématique est la composante (acteur) qui véhicule le sens à travers des catégories psychologisantes. Greimas explique davantage :

« Le jeu narratif se joue non pas à deux niveaux, mais à trois niveaux distincts : les rôles, unités actanciennes élémentaires correspondent aux champs fictionnels cohérents, entrent dans la composition de deux sortes d'unités plus larges : les acteurs, unités du discours, et les actants, unités du récit »³⁵⁵

Philippe Hamon s'est inspiré du modèle greimassien sur la sémiotique narrative en retenant deux notions fondamentales relatives au personnage romanesque :

- Le personnage comme force agissante qui assure un rôle (action) dans la machine narrative. Il s'agit du rôle actanciel.
- Le personnage comme porteur de valeurs psychologique et sociale. Il s'agit du rôle thématique.

Cette posture nous permet de dégager la poétique de la métamorphose du personnage qui, qualifié d'actant et opposé à un adversaire, qu'est l'Histoire qui surgit sous forme d'événements historiques ou des personnages historiques, l'incite

³⁵³ Algridas-Julien Greimas, *Du sens*, Paris, Seuil, 1970, p.p. 255/256.

³⁵⁴ Vincent Jouve, *Poétique du roman*, op.cit., p. 52.

³⁵⁵ Algridas-Julien Greimas, *Du sens*, op.cit., p. 256.

inconsciemment à changer d'attitude, de caractère, de pensée et à le transformer même sur le plan physique : c'est la métamorphose du personnage.

Toutefois, la conception sémiotique du personnage ne permet pas une interprétation pertinente du personnage envisagé par Shan Sa. De fait, nous envisageons d'ajouter et de combiner à celle-ci le modèle sémiologique parce que le premier réduit le personnage uniquement à son faire et néglige son être qui est mis en filigrane dans le modèle sémiologique.

Cette seconde conception du personnage noue des liens de complémentarité avec la première. Opter pour une analyse du personnage sur le modèle du signe linguistique, il devient alors un signe du récit que l'on peut interpréter et en construire une image fournie par les fragments descriptifs en analysant son être, son importance hiérarchique et bien évidemment son faire.

« ...Considérer à priori le personnage comme un signe, c'est-à-dire choisir un « point de vue » qui construit cet objet en l'intégrant au message défini lui-même comme une communication, comme composé de signes linguistiques (au lieu de l'accepter comme donné par la tradition critique et par une culture centrée sur la notion de personne humaine), cela impliquera que l'analyse reste homogène à son projet et accepte toutes les conséquences méthodologiques qu'il implique »³⁵⁶

Cette conception nous intéresse fortement, car elle constitue le chemin qui nous permet de dégager le caractère conventionnel, cliché du personnage de Shan Sa. Ainsi, nous optons pour une analyse intégrative où nous superposons les deux théories citées antérieurement selon les besoins de notre corpus.

Cette démarche nous semble ambitieuse, car nous proposons une lecture analytique du roman, genre littéraire caractérisé principalement par la longueur, par la complexité de son intrigue et par ses personnages innombrables. De prime à bord, nous focalisons notre attention sur l'intrigue, constante phare dans l'univers romanesque de Shan Sa. L'intrigue nous permettra de cerner le modèle

³⁵⁶ Philippe Hamon, *Pour un statut sémiologique du personnage*, op.cit., p. 117.

conventionnel des personnages ainsi que les différentes étapes de leur métamorphose.

II.1. L'intrigue : Récurrence et transmutation

Nous focalisons notre attention dans un premier temps sur l'intrigue proposée par la romancière, car elle nous permet de cerner les personnages dont les rôles sont décisifs dans l'univers diégétique.

A l'instar du temps, de l'espace et des personnages, l'intrigue obéit à un traitement poétique de la part de la romancière. Celui-ci, apparaît dans le choix de les reproduire. En effet, elle ne les invente pas, elle nous confronte souvent à des histoires qui partagent des similitudes frappantes et dont le traitement varie d'un roman à un autre, car les intrigues se situent dans des époques historiques variées. Il s'agit toujours de superposer deux récits : le premier est un récit de guerre qui englobe un second qu'est le récit d'une histoire à caractère social et amoureux.

A la lecture de notre corpus, nous avons le sentiment de rencontrer des personnages qui partagent des traits similaires, qui évoluent de la même manière malgré qu'ils soient placés dans des cadres spatio-temporels différents. Ce choix à la fois narratif et sémantique confère, incontestablement, un trait poétique à l'écriture romanesque de Shan Sa. Ses personnages partagent des similitudes frappantes aux niveaux psychologique, physique et actionnel. Ainsi, reproduire les mêmes intrigues engendre l'appel des mêmes personnages romanesques. Il s'agit d'une manière atypique dans la création des personnages clichés.

L'intrigue, au même titre que le personnage romanesque, a fait l'objet d'une étude sémio-narrative de fait que celle-ci se penche sur l'étude du contenu du roman, du sens véhiculé à travers tout un monde diégétique. Dès lors, elle constitue une piste qu'on ne peut négliger puisqu'elle participe d'une part à l'élaboration du sens et de l'autre part à la construction des personnages dits clichés.

Aristote dans *Poétique* accorde à l'intrigue une importance qui dépasse celle du personnage romanesque. En effet, pour lui, elle constitue « *l'assemblage des*

actions accomplies »³⁵⁷, autrement-dit, elle est un ensemble signifiant qui résulte de la jonction d'un commencement qui passe par un milieu et s'achève par une fin.

Ainsi, l'intrigue est un élément fondamental du roman qui met en scène, généralement « *un personnage cherchant à réaliser un but et doit, pour ce faire, affronter une série d'obstacles* »³⁵⁸.

Le roman devient alors un terrain qui « *organise les éléments narratifs, agence la succession des actes et des événements de façon à former une trame selon une logique, généralement causale et chronologique* »³⁵⁹.

Donc, nous pouvons dire que le sens qu'acquiert le récit ne découle pas uniquement des personnages porteurs de valeurs et de sens (idiolectes et sociolectes), mais il jaillit aussi de l'histoire racontée. En les associant ensemble, confèrent, dans leur complémentarité, le sens au récit.

Plusieurs théoriciens ont proposé des modèles et des catégories d'intrigues. L'exemple le plus éminent est celui de Norman Freindman qui a dressé une classification des différentes intrigues variant entre intrigues de destinée, intrigue de personnages et intrigues de pensée.

Il est important de rappeler que nous avons entrepris une analyse sémiologique narrative qui, en se fondant sur le modèle de la linguistique générative de Chomsky, propose un modèle achronique, nommé aussi par Jouve « *Transculturel* »³⁶⁰.

Les intrigues dans notre corpus sont analogiques. La romancière met toujours en scène deux personnages, un homme et une femme, dont les origines, le passé sont complètement différents, voire même opposés. Ces protagonistes, au début de l'intrigue, ne passent pas par un état initial, équilibré, ils sont directement confrontés à un élément déclencheur, souvent relatif à l'Histoire, un contexte sociopolitique tourmenté, une guerre, une conspiration politique... provoquant le début de leurs métamorphoses et les plongent dans une suite d'événements tumultueux et périlleux qui se répercutent négativement sur eux et influencent

³⁵⁷ Aristote, *Poétique*, cité par Jean- Pierre Goldenstein, op.cit., p. 73.

³⁵⁸ Vincent Jouve, *Poétique du roman*, op.cit., p. 46.

³⁵⁹ Jean- Pierre Goldenstein, *Lire le roman*, op.cit., p. 74.

³⁶⁰ Vincent Jouve, *Poétique du roman*, op.cit., p. 46.

fortement leur construction, leur état initial. D'une suite d'actions résulte un état final, souvent dramatique, qui varie selon les formes suivantes :

- **La mort** : Lumière, Ayamei, Petit Faisan. Le commandant Liu. La Mère et Shen Feng.
- **L'interrogation identitaire** : le lieutenant Zhao.

En effet, lorsque nous entamons la lecture des romans, nous sommes directement plongée, sans aucun avertissement préalable, dans un engrenage d'événements. Au cours de l'intrigue, nous découvrons les acteurs du récit : le narrateur insère des passages descriptifs qui nous permettent de créer un profil des personnages (être). Par ailleurs, nous découvrons leur faire en fonction de leur agir face à des situations de détresse.

A titre d'exemple, dans *La cithare nue*, le narrateur relate la toute première scène où la Jeune Mère installée dans un chariot sur une route périlleuse à cause de la guerre, confronte parallèlement les douleurs de son ventre car elle risque d'accoucher à tout moment, en même temps, son convoi se fait attaquer par un groupe de rebelles, son chariot est abîmé par les tirs des fusilles :

« Des bruits métalliques au rythme régulier se font entendre. En plaquant un œil sur la fente d'un mur, elle voit que la pluie s'est arrêtée. D'innombrables flambeaux flottent dans la nuit et des soldats se battent au sabre. Ses contractions reprennent. Elle étouffe un cri. Les femmes se jettent sur elle, couvrant sa bouche avec des lambeaux de leurs robes »³⁶¹

Un autre exemple serait illustratif :

Dans *Impératrice*, la narration commence au moment où Lumière se trouve dans le ventre de sa mère. Ce fœtus appréhende déjà une vie tourmentée. Le narrateur-personnage résume, dans l'incipit, sa vie. Malgré qu'elle se trouve dans un lieu sécurisé, elle anticipe un futur chargé en qualité d'événements troublés en

³⁶¹ Shan Sa, *La cithare nue*, op.cit., p. 34.

convoquant, de manière poétique, des catastrophes naturelles « tornades, séismes ». Cette métaphore figurative fait allusion à une réalité concrète, une vie bouillonnée :

« *Lunes interminables, univers opaque, grondements, tornades, séismes. Rares étaient les moments de repos ; front contre genoux, bras autour du cerveau, je pensais, j'écoutais, j'aspirais à ne pas exister* »³⁶²

La reproduction des intrigues nous confronte à des personnages qui se distinguent par l'importance accordée à leur rôle d'acteurs. Par ailleurs, elle nous permet, dans le cadre de cette analyse, de cerner les personnages dont l'importance des rôles est cruciale. De fait, nous allons procéder dans un premier temps à analyser l'importance hiérarchique des personnages pour pouvoir trier les vedettes des personnages secondaires. Nous signalons que notre étude portera sur six personnages principaux.

II.2. L'importance hiérarchique des personnages-acteurs

Philippe Hamon propose une série de traits différentiels qui permettent de distinguer les protagonistes (héros/héroïne) des personnages secondaires dans le récit :

- *La qualification* : renvoie aux différentes caractéristiques conférées aux acteurs du récit qui les distinguent les uns des autres.
- *La distribution* : concerne le nombre d'apparances d'un personnage dans cadre spatio-temporel crucial.
- *L'autonomie* : concerne la dépendance ou l'indépendance du personnage à d'autres.
- *La fonctionnalité* : renvoie à l'importance des actions réalisées par le personnage, s'il entreprend des actions décisives ou pas.

Rappelons qu'il est toujours mis en scène deux personnages, un héros et une héroïne, cependant, ceci n'annule pas la présence d'autres personnages « épisodiques » qui font leur apparition dans un chapitre et aussitôt, ils disparaissent avant son achèvement. Leur présence est disproportionnée par rapport à celle des

³⁶² Shan Sa, *Impératrice*, op.cit., p. 9.

protagonistes, quoique leur apparence reste extrêmement importante, car en fonction des cas, ces personnages épisodiques participent fortement à l'évolution de l'intrigue.

Conformément au schéma actanciel proposé par Greimas, le personnage est un actant dans la mesure où il est doté d'une compétence narrative du niveau de surface. Selon lui, les actants (rôles actanciels) sont au nombre total de six : *sujet, objet, opposant, adjuvant, destinateur, destinataire*.

Nous signalons que dans notre corpus, les personnages épisodiques assurent deux rôles actantiels, ils sont des opposants ou des adjuvants. Nous analysons à présent quelques apparitions des personnages épisodiques qui, participant à l'intrigue en tant qu'actant et influencent les protagonistes.

Dans *Porte de la Paix céleste*, Li, le voisin de Wang, fait son apparition au sixième chapitre en tant qu'opposant, car son rôle actanciel (réaliser une quête) s'oppose à celui du protagoniste. Le rôle qu'il assure dans l'histoire est décisif puisqu'il dénonce Wang. Rappelons que ce dernier était le citoyen qui a donné un coup de main (adjuvant) à Ayamei à trois reprises décisives :

- La première était la nuit des massacres lorsqu'il l'a aidé à fuir de la Place céleste.
- La seconde était son hébergement chez lui le lendemain des massacres.
- La troisième concerne la proposition de l'abriter chez ses grands-parents dans un village loin de Pékin.

« Li, un voisin de Wang, travaillait au bureau du Syndicat du chemin de fer national. Lorsque ses camarades comme presque tous les habitants de Pékin manifestèrent pour soutenir les étudiants. Mais lorsque le gouvernement décida d'appliquer la loi martiale, il commença à regretter ses imprudences (...) C'est alors qu'il prit connaissance, à la télévision, des avis de recherche concernant Ayamei et qu'il se souvint que, le lendemain de l'émeute-il dînait près de sa fenêtre- il avait aperçu Wang et une jeune femme inconnue qui ressemblait fort

à la criminelle. Li décrocha immédiatement son téléphone et dénonça Wang à la police »³⁶³

L'apparition de Li et sa contribution à l'intrigue engendrent deux conséquences :

- Li a aidé Zhao en l'orientant dans sa recherche menée contre la fugitive. En dénonçant Wang, ce dernier avoua avoir hébergé la criminelle chez ses grands-parents.
- Li, en dénonçant Wang, il l'a présenté à l'armée chinoise, par conséquent, il a contribué à son arrestation.

« L'interrogatoire dura trois jours. Après avoir subi les tortures qu'on applique aux ennemis du peuple, la femme de Wang avoua »³⁶⁴

Dans *La cithare nue*, la Jeune Mère, épouse un homme qu'elle ne connaît pas. Résidant dans la Cité interdite en compagnie de sa fille, elle s'interroge sur cet homme qui a chamboulé son existence. Elle a enfanté et vit pour un inconnu. Des interrogations multiples portaient sur cette personne mystérieuse et auxquelles la Jeune Mère n'a pas trouvé de réponse :

« Voici la première épouse de Monseigneur, Epouse Zang, présente l'intendant militaire. Interloquée, la Jeune Mère se raidit devant « la grande sœur ». Elle ignorait que son époux avait une autre femme. Elle ignore tout de la vie de son ravisseur avant qu'il ne l'enlève »³⁶⁵

Il faut attendre le troisième chapitre où le personnage épisodique l'épouse Zang (adjuvant) fait son apparition et répond à toutes les interrogations de la Jeune Mère. Elle l'informe sur l'origine, sur le passé de son époux. Elle l'informe sur ce qu'elle redoutait le plus : son origine roturière :

³⁶³ Shan Sa, *Porte de la Paix céleste*, op.cit., p. 88.

³⁶⁴ Ibid., p. 88.

³⁶⁵ Shan Sa, *La cithare nue*, op.cit., p.p. 140/141.

« La Jeune Mère couvre le bas de son visage avec son éventail de soie et se mord la lèvre inférieure. Ji Nu, « chose abandonnée », est-ce le nom de lait de son époux ? Était-il un esclave avant de devenir le maître des armées ? Elle se garde de poser la question et conduit la première épouse à la chambre du commandant »³⁶⁶

Dans *Impératrice*, Lumière raconte sa vie en mettant l'accent sur sa vie intime (ses amants, ses aventures amoureuses), parallèlement, elle accorde une importance primordiale aux affaires d'état. Ce double choix convoque la présence des personnages épisodiques relatifs respectivement aux mondes fictif et référentiel imaginés par le narrateur en qualité de personnage-actant (personnages épisodiques fictionnels) et d'autres en relation avec l'Histoire de Chine (personnages épisodiques anthroponymiques).

La Concubine Délicate, ex-Talentueuse Xu est le personnage romanesque (adjuvant) qui a proféré les envies sexuelles de Lumière. En effet, après avoir été complètement rejetée par l'Empereur, elle vivait dans une monotonie et une solitude insupportables. Ce personnage épisodique avait permis à Lumière de combler le vide dans lequel elle vivait :

« Elle m'avait dit qu'elle allait prendre mon éducation en main. Bien qu'elle fût noble et lointaine, sans raison, je croyais en sa parole. Elle était le présent que m'envoyait le ciel pour me consoler de mes peines. Son regard brumeux, sa voix indolente sauraient rafraîchir le gril incandescent de ma vie. Je trouverais en elle une protection, un écran de soie peint de fabuleux paysages qui camoufleraient la porte et la misère. Elle m'apprendrait à être féminine et je lui offrirais mon orgueil agenouillé ! »³⁶⁷.

Toutefois, résidant au palais Intérieur de la Cité Interdite, les femmes formaient des rivalités entre elles. L'expérience vécue par Lumière faisait d'elle une cible pour toutes ses concurrentes. La relation qu'elle entretenait avec la Concubine Délicate avait duré peu de temps, mais ses conséquences ont grandement affecté

³⁶⁶ Shan Sa, *La cithare nue*, op.cit., p. 141.

³⁶⁷ Shan Sa, *Impératrice*, op.cit., p. 83.

Lumière. Donc, ce personnage épisodique a contribué d'une part à combler le vide qui hantait Lumière dans sa vie monotone. D'autre part, ce personnage a également participé à l'expérimentation de Lumière quant aux relations intimes. Ses nouveaux talents forgeront, plus tard, un bel avenir entre les bras de l'Empereur :

« J'ignorais que lorsque deux sœurs couchaient ensemble, elles devaient se mettre toutes nues. Mais je lui obéis sans hésiter. Je me mis à pleurer de ce bonheur que je ne méritais pas, ce peu d'amour dans cette vie si solitaire »³⁶⁸

Le Grand Général Li est un personnage anthroponymique (historique) dont le rôle était décisif dans l'intrigue (adjuvant). En effet, ce personnage épisodique a fait deux apparitions dans le deuxième chapitre. La première s'est produite lorsque Lumière a rejoint la terre de ses ancêtres pour l'enterrement de son père, le Seigneur du royaume de Ying. Après l'appel de son âme, Lumière a fait la rencontre de ce personnage, une brève conversation a eu lieu, mais qui s'est avérée décisive pour son sort :

« D'après ton habit de deuil, tu dois être la fille du regretté Seigneur du royaume de Ying, m'interrogea un homme à la barbe blanche vêtu d'une tunique de brocart sombre. Sais-tu qui je suis ?

Je levai les yeux et, après avoir scruté mon interlocuteur, je répondis en détachant chacun des mots :

- *Vous êtes le gouverneur délégué de notre province de Bing, le Grand Général Li du deuxième rang impérial. Votre portrait figure au pavillon des Vingt-Quatre Vétérans de la dynastie. Le peuple chinois vous vénère.*

Le Grand Général sourit.

- *C'est rare d'entendre une petite fille parler avec aplomb. Monte les marches, je t'offre une tasse de thé »³⁶⁹.*

³⁶⁸ Shan Sa, *Impératrice*, op.cit., p. 90.

³⁶⁹ Ibid., p. 43.

En effet, après cette rencontre, le destin de Lumière semble être tracé. Deux années plus tard, elle fut convoquée à la Cité Interdite et obtient le statut de Talentueuse du cinquième rang :

« Le chef me fit part de la nouvelle : le Grand Général Li Ji, gouverneur délégué de notre province, avait vanté mes qualités à la Cour impériale. Je serais appelée par un décret souverain au service intérieur de la Cité interdite »³⁷⁰

On doit cette proposition au Général Li qui a vu en elle le potentiel d'une fille hors normes, une fille qui pourrait changer le destin de la Chine. Sa deuxième apparition dans l'intrigue va faire passer Lumière à une nouvelle étape dans son parcours narratif. Dans l'exemple suivant, Lumière caractérise la Cité Interdite en employant l'expression « *le monde des hauteurs inaccessibles* ». Cette expression métaphorique indique la valeur de la chance accordée par Grand Général Li Ji de franchir les portes de l'endroit le plus convoité des femmes chinoises de l'époque :

« Deux ans après notre conversation autour d'une tasse de thé, je me souvenais vaguement du visage à peine entrevu du Grand Général. Mais sa voix retentissait encore à mes oreilles. Ce timbre magnifique, telle une échelle magique, invitait mon imagination à grimper dans le monde des hauteurs inaccessibles »³⁷¹

Un trait spécifique qui caractérise l'écriture poétique du personnage réside dans le choix de ne pas permettre aux personnages de se rencontrer physiquement. Dans *Porte de la Paix céleste* et *La cithare nue*, la romancière met en scène deux récits assumés par deux narrateurs hétérodiégétiques où les personnages réalisent, indépendamment, leurs parcours narratifs. De fait, dans un même roman, les personnages évoluent séparément, mais il existe un lien (objet) qui crée, dans l'univers diégétique, leur union abstraite :

- *Porte de la Paix céleste* : le journal intime.
- *La cithare nue* : la cithare de la dame Cai Yan

³⁷⁰ Shan Sa, *Impératrice*, op.cit., p. 52.

³⁷¹ Ibid., p. 53.

Dans *Impératrice*, les personnages se présentent presque de la même manière. A la différence des autres romans où les liens qui regroupent les personnages sont des objets. Dans *Impératrice*, ce rôle est assuré par les espaces. Lumière et le reste des personnages évoluent dans un espace clos qu'est la Cité Impériale. Chacun d'eux réalise son parcours narratif séparément. Rares sont les rencontres qui se produisent dans un temps (la nuit ou tôt le matin) et dans des espaces (palais) précis.

Vers le dénouement du récit, les personnages se rencontrent, plus précisément, ce sont leurs esprits qui se rencontrent dans une fin fantastique (cf chapitre Histoire, essence du roman de Shan Sa).

Nous présentons, dans les tableaux récapitulatifs suivants, la distribution des rôles des personnages dans notre corpus :

Porte de la Paix céleste

	Récit 1		Récit 2
Chapitre 1	Ayamei + Xiao Ayamei+ Wang	Chapitre 2	Zhao+ troupe de soldats de l'armée chinoise.
Chapitre 3	Ayamei + Wang Ayamei+ les grands-parents de Wang	Chapitres 4/5	Zhao+ Ayamei (à travers son journal intime)
Chapitre 4	Ayamei + Min	Chapitre 6	Zhao+ (Ayamei+ Wang)
Chapitre 8	Ayamei+ le jeune adolescent vagabond	Chapitre 7	Zhao+ troupe de soldats renforcée.
		Chapitre 9	Zhao+ l'esprit d'Ayamei.

FIGURE 9 : TABLEAU COMPARATIF: APPARITION DES PERSONNAGES DANS PORTE DE LA PAIX CELESTE.

La Cithare nue

	Récit 1		Récit 2
Chapitre 1	Jeune Mère+ soldat Liu	Chapitre 2	Shen Feng+ Gros Liu. Shen Feng+ Lu Si.

			Shen Feng+ Zhu Bao
Chapitre 3	Jeune Mère+ Capitaine Liu.	Chapitre 4	Shen Feng+ le vieux luthier.
Chapitre 5	La Mère+ Huiyuang+Yufu. La Mère + commandant Liu	Chapitre 6	Shen Feng
Chapitre 7	Pureté de Vacuité La Mère+ Yufu	Chapitre 8	Shen Feng
Chapitre 9	les esprits de La Mère et de Shen Feng		

FIGURE 10 : TABLEAU COMPARATIF: APPARITION DES PERSONNAGES DANS LA CITHARE NUE

Impératrice

Chapitre 1	Lumière
2	Lumière+ Grand Général Li Lumière+ sa mère
3	Lumière+ Emeraude+ rubis Lumière+ l'épouse Gracieuse
4	Lumière + Petit faisan
5	Lumière+ Petit faisan
6	Lumière + Petit faisan Lumière + sa grande sœur Pureté Lumière + harmonie
7	Lumière+ Petit Faisan
8	Lumière+ Avenir son fils
9	Lumière+ princesse d'Or Lumière+ petit trésor
10	Lumière+ Scribe de loyauté
11	Lumière+ Soleil son fils
12	Lumière+ soleil+ Avenir+ Piété+ Tranquillité + Lai Jun Chen
13/14	Lumière

FIGURE 11 : TABLEAU COMPARATIF: APPARITION DES PERSONNAGES DANS IMPERATRICE

Nous remarquons, à partir des tableaux insérés ci-dessus, que la répartition des rôles des personnages s'établit presque de la même manière dans l'ensemble de notre corpus. En effet, la romancière distribue les rôles de manière

disproportionnée, or, chaque rôle participe fortement à l'orientation, l'évolution de l'intrigue. Il s'agit, en effet, de mettre en scène deux personnages protagonistes qui sont actifs dans l'ensemble du récit en raison de leur participation à toutes les scènes relatées. Chaque héros assure son parcours narratif avec la collaboration d'un personnage secondaire. Une fois l'action s'achève, le personnage secondaire cède le rôle à un autre qui participera à son tour à la réalisation d'une nouvelle action romanesque.

II .3. Métamorphose des personnages

Dans l'œuvre romanesque de Shan Sa, le narrateur ne nous présente pas les personnages en dressant des portraits physique et moral complets. Bien au contraire, nous les découvrons au fur et à mesure de l'évolution de l'intrigue. Ce qui est captivant est que la métamorphose est réservée uniquement aux personnages du sexe féminin. Leur apparence change et leur psychologie se modifie en fonction de circonstances externes qui les régissent.

En effet, dans la logique sémiologique, le personnage est défini comme étant un « *signifiant discontinu* »³⁷² qui s'identifie grâce à un certain nombre de marques textuelles « *se constituant progressivement à travers les notations éparses délivrées par le texte, il n'accède à une signification définitive qu'à la dernière page* »³⁷³.

Plusieurs marques textuelles disparates dans le texte nous permettent, en les regroupant, de déceler une image, une conception des états des métamorphoses des personnages.

II.3.1. Les surnoms

II.3.1.1. Dissimulation d'une identité historique

Tout être s'identifie avant tout par un nom propre qui « *suggérant une individualité, est l'un des instruments les plus efficaces de l'effet du réel* »³⁷⁴

Shan Sa accorde à ses personnages des noms propres et à d'autres des surnoms :

³⁷² Vincent Jouve, *Poétique du roman*, op.cit., p. 57.

³⁷³ Ibid., p. 57.

³⁷⁴ Ibid., p. 57.

- *Porte de la Paix céleste* : Zhao, Ayamei
- *La cithare Nue* : Shen Feng- La Mère, Liu
- *Impératrice* : Lumière, Petit Faisan.

Une première constatation surgit : les noms propres sont accordés aux personnages dont l'intrigue est insérée dans la Chine Républicaine. Or, les personnages qui évoluent dans un contexte Impérial, la romancière leur accorde des surnoms, ce second cas nous intéresse fortement.

Nous pouvons établir une interprétation à ce choix. En effet, *Porte de la Paix céleste* est un roman où les personnages mis en scène sont exclusivement fictifs. Ceci pourrait expliquer le choix des noms propres, ils découlent de la pure imagination de la romancière.

Cependant, les surnoms accordés au reste des personnages sont un choix judicieux de la part de la romancière dans la mesure où elle cherche à dissimuler l'identité historique de ses personnages et faire surgir leur aspect romanesque (Lumière, Petit Faisan). Par ailleurs, ce choix est également en rapport avec le contexte Historique dans la mesure où, influencés par la guerre, ils changent de statut (La Mère, Liu Jiao).

A l'encontre de son vrai nom We Zetian, l'impératrice se nomme dans le récit Lumière. En se fondant sur l'histoire relatée, ce nom propre lui a été proposé par l'héritier du trône, qui deviendra plus tard son époux.

