HAL
archives-ouvertes.fr

Le voyage en Chine de Tel Quel et de Roland Barthes (1974). Enjeux, embûches, enseignements

Qingya Meng

To cite this version:

Qingya Meng. Le voyage en Chine de Tel Quel et de Roland Barthes (1974). Enjeux, embûches, enseignements. Littératures. Université Paul Valéry - Montpellier III, 2017. Français. NNT : 2017MON30024 . tel-01695576

HAL Id: tel-01695576

https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01695576

Submitted on 29 Jan 2018

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

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

THÈSE

Pour obtenir le grade de

Docteur

Délivré par **L'UNIVERSITÉ PAUL-VALÉRY**

Préparée au sein de l'école doctorale 58
Et de l'unité de recherche RIRRA 21

Spécialité : **LITTÉRATURE FRANÇAISE**

Présentée par **Qingya MENG**

Le voyage en Chine de Tel Quel et de Roland Barthes (1974). Enjeux, embûches, enseignements

Soutenue le 8 décembre 2017 devant le jury composé de

M. Yvan DANIEL Professeur, Université de La Rochelle	Rapporteur
Mme Béatrice BONHOMME Professeur, Université Nice Sophia Antipolis	Rapporteur
Mme Evelyne LLOZE Professeur, Université Jean Monnet	Examinateur
M. Gérard SIARY Professeur, Université Paul-Valéry	Examinateur
Mme Renée VENTRESQUE Professeur Emérite, Université Paul-Valéry	Directrice de thèse

RÉSUMÉ : La thèse est consacrée au voyage en Chine (1974) de Philippe Sollers, Julia Kristeva et Marcelin Pleynet, représentants de la revue *Tel Quel*, accompagnés de Roland Barthes et de son éditeur François Wahl. La question principale porte sur l'hétérogénéité des textes rédigés à propos de leur séjour au pays de Mao en pleine Révolution culturelle. Les publications correspondent à différents genres textuels : essais, romans, chroniques du journal, articles de presse et carnets de voyage. Avant le départ, les écrivains fantasment sur la Chine ancienne et contemporaine. C'est ce qui fait l'objet de la première partie de la thèse. Dans la seconde partie, il s'agit d'interroger les textes du corpus qui mettent en lumière les difficultés liées à l'idéologie imposée et vécues par les auteurs pour rendre compte du réel en Chine. La troisième partie portant sur les enseignements du voyage montre que ce dernier réapparaît sous forme de souvenirs inoubliables dans plusieurs textes des écrivains. Plus on s'éloigne de 1974, plus la mémoire individuelle réactive de façon aléatoire le temps du voyage. Pour Barthes, il s'agit de savoir comment il a vécu la Chine, pourquoi il a gardé le silence à son retour, pourquoi il n'a pas cherché à publier les carnets de notes rapportés de son séjour. La thèse s'achève sur une lecture inédite des œuvres du corpus à travers un mot clé « la fadeur de la Chine ». Cette image est la plus vraie pour décrire l'Empire du Milieu mais elle n'est pas celle que les voyageurs s'attendaient à rencontrer.

Mot-clés : Tel Quel, Voyage en Chine, Sollers, Kristeva, Pleynet, Barthes

ABSTRACT: This thesis is devoted to the trip to China made by Philippe Sollers, Julia Kristeva, Marcelin Pleynet, Roland Barthes and François Wahl in 1974. This study mainly concerns the heterogeneity of all the publications about their stay in Mao's country in the Cultural Revolution, including essays, novels, travel journal, press articles and travel notes. In the first part of the study, we seek to understand how the members of the literary magazine *Tel Quel* dreamed to China, which they considered to be both ancient and modern before the travel. In the second part, we examine each text of the corpus to see the difficulties faced by the authors when they tried to account for the real China, including the imposed ideology. In the third part, we aim to ask how the trip in Communist China becomes an unforgettable memory in these travelers' texts. The more time goes by, the more travel memories reappear. In addition, we study Barthes to understand how he lived during his stay in China, why he kept silent after he returned, and why he didn't publish his notebooks of the trip before his death. At the end of the thesis, the unprecedented reading of texts of the corpus presents a key-word, the "insipidity of China", a metaphor that is most true to describe the middle Empire.

Keywords: Tel Quel, Travel to China, Sollers, Kristeva, Pleynet, Barthes

À mes parents…

Remerciements

Je remercie Mme Ventresque, professeure de littérature française et directrice de la thèse, à qui je transmets toute ma gratitude et ma reconnaissance pour m'avoir aidée pendant cette longue période de recherche doctorale.

Je remercie toutes celles et tous ceux que j'ai rencontrés durant mon travail et qui m'ont donné des conseils et m'ont fait partager leur savoir. C'est ainsi que je remercie tout particulièrement Monsieur Pierre Citti, Professeur de littérature française à l'Université de Montpellier, Monsieur Michel Collomb, Professeur de littérature française à l'Université de Montpellier. Je remercie également Madame Marie-Ève Thérenty, directrice de l'Unité de recherche RIRRA 21 de l'Université de Montpellier.

Enfin je remercie mes parents qui, de la Chine où ils vivent, ont su m'apporter leur affection, leur aide et leur confiance. Je remercie également ma famille et mes amis qui ont su m'apporter leur soutien durant les moments difficiles.

Fig. 1 Voyage en Chine du groupe Tel Quel avec Roland Barthes et François Wahl (capture d'écran du *Voyage en Chine*, court métrage de Philippe Sollers)

Fig. 2 Place Tian'anmen à Pékin : François Wahl, Julia Kristeva, Marcelin Pleynet, Roland Barthes et les interprètes chinois (extrait du cahier photographique du *Voyage en Chine* de Marcelin Pleynet – Photo de Philippe Sollers)

Introduction

Philippe Sollers (1936-), directeur de la revue *Tel Quel*[1], ainsi que Julia Kristeva (1941-) et Marcelin Pleynet (1933-), membres du comité de rédaction[2], effectuent un voyage en Chine (avril-mai 1974). Ils sont accompagnés par l'écrivain et sémiologue Roland Barthes (1915-1980) ainsi que par François Wahl[3] (1925-2014), philosophe et éditeur de ce dernier aux Editions du Seuil.

Tel Quel[4] est une revue littéraire d'avant-garde qui adopte un fonctionnement collectif ; dès sa fondation le comité de rédaction témoigne d'une activité mouvementée, devenant un lieu de conflits successifs entre des groupes intellectuels rivaux. Sur le plan des publications, les articles de la revue, ainsi que les ouvrages édités au Seuil dans la collection « Tel Quel », visent à susciter de nouvelles voies de recherche autour d'une discipline récente dénommée Sciences du langage et Théorie de la littérature. De surcroît, la collection publie l'ouvrage collectif *Théorie d'ensemble* (1968) réunissant des articles théoriques des telqueliens ainsi que ceux de Michel Foucault (1926-1984), Jacques Derrida (1930-2004) et Roland Barthes[5] puis *Les Essais critiques* de Roland Barthes (1964) et enfin *Sèméiotikè* de Julia Kristeva (1969). De 1968 à 1970, *Tel Quel* participe activement au débat politique qui anime la vie intellectuelle française et tente alors de faire correspondre ses propres réflexions avec la ligne politique du Parti Communiste Français (désormais PCF dans le texte). Mais rapidement, les relations entre Tel Quel et les intellectuels communistes vont se dégrader jusqu'à la rupture. Arrivent rapidement les événements de Mai 1968 qui vont modifier les projets littéraires du groupe Tel Quel.

---

[1] La revue emprunte son titre à Nietzsche : « Je veux le monde et le veux TEL QUEL, et le veux encore, le veux éternellement, et je crie insatiablement : bis ! ». Cette citation vient sans doute de « Frédéric Nietzsche : étude et fragmentes » (texte présenté et traduit par Daniel Halévy et Robert Dreyfus), La Revue Blanche, tome 12, janvier 1897, p. 60. Cette expression « Tel Quel » évoque également le titre d'un recueil d'essais de Paul Valéry.

[2] Le comité de rédaction comprend en 1974 les membres suivants : Jean-Louis Baudry, Marc Devade, Julia Kristeva, Marcelin Pleynet, Jacqueline Risset, Pierre Rottenberg et Philippe Sollers qui en est le secrétaire de rédaction.

[3] François Wahl (1925-2014), philosophe, est éditeur aux Editions du Seuil de 1957 à 1991.

[4] *Tel Quel* est une revue fondée en 1960 par Philippe Sollers (1936-), Jean-Hedern Hallier (1936-1997), Jean-René Huguenin (1936-1962) et Renaud Matignon (1936-1998)

[5] Michel FOUCAULT, Roland BARTHES, Jacques DERRIDA, Jean-louis BAUDRY, Jean-Joseph GOUX, Jean-Louis HOUDEBINE, Julia KRISTEVA, Marcelin PLEYNET, Jean RICARDOU, Jacqueline RISSET, Denis ROCHE, Pierre ROTTENBERG, Philippe SOLLERS, Jean THIBAUDEAU, *Théorie d'Ensemble*, Paris, Seuil, 1968.

Le rapprochement de Tel Quel avec le maoïsme

La Révolution culturelle en Chine (1966-1976)[6] lancée par le président Mao fait écho aux préoccupations intellectuelles des membres du groupe Tel Quel. L'un des premiers signes annonciateurs de l'engagement politique de Sollers en faveur du maoïsme apparaît dans *Théories d'ensemble,* déjà cité, dans lequel l'auteur écrit :

> Toute écriture, qu'elle le veuille ou non, est politique. L'écriture est la continuation de la politique par d'autres moyens (…) L'accomplissement de la lutte révolutionnaire (…) suppose une épaisseur et une profondeur textuelles intenses, une pensée de masses trouvant ses cribles linguistiques nouveaux liés à la lutte des classes. [7]

Ainsi Tel Quel va progressivement rejoindre le mouvement maoïste dont l'objectif principal est de lutter contre la bourgeoisie et le capitalisme. En septembre 1971, Philippe Sollers exprime publiquement son désaccord avec la direction du PCF : la collaboration entre Sollers et le PCF prend fin officiellement.

Ces nouvelles orientations politiques modifient la ligne d'action de *Tel Quel* et provoquent à la fois des débats et des scissions à l'intérieur du groupe[8]. Le chercheur chinois Kefei Xu[9] rappelle que, déjà au cours de l'automne 1966, Sollers, au nom du comité de rédaction, apporte son soutien à la Déclaration de la Révolution culturelle en Chine[10] faite par le président Mao. L'écrivain fonde alors à cette même date une sorte de comité politique clandestin chargé d'étudier la théorie de Mao : « À l'instar de Mao, les maoïstes de *Tel Quel* récupèrent donc l'âme vivante du marxisme – le matérialisme dialectique. Mao devient à leurs yeux le plus grand maître marxiste

---

[6] La Révolution culturelle déclenchée par Mao a pour objectif de mettre un terme au passé de la Chine, la débarrasser de ses références les plus traditionnelles et les plus anciennes. Au début de 1960, l'une des premières étapes de cette révolution chinoise, entraîne un vaste déplacement géographique de tous les Chinois instruits, les professeurs et les étudiants, installés dans les villes, vers les campagnes pour être formés par les paysans aux activités agricoles. Les événements politiques de cette époque témoignent de rivalités fortes au plus haut sommet de la direction du Parti, lesquelles vont éclater violemment à partir d'août 1966 et ne s'arrêteront qu'au moment de la mort de Mao en 1976. Ces tensions vont donc se prolonger durant les « dix ans de la Révolution culturelle ».

[7] Philippe SOLLERS, « Écriture et révolution », *Théorie d'ensemble*, *op. cit.*, p. 78 – 79.

[8] « J.-P. Faye d'abord, qui polémique durement avec 'Tel Quel', et fonde une revue concurrente, *Change* ; Thibaudeau et Ricardou ensuite; Genette et Todorov enfin, qui ont publié des articles dans la revue *Tel Quel* sans être membres du comité de rédaction, fondent une nouvelle revue, *Poétique*, et une nouvelle collection du même nom au Seuil ». Michel CONDE, « Tel quel et la littérature », *Littérature*, n° 44, 1981, p. 22.

[9] Kefei Xu est maître de conférences à l'Université Normale de Pékin où il enseigne la philosophie contemporaine française. Docteur en études transculturelles, il est également spécialiste du mouvement intellectuel de Mai 1968.

[10] C'est la publication de la « Circulaire du 16 mai » dans le *Quotidien du Peuple* le 16 mai 1966, sous l'ordre de Mao, qui lance officiellement le mouvement de la Révolution culturelle.

après Marx, Engels et Lénine. Le maoïsme est ainsi considéré comme le sommet du marxisme des maoïstes de Tel Quel »[11] écrit Kefei Xu.

La Chine, antithèse du monde occidental, semble devenir une nouvelle source d'inspiration pour des intellectuels français. *Tel Quel* magnifie en quelque sorte une Chine à deux visages : la Chine ancienne comme une référence nécessaire qui doit pouvoir participer au savoir occidental et la Chine révolutionnaire comme un modèle efficace de révolte politique contre les systèmes soviétique et capitaliste. Dans le groupe, Sollers, Pleynet et Kristeva tentent, chacun à leur manière, d'incarner cette nouvelle inspiration venue de la Chine**.** C'est dans le contexte d'une reconnaissance intellectuelle de la Chine politique et culturelle gouvernée par Mao que le comité de rédaction de la revue forge le projet d'un voyage en Chine. Grâce à Maria Antonietta Macciocchi[12], le gouvernement chinois fait parvenir en 1974 à l'attention du groupe Tel Quel une invitation à venir séjourner au pays de Mao. La Chine est alors en pleine Révolution culturelle (1966-1976). Depuis 1973, une nouvelle campagne est lancée par Mao contre la pensée de Confucius : celle de Pilin-Pikong[13]. On associe alors Confucius (551 av. J.-C. - 479 av. J.-C.) à Lin Piao (1970-1971) ancien vice-président du gouvernement de Mao et admirateur de la philosophie confucéenne. Ce dernier se voit brutalement accusé de complot contre Mao en 1971 alors qu'il est un ami de longue date et qu'il occupe la fonction de successeur désigné de Mao depuis les années 1960. Lin Piao perd donc la confiance du « Grand Timonier » en raison des luttes de pouvoir qui s'érigent autour de lui. Il décide de prendre la fuite et meurt dans un accident d'avion en 1971.

---

[11] Kefei Xu, « Le maoïsme de Tel Quel autour de mai 68 », *Transtext(e)s Transcultures 跨文本跨文化* , n° 6, 2011. URL : https://transtexts.revues.org/436

[12] Maria Antonietta Macciocchi (1922-2007) est une écrivaine et féministe italienne. Elle effectue deux voyages en Chine (1954 et 1970) et publie *De la Chine* en 1971, œuvre prochinoise et promaoïste soutenue par les telqueliens mais critiquée par les sinologues tels que Simon Leys et René Etiemble.

[13] Confucius, philosophe chinois qui vit entre VIe et Ve siècles av. J.-C., appelle à former la bienveillance de l'homme selon un système éducatif hiérarchique (les parents, les souverains et les amis) dans lequel la conception de l'État correspond à l'organisation d'une famille. Sa philosophie domine l'esprit du peuple chinois pendant presque 2000 ans et devient la cible des critiques émises à son égard depuis le début de la Révolution culturelle, considérée alors comme trop contraignantes sur la pensée de l'homme. La dénonciation selon laquelle se trouvait alors dans la maison de Lin Piao une calligraphie qui reprend une phrase des Entretiens de Confucius (« Se maîtriser soi-même, et revenir aux rites de la courtoisie ») suffit à prouver l'intérêt de Lin pour la pensée confucéenne. Mme Mao encourage alors une série de publications officielles qui comparent la situation de la Chine contemporaine avec celle de l'Antiquité de Confucius et l'image de Lin Piao à celle de l'ancien sage. Accusé de vouloir revenir à des valeurs du passé, Lin Piao n'est plus crédible pour porter la Chine vers l'espoir révolutionnaire. On décide alors d'associer les deux noms Confucius et Lin Piao pour nommer cette double critique destinée aux deux grands « anti-révolutionnaires » : Pilin-Pikong (critiquer Lin Piao, critiquer Confucius).

Tel Quel considère comme positifs les événements qui se produisent en Chine, critiquant les idées « révisionnistes » du PCF. Selon le groupe, il faut poursuivre la Révolution culturelle pour consolider le socialisme en Chine : « La révolution culturelle, ce n'était donc pas assez ! Et il faudrait en plus étudier la réalité idéologique chinoise ! »[14]. Compte tenu des contextes politique et intellectuel, le voyage de Tel Quel et de Barthes en 1974, dès son annonce officielle, déclenche des polémiques dans les milieux universitaires et des revues de sciences humaines qui, à cette époque, exercent un véritable pouvoir médiatique. Le contraste entre l'événement représenté par ce séjour en Chine de trois semaines en 1974 et la multitude des critiques provoquées par celui-ci, a de quoi surprendre. C'est la raison pour laquelle il faut apporter des précisions supplémentaires.

Le voyage en Chine du groupe Tel Quel. Les décalages entre le départ et le retour

En 1974, la parution de *l'Archipel du Goulag* d'Alexandre Soljenitsyne (1918-2008) remporte un très grand succès éditorial en Occident, notamment en France. Les Occidentaux découvrent avec stupéfaction des témoignages émouvants sur la vie quotidienne des prisonniers des goulags dans l'URSS. Ce livre fait l'effet d'une bombe. On prend conscience des réalités tragiques subies par les populations sous le joug des dictatures communistes. Au retour du voyage en Chine, alors que Barthes et ses amis telqueliens « s'empressent de donner une réalité littéraire »[15] à ce que François Hourmant désigne comme le « simulacre de dévoilement »[16] d'une société radieuse en pays communiste, les critiques s'accentuent plus encore. Le 24 mai 1974, à peine rentré de Chine, Roland Barthes publie, dans *Le Monde*, un article intitulé « Alors, la Chine ? », qui semble vouloir témoigner du réel en Chine mais qui ne comporte aucune critique à l'égard du système politique. En revanche, François Wahl qui publie lui aussi dans *Le Monde*, entre le 15 et le 19 juin 1974, un long article « La Chine sans utopie » se montre nettement plus sévère concernant le système politique de la Chine à propos duquel il écrit qu'il s'agit d'« un système soviétique amélioré (plus égalitaire) mais dont on ne peut assurer qu'il soit beaucoup plus démocratique,

[14] « Éditorial, Nouvelles contradictions, nouvelle luttes », *Tel Quel*, n° 58, été 1974, p. 4.
[15] François HOURMANT, « Tel Quel et ses volte-face politiques », *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, n° 1, vol. 51, 1996, p. 119.
[16] *Ibid.*

la révolution portée dans l'idéologie mais une table rase culturelle : les risques sont très lourds »[17].

La revue *Tel Quel* va répliquer aux propos de François Wahl dans un article signé par le comité de rédaction (n° 59, automne 1974), intitulé « À propos de la Chine sans utopie » afin de prendre la défense du socialisme chinois. Dans le même numéro, Marcelin Pleynet publie aussi son premier article depuis le retour de Chine, « Pourquoi la Chine populaire »[18] où il exprime son désaccord avec les réactions de Wahl publiées par *Le Monde*. Il est intéressant de rappeler qu'au même moment en France le mouvement dissident maoïste s'est considérablement affaibli depuis Mai 1968. Comme l'indique François Hourmant, il y a finalement un décalage entre les positions du groupe Tel Quel et « la situation du paysage intellectuel français »[19].

Dans ce contexte, la position de Roland Barthes paraît ambiguë : alors qu'il a rapporté de ses différents voyages au Japon un texte fondateur, *L'Empire des Signes* (1970) qui marque le passage du structuralisme au poststructuralisme, le voyage en Chine ne provoque aucune publication « particulière ». Barthes l'évoquera rarement après la parution de son article dans *Le Monde* jusqu'à son décès en 1980. Il faut donc attendre l'année 2009, vingt-neuf ans après sa mort, pour que les trois carnets de notes de voyage rédigés pendant le séjour en Chine soient publiés.[20]

De même, Julia Kristeva, dès son retour de Chine, abandonne le combat politique maoïste et s'engage dans la voie de la psychanalyse qu'elle ne quittera plus jusqu'à ce jour. Quant au poète Marcelin Pleynet, il reste discret sur son voyage mais il se fixe une tâche strictement littéraire : celle qui consiste à retravailler les notes prises dans les carnets rédigés chaque jour pendant le séjour. Pleynet comme Kristeva vont se servir de leurs souvenirs du voyage en Chine pour les intégrer, plusieurs années après 1974, dans des genres littéraires inattendus, comme le roman ou la poésie.

Jusqu'à ce jour Philippe Sollers n'a pas publié un seul texte consacré au voyage en Chine. En revanche il disperse des remarques relatives à celui-ci dans des articles de presse ou des entretiens avec des journalistes ou dans certains de ses ouvrages. Sept ans après le voyage en Chine, Sollers abandonne le modèle de la Chine

---

[17] François WAHL, « La Chine sans utopie », *Le Monde*, 19 juin 1974.
[18] Marcelin PLEYNET, « Pourquoi la Chine populaire », *Tel Quel*, n° 59, automne 1974, p. 32.
[19] François HOURMANT, *Le désenchantement des clercs : Figures de l'intellectuel dans l'après-mai 68*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1997, p. 27.
[20] Roland BARTHES, *Carnets du voyage en Chine*, Paris, Christian Bourgois Éditeur / IMEC, 2009.

communiste pour se tourner vers le modèle américain. Cependant Sollers, dès que l'occasion lui en est donnée, témoigne de son intérêt pour la Chine ancienne, multipliant des références à la poésie, la littérature et la philosophie. L'attrait qu'il a pour les philosophes taoïstes constitue l'un des traits particuliers de sa pensée[21].

Le « récit de voyage » dans la littérature

Au XIXe siècle, alors que les voyages sont facilités par les moyens de transports techniquement de plus en plus élaborés, des écrivains à l'instar de Chateaubriand (1768-1848), Nerval (1808-1855), Flaubert (1821-1880) ou Stendhal (1783-1848) entreprennent différents périples vers l'Italie, la Grèce, les rives de la Méditerranée du côté des pays du Maghreb ou vers le Nouveau Monde (les Amériques) au terme desquels ils publient leur récit de voyage. Ce genre littéraire se présente comme une écriture de type référentiel qui rend compte des lieux visités et témoigne des aventures vécues pendant le temps du voyage. Le XXe siècle poursuit la tradition littéraire du récit de voyage avec des écrivains francophones[22] comme Pierre Loti (1850-1923), Victor Segalen (1878-1919), Paul Morand (1888-1976), André Gide (1869-1951), Joseph Kessel (1898-1979), Blaise Cendrars (1887-1961), Michel Leiris (1901-1990), Henri Michaux (1899-1984), Raymond Roussel (1877-1933), Valery Larbaud (1881-1957), Claude Lévi-Strauss (1908-2009), Michel Butor (1926-2016), Jean-Marie Gustave Le Clézio (1940-), Jacques Lacarrière (1925-2005), Jacques Réda (1929-), Nicolas Bouvier (1929-1998). La littérature de voyage réunit différents points de vue selon que l'écrivain voyageur cherche à témoigner de l'Autre (sentiment de l'altérité) rencontré sur son territoire géographique, décrivant alors ses modes de vie, ses coutumes, ses traditions, etc. ou qu'il s'inscrit plutôt dans la lecture poétique d'un paysage, de la nature ou du monde. C'est ainsi que l'espace littéraire accueille la mémoire des lieux à travers des itinéraires. En son temps, Montaigne (1533-1592) écrivait les bienfaits que lui procurait le voyage :

> Le voyager me semble un exercice profitable. L'âme y a une continuelle excitation, à remarquer des choses inconnues et nouvelles. Et je ne sache point meilleure école, comme j'ai dit souvent, à former la vie, que de lui proposer incessamment la diversité de tant

[21] Sollers s'intéresse vivement à l'actualité politique de la Chine d'aujourd'hui, prenant par exemple la défense des écrivains et artistes réprimés par le système politique actuel.
[22] Olivier HAMBURSIN (sous la direction de), *Récits du dernier siècle des voyages. De Victor Segalen à Nicolas Bouvier*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2005.

d'autres vies, fantaisies et usances, et lui faire goûter une si perpétuelle variété des formes de notre nature. [23]

C'est aussi par la voie de la littérature que Sollers et ses amis observent la Chine, chacun portant un regard personnel sur des façons de vivre des Chinois (se déplacer, travailler, s'occuper des enfants, se distraire et incarner le réalisme socialiste) opposées à celles des Occidentaux. Comme nous allons le montrer rapidement en présentant le corpus de référence de la recherche, les textes publiés au retour du voyage en Chine s'éloignent largement de la tradition de la littérature de voyage. En effet, il ne faut pas perdre de vue que le voyage en Chine des telqueliens et de Barthes s'inscrit dans un registre idéologique. Les États communistes comme l'URSS, la Chine ou Cuba, entre 1920 et 1970, ont pris l'habitude d'inviter des intellectuels européens ayant déjà manifesté leur soutien à la pensée communiste, à venir séjourner chez eux. Dans de telles expériences de voyage, il n'y a aucune indication d'un voyage touristique ou de divertissement, ni celle d'une aventure extraordinaire donnant lieu à des découvertes spectaculaires, comme ce qui a pu se produire, par exemple, pour les voyages de Claude Lévi-Strauss (1908-2009) ou le voyage d'André Malraux (1901-1976) au Cambodge pour y dérober des statuettes du temple d'Angkor. Le voyage en Chine des telqueliens et de Barthes se déroule sur fond de drapeaux rouges, de Révolution culturelle, de transformations de la société chinoise au nom de l'idéologie maoïste en vue d'assurer le bien-être du peuple chinois, comme l'assurent les discours des autorités politiques de l'époque.

Compte tenu des éléments que nous venons d'exposer, le corpus central qui va servir de référence pour la recherche se compose des textes suivants : *Des Chinoises* de Julia Kristeva (1974, réédité en 2010) ; *Voyage en Chine : chroniques du journal ordinaire, 11 avril-3 mai 1974* de Marcelin Pleynet (1980, réédité en 2012) ; un court-métrage de Philippe Sollers, *Voyage en Chine* (1974) ; Roland Barthes, *Carnets du voyage en Chine* (2009), ainsi que deux articles de presse publiés chacun dans *Le Monde*, celui de Roland Barthes, « Alors, la Chine ? » (mai 1974), et celui de François Wahl « La Chine sans utopie » (juin 1974). Ces différents textes sont publiés au retour de Chine, avec deux particularités qu'il faut préciser : Kristeva est la seule du groupe des voyageurs à avoir obtenu la commande d'un ouvrage sur les femmes chinoises

[23] MONTAIGNE, *Essais de Michel de Montaigne,* livre troisième, Paris, Gallimard, 2009, p. 274.

avant le départ de la part des Editions des femmes, qui sera publié en octobre 1974 sous le titre *Des Chinoises*. Par ailleurs, le court-métrage de Sollers *Voyage en Chine* n'a bénéficié d'aucune diffusion. On peut l'assimiler à un petit film de vacances rapporté d'un voyage fait en famille ou entre amis. Il est mis en ligne sur Internet par les Archives de l'INA, après que Kristeva en a donné l'autorisation, en 2012[24]. Si nous l'avons inclus dans le corpus, c'est parce qu'il constitue l'unique témoignage de Philippe Sollers à propos de son voyage en Chine. Ce qui nous a frappée d'emblée, c'est la diversité des œuvres restituant le voyage en Chine. Diversité en raison de leur format et de leur contenu puisque nous disposons, outre le court métrage déjà évoqué de Sollers, d'un essai sur les femmes chinoises de Kristeva, d'un journal-chronique du séjour en Chine de Pleynet, d'articles de presse publiés par Wahl et Barthes, de trois carnets de notes prises sur le vif par Barthes, jamais retravaillés par l'auteur, et publiés en 2009 à titre posthume. Ces textes sont fondateurs de la problématique de la thèse : comment le voyage en Chine de 1974 des telqueliens et de Barthes suscite-t-il une hétérogénéité de textes qui met ces derniers à distance de la littérature de voyage ? Nos réflexions partent d'un constat : si la littérature de voyage, dont la tradition en France remonte au XVIe siècle, débute alors avec des histoires de voyages imaginaires, mais aussi et surtout avec des récits de voyages authentiques, maritimes ou pédestres, comme les pèlerinages, ou à cheval, en calèche ou voiture. Le voyage qui peut alors durer plusieurs années ou plusieurs mois désigne un déplacement dans un espace géographique défini, tandis que le voyageur incarne alors le rôle de celui qui, par plaisir, par divertissement et par curiosité, s'en va loin de chez lui pour découvrir l'Ailleurs. Selon Sylvie Requemora, spécialiste de la littérature de voyage du XVIIe siècle :

> À mesure que le roman baroque tombe en discrédit, et avant la naissance du roman réaliste et psychologique, le récit de voyage vient occuper une place vacante. Son caractère instructif fait de lui une œuvre digne d'être lue, et vice versa, il donne au roman de voyage, genre mineur à l'époque qui s'en sert comme source (…) de nouvelles lettres de noblesse en lui conférant une authenticité documentaire et une forme de sérieux scientifique que la fiction seule ne peut pas atteindre. [25]

La littérature de voyage englobe des discours de découvertes scientifiques, des récits d'expéditions maritimes mais peut également intégrer des textes fictionnels, des

[24] Il faut comprendre que ce document audio-visuel appartient à Kristeva et non pas à Sollers.
[25] Sylvie REQUEMORA, « L'espace dans la littérature de voyages », *Études littéraires*, vol. 34, n° 1-2, hiver 2002, p. 251.

sortes de romans de voyage, voire, toujours selon l'auteure, « un théâtre du parcours et une poésie voyageuse, sans parler d'autres modes d'écriture comme la cartographie allégorique ou la littérature des moralistes, qui exploitent largement les métaphores voyageuses »[26]. Dans un tel registre, le récit de voyage se construit lui-même selon des règles. Ainsi le voyageur crée une sorte d'inventaire de ce qu'il voit dans cet espace nouveau ; il a le souci de représenter le plus fidèlement possible les lieux parcourus ou visités ou de faire les portraits les plus précis des gens rencontrés car le voyage prend son sens dans un esprit d'ouverture à l'autre. À ces descriptions composées selon un planning régulier, au jour le jour, ou presque, il adjoint souvent des cartes de géographie, des dessins, désormais des photographies, autant d'éléments qui vont rendre encore plus lisible la narration du voyage. Selon Normand Doiron, spécialiste des représentations du déplacement en littérature, le récit de voyage décrit un espace dans lequel « s'inscrivent des lieux, où se tracent des figures, où se construisent des *formes* »[27]. Il reproduit un trajet avec un départ, un séjour et un retour, pendant lequel le voyageur narrateur note tout ce qui se produit comme événements. Ces caractéristiques perdurent jusqu'au XXe siècle pour identifier le récit de voyage proprement dit.