« Lumière pourrait nous appeler ainsi ? Es-tu d'accord ?

*Je vous donne l'autorisation, Talentueuse. Mais ne le dites à personne. C'est notre secret »*³⁷⁵

Une interprétation probable à ce choix est bien relative à l'Histoire de la Chine. En effet, la période où Lumière a orchestré le trône et a détenu le pouvoir est caractérisée par le développement et l'épanouissement sur tous les plans. De fait, ce nom figuré renvoie à un pays à l'apogée de son éclat.

³⁷⁵ Shan Sa, *Impératrice*, op.cit., p. 102.

*« Trente ans après sa fondation, notre dynastie Tang avait la grandeur fragile d'un empire convalescent. Entre nos mains, elle connaîtrait une prospérité sans précédent ou retomberait dans la pauvreté. Elle serait une puissance unifiée ou se diviserait en royaumes »*³⁷⁶.

Par ailleurs, ce surnom qui lui a été conféré par son époux connote la relation profonde qui s'est tissée entre ces deux personnages. D'une amitié sincère à un amour loyal, ces deux personnages étaient liés pour le meilleur et pour le pire :

*« Le souverain m'a choisie parmi les milliers de femmes de son Gynécée. Il m'offre le titre suprême, gage d'un amour absolu. Que puis-je lui donner en retour ? Je suis déjà son esclave, je lui ai déjà offert mon corps, mon âme. Il a été le seul homme que j'aie connu. Tel un chien dévoué à son maître, tel un nourrisson agrippé au sein qui l'allait, l'ai-je aimé entièrement, sincèrement ? Petit Faisan est mon destin et je suis sa lumière »*³⁷⁷

Historiquement, l'impératrice Wu Zetian est l'épouse de l'empereur Gaozong. Ce personnage a côtoyé Lumière tout au long de son parcours. Dans le récit, son père l'a nommé Petit Faisan, car orphelin dès son prime âge, il n'a pas bénéficié de la même chance que ses frères. En compagnie de sa sœur, ils ont vécu au palais Intérieur et ont été longuement privés de la protection accordés aux princes :

*« Petit Faisan et Petit Taureau avaient pour mère l'Impératrice des Lettres et de la Vertu. Sa disparition précoce les avait privés de la seule protection qui existait de cette Cité interdite. Unis par la détresse, ils étaient devenus inséparables. Ayant pitié de leur état, par un décret spécial l'Empereur avait accordé au jeune roi le droit de prolonger son séjour à l'Intérieur »*³⁷⁸

³⁷⁶ Shan Sa, *Impératrice*, op.cit., p. 225.

³⁷⁷ Ibid., p. 167.

³⁷⁸ Ibid., p. 103.

Si l'on occulte l'adjectif « petit », « Faisan » désigne un oiseau. Dans un sens figuré visé par la romancière, nous constatons que le nom propre attribué au personnage est en adéquation avec son être et son faire. En effet, il s'est toujours opposé à la détention du pouvoir au profit de sa liberté inconditionnelle. De plus, la romancière manipule la polysémie accordée au sémantisme du qualificatif, il acquiert un sens figuré qui désigne péjorativement une personne faible de personnalité. En effet, Petit Faisan avait régné sur l'Empire Chinois, par conséquent, il avait le privilège de détenir le pouvoir absolu tout en ayant sous son emprise le présent et l'avenir du peuple jaune. Cependant, Petit Faisan ne s'est jamais comporté comme tel, il n'exprimait aucun plaisir à commander le plus grand empire sur terre.

Bien au contraire, il se cachait souvent dans l'ombre de Lumière de fait qu'il était, d'une part, constamment désarmé et indécis face à plusieurs situations politiques et militaire complexes. D'autre part, submergé par ses sentiments. Pour fuir ses responsabilités, il avait chargé son épouse à prendre en main le traitement des dossiers d'état les plus sensibles puis la détention du pouvoir extrême. Les exemples suivants illustrent nos propos :

« J'ignorais lequel avait entraîné l'autre vers moi. Je ne saurais expliquer la naissance de cette amitié qui deviendrait plus tard un pacte de vie et de mort »³⁷⁹

Ou encore :

« Petit Faisan souffrait d'avoir trahi la volonté de l'Empereur Père et d'être devenu un souverain fantoche. Je l'encourageais à imposer graduellement son autorité au gouvernement. Pour que le pouvoir ne tombât à nouveau aux mains d'un seigneur ambitieux, je me proposai de lire pour lui les rapports politiques et de l'aider à préparer les audiences »³⁸⁰

³⁷⁹ Shan Sa, *Impératrice*, op.cit., p. 131.

³⁸⁰ Ibid., p. 156.

Par ailleurs, son caractère se lit davantage dans sa manière d'agir face à des situations complexes (relatives à l'état du pays ou à sa vie intime). Il se sent toujours désarmé et réagit en pleurs. Ces réactions émues sont souvent mises en filigrane par Lumière, le personnage- narrateur, à qui Petit Faisan se confie :

« Au milieu du manège, Petit Faisan me confiait ses détresses. Affecté par cette série de condamnations, il paraissait encore plus désarmé. Un jour, il éclata en sanglots »³⁸¹

« Lorsqu'il fut proche, je distinguai les larmes sur ses joues »³⁸².

II.3.1.2. De la Jeune Mère à la Mère : la métamorphose à travers la procréation

Passons à présent à l'analyse des noms des protagonistes dans *La cithare nue*. Ces derniers révèlent un aspect qui concrétise leur métamorphose. Dans ce roman, le narrateur hétérodiégétique, absent de l'histoire en qualité de personnage-actant narre la vie du personnage sous deux appellations: la Jeune Mère, La Mère. Ces derniers sont relatifs à son statut de mère.

En effet, sur les quatre chapitres consacrés au récit du protagoniste, la romancière attribue au personnage, dans les deux premiers chapitres, le nom de Jeune Mère et dans les deux derniers, le nom de Mère. Ces appellations sont relatives à son statut de mère, car elle a mis au monde une fille et un garçon. Jusque-là, tout fait allusion au réel. Cependant, nous nous interrogeons sur le choix de ne pas accorder au personnage un nom propre ou même un surnom. En effet, à la lecture du roman, nous constatons que le personnage vit, depuis son enlèvement, dans l'incertitude. En épousant un inconnu, elle s'est déraciné et demeure dans une ville qui lui est étrangère. De fait, ses enfants sont sa raison d'être. Ils sont la seule chose dont elle est certaine. Elle vit pour eux, pour les protéger et les instruire. Elle s'est effacée au profit de sa progéniture. Ils sont la raison de son existence dans un monde qu'elle rejette et qu'elle dénie. C'est pour cela que le personnage ne

³⁸¹ Shan Sa, *La cithare nue*, op.cit., p. 112.

³⁸² Ibid., p. 109.

s'identifie pas individuellement par un nom propre, elle existe à travers sa procréation :

« La vie lui révèle enfin la joie de la femme. Une sensation légère et vibrante qui ne ressemble en rien à ce qu'elle a goûté autrefois »³⁸³

La naissance de sa fille s'est déroulée dans des circonstances atroces, sur un champ de bataille. *« C'est son enfant qui se précipite vers la vie avec la même fureur que les soldats se ruent vers la mort »³⁸⁴* Elle a donné la vie alors que la sienne était en péril. Depuis, en dépit des conditions de vie rudes, sa tristesse trouve fin quand elle prend sa fille dans ses bras.

Le narrateur met l'accent sur les cris d'Huiyangui. Ils symbolisent pour la Jeune Mère la vie. En côtoyant la mort, elle trouve dans ses cris le réconfort, elle se sent en vie :

« Mourir ? Vivre ? Tout cela lui est égal. La tristesse l'accable, mais la Jeune Mère sourit. Elle cesse de se débattre. Portée par une douce chaleur, elle monte vers un autre monde, un monde meilleur. Dans les arbres, les oiseaux ignorent la guerre et chantent gaîment. Le Jeune Mère cligne des yeux et ouvre des paupières lourdes. On lui tend un enfant ridé emmaillotté dans des bouts de tissu arrachés des robes. Elle s'aperçoit alors que les cris des oiseaux sont en réalité les pleurs du bébé dont elle vient d'accoucher »³⁸⁵

Ou encore :

« La Jeune Mère se réveille en sursaut au milieu de la nuit. Le vent lui envoie aux oreilles de faibles lamentations. Elle cherche en tâtonnant la jambe dodue de son

³⁸³ Shan Sa, *La cithare nue*, op.cit., p. 35.

³⁸⁴ Ibid., p. 34.

³⁸⁵ Ibid., p. 35.

enfant. Elle la secoue jusqu'à ce qu'elle pleure. Les cris du bébé la rassurent. Elles sont toutes les deux vivantes »³⁸⁶

Huit ans après, elle met au monde un garçon, l'héritier légitime de son père. La Jeune Mère devient désormais Mère. Elle est comblée. Son fils Yifu est à la fois la raison de son bonheur et de son malheur, car elle sait qu'il viendra le jour où les ambitions de son père la priveront de son enfant :

« Yifu est venu au monde pour changer sa vie. Ce sera lui qui fera son bonheur et son chagrin, sa sérénité et son inquiétude »³⁸⁷

Ces enfants sont des miracles. Ils sont la seule raison qui incite le personnage à résister à la solitude et la mélancolie qui l'accablent. A Jing Ko, la présence de son époux se fait rare, vivre dans une ville ruinée par la guerre l'enlace dans une vie monotone. Ainsi, sa Huiyuang et Yifu sont les seuls êtres qui arrivent à l'extirper des injures terrestres :

« La Mère la serre fort contre elle et hume son odeur de jeune faon. Quand un enfant se blottit contre sa mère, c'est pour s'enivrer de sa tendresse protectrice. Quand une mère prend son enfant dans ses bras, elle embrasse la vie qui bondit dans ses veines et boit dans son regard l'innocence qui lui fait oublier tous les chagrins terrestres. Huiyuang est un miracle et la Mère a toujours du mal à y croire. Née dans une étable au milieu d'un massacre, elle a survécu à la guerre, à la faim, aux maladies. »³⁸⁸

II.3.1.3. De Ji Nu au Commandant Liu : la quête du pouvoir à travers la métamorphose

La métamorphose du personnage s'observe également à travers les deux noms propres attribués à l'époux de la Jeune Mère. A la différence de son épouse opprimée, le personnage a choisi délibérément de rompre avec son origine pour

³⁸⁶ Shan Sa, *La cithare nue*, op.cit., p.111.

³⁸⁷ Ibid., p. 192.

³⁸⁸ Ibid., p. 195.

incarner une nouvelle identité qui le mène vers la gloire. Son ambition le pousse à se mettre dans la peau d'une autre personne dont les origines sont impériales afin de disputer le trône et réaliser son rêve :

« Monseigneur, voici l'arbre généalogique de la famille impériale de la dynastie Han que votre serviteur a sorti des archives impériales. La branche appartenant au roi de Wu, Liu Jiao, a été modifiée. Les noms de vos ancêtres ont été ajoutés. Désormais, personne ne peut contester votre origine impériale »³⁸⁹.

II .4. La métamorphose religieuse

Les noms qui désignent les personnages sont d'une importance extrême. Porteurs de sens, ils concrétisent leur passage d'un statut à un autre et, par conséquent, leur métamorphose. En effet, Lumière et la Jeune Mère acquièrent, respectivement, les noms de Clarté Parfaite et Pureté de la Vacuité. Ces noms leur ont été accordés au monastère où elles ont cherché à se purifier en rompant avec leur vie terrestre.

Lumière relate :

« Je m'appelais Clarté Parfaite. Mon visage de la vie précédente s'effaça dans la mémoire. Sans Miroir, les nonnes étaient mon reflet : sourcils en broussaille, peau sèche, squelette décharné »³⁹⁰.

Le narrateur dans *La cithare nue* raconte :

« Ses cheveux, noirs comme des plumes de corbeau, sont tombés, envolés, balayés par le vent. Le crâne rasé, la Mère reçoit le nom de Pureté de Vacuité et une bure grise. Les illusions se dispersent comme des feuilles mortes, dit maître Clarté de Lumière pour clore la cérémonie »³⁹¹

Cette conversion résulte d'un événement tragique qu'elles ont vécu respectivement. Conformément aux règles de l'Empire Chinois, Lumière devait quitter la Cité Interdite pour faire le deuil du défunt Empereur. Cette purification de

³⁸⁹ Shan Sa, *La cithare nue*, op.cit., p. 151.

³⁹⁰ Shan Sa, *Impératrice*, op.cit., p. 136.

³⁹¹ Shan Sa, *La cithare nue*, op.cit., p. 242.

l'âme constituait sa métamorphose, c'est une occasion pour renaître, pour recommencer une nouvelle vie, celle qui la conduit vers la puissance suprême.

« Au monastère de la Renaissance, je coupai mes cheveux, fleuve noir qui coula à terre. On me rasa le crâne, m'ôta jusqu'au dernier sous-vêtement de soie et m'enveloppa dans une tunique de coton noire. Dans le bain, je me frottai énergiquement pour effacer toute odeur de ma vie passée, arômes entêtants du santal, du musc, des iris. J'avais renoncé à tout, tout abandonné. J'étais prête à souffrir l'anéantissement pour renaître »³⁹².

Lumière disparaît et cède sa place à Clarté Parfaite :

« Lumière était morte dans le corps de Clarté Parfaite »³⁹³.

Pareillement, La Jeune Mère décide d'abandonner sa résidence à Jing Ko pour s'installer au monastère Force du Nord où elle y passe vingt années de sa vie. En effet, ce choix radical résulte du destin tragique qu'à vécu sa famille : *« désormais, elle devra garder sur sa poitrine le poids de la tragédie familiale qu'elle aurait voulu partager avec Huiyang »³⁹⁴.*

En effet, le narrateur résume la vie de la Jeune Mère en qualifiant le destin de sa famille de « tragique » car ce que redoutait la Jeune Mère le plus s'est produit. Suite au fondement de la dynastie Song, son époux a rapidement quitté le monde terrestre. Peu de temps après, son fils unique l'a rejoint après avoir été assassiné suite à une conspiration. Le trépas des deux seuls hommes de sa vie fut la première raison de sa métamorphose :

« Les deux frères, Yifu et Yizhen, nés à Jing Ko et Jian Kang à un mois d'écart, ont été assassinés à quelques jours d'intervalle. Ils avaient dix-huit ans seulement. Vivants, menés par deux camps politiques rivaux, ils se toisaient avec haine et se

³⁹² Shan Sa, *Impératrice*, op.cit., p. 134.

³⁹³ Ibid., p. 142.

³⁹⁴ Shan Sa, *La cithare nue*, op.cit., p. 242.

*parlaient avec rudesse. Morts, ils ont été enterrés près du tombeau de leur père, tels les deux bras d'un même corps »*³⁹⁵.

Par ailleurs, sa fille subit un destin tragique, car elle a été victime d'un accord militaire. Après le décès de l'empereur, elle fut désignée Veuve Impériale et devait assumer le deuil jusqu'à la fin de ses jours. Néanmoins, elle n'a pas accepté ce lourd statut et décide de se convertir en nonne pour le reste de sa vie. Elle s'éloigne de sa mère et s'isole dans le haut de la montagne Force du Nord. La Jeune Mère n'a pas surmonté cette séparation imposée et décide de rejoindre sa fille. Elle se sacrifie pour elle :

*« Huiyuang apparaît. En vingt années de vie commune au monastère, pas une seule fois, elle ne l'a questionnée sur la mort de son père et de son frère. En agissant ainsi, Huiyuang lui impose une distance qu'elle n'a pas le droit de franchir »*³⁹⁶.

II.5. Retour des personnages

*« Le portrait, instrument essentiel de la caractérisation du personnage, participe logiquement à son évaluation »*³⁹⁷.

Les portraits (physique, psychologique et biographique) acquièrent une importance primordiale dans la conception du personnage chez Shan Sa. Ils sont porteurs de sens dans la mesure où ils nous permettent de trier les personnages en deux catégories :

- Les personnages féminins se métamorphosent. Leurs portraits changent, voire même se transforment en fonction de deux facteurs : la grossesse, le statut d'épouse.
- Les personnages masculins sont des personnages clichés. Il s'agit de présenter toujours une même image conventionnelle récurrente qui se manifeste dans l'ensemble de notre corpus.

³⁹⁵ Shan Sa, *La cithare nue*, op.cit., p.p. 242/ 243.

³⁹⁶ Ibid., p. 298.

³⁹⁷ Vincent Jouve, *Poétique du roman*, op.cit., p. 58.

II.5.1. Le portrait masculin

II.5.1.1 Le corps : symbole de la rigidité de la guerre

Le lieutenant Zhao, Shen Feng et Le commandant Liu partagent tous des similitudes frappantes quant à leur physique. En effet, dans les trois romans analysés, il est question de dresser un portrait commun dans la mesure où même si les noms propres diffèrent, nous rencontrons souvent une image identique du personnage masculin: celui d'un jeune homme dont le corps est abîmé à cause du régime militaire chinois, aussi même de la guerre.

Dans les deux exemples suivants, le narrateur dans *Porte de la Paix céleste* met en lumière le changement physique de Zhao. En dépit de son origine roturière, le régime militaire a fortement contribué à sa transformation physique. La rigidité de la vie dans la caserne et sur les champs de guerre a fait du personnage un jeune homme aux traits durs :

*« Sur le siège avant, un jeune lieutenant dévorait des yeux les monuments historiques de la ville. Sous sa casquette d'uniforme, il portait un bandage. Son visage était angulaire, son nez fort et droit »*³⁹⁸

Encore :

*« Sept années monotones s'écoulèrent ainsi à la caserne. Un soldat exemplaire est né. La nature avait taillé son visage aux traits fermes, au front hâlé. La dureté de l'entraînement, la lutte incessante contre le soleil et la bise avaient forgé ses muscles saillants, son torse de bronze, et construit son corps à l'image d'un rocher élané »*³⁹⁹.

Le commandant Liu est caractérisé de la même manière que le jeune Lieutenant Zhao de fait qu'ils se ressemblent physiquement. Le narrateur met l'accent sur les séquelles de la guerre sur son corps :

³⁹⁸ Shan Sa, *Porte de la Paix céleste*, op.cit., p. 21.

³⁹⁹ Ibid., p. 26.

« Muette de terreur, elle ferma les yeux, recula vers la gauche et heurta un mur. Le mur bougea et la saisit par les épaules. Elle ouvrit les yeux, affolée, et découvrit un officier de petite taille au teint basané. Ses prunelles brillaient sous le casque noir orné de plume orange »⁴⁰⁰.

Le narrateur, à travers les yeux de la Jeune Mère, nous procure quelques traits qui caractérisent le corps du commandant Liu :

« Silencieusement, elle plaça la tête de l'homme renversée sur ses cuisses et lui défit son chignon, qui sentait mauvais. Les cheveux longs et vigoureux se répandirent dans la bassine, exhalant la sueur, la boue, le sang et d'autres odeurs inconnues. Elle frotta longuement avec des écorces qui moussaient, massa son cuir chevelu, versa des louches d'eau sur son corps et lui frictionna de dos avec une serviette. Elle gardait les yeux baissés et évitait la vue des muscles et des cicatrices »⁴⁰¹.

En dépit des multiples batailles et guerres qui ont attesté la gloire du commandant Liu, son portrait physique n'a guère changé au fil du temps :

« Il porte le sceau d'or et la ceinture d'or et la ceinture violette, insignes du plus haut rang impérial, il n'a pourtant pas changé, si ce n'est que ses rides sont plus profondes, sa démarche plus lourde qui semble porter le poids de sa pensée »⁴⁰².

Notre attention porte désormais sur le personnage Lumière. La construction de ce dernier est très complexe puisqu'elle regroupe plusieurs traits paradoxaux. En effet, Lumière est issue d'une famille composée de trois filles. Sa naissance était un événement désolant car ses parents ont tant désiré un garçon :

« Ce sera sûrement un garçon, Monseigneur. Il bouge. Il a la rage en lui »⁴⁰³.

« C'est vraiment dommage qu'elle ne soit pas un garçon »⁴⁰⁴.

⁴⁰⁰ Shan Sa, *La cithare nue*, op.cit., p. 30.

⁴⁰¹ Ibid., p. 32.

⁴⁰² Ibid., p. 149.

⁴⁰³ Shan Sa, *Impératrice*, op.cit., p. 9.

« Ta fille a le front bombé pour recueillir le souffle céleste, les prunelles lumineuses, la mâchoire ferme, les lèvres généreuses, elle a touché l'épée de son père. Formidable ! Ma chère, habille-la désormais en garçon »⁴⁰⁵.

Dès lors, cette déception a incité ses parents à l'élever comme un garçon. En découvrant la vie, en apprenant à connaître le monde, Lumière se glisse dans la peau d'un garçon, son physique, son comportement reflètent en elle une appartenance masculine. Cette personnalité mitigée a tenacement influencé son être.

« Nourrice m'habillait en garçon tatar. Avec mon turban bleu, mes bottes de cuir, ma tunique émeraude aux manches serrées et aux poignets brodés de fil d'or, je titubais comme un homme ivre, je hurlais des chansons militaires »⁴⁰⁶

Nous nous sommes intéressée à cet aspect dans la personnalité de Lumière, personnage féminin, car il lui confère un caractère rebelle, factieux qui nous mène à la catégoriser comme personnage cliché.

II.5.1.2. Le portrait psychologique : l'économie de la parole

A l'instar du portrait physique, le portrait psychologique des personnages masculins partage des ressemblances remarquables. En effet, ils parlent peu, et préfèrent l'économie de la parole.

Le lieutenant Zhao est décrit par le narrateur de la manière suivante :

« Enfant taciturne, il avait travaillé dans la rizière dès son plus jeune âge »⁴⁰⁷

Ou encore :

« Dans son régiment, il était connu pour son amour de la solitude et son caractère ombrageux. L'été, après le dîner, alors que les officiers se rassemblaient pour fumer et bavarder dans la cantine, on voyait Zhao sortir du camp pour aller se promener »⁴⁰⁸

⁴⁰⁴ Shan Sa, *Impératrice*, op.cit., p. 14.

⁴⁰⁵ Ibid., p. 15.

⁴⁰⁶ Ibid., p. 17.

⁴⁰⁷ Shan Sa, *Porte de la Paix céleste*, op.cit., p. 23.

⁴⁰⁸ Ibid., p. 27.

Le commandant Liu, guerrier par excellence, ses paroles se font rares le long du récit. Même si ce dernier est relaté par un narrateur hétérodiégétique, les scènes où il lui confère la parole (dialogue) sont presque inexistantes. Le narrateur focalise la narration sur les actions du personnage, sur son agir et met en retrait l'expression de son être, de ses pensées.

Les paroles échangées avec son épouse, à titre d'exemple, sont au nombre total de dix. Au cours des rares dialogues qu'ils entreprennent, ses phrases sont concises, il va directement au but, car il est constamment en guerre, il se rend à sa résidence pour la revoir et repart sur-le-champ. Les extraits suivants illustrent notre constatation :

« Ta famille est désormais sous ma protection, lui dit-il. C'est la première parole qu'il adressait depuis la veille. Prends tes affaires. Nous partons »⁴⁰⁹

Ou encore :

« De la chambre à coucher à l'entrée principale, les portes s'ouvrent successivement. Musiques et clameurs s'élèvent. La ville est en liesse, toute la population acclame son époux, vainqueur de la guerre contre l'usurpateur Heng Xuan. Le sol tremble. Elle a l'impression qu'une armée se rue vers son pavillon. Son époux pressé de la revoir, arrive à cheval jusqu'à elle.

- *Je repars tout de suite, s'écrie-t-il dès qu'il la voit. Heng Xuan est mort mais ses hommes retiennent l'empereur de Jin en otage dans le lointain Sud-ouest. Je dois y retourner ! En attendant, je veux un fils. Il me le fait ! »⁴¹⁰.*

Shen Feng obéit au même traitement romanesque. Il parle peu, mais observe beaucoup. Les paroles qu'il émet sont des commentaires qu'il puise de l'Histoire pour argumenter ses opinions. La pauvreté a fait de lui un être dépourvu, un fripon :

⁴⁰⁹Shan Sa, *La cithare nue*, op.cit., p. 32.

⁴¹⁰ Ibid., p.136.

« Il ne pense à rien et ne fait pas de commentaire. Ce monde de misère est pareil à ses bottes usées en peau de mouton qu'il met pour sortir, il est indifférent à son état »⁴¹¹

Le recours à l'économie de la parole s'explique par le fait que les personnages ont évolué sous l'empire d'un régime militaire rude. De fait, ils doivent impérativement mettre en second plan leur côté humain, leur vie privée, leur sentiment et accorder l'importance totale au pays, à la guerre, au sang.

II.5.1.3. Le portrait biographique : origine roturière

Une autre analogie frappante caractérise les personnages clichés en question. Il s'agit de leur origine roturière. Nous remarquons que tous les personnages masculins proviennent tous de la campagne, ils ont tous grandi dans la pauvreté et dans la misère. C'est ce qui explique leur choix d'entreprendre une carrière militaire.

L'origine roturière de Shen Feng a fait de lui un homme indifférent, insensible à ce qu'il endure quotidiennement:

« Peut-être lisent-ils dans sa démarche la lassitude et l'indifférence d'un homme qui ne possède rien, et qu'ils préfèrent l'éviter pour ne pas être contaminés par sa malchance et sa misère »⁴¹².

Son indifférence l'incite à tolérer son existence anodine et insignifiante. Il assume sa pauvreté, opte pour une vie modeste. Il se nourrit uniquement de la musique, remède spirituel à tous les maux terrestres :

« Pour économiser les bougies, il était habitué à se mouvoir dans le noir. Il trouve la jarre à côté et prend une louche d'eau. Il boit quelques gorgées. C'est son petit-déjeuner »⁴¹³.

⁴¹¹ Shan Sa, *La cithare nue*, op.cit., p. 42.

⁴¹² Ibid., p. 40.

⁴¹³ Ibid., p. 247.

« Né le 6 juin 1968, Zhao était le deuxième fils d'un paysan pauvre du sud de la Chine »⁴¹⁴

Le passage précité présente la biographie du personnage le soldat Zhao. Ce dernier a toujours vécu dans la campagne. La pauvreté de sa famille l'a poussé à s'engager dans l'armée. Rodé à la souffrance, il réalise une carrière militaire exceptionnelle :

« Zhao s'entraînait avec rigueur pendant la journée, apprenant à lire et à écrire le soir avec le même acharnement. Son origine paysanne encourageait son obstination et son endurance »⁴¹⁵

Pareillement à Zhao, le commandant Liu assoiffé de guerres et de batailles, provient d'une famille très pauvre. L'atmosphère dans laquelle il a grandi a grandement favorisé son endurance sur les champs des batailles.

Nous apprenons à travers sa première épouse l'Épouse Zang que le chancelier Suprême Liu est un paysan et dans ses veines coule le sang des roturiers :

« La Jeune Mère apprend que son époux a perdu sa mère à sa naissance. Son père était si pauvre qu'il ne pouvait pas le nourrir. Fâché contre ce garçon dont la naissance avait fait mourir son épouse, il décida de le noyer. Une cousine apprit son intention. Comme elle venait d'accoucher, elle lui proposa de donner du lait à l'enfant. Depuis, on a surnommé l'orphelin Ji Nu, « chose abandonnée » »⁴¹⁶

En s'adressant à la Jeune Mère, elle lui explique le comportement brutal et austère de son époux :

« Elevé à la dignité de commandant suprême. Ji Ni ne doit pas oublier d'où il vient. Tu n'es pas la femme d'un riche marchand, mais l'épouse d'un paysan qui a eu de la chance »⁴¹⁷

⁴¹⁴ Shan Sa, *Porte de la Paix céleste*, op.cit., p. 23.

⁴¹⁵Ibid., p. 26.

⁴¹⁶ Shan Sa, *La cithare nue*, op.cit., p. 145.

⁴¹⁷ Ibid., 142.

Lumière, personnage à construction paradoxale, se caractérise par une double appartenance quant à son origine. En effet, son père est un roturier, sa mère est noble. Cette dualité biographique participe fortement à la construction de sa personnalité, aussi, elle influence de son parcours narratif.

Elle revient, dans un récit emboîté sur les origines de son père :

« Quatrième fils d'un modeste conseiller à la préfecture de la capitale de l'Est, Wu Shi Yue, mon père, avait grandi derrière les murs de briques noircis par la fumée et les fenêtres grossièrement façonnées... »⁴¹⁸

Autrement-dit, en vue de conquérir le cœur de l'Empereur, Lumière est confrontée à des obstacles au sein de Cité Interdite dans la mesure où elle ne partage pas des chances équitables avec ses concurrentes. Son origine est un handicap qui complique sa quête :

« A la cour latérale, tout le monde savait que Père était un roturier anobli, un négociant en bois devenu dignitaire. M'appeler cousine était-il une marque de considération ou d'ironie ? »⁴¹⁹

II.6. La métamorphose des personnages féminins

La Jeune Mère et Lumière sont deux personnages qui partagent des analogies frappantes quant à leur métamorphose physique.

Le narrateur (la Jeune Mère) ou le narrateur-personnages (Lumière) ne consacrent pas des passages descriptifs qui caractérisent leur portrait physique initial. Toutefois, en fonction des événements qui se produisent, ils mettent en filigrane leurs transformations physiques, leurs métamorphoses.

Trois facteurs se combinent et déterminent les changements que subissent les personnages : la grossesse, la guerre et les espaces dans lesquels ils évoluent.

« Elle a quarante ans et déjà trois vies derrière elle. »⁴²⁰.

⁴¹⁸ Shan Sa, *Impératrice*, op.cit., p. 40.

⁴¹⁹ Ibid., p. 81.

⁴²⁰ Shan Sa, *La cithare nue*, op.cit., p. 243.

En effet, la Jeune Mère a vécu trois vies imposées par la guerre et ses conséquences néfastes. Plusieurs facteurs peuvent nous servir de repères pour les déceler. En effet, depuis plus de vingt années, la Jeune Mère vit dans l'ombre de la guerre. Celle-ci s'est violemment répercutée sur son apparence et sa psychologie. Les espaces dans lesquels elle a résidé, les vies qu'elle a portées en elle, les titres qu'elle a acquis ont contribué à sa métamorphose.

Enlevée et abandonnée par son époux sur la rive Sud du fleuve Yangzi, Le corps de la Jeune Mère a supporté l'atrocité de la guerre. C'est la première vie imposée :

« La campagne militaire s'éternise. A tout moment, mère et fille peuvent être massacrées ou être victimes des épidémies qui se propagent dans les régions ravagées par la guerre. Le ravitaillement est souvent interrompu. La Jeune Mère ne mange qu'une soupe de céréales par jour. Ses cheveux tombent. Ses ongles se fendillent. Sa peau se dessèche. Son lait est en train de tarir »⁴²¹.

Ou encore :

« Lorsqu'elle revient de sa torpeur et cherche dans le campement un miroir pour se coiffer, il se dresse déjà devant elle et l'éblouit par sa magnificence de son armure. Sous la visière de son casque, son regard perçant la met mal à l'aise. Honteuse de son état misérable, elle passe les mains dans des cheveux en broussaille et baisse la tête. Elle voudrait disparaître sous terre »⁴²².

Après le retour de son époux, ils quittent le fleuve Yangzi pour s'installer à Jing Ko. Sur le bateau, elle n'arrive pas à se dénuder devant lui parce qu'elle a honte de son apparence. Le passage descriptif suivant montre l'état dégradé dans lequel une fille issue de la Plaine du Milieu se trouve piégée :

⁴²¹ Shan Sa, *La cithare nue*, op.cit., p. 103.

⁴²² Ibid., p.105.

« Elle refuse de se déshabiller de crainte qu'il découvre son corps squelettique. Elle refuse qu'il la caresse, ne voulant dévoiler ses flancs osseux, ses hanches maigres »⁴²³

Arrivant sur le sol de Jing Ko, ville en pleine reconstruction, constitue l'espace qui témoigne de sa deuxième vie imposée. Dans la résidence de son époux, la mélancolie et la solitude sont l'air qu'elle respire « Elle n'aime guère sortir. Pièce après pièce, elle compose avec lenteur et mélancolie son univers »⁴²⁴ Elle subit une nouvelle métamorphose qui se répercute positivement sur son corps squelettique, mais négativement sur sa psychologie :

« La Jeune Mère s'assoit devant un miroir de bronze. L'ovale frotté de mercure reflète son visage à la rondeur de lune. Sa peau, autrefois noircie par le soleil et la poussière des campagnes militaires, a retrouvé sa pâleur délicate. Ses cheveux ont repris leur brillance. Lorsqu'elle sourit des lèvres carmin découvrent deux rangées de perles blanches (...) Elle embellit chaque jour. Sa beauté l'afflige et elle est lasse d'entendre les compliments de ses servantes »⁴²⁵

Cependant, cet embellissement physique dissimule un mal-être profond. Sa vie monotone la plonge dans la nostalgie au passé :

« Les jours s'enroulent, les jours se déroulent. Les jours vécus sont des feuilles peintes, les jours à venir sont encore vierge »⁴²⁶

Elle est seule, abandonnée et surtout déracinée. Elle veut parler à sa mère, elle cherche ses racines, elle veut appartenir à nouveau à la Plaine du Milieu :

« Ne sachant combien de temps lui reste à vivre, elle souhaite revoir sa mère »⁴²⁷

Aussi :

⁴²³ Shan Sa, *La cithare nue*, op.cit., p. 107.

⁴²⁴ Ibid., p. 129.

⁴²⁵ Ibid., p. 139.

⁴²⁶ Ibid., p. 131.

⁴²⁷ Ibid., p. 129.

« Ce sera bientôt la fête de la Lune. Une nouvelle fois, sa mère lui a retourné la lettre qu'elle lui a écrite »⁴²⁸.

En plus de ce qu'elle endure dans son quotidien, son époux l'a emprisonné, il l'a complètement éloigné de sa famille, de son monde. Son époux représente la guerre, il est son ennemi : « Pourquoi les messages lui ont-ils menti ? Pourquoi son époux l'a-t-il tenue cachée ? Sans le savoir, elle a été prisonnière »⁴²⁹.

Une série d'événements historiques ont conduit le commandant Liu à régner sur l'Empire Chinois en fondant la dynastie Song. Cet événement qui semble ravir le peuple jaune est une source de tristesse pour la Mère. En effet, elle quitte Jing Ko pour s'installer dans la capitale Jian Kang :

« La Mère est drapée de sept couches de manteaux brodés des neuf symboles impériaux et coiffée d'un haut chignon couvert de pierres précieuses. Du haut de la porte de Lumière pourpre, elle contemple la Cité interdite qui est désormais sa nouvelle résidence »⁴³⁰

Cet espace accueille sa troisième vie. Epouse de l'empereur, elle doit se comporter comme tel, elle est alors prisonnière de son corps et de la Cité interdite. Cet espace clos l'a plongé dans la claustration et l'a privé de ce qu'elle a de plus chère : ses enfants. Quitter cette ville met terme à une troisième vie où l'obéissance l'a complètement détruite :

« Jiang Kang, capitale des dynasties du Sud, a fait la fortune de son époux et la chute de son fils. Elle l'a quitté à jamais ! Elle n'a jamais prêté attention à ses modes vestimentaires, à sa cuisine, à ses habitations (...) Elle est entrée dans sa Cité Interdite comme une perruche femelle pour couvrir et lutter. Elle en est

⁴²⁸ Shan Sa, *La cithare nue*, op.cit., p. 152.

⁴²⁹ Ibid., p. 206.

⁴³⁰ Ibid., p. 222.

ressortie amaigrie et esseulée ; contre son gré encore, Jian Kang l'a faite la plus malheureuse des mères »⁴³¹.

Ayamei représente un aspect qui caractérise la poétique de la métamorphose du personnage. En effet, dans le roman, le narrateur dresse deux portraits presque incompatibles du même personnage : le premier est celui d'une jeune fille ordinaire, insoucieuse, innocente : c'est une image réelle du personnage. Le second est celui d'une criminelle, une jeune fille à caractère fort, dominante qui a pu préparer une manifestation et diriger un mouvement de révolte : c'est une image figurée qu'on lui confère. Le passage du premier au second statut accepte une seule et unique explication : le personnage évolue, comme les autres citoyens, sous une terrible pression exercée par le Parti Communiste Chinois sous la direction du président Mao.

Il est vrai que le narrateur ne s'efforce pas à nous présenter le portrait détaillé du personnage, mais nous parvenons, grâce à des indices disparates mentionnés dans le journal intime d'Ayamei, ou rapportés par l'un des narrateurs, d'en construire une image générale.

Le portrait physique « réel » nous est fourni à travers les yeux de l'épouse de Wang :

« ... L'héroïne nationale était de petite taille, fine et souple. Ses mouvements étaient gracieux. Elle la trouvait presque timide. Un front lisse, rehaussé par de longs cheveux qui tombaient sur les oreilles, lui donnait un air grave enfantin »⁴³².

En s'adressant au Lieutenant Zhao, Sa mère, à son tour, nous livre un portrait psychologique qualifié de « réel » :

« Maintenant que vous l'avez trouvé, je vous demande de le lire. Je suis sûre que vous découvrirez une âme pure, sensible et passionnée, que vous jugerez ma fille innocente des crimes dont on l'accuse. »⁴³³

⁴³¹ Shan Sa, *La cithare nue*, op.cit., p. 239.

⁴³² Shan Sa, *Porte de Paix Céleste*, op.cit., p. 38.

Le narrateur n'hésite pas à nous communiquer le double portrait du personnage. A la découverte de son image réelle, Zhao exprime son étonnement. Deux descriptions contradictoires nous sont fournies du protagoniste. Ces dernières s'interprètent par le biais d'une caractérisation péjorative opposée à une autre méliorative :

« Elle s'appelle Ayamei. Elle est un des principaux organisateurs de l'émeute. Elle a pu profiter du trouble hier soir pour s'enfuir de la place de la paix céleste(...) Zhao jeta un coup d'œil sur la photo. Il s'attendait à voir un visage sombre, aux traits masculins, insolents et intrigants. Il découvrit une jeune fille d'à peine vingt ans, adossée contre un saule pleureur. De longs cheveux fins flottant dans la brise. Un sourire subtil au coin des lèvres. Et deux yeux en amande qui fixaient Zhao avec étonnement »⁴³⁴

Nous venons de mettre l'accent sur les portraits conférés à Ayamei. A présent, nous nous intéressons à sa métamorphose : la transformation d'une jeune fille innocente à une autre hantée par son passé. Partons de l'exemple suivant:

« En criant ainsi, Ayamei s'aperçut qu'elle répétait les dernières paroles de Xiao. En un instant, elle se souvint qu'elle n'avait plus quatorze ans, mais vingt et un an, et qu'elle s'était impliquée dans un mouvement politique. Les visions pesantes et tortueuses reviennent. Elle se réveille, raidie de terreur »⁴³⁵

En effet, l'émeute meurtrière de Tiananmen était l'événement qui a déclenché sa métamorphose, c'est le déclic qui a chamboulé toute son existence. Elle était *« fille unique et capricieuse »⁴³⁶* Mais, depuis sa fuite pour la montagne, elle fut décrite par un habitant qui informe Zhao tout en mettant l'accent sur sa transformation physique, sa métamorphose:

⁴³³Shan Sa, *Porte de la Paix céleste*, op.cit., p. 54.

⁴³⁴ Ibid., p. 33.

⁴³⁵ Ibid., p. 41.

⁴³⁶ Ibid., p. 36.

« *La criminelle que vous cherchez a été possédée dès son arrivée. Je suis allé la voir. C'était terrible. Elle était brûlante, avait des joues rouges comme deux boules de feu. Ses yeux noirs étaient fixes, son visage était blanc comme la neige. Elle était étendue sur son lit, les cheveux épars. Tantôt, elle souriait, tantôt, elle pleurait* »⁴³⁷

Dans une autre scène, Ayamei raconte dans son journal intime sa métamorphose. Elle fut rejetée par ses camarades, car elle est l'amie d'un garçon. Ces injures ont complètement changé son attitude. Elle était « *Une fille intelligente et brillante* »⁴³⁸ puis elle s'est transformée :

« *A force d'être mal considérée, je suis devenue insolente, agressive et menteuse. Je déteste tout le monde et je me méfie de tout ce qu'on dit* »⁴³⁹

Lumière, comme le reste des personnages féminins, s'est métamorphosée. Quoiqu'elle diffère d'elles dans la mesure où elle assume complètement les différentes identités qu'elle a acquies. Ainsi, son rôle n'est pas passif mais plutôt actif.

Les espaces qui logent Lumière (Longue Paix, Jing Ko), sa maternité et ses relations intimes (mettre au monde trois garçons, avoir des relations transsexuelles) sont les facteurs qui ont fortement contribué à sa métamorphose corporelle et psychologique.

Suite au trépas de son père, Lumière et sa famille étaient forcés de quitter la ville Jing pour rejoindre leur terre natale : « *Un nouveau gouverneur était arrivé, nous devons lui laisser la résidence et suivre mes frères pour conduire le cercueil à la terre natale* »⁴⁴⁰.

Cet arrachement de la vie citadine, le refus d'une appartenance paysanne (cf. analyse de l'espace) ont tenacement métamorphosé le personnage : « *Le village périrait dans les flammes et j'en finirais avec ce monde misérable* »⁴⁴¹

⁴³⁷ Shan Sa, *Porte de la Paix céleste*, op.cit., p. 111.

⁴³⁸ Ibid., p. 71.

⁴³⁹ Ibid., p. 74.

⁴⁴⁰ Shan Sa, *Impératrice*, op.cit., p. 31.

⁴⁴¹ Ibid., p. 52.

La métamorphose de Lumière joue un rôle décisif dans la suite des événements. En effet, mal traité par ses demi-frères, elle devient plus mûre, plus forte. Elle s'impose désormais et ne se laisse pas abattre par les hommes qui, selon les règles sociales, étaient en position de force par rapport aux femmes.

A l'âge de neuf ans, elle exprime déjà ses idées d'impératrice, elle cherche à quitter le village à tout prix en quête du pouvoir. En dépit d'une forte relation qui la lie à sa mère et à ses deux sœurs, elle était prête à les abandonner pour s'imposer dans le lieu le plus désiré de l'Empire chinois, pour se répudier avec ses origines. Le village des Wu témoigne, alors, de sa première métamorphose psychologique :

« Mère me rebattait les oreilles de ses avertissements désespérés. Petite sœur ne me quittait plus. Son silence était le plus accablant des discours. Je ne savais comment la consoler. Je ne pouvais rien lui promettre. Une torpeur m'enveloppait tout entière, l'ardent désir de quitter le village m'avait rendue insensible à leur souffrance »⁴⁴²

La rupture tant désirée avec le village des Wu a laissé des traces indélébiles sur la personnalité de Lumière. Désignée Talentueuse du cinquième rang à la Cité interdite, elle avait du mal à s'intégrer dans un espace où les bonnes manières étaient fortement imposées. Elle n'était pas une femme prête à se consacrer entièrement à l'Empereur, mais un animal qui n'arrive pas à se débarrasser de son origine roturière :

« Mes inclinations, mes prosternations, mes déhanchements manquaient de retenue. Je n'arrivais pas à me débarrasser de ma brutalité animale »⁴⁴³

Quoique, son endurance et sa persévérance lui ont permis de se distinguer des autres femmes. Sa personnalité exceptionnelle a attiré l'attention de la Talentueuse Xu et celle de Petit Faisan. Ces deux derniers ont permis à Lumière de découvrir la passion sexuelle. Elle s'extirpe de son animosité et gagne en ruser. Par

⁴⁴²Shan Sa, *Impératrice*, op.cit., p. 54.

⁴⁴³ Ibid., p. 66.

ailleurs, elle rompt avec un corps dur d'une provinciale et embellit davantage : C'est une nouvelle métamorphose à la fois physique et psychologique :

« J'observais d'un mauvais œil ma métamorphose. Mes seins poussaient. Mes joues étaient plus charnues, ma bouche plus juteuse. Mon corps ignorait ma misère. J'étais devenue belle. »⁴⁴⁴

« J'avais perdu de ma naïveté et gagné en force. Les vaines agitations des femmes ne pouvaient plus m'atteindre. Je regardais l'effervescence du Gynécée avec détachement. La Cité interdite avait enterré ma jeunesse. Au monastère, j'étais morte et ressuscitée. Les amies, les ennemies, les maîtresses s'étaient évanouies. Revenante d'un monde disparu, je continuais à traverser les saisons, à vivre pour un seul homme »⁴⁴⁵.

Cette métamorphose était le point de départ de la concrétisation de son ambition tant convoitée du trône :

« Mais cette fois-ci, le Palais Intérieur n'accueillait pas cette adolescente provinciale terrifiée par sa volupté et sa corruption. Le Gynécée allait se plier à ma volonté et à mon expérience. Dès les premiers jours, je sus m'assurer la fidélité des serviteurs las d'une impératrice despotique et d'une favorite vindicative. Mes directives étaient respectées et exécutées »⁴⁴⁶.

Cette force péniblement acquise lui a ouvert les portes de l'auréole, elle a revêtit l'apogée de la puissance monarchique en détenant avec ardeur un règne impérial éphémère certes, mais marquant dans l'Histoire de la Chine :

« Dix ans auparavant, les intrigues du Palais et la complexité des décisions impériales me troublaient, parfois la solitude du pouvoir m'oppressait. A présent, le gouvernement que j'avais nommé m'apportait ses conseils et j'avais pris l'assurance d'une femme au seuil de la maturité. L'art du commandement devenait

⁴⁴⁴ Shan Sa, *Impératrice*, op.cit., p. 128.

⁴⁴⁵ Ibid., p. 154.

⁴⁴⁶ Ibid., p. 154.

un exercice martial, un sacrifice religieux. Impliquée et détachée, je manipulais les âmes avec sincérité et flottais au-dessus de ce monde de souillure comme une goûte d'huile »⁴⁴⁷

II.7. Echech du programme narratif

L'analyse ci-dessus nous a permis de déceler les traits redondants qui caractérisent l'écriture poétique du personnage chez Shan SA. A présent nous mettons l'accent sur le personnage en tant qu'acteur destiné à réaliser un programme narratif (PN).

Ce dernier est proposé, dans une conception sémiotique du récit, par Greimas qui stipule que le personnage est destiné à véhiculer un sens. Le récit se présente dès lors comme « *l'orientation d'un sujet vers un objet* »⁴⁴⁸ qui permet de « *déceler les valeurs qui animent le sujet à travers le choix de l'objet, les moyens mis en œuvre pour l'obtenir et les déterminations à l'origine de la quête* »⁴⁴⁹.

Pour ce faire, le programme narratif découle d'une jonction de quatre phases complémentaires qui permettent de véhiculer des valeurs à travers les actions accomplies.

La manipulation correspond à l'amorce, à la mise en route du programme narratif. Elle suppose « *un destinataire cherchant à transmettre au sujet de la quête un vouloir faire ou un devoir faire* »⁴⁵⁰. Par ailleurs, elle prépare l'exécution d'un faire-faire par un sujet opérateur :

« Non plus l'activité d'un sujet opérateur sur les états, mais l'activité d'un sujet opérateur sur un autre sujet opérateur pour lui faire exécuter un programme donné (faire-faire) »⁴⁵¹

⁴⁴⁷Shan Sa, *Impératrice*, op.cit., p. 247.

⁴⁴⁸ Vincent Jouve, *Poétique du roman*, op.cit., p. 54.

⁴⁴⁹ Ibid., p. 54.

⁴⁵⁰ Ibid.

⁴⁵¹ Jean-Claude Giroux, Louis Panier (Groupe d'entrevernes), *Analyse sémiotique des textes*, op.cit., p. 59.

La manipulation est la phase cruciale dans la mise en train d'un programme narratif, car elle le déclenche, parallèlement, elle instaure et détermine le système des valeurs véhiculées par un sujet opérateur :

« Sous le terme de manipulation, on rassemble donc des phénomènes narratifs variés, mais qui ont en commun les caractéristiques suivantes :

- a) *Ensemble d'opérations qui se ramènent au faire-faire.*
- b) *Mise en relation d'un destinateur (manipulateur) et d'un sujet opérateur (manipulé – destinataire de la manipulation) ;*
- c) *Faire persuasif d'un destinateur envers un destinataire (faire-savoir et faire-croire) ;*
- d) *« Mise en route » d'un programme narratif : on met en place un sujet opérateur pour des performances à réaliser ou bien on présente des performances (ou des objets-valeurs) dont on persuade quelqu'un qu'elles sont à réaliser (ou qu'ils sont à acquérir) »⁴⁵².*

La mise en route d'un programme narratif est suivie logiquement par le passage à l'acte, l'accomplissement de l'action transmise par un destinateur à un sujet opérateur qui se charge de réaliser le faire-faire. Il s'agit, en effet, de la phase de *compétence* dans laquelle le sujet opérateur acquiert un ensemble de modalités nécessaires à la réalisation de l'action. De plus, cette deuxième phase est corrélative à la performance, troisième phase de la séquence narrative qui répond à l'interrogation suivante : *« Dans quelle mesure le pouvoir et le savoir du personnage se réalisent-ils dans des actes concrets ? »⁴⁵³.*

Le succès de la performance dépend de la présence de quatre modalités acquises dans la compétence :

« La réalisation de la transformation par le sujet opérateur présuppose que ce dernier est capable de réaliser la performance en encore qu'il est compétent. On appelle compétence les conditions nécessaires à la réalisation de la performance

⁴⁵² Jean-Claude Giroux, Louis Panier (Groupe d'entrevernes), *Analyse sémiotique des textes*, op.cit., p. 53.

⁴⁵³ Vincent Jouve, *Poétique du roman*, op.cit., p. 55.

pour autant qu'elles sont rapportées au sujet opérateur. (...) on peut ramener la compétence du sujet opérateur à quatre éléments : le devoir-faire, le vouloir-faire, le pouvoir-faire, le savoir-faire. S'il réalise la performance, le sujet opérateur doit nécessairement être muni de certains éléments de compétence »⁴⁵⁴.

La mise en œuvre, la réalisation du programme narratif est l'étape qui succède à la compétence : la performance. Elle correspond à la concrétisation de l'action par le sujet opérateur, c'est-à-dire, qu'il s'agit du *faire* du sujet opérateur qui accomplit la quête qui lui est transmise par un destinataire en convoquant les modalités qu'il possède :

« On appelle donc performance toute opération du faire qui réalise une transformation d'état. Ici encore, il s'agit d'un rôle et non d'un personnage »⁴⁵⁵.

La sanction est la phase qui répond à la question suivante : *« la compétence a-t-elle permis de réussir ? »⁴⁵⁶*. Elle a pour rôle d'évaluer la performance en qualité d'échec ou de réussite :

« Le sujet opérateur a réalisé une transformation des états, reste à dire quel est le statut de vérité de l'état final de la transformation : vrai, faux, mensonger ? Il faut révéler ce qui a été opéré dans la performance »⁴⁵⁷

Les personnages de Shan Sa, envisagés comme signe du récit, partagent des similitudes frappantes quant à leur être, leur faire et leur importance hiérarchique. Par conséquent, nous estimons que les programmes narratifs mis en œuvre, où ils acquièrent le statut de sujet opérateur, sont voués à l'échec. Il s'agit, en effet, d'un choix poétique omniprésent dans l'ensemble des romans de Shan Sa.

Cet échec du programme narratif s'observe incontestablement dans l'absence du vouloir-faire, compétence nécessaire à sa réalisation. En effet, nous constatons

⁴⁵⁴ Jean-Claude Giroux, Louis Panier (Groupe d'entrevernes), *Analyse sémiotique des textes*, op.cit., p. 17.

⁴⁵⁵ Ibid., p. 21.

⁴⁵⁶ Vincent Jouve, *Poétique du roman*, op.cit., p. 55.

⁴⁵⁷ Jean-Claude Giroux, Louis Panier (Groupe d'entrevernes), *Analyse sémiotique des textes*, op.cit., p. 49.

que, pour une raison ou pour une autre, cette compétence influence et affecte la réalisation de la performance, phase cruciale dans la séquence narrative qui se réalise partiellement, mais n'aboutit pas à son terme. Par conséquent, son imperfection mène sans conteste à l'échec de la performance.

Pour illustrer notre constatation, nous prenons pour modèle trois personnages (sujets opérateurs) qui véhiculent des valeurs opposées relatives à l'Histoire de la Chine :

- le lieutenant Zhao : véhicule une valeur à la fois historique et idéologique qu'est le pouvoir
- la Jeune Mère : transmet une valeur à la fois historique et sociale qu'est la soumission face à la supériorité du pouvoir.
- l'Impératrice Lumière : oscillant entre mère, épouse et régente, elle se perd dans cette double identité, cette double appartenance qu'elle manipule de manière disproportionnée : elle accorde de l'importance à son statut d'impératrice (pouvoir) au détriment de celui d'épouse et de mère (soumission). Lumière véhicule les deux valeurs précitées.

II.7.1. Un vouloir-faire : l'abandon de l'enquête

La narration dans *Porte de la Paix céleste* est hétérodiégétique, car le narrateur est absent de l'histoire qu'il raconte. Or, dès les premières lignes du récit : l'incipit, il plante un décor extrêmement important. Il décrit un espace endommagé suite à émeute qui confronte les étudiants universitaires à l'armée chinoise. L'espace reconstruit assure la véridicité du récit, facteur nécessaire à la réalisation du programme narratif :

« La sémiotique développe une analyse de la véridiction, c'est-à-dire des jeux du langage avec la vérité qu'installe en son sein le discours. Le croire vrai de l'énonciateur, quelle que soit la modalisation de sa certitude, ne suffit pas, il doit être partagé par le croire vrai de l'énonciataire »⁴⁵⁸.

⁴⁵⁸ Denis Bertrand, *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan/ Université, 2000, p. 268.

Cet espace référentiel à la réalité assure l'effet de réel : il contient un événement historique. Ce dernier est mis en filigrane dans le récit, car il favorise la mise en route du programme narratif du Lieutenant Zhao.

En effet, ce personnage était impliqué, grâce à ses compétences et sa persévérance militaire (cf. l'être du personnage) dans les confrontations des émeutes sur la Place céleste. Blessé, il a été transféré à l'hôpital du régiment de Pékin où il fut soigné. Sur place, son supérieur (destinateur) lui transmet (Zhao qui devient actant) un faire-faire : une enquête à mener contre la criminelle Ayamei, soupçonnée d'avoir participé aux émeutes de la veille :

« Il reçut la visite de son supérieur qui lui transmet d'abord les vœux du Comité central du Parti Communiste et de la Commission militaire. Puis il montra une photo à Zhao et lui dit :

- *Elle s'appelle Ayamei. Elle est un des principaux organisateurs de l'émeute. Elle a pu profiter du trouble hier soir pour s'enfuir de la place de la Paix céleste. Retrouve-la et amène-la devant le tribunal. Le peuple veut la juger. Qu'elle paie pour son crime ! »⁴⁵⁹.*

Le vouloir-faire, le savoir-faire, le devoir-faire et le pouvoir-faire nécessaires sont là pour assurer et accomplir la phase de compétence : Le Lieutenant Zhao formé pour protéger et défendre sa patrie exécute, obligatoirement, la mission. Il remplit les exigences de la phase de compétence avec succès : formé pour les missions difficiles qui exigent une intelligence et une endurance peu communes, il a pu mener l'enquête avec bravoure. Par ailleurs, sa personnalité (discret, déterminé, solitaire) a fortement contribué à sa réussite.