Or le corpus qui va servir de support pour la thèse présente des textes littéraires du XXe siècle ayant en commun non pas simplement le voyage en Chine, mais le voyage au pays de Mao en pleine Révolution culturelle. Ces circonstances, déterminantes dans notre recherche, contribuent pour une large part à forger des discours à la fois diversifiés et subjectifs.

À cet égard, l'étude prend en compte trois temporalités qui structurent le voyage en Chine. Avant le départ, les telqueliens se montrent enthousiastes vis-à-vis du modèle social mis en œuvre par Mao depuis le début des années 1960 ; ce dernier est opposé à la fois au modèle capitaliste de la société occidentale et au modèle soviétique (URSS) soutenu par le Parti communiste français (désormais écrit PCF). Pendant le séjour en Chine, Barthes et ses amis ressentent vivement le poids des contraintes que les autorités chinoises font peser sur eux (interdictions de se déplacer librement et obligations de respecter un programme journalier très dense en

---

[26] Sylvie REQUEMORA, « L'espace dans la littérature de voyages », art. cit., p. 251.
[27] *Ibid.,* p. 258. Normand Doiron est professeur de la littérature française à l'Université McGill ainsi que l'auteur de *L'art de voyager. Le déplacement à l'époque classique*, Presses de l'Université Laval, 1990.

déplacements et en visites de sites touristiques). Ces conditions de voyage vont certainement contribuer à créer chez chacun des auteurs une sorte de désillusion à l'égard de la Chine de Mao. Les impressions de voyage vont peu à peu s'exprimer à travers des textes variés, essai, journal, poésie ou roman, chacun présentant une stratégie spécifique pour restituer sa propre mémoire du séjour.

Cependant notre recherche prend aussi en compte la position singulière de Barthes : sa participation au voyage en Chine est une énigme. En effet, comme nous venons de le signaler, l'aventure en Chine ne produit aucun résultat analogue ce qui s'est passé après trois séjours au Japon (la publication de *L'Empire des signes* en 1970). Dans le premier séminaire qu'il anime au Collège de France et qui s'intitule *Comment vivre ensemble ?* [28](1977) il montre bien sa démarche, c'est-à-dire le refus de s'enfermer dans un savoir mais une volonté de s'ouvrir à tous les savoirs. Pour lui, la dénomination « Orient » est vaste, elle s'étend du Japon à la Grèce (Le Mont Athos) en passant par le pourtour de la Méditerranée, d'Alexandrie à Rabat au Maroc. Pas de mention de la Chine. Les *Carnets du voyage en Chine*, seul texte de Barthes dont nous disposons dans notre corpus en relation avec le voyage en Chine, sont des notes de voyages à l'état brut qui n'ont pas fait l'objet d'une réécriture de la part de l'auteur. Nous avons fait le choix d'interroger ce texte, à part de ceux des telqueliens, en orientant notre étude sur le dispositif d'écriture adopté par l'auteur pour noter des instants marquants de ce séjour.

Tous ces éléments sont à approfondir dans le développement de la thèse qui met en jeu quatre hypothèses de recherche. La première d'entre elles établit que la revue littéraire *Tel Quel* devient un laboratoire d'idées permettant de construire le « rêve chinois » des telqueliens. En effet *Tel Quel*, revue consacrée aux questions linguistiques et textuelles, ouvre un champ de réflexion à la langue, l'écriture et la poésie chinoises. Force est de reconnaître un immense travail de compréhension, d'interprétation et de traduction produit par *Tel Quel* à travers de nombreux articles de fond publiés durant les années 1960-1970 sur des sujets propres à la Chine, à commencer par la langue idéogrammatique et la poésie chinoise, mais aussi la philosophie classique (le taoïsme), la calligraphie, l'idéologie maoïste, ainsi que

[28] Roland BARTHES, *Comment vivre ensemble : Cours et séminaires au Collège de France (1976-1977)*, Paris, Seuil IMEC, 2002.

divers événements se rapportant à l'actualité sociale ou culturelle dans la Chine de l'époque, etc. En mettant en avant des sinologues comme Marcel Granet (1884-1940) et Joseph Needham (1900-1995), les telqueliens font appel à des « maîtres » en matière de sinologie occidentale. Selon notre première hypothèse, *Tel Quel*, baptisée revue d'avant-garde par les fondateurs, remplit donc une vraie mission de transmission d'un savoir théorique sur la Chine qui tend à idéaliser cette civilisation et pourrait bien justifier le sentiment de désillusion vécu au retour du voyage en Chine par chacun des écrivains.

Selon la deuxième hypothèse**,** le voyage des telqueliens et de Barthes en Chine donne lieu après le retour à une interprétation personnelle du séjour. Si le groupe des voyageurs fonctionne bien pendant le temps du séjour en Chine, une fois rentrés en France, chacun d'eux à l'exception de Sollers va utiliser l'expérience du voyage en Chine comme un matériau d'écriture. Il est intéressant de remarquer que les textes du corpus s'inscrivent dans des registres différents, l'article de presse pour Wahl et Barthes, l'essai pour Kristeva et le journal pour Pleynet. En médiatisant le voyage en 1974, Wahl publie des articles très critiques à l'égard du régime de Mao alors que Barthes dans l'article « Alors, la Chine ? » reste à l'écart du système politique. L'un et l'autre ne font que donner des arguments à leurs adversaires pour attiser les polémiques provoquées par ce voyage. En revanche le court métrage rapporté par Sollers du voyage en Chine montre beaucoup de drapeaux rouges que flottent au vent, beaucoup de visages d'enfants aux joues roses et aux yeux rieurs, beaucoup de foules de Chinois qui se pressent vers la Place Tien an Men pour assister aux cérémonies du 1er mai : ces détails montrent comment la Chine incarne le fameux « pays radieux » décrit par Hourmant.

La troisième hypothèse est uniquement centrée sur la position de Sollers. L'auteur s'éloigne du voyage en Chine mais ne peut pas oublier la Chine dans la mesure où son œuvre littéraire multiplie les références à ce pays. À partir de 1974, prudemment, Sollers se retire des débats sans doute pour mettre fin aux nombreuses critiques dont il fait l'objet depuis son retour de voyage. Il adopte une stratégie précise : il s'agit devant ses détracteurs de ne pas se mettre en position de faiblesse ; il sait qu'en répondant aux attaques, il risque de perdre la partie (Sollers est un très bon joueur d'échecs). Finalement, il ne commencera à s'exprimer sur ce voyage qu'à partir des années 1980 et fera tout alors pour minimiser l'« aventure » chinoise. Mais

s'il banalise le voyage en Chine, en revanche il sacralise la Chine. En effet, selon lui, la civilisation chinoise est, à bien des égards, supérieure à celle de l'Europe. Depuis sa jeunesse, Sollers lit les philosophes taoïstes et les poètes de la Chine ancienne. C'est un érudit et son œuvre littéraire aux multiples facettes témoigne de la diversité de sa culture, à la fois littéraire, musicale, artistique, la Chine des lettrés, des poètes et des calligraphes venant s'ajouter à cette palette thématique.

Enfin la dernière hypothèse de la recherche établit que Barthes a une vision strictement intellectuelle de la Chine à travers la philosophie taoïste qu'il évoque en diverses occasions à son retour de Chine. Il a des motivations sans doute différentes de celles des telqueliens à partir en Chine, comme la thèse va le montrer. De notre point de vue, son expérience du voyage en Chine, quand bien même elle est mise en silence, ou presque, n'est pas vaine. Dans les *Carnets du voyage en Chine*, une référence apparaît dans le texte, celle du taoïsme. En suivant le parcours intellectuel de l'écrivains, nous découvrons que c'est dans son enseignement universitaire qu'il fait partager son intérêt pour les mystiques orientales ; après 1974 sa connaissance du Tao resurgit dans des circonstances assez inattendues puisqu'il s'agit de son avant-dernier séminaire au Collège de France consacré au Neutre (1977-1978). Dans un contexte où le sémiologue tente de cerner au plus près cette notion linguistique qui n'est ni le masculin ni le féminin, le voyage en Chine est suggéré sous la forme de références récurrentes à la philosophie taoïste chinoise. Dans le texte du Séminaire, le Tao est un support analogique qui permet de signifier le Neutre dans la langue française.

Notre recherche s'inscrit dans une période qui s'étend de 1960 à 2016 avec un temps fort représenté par l'année 1974, l'année du voyage en Chine. Compte tenu de ce paramètre, nous avons commencé par explorer les 93 numéros de la revue *Tel Quel* publiés entre 1960 et 1982, parmi lesquels trois numéros sont très importants pour la thèse, à savoir le n° 1 fondateur de la revue *Tel Quel*, le numéro double 48/49 (1972) consacré à la Chine, ainsi que le n° 59, ce dernier publié en 1974. Ces lectures nous ont permis de relever les différents centres d'intérêts des telqueliens concernant la Chine. Outre l'intérêt idéologique pour le pays de Mao, il est indéniable que Sollers et ses amis ont fait appel à une équipe de sinologues et d'universitaires spécialisés dans un type de savoir en relation avec la civilisation chinoise. Quelques numéros de la

revue *L'Infini*, créée par Sollers en 1983 après l'arrêt de *Tel Quel*, sont venus compléter la documentation, en particulier les n° 1 (1983), n° 30 (1990), n° 51 (1995) et n° 107 (2009) où se trouvent des textes sur l'engagement chinois et le voyage en Chine. Ce travail d'érudition mis à la disposition des lecteurs des revues citées se fait indépendamment du voyage en Chine de 1974. Ce point est important dans la mesure où la tradition littéraire des récits de voyage respecte une étape précédant le départ : l'écrivain se documente sur le pays de destination de son voyage et, pour cela, lit divers textes comme des récits de voyage ou des guides touristiques qui vont l'aider à se familiariser avec un territoire inconnu. Or, pour Sollers et ses amis, cette étape n'existe pas car la revue *Tel Quel* est le lieu où ils vont puiser pendant dix ans des matériaux divers pour appréhender l'inconnu de la Chine, et cela pour des raisons intellectuelles indépendantes du voyage en Chine.

Chacun des textes du corpus a fait l'objet d'une analyse détaillée, indépendamment des autres. La méthode comparative entre les textes a été peu utilisée parce que les textes sont très hétérogènes. Puis nous avons élargi l'investigation à d'autres textes des auteurs concernés, publiés après le voyage en Chine afin de relever, si possible, des traces du voyage. Si ces dernières existent, elles sont détectables au fur et à mesure que l'on s'éloigne de la date du voyage. C'est la raison pour laquelle nous parlons de « traces » ou de souvenirs qui chez Pleynet, Kristeva ou Sollers surgissent dans des textes qui n'ont aucune relation avec la Chine.

Compte tenu des éléments mentionnés ci-dessus, la thèse s'organise en trois parties. La première partie est consacrée aux enjeux du voyage en Chine ; elle vise à éclairer la préparation intellectuelle des telqueliens à ce déplacement. Comme nous venons de l'indiquer, Sollers, Pleynet et Kristeva interrogent la civilisation chinoise à travers les articles publiés dans la revue *Tel Quel*. Celle-ci impose d'emblée son ambition, celle d'incarner une revue d'avant-garde d'abord en littérature puis peu à peu à travers un champ multidisciplinaire qui dynamise les sciences humaines depuis le début des années 1960. La Chine y occupe une place déterminante, décrite à la fois à travers le paysage très codé des lettrés de la Chine ancienne et les réalités du discours marxiste-léniniste développé par Mao dans le but d'instaurer un nouveau modèle de société opposé au capitalisme. L'objectif recherché alors par les telqueliens est d'occuper une place d'avant-garde dans l'élite intellectuelle de gauche. Le

maoïsme auxquels ils vont adhérer va leur offrir cette opportunité. En revanche Barthes reste en dehors du champ idéologique maoïste.

La deuxième partie, consacrée à l'étude des textes rédigés au retour du voyage en Chine, va tenter de montrer et d'étudier les embûches auxquelles les auteurs se heurtent pour écrire leur voyage. Ce qui est manifeste, c'est qu'il y a une part de dicible et une part d'indicible dans la formulation d'un discours sur la Chine. C'est pourquoi la recherche s'appliquera à analyser les textes du corpus central, l'enjeu de la recherche portant à la fois sur des questions de fond et de forme. Très vite est apparue l'idée que ce corpus ne comporte pas de récits de voyage au sens classique du terme. Non seulement nous chercherons à comprendre la portée significative de ces textes aux formes diverses (roman, poésie, journal et carnets de voyage) mais nous les interrogerons également en les mettant en relation avec les conditions de voyage en Chine, notamment l'encadrement très strict des voyageurs, privés pendant trois semaines de liberté de circuler et obligés de respecter un emploi du temps chargé ne laissant aucune place au loisir ou à la détente. Tout au long de cette deuxième partie, à l'aide de nos documents, nous tenterons d'identifier les obstacles rencontrés par les auteurs, alors même que nous avons montré l'immense curiosité intellectuelle dont ils ont fait preuve avant de partir. Force sera de constater au retour du séjour que les connaissances érudites ne permettent pas de percer les mystères de la Chine.

Enfin la troisième et dernière partie consistera à repérer les enseignements littéraires du voyage en Chine pour chacun des écrivains. Nous verrons comment ce voyage se manifeste sous forme de réminiscences qui entrent en action dans l'écriture de Pleynet, Sollers ou Kristeva mais qui n'ont pas de rapport avec l'événement de 1974. Plus la mémoire du voyage devient ancienne, plus les souvenirs aussi brefs soient-ils, surgissent dans le temps de l'écriture. La recherche prendra aussi en compte le fait que Barthes est décédé en 1980 ; c'est donc à travers quelques textes et ses cours au Collège de France que nous recueillerons des éléments probants faisant valoir que l'écrivain maintiendra tout au long de sa vie un dialogue intérieur avec l'Asie à travers la philosophie chinoise du taoïsme.

Au terme de la recherche, le voyage en Chine des telqueliens et de Barthes apparaît comme une quête intellectuelle analogue à une sorte de « rêve chinois » justifiant à lui seul un impossible récit du voyage en Chine. En cela, notre analyse rejoint le constat d'Eric Hayot qui dans son livre *Chinese Dreams* écrit que la

Chine « donne la parole à la découverte mystérieuse ou magique des ‘autres’ systèmes de lecture ou d'écriture, d'action ou même de vie, qui ont remodelé ou essayé de remodeler la manière dont l'Occident pense à propos du langage, de la culture ou de la politique »[29].

[29] Citation en anglais : « *‘China’ gives voice to the mysterious or magical discovery of ‘other’ systems of reading or writing, acting or even living, that have reshaped or tried to reshape the way the West thinks about language, culture, or politics* ». Eric HAYOT, *Chinese Dream*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2012, p. 184.

PARTIE I

Tel Quel, une revue littéraire d'avant-garde à l'origine du voyage en Chine de Sollers, Pleynet, Kristeva et Barthes

Chapitre 1. Le rêve « chinois » de Tel Quel

1.1. Tel Quel avant le voyage en Chine

Laurent Jenny présente Tel Quel comme un groupe « de jeunes écrivains qui, à la fin des années 50, se cherche une identité collective dans une distance vis-à-vis de l'existentialisme sartrien et une recherche de rigueur littéraire »[30]. Cette remarque indique que la démarche de Philippe Sollers et de ses amis est celle d'une réaction ou d'une opposition à ce qui existe déjà sur le plan littéraire et philosophique. Qui sont ces jeunes écrivains qui affrontent Jean-Paul Sartre (1905-1980) qui règne sur les lettres et la pensée depuis deux décennies ? Ce chapitre vise à réunir différents éléments qui participent au démarrage de l'histoire de Tel Quel et de sa revue éponyme à partir de 1960. Il s'agit de convoquer les lieux où le groupe se manifeste, à commencer par la littérature, le langage, l'écriture avant d'investir le lieu de la politique. L'activité intellectuelle du groupe Tel Quel s'inscrit dans un mouvement de contestation d'une jeunesse avide d'un monde nouveau. Sollers évoque ainsi ses premières années d'existence : « ces regroupements de collectivité (…) autour de Tel Quel (…) ne sont jamais que les symptômes de ce qui conteste très profondément l'ordre existant »[31]. Le phénomène de contestation fait figure de mot-clé. En effet, il s'agit de réprouver le pouvoir de la précédente génération incarné notamment par Sartre et sa philosophie de l'existentialisme. L'aventure de Tel Quel ressemble à une quête intellectuelle à travers la littérature. Philippe Sollers et ses amis font découvrir « Cioran et Bataille en un temps où ceux-ci sont très loin encore d'être des auteurs à la mode »[32]. Ces lectures « interdites » sont les prémices d'une voie nouvelle que Tel Quel va emprunter à partir de 1960. Nous allons donc chercher à identifier les différents aspects de cette quête intellectuelle qui va prendre forme dans une activité mouvementée qui touche à la fois le monde universitaire, le monde éditorial des revues de sciences humaines, très florissant pendant les années 1960-1970 et le monde politique marqué par l'influence du Parti communiste français.

---

[30] Laurent JENNY, *Je suis la révolution : histoire d'une métaphore, 1830-1975*, Paris, Belin, 2008, p. 181.
[31] Philippe SOLLERS, « Pourquoi j'ai été chinois », *Tel Quel*, n° 88, été 1981, p. 18.
[32] Philippe FOREST, *Histoire de Tel Quel : 1960 – 1982*, Paris, Seuil, 1995, p. 21.

Philippe Sollers (1936-)[33], passionné de littérature, publie pour la première fois une nouvelle en octobre 1957, *Le Défi*, dans le numéro 3 de la revue *Écrire* créée par Jean Cayrol [34] (1911-2005). Il est ambitieux et cherche à obtenir une reconnaissance littéraire à travers la publication de ses écrits : « (…) Avant tout, il me semble que j'ai grand besoin de sympathie ou, à défaut, de conseils » [35] écrit-il à Jean Cayrol, le 14 décembre 1956. La publication lui vaut d'obtenir le Prix littéraire Fénéon[36] l'année suivante : il est alors âgé de 22 ans. Puis il fait paraître un premier roman *Une curieuse solitude* en 1958. François Mauriac (1885-1970) écrit à propos de ce récit de jeunesse qu'il confirme « la promesse de la nouvelle, qui contenait en germe le roman »[37] ; Louis Aragon (1897-1982) remercie l'auteur de ce roman de lui « permettre un instant de revoir la jeunesse du monde avec ses 'yeux chinois' »[38] . Le succès est immédiat :

> Un très bon livre, un grand talent, et un écrivain : voilà l'heureuse révélation que nous apporte cette semaine, avec Une curieuse solitude, un jeune romancier de vingt-deux ans, M. Philippe Sollers, déjà l'auteur d'une nouvelle remarquable, *Le Défi*, où François Mauriac, un des premiers, dans un article retentissant, a flairé et pu annoncer un bel avenir littéraire. Il n'y avait pas à s'y tromper : Une curieuse solitude confirme en la tenant la promesse de la nouvelle, qui contenait en germe le roman.[39]

À cette époque, Sollers cherche à se faire connaître des milieux littéraires parisiens et à faire éditer ses romans. Dès l'adolescence, il lit des « livres défendus »[40] ce qui lui vaut d'ailleurs d'être renvoyé d'un établissement scolaire. A cette époque, il découvre la poésie de Lautréamont (1846-1870) et le mouvement des Surréalistes. A propos de ce dernier, Sollers témoigne de son admiration à André Breton (1896-1966) à travers treize lettres qu'il lui adresse entre 1960 et 1963[41]. Sans appartenir au monde

---

[33] Sur le site personnel de Philippe Sollers une présentation de sa biographie et de certains de ses livres traduits en chinois est disponible en langue chinoise. URL : www.philippesollers.net.
[34] Jean Cayrol (1911-2005) est un poète et romancier français. Il s'engage dans la Résistance pendant la Deuxième Guerre mondiale et publie *Je vivrai à l'amour des autres* en 1947, roman inspiré par son expérience au camp de concentration qui lui permet d'obtenir le Prix Renaudot la même année. Créant sa propre revue *Écrire* en 1956, son but est de permettre aux jeunes écrivains de publier leurs propres œuvres. On trouve parmi les collaborateurs Philippe Sollers et Marcelin Pleynet, futurs membres principaux de *Tel Quel*.
[35] Philippe FOREST, *Histoire de Tel Quel : 1960 – 1982*, *op. cit.*, p. 18.
[36] Prix littéraire Fénéon.
[37] *Ibid.*, p. 31.
[38] Louis ARAGON, « Un perpétuel printemps », *Les Lettres françaises*, 20 novembre 1958.
[39] Émile HENRIOT, « *Le Défi* et *Une curieuse solitude* », *Le Monde*, 5 novembre 1958.
[40] Philippe FOREST, *Histoire de Tel Quel : 1960 – 1982*, *op. cit.*, p. 20.
[41] À cet effet, on peut rappeler qu'en 1963, Philippe Sollers et Jean Thibaudeau publient aussi dans le n° 13 de *Tel Quel* un article consacré à Breton intitulé « André Breton à la radio » tandis que Breton offre à Sollers en 1962 une réédition des *Manifestes du Surréalisme* marquée par une dédicace : « À Philippe Sollers, aimé des fées. André Breton ».

universitaire, il se présente comme un écrivain conventionnel, il le reconnaîtra volontiers des années plus tard[42]. Ce n'est qu'à partir de 1959, au moment de la gestation du projet de création de la revue *Tel Quel* qu'il va progressivement nourrir sa réflexion personnelle de nouvelles considérations sur le roman, la littérature et le langage.

1.1.1. Le refus d'hériter[43] de la revue *Tel Quel*

Philippe Sollers a donc déjà publié une nouvelle (*Le Défi*) et un roman (*Une curieuse solitude*) lorsque débute l'histoire de *Tel Quel* en novembre 1958. Philippe Forest souligne la jeunesse des fondateurs de la revue : « Sollers fait la connaissance de Jean-Edern Hallier[44]. Ils ont respectivement 21 et 22 ans. Autour d'eux, un cercle d'amis du même âge se constitue rapidement »[45]. C'est cette jeunesse inexpérimentée qui comprend qu'il faut contester la littérature contemporaine pour la transformer. D'emblée, Sollers impose à ses amis sa marque de fabrique en quelque sorte, en affichant une volonté de liberté et d'indépendance totale à l'égard de l'autorité des représentants du monde intellectuel et universitaire.

1.1.1.1. Premier numéro de *Tel Quel*, la déclaration de l'avant-garde

Alors que son dernier livre lui permet de bénéficier d'une certaine notoriété, Sollers propose à son éditeur, Le Seuil, de créer une revue littéraire, lequel accepte de financer *Tel Quel* et de rémunérer à cet effet Sollers. La création de *Tel Quel* au printemps 1960 est donc une initiative prise par un groupe d'écrivains constitué autour de Sollers. Progressivement *Tel Quel* revendique sa filiation avec des revues

---

[42] En 1972, dans un entretien publié dans le *Magazine littéraire*, Sollers répond à une question concernant *Le Défi*, sa première publication parue dans le n° 3 de la revue *Écrire* en octobre 1957 : « Il y a quelque chose qui a commencé alors dans les rapports que je pouvais avoir avec la production et le marché littéraire français, une agressivité réciproque qui ne devrait pas cesser de sitôt. Lorsque des livres suscitent des articles comme celui de Mauriac sur *Le Défi* ou celui d'Aragon sur *Une curieuse solitude*, c'est que l'auteur est piégé par le système et il vaut mieux s'en rendre compte », Jean-Jacques BROCHIER, « Philippe Sollers : 'Ebranler le système' », *Magazine Littéraire*, juin 1972, p. 10.

[43] Nous empruntons ce titre à celui d'un article de Roland Barthes consacré à Sollers, intitulé « Le refus d'hériter » et publié le 30 avril 1968 dans le n° 181 du *Nouvel Observateur*.

[44] Jean-Edern Hallier (1936-1997) est un écrivain français. Il est aussi directeur de *Tel Quel* de 1960 à 1963.

[45] Philippe FOREST, *Histoire de Tel Quel : 1960 – 1982*, *op. cit.*, p. 39.

intellectuelles qui participent au débat des idées au sein de la vie culturelle française de l'époque. Trois d'entre elles exercent une influence prépondérante : la revue *Esprit* fondée en 1932, *Les Temps modernes* en 1945 et *La Nouvelle Critique* en 1948. Selon Sollers et ses amis, la nouvelle revue *Tel Quel* va « reprendre en mains le flambeau qu'allumèrent les Gide, Copeau et Schlumberger »[46]. Mais *Tel Quel*, nous le verrons tout au long de la thèse, adopte rapidement un ton offensif et contestataire, tant et si bien que les relations avec les autres revues se transforment rapidement en polémiques, conflits, dissensions et inimitiés.

La couverture du premier numéro mentionne le titre *Tel Quel* en haut de la page, et juste en dessous, le sommaire présenté sous la forme d'une liste d'auteurs, centrée à la verticale sur la page, chaque nom d'auteur étant suivi du titre du texte publié : Francis Ponge, Claude Simon, Jean Cayrol, Jean Lagrolet, Fernand du Boisrouvray, Philippe Sollers, Virginia Woolf (texte à titre posthume), Jacques Coudol, Jean-René Huguenin, Jean-Edern Hallier[47], Jean Thibaudeau, Renaud Matignon. Cette liste se termine par la mention d'un article intitulé « Albert Camus » et d'une rubrique « Notes de lectures ». Six de ces noms font partie du comité de rédaction[48] : Jacques Coudoul et Boisrouvray sont les alliés de Sollers tandis que Hallier fait entrer ses amis Matignon et Huguenin.

Sur la couverture de ce premier numéro est inscrit en lettres rouges dans le sommaire imprimé en noir le titre d'une question « Pensez-vous avoir un don d'écrivain ? » adressée à un « certain nombre d'écrivains » et à laquelle trente-deux d'entre eux ont répondu. La réponse d'André-Pieyre de Mandiargues est la plus

---

[46] Philippe FOREST, *Histoire de Tel Quel : 1960 – 1982*, *op. cit.*, p. 58. André Gide, Jacques Copeau et Jean Schlumberger sont les trois fondateurs de *La Nouvelle Revue française (NRF)*, revue littéraire créée en 1909.

[47] Jean-Edern Hallier témoigne de son conflit avec Sollers : « Nos conflits intellectuels étaient d'autant plus violents qu'ils n'étaient que les déguisements de nos ambitions nues — cette avidité insatiable, dont tout nous servait de prétexte. Les comités duraient des heures, se prolongeaient tard dans la nuit, s'achevaient même parfois à l'aube en des compromis de lassitude au Pied de Cochon sagesse de l'épuisement ... Nous votions le sommaire — et son ordre hiérarchique s'établissait en des négociations au couteau. Le hit-parade de nos engouements, c'était le résultat d'âpres calculs — selon l'équilibre des forces de l'édition parisienne, et la montée de notre influence dans la presse ». Jean-Edern HALLIER, *Je rends heureux,* Paris, Albin Michel, 1992, p. 136.

[48] Dès les mois qui suivent la parution du premier numéro de *Tel Quel*, des conflits apparaissent au sein du comité de rédaction. Jean-Edern Hallier en prend la direction tandis que fin 1960 Sollers doit prendre de la distance face à la revue pour cause de service militaire. Mais en 1962, le comité de rédaction voit de nouveaux venus, tous des alliés de Sollers : Jean-Louis Baudry, Marcelin Pleynet, Denis Roche, et Jean Ricardou, écrivain déjà engagé dans le nouveau roman. Fin janvier 1963, avec le soutien de l'éditeur Paul Flamand à la tête des éditions du Seuil, Hallier quitte définitivement la revue.

singulière : « Il me semble que c'est à vous, Messieurs, de répondre, puisque vous avez décidé de fonder une nouvelle revue littéraire »[49].

Ce premier numéro de *Tel Quel* présente plusieurs particularités. La première concerne la citation placée sur la page blanche, numérotée 2, après la page où figure la table des matières. Nous avons remarqué que durant les vingt-deux années de parution de *Tel Quel*, de 1960 à 1982, cette page 2 sera toujours réservée à une mise en exergue à l'aide d'une citation ou d'une photo ou d'un dessin.[50] Cette même disposition sera également retenue par la revue *L'Infini* créée par Sollers et Kristeva en 1983 après la disparition de *Tel Quel*. La citation choisie pour le numéro 1 de *Tel Quel* est extraite de l'œuvre de Nietzsche :

> Je veux le monde et le veux TEL QUEL, et le veux encore, le veux éternellement, et je crie insatiablement : bis ! et non seulement pour moi seul, mais pour toute la pièce et pour tout le spectacle ; et non pour tout le spectacle seul, mais au fond pour moi, parce que le spectacle m'est nécessaire parce que je lui suis nécessaire et parce que je le rends nécessaire (…) [51]

Nous ferons trois remarques à propos de cet exergue.