Nous signalons que la défaillance qui s'observe au niveau du vouloir-faire n'apparaît pas au début du récit, c'est au fur et à mesure que le personnage (sujet-opérateur) explore davantage un objet-valeur (journal intime de la criminelle) que cette compétence change, se transforme et se concrétise par la désobéissance à son

⁴⁵⁹ Shan Sa, *Porte de la Paix céleste*, op.cit., p. 33.

supérieur et l'abandon de la mission dont il était chargé d'accomplir : il y a alors transformation engendrée par l'objet -valeur en question.

Ainsi, l'absence d'une compétence cruciale implique forcément l'abandon de la performance. En effet, le journal intime d'Yamei découvert et lu par Zhao est une arme à double tranchons : C'est un objet qui lui a permis de suivre les pas de la criminelle (performance) or, son influence l'a poussé à se remettre en question.

Etant un personnage qui ne laisse guère exprimer ses sentiments, le journal intime l'a poussé inconsciemment à exprimer son désir de renouer des liens familiaux, s'interroger sur sa vie, sur ce qu'il fait :

« Lorsque tout le monde fut couché, il se leva et sortit pour écouter le bruit des vagues et du vent. Une envie d'écrire à quelqu'un s'empara de lui. Il pensa d'abord à ses parents auxquels il écrivait une fois par an pour donner des nouvelles. Mais ils étaient illettrés, et même si le cousin du village voisin leur lisait la lettre, ils ne comprendraient pas ce qui s'était passé et s'inquiéteraient pour rien. A ses frères et sœurs ? Zhao avait quitté la maison depuis sept ans, il ignorait ce qu'ils étaient devenus. A ses camarades ? Zhao n'avait jamais eu d'ami. A son supérieur, qui était son lieutenant d'autrefois et qui lui avait indiqué le bon chemin ? Zhao frissonna à cette idée. Il imaginait sur supérieur le grondant : « pas d'affection, pas de pitié, pas d'amour. Devoir ! Sacrifice ! Obéissance ! »⁴⁶⁰

Cette remise en question de son état émotionnel a mené son programme narratif à l'échec. Par conséquent, la mission dont il était chargé d'accomplir n'a pas abouti à son terme : il n'a pas arrêté la criminelle même s'il a réussi à la trouver :

« Elle le dévisagea. Et, les yeux dans les yeux, il oublia soudain sa vie passée. Le regard était noir, intense. Les lèvres rouges. Elle lui sourit.

- *Avez-vous vu quelque chose ? cria un soldat à l'oreille de Zhao.*

Zhao baissa les jumelles et se retourna vers le soldat :

⁴⁶⁰ Shan Sa, *Porte de la Paix céleste*, op.cit., p. 106.

- *Non, rien, répondit-il* »⁴⁶¹.

En nous basons sur le schéma⁴⁶² du programme narratif selon Greimas, nous proposons de schématiser l'échec du programme narratif réalisé par le Lieutenant Zhao :

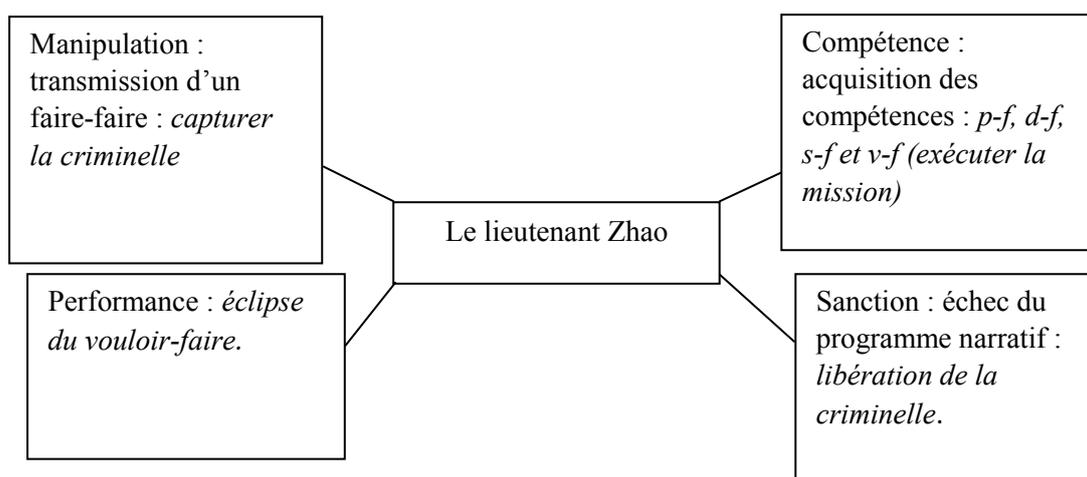


FIGURE 12 : PN DU PERSONNAGE ZHAO

II.7.2. Le vouloir-faire : la dominance de l'époux

Pareillement au parcours narratif de Zhao, celui de la Jeune Mère a échoué. En effet, la narration est hétérodiégétique prise en charge par un narrateur absent de l'histoire qu'il relate en qualité de personnage-actant. Il nous fait part de l'histoire d'une Jeune Mère qui, dans un contexte de guerre, s'oblige à mener une vie errante, insupportable, incertaine. Elle vit quotidiennement dans une incertitude totale, s'interroge sur l'identité de son époux : cet étranger lui a permis de mettre au monde deux enfants. Son absence constante est comblée par l'importance et le soin qu'elle accorde à ses enfants. Elle vit pour les protéger de leur père qui représente pour elle un danger.

⁴⁶¹ Shan Sa, *Porte de la Paix céleste*, op.cit., p. 146.

⁴⁶² Greimas, cité par Vincent Jouve, *Poétique du roman*, op.cit., p. 55.

En effet, le commandant Liu symbolise la guerre, la destruction voire même la fatalité. Evoluant dans un contexte politique tourmenté, la Jeune Mère et ses enfants sont constamment menacés par un danger intime qu'est le père de la famille.

Son époux Liu représente une menace qui côtoie la Jeune Mère depuis leur union forcée. Ce danger (son époux) est la raison pour laquelle son programme narratif a échoué.

En effet, conformément au modèle proposé par Greimas qui stipule le passage par quatre étapes complémentaires afin de conférer au récit du sens. La Jeune Mère, personnage protagoniste, n'accomplit pas la troisième étape en vue de l'absence du vouloir-faire. Nous observons l'échec de son programme narratif dans la phase de la sanction.

Pareillement au programme narratif de Zhao, le protagoniste dans *Porte de la Paix céleste*, a échoué car la phase de performance n'a pas abouti à son terme : il n'a pas voulu capturer la criminelle malgré leur rencontre. Le programme narratif de la Jeune Mère témoigne d'une dégradation qui s'observe au niveau de la performance et échoue au niveau de la sanction.

En effet, le bonheur dans lequel la Jeune Mère vivait était de courte durée. Suite à un événement historique qui a complètement bouleversé le Sud de la Chine, elle fuit sa demeure luxueuse pour rejoindre la salle du Bouddha où les membres du clan Hautes Portes se réunissent pour se réfugier des soldats. Une fois sur place, sa mère (destinateur) lui annonce une mauvaise nouvelle (un faire-faire) : elle doit impérativement épouser le capitaine des rebelles :

« La porte s'ouvrit vers la fin de l'après-midi. Sa mère entra, accompagnée de soldats. Elle lui dit que le capitaine avait décidé d'épouser la fille. Elle baissa la tête et ne prononça pas un mot. Sa mère réprima un sanglot et s'en alla préparer la chambre nuptiale. La Jeune Fille réclama un bain chaud. Ce fut sa seule exigence. Le capitaine lui fit dire que ce n'était pas nécessaire »⁴⁶³

⁴⁶³ Shan Sa, *La cithare nue*, op.cit., p. 31.

Elle entame, le lendemain de son mariage forcé, son devoir d'épouse avec docilité et obéissance. Ainsi, le savoir-faire, pouvoir-faire et surtout le devoir-faire sont acquis par le sujet opérateur : « *Elle avait mal partout, mais elle se leva et s'habilla précipitamment pour accomplir son devoir d'épouse* »⁴⁶⁴.

Ou encore :

« *Deux bras forts la saisissent alors qu'il roule sur elle. Joue contre joue, poitrine contre poitrine, il se glisse sous sa peau, dans sa respiration. Il prend racine dans sa chair et puise sa force en elle. Les larmes aux yeux, elle tolère l'invasion et le pillage. Leurs destins sont si noués qu'elle ne peut pas s'y opposer. En mettant leur vie constamment en péril, il ne lui donne ni le temps de le haïr, ni celui de le repousser* »⁴⁶⁵

L'obéissance de la Jeune Mère a duré plus de vingt années. Durant cette longue période le personnage n'a jamais manifesté son désaccord quant aux comportements de son époux. Elle a fait preuve d'une tolérance et patience peu communes. Les actions qui prouvent l'accomplissement de la phase de performance (concrétisation, le faire des actions) sont nombreuses.

Nous choisissons à titre illustratif l'action où le commandant Liu ordonne à son épouse La Jeune Mère de quitter la rive sud du fleuve Yangzi pour l'accompagner à sa nouvelle demeure à Jing Ko. En dépit de la souffrance atroce que son époux lui a fait subir en la quittant dans un lieu ravagé par la guerre, à son retour, elle obéit aveuglement à ses ordres sans aucune tentative de révolte ou protestation de sa part. Donc, elle réalise la phase de la performance :

« *Il avance et elle recule. Il lui arrache le bébé. Balancée dans l'air, la petite fille éclate de rire.*

- *On s'en va ! Lui ordonne-t-il.*
- *Attendez.*

⁴⁶⁴ Shan Sa, *La cithare nue*, op.cit., p. 32.

⁴⁶⁵ Ibid., p. 126.

Elle court vers le chariot, prend son balluchon et une longue corde en tombe. Elle la ramasse. La corde porte sept nœuds. Par sept fois déjà, la lune était pleine et elle n'avait aucune nouvelle de lui.

La voix tonitruante de son époux résonne :

- *Laisse tes affaires. Viens.*
- *Laisse tout. Dépêche-toi. Nous partons tout de suite.*

N'osant désobéir à son époux, elle abandonne ses bagages et le suit docilement. »⁴⁶⁶

Après avoir déménagé avec son époux à Jing Ko, ses visites se font rares. Une fois, en compagnie de ses alliés, ils ont été reçus dans la résidence où la Jeune Mère erre dans la solitude.

Son époux se sert d'elle pour des fins politiques. En effet, étant rusé, il interrompt la discussion entretenue avec ses invités dans le but de ne pas dévoiler sa stratégie militaire à ses ennemis potentiels présents. Il invite son épouse pour leur jouer un air de cithare. Interloquée, elle néglige les interrogations sans réponses qu'elle se pose et accomplit son devoir d'épouse avec obéissance. Nous remarquons, à ce stade, que le devoir-faire est la compétence dont dispose le plus la Jeune Mère et qui influence fortement la réalisation de la performance :

« Que l'épouse danse et joue de la musique dans un dîner est un honneur rare que fait l'hôte à ses invités. Mais la Jeune Mère est trop timide et trop fâchée pour vouloir se montrer. Pourquoi son époux a-t-il interrompu la discussion ? Pourquoi utilise-t-il la musique pour faire taire ? Elle ne comprend rien aux ambitions des hommes et à la fureur envie de faire la guerre. Parmi ces guerriers brutaux qui parlent de trahison et de conspiration, combien savent apprécier les sons subtils de la cithare ? Insensible à ses humeurs, son époux insiste, puis la supplie. Pour ne pas lui faire perdre la face, elle accepte enfin de jouer un seul air »⁴⁶⁷.

⁴⁶⁶ Shan Sa, *La cithare nue*, op.cit., p. 106.

⁴⁶⁷ Ibid., p. 119.

Or, cette obéissance disparaît avec le temps et cède sa place à la haine, à la désolation pour un mariage malheureux et une fin tragique pour sa famille. En effet, les interrogations intérieures sur les ambitions de son époux ne la laissent pas indifférente et prennent le dessus dans son quotidien :

« Ses pensées s'entrechoquent tandis que les mains de son époux glissent vers son ventre et retirent sa robe. Elle demeure inerte. Il a mis la vie de sa famille en danger sans la consulter. La résidence qu'elle rénove, les jardins qu'elle construit, les étangs qu'elle creuse ne sont que des écrans de beauté qui dissimulent l'horreur. Les dignitaires de la dynastie se livrent entre eux des combats sournois. Une tuerie entraînant d'autres tueries, les troubles ne cesseront plus »⁴⁶⁸

De fait, le vouloir-faire c'est-à-dire la soumission totale à une vie imposée par son époux prend fin. Elle devient insensible à son statut d'épouse, désobéit à son époux : c'est la délivrance et l'insoumission. Ainsi, l'éclipse du vouloir-faire engendre l'échec de son programme narratif. Le dénouement du récit s'achève par la mort du personnage qui, après avoir refusé le statut d'Impératrice se consacre à la prière dans le monastère Force du Nord.

L'exemple le plus éminent qui concrétise sa rébellion est celui qui accompagne la glorification de son époux par le titre d'Empereur Divin, fondateur de la dynastie Song. En effet, la gloire de son époux, la concrétisation de ses ambitions souvent dissimulées ne la laissent pas indifférente, elle manifeste pour la première fois de son existence, son refus, son désaccord quant aux idées meurtrières de son époux :

« Elle recule d'un pas et regarde autour d'elle. Toutes les femmes sont à genoux, elle seule debout. Depuis vingt ans, le monde jacasse sur l'ambition cachée de son époux et elle n'a jamais cru à ces calomnies. Aujourd'hui, décidé à transgresser la loi divine, il lui impose son intention criminelle et l'associe à ses manœuvres.

⁴⁶⁸Shan Sa, *La cithare nue*, op.cit., p. 125.

Elle a honte et peur. Elle se voûte, jette un regard à Yifu pour puiser de la force en lui, puis se redresse. Une voix, une sorte de miaulement, s'échappe de sa gorge :

- Non, Monseigneur. Je refuse ! »⁴⁶⁹.

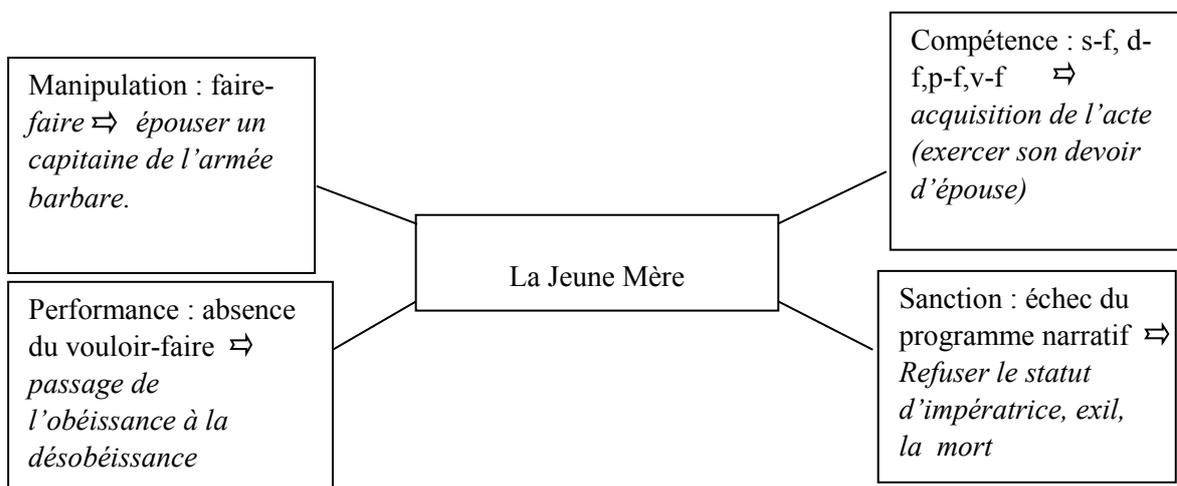


FIGURE 13 : PN DU PERSONNAGE LA JEUNE MÈRE

II.7.3. Le vouloir-faire : dichotomie d'un double statut

Le traitement du programme narratif du personnage Lumière, protagoniste dans *Impératrice*, ne diffère nullement de celui des deux personnages analysés ci-dessus. En effet, son parcours narratif finit par échouer, car elle pénètre dans un dilemme identitaire : *A-t-elle voulu être une épouse, une mère ou une impératrice ?*

En effet, les idées de maintenir le pouvoir suprême traversaient l'esprit de Lumière depuis son jeune âge. Toujours assoiffée de gouverner, elle surmonte toutes les rudes épreuves auxquelles elle a fait face avec bravoure. Cependant, arrivant au sommet de la gloire, elle remet son parcours en question : *A-t-elle fait les bons choix ?* Ces interrogations argumentent l'échec de son programme narratif.

Ce qui caractérise la phase de manipulation, c'est qu'elle n'est pas assumée par une instance particulière (un destinataire). Il s'agit, en effet, d'un ensemble de facteurs qui ont fortement contribué à la mise en route de son programme narratif (gagner le cœur de l'Empereur comme voie qui lui permet de gouverner).

⁴⁶⁹ Shan Sa, *La cithare nue*, op.cit., p. 220.

En effet, le plus éminent, réside dans le désir inné de vouloir régner, caractère qui la diffère de ses deux sœurs : « *Ils ne savaient pas encore que j'allais détruire leur monde afin de construire le mien* »⁴⁷⁰. De plus, l'Empereur constituait, pour elle, un moyen qui l'orienterait vers la régence et, par conséquent, réaliser ce rêve tant convoité :

*« Mille fois, j'imaginai ma joie et ma fierté d'être l'heureuse élue. Mère oublierait son chagrin et sa misère. Désormais, personne n'oserait plus l'humilier. Devenue favorite impériale, promu au rang supérieur, je solliciterais l'autorisation de sa visite en compagnie de Petite sœur. Quand je mettrais au monde un prince, Grand-mère royale, elle recevrait un palais doté d'innombrables domestiques. »*⁴⁷¹

Après avoir conquis le cœur de Petit Faisan, le Fils du Ciel, son rêve se réalise : elle fut désignée Impératrice. Le pouvoir-faire, vouloir-faire, savoir-faire et devoir-faire ont conféré au sujet-opérateur (Lumière) toutes les compétences nécessaires à la réalisation de la quête (devenir impératrice). Ainsi, c'est en arrivant au sommet de la gloire (performance) que le sujet-opérateur mène son parcours narratif vers l'échec.

En effet, dans chaque réalisation relative à son statut d'impératrice, un échec dans sa vie privée apparaît. Elle se trouve alors dans une position délicate, un dilemme qui l'incite, à un moment donné, à faire un choix décisif : abandonner ou maintenir le trône.

De plus, son statut d'impératrice l'oblige à prendre des décisions radicales concernant tout membre de sa famille voulant la conspirer. En effet, elle ordonne l'exécution de deux de ses enfants, l'exil d'un autre à cause d'une conspiration complotée contre elle. Aussi, elle a entraîné le suicide de sa sœur aînée pour avoir tenté de conquérir le cœur de l'Empereur :

« A la Cour, je n'avais plus de parenté extérieure. Cette absence m'affaiblissait. Ma famille avait été construite et démantelée par ma volonté. J'avais apporté à chacun

⁴⁷⁰ Shan Sa, *Impératrice*, op.cit., p. 10.

⁴⁷¹ Ibid., p. 71.

de ses membres la richesse, la dignité. Le renoncement de Grande Sœur avait été la première trahison, qui avait invité à d'autres traîtrises. Au lieu de suivre mon élévation, ils avaient préféré la chute. Mon enfance était morte. Autour de moi, aucun visage ne me rappelait plus le paysage lointain de l'innocence. Père et Mère s'étaient effacés. Mes sœurs les avaient suivis. Je devais continuer, accompagnée de regret »⁴⁷²

Malgré cette solitude, Lumière vise toujours le règne divin :

« Je ne croyais plus en la compassion des hommes. Je croyais en celle des dieux. Mes yeux s'étaient détournés de ma souffrance. Ils fixaient les étoiles »⁴⁷³.

Au sein de ce tumulte profond qui partageait Lumière, un facteur influence tenacement son programme narratif : la vieillesse. Cet ennemi redoutable hantait le quotidien de l'impératrice. Elle ne pouvait plus résister aux longues réunions pourtant elle s'accrochait difficilement à son poste, car rassasiée du pouvoir terrestre, elle vise le pouvoir céleste, divin, éternel :

« Dans ce bas monde, les femmes sont les perles de l'océan dont l'éclat naît de la souillure. Le sang avait été ce cordon qui me liait au monde souterrain où un labyrinthe lugubre se tordait d'un brasier éternel. C'était là la source de mon énergie .Impératrice Suprême, je devais taire ma maladie. (...) Mon corps divin venait de retourner à son état originel ; la sérénité de mes sens reposés me permettait enfin d'accéder à l'immortalité »⁴⁷⁴

Cette confrontation perpétuelle à la mort ne diminue guère son envie de régner : *« Les affaires politiques maintenaient ma respiration. Je plongerais le temps consacré au travail jusqu'au soir afin de fuir mon palais, ma prison, mon tombeau »⁴⁷⁵*. Ainsi, après avoir visé l'immortalité, elle tombe des nues et combat la

⁴⁷²Shan Sa, *Impératrice*, op.cit., p. 221.

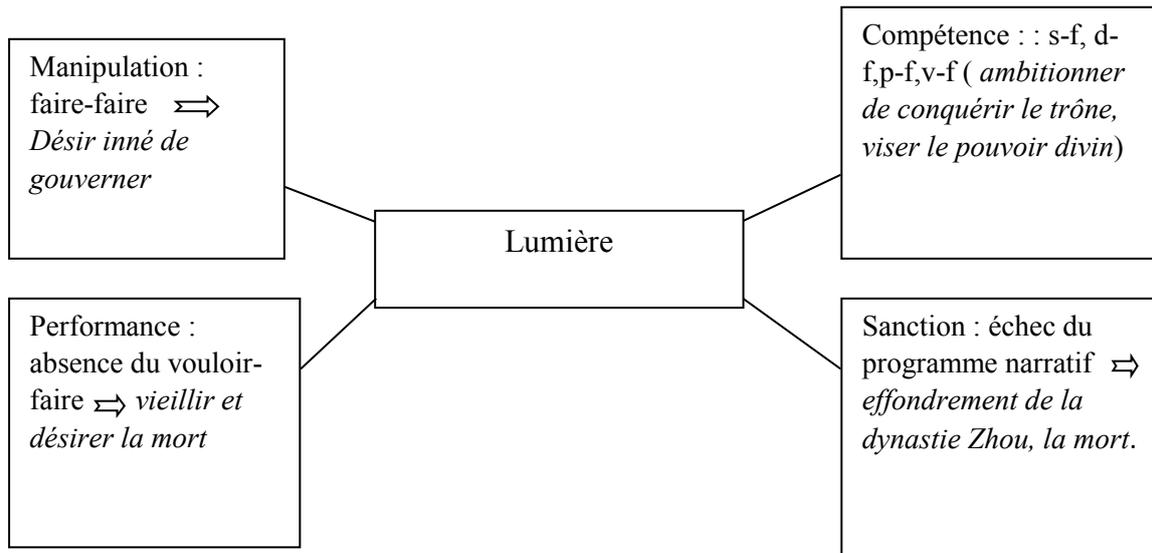
⁴⁷³ Ibid., p. 221.

⁴⁷⁴ Ibid., p. 295.

⁴⁷⁵ Ibid., p. 297.

vieillesse et la mort. Son ambition illimitée est vaincue par une réalité évidente, elle se livre alors à la mort :

« *Comment tricher avec moi-même ? De fréquents troubles intestinaux me fatiguaient. Ma force fuyait comme un filet d'eau entre les doigts. Je marchais plus lentement, je l'essoufflais plus vite...* »⁴⁷⁶.



⁴⁷⁶ Shan Sa, *Impératrice*, op.cit., p. 408.

Chapitre II

Narration et instances narratives :

Structures narratives à valeur sociale

L'étude du statut du narrateur fait l'objet du deuxième chapitre de la troisième partie de notre travail de recherche. Nous estimons que le choix de l'instance qui se charge de la narration est un aspect qui participe fortement à l'élaboration de l'identité poétique Shan Sa, car la manière dont elle convoque le narrateur dans ses différents statuts est étroitement liée à l'historicité de son œuvre romanesque.

A ce stade, nous nous interrogeons sur les différents statuts qu'acquiert le narrateur dans l'œuvre romanesque de Shan Sa. autrement-dit, nous tenterons de répondre à la question suivante : *Qui parle dans les romans de Shan Sa ?*

De prime à bord, le narrateur qui assume la narration est convoqué tantôt à la première personne (le cas d'*Impératrice*), tantôt à la troisième personne (le cas de *Porte de la Paix céleste* et *La cithare nue*). Le choix d'attribuer au narrateur plusieurs statuts nous intrigue. Dès lors, nous nous interrogeons sur le pourquoi de ce choix qui semble pertinent de la part de la romancière. A priori, une réponse s'impose : le choix du statut du narrateur est en rapport étroit avec les histoires racontées d'une part, et de l'autre part, avec l'Histoire de la Chine.

Deux constations surgissent :

- Dans *Impératrice*, il est question de relater la vie d'une figure emblématique dans l'Histoire de la Chine. Le choix d'un narrateur homodiégétique est intimement lié à l'image que veut la romancière véhiculée quant à la force et au pouvoir du système monarchique de la Chine Impériale.
- Dans *Porte de la Paix céleste* et *La cithare nue*, il est question d'un narrateur hétérodiégétique qui ne s'implique pas dans le récit comme personnage-actant. Cependant, il est doté d'une vision illimitée sur les personnages, l'intrigue... De fait, à travers ce narrateur, la romancière cherche à nous communiquer la voix du peuple, des classes sociales réprimées par la monarchie absolue.

En résumé, nous pouvons avancer le postulat suivant : à travers le point de vue narratif, la romancière confronte deux visions opposées sur la Chine, plus

précisément, sur la hiérarchie dans la société chinoise. Par conséquent, elle propose un regard social sur l'Histoire de son pays en convoquant une technique narrative propre à l'univers romanesque fictionnel qu'est le statut du narrateur.

Par ailleurs, le choix du narrateur est relativement lié au choix de la personne grammaticale. Il est mécanique et résulte de la situation narrative adoptée par la romancière et son attitude quant à la vision de L'Histoire de la Chine qu'elle cherche à véhiculer :

« Le choix du romancier n'est pas entre deux formes grammaticales, mais entre deux attitudes narratives (dont les formes grammaticales ne sont qu'une conséquence mécanique) : faire raconter l'histoire par l'un de ses «personnages» ou par un narrateur étranger à cette histoire. La présence de verbes à la première personne dans un texte narratif peut donc renvoyer à deux situations différentes que la grammaire confond, mais que l'analyse narrative doit distinguer »⁴⁷⁷

De fait, nous pouvons dire que dans *Impératrice*, le narrateur qu'est le personnage principal actant dans le récit assure le rôle, à travers l'emploi du « je », de nous faire présenter, de manière plus ou moins directe, la vision de la romancière sur l'Histoire de la Chine.

Toutefois, cette technique est maniée d'une manière différente dans *Porte de la Paix céleste* et dans *La cithare nue*. C'est-à-dire que le narrateur n'est pas explicitement apparent et ne s'implique pas directement dans le récit. Cependant, sa présence se fait entendre implicitement à travers d'autres procédés d'investissement : le plus éminent est la description subjective de l'espace romanesque :

« La présence de l'énonciateur ne se manifeste donc pas nécessairement par la figuration d'un «je» linguistique : une description peut être éminemment

⁴⁷⁷Gérard Genette, *Figure III*, op.cit., p. 252.