La première porte sur l'enjeu de la citation comme élément composite du texte. La citation de Nietzsche fait écho au titre de la revue. A cet effet, celui-ci a été emprunté sans doute à cet extrait de Nietzsche. « Tel Quel » devient une sorte de mot d'ordre, signe de l'avant-garde qui sera repris dans plusieurs des exergues de la revue : « Nom de Dieu de merde… tout ça va continuer **TEL QUEL** pendant des années. Louis-Ferdinand Céline » (n° 7, automne 1961) ; « Ma io era già per me stesso ***tal qual*** lei volea. Dante » (n° 23, automne 1965) ; « "Mais ces propriétés immanentes à l'espace accepté ***tel quel*** sont des représentations directes, immédiates." Hegel, *Science de la logique* (n° 38, été 1969) ».

Une deuxième remarque est d'ordre typographique : l'emploi des lettres capitales pour écrire « Tel Quel » correspond à l'usage déjà présent dans la phrase de Nietzsche. Il est repris par le comité de rédaction qui apprécie probablement le renforcement significatif exprimé par la typographie en capitale.

Enfin la troisième remarque concerne les lectures nietzschéennes qui traversent la pensée française depuis les années 1920 et qui influencent l'esprit des telqueliens. Nietzsche traduit une vision du monde à la fois poétique et philosophique. Selon Michel Surya, philosophe français et directeur de la revue philosophique *Lignes*,

---

[49] « Pensez-vous avoir un don d'écrivain ? », *Tel Quel*, n° 1, printemps 1960, p. 40.
[50] Nous reprendrons la question de l'exergue dans les pages suivantes.
[51] *Tel Quel*, n° 1*, op. cit.*, p. 2.

la pensée nietzschéenne coïncide précisément avec le mode de pensée spécifique des années 1950-1960 qui revendique le droit à une totale liberté. Comme s'il y avait une sorte de rencontre sublime, à titre posthume, entre le philosophe et une nouvelle génération de lecteurs. Mais Surya rappelle que : « Nietzsche n'éclaire aucunement la figure de l'intellectuel contemporain. (...) parce que Nietzsche n'est pas un intellectuel »[52]. Autrement dit, la référence à Nietzsche n'est pas propre au groupe Tel Quel mais elle est utilisée par les différents courants de la vie intellectuelle. Tel Quel manifeste sa volonté de représenter le monde et traduit la revendication d'un droit acquis, celui de dire librement ou d'exister librement. A trois reprises, la citation recourt au mot « spectacle » qui fait lui-même écho au terme « représenter », une articulation qui rappelle que Nietzsche a étudié le fonctionnement de la théâtralité dans *Naissance de la tragédie* (1872), son premier ouvrage. Tous ces éléments nous permettent de penser que la citation de Nietzsche mise en exergue en page 2 du n° 1 de *Tel Quel* dévoile les lectures nietzschéennes de Sollers et de ses amis mais ne comporte pas de message supplémentaire à propos de la naissance de *Tel Quel*.

En revanche, toujours dans le numéro 1 de *Tel Quel*, le texte intitulé « Déclaration » placé en pages 3 et 4 présente des arguments ayant valeur d'engagement pour le projet de cette nouvelle revue littéraire. La présence d'un texte déclaratif existe traditionnellement dans les premiers numéros des revues, comme *La Révolution surréaliste*, que nous avons déjà citée et dont le n° 1 s'ouvre sur une déclaration d'intention, ou la revue *Esprit* en 1932, dont le n° 1 ouvre sur un texte-manifeste intitulé « Refaire la Renaissance »[53]. Ce type de texte a pour fonction d'annoncer le programme à l'attention du lecteur.

« Déclaration » tente de déterminer le lieu d'action dans un champ spécifiquement littéraire. La revue est incarnée par le pronom personnel « nous », correspondant à « un ensemble assez mal défini » mais faisant office de sujet. La relation du sujet à l'objet s'inscrit à travers l'écriture, qui est « un peu notre fonction vis-à-vis du monde extérieur, notre façon de le saluer, de créer entre lui et nous une connivence, une intimité, une amitié de plus en plus grande »[54]. Or l'objet, c'est le monde regardé, présenté et représenté. C'est le spectacle du monde « TEL QUEL ». C'est par le biais que le texte déclaratif vient compléter la citation mise en exergue, ou

[52] Michel SURYA, « Nietzsche, entretien avec Michel Surya », *Les Lettres françaises*, n° 78, janvier 2011, p. IV. URL : https://goo.gl/y7oM9o
[53] Emmanuel MOUNIER, « Refaire la renaissance », *Esprit*, n° 1, octobre 1932.
[54] « Déclaration », *Tel Quel*, n° 1, *op. cit.*, p. 4.

du moins vient en renforcer le sens. Il semble donc qu'une convergence de point de vue se produit alors entre la phrase de Nietzsche et le projet de *Tel Quel*.

Ce dernier pourrait se rapprocher de celui que Jean-Paul Sartre publie en octobre 1945 pour présenter le projet de la revue *Les Temps Modernes* qu'il va diriger. L'un et l'autre conviennent que la littérature détermine une voie d'action, l'un et l'autre développent un projet à partir d'une situation qui doit être détruite et remplacée, mais très vite les points de vue divergent. Sartre s'élève contre les « littérateurs » de la bourgeoisie qui à la veille de la Seconde Guerre mondiale, « s'étaient résignés à n'être que des rossignols »[55] avec pour unique but, la destruction du langage à laquelle ils parviennent en parlant « pour ne rien dire »[56]. Tel Quel déclare :

> Les idéologues ont suffisamment régné sur l'expression pour que celle-ci se permette enfin de leur fausser compagnie, de ne plus s'occuper que d'elle-même, de sa fatalité et de ses règles particulières.[57]

Mais Sartre engage *Les Temps modernes* dans une voie politique : « à propos des événements politiques et sociaux qui viennent, notre revue prendra position en chaque cas »[58]. Alors que le lexique choisi par le groupe Tel Quel est plus ambigu : cette imprécision volontaire est justifiée par la spécificité du groupe lui-même « si divers (…) et composé de personnalités contradictoires »[59]. C'est ainsi que la « Déclaration » s'achève par ces mots : « rien en définitive ne nous serait plus agréable que d'être accusés d'éclectisme »[60]. Le terme « éclectisme » désigne une « capacité (…) à choisir dans des catégories très diverses »[61]. L'éclectisme de *Tel Quel* annonce un type d'engagement futur dans diverses disciplines au-delà de la littérature, qu'elles soient artistique, poétique, culturelle, linguistique, psychanalytique ou politique.

Le premier numéro de *Tel Quel* est consacré à la littérature. La poésie y est représentée par le poète Francis Ponge (1899-1988) avec la publication d'un

---

[55] Jean-Paul SARTRE, « Présentation des Temps Modernes » (1945), Situations *II, Qu'est-ce que la littérature ?,* Gallimard, 1948, p. 11.
[56] *Ibid.*
[57] « Déclaration », art. cit., p. 3.
[58] Jean-Paul SARTRE, « Présentation des Temps Modernes » (1945), *op.cit.,* p. 16.
[59] « Déclaration », art. cit., p. 4.
[60] *Ibid.*, p. 4.
[61] URL : http://www.cnrtl.fr/definition/eclectique/

« proême »[62] daté de 1924 : le poète précise en guise de préliminaires qu'il est heureux que ses « jeunes amis de Tel Quel (ils ont à peu près l'âge que j'avais alors), l'aient jugé digne encore de quelques intérêts après trente-cinq ans »[63]. Ponge est le poète du XXe siècle qui remet en cause la poésie dans ses formes les plus classiques, car selon le poète la poésie est un moyen et non une finalité.

> Les poèmes nous nous en moquons ; en ce qui me concerne, j'ai fini par accepter que je fais des poésies ; j'ai tout fait pour qu'elles n'en aient pas l'air ; il paraît que c'est plus facile d'appeler ça des poèmes. En fait cela m'est égal. Il ne s'agit pas d'arranger les choses (le manège), il ne faut pas arranger les choses au sens apache, argot. Il faut que les choses vous dérangent. Il s'agit qu'elles vous obligent à sortir du ronron ; il n'y a que cela d'intéressant parce qu'il n'y a que cela qui puisse faire progresser l'esprit. Peut-être avez-vous reconnu une des marques ou des qualités de l'esprit scientifique plutôt que de l'esprit poétique. Je ne sais pas, ça m'est égal. Tant pis, ou tant mieux.[64]

Francis Ponge considère le poème comme un exercice d'écriture. Dans ses *Entretiens* avec Philippe Sollers en 1967, Ponge explique que c'est par un dégoût du langage qu'il « en est venu à écrire ». Pour *Tel Quel*, la poésie qui désigne « tous les genres littéraires »[65], occupe « la plus haute place de l'esprit »[66]. La rencontre des telqueliens et de Ponge se produit à travers ce point qu'ils partagent ensemble, l'écriture, sachant que la poésie traduit pour les telqueliens « une naïveté armée »[67] : cet oxymore parait justifier une présence dans le monde, avec l'écriture comme moyen de lutte.[68] Les autres textes publiés dans ce numéro 1, des nouvelles ou des notes de lecture, indiquent des préférences littéraires et textuelles. Ce premier numéro est « accueilli avec une réserve malgré tout bienveillante »[69] écrit Philippe Forest, car les critiques sont nombreuses dans la presse, tant à droite qu'à gauche. « On s'interroge sur les intentions véritables de la jeune équipe, tout en faisant crédit à celle-ci d'un certain talent et d'un réel sérieux »[70].

---

[62] « Ponge invente le « proême » (*Proêmes*, 1948), mot forgé par contamination de PRO(se) et de (po)ÈME, mais qui reprend en réalité à la poésie grecque le terme de *prooimon* (« ce qui vient avant le chant » : *oimè*), qui désigne le prélude des joueurs de lyre », *Dictionnaire mondial des littératures*, Paris, Larousse, 2002, p. 974.
[63] Francis PONGE, « Proême », *Tel Quel*, n° 1, *op. cit.*, p. 90.
[64] Francis PONGE, « Tentative orale », *Méthodes* [1961], *Œuvres Complètes*, vol. I, Paris, Gallimard, 1999, p. 666.
[65] « Déclaration », art. cit., p. 3.
[66] *Ibid.*, p. 4.
[67] *Ibid.*
[68] Francis PONGE, *Francis Ponge : choix de textes, bibliographie, portraits, fac-similés* [présentation par Philippe Sollers], Paris, Éditions Pierre Seghers, 1963, 223 p.
[69] Philippe FOREST, *Histoire de Tel Quel : 1960 – 1982*, *op. cit.*, p. 68.
[70] *Ibid.*

L'engagement de *Tel Quel* en littérature va se préciser rapidement au cours des prochaines livraisons, suscitant des remises en question. Certes, le discours employé par le groupe Tel Quel semble offensif mais Sollers s'en expliquera plus tard en disant qu'il fallait, tant par rapport à Sartre et l'Existentialisme que par rapport à Breton et le Surréalisme, entreprendre un travail de « ré-estimation » : « ce n'est pas par hasard que ce travail provoque une résistance si forte qui va jusqu'à la crispation viscérale »[71]. Le terme « ré-estimation » nous semble bien justifier le travail entrepris par la revue *Tel Quel*, pendant cette première période qui va de 1960 à 1963 : il s'agit de reprendre les temps forts de la littérature du XXe siècle afin de les questionner en les plaçant dans un contexte de modernité contemporaine. Les telqueliens refusent de cautionner une littérature jugée conventionnelle, transmise en héritage à la jeune génération qu'ils incarnent. Au nom du refus de la littérature traditionnelle, ils vont soutenir le nouveau roman, ils vont relire Antonin Artaud (1896-1948), Georges Bataille (1962) et Ponge, et ils vont tenter « de déplacer l'axe de la pratique littéraire »[72].

A l'origine du refus d'hériter, il faut citer la théorie de la littérature engagée développée par Sartre, dominé par son idéologie politique. Les telqueliens sont des anti-sartriens, leur refus de la pensée existentialiste est l'un de leurs premiers combats. Le 2 décembre 1964, un débat est organisé à la Maison de la Mutualité à Paris, avec ce titre *Que peut la littérature ?* Une confrontation a lieu entre, d'un côté, Jean-Paul Sartre et Simone de Beauvoir (1908-1986) représentants du courant existentialiste et, de l'autre, Jean-Pierre Faye (1925-) et Jean Ricardou (1932-2016), membres de la revue *Tel Quel*. Si Sartre défend âprement sa théorie selon laquelle « l'objet littéraire, quoi qu'il se réalise *à travers* le langage, n'est jamais donné *dans* le langage »[73] et « la littérature est, par essence, la subjectivité d'une société en révolution permanente »[74], Ricardou se prononce sur la nature d'une littérature désengagée : « L'essentiel, c'est le langage même. Ecrire (…) est non telle volonté de communique une information préalable, mais ce projet *d'explorer* le langage entendu comme espace particulier »[75]. Ce débat a marqué les esprits car il a mis en évidence les incompréhensions entre les telqueliens et les existentialistes sartriens. Il s'est transformé en un véritable champ de

---

[71] Jean-Jacques BROCHIER, « Philippe Sollers : 'Ebranler le système' », art. cit., p. 13.
[72] *Ibid.*
[73] Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature*, Paris, Gallimard, 1948, p. 51.
[74] *Ibid.*, 163.
[75] André MARISSEL, « *Que peut la littérature ?* Débat avec S. de Beauvoir, Y. Berger, J.-P. Faye, J. Ricardou, J.-P. Sartre, J. Semprun », *Esprit*, n° 342, octobre 1965, p. 566.

bataille frontal entre deux générations antagonistes. La querelle ne s'est pas apaisée. Bien au contraire, elle s'est poursuivie. Dans un article publié dans le n° 30 de la revue littéraire *L'Arc* en octobre 1966, intitulé « Jean-Paul Sartre répond », le philosophe revient encore une fois sur la nature du langage qui est, selon lui, « instrument de communication et d'expression »[76], considérant que la recherche langagière de *Tel Quel* équivaut à une suppression de la communication et aboutit finalement à la mort de la littérature. *Tel Quel* va publier sa réponse dans le n° 28 (hiver 1967), soit un an après l'article de Sartre. Le texte intitulé « Un fantasme de Sartre » et rédigé par Sollers insiste sur le caractère éminemment réducteur de la définition de Sartre donnée au langage[77] qui produit une confusion « entre signifié et référent »[78]. Sollers développe son argumentation en prenant Sade comme écrivain de référence[79] et conclut à

> (…) l'impossibilité où se trouve Sartre de parler réellement d'un texte et le droit qu'il se donne interminablement (comme avec Baudelaire, Flaubert ou Mallarmé) de construire un scénario biographique où le nom de l'écrivain dont il s'occupe prend la fonction d'un personnage de roman bourgeois. [80]

1.1.1.2. Subversion et contestation dans le champ de la littérature

Entre 1960 et 1963, la recherche littéraire de la revue d'avant-garde *Tel Quel* emprunte des directions audacieuses : soutenir les auteurs du nouveau roman comme Robbe-Grillet ou de Sarraute, faire découvrir des écrivains subversifs comme Bataille ou Artaud mais aussi permettre à de nouveaux auteurs de se faire publier dans la collection Tel Quel au Seuil. C'est là une entreprise nécessaire pour *Tel Quel* dont la

---

[76] Jean-Paul SARTRE, « Jean-Paul Sartre répond », *L'Acr*, n° 30, octobre 1966, p. 96.
[77] « Sartre dit : ' Le langage est un élément du 'pratico-inerte' une *matière sonore* (je souligne) unie par un ensemble de pratiques. ' C'est là une définition tellement réductrice qu'on se demande s'il n'est jamais arrivé à Sartre d'entendre parler de Saussure, ou de Freud, voire, plus modestement, de s'apercevoir qu'il *rêvait* ? », Philippe SOLLERS, « Un fantasme de Sartre », *Tel Quel*, n° 28, hiver 1967, p. 85.
[78] *Ibid*., p. 86.
[79] Il faut rappeler qu'à cette époque les écrits de Sade sont interdits (Jean Jacques Pauvert, éditeur des romans de Sade, a dû affronter la justice à maintes reprises pour refus de respecter cet ordre de la censure).
[80] *Ibid*., p. 86.

mission est « de repérer les nouveaux talents en vue de devenir le lieu de ralliement de la jeune littérature »[81].

Tel Quel cherche à « ré-estimer » la révolution artistique et poétique entreprise par les surréalistes. Malgré le respect et même l'admiration pour le mouvement du Surréalisme, et plus particulièrement pour les œuvres de Breton et Aragon, le groupe Tel Quel exprime sa volonté de reconnaître et mettre en lumière les œuvres de Georges Bataille et Antonin Artaud. À cet effet, *Tel Quel* va publier des extraits de textes de Bataille tels que « Les larmes d'Eros » dans le n° 5 (printemps 1961) et « Conférences sur le Non-Savoir » dans le n° 10, ainsi que « Chiote à l'esprit » dans le n° 3 (automne 1960) et « Notes sur la peinture » dans le n° 15 (automne 1964) d'Artaud. Parallèlement, la revue va publier des études consacrées aux œuvres de Bataille et d'Artaud. Par exemple, Sollers publie deux articles consacrés respectivement à Bataille « Le toit » (n° 29, printemps 1967) et « L'état Artaud » (n° 52, hiver 1972).

Pourquoi Tel Quel défend-t-il Bataille et Artaud ? On peut penser que Tel Quel défend davantage une posture littéraire à travers ces personnalités en marge du Surréalisme. Artaud fait partie des signataires du *Manifeste du surréalisme* publié par Breton en 1924 mais en 1929 il refuse de signer le *Second Manifeste du surréalisme*, ce qui témoigne d'un désaccord entre les deux écrivains. Bataille va devenir une cible critique de la part de son ancien ami Breton dans le *Second Manifeste du surréalisme*. En d'autres termes, ces deux écrivains sont les représentants d'une opposition qui s'est forgée peu à peu contre la pensée dominante du Surréalisme incarnée par Breton. Par ailleurs, ils vont explorer de nouvelles directions à travers le langage, un mode de subversion à l'encontre des formes conventionnelles de la littérature.

C'est pourquoi les noms de Bataille et Artaud apparaissent régulièrement dans *Tel Quel* entre 1960 et 1982 (année du dernier numéro)[82]. Parmi ces livraisons, il faut citer le n° 52 (hiver 1972) numéro spécial consacré à la fois à Artaud et Bataille à la suite du colloque « Artaud-Bataille, vers une révolution culturelle »[83] dirigé par Philippe Sollers en juillet 1972. Y sont publiées les interventions de Sollers « L'état Artaud », « L'acte Bataille », celle de Kristeva « Le sujet en procès », celle de

[81] Cette citation vient d'un article de Philippe Forest publié sur le site Fabula le 24 février 2007, intitulé « Tel quel, L'Infini: la double collection ». URL: http://goo.gl/DJSPPH
[82] Il s'agit de « L'Écriture souveraine de Georges Bataille » de Bernard Sichère (1944-), article publié sur le n° 93 de *Tel Quel*. Le n° 94 publié en hiver 1982 sera le dernier numéro de la revue qui sera remplacée par *L'Infini*, revue créée par Sollers chez Gallimard en 1983.
[83] Colloque Artaud-Bataille de 1972, à Cerisy-La-Salle.

Pleynet « La matière pense » et celle de Jean-Louis Houdebine « L'ennemi du dedans ». En 1973 dans un livre intitulé *Artaud*, la question du choix Artaud-Bataille resurgit et Sollers la justifie ainsi :

> Toute notre époque est travaillée par Artaud, par Bataille. Une fois dissipée la supercherie qui faisait d'eux des dépendances exorbitées du surréalisme, après la montée d'une idéologie de décor néo-surréaliste sans rien de commun avec l'exigence qu'avait su conserver Breton, après les efforts dérisoires pour limiter Artaud et Bataille aux faux problèmes du « cas », de « l'exception qui confirme la règle », d'alibis cliniques, biographiques, philosophiques, chacun sait que les questions clés qui se posent, après mai, au camp révolutionnaire dans le champ de l'idéologie tout entière sont, directement ou indirectement, déterminés par eux.[84]

Sollers explique le travail de recherche littéraire entrepris par Tel Quel à cette époque par la dénomination de « désenfouissement »[85]. A cet effet, il dénonce le discours universitaire qui a enfermé avec violence les deux auteurs au panthéon des écrivains maudits.[86]

Par ailleurs, la revue *Tel Quel* soutient dès le début le travail de romancier d'Alain Robbe-Grillet. Dès 1960, *Tel Quel* publie les réponses de l'écrivain au questionnaire *Pensez-vous avoir un don d'écrivain ?* (déjà cité précédemment) publié dans le n° 1 (printemps 1960). Son roman *Dans le Labyrinthe* est cité dans la rubrique « Note de lecture » du même numéro et obtient les meilleures notes. Dans le n° 2 (été 1960), figure l'article de Sollers, intitulé « Sept propositions sur Alain Robbe-Grillet », qui témoigne à ce moment bien précis du soutien de Sollers à l'auteur. On peut noter également que Roland Barthes dès 1953 intervient en faveur du nouveau roman :

> Robbe-Grillet travaille à introduire dans le récit un mixte nouveau d'espace et de temps, ce que l'on pourrait appeler une dimension einsteinienne de l'objet. Ceci est d'autant plus important que, littérairement, nous vivons encore dans une vision purement newtonienne de l'univers : Camus ou Breton décrivent un paysage comme Chateaubriand ou Lamartine. [87]

Le nouveau roman est un mouvement littéraire aux contours assez flous qui prend forme au tout début des années 1950 : « Ce n'est pas un groupe sûr », écrit Jean Ricardou, « ni une école certaine. On ne lui connaît pas de chef, de collectif, de revue, de manifeste. L'imprécision de ses contours suscite alors des oscillations prévisibles

---

[84] Philippe SOLLERS, « Pourquoi Artaud, pourquoi Bataille », *Artaud*, Paris, 10/18, 1973, p. 10.
[85] Jean-Jacques BROCHIER, « Philippe Sollers : 'Ebranler le système' », art. cit., p. 13.
[86] « Imaginons que Bataille, Artaud aient subi, subissent encore, de la part du discours métaphysique ou universitaire, une violence semblable, bref que la tentative, elle-même inévitable, de décharger leur passage, soit monnaie courante. Comment la conscience de cette monnaie pourrait-elle supporter qu'Artaud, que Bataille soient ce qu'ils sont ? », Philippe SOLLERS, « Pourquoi Artaud, pourquoi Bataille », *Artaud*, Paris, 10/18, 1973, p. 9.
[87] Roland BARTHES, « Compte rendu d'une enquête sur la littérature et la gauche », *L'Observateur*, 15 janvier 1953.

(...) »[88]. Ricardou ajoute : « C'est à l'imprécision d'une foule de listes officieuses et variées qu'on a bientôt à faire »[89]. Le nouveau roman ne désigne pas une école, mais se constitue avec des écrivains comme Alain Robbe-Grillet (1922-2008), Michel Butor (1926-2016), Claude Simon (1913-2005), Robert Pinget (1919-1997), Nathalie Sarraute (1900-1999), Samuel Beckett (1906-1989), Claude Ollier (1922-2014) tous publiés par les Éditions de Minuit à Paris. Le colloque de Cerisy-La-Salle se tient en 1971 sous le titre : *Nouveau Roman, Hier, aujourd'hui,* une manifestation qui vise à réunir ceux qui veulent bien se définir à partir de la dénomination « nouveau roman ». Mais le grand rassemblement ne se produit pas car de nombreux écrivains déclinent l'invitation. Dès lors, cette réunion s'achène en vase-clos mais permet aux participants (voir les noms des écrivains précédemment cités) d'adhérer cette fois à l'existence réelle d'un renouveau du Roman qui rejette alors l'écriture traditionnelle. Dès 1956, Nathalie Sarraute dénonce « le vieux roman » et « ses vieux accessoires inutiles »[90]. Selon Robbe-Grillet, le titre « nouveau roman » est « une appellation commode englobant tous ceux qui cherchent de nouvelles formes romanesques, capables d'exprimer (ou de créer) de nouvelles relations entre l'homme et le monde » sachant que l'écrivain assure que le fait d'inventer le roman conduit à inventer l'homme. Il conclut que le roman « depuis qu'il existe a toujours été nouveau (…) Flaubert écrivait le nouveau roman de 1860. Proust le nouveau roman de 1910 »[91].

Le nouveau roman s'inscrit en littérature comme un phénomène de contestation des formes traditionnelles romanesques héritées des procédés mis en place par les romanciers du XIXe siècle. La contestation donne lieu au refus de l'intrigue, aux effets de brouillage des personnages. C'est ce mode contestataire qui est retenu par la revue *Tel quel* au sujet de laquelle, Nelly Wolf sur un ton offensif, écrit que l'avant-garde du nouveau roman a été « réactivée et survoltée » par la « surenchère » du groupe Tel Quel.[92] La contestation qui vient à la fois de Tel Quel et des auteurs du nouveau roman s'en prend à Sartre, figure emblématique de l'intellectuel depuis la fin de la Seconde guerre mondiale. Il défend sa foi inébranlable en la littérature et ne se reconnaît pas dans les propos des acteurs du nouveau roman ;

---

[88] Jean RICARDOU, *Le nouveau roman ; suivi de Les raisons de l'ensemble*, Paris, Seuil, 1990, p. 20.
[89] *Ibid.*
[90] Nathalie SARRAUTE, *L'Ère du soupçon : essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1956, p. 153.
[91] Alain ROBBE-GRILLET, *Pour un nouveau roman*, Paris, Éditions de Minuit, 1963, p. 11.
[92] Nelly WOLF, *Une littérature sans histoire : essai sur le nouveau roman*, Genève, Librairie Droz S.A., 1995.

il va jusqu'à espérer que le nouveau roman se « terminera par une révolution en France »[93].

Tel Quel et le nouveau roman dénoncent la notion de la philosophie existentialiste sartrienne pour privilégier la pratique « immanente du texte ». Cependant, les liens entre les écrivains du nouveau roman et ceux du groupe Tel Quel s'essoufflent assez vite car les premiers se consacrent exclusivement au dispositif de l'écriture romanesque alors que, pour les seconds, la poésie désigne un territoire global dans lequel se regroupent bien sûr des romanciers mais également des poètes et des théoriciens de la littérature. Si Robbe-Grillet ne cesse de souligner son sentiment d'amitié intellectuelle envers Barthes, ce dernier observe une certaine réserve après 1953, sur la signification même du concept du nouveau roman ; il laisse le soin à Sollers d'annoncer à partir de 1964 la rupture entre les telqueliens et le nouveau roman. Celle-ci est confirmée par Michel Condé qui écrit :

> L'ésotérisme et le formalisme du genre poétique, depuis Mallarmé jusqu'au Surréalisme (par l'accent mis sur la typographie, la mise en page, le travail sur les sonorités et la syntaxe, les jeux de mots, etc.), ne seront pas sans influencer la pratique telquelienne dans le sens d'une illisibilité accrue, qui la distinguera finalement des tentatives du « Nouveau Roman ».[94]

Autrement dit, les liens entre Tel Quel et le nouveau roman sont finalement assez minces et reposent principalement sur une attitude de contestation des modalités du dispositif romanesque hérité du XIXe siècle et des principes de l'existentialisme sartrien.

1.1.1.3. Du structuralisme à la linguistique et à la psychanalyse

Le structuralisme, un courant de pensée spécifiquement français qui déferle sur les sciences humaines entre 1950 et 1970, réunit officiellement[95] des personnalités comme le linguiste Jakobson, l'ethnologue Claude Lévi-Strauss (1908-2009), le psychanalyste Jacques Lacan (1901-1981), les philosophes Michel Foucault (1926-1984) et Louis Althusser (1918-1990) ainsi que le sémiologue Barthes et « des

---

[93] Simone de BEAUVOIR, Jean-Paul SARTRE, Yves BERGER, Jean-Pierre FAYE, Jean RICARDOU, Jorge SEMPRUN, *Que peut la littérature ?* Paris, Union générale d'éditions, 1965, p. 108.
[94] Michel CONDE, « Tel quel et la littérature », *Littérature*, n° 44, 1981, p. 24.
[95] Pour écrire ces pages consacrées au structuralisme, nous nous sommes appuyés sur un texte de Gilles Deleuze (1925-1995) de 1967, intitulé « À quoi reconnaît-on le structuralisme ? », *Histoire de la philosophie, tome 8 : Le XXe siècle*, Paris, Hachette, 1973, p. 299-335.

écrivains comme ceux du groupe Tel Quel » précise Deleuze[96]. Le structuralisme fonde son origine sur la linguistique de Saussure (1857-1913). Il se définit en premier lieu par le rôle de la symbolique qui vient modifier la dichotomie classique entre réel et imaginaire. Cette interprétation permet de découvrir selon Deleuze :

> (…) un point originel où le langage se fait, les œuvres s'élaborent, les idées et les actions se nouent. Romantisme, symbolisme, mais aussi freudisme, marxisme deviennent ainsi l'objet d'interprétations profondes. Plus encore : c'est l'œuvre mythique, l'œuvre poétique, l'œuvre philosophique, les œuvres pratiques elles-mêmes qui sont sujettes à l'interprétation structurale. [97]

La structure se définit donc comme un système « de rapports différentiels d'après lesquels les éléments symboliques se déterminent réciproquement, un système de singularités correspondant à ces rapports et traçant l'espace de la structure. Toute structure est une multiplicité »[98]. Elle met ainsi en jeu « le différentiel et le singulier, les rapports différentiels et les points singuliers, la détermination réciproque et la détermination complète »[99]. Finalement, toutes les structures sont des infrastructures, remplies d'éléments individuels et singuliers, sachant que les uns peuvent être immobiles, les autres nomades et donc transformables. Selon Deleuze

> Aux différents niveaux de la structure, le réel et l'imaginaire, les êtres réels et les idéologies, le sens et la contradiction sont des « effets » qui doivent être compris à l'issue d'un « procès», d'une production différenciée proprement structurale : étrange genèse statique pour des «effets » physiques (optiques, sonores, etc.) [100]

Le rapprochement entre les telqueliens et les structuralistes se fait par le biais d'intellectuels comme Gérard Genette (1930-) et Roland Barthes, à partir de 1963[101]. Tel Quel est partie prenante de ces questionnements et plus particulièrement de ceux concernant les phénomènes linguistiques et leurs rapports avec le texte. Ce qui importe, selon Barthes, c'est la production de sens. Tel Quel soutient les recherches de Barthes et de Genette en linguistique, ce qui va donner naissance à la théorie sémiotique.

Dans le n° 16 de la revue *Tel Quel*, Barthes écrit :

> (…) la linguistique elle-même (on le voit déjà par certaines indications de Jakobson) se prépare peut-être à systématiser les phénomènes de connotation, à donner enfin une théorie

---

[96] Gilles DELEUZE, « À quoi reconnaît-on le structuralisme ? », *Histoire de la philosophie, tome 8 : Le XXe siècle*, *op. cit.*, p. 299.
[97] Gilles Deleuze, « À quoi reconnaît-on le structuralisme ? », art. cit., p. 301.
[98] *Ibid.*, p. 303.
[99] *Ibid.*
[100] *Ibid.*, p. 335.
[101] « Une littérature nouvelle. Décade de Cerisy, septembre 1963 », *Tel Quel,* n° 17, printemps 1964.

> du " style " et à éclairer la création littéraire (peut-être même à l'animer) en révélant les véritables lignes de partage du sens. [102]

La sémiotique se construit à partir des données portant sur la langue et le style du texte afin d'en révéler la part significative. Structuralisme et sémiotique sont les deux phénomènes les plus influents sur le groupe Tel Quel qui va aboutir à la dénonciation de « l'idéologie positiviste du nouveau roman »[103]. Kristeva[104] engage sa recherche universitaire vers la linguistique transformationnelle plus connue sous le nom de grammaire générative de Noam Chomsky[105] (1928-) ; elle se démarque ainsi de la linguistique structurale traditionnelle. Kristeva va initier les telqueliens aux théories de l'intertextualité et du paragrammatisme développées à partir de celles de Mikhaïl Bakhtine (1895-1975) et de Saussure. Selon Forest, ce sont « deux concepts (qui) vont jouer ici un décisif rôle de levier »[106].

Anne Nicolas[107], dans la revue *Langue française,* écrit que :

> (…) la démarche de Tel Quel est toujours identique : analyser les fondements théoriques de chaque école linguistique, et la dépasser (ce qui n'est pas la rejeter totalement), en prenant appui sur les postulats ou les résultats estimés solides. Or, la « pratique » chomskyenne ne semble pas correspondre à la théorie énoncée. [108]

Le groupe Tel Quel se tourne vers les travaux en linguistique de l'école de Moscou[109] et de celle de Prague[110] dans lesquels vont apparaître des éléments de convergence avec les théories du groupe qui défend ce principe : « Le texte n'est pas un phénomène linguistique, autrement dit il n'est pas la signification structurée qui se

---

[102] Roland BARTHES, « Littérature et signification », *Tel Quel*, n° 16, hiver 1964, p. 15-16.
[103] Philippe SOLLERS, « Le réflexe de réduction », *Théorie d'ensemble*, *op. cit.*, p. 392.
[104] Julia Kristeva rejoint le groupe Tel Quel en 1966. Sous son influence, Tel Quel va soutenir les recherches théoriques avec l'intervention de la linguistique. Selon Sollers dans un entretien de 1973 : « Le tournant me semble davantage lié aux travaux de Kristeva à partir de 66, avec ce qui s'en est suivi de polémiques », Jean-Jacques BROCHIER, « Philippe Sollers : 'Ebranler le système' », art. cit., p. 13.
[105] Julia KRISTEVA, « Problème de la structuration du texte », *Théorie d'ensemble*, *op. cit.*, p. 299.
[106] Philippe FOREST, *Histoire de Tel Quel : 1960-1982*, *op. cit.*, p. 253.
[107] Anne NICOLAS, « Écriture et/ou linguistique (A propos du groupe « Tel Quel ») », *Langue française*, n° 7, 1970, p. 63-75.
[108] *Ibid.*, p.70.
[109] Le Cercle linguistique de Moscou, ou le Cercle linguistique moscovite, est un groupe de chercheurs importants qui travaillent dans le domaine littéraire, linguistique et sémiologique à Moscou entre 1915 et 1924. Parmi ses membres se trouvent les linguistes tels que Roman Jakobson (1896-1982) et Grigori Vinokour (1896-1947). Ce groupe peut être considéré comme le fondateur du formalisme russe.
[110] Le Cercle linguistique de Prague est un groupe de linguistes et sémiologues (par exemple : Roman Jakobson, Nicolaï Troubetzkoy et Sergeï Karcevski) qui poursuivent leurs recherches sur la base de la pensée saussurienne.

présente dans un corpus linguistique vue comme une structure plate. Il est son engendrement »[111].

Par ailleurs, la psychanalyse ouvre une autre voie de recherches pour le groupe Tel Quel en particulier grâce à Julia Kristeva. Celle-ci, dans un article sur la poésie chinoise intitulé « Comptes rendus, la contradiction et ses aspects chez un auteur des Tang » [112], mentionne à différentes reprises la notion de l'inconscient (nous reviendrons sur ce point prochainement).

Sollers rencontre Lacan pour la première fois en 1965 mais les deux hommes vont mettre du temps à « s'apprivoiser ». Il faudra attendre 1969 après l'expulsion de Lacan de l'École Normale Supérieure[113] pour « que se manifestent dans les textes de Sollers ou dans les déclarations de Lacan les traces d'un intérêt authentique pour la démarche de l'autre »[114]. Sollers et Lacan vont s'approcher, se tester, se jauger, Sollers toujours adepte de cette stratégie qui consiste à rechercher chez l'autre ce qu'il y a de nouveau, d'avant-gardiste, de révolutionnaire. Mais on peut assurer qu'il y a une convergence des pôles en ce début des années 1960 : le travail théorique et littéraire de *Tel Quel* parvient donc à absorber en quelque sorte les problématiques émises par le structuralisme autour du langage.

Dès la seconde moitié des années 1970, selon Christophe Halsberghe :

> Sollers et Kristeva multipliaient les interventions en vue d'une réhabilitation de la notion du symbolique dans son rapport à la littérature (…) Penser le socius sous l'angle de l'intrication de la sexualité, la folie et la littérature, telle était la nouvelle voie dans laquelle s'engagea l'équipe de Sollers. [115]

Sollers entreprend un travail de prospection pour mettre en relation psychanalyse et marxisme et parvient finalement à questionner le rapport de force entre littérature et psychanalyse.

Christophe Halsberghe écrit que « Sollers lui-même ira jusqu'à inverser les rapports de force entre la psychanalyse et la littérature suggérant une antériorité structurelle de la littérature sur la psychanalyse » car selon lui « la littérature serait

---

[111] Julia KRISTEVA, « L'engendrement de la formule », *Tel Quel*, n° 37, printemps 1969, p. 35.
[112] Julia KRISTEVA, « Comptes rendus, la contradiction et ses aspects chez un auteur des Tang », *Tel Quel*, n°48/49, printemps 1972, p.59-65.
[113] Étant donné les désaccords intellectuels entre Jacques Lacan et Robert Flacelière, alors directeur de l'Ecole normale supérieure de 1963 à 1971, ce dernier décide d'expulser Lacan de l'établissement prestigieux en mars 1969.
[114] Philippe FOREST, *Histoire de Tel Quel : 1960-1982*, *op. cit.*, p. 203.
[115] Christophe HALSBERGHE, *La fascination du commandeur : le sacré et l'écriture en France à partir du débat-Bataille*, Amsterdam, Éditions Rodopi, 2006, p. 19.

l'inconscient de la psychanalyse »[116]. On comprend que les relations de Lacan avec le groupe Tel Quel ne peuvent être que complexes[117]. Durant l'été 1966, dans le n° 26 de *Tel Quel*, un nouveau sous-titre libellé « *Linguistique* / *Psychanalyse* / *Littérature* » figure sur la page de couverture. Dans le sommaire, il y a un article intitulé « Freud et la scène de l'écriture » de Jacques Derrida (1930-2004). Puis dans le numéro suivant ce sous-titre disparaît définitivement.

Cependant, nous ne développerons pas davantage, dans cette partie, les relations entre le groupe Tel Quel et la psychanalyse.[118] Toutefois, on peut noter que Julia Kristeva, après le voyage en Chine, va se tourner vers la psychanalyse mais en soutenant la pensée de Freud et non celle de Lacan.

> N'est-ce pas l'attention freudienne au langage, telle que le fondateur de la psychanalyse l'impose dès ses premières analyses des rêves, que Lacan reprend et amplifie dans le contexte de la linguistique structurale ? Cette puissance du langage à verrouiller - mais aussi à déverrouiller - l'inhibition, le symptôme et l'angoisse, Lacan l'a mise en valeur en prétendant qu'il s'agit d'un simple « retour à Freud ». [119]

Le groupe Tel Quel prend la littérature comme point de départ de son activité intellectuelle. Puis progressivement, il investit différents lieux de recherches en sciences humaines de façon à les réunir afin de « construire des analogies entre des objets de savoir » [120]. Selon Laurent Jenny « l'essentiel des intuitions 'théoriques' de Tel Quel relèvent d'un analogisme généralisé »[121].

1.1.2. De la littérature occidentale à la Révolution culturelle de Mao

Entre 1960 et 1970, on assiste à différents événements qui vont peu à peu signaler un changement de stratégie de Tel Quel en faveur de l'idéologie communiste. *Tel Quel* se déclare littéraire et « apolitique » (voir n° 1) jusqu'à l'année 1970 où la revue devient officiellement maoïste. Philippe Forest précise, à propos de l'engagement politique de Tel Quel, qu'il s'agit de dénoncer la conception sartrienne

---

[116] Christophe HALSBERGHE, *La fascination du commandeur : le sacré et l'écriture en France à partir du débat-Bataille*, *op. cit.*, p. 19.
[117] Lacan aurait dû participer au voyage en Chine de 1974. Mais au dernier moment, pour des raisons de vie privée, il y renonce.
[118] Sur cette question des relations entre le groupe Tel Quel et la psychanalyse, voir notamment Philippe Sollers, « La main de Freud », *Tel Quel*, n° 64, hiver 1975, p 25-30. Voir Julia Kristeva, « Ne dis rien », *Tel Quel*, n° 91, printemps 1982, p. 33-44.
[119] Julia KRISTEVA, « Lacan ou la portée historique de la psychanalyse ». URL: https://goo.gl/cRSHf4
[120] Laurent JENNY, *Je suis la révolution : histoire d'une métaphore, 1830-1975*, *op. cit.*, p. 185.
[121] *Ibid.*, p. 186.

de l'engagement de l'écrivain. A ce sujet, Tel Quel expose « une conception nouvelle de l'engagement littéraire » [122]. Sollers, qui vient de publier son roman *Drame*, prononce le 8 décembre 1965 une conférence intitulée « Le roman et l'expérience des limites » au cours de laquelle il expose le concept de « l'écriture textuelle » qui se veut d'une étendue plus critique. « Le roman est la manière dont cette société se parle » dit-il. A partir de ce regard littéraire, émerge une nouvelle posture qui est politique chez Sollers et ses amis et qui va conduire à un rapprochement momentané avec le Parti communiste français. Les événements de Mai 1968 constituent un point de fracture d'autant que le groupe Tel Quel se tient à l'écart des luttes mais entendra jouer un rôle politique dans l'après-mai 68. Selon Sollers :

> (…) la théorie était au poste de commandement, alors qu'aujourd'hui, (…) cette place est occupée par la politique. Ce qui ne veut pas dire du tout qu'on liquide la théorie, mais qu'on l'assigne à une place autre, moins déterminante des problèmes que l'on va se poser. Ce qui compte le plus pour nous, désormais, c'est l'intervention de la politique dans l'idéologie, les transformations qu'elle y détermine. [123]

C'est à partir de 1966 que commence la Révolution culturelle en Chine et ce phénomène déclenche un rapprochement manifeste de Tel Quel avec le maoïsme. Nous allons présenter ce cheminement dans la partie suivante.

1.1.2.1. Des « indices chinois » dans *Tel Quel*

La terminologie « politique » apparaît pour la première fois dans le sous-titre de *Tel Quel* du n° 43 (automne 1970). Or, Philippe Forest note que « dès 1966, sous l'impulsion de Sollers et Baudry, le groupe radicalise son engagement politique et pense celui-ci dans la perspective des événements chinois » [124]. Il s'agit donc d'appréhender la manière dont s'est opéré ce glissement du champ littéraire vers l'idéologie maoïste, l'objectif étant de montrer que le groupe Tel Quel cherche à mettre en pratique l'argument révolutionnaire de Mao selon lequel les révolutions littéraire et culturelle participent à la révolution politique et *vice versa*.

Cependant, le point sur lequel nous insistons est le suivant : *Tel Quel* ne change pas de projet. La revue ne se transforme pas en un projet politique. Elle

[122] Philippe FOREST, *Histoire de Tel Quel : 1960 – 1982*, *op. cit.,* p. 271
[123] Jean-Jacques BROCHIER, « Philippe Sollers : 'Ebranler le système' », art. cit., p. 14.
[124] Philippe FOREST, *Histoire de Tel Quel : 1960 – 1982*, *op. cit.,* p. 273.

devient à la fois littéraire et politique, ce que François Hourmant traduit à sa manière en écrivant que *Tel Quel* exprime une vision commune entre « radicalité littéraire et radicalité politique »[125], l'emploi du terme radicalité étant ici justifié par son sens philosophique, c'est-à-dire : « Qui va jusqu'au bout de chacune des conséquences impliquées par le choix initial »[126]. En réalité, un tournant décisif est pris en 1966 qui coïncide avec le lancement de la Révolution culturelle en Chine, mais également avec l'intensification des bombardements américains sur le Vietnam contre lesquels l'extrême-gauche intellectuelle en France (ainsi qu'en Europe) se mobilise. Sollers fait partie des signataires de l'Appel pour la paix au Vietnam donnant lieu à une manifestation organisée place de la Bastille à Paris le 10 décembre 1966[127]. Il y a donc un engagement politique qui apparaît alors en faveur de la gauche communiste et de l'extrême-gauche. La frontière entre les deux tendances est imprécise. Au cours de l'automne 1966, Sollers crée en secret un comité politique réunissant de jeunes intellectuels proches de *Tel Quel,* parallèle au comité littéraire de la revue, dont les membres « sont soit absents soit peu désireux de s'engager de l'action politique »[128]. Des références à la Chine apparaissent dès les premiers numéros de la revue *Tel Quel* avant mai 1968. Nous les appellerons des « indices » car il s'agit de petits éléments dispersés de manière aléatoire au fil des différents volumes mais qui ont en commun d'évoquer la culture chinoise.

1.1.2.1.1. À propos des premiers articles « chinois » de *Tel Quel* (1960-1968)

Tout commence en 1961 soit un an après la création de la revue.

La Chine apparaît pour la première fois dans le n° 5 (printemps 1961) de *Tel Quel*. Plus précisément, dans un texte de Sollers consacré au peintre Nicolas Poussin intitulé « La lecture de Poussin »[129]. Pour décrire la technique du peintre par rapport au jeu de l'ombre et de la lumière, Sollers insère dans son article une citation de Lao-

[125] François HOURMANT, « Tel Quel et ses volte-face politiques », *Vingtième siècle, revue d'histoire*, 1996, volume 51, n° 1, p. 114.
[126] URL: http://www.cnrtl.fr/definition/radicalité
[127] Philippe FOREST, *Histoire de Tel Quel : 1960 – 1982*, *op. cit.,* p. 272.
[128] *Ibid.,* p. 273.
[129] Philippe SOLLERS, « La lecture de Poussin », *Tel Quel*, n° 5, Printemps 196, p. 22.

Tseu[130] (VIe siècle av. J.-C. – Ve siècle av. J.-C.) : « celui qui connaît sa clarté se voile en son obscur »[131]. Ensuite, dans le n° 6 (été 1961), les pages 21 et 25 reproduisent une traduction du Quatrième chant des *Cantos* d'Ezra Pound[132] dans lequel sont mentionnés le nom du poète chinois Song Yu (298 av. J.-C. - 222 av. J.-C.)[133] et trois citations extraites de son poème « Feng fu » (en français : « Chant du vent »)[134] (nous développerons un commentaire sur Ezra Pound dans les pages suivantes).

L'écrivain Victor Segalen (1878-1919) a séjourné en Chine durant la première partie du XXe siècle. Il a restitué des images de ce séjour dans ses écrits. C'est pourquoi dans le n° 7 de *Tel Quel* est publié un texte de cet auteur sous le titre « Si-Ling » décrivant une visite du tombeau impérial Si-Ling[135] qui se trouve dans une vallée aux alentours de Pékin[136].

Enfin, le numéro 31 (automne 1967) comprend une critique du film de Jean-Luc Godard (1930-) *La Chinoise* sorti la même année, placée dans la rubrique « Tel Quel »[137]. Il s'agit d'une « brève », pour reprendre un terme du langage journalistique. Le texte se compose de trois paragraphes introduits chacun par un tiret et suivis des citations d'articles publiés dans le magazine d'information *L'Express* et le journal *Le Monde*. Le texte ne mentionne aucune qualité particulière mais le fait même de relayer des fragments de critiques parues dans la presse nationale témoigne du soutien de Tel Quel pour cette production :

> - La Chine inquiète l'Occident.
> - Jean Luc Godard produit *la Chinoise* où l'on peut voir Francis Jeanson laisser passer un discours du genre : ' L'Humanité et le Figaro tout ça maintenant c'est ensemble !'
> - La presse bourgeoise ne s'y trompe pas et se charge du *reste* idéologique :
> "*D'un enfant Godard a la souveraine liberté d'allure…Rien ne lui échappe de ce qui file dans l'espace. En ce moment c'est l'étoile rouge. Elle va tomber, elle tombe…La Russie c'est fini. Un pays industriel comme les autres, qui ne songe qu'à produire et à consommer ; un*

---

[130] Lao Tseu (ou Lao Tzeu/Lao Zi) est le fondateur du taoïsme ainsi l'auteur de *Tao Tö King* (*Livre de la voie et de la vertu*), ouvrage fondateur de la philosophie taoïste.
[131] Philippe SOLLERS, « La lecture de Poussin », *Tel Quel*, n° 5, Printemps 196, p. 32.
[132] Ezra Pound (1885-1972) est un poète américain. Il dirige plusieurs mouvements littéraires et artistiques tels que l'imagisme et le vorticisme.
[133] So-Gioku : transcription japonaise mentionnée par Ezra Pound dans *Cantos*.
[134] Il s'agit de l'un des poèmes classiques très connu dans la Chine ancienne.
[135] Victor SEGALEN, « Si-Ling », *Tel Quel*, n° 7, automne 1961, p. 59-63. Si-Ling, daté du XVIIe siècle, est le tombeau du dernier empereur de la dynastie de Ming. Il faut préciser que c'est ce même tombeau que Sollers, Barthes, Kristeva, Wahl et Pleynet visiteront en 1974 durant le voyage en Chine.
[136] Ce journal fait partie de *Briques et Tuiles* et se trouve dans le premier volume des *Œuvres Complètes* de Victor Segalen, Paris, Robert Laffont, 1995.
[137] « Tel Quel », *Tel Quel*, n° 31, automne 1967, p. 94-95. C'est à partir du n° 1 que la revue intègre de temps en temps à la fin du volume une rubrique intitulée « Tel Quel ». Sur deux ou trois pages environ, cet espace est réservé au comité de rédaction afin de soutenir ou critiquer des idées ou événement de l'actualité. Chaque texte adopte des formes différentes, selon les sujets, allant du fragment à l'article.

pays objectivement complice des États-Unis, ces ennemis du genre humain, pour maintenir enchaînés ceux qui veulent changer la vie."

Françoise Giroud, *l'Express*.

"*La Chine est un film du combat, non pas parce qu'il met en scène des militants prochinois, mais parce qu'il en soit un brûlot, une petite machine infernale (on pourrait parler de "cocktail Godard" comme on parle de "cocktail Molotov") et que ce brûlot est une arme offensive visiblement dirigée contre une certaine organisation politique et sociale du monde occidental.*"

Jean de Baroncelli, *le Monde*[138]

Les citations mettent en cause l'idéologie bourgeoise, sur un ton ironique. Quant à Godard, cinéaste et intellectuel de gauche, il a 37 ans en 1967. Son film assez audacieux pour l'époque est consacré au militantisme révolutionnaire « prochinois »[139]. Les deux principales questions politiques du film sont les suivantes : quelle ligne adopter face aux membres du PCF ? Faut-il faire évoluer la révolution vers l'action violente ? Le drame des personnages s'inscrit dans le caractère ultra-minoritaire de leur courant politique, le maoïsme. Nombreux sont les critiques qui ont vu dans ce film le présage des événements de Mai 1968, avec les portraits de ces jeunes gens, certes militants maoïstes mais confortablement installés dans leur appartement bourgeois, comme si Godard mettait en scène l'illusion de la révolution. Cette brève critique illustre une prise de position de Tel Quel favorable au film de Godard qui n'en est pas moins minimaliste[140]. Le seul entretien entre Sollers et Godard qui existe date de 1984. Il est consacré au film de Godard, *Je vous salue Marie* ; cet échange n'aborde pas la question du maoïsme ni même celle du film *La Chinoise*.

L'engagement politique de *Tel Quel* se laisse découvrir à travers les sous-titres placés sur la couverture des numéros de la revue *Tel Quel* publiés après 1966. C'est le point que nous allons développer dans le chapitre suivant.

1.1.2.1.2. À propos des couvertures de *Tel Quel*

Entre le n° 1 (printemps 1960) et le n° 25 (printemps 1966), la couverture de la revue porte seulement le titre « Tel Quel » placé en haut de la page.

---

[138] « Tel Quel », *Tel Quel*, n° 31, Automne 1967, p. 94.

[139] *Ibid.* Il s'agit d'une critique de film de Jean de Baroncelli dans *le Monde*, cité par *Tel Quel*.

[140] Plusieurs raisons peuvent expliquer une telle attitude. Pour notre part, nous pensons que la présence de Francis Jeanson, professeur de philosophie d'Anne Wiazemsky (1947-2017) qui joue son propre rôle dans le film et qui se trouve être par ailleurs un proche collaborateur de Jean-Paul Sartre au sein de la revue *Les Temps Modernes* que ce dernier dirige, est un motif suffisant pour justifier la distance prise par la revue *Tel Quel*.

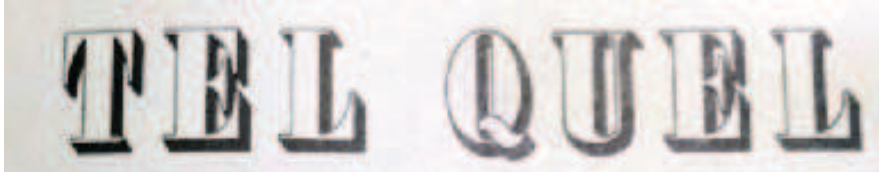


Fig. 3 Le titre du premier numéro de *Tel Quel*

Puis à partir du n° 26 (automne 1966), la mise en page enregistre un changement : le titre est complété par un sous-titre. Le résultat de cette modification est représenté ci-dessous :

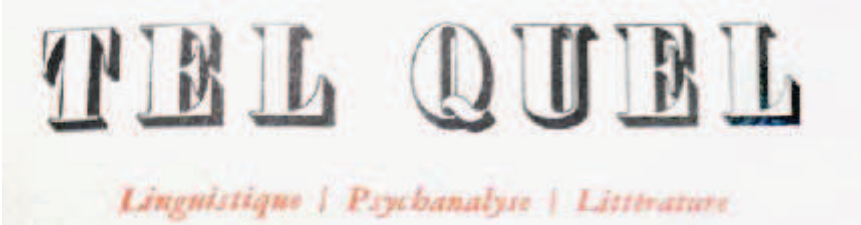


Fig. 4 Le titre du n° 26 de la revue : première apparition d'un sous-titre

Tandis que les n° 27 (automne 1966) et 28 (hiver 1967) ne comportent aucun sous-titre sur la couverture, ce dernier réapparaît sur le n° 29 (printemps 1967) et suivants.

Fig. 5 Nouveau sous-titre du n° 29 de *Tel Quel*

Plus tard, sur le n° 36 (hiver 1969), deux caractères chinois 課文 (transcription phonétique : ke wen) constituent pour nous l'indice le plus surprenant.

Fig. 6 N° 36 de *Tel Quel* : apparition de deux caractères chinois

Si le sous-titre donne une information relative à une catégorie de savoir, ces caractères chinois ne semblent pas être la traduction des termes en français. Viennent-ils apporter un nouveau message précisant les orientations de *Tel Quel* ? La réponse est oui. Avant de noter les éléments relatifs à une question de traduction de ces caractères chinois, il faut relever le fait qu'à la page suivante ces deux mêmes caractères (課文, transcription phonétique : ke wen) sont reproduits juste en dessous du titre de l'article de Sollers, « Survol/Rapports (Blocs) / Conflit »[141]. L'article porte sur l'élaboration et la transformation du concept de texte. Il s'agit de montrer la réalité d'un nouveau concept d'écriture se différenciant de la littérature qui est le « survivant fantoche de l'idéalisme bourgeois »[142]. Sollers expose donc les buts et les méthodes qui seront employés durant ces travaux de recherche, en multipliant les références à Lacan, Kristeva, Heidegger, Artaud, Freud, Marx, Lénine. Il achève cette présentation écrite avec un nouveau paragraphe intitulé « La question orientale » dans lequel il pose le rapport Orient / Occident comme le principe fondateur d'une expérience du réel à partir du texte et à travers lui. Selon Sollers :

> (…) le problème pour nous sera donc non seulement d'accomplir un travail analytique de démontage à l'intérieur de notre culture (travail scientifique et idéologique sur les textes-points stratégiques désignant la constitution même de la clôture représentative dans sa nécessité et ses corrélations internes, dans son système de perspective et ses hiérarchies), mais aussi et à la fois de repérer les points de contact les plus signifiants avec les cultures orientales. [143]

Mais si nous posons la question de la traduction des deux idéogrammes, on constate que, selon une traduction littérale, ces derniers signifient : à gauche « leçon » et à droite « lettre », l'ensemble signifiant « texte ». Sollers s'appuie sur la logique de la langue et de l'écriture chinoise pour mettre en pratique une nouvelle méthode d'approche littéraire et scientifique qui conduit à considérer le texte comme un espace délimité construit selon un dehors et un dedans. C'est pourquoi le texte « relève d'une productivité translinguistique, d'une théâtralité dynamique » [144] écrit Sollers, ce que

[141] Il s'agit d'un « résumé de l'exposé préliminaire de la première séance du Groupe d'étude théorique ouvert par Tel Quel le 16 octobre 1968 (Titre de la série : Élaboration et transformation du concept de texte.), Philippe SOLLERS, « Survol/Rapports (Blocs) / Conflit », *Tel Quel*, hiver 1969, p. 3.
[142] *Ibid.*, p. 5.
[143] *Ibid.*, p. 13.
[144] *Ibid.*, p. 10.

Jacques-Alain Miller[145] dans *Action de la structure* définit comme « la translation de la structure »[146].

Or le travail de signification attribué au sous-titre ne s'arrête pas là. Car, à partir du n° 43 (automne 1970), le sous-titre *Science* / *Littérature* est remplacé par *Littérature* / *Philosophie* / *Science* / *Politique* et sera maintenu pendant 8 ans entre 1970 et 1978[147].

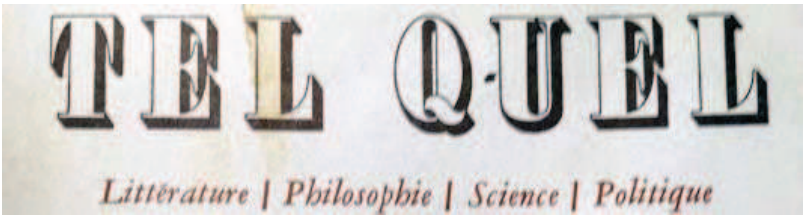


Fig. 7 Nouvelle formulation du sous-titre du n° 43 de *Tel Quel*

La revue *Tel Quel* fournit des explications de ce nouveau dispositif dans un « Avertissement » signé par Tel Quel en août 1970, placé sous la citation mise en exergue[148] :

> Le sous-titre que portait Tel Quel depuis son numéro 29 (Science / Littérature) définissait un programme qui a été par nous largement rempli. On le voit donc, dès maintenant, ici et là (mais logiquement ici plutôt là) parodié, dévié, affadi, redit. [149]

Ce changement est justifié par le fait qu'une revue d'avant-garde ne peut pas, par définition, s'installer dans des acquis :

> (…) le terrain que nous avons gagné se déplace donc avec nous. Nous choisissons de nommer explicitement ce déplacement par l'introduction permanente de deux termes dont le refoulement par ailleurs définit la fonction déjà éprouvée de Tel Quel : Philosophie, Politique. [150]

Ce changement va donc se traduire par la juxtaposition de ces catégories de savoir : *Littérature* / *Philosophie* / *Science* / *Politique*. La formulation de ce dernier sous-titre fait écho à l'injonction écrite de Pleynet dans une lettre adressée à Sollers le 4 décembre 1966 : « La politisation de *Tel Quel* doit être connue et incontestable »[151].