«*subjective*» et un récit endossé par le «*je*» adopter un point de vue *universaliste* »⁴⁷⁸

Ainsi, le narrateur hétérodiégétique dissimule son identité référentielle derrière le «*il*» de la troisième personne, or, il fait apparaître celle du peuple chinois.

I. Autour du statut du narrateur

A la différence de l'auteur qui est considéré comme «*une personne réelle qui participe à la communication littéraire* »⁴⁷⁹, ou encore «*la personne réelle qui vit ou a vécu en un temps et en des lieux donnés, a pensé telle ou telle chose, peut faire l'objet d'une enquête biographique, inscrit généralement son nom sur la couverture du livre que nous lisons* »⁴⁸⁰ il est alors une personne ayant un état civil. Le narrateur est «*une instance fictive* »⁴⁸¹, un être fictif qui n'a pas d'existence en dehors du texte, c'est un être de papier imaginé et construit par l'auteur pour assurer l'acte de narrer. Il est «*un personnage à qui l'auteur a délégué le pouvoir de raconter* »⁴⁸². En d'autres termes, l'auteur invente un personnage qui raconte en son nom. Le narrateur est le personnage produit et n'a pas d'existence en dehors du roman. Ils sont alors «*des êtres de papier ; l'auteur (matériel) d'un récit ne peut se confondre en rien avec le narrateur de ce récit* »⁴⁸³

En déléguant la parole au narrateur dans un monde de fiction, ce dernier est présent dans l'histoire qu'il raconte en tant que personnage et peut raconter son histoire, le récit contient alors, selon une distinction élaborée par Gérard Genette, une narration dite «*homodiégétique* ». Cependant, elle est hétérodiégétique quand le narrateur assure l'acte de narrer tout en étant absent de l'histoire en qualité de personnage-acteur.

⁴⁷⁸Catherine Kerbrat-Orrechioni, *L'Enonciation de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1980, p. 152.

⁴⁷⁹ Vincent Jouve, *Poétique du roman*, op.cit., p. 24.

⁴⁸⁰ Jean-Pierre Goldenstein, *Lire le roman*, op.cit., p. 29.

⁴⁸¹ Ibid., p. 29.

⁴⁸² Sylvie Patron, *Le narrateur, introduction à la théorie narrative*, Paris, Armand Colin, collection U Lettres, 2009, p. 13.

⁴⁸³ Roland Barthes, *Introduction à l'analyse structurale des récits, Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, p. 40.

Cette distinction est fondamentale dans les recherches en narratologie, car elle entraîne la domination dans le texte ou du discours ou du récit, deux grandes formes d'organisation du produit littéraire. En effet, l'opposition homo /hétérodiégétique recouvre deux notions distinguées par Genette dans *Figure III* : lorsque le narrateur est en dehors de la fiction et n'est pas impliqué dans l'histoire racontée, il est alors *extradiégétique*. En revanche, il est *intradiegétique* lorsqu'il est présent dans la fiction en tant que personnage.

Notre corpus semble privilégier les deux formes narratives précitées. En effet, Shan Sa choisit de déléguer la parole dans *Impératrice* au personnage protagoniste qui assume la narration à la première personne. Cependant, dans *Porte de la Paix céleste* et *La Cithare Nue*, Shan Sa fait appel à deux narrateurs qui se relaient et assurent une narration des histoires à la troisième personne de manière alternative tout en introduisant d'autres voix narratives qui se manifestent principalement à travers différentes formes de discours rapporté.

Dans ses textes narratifs, la romancière cherche à présenter une double vision sur la Chine, sur sa société, ses valeurs, ses traditions. Cette vision est essentiellement assumée par des instances narratives et incarnée par les personnages qu'elle met en scène et qui nous fait découvrir, à travers leurs discours, sa poétique.

A travers la diversité dans le choix des voix narratives, la romancière veut présenter au lecteur francophone une vision authentique sur l'Histoire de la Chine. En effet, elle propose une vision binoculaire sur la Chine tout en mettant en exergue son image véridique où la monarchie absolue, la présidence fanatique atteignent leurs apogées.

Ce choix est en rapport étroit avec le sens que veut véhiculer l'auteure à travers ses textes. Cette dernière cherche à confronter de manière poétique au niveau de sa stratégie narrative, les différentes classes sociales chinoises.

II. Narrateur homodiégétique : la voix du pouvoir

Dans *Impératrice*, il est question d'une narration à la première personne ou appelée aussi homodiégétique par conséquent, la narratrice est qualifiée

d'intradiégétique, Lumière, se prononce toujours en discours direct, elle raconte sa propre histoire, sa vie, son parcours hors du commun qui fait d'elle l'unique impératrice Chinoise de tous les temps, la femme qui est devenue l' *Empereur - Sacré - Qui - Fait - Tourner - la - Roue - d' Or*⁴⁸⁴.

Par le biais de cette narration homodiégétique, Shan Sa veut montrer la puissance du système impérial de la Chine pendant les dynasties Tang et Zhou. Cette voix souveraine, impériale raconte la vie dans la Cité interdite, lieu sacré de la Chine. Elle narre le quotidien d'une fille issue d'une mère noble et d'un père paysan, la fille du gouverneur délégué Wu Shi Yue qui, dès son prime âge, doit obéir aux règles strictes du royaume des Wu où son père était le Seigneur.

Ce discours de souveraineté se manifeste tout au long du récit et essentiellement porté par l'héroïne du roman à travers lequel elle fait preuve d'une attitude de souverainiste qui se manifeste depuis l'incipit du roman jusqu'à son excipit

A ses propos, elle raconte :

*« Cet an neuvième de la Pure Contemplation, J'avais lu l'Histoire de la dynastie Han, les Poèmes du pays Chu. J'avais étudié La vertu et la piété des femmes. Je savais calculer, calligraphier, peindre, jouer de la cithare et au jeu de go. Le portrait d'une fille éduquée m'ennuyait. Je voulais ressembler à ces adolescentes, qui, pieds nus, pantalons retroussés, balançaient d'un coup de bras les filets dans le fleuve »*⁴⁸⁵.

Après le décès de son père, Lumière se trouve obligée de quitter sa vie de noblesse pour rejoindre la terre de ses ancêtres, le village des Wu où son père sera enterré. Suite à ce bouleversement, elle n'a pas pu s'intégrer dans la vie paysanne. Elle raconte :

⁴⁸⁴ Shan Sa, *Impératrice*, op.cit., p. 359.

⁴⁸⁵ Ibid., p.p. 27-28

« J'épouserais un intouchable, un nain, un fou, un vieillard, et ce serait une joie de m'exiler de ce village »⁴⁸⁶

Son destin change alors et une nouvelle vie l'attend :

« Le Chef me fit part de la nouvelle : le Grand Général Li Ji, gouverneur délégué de notre province, avait vanté mes qualités à la Cour Impériale. Je serai appelée par un décret souverain au service intérieur de la Cité Interdite »⁴⁸⁷.

Dans la Cité Latérale, Lumière ne faisait pas partie des dix mille femmes qui attendaient impatiemment un signe de l'Empereur pour acquérir le statut d'Épouse Gracieuse ou de Concubine Impériale dans le but de mettre au monde un enfant qui leur permettrait de mener une vie de rêve.

En dépit de son origine et de sa provenance, Lumière se sent toujours unique, supérieur, elle se démarque des autres femmes de la Cour Latérale par sa beauté et son fort caractère. Elle se compare à un caillou au milieu des perles fines. Cette démarque lui permet d'entrer en concurrence avec plus de dix mille femmes à la Cour Latérale, lui donne également, le privilège de conquérir l'Empereur, de gagner son cœur et avoir toute son attention.

« J'étais la Talentueuse Wu, une intruse au pays des dieux, un caillou sur un plateau de perles fines. Moi aussi j'aspirais timidement à la couche impériale, à la faveur du Fils du Ciel. Autour de moi, les femmes se mouvaient en une danse lente. Leur port de tête, leur allure langoureuse étaient ceux des serpents charmés par un seul homme »⁴⁸⁸

Après l'acquisition du statut de Talentueuse à la Cité Latérale. Le caractère exceptionnel de Lumière, à présent nommée Talentueuse Wu et l'amour qu'elle éprouve pour les chevaux lui ont permis de côtoyer l'Empereur. Dans le parc impérial, Lumière participe au défi proposé par l'empereur qui consiste à galoper le

⁴⁸⁶ Shan Sa, *Impératrice*, op.cit., p. 52.

⁴⁸⁷ Ibid., p. 52.

⁴⁸⁸ Ibid., p. 69.

cheval Lion Ailé, un cheval rebelle que les généraux n'ont pas pu maîtriser. Elle y participe, mais son courage intrigue son empereur :

« - *Jeune fille, tu n'as pas peur de mourir sous les fers fougueux de mon coursier ?*

Je répondis avec un calme que je ne soupçonnais pas :

- *Majesté, les êtres de violence doivent être domptés par la violence. Je me permets de solliciter trois outils : le fouet, le marteau, le poignard. D'abord, je lui donnerai une leçon avec un fouet. S'il me désobéit, je lui frapperai la tête avec le marteau. S'il se rebelle toujours, je lui trancherai la gorge »⁴⁸⁹.*

En effet, les chevaux interviennent souvent dans le discours de Lumière. Pourquoi ? Car ils symbolisent sa liberté, son évasion d'un espace clos : le palais Intérieur. Cette liberté qu'elle cherche toujours à sentir et ressentir surgit lorsqu'elle se sent condamnée, recluse de l'univers dans lequel elle évolue. Ainsi, à la différence des personnages (Shen Feng, Zhao, Ayamei...) qui représentent un peuple conditionné, régit par des lois supérieures, Lumière symbolise la loi, elle est la seule femme qui peut commander, ordonner...

« *Des images défilèrent, Je me vis petite fille sur un grand cheval blanc. Je galopais au bord du fleuve Long cherchant en vain dans la vitesse l'envol vers le ciel »⁴⁹⁰*

III. Narrateurs hétérodiégétiques : la voix du peuple

Porte de la paix céleste et *La cithare nue* nous offrent une riche palette de systèmes narratifs. En effet, il est question, dans l'ensemble des romans, d'une narration hétérodiégétique (absence des narrateurs, usage du « il ») assumée par des narrateurs identifiés individuellement qui assument la narration de manière alternative.

⁴⁸⁹ Shan Sa, *Impératrice*, op.cit., p. 107.

⁴⁹⁰ Ibid., p. 338.

De plus, la romancière privilégie d'une part l'intrusion d'autres voix narratives qui participent à la narration et sont introduites principalement par différentes formes de discours rapporté.

A partir de ces constatations, il nous paraît essentiel de s'interroger sur le choix de ces narrateurs multiples. En effet, nous estimons que ce choix est en relation intime avec l'histoire relatée dans les deux romans cités antérieurement. Cette multiplication des voix narratives renvoie aux différentes voix du peuple chinois. En effet, l'auteure délègue la parole dans ses romans à deux narrateurs qui prennent en charge la narration, dans différentes époques de l'Histoire de la Chine, de manière alternative, mais qui témoignent d'une douleur commune : celle de la vie médiocre qu'ils mènent à cause de la guerre.

Dans la *Cithare nue*, la romancière entame son récit par la présentation du cadre sociopolitique dans lequel ses personnages vont évoluer. Elle dresse, dans un premier temps, un bref panorama sur le contexte socio politique de l'Occident en 476, dans le but de permettre au lecteur francophone de comparer, de faire des analogies entre son histoire occidentale et celle de la Chine. En avançant ces précisions, la romancière permet à son lecteur de mieux comprendre l'histoire qu'elle raconte. Et par conséquent, mieux comprendre le caractère des personnages qu'elle met en scène.

Ainsi, dès l'incipit du roman, le narrateur déploie sa connaissance du monde chinois, de ses coutumes et ses croyances. A travers un discours quasi ethnographique où il est question de raconter minutieusement les traditions et les mœurs chinoises, le narrateur fournit l'effort d'expliquer à un lecteur étranger à sa culture des réalités sociales et culturelles pour mieux le rapprocher de l'histoire complexe et riche de ce pays. Donc, le texte propose de familiariser le lecteur avec ce monde inconnu pour qu'il puisse comprendre l'histoire racontée et interpréter la complexité de ses personnages.

La voix narrative raconte :

« *Les grandes invasions barbares commencèrent au IIe siècle. En Occident, les Vandales, les Alamans, les Huns, les Goths, les Germains, les Vandales firent irruption et déstabilisèrent l'Empire romain. En 476, l'abdication de l'empereur Romulus Augustule marqua son effondrement* »⁴⁹¹

Il s'agit, en effet, d'une époque où les invasions barbares en Occident ont atteint leur apogée. En Chine, les conflits entre les tribus nomades ont engendré la chute de plusieurs dynasties successives celles de Han puis Jin.

« *Durant la même période, les tribus nomades Xianbei, Xongnu, Di, Jiang déferlèrent sur l'Empire chinois. Elles provoquèrent la chute de la dynastie Han, puis celle de la dynastie Jin et forcèrent les Chinois à quitter leur terre et à se réfugier au sud du fleuve Yangzi. Le pays fut alors divisé en deux parties. Au nord du fleuve, les tribus nomades se sinisèrent(...) Au Sud, les Chinois continuèrent à s'unir autour du Fils du Ciel, un empereur considéré comme ayant reçu un mandat divin* »⁴⁹²

Cette situation alarmante a provoqué le déchirement au sein de la société chinoise. Cette instabilité politique a bouleversé la vie des personnages qui se voient évoluer dans une détresse permanente.

Il s'agit dans chaque roman de deux personnages principaux, un homme et une femme issus d'une classe sociale commune, celle du peuple, qui voient leurs destins changer à cause des conditions de vie qui leur étaient imposées et qui évoluent d'un côté dans la misère et la souffrance imposées par la guerre et de l'autre aux règles strictes qu'imposent leur société.

Ces deux voix narratives protagonistes assument la narration de manière alternative. Ainsi, la visée de cette narration double est de fournir au lecteur une vision binoculaire d'une réalité commune. En effet, il s'agit de mettre en scène deux

⁴⁹¹ Shan Sa, *La cithare Nue*, op.cit., P. 7.

⁴⁹² Ibid., p. 7.

personnages de sexes différents. Une femme dont les rêves sont anéantis par la fureur de la guerre et un homme que la guerre vide de tous des sentiments et le transforme d'un jeune homme de guerre qui ressemble à une pierre dure que la mort ne change rien en sa personne.

En l'an 400 au sein du règne de la dynastie Jin de l'Est, La jeune Mère, qui ne porte pas de nom propre, issue d'un clan illustre de la Plaine du Milieu nommé Hautes Portes, se fait enlever par un soldat de guerre qui la dénuie de sa noblesse et fait d'elle une épouse soumise à ses ordres et sa rigidité et l'oblige à vivre une vie de militaire où la vie côtoie la mort chaque jour.

Le narrateur raconte :

« Dans son chariot recouvert d'une tenture noire, la Jeune Mère somnole. Elle a perdu la notion du temps et ne voit plus le changement des saisons. La route militaire est un corridor sombre et froid isolé du reste du monde. La vie militaire rythmée par le vagissement des cors annonçant l'avancée ou l'arrêt, par le roulement des tambours ordonnant l'attaque et le retrait. La Jeune Mère ignore la joie. Elle ne connaît que la tristesse. Vulnérable et désarmée, elle est obligée de suivre les hommes qui l'ont enlevée »⁴⁹³.

Le second narrateur relate la vie de Shen Feng, un luthier pauvre qui ne possède rien et se nourrit de la musique qu'il joue aux rues désertées de sa ville.

« Le jeune luthier marche au centre de la rue. Il se tient droit et avance sans rien voir. Coiffé d'un turban sombre, vêtu d'une vieille tunique dont la couleur est devenue indéfinissable, il balance ses longues jambes tout en gardant le buste raide et le dos légèrement courbé (...) Sa démarche prouve la lassitude et l'indifférence d'un homme qui ne possède rien, et qu'ils préfèrent l'éviter pour ne pas être contaminés par sa malchance et sa misère »⁴⁹⁴.

⁴⁹³ Shan Sa, *La cithare nue*, op.cit., p. 11.

⁴⁹⁴ Ibid., p. 40.

A l'instar de *La cithare nue*, *Porte de la paix céleste* est un roman qui raconte une Chine moderne où l'instabilité politique atteint son apogée. Il est question d'une narration hétérodiégétique dans laquelle l'auteure délègue la parole à deux narrateurs qui relatent minutieusement l'événement de Tiananmen caractérisé par des émeutes entre des étudiants manifestants et l'armée chinoise. En effet, à travers une alternance narrative, les narrateurs mettent en scène deux personnages protagonistes qui s'opposent. Aymeni, une jeune étudiante qui rêve d'une société chinoise plus libre et Zhao, un jeune soldat élevé dans l'oppression qui obéit aveuglement au régime militaire chinois.

Le narrateur relate, dans le premier chapitre du roman, la nuit des manifestations des étudiants chinois et l'intervention sanglante de l'armée chinoise. Dans la foule, le narrateur raconte, dans le moindre détail, le parcours de la jeune étudiante, membre organisateur d'une grève de faim, elle tente, en effet, de prendre la fuite pour échapper à l'armée qui la poursuivait au moindre geste.

Le jeune lieutenant vie, à son tour et en parallèle, le même événement qu'Aymeni. Dans le deuxième chapitre, le premier narrateur cède la parole au second, qui s'engage à raconter, de manière alternative, ce qu'a vécu le jeune lieutenant Zhao la nuit des émeutes. En effet, par le biais de cette alternance, les narrateurs nous procurent une vision double d'un même événement. Les personnages mis en scène sont issus d'une même classe sociale, celle du peuple, mais chacun d'entre eux vit différemment le même événement. Ainsi, il est question d'une confrontation de deux réalités torrides transmises au lecteur francophone :

« A six heures du matin, la brume tiède commençait à se dissiper et le ciel dévoilait sa sérénité superbe. Une jeep militaire quitta la caserne près de la Place de la Paix Céleste, et fila vers la banlieue ouest. Sur le siège avant, un jeune lieutenant dévorait des yeux les monuments historiques de la ville. Sous sa casquette d'uniforme, il portait un bandage. Son visage était angulaire, son nez fort et droit.

*Malgré la curiosité naïve que trahissait son regard, il conservait une attitude rigide et réfléchie »*⁴⁹⁵

Donc, par le biais de cette hétérogénéité narrative, la romancière cherche à nous communiquer plusieurs aspects de la souffrance du peuple chinois en confrontant plusieurs visions de la réalité. Soumis aux règles strictes du système monarchique chinois. Ces personnages nous transmettent une image réelle sur la vie en Chine durant multiples époques.

IV. La polyphonie énonciative

Si les narrateurs sont absents de la diégèse (l'histoire racontée), cela ne veut forcément pas dire qu'ils le sont de l'histoire. Au contraire, les voix narratives se confrontent et se font entendre tout au long du récit. Loin de se limiter à un acte purement narratif, elles assurent un acte de présentation et de transmission d'un mal-être du peuple chinois. Ainsi, à côté des voix narratives principales, émergent d'autres secondaires qui, par leur participation à la narration, confirment à leur tour la généralisation de la situation tragique qu'a vécu le peuple chinois.

A côté de cette ambivalence narrative à travers laquelle les textes de la romancière oscillent entre narration homodiégétique et hétérodiégétique. Il existe une forte présence d'une polyphonie énonciative caractérisée principalement par des dialogues entretenus entre les personnages principaux et d'autres secondaires qui apparaissent et disparaissent de la diégèse, mais incarnent des rôles décisifs dans le déroulement des événements et participent à l'évolution des vedettes du récit. Ainsi, pour élaborer une étude qui porte sur la polyphonie énonciative, quelques repères théoriques s'imposent.

Il faut préciser, dans un cadre théorique, que le concept de polyphonie a été introduit principalement par Mikhael Bakhtine dans son ouvrage *la poétique de Dostoïevski* dans lequel il propose les notions de bases de la polyphonie. En effet, cette notion renvoie à l'ensemble des discours des personnages identifiés individuellement qui se croisent dans un même énoncé. Autrement-dit, la

⁴⁹⁵ Shan Sa, *Porte de la Paix céleste*, op.cit., p. 21.

polyphonie, consiste en l'ensemble des voix internes (celles des protagonistes) qui s'entremêlent avec d'autres externes (celles des personnages secondaires) par le biais des différentes formes du discours rapporté.

Bakhtine entend par polyphonie : *« Toute causerie est chargée de transmissions et d'interprétations des paroles d'autrui. On y trouve à tout instant une "citation", une "référence" à ce qu'a dit telle personne, à ce qu' "on dit", à ce que "chacun dit", aux paroles de l'interlocuteur, à nos propres paroles antérieures, à un journal, une résolution, un document, un livre... (...) parmi toutes les paroles que nous prononçons dans la vie courante, une bonne moitié nous vient d'autrui. »*⁴⁹⁶

Il est à noter que Bakhtine vise, dans sa conception de la polyphonie, par l'expression *« les paroles d'autrui »* celles du personnage du roman « le sujet » et par la pluralité des voix, la pluralité des consciences, des univers idéologiques et culturels transmis par des paroles au sein du discours.

Dans la même lignée, Ducrot s'est inspiré des travaux élaborés par Bakhtine et propose alors une polyphonie fondée essentiellement sur la linguistique contrairement à celle proposée par Bakhtine qui se base principalement sur le texte littéraire. En effet, Ducrot intègre dans ce concept, un autre concept phare celui de l'énonciation qui la définit comme l'émergence d'un énoncé :

*« J'appellerai "énonciation" l'événement, le fait que constitue l'apparition d'un énoncé – apparition que la sémantique linguistique décrit généralement comme l'actualisation d'une phrase. (...) Le concept d'énonciation dont je vais me servir (...) n'implique même pas l'hypothèse que l'énoncé est produit par un sujet parlant. »*⁴⁹⁷.

Donc, l'originalité de la conception ductorienne de la polyphonie réside dans l'association de deux notions phares à savoir l'énonciation et la polyphonie afin d'étudier la polyphonie dans le cadre de l'énonciation, car selon lui, la production

⁴⁹⁶Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op.cit., p. 15.

⁴⁹⁷Oswald Ducrot, *Les mots du discours*, Paris, Editions de Minuit, 1980, p.p. 33-34.

du sens est considérée comme étant une sorte de description qui ne peut avoir lieu qu'à l'intérieur de l'énonciation.

De ce fait, « *le sujet parlant* », selon la terminologie de Ducrot, se tâche d'examiner les différentes structures linguistiques véhiculant plusieurs voix superposées au sein du même énoncé. A ce propos, il souligne que :

*« L'objet propre d'une conception polyphonique du sens que de montrer comment l'énoncé signale, dans son énonciation, la superposition de plusieurs voix »*⁴⁹⁸.

Nous nous arrêtons dans un premier temps sur la notion du « sujet parlant » qui, selon la définition qu'il propose, renvoie au locuteur « *responsable de l'énoncé, donne existence au moyen de celui-ci, à des énonciateurs dont il organise les points de vue et les attitudes. Et sa position propre peut se manifester soit parce qu'il s'assimile à tel ou tel des énonciateurs, en le prenant pour représentant (l'énonciateur est alors actualisé), soit simplement parce qu'il a chois de les faire apparaître et que leur apparition reste significative, même s'il ne s'assimile pas à eux* »⁴⁹⁹.

Cette définition nous pousse à nous arrêter sur la distinction entre sujet parlant, locuteur et énonciateur. Pour ce faire, nous faisons appel aux travaux élaborés par Ducrot où la distinction entre les trois concepts, éléments phares dans la polyphonie énonciative, trouve toute son originalité.

En effet, Bakhtine, dans le cadre de sa théorisation de la polyphonie littéraire, estime le sujet parlant comme étant un être empirique, producteur et physique de l'énoncé. Ducrot, à son tour, reprend ce concept et le définit comme étant un réseau complexe d'êtres discursifs dont les voix résonnent dans le discours du locuteur. Ainsi, nous constatons la présence de plusieurs voix chargées de la prise de parole, par conséquent, l'existence de plusieurs *je* parlant au sein du seul énoncé du locuteur.

⁴⁹⁸ Oswald Ducrot, *Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation*, in *Le Dire et le dit*, Paris, Edition de Minuit, 1984, p. 183.

⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 205.

Suite à cette précision qui considère le sujet parlant un être physique effectif, Ducrot propose de définir le locuteur comme « *un être (de discours), qui dans le sens même de l'énoncé, est présenté comme responsable de l'énonciation et à qui réfèrent le pronom je et les autres marques de la première personne* »⁵⁰⁰.

L'énonciation, concept fondamental dans la polyphonie énonciative, dans laquelle le sens d'un énoncé est une description sémantique, est considérée comme créatrice de certains effets qui sont liés par des liens énonciatifs aux actes illocutoires. Ce sont des voix qui ne sont pas celles du locuteur, ni celles du sujet parlant, mais plutôt celles de l'énonciateur. Il est un :

*« Des êtres intra discursifs censés s'exprimer à travers l'énonciation d'un locuteur. Ils peuvent être identifiés et relèvent alors de diverses formes de discours rapporté. Ils peuvent être non identifiés, mais cependant identifiables si l'interlocuteur parvient à reconstruire la source de ces opinions. Ils seront cependant le plus souvent non-identifiables. Enfin, ces mêmes énonciateurs peuvent manifester des points de vue sans que, pour autant, on puisse leur attribuer des mots précis »*⁵⁰¹.

Cette définition met en exergue différentes notions véhiculant des phénomènes différents. En effet, les termes « opinions et discours rapporté » renvoient à des formes discursives, cependant, le terme point de vue réfère plutôt à des attitudes et non pas à des discours. Il est « *l'œil qui voit* » pour le discours du locuteur ductorien et aurait son équivalence narratologique dans le récit genettien avec celui de « *centre de perspective* ».

Donc, pour une conception du point de vue de l'énonciateur chez Ducrot, on fait appel à la notion de *focalisation* chez Genette. Il s'agit alors d'une classification de la notion d'énonciateur au sein de celle du locuteur d'où l'émergence de l'expression de la pluralité des voix qui s'expriment dans le même discours, voire dans le même énoncé.

Ainsi, les énonciateurs :

⁵⁰⁰Oswald Ducrot, *Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation*, in *Le Dire et le dit*, op.cit., p. 173.

⁵⁰¹Ibid., p. 204.

« Ce sont des êtres qui sont censés s'exprimer à travers l'énonciation, sans que pour autant, on leur attribue des mots précis ; s'ils parlent, c'est seulement en ce sens que l'énonciation est vue comme exprimant leur point de vue, leur position, leur attitude, mais non pas au sens matériel du terme, leurs paroles »⁵⁰².

Nous envisageons dans notre travail, la polyphonie comme un mode d'interprétation de la pluralité des points de vue au sein d'un même énoncé. Pour ce faire, nous tentons d'adopter la conception ductorienne de la polyphonie à notre corpus. Ainsi, la polyphonie prend en considération le concept du point de vue que nous devons principalement à Genette dans son approche narratologique.

Genette s'intéresse essentiellement à la question « *qui voit ?* », en d'autres termes, il est question dans le récit de communiquer au lecteur par le biais d'un narrateur ce que René Rivara appelle « *l'information narrative* »⁵⁰³ que le récit doit contenir « *la façon dont l'information narrative est transmise au lecteur* »⁵⁰⁴. En effet, en narratologie, la focalisation signifie que les énoncés d'un récit littéraire sont marqués par une certaine force de voir (présenter une conception) les objets, les individus, les événements par un certain regard (point de vue narratif). Ce regard est une instance énonciatrice qui se charge de voir d'une manière plus ou moins détaillée le récit.