---

[145] Jacques-Alain Miller (1944-) est un psychanalyste français. Il devient l'un des directeurs de l'École de la cause freudienne, fondée par Lacan en 1981.
[146] Philippe SOLLERS, « Survol/Rapports (Blocs) / Conflit », art. cit., p. 10.
[147] Le n° 58 et le n° 63 constituent des exceptions car ils ne possèdent que le titre « Tel Quel » mais pas de sous-titre.
[148] Il s'agit d'une citation de Karl Marx.
[149] *Tel Quel*, n° 43, automne 1970, p. 2.
[150] *Ibid.*
[151] Philippe FOREST, *Histoire de Tel Quel : 1960 – 1982*, *op. cit.,* p. 275.

La question du sous-titre étudiée sous l'angle du paratexte est évoquée par Genette, en particulier dans son livre intitulé *Seuils* (1987). Concernant la définition du titre, Genette écrit que c'est un ensemble « de signes linguistiques (…) qui peuvent figurer en tête d'un texte pour le désigner, pour en indiquer le contenu global et pour allécher le public visé »[152]. Genette considère que le titre possède trois fonctions : « désignation, indication du contenu, séduction du public »[153] précisant que le titre peut également disposer d'une fonction d'indication formelle « que ce soit d'une manière traditionnelle et générique (*Odes*, *Élégis*, *Nouvelles*, *Sonnets*), ou d'une manière originale et qui se veut purement singulière : *Mosaïque*, *Tel Quel*[154], *Répertoire* »[155]. En d'autres termes, le sous-titre peut désigner soit la forme, soit le contenu du texte et doit forcément attirer l'attention des lecteurs.

1.1.2.1.3. À propos des mises en exergue

Nous avions observé précédemment le rôle de la page 2 de la revue *Tel Quel* réservée à la mise en exergue dans le dispositif de mise en page. Nous disposons donc d'un corpus de citations[156] appartenant à cet emplacement précis qu'Antoine Compagnon signale comme étant le lieu de l'exergue, soit un espace situé avant le texte où l'auteur dispose du droit d'y mettre ou pas « quelque chose »[157]. De notre point de vue, cet espace citationnel témoigne peu à peu du changement décidé par Tel Quel d'occuper le champ politique. Une telle décision est d'ailleurs justifiée par Pleynet qui écrit que tout esprit « se disant apolitique c'est-à-dire se réclamant de droite » ne peut publier ni dans la revue *Tel Quel* ni « se réclamer de la revue »[158]. Tel Quel donne une définition politique du terme « apolitique », ce qui est logique puisque pour les telqueliens tout est politique. La première citation de type politique empruntée à Marx apparaît dans le n° 25 (printemps 1966) ; six autres citations de

[152] Gérard GENETTE, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 80.
[153] *Ibid.*, p. 80.
[154] Il est intéressant de remarquer le titre « Tel Quel » dans l'exemple de Genette.
[155] *Ibid.*, p. 81.
[156] Du n° 32 (hiver 1968) au n° 57 (printemps 1974, avant le départ de voyage en Chine) nous avons relevé pas moins de 8 citations mises en exergue sur la page 2 se rapportant à la Chine.
[157] Antoine COMPAGNON, *La Seconde main ou le Travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 35.
[158] Philippe FOREST, *Histoire de Tel Quel : 1960 – 1982*, *op. cit.,* p. 275.

Marx, Lénine ou extraites du quotidien du PCF *L'Humanité* vont suivre[159]. Dans le n° 32 (hiver 1968), une citation du philosophe chinois Lie Tseu (vers IIIe siècle) apparaît toujours dans ce même espace de mise en exergue. :

> "A celui qui demeure en lui-même sans s'y cantonner, les choses apparaissent telles qu'elles sont, car ses comportements sont ceux de l'eau, sa quiétude celle du miroir, sa réponse celle de l'écho." [160]

Cette citation est le premier indice philosophique chinois. Elle est extraite d'un recueil de textes portant sur le taoïsme. Sollers, depuis le début de sa carrière littéraire[161], fait référence à cette pensée chinoise particulière à la philosophie orientale qui met en avant l'importance d'un réel « tel quel » sans contrainte afin d'atteindre l'harmonie. C'est après la citation taoïste qu'apparaissent des exergues de type littéraire et révolutionnaire.

N° 46, 1971
Que de chose à faire depuis toujours
Ciel et terre en révolution – temps bref
trop long dix mille ans
agir sur le champ

Mao Tsé-toung
Réponse au camarade Guo Mo-ruo
(Tel Quel 40)[162]

N° 47, 1971 (Numéro spécial consacré à Roland Barthes)
"Entre la culture nouvelle et les cultures réactionnaires, une lutte à mort est déclenchée." » (cette citation est écrite en lettres capitales)

Mao Tsé-toung.

N° 48/49, 1972 (Numéro spécial consacré à la Chine)
Le feu terrestre couve sous terre,
Il monte, il tourbillonne, il perce l'écorce.
Un volcan impétueux éclatera un matin
Et embrasera tout – de l'herbe des champs
Jusqu'aux arbres géants.
Il ne restera rien de ce qui est pourri et corrompu.
Moi, je suis calme et plein de joie.
Je rirai
Je chanterai
Lou Sin

N° 50, 1972

---

[159] Par exemple, l'exergue du n° 40 de *Tel Quel* (hiver 1970) : « (…) la nature même du marxisme, de la dialectique marxiste, qui consiste à analyser concrètement la réalité telle qu'elle est, à y reconnaître les contradictions réelles, à en apprécier exactement la nature, l'importance et les relations réciproques. Jean Suret-Canale, "Lénine, l'impérialisme et notre temps", *l'Humanité*, 9.1.1970 ».
[160] *Tel Quel*, n° 32, automne 1968, p. 2. Version originale en Chinois : *关尹子曰：在己无居，形物自着，其动若水，其静若镜，其应若响.*
[161] Voir le chapitre 1.1.2.1.1. de la thèse.
[162] Dans le n° 40, il y a 10 poèmes de Mao traduits par Sollers. Dans le n° 46, la citation mise en exergue correspond à un extrait d'un poème de Mao traduit par Sollers.

"La libération du peuple tout entier de l'emprise des vieux clichés et des vieux dogmes exige encore de grands efforts et reste une tâche immense qui nous attend sur la voie de la transformation révolutionnaire. "

Mao Tsé-toung.

N° 51, 1972

"Puisant leurs éléments dans la vie réelle, la littérature et l'art révolutionnaires doivent créer les figures les plus variées et aider les masses à faire progresser l'histoire."

Mao Tsé-toung.

N° 55, 1973

"L'unité historique, concrète, du subjectif et de l'objectif, de la théorie et de la pratique, du savoir et de l'action."

Mao Tsé-toung.

N° 57, 1974

Nous avons besoin de têtes brûlées, pas de moutons.

Le Quotidien du peuple, Pékin,
Décembre 1973.

Présentées selon un ordre chronologique, les citations relèvent de deux catégories, l'une poétique et l'autre politique, avec un élément particulier puisque Mao est référencé à la fois comme poète et comme révolutionnaire. Ainsi, l'exergue publié dans le n° 46 (été 1971) est un extrait de la poésie de Mao tandis que l'exergue du n° 48/49 (printemps 1972) correspond à la citation d'une œuvre de Lou Sin, poète révolutionnaire préféré de Mao. Celui-ci adopte la forme de la poésie traditionnelle pour lancer un message révolutionnaire tandis que Lou Sin choisit la forme poétique occidentale pour signifier la logique révolutionnaire qui est violente et destructrice. Les deux citations montrent une association entre poésie et révolution, ce qui constitue l'un des principes fondateurs de la Révolution culturelle de Mao, selon les telqueliens. Ce registre politique réunit quatre citations de Mao. La première (l'exergue du n° 47, automne 1971) met en avant la lutte entre culture ancienne et culture contemporaine, semblable à celle entreprise par Tel Quel contre les idéologies dominantes, à savoir l'existentialisme de Sartre et le stalinisme du PCF ; les trois autres citations (n° 50, été 1972 ; n° 51, automne 1972 ; n° 55, automne 1973) soulignent les influences positives exercées par les théories littéraire et culturelle sur les pratiques transformationnelles révolutionnaires qui agissent sur le peuple. Dans cette catégorie, il faut ajouter une citation du *Quotidien du peuple* : « Nous avons besoin de têtes brûlées, pas de moutons ». Il s'agit davantage d'un slogan révolutionnaire, c'est-à-dire d'une formule choc, et donc facile à mémoriser, destinée à véhiculer un message de propagande. La comparaison entre « tête brûlée » et « mouton » accentue le sens révolutionnaire de la phrase. De même, l'emploi du

« nous » renvoie aux masses populaires qui font la révolution. Cette phrase répond à une double fonction : exprimer le projet révolutionnaire du groupe Tel Quel et exhorter les lecteurs de la revue à la lutte révolutionnaire.

Comment les exergues s'inscrivent-ils dans le discours ? Genette écrit qu'une citation placée en exergue est « généralement en tête d'œuvre ou de partie d'œuvre » et, jouant sur les termes, il précise que la mise « en exergue » équivaut à placer un énoncé hors de l'œuvre, ou plus précisément pour reprendre ses termes, « l'exergue est ici en bord d'œuvre »[163]. Il nous semble nécessaire de dégager également dans ce type d'énoncé une fonction épigraphique. Selon Genette, l'épigraphe peut correspondre à l'une de ces quatre fonctions : commenter le titre de l'œuvre, interpréter le texte lui-même, rendre hommage à l'auteur cité ou enfin désigner « un signal de culture, un mot de passe d'intellectualité »[164] . Cette dernière fonction retient notre attention. En effet, les citations relevant du contexte chinois fonctionnent comme des signaux qui permettent au lecteur de rentrer dans un nouvel espace de culture dominé par l'idéologie. Enfin, nos observations permettent d'ajouter une nouvelle remarque : à partir de l'automne 1974, l'espace réservé à la mise en exergue n'accueille plus un extrait textuel mais une image au format vignette (photographie, peinture, calligraphie). Les visuels vont ainsi se succéder au fil des nouvelles livraisons, parmi lesquels certains feront référence à la peinture traditionnelle chinoise ou au voyage du groupe Tel Quel en 1974 en Chine par le biais de photographies. Comme nous venons de le montrer, depuis la création de *Tel Quel*, une multiplicité d'indices apparaît pour illustrer l'attrait exprimé par le groupe Tel Quel pour la culture littéraire et philosophique chinoise. La partie suivante va apporter un éclairage sur l'influence exercée par le maoïsme sur les telqueliens.

1.1.2.2. Le maoïsme, un nouveau champ politique pour *Tel Quel*

Peu à peu, sous l'influence sans doute des mouvements de revendications et de luttes politiques en vogue dans les années 1960-1970, les réflexions de Tel Quel prennent en compte de plus en plus nettement le champ politique sous la direction de Sollers. Selon Kristeva, sa vie « en Bulgarie marxiste ne faisait pas de moi une

[163] Gérard GENETTE, *Seuils*, *op. cit.*, p. 134.
[164] *Ibid.*, p. 148-149.

maoïste fervente, et je n'avais que de minces connivences sur la culture chinoise, (…) L'attrait qu'exerçait la pensée chinoise sur Philippe Sollers et ses amis ne pouvait que me contaminer »[165]. Par exemple, la présentation d'un texte d'Angela Grimau (militante antifranquiste) par Jean-Pierre Faye dans le n° 22 de *Tel Quel* (été 1965) ou le soutien de Philippe Sollers aux luttes contre la guerre du Viêtnam, constituent des « premiers signes qui traduisent une attention nouvelle au politique »[166]. Cependant, comme nous l'avons déjà indiqué, il faut attendre le début de la Révolution culturelle de Mao en Chine pour assister à un puissant renforcement de la relation entre la Chine culturelle et la Chine révolutionnaire chez Tel Quel. L'indice le plus manifeste apparaît en automne 1970 sur la couverture du n° 43 avec le mot « politique » dans le sous-titre de la revue.

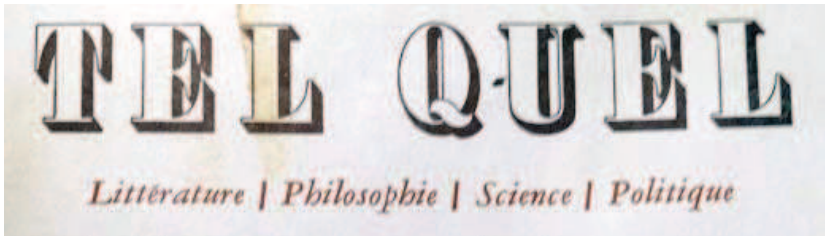


Fig. 8 Le titre et le sous-titre du n° 43 de *Tel Quel*

Or ce champ politique désigné comme une catégorie de savoir signifie de façon implicite le communisme et le maoïsme. En effet, le terme est suffisamment générique pour cacher la construction d'une pensée telquelienne qui va s'orienter résolument vers la défense de la Chine communiste.

L'année suivante (printemps 1971), sur la couverture du n° 45, il y a toujours le sous-titre *Littérature / Philosophie / Science / Politique*. Mais cette fois, dans le sommaire présenté sous les titres, l'article de Sollers « Sur la contradiction » est présenté en première place comme un article à part par rapport aux autres textes. Ce titre est une reprise à l'identique de celui qui désigne un article de Mao publié en 1937. Sollers fait donc apparaître le titre en chinois (矛盾论, transcription phonétique : mao dun lun), juxtaposé à celui en français, mais il fait également reproduire des extraits du texte de Mao en chinois à l'intérieur de son propre texte en français. On peut donc considérer qu'il utilise la technique du collage pour signifier le développement de la théorie maoïste, à la manière de Tel Quel.

[165] Julia KRISTEVA, *Je me voyage : Mémoires*, Paris, Fayard, 2016, p. 76-77.
[166] Philippe FOREST, *Histoire de Tel Quel : 1960 – 1982*, *op. cit.*, p. 271.

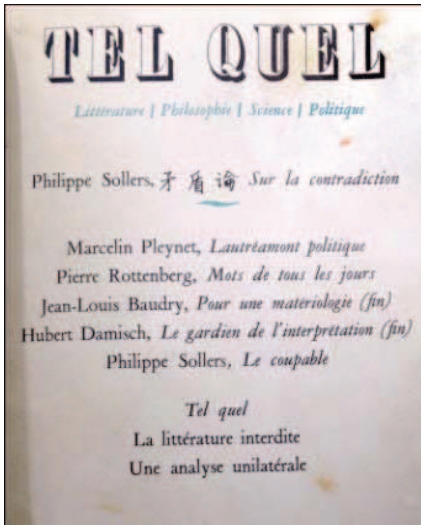


Fig. 9 La couverture du n° 45 de *Tel Quel*

Le n° 38 publie un article de Sollers intitulé « De quelques contradictions »[167] accompagné d'un sous-titre « Rapport idéologique (10 points) ». Cet article s'achève par une mention qui précise que le texte « a été adopté par le comité de rédaction à la majorité »[168]. A partir du point 6, Sollers rappelle la position du groupe Tel Quel qui consiste à « participer à la révolution de la pensée qui s'écrit »[169]. Un principe est établi : « écriture et révolution sont précisément homologues »[170]. Il n'est donc pas question de choisir entre écriture et révolution comme le suggère Bernard Pingaud[171] (1923-), collaborateur de *La Quinzaine littéraire*. Sollers affirme que « peu à peu à travers la pratique » la tentative du groupe Tel Quel se développe sur la base d'une pensée marxiste. Sollers développe également dans le point 7 une attaque argumentée contre la revue littéraire *Change*[172], puis dans les points 8 et 9 il justifie le fait que Tel Quel ne participe pas à l'Union des écrivains[173] créée pendant les événements de mai 1968 : « Tous les discours que nous venons d'analyser sont absolument contraires à la ligne marxiste-léniniste qui pour nous est la seule qui soit scientifiquement

[167] Philippe SOLLERS, « De quelques contradictions », *Tel Quel*, n° 38, été 1968, p. I.
[168] *Ibid.*, p. VIII.
[169] *Ibid.*, p. IV.
[170] *Ibid.*
[171] « (…) c'est ainsi que Pingaud nous sommait gravement autrefois de choisir entre l'écriture et la révolution – montrant par là qu'en effet, pour lui, cela fait deux – en nous accusant (vieille rengaine) de 'rejeter le sens' etc. », *ibid.*
[172] *Change* est une revue littéraire fondée par Jean-Pierre Faye (qui quitte la revue *Tel Quel* en novembre 1967), Jacques Roubaud et Maurice Roche en 1968 à Paris aux Éditions du Seuil.
[173] L'Union des écrivains est un groupe d'écrivains créé le 21 mai 1968, dirigé par Michel Butor, Nathalie Sarraute et Jean-Pierre Faye, et destiné à participer aux événements de mai 68.

fondée »[174]. C'est finalement dans le point 10 qui clôture le document que Sollers apporte un éclairage sémiolinguistique à l'expression « Révolution culturelle ». Selon l'auteur, on a tort de traduire par « révolution culturelle », celle entreprise par Mao. Une bien meilleure traduction serait « la grande Révolution culturelle prolétarienne »[175]. Sollers aborde dans un dernier paragraphe la question de la traduction des poèmes chinois de Mao publiés par la revue des *Cahiers de l'Herne* en 1969 et réalisée par le sinologue Guy Brossollet (1933-2015)[176]. Il estime que ce travail correspond à une traduction dominée par l'idéologie, qui trahit le sens du texte original (nous développerons cette question dans les pages suivantes).

Au terme de cette analyse, il faut signaler que le terme « maoïsme » ne figure sur aucune couverture des numéros de la revue *Tel Quel*. Cependant, le n° 59 (automne 1974) comporte le sous-titre suivant : « EN CHINE », illustré par une calligraphie de Mao, ce qui de manière implicite traduit l'intérêt des telqueliens pour la Chine maoïste.

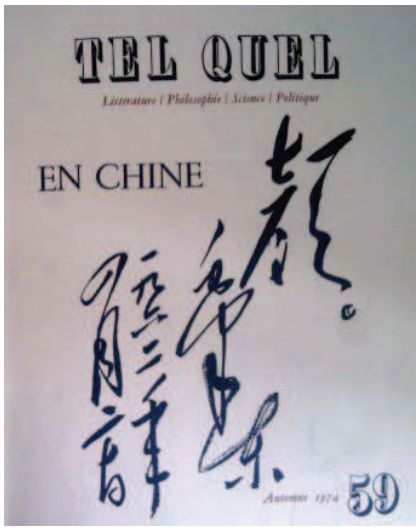


Fig. 10 Calligraphie de Mao sur la couverture du n° 59 de *Tel Quel*. Elle fait aussi partie d'un extrait d'un poème de Mao intitulé « La Longue Marche », reproduit par lui-même le 20 avril 1962

Ces éléments interviennent quelques mois après le retour de Chine. Dans la partie suivante, nous allons centrer notre recherche sur les différentes lectures de textes de langue chinoise, littéraires, philosophiques et politiques, entreprises par le groupe Tel Quel avant le départ en Chine.

---

[174] Philippe SOLLERS, « De quelques contradictions », art. cit., p. VIII.
[175] *Ibid.*, p. VII.
[176] Guy BROSSOLLET, sinologue et officier militaire de carrière. Il est le traducteur des *Poésies complètes de Mao Tse-toung*, Éditions de l'Herne, 1969, puis Éditions Parti Pris à Montréal, 1971.

1.2. Les lectures « chinoises » de Tel Quel

La parution du numéro double 48/49 (printemps 1972) consacré à la Chine est un pas de plus en direction de la Chine de Mao. Philippe Sollers poursuit avec ses amis cette quête intellectuelle qui fait l'objet de nombreuses publications d'articles consacrés à la culture ou à la vie politique ou scientifique chinoises. En ce début des années 1970, la Chine constitue un sujet fort ; le n° 48/49 de *Tel Quel* va battre des records de vente en librairie, signe de l'intérêt des lecteurs pour le choix thématique de la revue. Les articles publiés répondent à la nécessité exprimée par Sollers de multiplier « les points de contact »[177] avec l'Orient car, à son avis, les Occidentaux ignorent ou méconnaissent la civilisation chinoise. Ce n° 48/49 regroupe les différents thèmes permettant de donner aux lecteurs des éléments d'appréciation de la Chine à la fois traditionnelle et contemporaine. Comme nous l'avons déjà indiqué, les telqueliens reprennent à leur compte l'un des principes de la pensée de Mao selon lequel la Révolution ne détruit pas les traditions culturelles, mais cible principalement « l'impérialisme et en conséquence son idéologie et sa culture qui est l'ennemi de la classe directe et globale et non pas la culture féodale fossilisée »[178]. Le parti-pris idéologique en faveur de la pensée maoïste est fortement marqué dans certains articles de ce numéro, comme celui de Nanni Balestrini et Edoardo Sanguineti sur « L'Opéra de Pékin »[179], celui de l'écrivain chinois Lou Sin[180] datant de 1935 intitulé « Pour oublier »[181]. Ce numéro double de la revue *Tel Quel* témoigne de l'attitude révolutionnaire et d'auto-critique adoptée par les telqueliens. Outre ces points de contacts, le comité de rédaction de *Tel Quel* met l'accent sur deux thèmes spécifiques en relation avec la civilisation chinoise, à savoir la sinologie occidentale et la poésie chinoise. Nous allons développer ces deux éléments dans le prochain chapitre.

---

[177] Philippe SOLLERS, « Survol/Rapports (Blocs) / Conflit », art. cit., p. 13.
[178] Nanni BALESTRINI, Edouardo SANGUINETI, « L'Opéra de Pékin », *Tel Quel*, n° 48/49, printemps 1972, p. 161.
[179] *Ibid.*, p. 156.
[180] Lou Sin (1881-1936), ou Lu Xun (traduction officielle décidé par le gouvernement chinois), est l'un des écrivains les plus célèbres du XXe siècle en Chine. Selon le président Mao, Lou Sin est un grand écrivain, un pionnier de la révolution chinoise.
[181] L'article est traduit par Michelle Loi et se termine par une brève présentation de cet auteur chinois rédigée par Sollers qui le qualifie de « précurseur de la révolution chinoise ». LUO Sin, « Pour oublier », *Tel Quel*, n° 48/49, *op. cit.*, p. 151.

1.2.1. Tel Quel interroge la Chine des sinologues

La sinologie désigne un vaste domaine de recherches qui s'inscrit dans un mouvement d'aller-retour entre civilisation chinoise et civilisation occidentale. François Jullien[182] rappelle que la sinologie s'intéresse à la Chine en tant que territoire géographique, culturel, historique, etc., plusieurs fois millénaire, dont la particularité est d'être totalement « étranger » à l'Occident. Dans ce sens, la sinologie s'applique à décrire un mouvement de rencontre entre deux cultures. Les telqueliens ont retenu plus particulièrement deux sinologues : Marcel Granet (1884-1940) et Joseph Needham (1900-1995) comme le confirme Kristeva : « J'ai dévoré Marcel Granet, nous nous sommes plongés dans l'énorme *Science and Civilisation in China* de Joseph Needham, que j'ai eu la chance de rencontrer »[183]. Il y a entre les deux sinologues un écart générationnel, Granet appartenant à la première moitié du XXe siècle et Needham à la seconde, ce qui explique probablement des approches différentes. Needham apporte à la sinologie occidentale le regard d'un scientifique qui, comme nous allons l'expliquer ci-dessous, dépasse largement « le travail pionnier » de Granet en privilégiant un axe de synthèse entre le temps ancien et le temps présent. Pourtant, le texte d'introduction publié dans le n° 48/49 signale d'autres références prestigieuses en matière de sinologie française, comme les travaux de Henri Maspero[184] (1883-1945) et ceux de Paul Demiéville[185] (1894-1979) qui permettent également « d'approfondir et détailler la connaissance de la société et de la civilisation chinoise »[186]. Ainsi, les telqueliens cherchent à satisfaire leur curiosité et celle des lecteurs de *Tel Quel* grâce à ces nouveaux centres d'intérêts tournés vers l'Asie qui émergent alors en Occident.

---

[182] François Jullien (1951-) est un philosophe et sinologue français, il passe son séjour en Chine pendant 1975-1977 pour étudier la langue et la pensée à l'Université de Pékin, et travaille désormais dans le domaine de la sinologie. Étant professeur de l'Université Paris-VII, il est aussi directeur de l'Institut de la pensée contemporaine ainsi que du Centre Marcel Granet.
[183] Julia KRISTEVA, *Je me voyage : Mémoires*, *op. cit.*, p. 76.
[184] Henri Maspero (1883-1945) est un sinologue français. Il reçoit une formation de la langue et la pensée chinoise à l'Institut national des langues et civilisations orientales, puis devient professeur de l'École Française d'Extrême-Orient en 1911, après un séjour en Indochine pendant 3 ans.
[185] Paul Demiéville (1894-1979) est un sinologue français important du XXe siècle. Il commence à apprendre la langue chinoise à partir de 1915 et passe son séjour au Viêt Nam, en Chine pendant les années 1920 – 1930, puis devient professeur de langue chinoise à l'École des langues orientales vivantes en 1931. Il est nommé professeur au Collège de France en 1946. C'est sous la direction de Demiéville que Jacques Lacan commence à apprendre le chinois pendant la Seconde Guerre mondiale.
[186] « La pensée chinoise », *Tel Quel*, n° 48/49, *op. cit.*, p. 6.

1.2.1.1. La sinologie représentée par Marcel Granet et Joseph Needham

Le n° 48/49 ouvre sur un premier article intitulé « La pensée chinoise »[187]. Ce titre est emprunté à celui de l'ouvrage le plus important de Marcel Granet qui a mis en œuvre une démarche historique et ethnologique pour appréhender la civilisation chinoise. *Tel Quel* lui rend hommage :

> Le rappel de son immense travail qui fait fate non seulement en sinologie mais aussi en anthropologie générale, s'impose aujourd'hui à nous et prend sa valeur objective sur le fond de la Révolution chinoise de 1949 et de la Révolution culturelle prolétarienne présente qui ont fait de la Chine une force politique et sociale nouvelle, novatrice et d'un impact décisif pour la deuxième moitié de notre siècle.[188]

Rappelons que Marcel Granet, élève à l'École Normale Supérieure à partir de 1904, est un historien au début de sa carrière. C'est en devenant pensionnaire de la Fondation Thiers, centre de Recherche humaniste créée en 1893 qui vise à financer les travaux des chercheurs consacrés aux sciences humaines, qu'il fait ses premiers pas dans la sinologie, poursuivant sa formation sous la direction du sinologue Édouard Chavannes[189] (1865-1918). Grâce à un séjour en Chine d'une durée de trois ans (1911-1913) afin d'y effectuer une mission scientifique proposée par le gouvernement français, Granet entreprend alors une série de publications fondées sur des études d'anciens textes chinois comme *La religion des Chinois* (1922), *Danses et légendes de la Chine ancienne* (1926), *La civilisation chinoise* (1929), *La Pensée chinoise* (1934) et *Catégories matrimoniales et relations de proximité dans la Chine ancienne* (1938), dernier ouvrage de Granet publié avant la Seconde Guerre mondiale. *La Pensée chinoise,* ouvrage retenu et apprécié par les telqueliens, établit des relations entre les spécificités de la langue, l'écriture et la civilisation chinoise. Ce livre est divisé en quatre parties, chacune correspondant à un thème. La première partie consacrée à la langue chinoise s'intitule « L'expression de la pensée », langue que Granet décrit ainsi : « Aux signes abstraits qui peuvent aider à spécifier les idées, elle (la langue chinoise) préfère des symboles riches de suggestions pratiques ; au lieu

---

[187] « La pensée chinoise », *Tel Quel*, n° 48/49, *op. cit.*, p. 3.
[188] *Ibid.*
[189] Édouard Chavannes (1865-1918) est un sinologue et professeur au Collège de France. Il s'installe en Chine entre 1889-1893 puis de 1907 à 1908, choisissant de travailler dans le domaine de l'histoire et de l'archéologie. Il est connu non seulement par sa traduction des *Mémoires historiques* de Sima Qian (œuvre historique qui couvre l'époque mythique jusqu'au début du I^e^ siècle avant notre ère) mais aussi par son étude *Mission archéologique dans la Chine septentrionale* consacrée à la recherche des sculptures de la dynastie Han. Il est aussi le professeur de langue chinoise de Victor Segalen.

d'une acception définie, ils possèdent une efficacité indéterminée »[190]. A partir de ce dernier point, l'auteur insiste sur le fait qu'il faut éviter d'emprunter les vocabulaires de la langue occidentale pour traduire une expression chinoise. C'est pourquoi il est préférable de réaliser une transcription phonétique, suivie d'une explication, comme l'évoque Granet dans la préface[191] :

> Il convient donc de rompre avec la tendance, qui prévaut encore, de rendre ces *emblèmes*, lourds de jugements de valeur où s'exprime une civilisation originale, par des termes empruntés (après une assimilation rapide et qui ne tient point compte de la divergence des mentalités) au vocabulaire — conventionnel lui aussi mais visant expressément à une précision impersonnelle et objective — des philosophes d'Occident. Sinon on s'exposerait aux pires anachronismes, comme c'est le cas, par exemple, quand on traduit par « altruisme » le terme *jen* (caractéristique de la position confucéenne, ou par « amour universel », l'expression *kien ngai* (significative de l'attitude de Mö tseu). On s'exposerait encore — conséquence autrement grave — à trahir, si je puis dire, dans son esprit même (c'est le cas, par exemple, quand on prête aux Chinois une distinction entre « substances » et « forces »), une mentalité philosophique qui se détourne des conceptions définies, car elle est commandée par un idéal d'efficacité.[192]

Dans ce sens, Granet met l'accent sur les risques d'une déformation du sens, voire plus grave, d'une destruction du concept original.

La Pensée chinoise de Marcel Granet a été « pendant plus d'un demi-siècle, *la* référence pour tout honnête homme et pour tout lettré, qu'il fût ou non sinologue »[193] écrit le chercheur Rémi Mathieu[194]. Selon ce dernier, cet ouvrage constitue une référence majeure pour l'ethnologue Marcel Mauss (1870-1950) mais également plus tard pour l'ethnologue Lévi-Strauss qui écrit dans son ouvrage *Mythologiques : le cru et le cuit* (1964) : « L'œuvre de Marcel Granet est étincelante d'intuitions géniales »[195]. Tel Quel reprend à son compte les connaissances sur la Chine indiquée par Granet et s'inscrit donc dans un rapport de filiation avec le sinologue. Cependant nous notons qu'il n'y a aucun article ou extrait de livre de Granet publiés dans *Tel Quel*. En revanche, le nom de Granet apparaît dans l'œuvre poétique *Stanze* (1973) de Marcelin

---

[190] Marcel GRANET, *La Pensée chinoise* (1934), Paris, Albin Michel, 1968, p, 7.
[191] Cette technique est aussi reprise par Philippe Sollers dans sa traduction des poèmes de Mao. Nous en parlerons dans le prochain chapitre.
[192] Marcel GRANET, *La Pensée chinoise* (1934), *op.cit.*, p, 7-8.
[193] Rémi MATHIEU, « Claude Lévi-Strauss, lecteur de Marcel Granet », *Études Chinoises*, n ° 4-2, 1985, p. 68.
[194] Rémi Mathieu est professeur à l'Université Paris-VII et directeur de recherche au CNRS. Il travaille dans le domaine de pensée de la Chine ancienne et réalise une série de traductions des classiques chinois tels que ceux de Lao tseu et de Confucius. Selon lui, il est possible que Claude Lévi-Strauss soit aussi lecteur de *La Pensée chinoise* de Marcel Granet : « ' P. Claudel, qui fut quelque temps sinisant, ne cite Mengzi et Zhuangzi qu'à travers *La Pensée chinoise.* C'est d'ailleurs le seul ouvrage de Granet qu'il mentionne dans les six volumes de ses œuvres (éd. Gallimard, La Pléiade). Voir son *Journal (1933-1955),* t. 2, p. 456 n. 1-3.' », *ibid.*, p. 72.
[195] Cité par Rémi Mathieu. Rémi MATHIEU, « Claude Lévi-Strauss, lecteur de Marcel Granet », art. cit., p. 67.

Pleynet. Ce dernier explique qu'il emprunte la disposition des textes de son recueil au « carré magique »[196] présenté dans *La Pensée chinoise* de Granet[197]. Kristeva dans un chapitre consacré à l'époque de la préhistoire de la Chine dans *Des Chinoises* (1974) fait également plusieurs fois référence aux ouvrages de Granet[198]. Les telqueliens forgent donc leur initiation à la connaissance culturelle de la Chine grâce aux écrits de Granet et la poursuivent à travers leur lecture des ouvrages du sinologue britannique Joseph Needham[199] qui va rencontrer la Chine à travers les sciences à la suite d'un séjour effectué dans ce pays entre 1942 et 1945[200]. Il ressent alors une fascination pour l'Empire du milieu qu'il découvre « de l'intérieur ». Ce qui le frappe plus particulièrement, c'est le contraste entre une riche civilisation chinoise longue de 5000 ans et l'absence de modernité des sciences et techniques. Du moins, c'est le point à partir duquel son travail de chercheur va prendre une nouvelle orientation. Abandonnant ses travaux scientifiques de naguère, il s'attelle à un nouveau projet, celui de comprendre l'évolution de la science chinoise qui va l'occuper jusqu'à la fin de sa vie. Finalement, il découvre que les sciences chinoises non seulement ne sont pas en retard par rapport à la pensée scientifique occidentale, mais qu'elles sont plutôt en avance. Selon *Tel Quel*, la publication de *Science and Civilisation in China* de Needham constitue la plus importante contribution à la sinologie occidentale depuis Granet :

> Ce travail s'organise ainsi non seulement comme la source unique par l'ampleur de l'information et la pertinence des analyses, pour l'étude de la pensée chinoise, mais aussi comme une référence inévitable pour toute épistémologie sérieuse. [201]

---

[196] Le carré magique, s'appelant aussi le carré de *Luo Shu*, sous forme d'une figure géométrique ésotérique, est un carré dont chaque côté contient neuf points. Ce dernier se compose de neuf éléments dont chacun correspond à un chiffre. Il peut aussi être interprété à travers des façons diverses.

[197] « Cette grille est celle de la représentation cosmogonique chinoise dite de 'La grande image' (voir exergue) ou du 'carré magique' composé de 9 chambres ou STANZE ou stances (voir Marcel Granet, *la Pensée chinoise*, Albin Michel, 1934, p.173-181) ainsi distribuées. », Marcelin PLEYNET, *Stanze*, Paris, Seuil, 1973, p. 159.

[198] *La Civilisation chinoise*, *Catégories matrimoniales et relations de proximité dans la Chine ancienne* et *Danse et Légendes de la Chine ancienne*. Ces références se trouvent dans le chapitre intitulé « La mère au centre » de *Des Chinoises*, aux pages 49, 51, 54, etc. Julia KRISTEVA, *Des Chinoises*, Paris, Édition des femmes, 1974.

[199] Joseph Needham (1900-1995) est un biochimiste, historien et sinologue britannique. Il poursuit sa formation en médecine et ensuite travaille dans un laboratoire de Cambridge à partir de 1935. C'est après la rencontre avec Lu Guizhen, doctorante chinoise et deuxième épouse de Needham, que le scientifique s'intéresse à la langue et la civilisation chinoise. Après son séjour en Chine entre 1942-1946 comme directeur du Bureau de Coopération scientifique sino-britannique, Needham propose son projet à l'université de Cambridge pour la rédaction de *Science and Civilisation in China*, ouvrage de 7 volumes consacré à l'histoire de la science et de la technologie de la Chine.

[200] Il est intéressant d'observer que Granet et Needham se tournent définitivement tous les deux vers la sinologie à suite d'un séjour en Chine, pour Granet entre 1911-1913 et pour Needham entre 1942-1946.

[201] « La pensée chinoise », art. cit., p. 6.

Needham cherche à montrer que :

> (…) la 'pensée' est en Chine une alliance indissoluble du sensible et de l'intelligible, du langage et du réel, du sujet et de la société, dans une contradiction dialectique qui n'est pas un symbole, une révélation, une méditation ou une vérité, mais une pratique – rupture, retour, réveil. [202]

Joseph Needham[203], proche des telqueliens, publie en 1972 dans le n° 48/49 un très long article intitulé « Le temps et l'homme oriental : le temps dans la philosophie et la physique chinoise »[204]. Ce texte consacré à la définition « du temps et de l'espace »[205] dans la culture chinoise fait l'ouverture de ce numéro spécial. C'est dans ce cadre qu'il expose les théories complexes de l'École Mo Chia (le moïsme)[206] datée de 479-381 avant notre ère. Needham nous apprend que ces penseurs de l'Antiquité s'intéressaient de près aux mathématiques et à la science et ont ainsi contribué à définir une nouvelle perception du temps fondé sur l'instant :

> (…) le temps passait constamment d'un instant à l'autre, mais aussi que les lieux particuliers de l'espace se transformaient sans cesse ; il se peut qu'ils aient reconnu le mouvement de la terre. [207]

En s'appuyant notamment sur le taoïsme, Needham se demande pourquoi la science moderne n'a pas réussi à se développer en Chine. C'est une question récurrente dans toute son œuvre. Le sinologue conclut que les Chinois témoignent finalement d'une meilleure compréhension de la notion du temps que les Occidentaux, car « l'incarnation du Tao dans l'histoire était un processus continu se renouvelant sans cesse »[208]. Il s'agit donc de souligner la dimension historique (le temps de l'histoire, le temps des sciences) dans laquelle s'inscrit la culture chinoise. Selon Needham, c'est la démocratie grecque qui en Occident a contribué à l'essor d'une pensée logique et scientifique tandis que les philosophes de la Chine ancienne ont dû, au fil des dynasties impériales, se heurter aux lourdeurs et lenteurs du système

---

[202] « La pensée chinoise », art. cit., p. 6.
[203] Needham est en train d'achever un ouvrage réunissant 6 conférences et articles destinés à informer le public de ses recherches sur la civilisation et la science chinoise. Il s'agit de *La science chinoise et l'Occident* (le grand titrage) traduit de l'anglais par Eugène Jacob. Paris, Seuil, 1973.
[204] Le texte, trop long, sera divisé en deux parties : la première sera publiée dans le n° 48/49 et la deuxième dans le n° 50.
[205] Joseph NEEDHAM, « Le temps et l'homme oriental : le temps dans la philosophie et la physique chinoise », *Tel Quel*, n° 48/49, *op. cit.*, p. 8.
[206] L'École Mo Chia, ou le moïsme, est une école philosophique créée par Mozi (479-381 av. J.-C.) pendant la période des Royaumes combattants.
[207] Joseph NEEDHAM, « Le temps et l'homme oriental : le temps dans la philosophie et la physique chinoise », art. cit., p. 10.
[208] *Ibid.*, p. 6.

bureaucratique. C'est cet élément qui explique que la Chine n'a pas réussi à occuper un haut rang dans l'histoire des sciences. Dans ce contexte, la pensée du Tao s'inscrit dans une perspective d'évolution, et sert de guide à la société traditionnelle chinoise. Le taoïsme est une voie philosophique que Sollers et Pleynet investissent à titre personnel, chacun à sa manière, jusqu'à aujourd'hui[209]. Needham partage assurément avec ses amis telqueliens une même passion pour la Chine de Mao qu'il visitera en 1964 puis en 1972 avec sa première épouse Dorothy. Le couple sera chaque fois reçu par le président Mao qui est un lecteur des œuvres de Needham puisqu'il lit en 1976 les trois premiers volumes de *Science and Civilisation in China*. A l'occasion d'un séjour de Needham en France en 1974, le physicien Jean-Marc Lévy-Leblond (1940-) note la fascination qu'exerce alors la Chine maoïste sur Needham[210]. A cet effet, Needham interviendra aussi dans le n° 59 de *Tel Quel* (automne 1974) après le voyage en Chine de Tel Quel, à travers un entretien entre les telqueliens et le sinologue. Needham, comparant les différents courants de pensée philosophique de la Chine ancienne, confirme le rôle important du taoïsme en précisant que celui-ci « est beaucoup plus mystique, mais plus favorable à la science »[211]. À propos de la campagne lancée contre Confucius par Mao en 1974, Needham se contente de souligner à nouveau l'influence du taoïsme et du bouddhisme sur les dirigeants du PCC mais reste vague sur les événements en cours en Chine :

> Je ne suis pas au courant parce que je trouve qu'on peut saisir le sens des choses qui se passent si on est en Chine, mais si on est à l'extérieur, si on est en Europe c'est extrêmement difficile de savoir exactement ce qui se passe. [212]

Précisons que Needham a été l'un des fondateurs de l'Unesco, et qu'à ce titre il s'investit à la fois sur le plan intellectuel, culturel et politique, faisant valoir que les sciences et les techniques font partie intégrante de la civilisation chinoise. Dans ce contexte, pour les telqueliens, Needham est devenu une référence en sinologie aussi importante que celle incarnée par Granet. Par exemple dans *Stanze* (1973), Pleynet cite cette phrase empruntée à un philosophe de la Chine ancienne, qu'il a lue dans *Science and Civilisation in China* : « SI ON CONNAIT LES COMMENCEMENTS

---

[209] Sollers publie une analyse taoïste intitulé *L'Ecole du Mystère* aux Éditions Gallimard en janvier 2015.
[210] Jean-Marc LEVY-LEBLOND, « Un entretien avec Joseph Needham », *Alliage*, n° 41-42, décembre 1999, p. 180. Une rencontre personnelle entre Needham et Tel Quel a eu lieu pendant ce séjour.
[211] Joseph NEEDHAM, « Entretien », *Tel Quel*, n° 59, *op. cit.*, p. 41.
[212] *Ibid.*, p. 46.

ON CONNAIT LES FINS »[213] (sic). Cet ouvrage de Needham est également cité dans la bibliographie de *Des Chinoises* de Kristeva, celle-ci ayant ajouté la mention : à celui « qui veut en savoir encore plus »[214].

1.2.1.2. Contributions à la pensée chinoise dans le n° 48/49 de la revue *Tel Quel*

Tel Quel fait appel à différents collaborateurs qui sont des sinologues français ou étrangers. Dans le sillage de Granet qui a mis en lumière le dispositif de l'écriture chinoise, *Tel Quel* fait appel à Viviane Alleton[215], spécialiste de cette question. Son article « Écriture chinoise »[216] publié dans le n° 48/49 démonte le mécanisme complexe de la langue et de l'écriture chinoise. Selon l'auteure, cette écriture « est d'abord et avant tout une technique de communication qui appartient depuis vingt-cinq siècles à tout un peuple »[217]. Les différents arguments de l'article sont très techniques (nous ne les présenterons pas dans la thèse) mais nous insistons sur le fait que probablement, grâce à Alleton, les telqueliens s'engagent alors dès cette époque dans une connaissance approfondie de la langue chinoise écrite et parlée. A cet effet, nous rappelons que l'auteure définit le caractère chinois comme « un signe arbitraire, non analysable en signes plus petits »[218]. Pour que nos lecteurs puissent comprendre plus facilement cette notion, rappelons que l'écriture chinoise peut être comparée à l'écriture hiéroglyphique de l'ancienne Égypte, l'écriture cunéiforme de Sumer ou l'écriture maya, etc., car tous ces systèmes d'écriture ont des points communs avec celui de la Chine. Alors que celles-ci ont disparu, l'écriture chinoise a réussi à préserver son système jusqu'à aujourd'hui. Cet article aborde également les techniques des traits de la calligraphie qui correspond à une pratique artistique de l'écriture. Alleton met en lien calligraphie et peinture de paysage[219] rappelant que « la

---

[213] Selon Marcelin Pleynet, la phrase « est empruntée très librement à un philosophe chinois du XIIe siècle, Tshai Chhen», Marcelin PLEYNET, *Stanze*, *op. cit.*, p. 155. Nous reviendrons sur cette question à la page 113.
[214] Julia KRISTEVA, *Des Chinoises* (1974), *op. cit.*, p. 229.
[215] Viviane ALLETON, sinologue et linguiste, est directrice d'études à l'École des Hautes Études en sciences sociales. Elle publie plusieurs œuvres sur la langue et l'écriture de la Chine, tel que *L'écriture chinoise* et *Grammaire du chinois* dans la collection *Que Sais-je ?*.
[216] Viviane ALLETON, « Écriture chinoise », *Tel Quel*, n° 48/49, *op. cit.*, p. 47.
[217] *Ibid.*, p. 47.
[218] *Ibid.*, p. 49.
[219] Les métaphores utilisées dans les textes pour décrire les calligraphies selon Alleton se répartissent en trois catégories : Minéraux (par exemple : les caractères sont comme « volcans qui grondent », « cime escarpées qui cachent le soleil ») ; végétaux (par exemple : « la ligne verticale donne l'impression d'un tronc d'arbre ») et animaux (par exemple : les caractère ressemblent à « des

peinture est traditionnellement considérée en Chine comme dérivée de celle-ci et de moindre prestige que celle-ci »[220]. L'étude d'Alleton s'inscrit dans le droit fil de la pensée de Granet qui dans *La Pensée chinoise* écrit :

> Les mérites de l'écriture chinoise sont d'un ordre tout autre : pratique et non pas intellectuel. Cette écriture peut être utilisée par des populations parlant des dialectes — ou même des idiomes — différents, le lecteur lisant à sa manière ce que l'écrivain a écrit en pensant à des mots de même sens, mais qu'il pouvait prononcer de façon toute différente. Indépendante des changements de la prononciation au cours des temps, cette écriture est un admirable organe de culture traditionnelle. Indépendante des prononciations locales qu'elle tolère, elle a pour principal avantage d'être ce qu'on pourrait appeler une écriture de civilisation. [221]

Il faut également citer Michelle Loi, sinologue, universitaire et militante maoïste[222] qui est une collaboratrice régulière de *Tel Quel*. Elle intervient surtout pour ses traductions de textes idéologiques et littéraires du chinois en français.

Un autre sinologue sollicité par Tel Quel, le philosophe roumain Ion Banu[223], apporte un éclairage dans ce n° 48/49 sur le chapitre *Hong-fan* [224] du *Chou king* (en chinois : 書經) traduit par « Le classique des documents »[225]. Ce dernier correspond à l'un des livres sacrés des Chinois (-1000 av. J.C.) et comprend les premiers éléments de l'histoire ancienne de la Chine mais également des principes politiques et moraux constitutifs de l'art de gouverner. L'article intitulé « Philosophie sociale, magie et langage graphique dans le *Hong-fan* » développe le lien entre « pensée-langage et image »[226] et permet de comprendre le rôle joué par l'image au sein de la pensée philosophique chinoise en tant qu' « instrument pratique d'une certaine théorie sociale et politique»[227]. Le niveau de connaissance pour comprendre cet article dépasse le

---

signes inclinés comme des oiseaux qui s'envolent »), *Ibid.*, p. 56.

[220] Viviane ALLETON, « Écriture chinoise », art. cit., p. 57.

[221] Marcel GRANET, *La Pensée chinoise*, *op. cit.*, p. 29.

[222] Le sinologue Simon Leys (1935-2014) a beaucoup critiqué Michelle Loi, traductrice des articles de l'écrivain chinois Lu Xun : Leys insiste sur le fait que Lu Xun a été fortement influencé par la pensée de Mao, tandis que Loi estime que la pensée maoïste a très peu d'importance pour cet écrivain chinois.

[223] Ion Banu (1913-1993) est un philosophe roumain, membre correspondant de l'Académie de Roumanie.

[224] *Hong-Fan* (en chinois : 洪范) est le nom d'un chapitre de *Chou King* (titre chinois : 書經, en français : *Le classique des documents*) consacré aux neuf règles destinées à un Souverain pour gouverner son pays. *Hong* (洪) signifie « grande » et *fan* (范) « lois ». Par conséquent, l'expression *Hong-fan* peut être traduite par « les grandes lois ». Selon Joseph Henri Prémare et Claude de Visdelou, jésuites français du XVIIIe siècle, traducteurs du *Chou-king*, ce chapitre est « un Traité de Physique, d'Astrologie, de Divination, de Morale, de Politique et de Religion ». *Le Chou-king: un des livres sacrés des Chinois, qui renferme les fondements de leur ancienne histoire, les principes de leur gouvernement & de leur morale*, Paris, N. M. Tilliard, p. 164.

[225] Ion BANU, « Philosophie sociale, magie et langage graphique dan le Hong-Fang », *Tel Quel*, n° 48/49, *op. cit.*, p. 20.

[226] *Ibid.*, p. 20.

[227] *Ibid.*, p. 21.

simple stade de l'initiation à la philosophie chinoise. Il se trouve que les travaux de recherche de Banu entrent en correspondance avec ceux de Kristeva durant ces années 1960-1970. Banu cite d'ailleurs Kristeva en indiquant que le principe de figuration d'un concept ou d'une théorie « a pu renforcer le pouvoir sémiotique du texte de *Hong-fan*, ce pouvoir modelant et transformateur des consciences qu'évoque Julia Kristeva dans sa typologie des pratiques signifiantes »[228].

En 1972, Kristeva centre ses recherches sur tous les processus constitutifs du sens à partir du langage. La pensée de Banu qui développe une théorie sémiotique à partir d'une interprétation des textes anciens chinois rejoint celle de Julia Kristeva, concernant le texte comme espace de production de sens. Nous n'avons pas réussi à réunir des informations relatives au type de relation entre Banu et Kristeva, néanmoins les éléments dont nous disposons nous permettent de penser qu'ils se sont rencontrés à l'occasion de colloques universitaires et que dans ce cadre de la recherche, l'un et l'autre se connaissent.

C'est l'occasion ici d'indiquer qu'en 1972, date à laquelle est publié le n° 48/49, Kristeva est inscrite à l'université Paris-VII où elle apprend le chinois, comme elle le dit dans un entretien : « j'ai essayé d'apprendre la langue chinoise, je me suis inscrite pendant 4 ans à Jussieu. Je n'ai pas passé les examens de ma licence, mais je me suis appliquée… »[229].

Pour Sollers, il poursuit, semble-t-il, une formation de langue chinoise pendant deux ans, probablement à l'époque où il se consacre à la rédaction de *Nombres* (1968)[230]. Il « s'intéresse de près à l'écriture idéogrammatique » écrit Tiphaine Samoyault[231]. De son côté, Pleynet introduit des références littéraires et philosophiques à propos de la Chine ancienne dans son recueil intitulé *Stanze*[232]. En tout état de cause, on peut penser que les telqueliens se sont initiés à la langue chinoise avec l'aide du poète François Cheng (1929-)[233] qui, dans leur entourage, est le seul à parler le chinois, sa langue maternelle.

---

[228] Ion BANU, « Philosophie sociale, magie et langage graphique dan le Hong-Fang », art. cit., p. 30.
[229] Julia KRISTEVA, *Au risque de la pensée*, Paris, Édition de l'aube, La Tour-d'Aigues, 2001, p. 41.
[230] « Il est possible qu'il commence son étude du chinois parallèlement à la rédaction de *Nombres*, ou un peu après… Les leçons de chinois sont mentionnées dans différents romans et confirmées dans le livre de Clément déjà cité : ' (…) j'ai pris deux ans de leçons particulière avec une Chinoise à Paris' », Jean-Michel LOU, *Corps d'enfance, corps chinois : Sollers et la Chine*, Paris, Gallimard, 2011, p. 33.
[231] Tiphaine SAMOYAULT, *Roland Barthes : biographie*, Paris, Seuil, 2015, p. 500.
[232] L'extrait du premier chant de *Stanze* est publié tout d'abord dans le n° 40 de *Tel Quel* en 1970.
[233] François Cheng est un poète, calligraphe, écrivain français d'origine chinoise.

Enfin nous soulignons cette sorte d'appétence de la part des telqueliens à interroger l'Orient : les découvertes intellectuelles transmises par les sinologues font écho à leurs propres recherches en littérature. Il faut comprendre que cette investigation au cœur de l'Orient n'a de réalité que si elle renvoie des données pouvant servir ce couple révolution-littérature dont nous avons déjà parlé.

1.2.2. L'enthousiasme de Tel Quel pour la Chine des poètes

Si la Chine de Mao est à l'origine d'une vaste investigation de la part du groupe Tel Quel pour tenter de comprendre la Révolution culturelle et tous les changements politiques s'y rapportant, celui-ci, de toute évidence, témoigne d'un réel engouement pour la poésie chinoise traditionnelle qui est à mettre en relation avec l'intérêt intellectuel des telqueliens pour la civilisation chinoise dans son ensemble (voir Granet et Needham déjà cités). La recherche s'applique donc à comprendre comment les telqueliens vont appréhender les caractéristiques de la poésie chinoise traditionnelle. Pour cela, nous ferons référence au poète américain Ezra Pound avec son œuvre majeure *Les Cantos* que les telqueliens ont souvent interrogés ; puis nous nous appuierons sur François Cheng, ami et collaborateur de Tel Quel qui a expliqué les fondamentaux de la poésie chinoise classique ; enfin, nous nous intéresserons aux différents poèmes de Mao qui ont été présentés par *Tel Quel*.

1.2.2.1. Ezra Pound, *Les Cantos* et les idéogrammes

En 1961, dans le n° 6 de la revue *Tel Quel*, est publiée une traduction en français du quatrième chant des *Cantos*[234], une œuvre poétique d'Ezra Pound (1885-1972). Ce poète américain s'installe à Paris entre 1921 et 1924, période pendant laquelle il rencontre les artistes de l'avant-garde surréaliste, notamment Marcel Duchamp et Tristan Tzara, avant de s'établir en Italie à partir de 1924. *Les Cantos* désigne un long poème épique rédigé entre 1915 et 1969 et publié pour la première fois en 1925. L'œuvre ne cessera de s'enrichir de nouveaux chants, en particulier à partir de 1945 où l'auteur poursuivra leur écriture alors qu'il est condamné pour son

[234] Les *Cantos* est un poème sans doute inspiré par *La Divine comédie* de Dante.

engagement politique pour le fascisme de Mussolini et emprisonné à Pise en Italie avant d'être transféré dans un hôpital psychiatrique aux États-Unis. L'ensemble de l'œuvre comprend à ce jour cent dix-sept chants. Alors que *Les Cantos* de Pound sont peu lus et donc mal connus en France, les telqueliens vont faire partager aux lecteurs leur admiration pour cette œuvre en publiant dans le n° 6 une version traduite du quatrième chant des *Cantos*. Notons que Denis Roche (1937-2015) alors membre du comité de rédaction de *Tel Quel* publiera aussi en 1965 une traduction du recueil poétique sous le titre *Les Cantos pisans* (titre original : *The Pisan Cantos*)[235]. Précisons également que Pound apprend le chinois à partir de 1914 et s'intéresse à la poésie chinoise ainsi qu'au théâtre japonais. Ainsi les références chinoises sont nombreuses dans son œuvre. Cet extrait du quatrième chant des *Cantos* nous intéresse car Pound y cite le nom du poète chinois So-Gioku[236]. À cet égard, Jonathan Pollock, professeur de littérature anglo-américaine de l'Université de Perpignan, note que « le sujet grec côtoie le sujet chinois dans *Les Cantos* »[237]. C'est une manière de rappeler les aspects épiques de cette œuvre qui plonge dans la mémoire du monde, en puisant aux sources de la littérature universelle avec l'*Odyssée* d'Homère. Ici, Pound cite le poète chinois mais également son poème intitulé « Feng fu » (en français : « Chant du vent »).