Genette propose trois types de focalisations ou trois façons qui permettent à l'instance énonciatrice (le narrateur) de regarder : si un événement ou un individu est décrit ou relaté de l'extérieur, c'est que le narrateur ne peut pas exprimer sa conscience et en sait moins que son personnage, il est comme un témoin extérieur qui assiste pour la première fois à la scène relatée. A ce moment il s'agit d'une focalisation dite « externe ». Inversement, elle est « interne » si le narrateur voit à travers les yeux de son personnage, découvre la scène au même temps que lui et en saurait autant que son personnage.

⁵⁰²Oswald Ducrot, *Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation*, in *Le Dire et le dit*, op.cit., p. 204.

⁵⁰³ René Rivara, *La langue du récit, Introduction à la narratologie énonciative*, Paris, l'Harmattan, 2000, p. 173.

⁵⁰⁴ Gérard Genette, *Figure III*, op.cit., p. 184.

La focalisation « zéro » exige que le narrateur connaisse tout, en sait plus que son personnage et accède à sa conscience, il sait ce qu'il perçoit, ce qui ressent, ce qui pense et de quelle manière.

Ainsi, par le biais du discours rapporté, le narrateur-énonciateur rapporte au lecteur « *le point de vue non exprimé des personnages* »⁵⁰⁵, de ce fait, il a le pouvoir de faire parler la conscience des protagonistes du récit. Rivara réunit toutes ces capacités du narrateur omniscient sous une seule composante qu'est la *composante épistémique* à travers laquelle une *combinaison* voit le jour entre les pouvoirs du narrateur-énonciateur qui se sert du discours rapporté et le statut *épistémique* de ce dernier, se combinent ensemble pour faire exprimer les points de vue des personnages dans le récit.

C'est le cas dans les romans de Shan Sa. En effet, la romancière opte pour une ambivalence narrative, mais fait usage d'une focalisation zéro à travers laquelle elle ne fait aucune restriction du champ et ne fait aucune sélection de l'information narrative. En effet, ses narrateurs savent tout, ils expriment la conscience et les sentiments de leurs personnages. Ils deviennent narrateurs énonciateurs et rapportent leurs paroles dans le moindre détail tout en décrivant la scène minutieusement.

Par l'usage d'une narration omnisciente, Shan Sa veut transmettre au lecteur francophone beaucoup de détails concernant la culture chinoise. En effet, la culture chinoise est riche et féconde, donc, la romancière tente toujours de fournir à son lecteur tous les détails qui lui permettent une meilleure interprétation de son histoire. Ainsi, par le biais de cette narration omnisciente, elle ne se limite pas à donner tous les détails de ses personnages, mais ceux de sa propre culture et ceci constitue un élément fondamental dans sa poétique.

Dans *La cithare nue*, le narrateur fournit des informations précises et détaillées sur le fonctionnement de la société chinoise durant l'année 581 et sous le règne de la dynastie Chen. En effet, il donne un exemple sur les différences sociales au sein de la société de l'époque.

⁵⁰⁵René Rivara, *La langue du récit. Introduction à la narratologie énonciative*, op.cit. p. 177.

Ainsi, l'exemple suivant illustre nos propos :

« Rebutés par la route difficile et craignant de s'égarer, les officiers des impôts ont renoncé à venir. Accompagnés de soldats, ils font irruption dans le moindre hameau et prennent les céréales et les rouleaux de coton tissé dont la quantité est fixée par la loi. Impitoyables et brutaux, ils arrachent plus qu'ils ne doivent car tous les niveaux de la hiérarchie impériale retiennent une partie pour leurs comptes personnels. Les années de bonnes récoltes, on laisse aux paysans juste de quoi survivre. Les années de mauvaises récoltes, à défaut de payer les impôts, ils sont arrêtés et deviennent des esclaves sur les chantiers impériaux »⁵⁰⁶

Le choix d'un narrateur omniscient n'est pas le fruit du hasard. En effet, il est question, de faire extérioriser un mal-être collectif d'un peuple qui souffre de la guerre. Ainsi, par le biais du discours direct tantôt et le discours narrativisé, elle communique au lecteur la pensée de ses personnages. En rapportant les dialogues des personnages de manière fidèle, le narrateur-énonciateur cherche à créer un effet de vraisemblance.

En effet, l'œuvre romanesque de Shan Sa est considérée comme Historique, car elle puise du réel et raconte la réalité. Ainsi, par cet effet de vraisemblance, l'auteure représente la réalité qu'a vécue le peuple chinois dans différentes époques de son Histoire.

IV.1. Le discours direct

Le discours direct est fortement utilisé dans l'œuvre de Shan Sa, il permet de démarquer clairement les paroles des personnages tout en gardant la forme originale de leurs propos. Ce type de discours rapporté se caractérise par l'usage des signes de ponctuation tels que les tirets, les guillemets et les deux points qui servent à introduire les paroles rapportées.

Considérons le passage suivant :

⁵⁰⁶ Shan Sa, *La cithare nue*, op.cit., p. 249.

« Quelqu'un qui l'avait remarquée s'arrêta aussi. Il se fraya un chemin parmi les étudiants et s'approche d'elle. Il chuchota à ses oreilles :

- *Ayamei, qu'attends-tu pour fuir ?*
Ayamei se retourna vivement. C'était un étudiant inconnu, pâle, barbu, les pommettes saillantes, les cheveux en broussaille.
- *Ne reste pas avec nous, continua-t-il. L'armée va bientôt nous contrôler, et tu seras arrêtée. Pars d'ici, cours !*
- *Pourquoi ?*
- *Ah, Ayamei.... Viens avec moi. »⁵⁰⁷.*

Dans le passage précité, il s'agit d'un dialogue entretenu entre Ayamei et Xiao, la nuit des massacres de la Porte céleste. Dans la foule Xiao, un ami de son enfance, l'a remarqué perdu entre les étudiants, il s'est dirigé vers elle et l'a averti de la présence des soldats chinois et du risque auquel elle s'est exposé. Essayant de la protéger, il lui demande de le suivre pour qu'elle puisse s'échapper des soldats qui veulent à tout prix l'emprisonner.

Pour concrétiser ce dialogue afin de créer un effet de réel, d'attribuer à la scène relatée une certaine authenticité, le narrateur-énonciateur rapporte les paroles échangées entre les personnages. Il introduit les paroles citées dans le discours citant à l'aide d'un verbe introducteur. Le discours cité est démarqué typographiquement par deux points qui servent à introduire le dialogue et les tirets qui introduisent les paroles des personnages.

En convoquant le discours direct, le narrateur-énonciateur introduit fidèlement les paroles des personnages pour créer un effet de vraisemblance. Ceci se manifeste, à titre d'exemple, par l'emploi de l'interjection « ah » qui exprime un sentiment de peur et de panique de Xiao lors de la rencontre avec Ayamei.

Dans *La cithare nue*, le narrateur nous décrit une scène qui s'est produite entre le protagoniste Shen Feng et son ami le luthier Gros Liu. Il s'agit d'une scène qui sert d'exemple, dénotant la vie modeste et chaleureuse que mène le peuple chinois

⁵⁰⁷ Shan Sa, *Porte de la Paix céleste*, op.cit. p. 12.

dans un contexte de guerre. Par le biais de ce dialogue, la romancière vise toujours l'aspect de vraisemblance qu'elle cherche à faire ancrer dans son œuvre.

« - *Cheng Feng, tu ne me dis pas bonjour ?*

La musique s'arrête. Il se retourne.

Gros Liu, l'antiquaire, lui fait signe de la main devant sa boutique.

- *Viens je t'offre une tasse de thé !*

Il hésite un instant, puis se dirige vers lui.

- *Je te l'ai dit cent fois, quand tu viens en ville, passe chez moi, il y a toujours du thé qui t'attend. Viens, viens ! Entre vite. »⁵⁰⁸*

Dans *Impératrice*, le narrateur -personnage se charge de la prise de parole et rapporte au discours direct les dialogues qu'elle a échangé avec d'autres personnages secondaires.

Dans le troisième chapitre, l'impératrice jusque-là était Talentueuse du cinquième rang relate une scène où elle discutait avec la Concubine Délicate Xu, qui l'admirait beaucoup et la prenait pour modèle phare. Dans l'exemple suivant, le personnage-énonciateur rapporte les paroles de sa cousine, mais se contente de décrire ses réactions. Ceci connote l'expression de ses sentiments envers sa cousine et montre un aspect de sa personnalité où le silence laisse place à l'expression de ses sensations :

«*Soudain, je l'entendis me demander :*

- *Ma cousine, as-tu déjà une grande sœur ?*

Je secouai la tête en guise de réponse négative.

- *Pourquoi ? A la Cour latérale, toutes les filles ont une sœur.*

Je rougis si fort que je sentis mes oreilles brûler.

- *Comment lui dire que je voulais lui être fidèle ?*

⁵⁰⁸ Shan sa, *La cithare nue*, op.cit., p. 40.

- *Tu n'es pas belle, dit-elle encore. Mais tu as quelque chose de singulier qui frappe le regard* »⁵⁰⁹.

Nommée Talentueuse du cinquième rang. La jeune fille doit quitter sa famille et rejoindre la Cité interdite pour entamer son parcours exceptionnel. Le jour de son départ, un amalgame de sentiments l'envahit. Heureuse et fière de son nouveau statut, or malheureuse de sa séparation avec sa famille. Lors de cette scène, elle fait usage du discours direct pour exprimer ses sentiments et rapporter, d'une manière fidèle, les propos échangés avec sa mère. Ainsi, elle laisse exprimer sa personne et se libère du statut de narrateur :

« Mère et Petite sœur sanglotaient. Pour les consoler de leur chagrin, je prononçais cette phrase qui bouillonnait dans mon cœur depuis des jours :

- *Mon entrée au Palais est notre seule opportunité. Ayez confiance en mon destin. Ne pleurez pas* »⁵¹⁰.

Ou encore dans le quatrième chapitre, le narrateur-personnage nous rapporte une scène où elle a rencontré le jeune roi et la reine à la Cour Latérale. Ces derniers, étaient fascinés par son courage et son fort caractère malgré son grade de Talentueuse :

« La princesse, joyeuse et fébrile, déversa un flot de paroles. Elle me demanda quel était le secret de mon courage. Puis elle voulut tout savoir : mon nom, mon âge, ma fonction. Le roi écoutait. Quand il apprit que j'étais originaire de Bing, il sortit de son silence et m'annonça que le souverain l'avait nommé Grand Gouverneur de cette province glorieuse. D'un ton solennel, il me confia :

- *Quand mon auguste grand-père, l'Empereur Haut Aieul, n'était que le gouverneur militaire, il encouragea ses enfants à pratiquer les arts martiaux* »⁵¹¹.

⁵⁰⁹ Shan Sa, *Impératrice*, op.cit., p. 88.

⁵¹⁰ Ibid., p. 55.

⁵¹¹ Ibid., p. 102.

Dans *Porte de la Paix céleste*, Zhao entretient une conversation rigide avec son lieutenant. Ce dernier lui rappelle son devoir de protéger la Chine et son peuple de l'ennemi. Dans ce passage, nous remarquons l'emploi du pronom personnel « nous », un nous inclusif, qui inclut tout le peuple chinois, soldats et citoyens qui doivent s'unir pour construire une Chine nouvelle, caractérisée par la paix et la sérénité.

« Pour nous, les soldats de la nouvelle Chine, ce devoir est glorieux et difficile à accomplir. Nous devons être fiers d'être les gardiens de l'unique Constitution au monde où le peuple est son propre maître. Soldat Zhao ! ajouta le lieutenant d'un ton sévère, comme s'il parlait à un esprit égaré.

- *Oui ! répondit Zhao en claquant les talons et en se tenant plus droit que jamais.*
- *Par amour de la patrie, et par amour du peuple : devoir ! sacrifice ! obéissance ! »*⁵¹²

IV.2. Le discours narrativisé

Genette introduit pour la première fois le concept du discours narrativisé dans son ouvrage *Figure III* comme figure possible pour représenter la parole d'autrui dans son propre discours. Il nous fournit des informations sur les paroles échangées entre les interlocuteurs. Néanmoins, le discours narrativisé n'est pas une forme du discours rapporté tels que le discours direct, le discours indirect et le discours indirect libre dans la mesure où il ne restitue pas littéralement et fidèlement et ne transpose pas les paroles d'autrui.

Ainsi, il n'y a ni reproduction, ni reformulation des propos rapportés, mais une information sur la teneur du propos tenu. Selon Charaudeau, le discours narrativisé « s'intègre totalement, voire disparaît, dans le dire de celui qui rapporte. Le locuteur d'origine devient l'agent d'un acte de dire »⁵¹³

⁵¹² Shan Sa, *Porte de la Paix céleste*, op.cit., p. 25.

⁵¹³ Patrick Charaudeau, *Grammaire du sens et de l'expression*, Paris, Hachette, 1992, p. p. 624/625

Cependant, même s'il est ancré dans le récit, il n'est pas considéré comme une expression directe de la parole d'autrui, le discours narrativisé peut, à l'aide de verbes introducteurs tels que *dire, expliquer, déclarer, affirmer, raconter, murmurer, etc.*, être délimités et identifiés comme discours cité dans le discours citant.

Ainsi, malgré le manque d'expressions directes, le discours narrativisé peut être considéré comme une marque de la polyphonie énonciative dans la mesure où il révèle la pensée et la voix d'un autre.

Cette forme de polyphonie est abondamment présente dans *Impératrice* où le personnage- narrateur raconte, dans la majorité du temps, des événements en y insérant des propos d'autres personnages qui participent à la diégèse.

Lorsque nous analysons le langage de l'impératrice Lumière, nous remarquons qu'elle vise toujours à présenter une réalité crue de l'univers qui l'entoure en y insérant le minimum de ses propos, mais en procurant le maximum de détails, spécialement quant au propos des personnages secondaires.

Lors de son arrivée à la Cour Latérale et conformément à son rang comme nouvelle dame de Cour, Lumière se fait gratifier de deux servantes, sœurs jumelles, Rubus et Emeraude, qui exécutent tous ses besoins et l'accompagnent dans toutes ses activités quotidiennes. Un soir, en se décoiffant, elle entendait les sœurs murmurer les secrets du palais. Ainsi, par le biais du discours narrativisé sont introduites les paroles échangées, quoique nous remarquons que ces dernières sont traitées comme un événement qui s'est produit dans un temps du passé à la Cour Latérale et non pas comme des paroles de personnages individuellement rapportés :

« J'appris que les serviteurs impériaux n'étaient pas de vrais hommes. Leurs parents leur coupaient la partie virile avant de les vendre à la cour. Je sus aussi que Gouvernante, d'origine noble, avait été l'épouse d'un seigneur qui avait combattu sous l'étendard de la dynastie Sui »⁵¹⁴

⁵¹⁴ Shan Sa, *Impératrice*, op.cit., p. 65.

Généralement le discours narrativisé intervient, dans le roman, lorsque les paroles prononcées ont moins d'importance que l'événement relaté lui-même, car la romancière ne cherche pas à s'attarder sur ce qui est dit, mais préfère relater l'événement en détail :

« De retour à la Cour Latérale, on dit que l'Empereur, désireux de connaître les nouvelles maîtresses, allait choisir une date pour nous recevoir »⁵¹⁵

Dans le passage cité ci-dessus, il est question d'un discours narrativisé où les propos de l'empereur sont rapportés mais le personnage-narratrice ne s'attarde pas sur ce qui est dit. Ceci se manifeste par l'emploi du pronom indéfini « on » qui renvoie, selon le contexte, aux Dames intérieurs et extérieurs de la Cour qui se battent tenacement pour attirer l'attention de l'Empereur. Ainsi, elle raconte un événement d'une extrême importance dans son parcours où elle est devenue favorite impériale, promue au rang supérieur. L'importance de cet événement met en seconde position des paroles rapportées.

Même si ces passages du discours narrativisé ne disent pas exactement les paroles prononcées par les personnages, ils nous transmettent leurs visions et nous détaillent davantage les événements narrés. Cependant, les verbes de paroles comme dire, murmurer, savoir nous donnent une idée sur l'authenticité des paroles ancrées dans la diégèse. Ainsi, nous pouvons dire que le discours narrativisé est une manière, dans l'œuvre de Shan Sa, de multiplier les voix énonciatrices et d'exprimer sa poétique.

⁵¹⁵ Shan Sa, *Impératrice*, op.cit., p. 71.

Conclusion

La troisième partie de notre travail de recherche a été consacrée à l'analyse du contenu des romans de Shan Sa. Nous avons dédié le premier chapitre à l'analyse de la structure du récit : le signifié. Ce dernier avait porté essentiellement sur l'intrigue et les personnages, deux éléments clés qui confèrent à l'écriture romanesque de Shan Sa une identité poétique singulière.

En effet, le traitement de l'intrigue s'effectue, souvent, de la même manière. C'est-à-dire que la romancière s'approprie une empreinte personnelle quant à la construction de son récit en reproduisant les intrigues. Elle communique une histoire identique en dépit de la variation du contexte spatio-temporel dans lequel les personnages sont insérés.

Cette reproduction s'observe au niveau de la présence de deux récits alternés, mais surtout intermêlés. Elle met toujours en scène un récit de guerre relatant un pays en état de détresse quant à son instabilité politique et militaire : c'est le récit premier. Au sein de ce dernier, la romancière insère un deuxième récit qui relate une histoire d'amour, d'amitié, de rivalité...etc.

La spécificité de cette poétique relative à la reproduction des intrigues c'est qu'elle engendre, sans conteste, des personnages qui partagent des analogies, des traits communs extrêmement similaires. Ainsi, la construction des personnages, vedettes du récit, est également traitée poétiquement.

La posture poétique accordée à la conception du personnage romanesque de Shan Sa réside dans le choix de leur attribuer des traits communs qui apparaissent aux niveaux de l'être, le faire et l'importance hiérarchique. Les affinités partagées nous confrontent, dans chaque récit, à des rencontres identiques. A la lecture de chaque roman, nous côtoyons les mêmes figures qui évoluent et agissent de manière conformes : c'est la métamorphose et le retour des personnages.

Le deuxième chapitre a été principalement consacré à la narration et aux instances narratives. Le choix d'une ambivalence narrative dans l'œuvre romanesque de Shan Sa n'est pas le fruit du hasard. En effet, suite à une analyse que

nous avons élaborée dans ce chapitre, nous pouvons dire que le statut qu’acquiert le narrateur dans chaque roman est en rapport avec le message transmis. En effet, l’implication du narrateur dans le roman renvoie principalement à son statut social, sa position dans la hiérarchie sociale chinoise. Cette dernière attribue aux personnages, par le biais d’une narration homodiégétique, le privilège de manifester les idées, les pensées (c’est le cas d’Impératrice) ou, au contraire, par le biais d’une narration hétérodiégétique, à être manipulés par le contexte politique.

La multiplication des voix narratives donne naissance à une polyphonie énonciative qui s’impose comme élément fondamental dans la stratégie narrative de Shan Sa et participe, par conséquent, à la détermination de sa poétique. A ce stade, nous avons procédé à l’analyse de cette polyphonie énonciative et ses répercussions sur le message transmis dans ses textes.

Par le biais du discours direct et du discours narrativisé, le narrateur permet d’introduire d’autres voix narratives qui entretiennent principalement des dialogues avec les protagonistes, révèlent de voix nouvelles dans l’œuvre de Shan Sa et par conséquent de nouvelles visions de la réalité de l’Histoire de la Chine.

CONCLUSION GÉNÉRALE

«Je suis citoyenne française, j'ai donc des responsabilités, je dois payer des impôts, les contributions sociales. Ce sont les responsabilités basiques d'un être humain qui choisit de vivre avec un groupe. Cependant, la Chine est un empire et une civilisation que l'on ne quitte pas, jamais. Je me sens doublement responsable, par rapport à mon pays d'origine, auquel je reste très attachée, et par rapport au pays qui m'a accueillie »⁵¹⁶

Notre travail de recherche a porté essentiellement sur une romancière et poétesse chinoise d'expression française : Shan Sa qui, en empruntant la langue française comme langue d'expression littéraire a su parfaitement nous transporter dans un univers loin, très loin du nôtre sur les plans géographique, culturel et historique. La langue française est pour elle le vecteur d'une appartenance chinoise tenacement revendiquée car :

« Écrire en français, c'était pour moi la meilleure façon de faire le pont entre la Chine et la France. Parce que dans ces moments-là, les codes tombent. J'essaie de ne pas faire de roman exotique, de guide de la Chine. Ecrire directement en français a cet avantage : on écrit un vrai roman. Les lecteurs voyagent dans un univers qui leur est totalement inconnu, mais avec la facilité de la langue. Et j'espère que cette langue française est écrite de telle manière qu'à travers elle, on aperçoit ce qu'est la langue chinoise. C'est peut-être là ce qui fait le style de tous mes livres »⁵¹⁷.

Arrivée au terme de notre analyse, nous estimons humblement que nous avons proposé une lecture personnelle, une interprétation individuelle d'un ensemble de trois romans qui, en dépit de l'usage de la langue française, comportent un contenu qui nous est totalement étranger et se situe aux antipodes de notre culture. C'est, en effet, cette mixture proposée et maniée poétiquement par la romancière qui a suscité notre réflexion de départ et nous a incité à aborder, comme projet de recherche scientifique, la poétique du roman chez Shan Sa.

⁵¹⁶ Roman Fruitier, Laurence Huret, *RENCONTRE- Shan Sa, la plus française des romancières chinoises, à Hong Kong*, in *Le petit Journal*, 12 octobre 2011. URL : <http://dev.lepetitjournal.com/hong-kong/a-voir-a-faire/livres/87221-rencontre-shan-sa-la-plus-francaise-des-romancieres-chinoises-en-tournee-en-chine>, page consultée le 3 septembre 2017.

⁵¹⁷ Emma Le Clair, *Entretien avec Shan Sa*, in *Zone Littéraire*, 3 décembre 2011. URL : <http://www.zone-litteraire.com/litterature/interviews/entretien-avec-shan-sa.html>, page consultée le 3 septembre 2017.

Le point de départ de notre projet scientifique a consisté à apporter des éléments de réponse à notre problématique qui s'articule essentiellement autour du questionnement suivant : *En quoi consiste la poétique romanesque de Shan Sa ?* Afin de parvenir à apporter une réponse au questionnement précité qui constitue sans conteste le fondement de notre recherche scientifique, nous avons émis une hypothèse de recherche selon laquelle la poétique romanesque de Shan Sa, créatrice de fiction, réside dans l'insertion unanime de l'Histoire de la Chine dans son édifice romanesque. En effet, le contenu chinois constitue le fondement de la trame romanesque de Shan Sa. L'Histoire de la Chine émerge sous forme de constantes qui se manifestent sous forme de redondances et figurent, de manière équilibrée, sur le plan formel du récit (sa structure) ainsi qu'au niveau de son contenu (l'histoire). Ces récurrences sont omniprésentes et obéissent à un traitement identique de la part de la romancière.

Arrivée au terme de notre analyse, un bilan récapitulatif sur l'ensemble de la démarche démonstrative entreprise s'impose. Dans le but de soumettre l'hypothèse de recherche à la démonstration, nous avons organisé notre travail de recherche en trois parties complémentaires.

La première partie de notre travail de recherche avait pour titre « *L'Histoire, moteur du déroulement du récit* ». Nous avons entamé notre recherche démonstrative par fournir un ensemble de repères théoriques indispensables à l'orientation de notre réflexion. Ainsi, nous avons focalisé notre attention, dans un premier temps, sur deux notions piliers : poétique / Histoire. Nous nous sommes attardée d'abord sur la notion « poétique » qui se définit, de manière générale, comme l'ensemble des lois générales qui président le discours littéraire. La complexité sémantique accordée au sémantisme du vocable depuis son émergence a grandement suscité notre intérêt. De fait, nous avons tenté de dresser un panorama portant sur les différentes définitions qui ont lui été accordées. Une mise en perspective historique portant sur les différentes tentatives de théorisation nous a orienté à explorer la première piste, celle de la poétique prônée par Aristote. Ce dernier considère la poétique comme un art « Art poétique » qui s'assigne comme objectif la définition des lois générales du fonctionnement de la littérature et permet

l'étude de l'art littéraire comme création verbale. Toutefois, l'aspect controversé accordé à l'acception de la poétique proposée par Aristote nous a incité à nous intéresser aux différentes remises en question de celle-ci ; principalement sur les apports de la linguistique textuelle à la poétique. La poétique selon Roman Jakobson, Gérard Dessons et Vincent Jouve nous ont fourni des réponses pertinentes de fait qu'ils prônent la conception formelle de la poétique et lui accordent une définition qui partage plus ou moins des affinités. Pour notre part, nous avons choisi d'adopter l'acception proposée par Vincent Jouve puisqu'elle nous a fourni une plate-forme théorique conforme à nos objectifs de recherche. La poétique a été envisagée dans notre thèse comme l'ensemble des constantes formelles, thématiques et psychologiques récurrentes qui parsèment une œuvre littéraire en particulier. En puisant de la narratologie et de la sémiotique narrative, nous avons tenté de combiner la forme avec le contenu des romans étudiés pour parvenir à dégager la poétique du roman de Shan Sa.

Adopter l'acception précitée et l'appliquer à notre corpus, nous a orienté incontestablement à aborder la notion d'Histoire de fait que la poétique engendre sans conteste l'Histoire en raison de leur complémentarité et de leur interdépendance. Nous avons constaté que la constante la plus éminente qui surgit de manière récurrente est celle du recours à l'Histoire de la Chine comme l'essence de l'élaboration romanesque de Shan Sa. En effet, en dépistant l'ensemble des récurrences qui parsèment notre corpus, nous avons constaté qu'elles enregistrent une appartenance historique. Autrement-dit, c'est l'Histoire qui détermine la poétique romanesque de Shan Sa et inscrit sa production romanesque dans le genre historique. Donc, il nous a semblé essentiel de nous arrêter sur le roman historique. Nous avons tenté de mettre en filigrane son contexte d'émergence ainsi que les rapports entre l'Histoire et la fiction. Pour ce faire, nous nous sommes basée sur les réflexions de Walter Scott, Isabelle Durand le Guern et Paul Ricoeur. Cette solide base théorique nous a amené à constater que Shan Sa fusionne l'Histoire et la fiction sur une plate-forme qu'est la narration. Autrement-dit, elle intègre à l'univers fictif qu'elle invente des éléments puisés de l'Histoire de la Chine. Leur insertion régit l'intrigue et influence les actions des personnages.

Après avoir dressé le survol théorique précité, nous nous sommes attelée à dégager les pistes qui enregistrent l'inscription historique des romans de Shan Sa. Dans un premier temps, nous nous sommes attardée sur le paratexte. Le premier lieu de la confrontation de quelconque lecteur avec un roman est le titre. Les titres choisis par la romancière certifient incontestablement l'historicité de notre corpus. Pour le prouver, nous avons convoqué l'éthnostylistique comme outil méthodologique qui considère le langage comme un produit social et culturel. Nous avons considéré les titres en l'occurrence *Porte de la paix céleste*, *La cithare nue* et *Impératrice* des éthnostylèmes qui comportent respectivement trois charges sémantiques relatives à l'Histoire de la Chine : un toponyme (La Porte céleste), un instrument musical ancestral (la cithare) et une figure historique incontournable (l'Impératrice). Mis à part le titre, la première de couverture est un élément paratextuel qui explicite l'inscription historique des romans du Shan Sa de fait que chaque titre est parallèlement traduit en chinois. Leur analyse interprétative nous a fourni une première confirmation de notre hypothèse de recherche.