> Alors So-Gioku parla
> « Ce vent, dit-il, est vent du roi,
> Ce vent est le vent du palais,
> Il incline les jets d'eau impériaux »
> Voilà que Ranti[238] releva ses manches :
> « Ce vent, dit-il, hurle dans les entrailles de la Terre,
> Il féconde de joncs des eaux ;
> Aucun vent n'est le vent du roi
> Comme l'enfant n'est qu'à sa mère. »
> « Qui pourrait retenir le vent dans des rideaux de gaze ? … »
> Aucun vent n'est celui du roi… »[239]

Si la version originale du poème décrit une conversation entre le roi et le poète (le roi s'exprime en premier tandis que le poète lui répond), on constate que la version

---

[235] Ezra POUND, *Les Cantos pisans* [présentés et traduits de l'américain par Denis Roche], Paris, Éditions de l'Herne, 1965.
[236] So-Gioku (transcription courante du nom du poète : Song Yu) est un poète du roi du royaume Chu qui vit au IIIe siècle av. J.-C. Voir la note 133.
[237] Jonathan POLLOCK, « Éclatement et dissolution du sujet dans *Les Cantos* d'Ezra Pound », *Revue Silène*, 2 février 2008, p. 20. URL : http://www.revue-silene.com/images/30/extrait_107.pdf
[238] Ranti (兰台) est le nom d'un palais du roi où a lieu la conversation entre le roi et So-Gioku. Pound le mélange avec le nom du roi et cette faute est corrigée dans des éditions publiées après 1970.
[239] Ezra POUND, « Canto IV », *Tel Quel*, n° 6, été 1961, p. 23.

de Pound ne correspond pas à une traduction mais à une sorte de transformation du texte à partir d'éléments empruntés au poème original. Plus précisément, on observe que la conversation entre le roi et le poète s'inscrit dans un ordre inverse : le poète parle d'abord puis le roi donne son commentaire. Chez So-Gioku, le roi ignore tout de son peuple tandis que chez Pound le roi partage généreusement son « vent » avec son peuple. Selon Tao Naikan[240], professeur de la littérature de l'Université de Canberra, Pound a travaillé à partir d'une traduction incomplète en anglais donnée par le sinologue américain Ernest Fenollosa[241] (1853-1908). Autre détail à relever : « Aucun vent n'est le vent du roi », « Comme l'enfant n'est qu'à sa mère » et « Qui pourrait retenir le vent dans des rideaux de gaze ? … » n'existent pas dans la version originale, ce sont des phrases de Pound. En conséquence, on peut penser qu'il s'agit d'une réécriture de « Feng fu » (en français : « Chant du vent »). De plus, sur le plan de la traduction de la version telquelienne en français, la composition du poème donne lieu à une juxtaposition du discours direct et du discours indirect. Dans ce dernier cas, le temps du verbe est un passé simple de l'indicatif ; dans le premier cas, le temps des verbes est un présent de l'indicatif (version originale en anglais : présent continu). Ce mélange du passé et du présent semble vouloir créer un effet de dissolution entre passé et présent, rappelant la force d'un présent universel. À cet égard, Pound est un poète érudit[242] qui va porter une attention toute particulière à la Chine de Confucius, et cela se voit en particulier dans *Les Cantos pisans*[243]. Pound montre son intérêt pour Confucius à partir de l'année 1941 en le mentionnant dans ses émissions de radio. Le 3 mai 1945, le poète est arrêté en Italie pour crime de trahison et emprisonné dans un camp militaire américain à Pise. Ses lectures pendant la période de

[240] Naikan TAO, « Canto IV and the 'Peach-Blossom-Fountain' Poetic », *Ezra Pound and Poetic Influence*, Amsterdam, Rodopi, 2000, p. 120.
[241] Ernest Fenollosa (1853-1908) est un universitaire et orientaliste américain. Spécialiste de l'art et la culture du Japon, il s'intéresse aussi à la Chine en réalisant la traduction des poésies chinoises. Après sa mort en 1908, ses notes non publiées sur la poésie chinoise et le théâtre japonais sont léguées à Ezra Pound.
[242] Pound s'appuie principalement sur *l'Histoire générale de la Chine* du Père Joseph de Mailla, pour sa culture de la Chine de Confucius. « Pound lui-même s'est astreint à la traduction des quatre classiques confucéens en anglais. Or, *Les Entretiens*, *La Grande Étude*, *L'Invariable Milieu* et *Le Livre de Mencius* sont à l'origine d'un réseau notionnel qui connaît une importance croissante dans *Les Cantos*, celui qui relie le Milieu (zhong), au processus cosmique (dao) et à l'authenticité (cheng) », Jonathan POLLOCK, « Éclatement et dissolution du sujet dans *Les Cantos* d'Ezra Pound », art. cit., p. 15.
[243] Il faut préciser que les chants LII – LXI publiés en 1940 portent déjà un titre *The China Cantos*, une traduction des classiques confucéens se trouve aussi dans ce volume.

l'enfermement sont un livre de Confucius et un dictionnaire chinois[244]. C'est pourquoi *Les Cantos Pisans*, textes rédigés en prison, témoignent de fortes influences de la pensée de Confucius. Par exemple, l'auteur fait l'éloge de ce dernier tandis qu'il écrit : « pas de meilleur cadeau à faire à un pays que le sens de Kung Fu Tseu qui était appelé Chung Ni, ni dans l'historiographie ni en faisant des anthologies »[245]. Par ailleurs, le texte comporte une particularité avec l'intégration de certains idéogrammes qui transmettent les principes de Confucius : « 中 » (milieu, neutralité ou équilibre, transcription phonétique : zhong), 誠 (sincérité, honnêteté, transcription phonétique : cheng), 道 (processus, transcription phonétique : dao) et 仁 (bienveillance, amour universel, transcription phonétique : ren). Pound mélange volontiers les langues, anglais, italien, grec ancien, arabe, latin avec les caractères chinois : ces derniers imprimés dans le texte créent un effet visuel.

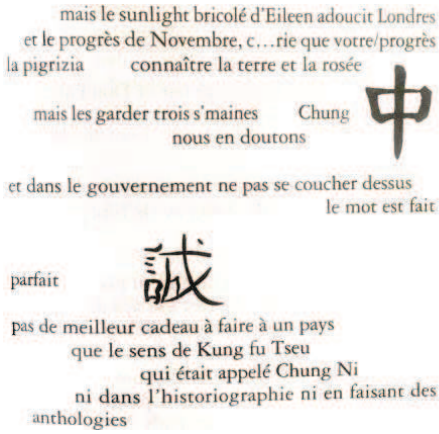

mais le sunlight bricolé d'Eileen adoucit Londres
et le progrès de Novembre, c…rie que votre/progrès
la pigrizia connaître la terre et la rosée
mais les garder trois s'maines Chung
nous en doutons
中
et dans le gouvernement ne pas se coucher dessus
le mot est fait
parfait
誠
pas de meilleur cadeau à faire à un pays
que le sens de Kung fu Tseu
qui était appelé Chung Ni
ni dans l'historiographie ni en faisant des
anthologies

Fig. 11 Détail de la mise en page des *Cantos pisans*

L'intégration des caractères chinois dans le texte en français justifie un mode d'écriture idéogrammatique qui pose différentes questions relatives à la traduction (nous ne les aborderons pas dans notre thèse). Ce dispositif de collage des idéogrammes dans *Les Cantos* de Pound n'est pas sans rappeler ce même procédé adopté par les telqueliens puisque nous l'avons déjà repéré à diverses reprises à propos de la revue *Tel Quel* sur la couverture de la revue ou dans les pages intérieures. Sollers écrit à ce sujet : « (…) on nous accusera (…) de 'parsemer' des textes de caractères chinois alors que l'introduction de caractères chinois répond à un calcul

[244] « *When arrested par Italian partisans on 3 may 1945, Pound slipped his text of Confucius' Ta Hio: The Great Digest into his pocket along with a Chinese dictionary* », Ira NADEL, *Ezra Pound: A Literary Life*, Berlin, Springer, 2004, p. 121.
[245] Kung Fu Tseu et Chung Ni sont les autres noms de Confucius. Le dernier est son prénom social et le premier est la transcription phonétique du Maître Confucius.

idéologique explicite »[246]. Les théories des telqueliens qui s'appliquent à la littérature sont « gouvernées » à cette époque par l'idéologie révolutionnaire. Il convient de ne pas perdre de vue cette caractéristique et nous aurons l'occasion d'y faire à nouveau référence à propos des premiers romans de Sollers mais également dans l'œuvre poétique de Pleynet intitulée *Stanze*, deux sujets que nous allons développer prochainement dans la thèse.[247]

1.2.2.2. François Cheng, lecture de la poésie chinoise classique

Dès son origine, *Tel Quel* prend la défense de la poésie (nous avons cité l'intervention du poète Francis Ponge dans le n° 1). Mais la poésie chinoise constitue un espace au sein duquel Sollers, Kristeva et Pleynet vont poursuivre leur quête intellectuelle. Il n'est pas question de mettre en confrontation la poésie occidentale avec celle de l'Orient mais les telqueliens ouvrent un nouveau chapitre d'investigation afin d'interroger le langage poétique chinois. C'est pourquoi dans le n° 48/49 consacré à la Chine, la poésie chinoise fait l'objet d'un article rédigé par François Cheng[248] et intitulé « Analyse du langage poétique dans la poésie chinoise classique » suivi d'un complément d'analyse de Kristeva sur la poésie chinoise[249].

Né en Chine dans une famille aisée, François Cheng arrive en France en 1948 pour la première fois avec ses parents. Passionné par la culture française, il décide de s'y installer en 1949, malgré l'émigration de toute sa famille aux États-Unis la même année à la suite de la prise du pouvoir du PCC dirigé par Mao. Il se consacre à l'étude de la langue et la littérature françaises pendant presque dix ans dans la solitude et la pauvreté. La rencontre entre François Cheng et Tel Quel est probablement organisée par Roland Barthes, directeur d'études à l'École Pratique des Hautes Études. Cheng alors étudiant en littérature intègre le département de recherches dirigé par Barthes. Entre 1963 et 1968, il prépare son diplôme en travaillant sur un mémoire intitulé «

---

[246] Philippe SOLLERS, « De quelques contradictions », art. cit., p. IV.
[247] *Tel Quel* ne publie qu'un seul extrait des *Cantos* dans les numéros précédant le voyage (n° 6, été 1961). En plus, dans le n° 68, hiver 1976, on trouve un extrait de la traduction des chants LXXXVI et LXXXVIII réalisée par Denis Roche. Ezra POUND, « Cantos LXXXVI et LXXXVIII », *Tel Quel*, n° 68, hiver 1976, p. 13.
[248] L'article est signé par Cheng Chi-hsien, transcription phonétique du nom chinois de François Cheng (nom chinois : 程纪贤).
[249] Julia KRISTEVA, « Comptes rendus, la contradiction et ses aspects chez un auteur des Tang », art. cit., p. 59.

Analyse formelle de l'œuvre poétique d'un auteur des Tang, Zhang Ruo-xun »[250]. Cette étude attire l'attention de Kristeva qui travaille sur le langage poétique[251]. Julia Kristeva, d'origine bulgare, et François Cheng, d'origine chinoise, ont en commun de s'exprimer en français, non pas dans leur langue maternelle mais dans une nouvelle langue. L'un et l'autre pratiquent cette expérience de langage qui consiste à devoir renommer les choses en français, une expérience qui les rapproche. Nous reviendrons prochainement sur la relation entre Kristeva et Cheng.

Dès le début de son article, François Cheng évoque la part puissante du mot car « trouver un mot n'est pas simplement faire un choix plus ou moins heureux, c'est saisir avec exactitude la loi secrète des choses : et changer un mot ou l'ordre des mots c'est changer un peu l'univers »[252]. Cheng écrit à propos des idéogrammes qu'ils sont les éléments constitutifs de la structure poétique, le poème. L'auteur recense les différents aspects qui caractérisent les idéogrammes, à la fois visuels, mais également phoniques (sons) et donc musicaux. Mais ils sont aussi vecteurs de sens.

> Différents des signes d'une langue comme le français qui s'identifient surtout au signifié, les idéogrammes dans leur représentation s'incorporent dans une certaine mesure dans le signifié. [253]

Autrement dit toute l'argumentation de Cheng repose sur la difficulté à appréhender la ou les fonctions de l'idéogramme « parce qu'il se veut un signe complet »[254]. La poésie chinoise désigne un langage qui à lui seul peut traduire la relation entre la nature et l'homme. La lecture d'un poème chinois classique surprendra toujours le lecteur occidental du fait de ses références nombreuses à des éléments paysagers. Il y a une corrélation constante entre le paysage et l'homme, ce qui implique le lien entre intérieur et extérieur, entre intériorité (l'âme) et extériorité de soi, entre subjectivité (perception, sentiment) et objectivité (le paysage, le monde). C'est pourquoi Xiaoxia Wang écrit **:**

> Aux yeux d'un Chinois, souvent profondément influencé par le principe unitaire du taoïsme, (selon lequel l'homme et le monde fusionnent en une même réalité), le « moi » fait partie du monde et le monde tel qu'il existe est le monde de « ma » conscience. D'ailleurs les images dans la poésie chinoise sont à la base de ce langage et participent activement à sa

---

[250] Ce mémoire est publié en 1970 chez les Éditions Mouton.
[251] Kristeva a pris « des leçons particulières de chinois » avec Ysia Cheng, puis François Cheng, « ce fin lettré chinois, amoureux de la civilisation française et armé d'une grande patience pour l'élève pressée que j'étais », Julia KRISTEVA, *Je me voyage : Mémoires*, *op. cit.*, p. 77.
[252] CHENG Chi-Hsien (François Cheng), « Analyse du langage poétique dans la poésie chinoise classique », *Tel Quel*, no° 48/49*, op. cit.*, p. 34.
[253] *Ibid.*, p. 37.
[254] *Ibid.*, p. 38.

construction. Ce sont les images chargées de contenus à la fois subjectifs et objectifs qui ont permis, dans un vers, la suppression de certains éléments de liaison ou de narration, et par là, toute l'économie de structure. [255]

Le travail du poète chinois consiste alors à mettre en œuvre deux techniques, l'ellipse et le parallélisme afin de pouvoir signifier « une tension entre ce qui est inexprimable et ce qui est communicable »[256]. L'ellipse consiste à supprimer tout ce qui est inutile dans la communication, comme des adverbes, des prépositions jusqu'à effacer le « je » du poète. Par ce phénomène « le poète recherche une intériorisation du monde extérieur »[257]. En revanche, la technique du parallélisme[258] vise à créer une relation entre deux vers ou à relier deux images qui n'ont pas forcément de relation entre elles dans la réalité. Ce procédé peut faire penser à « la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie » chez Lautréamont[259]. François Cheng relève que le poète en mettant côte à côte des mots opposés, « tente de libérer les mots de la contrainte des choix linéaires, de rompre un instant la chaîne de la parole et d'organiser un monde de certitudes, demeurant hors du temps » [260]. On peut comprendre l'enthousiasme des telqueliens qui, en se familiarisant alors avec l'approche de transformation du monde par le langage, tentent de recueillir une sorte d'enseignement universel qui peut influencer le renouvellement des formes poétiques occidentales. D'ailleurs, François Cheng note dans son article que « les idéogrammes chinois exercent une certaine fascination sur les esprits occidentaux »[261] mais ne développe pas davantage ce point. C'est Julia Kristeva qui va s'en charger dans le compte rendu de sa lecture de l'ouvrage de François Cheng, *Analyse formelle de l'œuvre poétique d'un auteur des Tang, Zhang-Ruoxu*[262]. Elle souligne que :

---

[255] Xiaoxia WANG, « Le chinois - langage idéographique et métaphorique et l'intersubjectivité dans l'image de la poésie chinoise », *Les chantiers de la création*, n° 1, 2008. URL : http://lcc.revues.org/139. Wang Xiaoxia est une chercheuse de l'Université d'Aix-Marseille et travaille sur la littérature générale et comparée.

[256] CHENG Chi-Hsien (François Cheng), « Analyse du langage poétique dans la poésie chinoise classique », art. cit., p. 39.

[257] *Ibid.*

[258] « On sait que dans la forme *lu – shi* 'poésie régulière', il (parallélisme) est obligatoire ; c'est-à-dire que parmi les quatre distiques que comporte un poème, deux doivent être constitués de vers parallèles. », *Ibid.*, p. 42.

[259] LAUTREAMONT, « Les Chants de Maldoror », *Œuvres complètes : les chants de Maldoror, poésies, lettres, bibliographies*, Paris, José Corti, 1960, p. 327.

[260] CHENG Chi-Hsien (François Cheng), « Analyse du langage poétique dans la poésie chinoise classique », art. cit., p. 42.

[261] *Ibid.*, p. 34.

[262] CHENG Chi-Hsien (François Cheng), *Analyse formelle de l'œuvre poétique d'un auteur des Tang : Zhang-Ruoxu*, Paris, Mouton, 1970.

> (…) l'étude de l'ancienne poésie chinoise ouvre un horizon autre, étranger à nos normes littéraires, mais qui semble de plus en plus sous-jacent à notre culture et rejoint son refoulé qui perce dans les bouleversements linguistiques idéologiques et subjectifs produits par les textes modernes. [263]

Cette remarque est d'autant plus forte qu'elle signale pour la première fois, semble-t-il, une position non idéologique mais intellectuelle par rapport au dialogue entre deux cultures, l'Orient et l'Occident. Elle ouvre des perspectives en traçant des relations entre la poésie chinoise et la poésie de Mallarmé et de Joyce entre le XIXe et le XXe siècle. À propos de l'ouvrage de François Cheng, non seulement elle met en avant sa modernité en raison du fait qu'il y a très peu d'essais portant sur la poésie chinoise. Mais plus encore, elle souligne que l'auteur s'appuie sur les principes d'analyse structuraliste avec des références à Jakobson, Lévi-Strauss et Barthes. Alors qu'elle analyse deux poèmes de Zhang-Ruoxu sur un plan formel en relevant des images correspondant au fleuve et à la lune dans le texte poétique, elle insiste sur le fait que ces deux objets sont à la fois « séparés et indissolublement liés »[264]. Dans ce sens, nous comprenons mieux les correspondances qui existent entre la méthode d'analyse et les éléments d'explication fournis par François Cheng dans l'article précédent, à travers notamment les principes de dualité et de contradiction qui articulent la forme poétique traditionnelle chinoise. De plus, en insistant sur l'omission du pronom personnel, surtout l'absence du « je », Kristeva considère que ce procédé dans la poésie chinoise permet de réaliser une fusion entre le sujet, le locuteur et les objets, créant un effet ambivalent. Le compte rendu de Kristeva aboutit à ce constat selon lequel les éléments de cette structure apparaissent

> (…) moins à travers la combinaison du signifié (apparemment anodin et stéréotypé) qu'à travers le signifiant : organisation des catégories grammaticales, corrélations phonético-scripturales, procédés rhétoriques (comparaison, évocation). [265]

A la fin du texte, elle rappelle que certaines techniques de la poésie chinoise sont aussi reprises par le poète Mao[266]. Cette remarque de Kristeva nous permet de faire une transition avec le chapitre suivant. En effet, dès le début de leur activité, les

---

[263] Julia Kristeva, « Comptes rendus, la contradiction et ses aspects chez un auteur des Tang », art. cit., p. 59.
[264] *Ibid.,* p. 61.
[265] *Ibid.*, p. 63.
[266] « C'est en tout cas une économie fréquente (rêve d'un 'je' par rapport à un autre devant un message-objet ») qui caractérise plusieurs poèmes de *jin-ti* (poème du style moderne ou récent) compris certains des textes de Mao », Julia Kristeva, « Comptes rendus, la contradiction et ses aspects chez un auteur des Tang », art. cit., p. 64.

telqueliens ont pris en considération Mao comme leader politique, penseur et acteur de la révolution communiste chinoise, mais également comme poète. Cet intérêt du groupe Tel Quel pour les poésies de Mao se manifeste à la fois par les traductions de certaines poésies assurées par Sollers mais également chez Marcelin Pleynet qui évoque et cite Mao dans *Stanze*.

1.2.2.3. Les poésies de Mao Tsé-toung et les *dazibao*[267] : entre tradition et modernité

Pendant les années 1960-1970, les Occidentaux connaissent surtout le fameux petit livre rouge de Mao, mais plus rares sont ceux qui lisent ses poèmes. Sollers fait partie de ces quelques lecteurs. Pour Mao, les livres ont toujours été des compagnons de route. Né dans une famille de paysans en 1893, Mao intègre le collège à partir de 14 ans et se familiarise avec la culture occidentale[268] avant d'être admis comme étudiant à l'Université de Sciences humaines de Hunan pendant cinq ans. Lecteur des œuvres de Montesquieu, d'Adam Smith, de Lénine, Marx et Engels, Mao nourrit plutôt un profond attachement pour la littérature chinoise traditionnelle. Dès l'âge de treize ans, il se met à écrire des poèmes et ne cessera d'en écrire jusqu'à la fin de ses jours. Bibliothécaire pendant deux ans avant de rejoindre le Parti communiste chinois, il se tourne alors définitivement vers la vie politique mais n'abandonne jamais l'écriture poétique. Les témoignages indiquent qu'il aurait été réticent à publier ses poèmes. C'est pourquoi l'œuvre poétique officielle de Mao est mince comprenant tout juste une centaine de poésies[269].

Sollers et ses amis investissent donc ce champ de la poésie chinoise par le biais des œuvres anciennes et modernes. La sinologue Michelle Loi, déjà citée précédemment, publie d'ailleurs une étude intitulée *Roseaux sur le mur : les poètes occidentalistes chinois* dans lequel elle présente les poètes modernes de la Chine entre 1919 et 1949[270]. Ces œuvres peuvent donc être considérées comme représentant la

---

[267] Voir la note 276 pour la définition de *Dazibao*.
[268] Il apprend aussi l'anglais et la musique.
[269] En 1996, à l'occasion du centenaire de la naissance de Mao, a été publiée l'édition officielle du recueil de ses poésies contenant environ 67 poèmes.
[270] Durant cette période, la langue et la littérature chinoise empruntent un tournant avec l'abandon du *Wen Yan*, vieille langue littéraire qui a dominé le pays pendant plus de deux mille ans, au profit de la

forme idéale qui combine à la fois la tradition et la modernité mais sans obéir pour autant aux règles de la poésie occidentale. Il y a un lien entre poésie et combat politique chez Mao qui écrit en 1945 « la poésie exprime la conviction »[271]. On retrouve cette même attitude chez les souverains chinois dans la Chine ancienne qui ont l'habitude d'écrire et de publier leurs poésies. Mais il faut reconnaître que « Mao est l'un des rares dirigeants communistes qui se soit illustré par son talent poétique »[272] écrit Céline Wang. Si Mao a l'habitude d'écrire des poèmes, il ne publie rien jusqu'à l'année 1937 où deux de ses poèmes intitulés respectivement « La Longue Marche » et « Monts Liupan »[273] sont traduits en anglais par Edgar Snow[274] dans son fameux livre *Red Star over China*. Il faut attendre « Neige »[275], poème paru à Chongqing et publié par plusieurs journaux en 1945 pour que Mao le poète obtienne un vrai succès.

Mais Mao découvre une autre forme d'écriture pour exprimer des commentaires politiques : il s'agit du *dazibao*[276]. Paru en 1957 sur le mur de la cantine de l'Université de Pékin, le premier *dazibao* vise à critiquer des cadres de l'Université. En 1958, il est considéré par Mao comme étant une forme révolutionnaire inventée par les masses qui trouve son origine dans une écriture de la Chine ancienne[277]. En 1966, un nouveau *dazibao* qui dénonce avec violence l'attitude négative de certains cadres du parti face à la révolution appelée par Mao est affiché par une professeure encore dans la cantine de l'Université de Pékin. Ce texte est

---

langue « Bai Hua », « langue 'blanche' ou 'vulgaire' ou 'vivante' » pour reprendre l'expression de Julia Kristeva dans « Littérature et Révolution », *Tel Quel*, n°48/49, *op. cit.*, p. 66.

[271] C'est une dédicace de Mao destinée au poète chinois Xu chi, datée de septembre 1945 (version chinoise : 诗言志). Cette citation se trouve dans un classique de Confucius.

[272] Céline WANG, « Controverse autour d'un poème de Mao Zedong : "Neige, sur l'air de 'Printemps au jardin de Qin'" », *Études chinoises*, n° 27, Paris, Association française d'études chinoises, 2008, p. 11. Céline Wang (1959-) est maître de conférences à l'université Paris Diderot et spécialiste de l'histoire intellectuelle de la Chine moderne et contemporaine.

[273] Titres originaux en chinois : « La Longue Marche » (七律・长征) et « Monts Liupan » (清平乐・六盘山).

[274] Edgar Snow (1905-1972) est un journaliste américain. Il est le premier journaliste occidental qui est reçu par Mao ; il rédige *Red Star over China* (titre en français : *Étoile rouge sur la Chine*), consacré à son séjour en Chine et aux mouvements communistes entre 1921 (date de la création du PCC) et 1936.

[275] Ce poème sera aussi traduit par Sollers dans le n° 38 de *Tel Quel* en 1969. Nous l'évoquerons dans le chapitre suivant.

[276] « *Dazibao* » se traduit littéralement par « journal à grands caractères » ; il s'agit d'une affiche réalisée par un citoyen pour exprimer des opinions personnelles (politiques ou sociales). Apparus pour la première fois en 1957 sur le mur de la cantine de l'Université de Pékin pour critiquer des cadres, les *dazibao* sont affichés partout dans les lieux publics pendant la Révolution culturelle.

[277] Il s'agit de *jietie* (en chinois : 揭帖), soit une sorte d'affiche collée sur un mur servant à exprimer de manière anonyme, des critiques, des plaintes ou des points de vue sur la Chine ancienne.

soutenu par Mao comme étant « le premier *dazibao* marxiste de la Chine »[278] ; la forme *dazibao* devient alors « une nouvelle arme extrêmement utile »[279] pour lutter contre les révisionnistes ou les anti-révolutionnaires. « Feu sur le quartier général – Mon premier *dazibao* » est un *dazibao* rédigé par Mao qui est publié dans le *Quotidien du peuple*[280]en 1967. Ce texte concis témoigne de la forte conviction du Grand Timonier et déclenche une vague de *dazibao* dans tout le pays pendant la Révolution culturelle (1966-1976). Il est incontestable que cette forme d'écriture est tout d'abord un outil destiné à diffuser un message en faveur du mouvement politique et social lancé par Mao mais à travers différents moyens littéraire et artistique. Le *dazibao* désigne une écriture inventée et pratiquée par le peuple, de l'écolier à l'universitaire, du paysan à l'intellectuel. Le *dazibao* vise à véhiculer un message fort à travers un texte court et concis. Néanmoins, il s'agit d'une écriture si flexible que l'on peut l'adapter à des genres littéraires différents, la poésie, la prose, l'essai, le slogan, etc. Il n'existe aucune contrainte à propos des sujets d'écriture : on a le droit de s'exprimer librement. Enfin sur un plan visuel, le *dazibao* est toujours écrit sur des feuilles blanches (ou même sur des vieux journaux). Avec un pinceau et de l'encre, on fait intervenir non seulement la calligraphie, mais aussi la peinture chinoise pour attirer l'attention des lecteurs. Pendant la Révolution culturelle, les *dazibao* sont affichés partout dans les rues mais aussi sur les murs des bâtiments, sur les tableaux d'affichage, sur les portes, sur les fenêtres et même sur les corps des gens. Le témoignage de l'écrivain chinois Yu Hua (1960-), lauréat du prix Courrier International en 2008, dont les romans sont très influencés par des expériences personnelles de l'auteur pendant la Révolution culturelle, donne d'autres éléments de compréhension :

> Chaque jour, en rentrant chez moi de l'école, je prends toujours le temps de regarder les *dazibao* pendant plus d'une heure. Au milieu des années 1970, toutes ces affiches sont, en fait, destinées à lancer des attaques personnelles. Ce sont des gens que je connais, ils s'insultent, ils calomnient, ils invectivent, allant jusqu'à inventer même des histoires érotiques sous forme de dessins caricaturaux… L'époque de *dazibao* permet aux individus de solliciter au maximum l'imagination par tous les moyens littéraires : la fiction, l'hyperbole, la métaphore, la satire, etc. Ce sont les premiers textes littéraires auxquels j'ai

[278] MAO Tse-toung, « Feu sur le quartier général – mon premier *dazibao* » (titre en chinois : 炮打司令部—我的一张大字报), *Le Quotidien du Peuple*, 5 août 1967.
[279] « *Dazibao* révolutionnaire qui démasque les monstres », *Le Quotidien du Peuple*, 20 juin 1966.
[280] L'article est écrit en 1966.