Afin de mettre en lumière la fusion entre l'Histoire et la fiction dans les romans de Shan Sa, nous nous sommes intéressée aux histoires relatées par la romancière. En faisant appel à des passages illustratifs en guise de justification, nous avons tenté de monter, dans la narration, la présence des événements historiques qui stimulent l'action romanesque. En d'autres termes, nous avons tenté de dégager la manière dont la romancière superpose réalité et fiction, car dans l'univers diégétique de la romancière, il est toujours question de convoquer un événement historique qui déclenche l'intrigue. Ainsi, l'Histoire est le moteur qui stimule le déroulement du récit.

La deuxième partie de notre travail de recherche avait pour titre « *Poétique du « corps » du récit* ». Cette partie nous a permis d'approfondir notre démarche démonstrative afin de déceler les constantes qui abritent l'inscription historique de notre corpus et par conséquent élaborent la poétique de Shan Sa. De fait, nous avons axé notre étude sur les redondances formelles et narratives qui révèlent l'historicité du récit. Le temps et l'espace romanesques sont les structures narratives

immanentes qui véhiculent, par le biais d'une composition binaire, l'appartenance historique des romans de Shan Sa.

Le temps romanesque est structuré de manière binaire, c'est-à-dire que la romancière superpose deux grands champs temporels : le temps de l'Histoire et le temps de la fiction. Le temps de l'Histoire est traité de manière chronologique puisque la romancière respecte l'enchaînement des événements historiques dans le temps. Cependant, le temps de la fiction est soumis constamment à une entorse et à une discontinuité, car la romancière ne respecte pas l'ordre chronologique des événements dans le temps en replongeant les personnages dans leurs souvenirs où leur enfance est mise en exergue par le biais des analepses et des récits emboîtés. Le choix de faire resurgir le passé des personnages est une stratégie narrative adoptée par la romancière dans le but de procurer aux personnages un remède psychologique à leur présent tourmenté, aussi, afin de reconforter leur désarroi pour qu'ils puissent évoluer et agir dans un contexte de guerre où les événements historiques réels les régissent. Les personnages trouvent alors refuge dans leur passé qui leur apporte apaisement et sérénité. Quant aux récits emboîtés, ils interviennent pour créer une suspension dans le récit, néanmoins leur insertion n'est nullement anodine. En effet, ils assurent deux fonctions : ils interviennent afin de présenter les personnages secondaires qui, en côtoyant les vedettes du récit, participent fortement à l'évolution de l'intrigue. Par ailleurs, ils contiennent des actions faites ou vécues par les protagonistes du récit. Leur intervention procure des explications à une action présente et élucide l'agir immédiat des personnages.

De fait, nous concluons qu'il y a une superposition de deux récits : un récit premier qu'est un récit de guerre où les événements historiques racontés sont référentiels à la réalité. Le deuxième récit est un récit de fiction par excellence et émerge dans la dépendance du premier, car c'est le temps de l'Histoire qui domine et régit le temps de la fiction.

L'espace romanesque obéit, quant à lui, à une composition binaire. La romancière met en scène des personnages qui évoluent dans des espaces référentiels. Or, ces toponymes ne servent pas d'arrière-plan à l'action romanesque,

bien au contraire, ils la déterminent. Étant une structure narrative, l'espace romanesque apparaît sous forme de description. Nous avons mis l'accent sur cette séquence du discours, sur la fréquence de son usage par la romancière. En effet, à l'instar de la séquence narrative, la séquence descriptive est fortement présente dans l'édifice romanesque de Shan Sa. Elle côtoie la première et jaillit dans sa dépendance. La romancière convoque les éléments nécessaires à la description en l'occurrence l'emploi de l'imparfait ainsi que la caractérisation (adjectifs). Par ailleurs, ce qui a attiré notre attention est la charge affective qu'ils véhiculent. Les espaces sont certes décrits de manière extrêmement détaillée, mais, les passages descriptifs consacrés aux espaces sont représentés subjectivement de fait que la romancière leur attribue une certaine sensualité. Ils sont alors un procédé narratif qui véhicule des valeurs symbolique et allégorique relatives à l'Histoire de la Chine. Porte de la Paix Céleste, Pékin, La Cité Interdite... sont des toponymes qui existent bel et bien sur le territoire chinois, mais la romancière, créatrice de fiction, les enrobe de symbolisme. Ainsi, leur rôle ne se limite pas à loger les personnages, bien plus, ils les influencent sur le plan physique, psychologique et émotionnel. L'affectivité générée par les espaces romanesques et transmise par les personnages est relativement liée au contexte sociopolitique dans lequel ils évoluent : le fonctionnement hiérarchique de la société chinoise, l'atrocité de la guerre sont les principaux aspects mis en exergue.

La configuration de l'espace romanesque de Shan Sa se caractérise par une redondance qui s'observe au niveau de la mise en route d'un système binaire. La logique de binarité le divise incontestablement en deux grandes catégories spatiales : ville/ campagne, ville/ montagne. Ces deux couples binaires concrétisés par l'espace romanesque véhiculent respectivement deux dualités existentielles : l'enfermement/ la liberté, la vie/ la mort. Ces thèmes sont omniprésents dans l'ensemble de notre corpus et permettent de représenter une société profondément bouleversée à cause de la guerre et de ses conséquences néfastes. Les personnages qui représentent la classe sociale modeste sont logés en ville et souffrent d'une claustration, d'un enfermement existentiels imposés par la politique du pays, ils cherchent l'évasion et la liberté du corps et de l'esprit dans des espaces ouverts en

l'occurrence la campagne. Or, les personnages qui représentent la haute société sont lassés d'une vie confortable, aisée (le monde terrestre) et cherchent l'apaisement spirituel dans la mort (le monde céleste).

La poétique du roman chez Shan Sa se caractérise par des constantes relatives aux personnages, à l'intrigue et à la narration de fait que l'histoire fictive puise de l'Histoire de la Chine. Afin d'explorer davantage cet aspect poétique de l'écriture romanesque de Shan Sa, nous avons consacré la troisième partie de notre travail de recherche au « cœur » du récit.

Nous avons dédié le premier chapitre à une étude comparative des personnages romanesques de Shan Sa. En les confrontant, nous avons constaté que la romancière met en scène des personnages qui partagent des liens de parenté frappants et évoluent selon un dynamisme identique. Afin d'aboutir aux constatations précitées, nous étudie s'est endossée sur les réflexions d'Isabelle Durand-Le Guern qui ont porté essentiellement sur le statut du personnage dans le roman historique. La narratologie et la sémiotique narrative nous ont permis d'élaborer une étude sémio-narrative des personnages.

Nous avons pu opérer une étude comparative portant sur les constantes qui caractérisent le personnage romanesque de Shan Sa en nous basant sur une autre constante du « cœur » du récit : l'intrigue. Nous avons pu constater que la romancière n'invente pas des histoires inédites, mais plutôt, elle les reproduit. Elle met en scène romanesque les mêmes histoires : un état initial, un nouement et un dénouement qui partagent des similitudes frappantes en dépit de leur insertion dans des cadres spatio-temporels différents. De fait, la reproduction de l'intrigue engendre logiquement une image identique des personnages romanesques de fait qu'ils assurent l'évolution de celle-ci.

De fait, nous avons axé notre analyse sur trois aspects phares : la métamorphose des personnages féminins, le retour des personnages masculins et l'échec du programme narratif du personnage romanesque. Ces caractéristiques sont intimement liées à l'Histoire de la Chine, car la romancière convoque, dans la narration, des éléments empruntés à la réalité (personnages/ événements

historiques) qui côtoient et influencent fortement la construction du personnage romanesque.

Nous entendons par le « retour » des personnages une construction identique décelée à partir des portraits physique, psychologique et biographique. Les analogies partagées par les personnages masculins découlent du choix de mêler des événements historiques dans l'univers fictionnel inventé par la romancière. Le retour des personnages masculins est relativement lié à l'Histoire de la Chine dans la mesure où les personnages sont impliqués dans l'armée chinoise et mènent une vie militaire caractérisée principalement par l'obéissance et l'exécution des ordres de l'Etat Chinois. Ainsi, ils sont déterminés par la guerre. Les conséquences de celle-ci se répercutent indéniablement sur leur être et leur agir.

Les personnages féminins partagent également des analogies frappantes quant à leur construction. En effet, évoluant dans un contexte de guerre, elles se métamorphosent sur le plan physique et psychologique. Les personnages que nous rencontrons à la situation initiale se transforment, leur état se dégrade à cause de la guerre. Ainsi, cette constante est également régie par l'Histoire de la Chine, car nous estimons que la romancière cherche à nous présenter les différents changements qui ont touché le statut de la femme, de l'épouse et de la mère chinoise dans différentes époques historiques.

La guerre, les circonstances rudes dans lesquelles évoluent les personnages influencent encore une fois leur construction. Ils entreprennent un programme narratif voué à l'échec. En effet, dans la fiction, le personnage acquiert le rôle d'actant de fait qu'il est mis en scène afin d'agir et de véhiculer un sens et une valeur (modèle sémiotique de Greimas). Les personnages mis en scène par la romancière conduisent, à l'unanimité, les quêtes qu'ils sont censés réaliser à l'échec et ce, en raison de l'absence du vouloir-faire, modalité occultée à cause d'un événement historique marquant. Donc, l'image conventionnelle des personnages mis en scène par la romancière est une conséquence évidente qui résulte d'un contexte politique tourmenté à cause d'un ensemble d'événements historiques

marquants et l'Histoire, encore une fois, détermine la poétique du roman de Shan Sa.

Mis à part les personnages, la narration et le choix des instances narratives sont des éléments qui ont suscité notre attention de fait qu'ils sont caractérisés par des traits redondants et omniprésents dans l'ensemble de notre corpus. En effet, ce qui caractérise l'instance narrative est le choix d'une ambivalence narrative qui véhicule une valeur relative au fonctionnement de la société chinoise. La narration oscille entre narration homodiégétique qui fait parler la voix du pouvoir, le « je » employé renvoie à l'unique personne qui détient le pouvoir dans la Chine Impériale. La narration hétérodiégétique et la polyphonie narrative connotent les différentes voix du peuple, des gens opprimés et soumis à des règles sociales et politiques qui réduisent leur existence en esclavage. Donc, dans la production romanesque de Shan Sa, le rôle de l'instance narrative ne se limite pas uniquement à l'acte de narrer, bien au contraire, elle véhicule l'inscription historique des romans qui, en confrontant deux voix narratives, elle oppose deux classes sociales rivales : l'aristocratie, le peuple.

En toute hypothèse, les résultats annoncés dans cette modeste recherche constituent indéniablement une sorte de contribution à la démonstration des choix techniques formant la poétique romanesque de l'écrivaine chinoise Shan Sa dont l'œuvre romanesque ressortissante à deux cultures différentes, française et chinoise, peut composer un trésor pour la recherche comparative sur les autres aspects de cette écriture littéraire spécifique.

BIBLIOGRAPHIE

Bibliographie

I. Corpus

- Shan Sa, *Porte de la Paix Céleste*, Paris, Le Rocher, 1997
- Shan Sa, *Impératrice*, Paris, Albin Michel, 2003.
- Shan Sa, *La Cithare Nue*, Paris, Albin Michel, 2010

II. Œuvres littéraires citées et consultées

- Giguet, P., Hérodote, *Histoires d'Hérodote, traduction nouvelle*, Paris, Librairie Hachette, 1860.
- Scott, Walter, *Invanhoé*, Paris, Le Livre de Poche, collection « Les Classiques de poche », 2011.
- Shan Sa, *Les poèmes de Yan Ni*, Chine, Editions du Peuple de Guang Dong, 1983
- Shan Sa, *Libellule rouge*, Lyon, Editions des Nouveaux Bourgeois, 1988.
- Shan Sa, *Neige*, Chine, Editions des Enfants de Shanghai, 1989.
- Shan Sa, *Que le printemps revienne*, Editions des Enfants de Si Chuan, 1990.
- Shan Sa, *Les Quatre vies du Saule*, Paris, Grasset, 1999.
- Shan Sa, *Le Vent Vif et le glaive rapide*, Bordeaux, William Black & Co, 2000.
- Shan Sa, *La joueuse de go*, Paris, Gallimard, collection Folie, 2001.
- Shan Sa, *Les Conspirateurs*, Paris, Albin Michel, 2002.
- Shan Sa, *Alexandre et Alestira*, Paris, Albin Michel, 2006.
- Stendhal, *Racine et Shakespeare*. Révision du texte et préface par Henri Martineau, Paris, Le Divan, 1825

III. Ouvrages de théorie littéraire

- Albert Christiane, *Francophonie et identités culturelles*, Paris, Karthala, Collection Lettres du Sud, 1999.
- Ampère Jean Jacques, *Mélanges d'histoire littéraire et de littérature*, Tomes (I, II), Paris, Michel Lévy Frères, Libraires Editeurs, 1867.
- Arnauld Antoine, Nicole Pierre, *La Logique ou l'Art de penser*, (1662), Flammarion, Collection Champs, 1970.

- Aristote, *Poétique, Introduction, traduction nouvelle et annotation de Michel Magnien*, Paris, Le Livre de Poche, collection. Classiques, 1990.
- Bachelard Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957.
- Bakhtine Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, collection Tel, 1978.
- Barthes Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, édition Du Seuil, 1953.
- Barthes Roland, *Introduction à l'analyse structurale des récits, Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977.
- Batteux Charles, *Les Beaux Arts réduits à un même principe*, Paris, Durand Librairie, 1747.
- Bertrand Denis, *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan/Université, 2000.
- Bourneuf Roland, Ouellet Réal, *L'univers du roman*, Paris, PUF, 1972
- Brunel Pierre, Pichois Claude, Rousseau André-Michel, *Qu'est –ce-que la littérature comparée ?*, Paris, Armand Colin, collection « U », 1983, (2^{ème} édition, 2000).
- Brunel Pierre, Chevrel Yves, *Précis de littérature comparée*, Paris, PUF, 1989.
- Charaudeau Patrick, *Grammaire du sens et de l'expression*, Paris, Hachette, 1992.
- Chevrel Yves, *La littérature comparée*, Paris, PUF, 5^{ème} édition, collection *Que sais-je ?*, 2006, (1^{ère} édition, 1989).
- Couprie Alain, Mathé Roger, Jean Racine, *Phèdre de Jean Racine*, Paris, Hatier, collection Profil Scolaire, 2001.
- Derrida Jacques, *L'Écriture de la différence*, Paris, Seuil, 1967.
- Dessons Gérard, *Introduction à la poétique, Approche des théories de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2005.
- Ducrot Oswald, *Les mots du discours*, Paris, Editions de Minuit, 1980.
- Ducrot Oswald, *Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation*, in *Le Dire et le dit*, Paris, Edition de Minuit, 1984.
- Durand-Le Guern Isabelle, *le roman historique*, Paris, Armand Colin, 2008.
- Ehrard Jean, Palmade Guy, *L'histoire*, Paris, Armand Colin, collection « U », 1964.
- Etiemble René, *Comparaison n'est pas raison : La crise de la littérature comparée*, Paris, Gallimard, 1963.
- Etiemble René. *Essais de littérature (vraiment) générale*, Paris, Gallimard, collection Blanche, 1974, (3^{ème} édition, 1975).

- Etiemble René, *L'Europe chinoise*, Tome I: De l'Empire romain à Leibniz, Paris, Gallimard, collection Bibliothèque des idées, 1988.
- Fontaine David, *La poétique. Introduction à la théorie générale des formes littéraires*, Paris, Armand Colin, Coll. 128, 2005 (1^{ère} édition 1993).
- Genette Gérard, *Figure III*, Paris, Seuil, Collection Poétique, 1972.
- Genette Gérard, *Figure II*, Paris, Seuil, Collection Points, 1976.
- Genette Gérard, *Seuils*, Paris, édition du Seuil, coll. Poétique, 1987.
- Giroux Jean-Jacques, Panier Louis (Groupe d'Entrevernes), *Analyse sémiotique des textes*, Lyon, PUL, 6^{ème} édition, 1988, (1^{ère} édition, 1979).
- Goldenstein Jean-pierre, *Lire le roman*, Bruxelles, De Boeck & Larcier s.a, 2005.
- Greimas Algirdas-Julien, *Du sens*, Paris, Seuil, 1970.
- Guyard M. F, *La littérature comparée*, Paris, PUF, 1965.
- Hamon Philippe, *Pour un statut sémiologique du personnage*, in Roland Barthes, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, collection Points, n°78, 1977.
- Hamon Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981.
- Haquette Jean-Louis, *Lectures européennes : introduction à la pratique de la littérature comparée*, France, édition Bréal, collection « Littérature & co », 2005.
- Hoffmann Ernst Theodor Amadeus, *Du merveilleux dans le roman, Contes fantastiques*, Tome I, Editions Garnier Flammarion, 1979.
- Jakobson Roman, *La nouvelle poésie russe*, in *Questions de poétique*, Paris, Seuil, Coll. Poétique, 1973.
- Jarrety Michel, *La poétique*, Paris, PUF, Collection *Que sais-je ?*, 2003.
- Jouve Vincent, *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, collection Cursus, 2^{ème} édition, 2001, (première édition Sedes), 1997.
- Jourde Pierre, Tortonese Paolo, *Visage du Double, Un thème littéraire*, Paris, Nathan / Université, 1996.
- Kerbrat-Orrechioni Catherine, *L'Enonciation de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1980.
- Kerlouégan François, *le roman*, Paris, Nathan, 2001.
- Mauriac François, *Le romancier et ses personnages*, Pocket, Collection Pocket Agora, 1990.
- Mendo Ze Gervais, Tonye Alphonse et Noumssi Gérard, *S... comme stylistique, propositions pour l'éthnostylistique*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- Meschonnic Henri, *Pour la poétique, Tome II*, Paris, Gallimard, 1973.

- Milner Max, M, *La fantasmagorie, Essai sur l'optique fantastique*, Paris, PUF, 1982.
- Moura Jean Marc, *Littératures francophones et théories postcoloniales*, Paris, PUF, 1999.
- Nodier Charles, « *Du fantastique en littérature* », in *Œuvres complètes, V, Rêveries*, Genève, Editions Slatkine Reprints, 1998.
- Patron Sylvie, *Le narrateur, introduction à la théorie narrative*, Paris, Armand Colin, collection U Lettres, 2009.
- Françoise Proust, *L'histoire à contretemps. Le temps historique chez Walter Benjamin*, Paris, Editions du Cerf, 1994.
- Raimond Michel, *Le roman*, Paris, Armand Colin, 3^{ème} édition, 2011.
- Revaz Françoise, dans *Introduction à la narratologie : action et narration*, Paris, De Boeck Supérieur, collection « Champs linguistiques », 2009.
- Rolland Romain, *Le cloître de la rue d'Ulm*, journal de Romain Rolland à l'École normale (1886-1889), 18 février 1889, Paris, Albin Michel, 1952.
- Ricardeau Jean, *Temps de la narration, temps de la fiction, Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1967.
- Ricoeur Paul, *Temps et récit, tome III, « La configuration dans le récit Fictionnel »*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1984.
- Ricoeur Paul, *Du texte à l'action : Essais d'herméneutique*, Paris, Seuil, 1986.
- Ricoeur Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, édition Du Seuil, coll. Essais, 2000.
- Rivara René, *La langue du récit, Introduction à la narratologie énonciative*, Paris, l'Harmattan, 2000.
- Silvester Rosalind, Thouroude Guillaume, *Traits chinois, lignes francophones*, Canada, Les Presses de l'Université de Montréal, 2012.
- Suhamy Henri, *La poétique*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1986.
- Steinmetz Jean-Luc, *La littérature fantastique*, Collection *Que sais-je ?*, Paris, PUF, 1990.
- Todorov Tristen, *Qu'est-ce que le structuralisme. Poétique 2*, Paris, Editions du Seuil, 1968.
- Valéry Paul, *Leçon inaugurale du cours de poétique du Collège de France, Variété V*, Paris, Gallimard, 1944.
- Valéry Paul, *Œuvres*, Paris, Gallimard, « bibliothèque de la pléiade I », édition établie par Jean Hytier, tome. II, 1975.
- Veyne Paul, *Comment on écrit l'histoire ?*, Paris, édition du Seuil, collection « points-histoire », 1971.

IV. Dictionnaires et grammaires

- Boussaha Hassen, *Dictionnaire terminologique bilingue- Français- Arabe*, édition Laboratoire langue et traduction, Reja Graphie, Constantine, 2014.
- Ducrot Oswald, Scheaffer Jean-Marie, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1999.
- Forest Philippe et Conio Gérard, *Dictionnaire fondamental du français littéraire*, Paris, éditions de la Seine, 2005.
- Piron Paul, Denis Saint-Jacques, Viala Alain, *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002.

V. Revues

- Baldensperger Fernand, *Littérature comparée. Le mot et la chose*, in Fernand Baldensperger et Paul Hazard, *Revue de littérature comparée*, Paris, Volume I, Librairie Ancienne Honoré Champion, Edouard Champion, 1921.
- Barthes Roland, *Effet du réel*, Communication n°11, 1968.
- Gérard Génette, *Frontières du récit*, in *Communications. Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit*, numéro 8, édition, Paris, Seuil, 1966.

VI. Bibliographie électronique

- Brient Véronique, *Une figure de la francophonie chinoise : François CHENG : « pèlerin entre l'Orient et l'Occident »*, thèse de doctorat, Lettres Modernes, directeur de recherche : Jean-Jacques Tatin, Tours, Université François Rabelais, 14/03/2008. URL : <http://cesr.univ-tours.fr/these-de-veronique-brient-doctorat-de-lettres-modernes-75006.kjsp>, page consultée le 15 septembre 2017.
- Borderie Laurent, *Portrait : Shan Sa, l'Impératrice*, L'orient Littéraire, numéro136, Janvier 2007. URL : http://www.lorientlitteraire.com/article_details.php?cid=7&nid=6056, page consultée le 5 septembre 2017.
- Carvalho Pauline, *L'autofiction en contexte postcolonial : regards croisés sur les femmes dans un processus mouvant de reconquête identitaire*, thèse de doctorat, Langues et littératures française et comparée, directeur de recherche : Laurence Dahan-Gaida, Besançon, université de Franche-Comté,

- 30/03/2016. URL : <http://www.theses.fr/2016BESA1008>, page consultée le 10 septembre 2017.
- Croiset Sophie, *Ecrivains chinois d'expression française. Typologie d'un champ littéraire transculturel*, thèse de doctorat, littérature générale et comparée, directeurs de recherche : Yinde Zhang et Laurence Rosier, Paris, Université Paris III, 29/05/2012. URL : <http://www.univ-paris3.fr/soutenance-de-these-mme-sophie-croiset-en-cotutelle-avec-l-universite-libre-de-bruxelles-belgique--163074.kjsp>, page consultée le 10 septembre 2017.
 - Fruitier Roman, Laurence Huret, *RENCONTRE- Shan Sa, la plus française des romancières chinoises, à Hong Kong*, in *Le petit Journal*, 12 octobre 2011. URL : <http://dev.lepetitjournal.com/hong-kong/a-voir-a-faire/livres/87221-rencontre-shan-sa-la-plus-francaise-des-romancieres-chinoises-en-tournee-en-chine>, page consultée le 3 septembre 2017.
 - Jouve Vincent, *De quoi la poétique est-elle le nom ?*, Fabula, LHT, N°10, « L'aventure poétique », décembre 2012. URL : <http://www.fabula.org/lht/10/jouve.html>, page consultée le 23 Juin 2017.
 - Le Clair Emma, *Entretien avec Shan Sa*, in *Zone Littéraire*, 3 décembre 2011. URL : <http://www.zone-litteraire.com/litterature/interviews/entretien-avec-shan-sa.html>, page consultée le 3 septembre 2017.
 - Voltaire, *Essai sur les mœurs et l'esprit des nations*, Tome I, in M. Beuchot, *Œuvres de Voltaire, Essai sur les mœurs et l'esprit des nations. Avec préfaces, avertissements notes, etc*, Tome XV, Paris, Lefèvre, libraire, Werdet & Lequien, 1756, Jean-Marie Tremblay, *Voltaire (1756), Essai sur les mœurs et l'esprit des nations* (édition électronique), Chicoutimi, Québec, Les classiques des sciences sociales en collaboration avec la Bibliothèque Paul-Emile Boulet de l'Université du Québec, 20 février 2002. URL: http://classiques.uqac.ca/classiques/Voltaire/essai_moeurs_esprit_nations/essai_moeurs.pdf. Page consultée le 21 août 2017.

ANNEXES

Shan

Impératrice

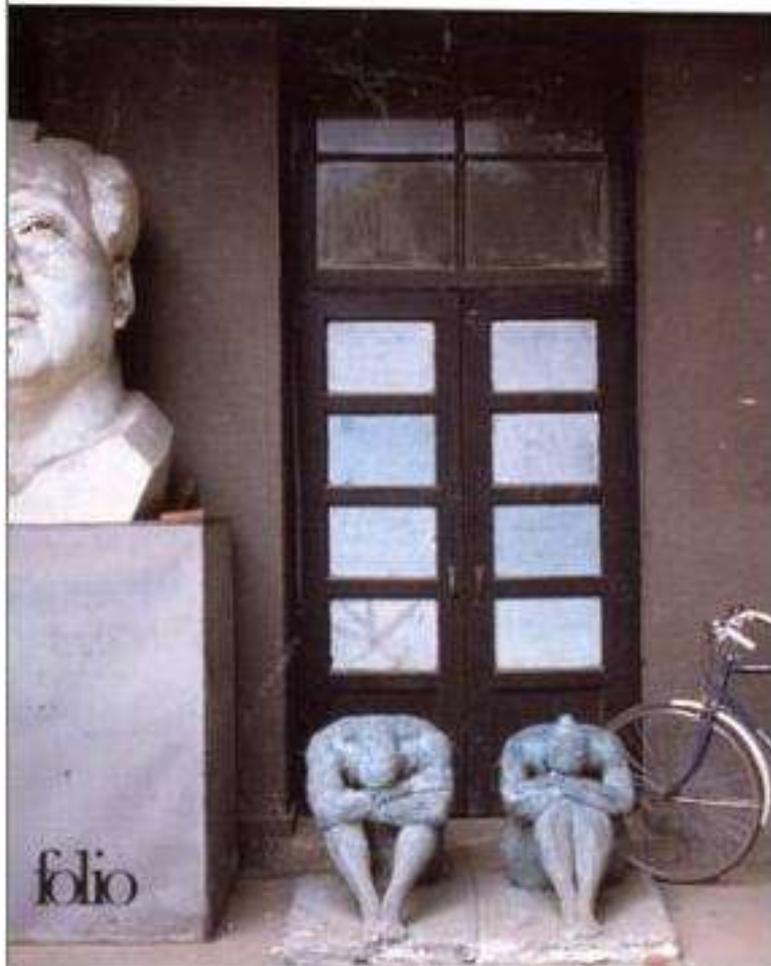
Sa

明
聖

Le
Livre
de
Poche



Shan Sa
Porte
de la Paix céleste



ENTRETIEN AVEC SHAN SA (1)

SHAN SA - La plus française des romancières chinoises, en tournée en Chine

Shan Sa, écrivain, peintre, poète, d'origine chinoise et française d'adoption, sera à Shanghai le 19 octobre pour une conférence littéraire intitulée "Écrire la vie et peindre le monde". Shan Sa a échangé avec lepetitjournal.com sur son parcours unique, ses romans et sa passion pour la langue française



Née à Pékin dans une famille lettrée traditionnelle, Shan Sa est d'abord poète d'expression chinoise. En 1990, elle part poursuivre ses études à Paris, avant de s'établir en France et d'en adopter la langue et sa musicalité. C'est avec son troisième roman, *La Joueuse de go* qu'elle fait véritablement son apparition au premier plan de la scène littéraire française en obtenant le Goncourt des Lycéens. Ecrivain abondamment récompensée, Shan Sa est une figure de la littérature chinoise.

Lepetitjournal.com : Pourquoi avoir quitté la Chine pour la France après les événements de Tien An Men ?

Shan Sa : L'année qui suivit Tien An Men fut pleine de confusion, les cours étaient arrêtés à l'université alors que je venais d'obtenir mon bac et que je devais commencer mes études. Je ne voulais pas perdre de temps. C'était également l'occasion de dire à mes parents "Je m'en vais", et de partir pour la France. Ma famille avait déjà des liens avec la France, mon père enseignait à la Sorbonne. Je me rappelle que le passeport n'était pas facile à obtenir. C'était à cette époque une toute autre Chine. Je suis partie sans savoir parler français. À mon arrivée en France, toute mon énergie fut consacrée à l'apprentissage de langue, il me fut impossible d'écrire les premières années.

Que représente la France pour vous aujourd'hui, un foyer, un pays d'accueil ?

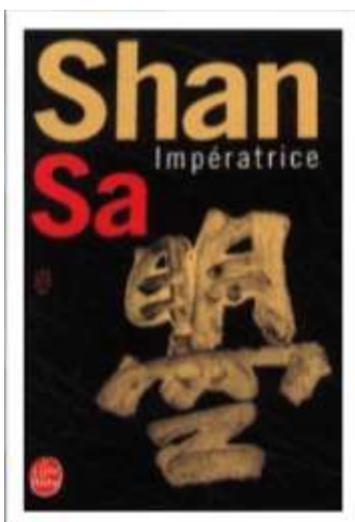
J'ai toujours eu un rapport ambigu avec la France. Je suis citoyenne française, j'ai donc des responsabilités, je dois payer des impôts, les contributions sociales, etc. (sourires). Ce sont les responsabilités



basiques d'un être humain qui choisit de vivre avec un groupe. Cependant, la Chine est un empire et une civilisation que l'on ne quitte pas, jamais. Je me sens doublement responsable, par rapport à mon pays d'origine, auquel je reste très attachée, et par rapport au pays qui m'a accueillie.

Shan Sa est un pseudonyme, quel est son sens ? Pourquoi avoir choisi ce pseudonyme ?

C'est une tradition des lettrés chinois que de prendre un pseudonyme. Cela fait partie des traditions qui se sont perdues après 1910. On ne pouvait pas écrire sous le nom donné par la famille, car cela porte malheur. Le deuxième nom est un nom d'élégance. Enfin les lettrés se donnent un troisième nom, "Celui qui habite le monde qui fuit" par exemple (sourire). Pour la publication de mon premier roman, j'ai eu envie de faire honneur à ma culture et à cette tradition. "Shan" signifie montagne, un symbole de solidité, d'ascension, de recherche spirituelle. "Sa", le bruissement du vent, représente la liberté.



Dans *Impératrice*, l'héroïne se bat contre une destinée qui semble la maltraiter, pour finalement se retrouver seule au sommet.

Dans *La Joueuse de Go*, l'héroïne est une femme révoltée, blessée et meurtrie par les hommes. Comment considérez-vous la situation des femmes en Chine de nos jours ?

Ce long combat des femmes, je l'aborde également dans *La Cithare nue*, dont le personnage principal est une autre impératrice chinoise qui, elle, a subi toute sa vie. La femme enfante et est porteuse de l'humanité. Elle possède une horloge biologique différente de celle des hommes. En Chine, auparavant la femme était très dépendante et se mariait très jeune, elle devenait alors une mère et une matriarche ou mourait en couche. En tant que matriarche, la femme possédait un pouvoir un peu secret sur la famille et sur les hommes de la famille. Aujourd'hui, en Chine, les femmes ont retrouvé leur indépendance et ont une certaine reconnaissance sociale. Pourtant aujourd'hui, j'ai des amies chinoises qui sont malheureuses, malgré leur réussite sociale. En effet elles n'ont pas eu le temps de s'occuper de leur vie privée. C'est un réel problème social, si l'on ne trouve pas de mari entre 20 et 30 ans - avant on est considérée comme une adolescente, après comme une vieille femme - on n'a aucune chance. Les femmes sont aujourd'hui victimes de leur indépendance. Les femmes sont infantilisées et perdent peu à peu leur statut de mère. C'est un problème qui me tient à cœur dans mes romans.

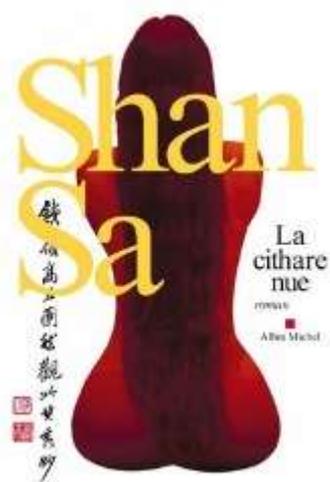
Dans votre avant-dernier roman, *Les Conspireurs*, les trois personnages principaux sont une Chinoise, un Française et un Américain. Le roman reprend le thème du jeu de miroir et des différences entre les cultures. L'entre-deux culturel dont vous êtes issue semble trouver un écho important dans vos livres...

D'un point de vue sociologique, je considère que beaucoup d'entre nous ont une nouvelle identité. Une identité internationale. Derrière cela, se trouve le choix d'un mode de vie. A l'inverse d'autrefois où les immigrés devaient très souvent renoncer à leur identité et ne pouvaient pas rentrer au pays ; avec les facilités de communication actuelles, rien n'est définitif. Une vie peut désormais être partagée en plusieurs endroits et en plusieurs appartenances sociales.



Quel est votre sentiment à l'idée de vous déplacer en Chine pour parler de vos œuvres et de la culture française ?

Cela fait quinze ans que je viens en Chine pour parler de la France et de mon travail d'écriture dans cette langue. Ici, il y a eu un certain déclin de la langue française lié à l'engouement de l'apprentissage de l'anglais. Pourtant le temps a arrangé les choses de manière inattendue puisque la langue française est de nouveau "à la mode", maintenant que l'anglais est une langue acquise par de nombreux Chinois. Parler le français devient un plus. La France est un symbole d'élévation et de culture grâce à ses produits de luxe, ses châteaux, ses écrivains, qui forment un label de style de vie et un respect de la culture. Par exemple, les jeunes femmes sont nombreuses à faire une heure de transport, après leur travail, pour aller dans les Alliances Françaises. Par l'apprentissage de la langue, elles cherchent à s'imprégner de la culture, à devenir différentes et distinguées. La langue française fait rêver la Chine.



Comment envisagez-vous cette tournée en Chine ?

Je me vois comme une missionnaire. La France est synonyme de raffinement, de romantisme. Le romantisme est très rare en Chine, la culture française peut avoir une influence très positive sur la culture chinoise. En France, on me demande ce que je pense de la place de la femme en Chine, ce qu'en pensent les Chinois. Aujourd'hui en tant que Française en Chine, je souhaite que mon rôle soit d'expliquer la France aux Chinois. Si la France a donné naissance aux sacs Vuitton et au Château Laffitte, des produits de luxe adulés ici, c'est grâce à

une accumulation de capitaux culturels, non pas uniquement de capitaux économiques. La Chine est pour l'instant un grand navire économique. Il faut qu'elle développe d'autres choses pour qu'elle ne se résume pas à des performances économiques.

Quel est votre dernier projet en date ?

Un roman. Celui-ci a pour sujet deux destins croisés. Celui d'une Française et d'une Chinoise vivant à Shanghai. Je m'intéresse aux rapports entre la Chinoise et la culture occidentale et la Française et la culture chinoise. C'est un sujet contemporain, l'augmentation de la communauté française en Asie, ne cesse de croître. Rétrospectivement, quand j'écris, je suis un sujet, je suis une urgence contemporaine. Mes romans ont plusieurs niveaux de lecture. À une époque de perte de culture avec une prédominance d'une lutte des puissances dans un cadre économique, mon dernier roman, *La Cithare nue*, symbolise pour moi l'évolution de la Chine. La cithare est un symbole de la civilisation chinoise, elle a été inventée avant l'écriture et la calligraphie. Ce roman, qui se déroule au Vème siècle, a pour propos une impératrice et un groupe de lettrés qui tentent de protéger cette petite lumière que sont la culture et l'art de jouer de la cithare alors que l'époque est à la guerre et l'enrichissement. De la même manière, je souhaite préserver cette lumière que sont la création artistique et la littérature, dans une époque de terrible transformation de la culture et de possible disparition du livre.

Quels conseils donneriez-vous à un jeune écrivain qui souhaite se faire publier ?

Il faut écrire. Écrire un manuscrit complet. L'envoyer avec un résumé, son nom, son adresse, son téléphone. Trop de timides n'indiquent pas leur nom, on ne peut alors même pas les contacter ! Et il faut garder à l'esprit que Marguerite Yourcenar, pour ne citer qu'elle, a été refusée avec *Mémoires d'Hadrien*, la littérature est quelque chose de subjectif. Les conditions psychologiques sont également importantes. Il faut vouloir sa chance. Dans ma carrière, tout était improbable. Venir en France, écrire et publier des livres en français. Or je savais que le succès serait au rendez-vous.

Propos recueillis par Roman Fruitier et Laurence Huret (www.lepetitjournal.com/shanghai.html), jeudi 13 octobre 2011

ENTRETIEN AVEC SHAN SA (2)

Parlez-moi de la genèse de *La Joueuse de go*... Un rapport avec *Le Maître de go*, de Kawabata?

J'aime beaucoup le roman de Kawabata mais je ne pense pas qu'il ait joué un rôle dans l'écriture de *La Joueuse de go*. En fait, j'ai écrit un livre avant celui-là et je l'ai détruit. Il y a donc une partie qui manque à ce roman, une partie qui n'a rien à voir... Et c'est ce livre invisible qui a déclenché l'autre. Tous mes romans sont nés ainsi. Pour mon premier roman, par exemple, j'en ai écrit trois auparavant qui n'ont pas abouti. J'ai besoin de construire un corps pour enfanter une idée...

Pour en revenir à celui qui a précédé *La Joueuse de go*, j'ai compris au printemps de l'an 2000 que j'étais dans une impasse après une centaine de pages. J'étais très angoissée, le livre n'arrivait pas à se détruire pour faire renaître quelque chose d'autre et je suis partie à Venise, toujours tourmentée, vivant à peine. Et une nuit, j'ai fait un rêve, et dans ce rêve, j'ai vu un roman. Et lorsque je me suis réveillée, tout a recommencé.

Vous évoquez une filiation entre *La Joueuse de go* et *Porte de la Paix céleste*. Outre une genèse semblable, ils ont également en commun des thèmes et une structure...

Ces deux livres sont nés de la même hantise mais celui-ci est très particulier car j'ai voulu écrire sur la Mandchourie, qui est le pays de mes grands-parents. J'ai également voulu parler de leur vie. Mon grand-père est d'origine mandchoue et à l'âge de vingt ans, il s'est révolté contre sa famille, contre sa femme qu'il avait été forcé d'épouser, contre l'invasion japonaise de la Mandchourie. Il s'est enfui à Pékin où il a fait une école d'espionnage communiste et a rencontré ma grand-mère qui, à son tour, a quitté sa famille originaire de Hong-Kong pour s'engager dans la Résistance. Tous les deux se sont aimés, ils ont fait la guerre.

Et vous avez écrit votre livre en hommage à eux ?

Disons plutôt en hommage à toute cette génération qui s'est révoltée contre les Japonais et a voulu défendre la Chine, mais aussi la Mandchourie, qui est un peu le pays de mes rêves. J'y allais pendant les vacances d'été mais j'y ai aussi vécu deux ans, chez mes grands-parents. C'est un très beau pays de neige, de forêts infinies, de grands fleuves, de gibier... Les hommes et les femmes sont très beaux, élancés, minces, les yeux très bridés... C'est un pays de magie, et de nature très violente.

De fait, il y a un grand contraste entre la relation silencieuse de l'officier et de la joueuse et ce fond de troubles nationaux, d'exécutions...

C'était important car cela reflète la nature de la Mandchourie, que je voulais décrire sans m'appesantir, afin de faire comprendre l'âme de ce pays. Je voulais également éclairer cette période très particulière de la Chine, qui est une courte période de plaisir et de douleur, une période de transition de l'âge féodal à la modernité. On croise des aristocrates encore coiffées de nacre, des prostituées habillées comme autrefois, mais aussi des femmes habillées à l'européenne qui vont danser. On entend à la fois l'Opéra traditionnel et les symphonies. J'aime beaucoup « l'étranger » de cette époque, sa décadence et sa révolte.

Et pensez-vous que l'entre-deux culturels dont vous êtes issue (vous êtes d'origine chinoise, vous parlez chinois et écrivez en français) trouve un écho dans ce livre ?
Ecrire en français c'était pour moi la meilleure façon de faire le pont entre la Chine et la France. Parce que dans ces moments-là, les codes tombent. J'essaie de ne pas faire de roman exotique, de guide de la Chine. Ecrire directement en français a cet avantage : on écrit un vrai roman. Les lecteurs voyagent dans un univers qui leur est totalement inconnu mais avec la facilité de la langue. Et j'espère que cette langue française est écrite de telle manière qu'à travers elle, on aperçoit ce qu'est la langue chinoise. C'est peut-être là ce qui fait le style de tous mes livres.

Il s'agirait de romans du métissage, de la rencontre de deux langues et mentalités ?
Je n'aime pas tellement le mot « métissage » ou « rencontre ». Cela sous-entend une opposition, deux êtres en un, alors qu'il s'agit de superposition. Cela se fait de manière verticale, non horizontale. Je crois que c'est la meilleure façon de pénétrer une civilisation. On ne peut pas la rencontrer mais on peut la traverser, l'appréhender sur un niveau plus poétique que le métissage, qui est quelque chose de physique.

Est-ce le sens que vous donnez à la partie qui se joue entre le Japonais et la Chinoise ?
Sur la Place des mille vents, le langage est banni et on n'entend que le claquement des pions... J'ai écrit des phrases semblables dans mes autres romans. Dans mon premier roman, *Porte de la Paix céleste*, une étudiante chinoise rencontre un adolescent muet. C'est un de mes thèmes favoris : la rencontre de la parole et du silence. L'idée qu'au-delà de l'échange grammatical et intellectuel, car qui dit langage dit intellectualisme, il y a la sphère du poétique et de l'intuition, de l'appréhension, qui est l'amour.

La littérature chinoise et la littérature japonaise ont été pour vous une source d'inspiration ?
Je suis très ancrée dans ma littérature. Quand j'avais seize ans, je lisais uniquement les grands classiques chinois, je ne m'intéressais pas aux romans contemporains et je m'enivrais d'une Antiquité qui a disparu. Mais j'ai retrouvé l'autre côté du miroir, le contemporain, dans la littérature japonaise. Et c'est pourquoi j'ai pu faire ce livre. Je ne peux pas dire que j'ai tout lu dans la littérature japonaise, mais j'en suis très imprégnée. C'était un voyage merveilleux, vertical, comme je vous le disais. J'ai commencé par les contemporains il y a quelques années, Kawabata, Tanizaki, Mishima et d'époque en époque je vais vers les heures les plus reculées du Japon. Je suis fascinée par cette littérature qui est très complémentaire de la littérature chinoise.

Parlez-moi de ce que représente le jeu de go en lui-même...

Ce qui me fascine dans le roman, c'est une architecture. Il y a toujours un jeu. Et le jeu de go est ce jeu sublime, absolu, de stratégie, d'encerclement, de vie et de mort. C'est pourquoi j'ai choisi le jeu de go, qui correspond à mon penchant pour l'infini architectural de notre monde mental mais aussi parce que, et j'en reviens à ce que je disais tout à l'heure, c'est un jeu où le langage est banni, un jeu où enfin deux jeunesses de nationalité différente, de langue différente, d'idéologies différentes, peuvent enfin se rejoindre.

On retrouve beaucoup le thème de l'initiation d'un roman à l'autre, amoureuse, sentimentale, existentielle... Est-ce que l'autre est une réponse à la quête de sens qui dévore vos personnages ?

Je crois qu'il n'y a pas encore de réponse... Mais j'espère pouvoir la donner dans mon prochain livre. L'initiation est la vie, en fait, et je suis mes personnages qui ont soif d'être initiés, qui ont soif de lumière et cherchent la plénitude, une façon d'être totalement dans la vie et d'embrasser la douleur, d'être heureux mais aussi souffrants. C'est une initiation qui correspond à mon apprentissage de la vie.

Cela fait penser au poème d'Issa, « En ce monde nous marchons sur le toit de l'enfer et regardons les fleurs. »

J'ai employé ce poème pour mon officier, qui est un homme beaucoup plus simple que la joueuse, qui est une femme très cérébrale. Elle, elle cherche une véritable initiation, elle veut par tous les moyens devenir à une femme. Tandis que l'officier n'a pas eu d'enfance. Dès la naissance il est dans le combat, dans l'enfer, il a vu la mort sur les champs de bataille, il a vu ses amis partir, assassiner, égorger, fusiller. Donc pour lui la vie est un enfer. Et ces fleurs sont ces moments d'aspiration à l'amour qu'il n'obtient ni avec la geisha, ni avec la joueuse. C'est cette façon très japonaise d'être dans la vie, très pessimiste : se dire que nous sommes déjà en enfer.

Est-ce votre vision de l'existence ?

Je pense différemment. Je pense qu'il y a de l'enfer dans les fleurs et des fleurs dans l'enfer, si vous voulez. Et je pense comme la joueuse que la vie est une initiation, où on commence très bas, dans l'ignorance, pour aller vers la connaissance, et même si cette connaissance peut nuire, blesser, on va son chemin avec beaucoup de courage, sans remords. On apprend à être enceinte, en fait. L'enfant est ici très symbolique, c'est la vie, on doit assumer la vie, notre connaissance de la vie, avancer sans retour.

Vers un prochain livre ?

Oui, et j'espère que celui-là ne va pas mourir comme d'autres... Je me sens prête pour ce grand roman d'initiation. A travers la voix d'une femme qui a vécu au huitième siècle en Chine, qui a commencé dans le palais impérial comme servante, concubine parmi trois mille autres et qui est devenue impératrice à 29 ans avant de prendre la place de l'Empereur à l'âge de 50 ans. Nous sommes tous ses descendants : ses enfants et petits-enfants ont été empereurs et c'est elle qui a conduit la Chine vers l'apogée de sa civilisation. C'est une femme fondatrice de la Chine et sa vie a été une longue initiation. Elle a cherché à s'élever au-dessus de la masse, de l'anonymat, au plus près des cieux. C'est un apprentissage de la culture, de la trahison, de la politique, et de la mort. Apprendre à mourir est un des grands thèmes de ce livre à venir.

Emma Le Clair, Zone Littéraire, 2011.

RÉSUMÉS

Résumé

La présente recherche porte sur la poétique du roman chez Shan Sa. Ce travail de recherche s'est fixé pour objectif d'opérer une analyse comparative dans le but de dégager l'ensemble des techniques d'écriture constantes fondées sur le critère de récurrence qui caractérisent l'écriture romanesque de Shan Sa. L'analyse du « cœur et du corps » des romans de Shan Sa, nous a conduit au constat suivant : Les traits redondants qui jaillissent la poétique romanesque de Shan Sa sont indéniablement relatifs à l'Histoire de la Chine. Cette dernière constitue l'essence de la production romanesque de Shan Sa.

Mots clés :

Poétique, Histoire, littérature comparée, francophonie, narratologie, sémiotique narrative, cadre spatio-temporel, personnages, intrigue, narration.

Summary

The research conducted in this thesis focuses on the poetics of the novel in Shan Sa. This research aims to perform a comparative analysis in order to identify all the constants writing techniques based on the criterion of recurrence that characterize the fiction writing of Shan Sa. In analyzing the "heart and body" of Shan Sa's novels, we found the following finding: The redundant traits of Shan Sa poetic poetry are undeniably linked to the history of China. This last, represents the fuel of the novel's productions of Shan Sa.

Keywords:

Poetics, History, comparative literature, francophonie, narratology, narrative semiotics, spatio-temporal framework, characters, intrigue, narration.

ملخص

ان بحثنا هذا يهتم بشاعرية الرواية عند الروائية الصينية "شان سا", وقد حددنا هدفنا بالوصول اليه من خلال اجراء تحليل مقارنة بغرض استخراج جميع الثوابت المؤسسة لتقنيات الكتابة المبنية على معيار التكرار الذي تختص به الكاتبة الروائية . تحليل " قلب و جسم" روايات شان سا قادنا الى الوقوف على التالي ان الملامح البارزة التي تشع شاعرية الرواية عند شان سا هي ملامح مرتبطة بتاريخ الصين و متناسبة معه و هو جوهر الانتاج الروائي لدى هذه لروائية

الكلمات المفتاحية

الشاعرية, تاريخ , أدب مقارنة , فرنكوفونيا , النثر , السميولوجيا , الحيز الفضائي و الزمني , الشخصيات , الحكاية , الحكاية.

TABLE DES MATIERES

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION GÉNÉRALE.....	1
----------------------------	---

PREMIERE PARTIE

L'HISTOIRE, MOTEUR DU DEROULEMENT DU RECIT

Introduction	28
--------------------	----

Chapitre I

L'Histoire, essence du roman de Shan Sa.

I. L'écriture poétique de l'Histoire chez Shan Sa	30
I.1. « poétique », un terme polysémique	30
I.2. La poétique aristotélicienne	31
I.3. <i>La</i> poétique ou <i>une</i> poétique ?	36
I.4. Les apports de la linguistique à la poétique	39
II. Le roman historique.....	43
II.1. Contexte de l'émergence du roman historique	43
II.2. Relation entre Histoire et fiction	47
II.2.1. Autour de l'étymologie des termes « Histoire » et « histoire»	48

Chapitre II

Constances et spécificités du roman historique chez Shan Sa

I. Autour du paratexte	55
II. Fusion entre l'Histoire et la fiction dans le roman de Shan Sa.....	60
III. Fonctions du roman historique.....	72
III.1. La fonction didactique	73
III.2. La fonction distractive	81
Conclusion	87

DEUXIEME PARTIE

POÉTIQUE DU « CORPS » DU ROMAN : Binarité spatio-temporelle

Introduction	89
--------------------	----

Chapitre I

Poétique du temps : Binarité temporelle

I. Le temps de l'Histoire.....	92
I.1. Les grands événements historiques	92
I.2. L'ordre chronologique des événements historiques.....	94
I.2.1. Ecrire l'Histoire dans <i>La cithare nue</i>	95
I.2.1.1. Le prologue.....	95
I.2.1.2. La datation des événements historiques dans <i>La cithare nue</i>	98

I.2.1.3. Abolition du temps de l'Histoire dans <i>La cithare nue</i>	99
I.2.1.4. Les ellipses dans le temps de l'Histoire dans <i>La cithare nue</i>	104
I.2.2. La progression chronologique des événements historiques dans <i>Impératrice</i>	114
I.2.3. Dualité temporelle dans <i>Porte de la Paix céleste</i>	119
II. Le temps de la fiction	120
II.1. Relation entre temps raconté et temps racontant dans <i>La cithare nue</i>	121
II.2. Vitesse du récit: entre accélération et ralentissement	123
II.3. Les entorses temporelles	124
II.3.1. L'attachement au passé.....	124
II.3.2. L'arrachement du passé.....	131
II.3.3. La fierté du passé.....	135
II.3.4. La rencontre dans le passé.....	136
II.4. La rupture dans le champ temporel	139

Chapitre II

Poétique de l'espace : Dualité spatiale

I. La description dans le roman historique	143
I.1. Qu'est-ce que la description ?	143
I.2. Frontières entre la narration et la description	145
I.3. Description réaliste d'une œuvre historique	146
I.4. Espace romanesque et point de vue narratif	148
II. Toponymes référentiels	150
II.1. La Cité Impériale.....	151
II.2. La montagne Tai.....	152
II.3. Pékin : objet de guide géographique.....	153
III. Espaces référentiels et valeurs symboliques	155
III.1. Le fleuve Yangzi.....	156
III.1.1. Espace historique et division territoriale	156
III.1.2. Espace et déchirement social.....	157
III.2. La valeur allégorique de la Cité impériale.....	158
III.2.1. L'ambition à travers la description	158
III.2.2. La contrariété à travers la description.....	159
III.2.3. Espace et statuts hiérarchiques.....	159
III.2.4. Palais du gouverneur : personnification d'un héros	160
IV- Binarité spatiale et dualité existentielle	160
IV.1. Binarité ville / village	160
IV.1.1. Description euphorique et dysphorique de Pékin.....	161
IV.1.2. La maison de la colline : chemin de la réclusion vers la liberté	163
IV.1.3. Du village à la caserne : le chemin de la liberté vers l'enfermement	165

IV.1.4. De Jing au village des Wu : le refus des origines	166
IV.1.5. De Ying Ko à la montagne Force du Nord : Le déni de la guerre.....	167
IV.1.6. Dichotomie double de Ying KO : de l'enfermement vers la liberté	169
IV.2. Binarité ville / montagne.....	171
IV.2.1. Dichotomie Longue Paix, Luo Yang / montagne	172
IV.2.2. Montagne du Dragon Noir : espace de la vocation spirituelle.....	173
IV.2.3. Montagnes Song et Liang : empreintes éternelles de la dynastie Zhou	174
IV.2.4. Montagne Force du Nord : espace de la vocation religieuse.....	175
IV .2.5. Mont Chomolangma : la porte vers le monde céleste.....	177
Conclusion	179

TROISIEME PARTIE

POETIQUE DU « CŒUR » DU ROMAN : L'Histoire chinoise au cœur de la diégèse.

Introduction	181
--------------------	-----

Chapitre I

Retour et métamorphose du personnage romanesque.

I. Le personnage : pivot du genre narratif, base de la création romanesque	183
I.1. Qu'est-ce que le personnage?.....	183
I.2. Personnage historique ou personnage romanesque ?	185
II. Analyse sémio-narrative des personnages	189
II.1. L'intrigue : Réurrence et transmutation	192
II.2. L'importance hiérarchique des personnages-acteurs.....	195
II .3. Métamorphose des personnages.....	203
II.3.1. Les surnoms	203
II.3.1.1. Dissimulation d'une identité historique.....	203
II.3.1.2. De la Jeune Mère à la Mère : la métamorphose à travers la procréation.....	207
II.3.1.3. De Ji Nu au Commandant Liu : la quête du pouvoir à travers la métamorphose	209
II .4. La métamorphose religieuse	211
II.5. Retour des personnages	212
II.5.1. Le portrait masculin.....	213
II.5.1.1 Le corps : symbole de la rigidité de la guerre	213
II.5.1.2. Le portrait psychologique : l'économie de la parole	215
II.5.1.3. Le portrait biographique : origine roturière.....	217
II.6. La métamorphose des personnages féminins	219
II.7. Echech du programme narratif.....	228
II.7.1. Un vouloir-faire : l'abandon de l'enquête	231
II.7.2. Le vouloir-faire : la dominance de l'époux.....	234
II.7.3. Le vouloir-faire : dichotomie d'un double statut.....	239

Chapitre II

Narration et instances narratives : structures narratives à valeur sociale

I. Autour du statut du narrateur.....	245
II. Narrateur homodiégétique : la voix du pouvoir	246
III. Narrateurs hétérodiégétiques : la voix du peuple	249
IV. La polyphonie énonciative.....	254
IV.1. Le discours direct	260
IV.2. Le discours narrativisé	264
Conclusion	267
CONCLUSION GÉNÉRALE.....	269
BIBLIOGRAPHIE.....	278
ANNEXES.....	284
RESUMES.....	294
TABLE DES MATIERES.....	297