été confronté durant mon enfance. Et c'est devant les *dazibao* affichés dans la rue que je suis tombé amoureux de la littérature.[281]

On peut relever une correspondance entre le souvenir d'enfance de l'écrivain Yu Hua et la perception de Philippe Sollers du *dazibao* : ce dernier précise en 1981 que les affiches

> (…) n'étaient pas n'importe quoi pour quelqu'un qui s'intéresse à l'écriture et au fonctionnement de l'écriture dans l'espace. Cette espace de folie d'affichettes, de proclamations, l'entrechoquement, l'annulation des unes par les autres, c'est quand même une expérience extraordinaire de surgissement du langage. [282]

En d'autres termes, pour les deux écrivains, le *dazibao* permet de découvrir un nouvel horizon sur le plan littéraire et langagier. Par contre, Simon Leys dans *Les Habits neufs du président Mao* raconte sur un ton ironique que Philippe Sollers tapissait de *dazibao* les bureaux de *Tel Quel* (aux éditions du Seuil rue Jacob, à Paris). Cette même remarque est faite par Philippe Forest :

> En juin 1971, du jour au lendemain, le bureau de la rue Jacob se couvre de « dazibao ». Les murs disparaissent derrières ces affichettes où comme à Pékin se trouvent énoncée la ligne juste et dénoncés les adversaires de celle-ci…On lit ainsi : 'Deux conceptions du monde, deux lignes, deux voies : Aragon ou Mao Tsé-toung ? Camarades, il faut choisir ! [283]

Si la poésie et le dazibao sont deux formes d'expression littéraire que Mao a su pratiquer et que les telqueliens ont découvertes avec intérêt, c'est Julia Kristeva qui va les mettre en relation dans un compte rendu consacré à une étude de Michelle Loi[284] sur la poésie chinoise intitulée « Littérature et Révolution »[285]. Cet article vise à présenter la différence entre la poésie moderne née en 1919 sous l'influence du style occidental et la poésie chinoise écrite dans une langue littéraire ancienne. Kristeva rappelle que la réforme littéraire cherche plutôt à introduire « un courant de démocratisation et d'antiféodalisme au niveau littéraire de la littérature »[286] ; celle-ci s'oppose « aux principes de concision, de rythme, de scansion, d'ellipse, d'omission des particules de subordination et du sujet-locuteur, etc. propres à la poésie *ancienne* mais aussi populaire » qui existent dans la poésie classique et se caractérisent par « la

---

[281] XING Jianchang, LU Wenzhong, *Yu Hua dans les vagues d'avant-garde*, Pékin, Huaxia Publishing House, 2000, p. 166-167. Référence en chinois : 邢建昌, 鲁文忠, *先锋浪潮中的余华*, 北京, 華夏出版社, 2000, p. 166-167.
[282] Philippe SOLLERS, « Pourquoi j'ai été chinois », art. cit., p. 15.
[283] Philippe FOREST, *Histoire de Tel Quel : 1960 – 1982*, *op. cit.*, p. 385.
[284] Michelle LOI, *Roseaux sur le mur : les poètes occidentalistes chinois, 1919-1949*, Paris, Gallimard, 1971.
[285] Julia KRISTEVA, « Littérature et Révolution », *Tel Quel*, n° 48/49, *op. cit.*, p. 66.
[286] *Ibid.*, p. 69.

présence d'un 'je' cartésien »[287]. Si Kristeva ne cache guère sa préférence pour la poésie classique chinoise, c'est à partir de ce point de départ qu'elle considère que la poésie de Mao incarne une forme idéale pour ce renouveau littéraire car il « écrit des poèmes en style ancien (…) tout en utilisant la langue nouvelle »[288]. En d'autres termes, les poèmes de Mao combinent à la fois la tradition et la modernité. Kristeva mentionne le *dazibao* comme étant une autre forme littéraire appréciée par Mao car c'est à travers cette manifestation que « toutes les révolutions chinoises font fleurir sur les murs »[289]. Ces mots font réagir Laurent Jenny qui estime que Kristeva « esquisse en filigrane une apologie de la poésie de Mao »[290]. Or pour Kristeva, il s'agit seulement de souligner que la poésie classique n'est pas seulement traditionnelle mais « populaire » ; d'ailleurs, l'auteure émet cette hypothèse selon laquelle la poétique de Mao a su opérer le dépassement de cette opposition dialectique. De son côté, Laurent Jenny estime que « la poésie de Mao est tout à la fois ancienne et moderne, populaire et non subjective, classique et matérialiste »[291] ; il précise que le caractère révolutionnaire de la poésie de Mao est

> (…) confirmé par sa proximité avec celle des dazibao de la Révolution culturelle. Dans le dazibao, Kristeva fantasme ainsi la fusion (marquée par une surenchère de tirets), de l'ancien et du moderne, de la théorie et de la pratique, de la révolution et de l' « écriture », des masses chinoises et de l'avant-garde germanopratine. [292]

Ce chapitre réunit différents arguments pouvant montrer comment Tel Quel fondé au départ au nom d'une volonté de renouveler les formes de la littérature s'est ouvert progressivement à la Chine, à sa culture et à sa civilisation. Sollers, nous l'avons déjà précisé, insiste sur le fait que ce qui l'a conduit vers la Chine, c'est la littérature : « C'est une sorte de cheminement que je fais depuis des années déjà à ce moment-là et qui n'attend qu'une sorte de confirmation dans le tissu symbolique chinois »[293] . Sollers et ses amis inscrivent alors le sens de leur quête intellectuelle à travers un rapport Orient-Occident, où, pour reprendre les termes de Sollers, se produit « une sorte de déferlement très étrange dont on pourrait dire que, plus ou moins mythologiquement, le centre se trouvait en Chine »[294] soit le sens même de la

---

[287] Julia KRISTEVA, « Littérature et Révolution », art. cit., p. 70.
[288] *Ibid.*
[289] *Ibid.*
[290] Laurent JENNY, *Je suis la révolution : histoire d'une métaphore, 1830-1975*, *op. cit.*, p. 202.
[291] *Ibid.*, p. 203.
[292] *Ibid.*
[293] Philippe SOLLERS, « Pourquoi j'ai été chinois », art. cit., p. 11.
[294] *Ibid.*, p. 14.

quête des telqueliens qui, partant de la littérature occidentale, investissent peu à peu la langue et l'écriture chinoise sous ses formes les plus diverses. Comme nous venons de le montrer, le n° 48/49 de la revue *Tel Quel* rend compte de la manière dont le savoir à propos de la Chine s'articule entre tradition et modernité. Les telqueliens ont ainsi ouvert une voie donnant lieu à une intense activité intellectuelle dans le but de transformer le monde. Cette remarque met l'accent sur l'importance de la théorie pour les telqueliens dont la définition est précisée par Laurent Jenny :

> La théorie est totalisante, elle n'est pas théorie d'un objet particulier, elle donne une clé générale d'explication anthropologique, économique, symbolique du monde. Elle traite 'ensemble' les sciences humaines. [295]

Jenny précise alors que la démarche des telqueliens fonctionne selon un mode analogique établissant des correspondances entre « les objets de savoir ». C'est en prenant appui sur la connaissance de plus en plus approfondie de la civilisation chinoise que Tel Quel pense la transformation du monde sous le mode de la révolution. En déplaçant le regard vers l'Orient, les telqueliens tentent d'élaborer une nouvelle théorie du discours guidée par des « ressemblances structurelles » et des ressemblances formelles entre les énoncés[296]. Ce dispositif les conduit à orienter leurs recherches vers l'espace poétique qui constitue leur point de ralliement.

On ne peut s'empêcher de penser à des coïncidences entre Tel Quel et les surréalistes de la génération précédente. Ainsi, la relecture de l'œuvre du poète Lautréamont par Kristeva et Pleynet établit un élément de ressemblance entre les uns et les autres. Dans ce refus d'hériter que nous avons présenté comme le principe fondateur de l'activité des telqueliens, il y a une volonté sous-jacente de pratiquer une synthèse entre des disciplines et donc des savoirs pour parvenir à une pratique révolutionnaire. Mais, comme le note Laurent Jenny, il « est vital pour Tel Quel de se distinguer du surréalisme, de son idéalisme et de son échec politique »[297]. C'est pourquoi en se mettant à distance des mouvements intellectuels précédents comme le surréalisme, la quête de Tel Quel va se cristalliser sur le champ politique et idéologique, et, tout en exerçant une critique de l'organisation sociale en Occident, elle va découvrir au sein de la théorie de Mao des éléments confirmant la nécessité de faire la révolution en Occident. Sur ce point, nous avons relevé que les engagements

---

[295] Laurent JENNY, *Je suis la révolution : histoire d'une métaphore, 1830-1975*, *op. cit.*, p. 185.
[296] *Ibid.*, p. 188.
[297] *Ibid.*, p. 191.

prochinois et maoïstes de Kristeva et de Sollers signifiés dans leurs articles respectifs[298] contrastent avec les articles d'autres collaborateurs sinologues qui se limitent à exposer leur savoir universitaire. D'un côté, l'engagement dans la pensée chinoise est purement idéologique, de l'autre il s'inscrit dans la recherche scientifique. Pour comprendre cette approche politique maoïste au sujet de laquelle nous avons précédemment donné quelques précisions[299], il faut rappeler que de 1968 à 1970, *Tel Quel* tente de faire correspondre sa théorie avec la ligne politique du PCF. Des relations étroites sont ainsi établies avec les membres de la revue *Nouvelle Critique*, aile gauche du camp communiste[300]. Mais rapidement les relations entre *Tel Quel* et les intellectuels communistes vont se dégrader jusqu'à la rupture. Puis les événements de mai 68 vont forcer le groupe à opérer des choix. De vives oppositions politiques à Tel Quel s'expriment ouvertement : c'est pourquoi Sollers et ses amis décident d'une « reconversion intellectuelle en faveur de l'organisation maoïste »[301]. Ce virage n'est pas étonnant. Quelques signes annonciateurs sont apparus dans *Tel Quel*. Selon François Hourmant, la revue va s'enraciner

> (…) dans le camp des prochinois : opération qui permet de cumuler les avantages liés à la prééminence idéologique, Tel Quel devenant rapidement le point de passage de toute une fraction de l'intelligentsia maophile sans perdre ce visage de révolutionnaire qui sied aux avant-gardes. [302]

Comme nous l'avons déjà écrit, la Chine, antithèse du monde occidental, semble incarner une nouvelle source d'inspiration. *Tel Quel* magnifie en quelque sorte une Chine à deux visages : la Chine ancienne comme nouvelle référence de savoir et la Chine révolutionnaire à travers la Révolution culturelle chinoise comme espace de la pratique de la théorie communiste. Le maoïsme adopté par la revue justifie la parution d'articles faisant référence à la Chine contemporaine[303]. Il s'agit de donner des éclairages sur les particularités du système politique chinois lié à l'idéologie

---

[298] Sollers publie sur le n° 48/49 trois articles, intitulés respectivement « De la Chine » (compte rendu du livre de Macciocchi *De la Chine*), « La lutte philosophique dans la Chine révolutionnaire » (article idéologique sur la Chine de Mao) et « Notes » (compte rendu des trois films chinois), tandis que Kristeva présente ses deux textes consacrés à l'étude de la poésie chinoise (« Comptes rendus, la contradiction et ses aspects chez un auteur des Tang » et « Littérature et Révolution »).
[299] Voir le chapitre 1.1.2. de la thèse.
[300] Niilo KAUPPI, *The Making of an Avant-garde: Tel Quel*, Berlin, Walter de Gruyter, 1994, p. 155.
[301] François HOURMANT, *Le désenchantement des clercs: Figures de l'intellectuel dans l'après-mai 68*, *op. cit.*, p. 24.
[302] *Ibid.*
[303] Parmi ces différents articles, on peut citer « Sur la contradiction » de Philippe Sollers dans le n° 45 en 1971, « La Chine aujourd'hui » de Jean Daubier dans le n° 50 en 1972, « Sur le matérialisme » de Philippe Sollers dans le n° 55 et 56 en 1973 (l'article est divisé en 3 parties) et « Marx, Engels et la Chine » de Donald M. Lowe dans le n° 56 en 1973.

communiste. Tel Quel soutient la pensée révolutionnaire de Mao qui écrit : « la littérature et l'art sont subordonnés à la politique (dans toute société, notons-le), mais ils exercent à leur tour une grande influence sur elle »[304]. Le grand Timonier conclut au fait qu'il faut rendre « à l'art et à la littérature leur force révolutionnaire »[305].

Le n° 48/49 de la revue *Tel Quel* fait la synthèse de toutes les réflexions des telqueliens permettant de prouver les liens entre la littérature et la révolution. L'articulation entre les deux éléments confère un sens ultime à la revue d'avant-garde. Encore une fois, c'est Sollers qui donne la clé de ce mouvement : « Le vent d'est l'emporte sur le vent d'ouest ». Soudain la Chine, alors et depuis toujours silencieuse, rappelle Sollers, « lance un message à l'Occident pour la première fois »[306]. Celui-ci indique que la Révolution culturelle instaurée en Chine par Mao n'est pas simplement économique ou politique. Elle sollicite toutes les forces intellectuelles agissantes, elle concerne tout autant l'art et la littérature. Pour les telqueliens, il y a comme une nécessité absolue de partir de la littérature pour rejoindre les différents aspects théoriques de la révolution chinoise. Durant ce cheminement, ils n'ont de cesse de procéder à la contestation et à la critique systématique des fondements de la société occidentale considérée comme vieillissante et usée. L'image « Le vent d'est l'emporte sur le vent d'ouest »[307] vient éclairer la théorie politique des telqueliens qui, en 1974 peu avant leur départ en Chine, sont dénoncés par les intellectuels et universitaires comme des maoïstes (le maoïsme étant alors un mouvement ultra-minoritaire qui s'oppose au communisme soviétique). Mais Sollers défend cette posture selon laquelle « la révolution du langage et la révolution dans l'action sont des choses qui doivent absolument marcher du même pas »[308] puis il ajoute : « C'est une idée qui vient des formalistes (russes) ou des surréalistes d'une certaine façon. C'est l'illusion des avant-gardes européennes au XXe siècle »[309]. La désillusion viendra plus tard, après la mort de Mao en 1976.

En attendant les telqueliens expérimentent en quelque sorte la théorie de la révolution à travers leurs productions littéraires. Nous proposons donc d'aborder un nouveau chapitre de notre investigation qui va nous permettre de mieux comprendre comment les œuvres romanesques de Sollers, les œuvres poétiques de Pleynet et les

---

[304] Cité par Michelle Loi dans son article « Pour Yan'an », *Tel Quel*, n° 50, été 1972, p. 83.
[305] *Ibid*.
[306] Philippe SOLLERS, « Pourquoi j'ai été chinois », art. cit., p. 14.
[307] *Ibid.*
[308] *Ibid.*, p. 13.
[309] *Ibid.*

études théoriques de Kristeva convergent vers « une autre poétique qui est finalement d'essayer de charger au maximum ce qui est dit dans un minimum d'espace et avec une économie très forte et très intensive »[310].

[310] Philippe SOLLERS, « Pourquoi j'ai été chinois », art. cit., p. 12.

Chapitre 2. Les productions « chinoises » des telqueliens avant le voyage

Le travail sur la Chine entrepris par Tel Quel demeure d'une grande importance aux yeux de Sollers, même après l'arrêt de la publication de *Tel Quel*, lui qui écrit en 1995 :

> (...) nous nous sommes demandé (…) quels avaient été les sujets de travail les plus intensifs, les choses qui ont été les plus reprises, les plus redites et qui auraient été en même temps les plus refoulées. Deux continents apparaissent alors majestueusement : Joyce et la Chine. [311]

François Hourmant assure que « pour Tel Quel la place accordée à la Chine entre 1972 et 1975 est décisive »[312] . Sollers propose une réflexion politique qui met en jeu de façon systématique une « Europe arriérée » et une « Asie avancée » : « La Chine, on le sait (mais au fait qui le sait ?) était jusqu'au seizième siècle plus 'avancée' que la société occidentale, c'est seulement l'extension du capitalisme bourgeois qui a produit l'illusion de son 'retard' »[313]. Sollers défend ainsi Mao qu'il estime être un visionnaire du XXe siècle après Lénine et Marx face à une Europe incapable de se transformer. Ses références à la Chine dans les articles publiés par la revue *Tel Quel* sont presque exclusivement en relation avec Mao. Celles-ci sont d'ailleurs nominales, du type : « Mao a dit », « Mao a écrit ». La figure de Mao y est omniprésente, complétée par des notations à propos de la Chine ancienne qui proviennent d'une culture érudite. C'est pourquoi la Chine de Sollers apparaît comme abstraite, seulement incarnée par ses propres lectures. Sur le plan politique et philosophique, ces articles ne diffèrent pas les uns des autres, ils parlent d'un même lieu, le monde matérialiste proposé par le maoïsme. Mais chez Sollers, compte tenu de son écriture dense sans cesse renouvelée par les citations puisées dans une culture savante, les propos développés dans chaque article semblent vouloir renouveler le raisonnement alors que ce dernier demeure inchangé. La particularité du discours idéologique de Sollers, c'est qu'il n'a ni début ni fin, les articles peuvent se lire dans n'importe quel ordre, ils disent la même chose, seules les citations changent.

En 1981, il justifiera son attitude dans un texte intitulé « Pourquoi j'ai été chinois » de la façon suivante : « Ce qui m'a amené à la Chine, c'est la littérature,

---

[311] Philippe SOLLERS, « Sur Tel Quel » *L'Infini*, n° 51, 1995, p. 10.
[312] François HOURMANT, *Le désenchantement des clercs. Figures de l'intellectuel dans l'après-mai 68*, *op. cit.*, p. 18.
[313] Philippe SOLLERS, « Sur le matérialisme I », *Tel Quel*, n° 55, automne 1973, p. 3.

c'est-à-dire mon expérience personnelle »[314] . Cette explication sera confirmée encore récemment par Sollers :

> J'ai d'abord éprouvé pour la Chine une attirance physique. Le taoïsme, mon système métaphysique préféré, est avant tout une expérience érotique : la disposition du corps chinois par rapport au langage et à l'écrit. [315]

Cette étape orientée vers la Chine est partagée par ses compagnons de route, Pleynet et Kristeva. Ce chapitre va donc porter non seulement sur les œuvres « chinoises » de Sollers mais aussi sur certains aspects de l'écriture poétique de Pleynet à travers son œuvre principale, *Stanze*, marquée par des influences chinoises.

2.1. Les romans « chinois » de Philippe Sollers

Les trois romans de Sollers *Drame* (1965), *Nombres* (1968) et *Lois* (1972) traduisent l'intérêt profond de l'écrivain pour la civilisation chinoise. La dénomination « roman » s'inscrit dans la perspective du nouveau roman, que nous avons évoqué précédemment. Sollers abandonne donc le modèle classique avec une intrigue et des personnages en adoptant des référents syntaxiques de type pronoms personnels tels que « je, tu, il, elle, nous, vous, ils » afin de créer un jeu narratif qui mélange à la fois l'auteur, le narrateur et le personnage. Ainsi le roman à la manière de Sollers « s'écrit en nous devant nous »[316]. Roland Barthes dans « Drame, poème, roman » publié pour la première fois en juillet 1965 dans le n° 218 de *Critique* justifie cette posture concernant *Drame* en notant qu'il s'agit d'un récit qui représente « le droit de l'écrivain à dialoguer avec ses propres textes »[317] ; l'auteur semble donc mener une aventure textuelle avec sa propre écriture mais le discours narratif ne disparaît pas pour autant puisque Barthes note aussi :

> (…) des deux moitiés traditionnelles, l'auteur et le narrateur, unies sous un je équivoque, Sollers ne fait à la lettre qu'un seul actant : son narrateur est absorbé entièrement dans une seule action, qui est de narrer ; transparente dans le roman impersonnel, ambiguë dans le roman personnel, la narration devient ici opaque, visible, elle emplit la scène.[318]

---

[314] Philippe SOLLERS, « Pourquoi j'ai été chinois », art. cit., p. 11.
[315] Gérard de CORTANZE, *Philippe Sollers ou La volonté du bonheur*, Paris, Éditions du Chêne, 2001, p. 125.
[316] Philippe SOLLERS, *Drame* (1965), Paris, Gallimard, 1990, p. 27.
[317] Roland BARTHES, « Drame, poème, roman », *Théorie d'ensemble*, *op. cit.*, p. 25.
[318] *Ibid.*, p. 29.

Philippe Sollers, jeune écrivain lauréat du prix Médicis en 1961, précise qu'avec le roman *Drame* apparaît au grand-jour une relation intime ou personnelle avec la Chine : « (…) C'est une sorte de cheminement que je fais depuis des années déjà à ce moment-là et qui n'attend qu'une sorte de confirmation dans le tissu symbolique chinois ».[319] En 1981, Sollers évoquera ainsi son expérience à la fois littéraire et politique pendant ses années prochinoises ; selon l'auteur, le roman *Drame* peut être considéré comme sa première aventure langagière sous « influence » chinoise. Le terme « drame » est à comprendre dans un sens ancien « d'histoire » ou « événement » selon la notice de l'éditeur[320] gommant toute trace de gravité ou de tragédie caractérisant le drame au théâtre ou en dehors de lui. *Drame* s'inspire du dispositif théâtral :

> Alors le rideau se lève, il retrouve la vue, s'évade, se regarde aux prises avec le spectacle qui n'est ni dedans ni dehors. Alors il entre comme pour la première fois en scène. Théâtre, donc on recommence. Défilé irrésistible et chaotique, foules, cris, actes, paroles, paysages furtifs, quel silence. [321]

C'est « une zone transparente »[322], écrit Sollers, qui semble accueillir tous les événements constitutifs du réel et dans laquelle se dissout la gravité. Sur un plan formel, la théâtralité est signalée dans le texte par la formulation répétée au moins 31 fois : « Il écrit ». Jeu théâtral de la langue écrite, le narrateur est incarné par un « Je » qui interpelle tantôt un « Tu » ou tantôt un « Il ». Le roman est organisé en 64 chants de longueur inégale[323] : « *Drame* (…) était un roman du dédoublement, de la scission du sujet qui se capte en train de dérouler le fil de son langage et sa projection par écrit. C'était une mise en scène en 64 cases, comme le jeu d'échecs, du dédoublement du langage » [324] . Selon Julia Kristeva dans son article « Pour une sémiologie des paragrammes » publié en 1967, l'organisation du récit de Sollers intègre aussi les caractéristiques de *Yi-King* (en chinois : 易经, en français : *Livres des mutations*), un traité de l'art divinatoire chinois de la Chine ancienne qui exerce aussi une grande influence sur la religion, la philosophie, la littérature et l'art.[325]

---

[319] Philippe SOLLERS, « Pourquoi j'ai été chinois », art. cit., p.11.
[320] URL: http://www.seuil.com/ouvrage/drame-philippe-sollers/9782020010382
[321] Philippe SOLLERS, *Drame*, *op. cit.*, p. 16.
[322] *Ibid.*, p. 55.
[323] La notice de l'éditeur met en correspondance les 64 chants avec les 64 cases du jeu d'échecs.
[324] L'entretien de Philippe Sollers est cité par Jean-Michel LOU dans *Corps d'enfance, corps chinois : Sollers et la Chine*, *op. cit.*, p. 206.
[325] Nous ajoutons une autre correspondance avec les 64 hexagrammes du *Yi-king*.

> "Drame" de Philippe Sollers, dont la grille structurale (les combinaisons alternantes de passage continus et brisé – 'il écrit' – qui ensemble forment 64 cases) et la permutation pronominale ('je' – 'tu' – 'il') joint la numérologie sereine du Yi-King aux pulsions tragiques du discours européen. [326]

Ainsi le roman *Drame* ne comporte aucune référence concrète à la Chine. Mais, d'une manière souterraine, apparaissent des références à la pensée taoïste avec laquelle Sollers est déjà familiarisé : ainsi la mention du « vide » fonctionne comme un élément récurrent dans le texte. Il faut rappeler que dans le *Tao Tö King* le paragraphe 4 correspond à ceci :

Le voie bol vide
Demeure vide
pour qui en use
(...)
Profondeur d'abîme
On dirait une présence
Nous ignorons de qui elle procède
Pressentant qu'elle précède
Le Souverain lui-même[327]

La notion du vide dans le taoïsme est un moyen d'accéder à la plénitude de soi. Ainsi, le texte est-il parsemé de ce mot « vide, point zéro du silence, insignifiant, neutre, se laisser dire »[328]. Le narrateur perçoit que rien ne peut « avoir un sens, indiquer un sens ; (…) être en attente et vide au bord de ce monde encombré de signes »[329].

Chez Sollers, l'intérêt pour le taoïsme est concomitant à son intérêt pour la Chine. Dans *Un vrai roman : mémoire*, ouvrage autobiographique publié en 2007, l'écrivain explique avoir découvert la Chine au cours de ses années d'études dans l'institution religieuse Sainte-Geneviève dirigée par les Jésuites :

> Il y a quand même, un soir, un concert de chant à la chapelle, du Purcell, je ne l'oublierai jamais : la musique classique, après le jazz et le flamenco, vient de faire irruption dans ma vie. Et puis une présentation mémorable d'un vieux jèze qui raconte son expérience en Chine : c'est la première fois que j'entends parler quelqu'un qui a vécu dans cet énorme pays. [330]

---

[326] Julia KRISTEVA, « Pour une sémiologie des paragrammes », *Tel Quel*, n° 29, printemps 1967, p. 69. Dans le *Yi-King*, pour interpréter le message de l'oracle, on utilise un trait « — » pour signifier l'impair et un trait brisé « -- » pour signifier le pair ; c'est à travers la combinaison des pairs et des impairs qu'on obtient une figure composée de huit trigrammes différents, sachant que chaque trigramme est organisé par trois traits, qui symbolisent un élément de la nature, et la combinaison de deux trigrammes va engendre 64 hexagrammes, chacun portant une signification.

[327] LAO Zi (LAO Tseu), *Dao De Jing,, le Livre de la voie et de la vertu* (1977), traduction et commentaire spirituel de Claude Larre, préface de François Cheng, Paris, Desclée de Brouwer, 2002, section 4. p. 39

[328] Philippe SOLLERS, *Drame*, *op. cit.*, p. 49.

[329] *Ibid.*, p. 72.

[330] Philippe SOLLERS, *Un vrai roman, Mémoires*, Paris, Plon, 2007, p. 55.

Quand bien même les « indices chinois » sont infimes, Sollers considère lui-même que *Drame* est « déjà un roman chinois »[331] : l'adverbe « déjà » marque une articulation importante car il signifie ce qui va advenir mais qui n'est pas encore. Finalement, *Drame* se nourrit d'une intériorité chinoise. Il faut attendre le prochain livre, en l'occurrence *Nombres*[332] qui porte des traces plus visibles de la pensée chinoise. Le texte est enrichi de trente-quatre caractères chinois[333] dispersés dans les phrases en français. Cette technique ressemble à celle d'Ezra Pound dans *Les Cantos*. C'est une manière d'entrer de plain-pied dans la langue chinoise.

pas pour les habitants blancs du monde qui croient à un autre monde... Ne comptant pas pour les appareils dépassant le son et portant le message du créateur... Ne comptant pas pour les montagnes témoins maintenant d'une révolution sans peur — 革命 —

Fig. 12 Extrait de *Nombres*

L'idéogramme est d'autant plus percutant au regard du lecteur que ce dernier est censé ignorer la langue chinoise et qu'il ne peut pas donc en comprendre le sens. Les caractères chinois sont disposés à la fin des paragraphes ou quelquefois à l'intérieur de ces derniers, placés entre crochets. Le trait du caractère chinois vient alors s'inscrire dans la langue française, offrant, selon Roland Barthes, des écritures

> (…) disséminées comme des germes à travers l'une des plus belles langues qui soient en français (car le « bonheur d'expression » est cela même qui était déjà moderne dans les anciens textes) beaucoup d'écritures qui viennent de ces autres langues (la mathématique ou la chinoise, par exemple), dont l'ensemble forme nécessairement pour nous la langue de l'autre. [334]

Barthes signale ici le fait que toutes les langues du monde appartiennent aux hommes. Concernant les apports chinois, nous constatons que *Nombres* comprend de nombreux emprunts au *Tao Tö King* ainsi qu'à d'autres œuvres classiques de la Chine mais Sollers ne mentionne pas ses sources.

---

[331] Philippe SOLLERS, « Pourquoi j'ai été chinois », art. cit., p. 11.
[332] Philippe SOLLERS, *Nombres*, Paris, Seuil, 1968.
[333] Numéros des pages de *Nombres* où apparaissent les caractères chinois : p. 18, p. 20, p. 43, p. 44, p. 52, p. 54, p. 63, p. 64, p. 67, p. 82, p. 88, p. 93, p. 94, p. 97, p. 102, p. 105, p. 111, p.112, p. 115, p. 121, p. 125, p. 129, p. 131, p. 132, p. 134, p. 136, p. 137, p. 138, p. 139, p. 141, p. 142, p. 143, p. 145, p. 146.
[334] Roland BARTHES, « Le refus d'hériter », *Le Nouvel Observateur*, n° 181, 30 avril 1968, p. 35.

Proposant une lecture plus concrète de l'œuvre, l'universitaire Raymond Jean (1925-2012) met en relation les deux romans *Drame* et *Nombres* et considère que ce dernier roman fait suite au premier. Il observe ainsi que le rituel du texte projeté sur la page blanche est mis en scène et joué par des acteurs tels que le lecteur, l'écrivain et le langage lui-même[335]. Il y a donc un lien réel et manifeste entre l'écrivain, l'écriture et la pensée chinoise. Sur le plan de la forme, *Nombres*[336] se compose de cent paragraphes organisés selon un rythme précis : trois paragraphes à l'imparfait, puis un paragraphe au présent (un rythme de quatre) et ainsi de suite. La numérotation de 1 à 100 de chaque paragraphe est établie selon un rythme de 1. Le présent est donc représenté selon une structure quaternaire. Derrida critique ce dispositif alors qu'il organise son texte *La Dissémination* en onze paragraphes (soit 10 + 1) le 1 a pour titre « surnombre ». Or le chiffre 4 est aussi celui du supplément. Dans la symbolique chinoise, ce chiffre annonce un malheur. En mandarin il signifie 死 (sǐ), la mort, mourir. Le chiffre 4 n'est donc pas heureux. Raymond Jean relève une « organisation du champ de l'écriture » plus rigoureuse que celle figurant dans *Drame*. A propos des séries numérotées, il estime cette répartition comme « formant une matrice carrée engendrant la narration et sa réflexion »[337] .

Plus tard revenant sur le choix de ce procédé stylistique dans l'écriture des romans » chinois », Sollers écrira : « L'écriture au plus près des transformations et des mutations, c'est mon sujet, je n'en ai pas d'autre »[338]. Cependant les caractères chinois venant se placer dans le texte posent la question de leur sens. La manifestation de la *langue de l'autre* fonctionne-t-elle au titre d'un élément complémentaire d'information ? Ou bien le caractère chinois n'est-il que le signe d'un autre langage et d'un autre monde ? Afin de répondre à ces questions nous avons choisi de traduire les trente-quatre idéogrammes pour mieux comprendre comment le texte se transforme. Nous avons retenu trois types de transformations, la traduction, l'interprétation ou commentaire et la recréation, en nous appuyant sur les travaux de recherches en traductologie de François Rastier qui observe :

---

[335] Raymond JEAN, « Une écriture de contestation », *Le Monde*, 13 juillet 1968.
[336] Deux études sont dédiées à *Nombres* de Sollers : « Derrida place son commentaire sous le signe d'un interminable et irréductible 'dissémination' ; Kristeva montre que *Nombres*, marquant à l'intérieur de lui-moi la présence du 'géno-texte', se veut 'remontée au germe où pointent le sens et son sujet' », Philippe FOREST, *Histoire de Tel Quel : 1960 – 1982*, *op.cit.,* p. 259.
[337] Raymond JEAN, « Une écriture de contestation », art. cit.
[338] Philippe SOLLERS, *Un vrai roman, Mémoires*, *op. cit.*, p. 169.

> Comme dans une langue il n'y a pas de synonymes exacts, entre deux langues il n'y a pas de signes exactement équivalents. Cela tient à la détermination qu'exercent les systèmes linguistiques, comme à la différence des cultures auxquels ils appartiennent, et dont témoigne la diversité des normes à l'œuvre dans les textes. [339]

Dans le tableau ci-dessous, chaque case comprend le numéro de page, le sinogramme correspondant, sa traduction littérale et enfin un énoncé qui se trouve principalement avant le caractère chinois et de temps en temps après celui-ci. Dans près de la moitié des cas, cet énoncé correspond à une citation de Sollers qui ne comporte pas de sources mais qui est mise entre guillemets.

Traduction	**Interprétation**	**Recréation**
p.18 異 (yi): différent, différence « (異) (i, différent, « représentation linéaire et frontales d'un homme levant les bras pour se protéger ou faire un geste de respect ») »	p. 44 写 (xie): écrire « À l'est, portant avec lui d'un seul coup tout le passé effacé, la simple force indestructible du trait --写 »	p. 20 四 (si): quatre « - et je suis comme eux, parmi eux, parmi vous, dans l'opération, dans le nombres, 1+2+3+4=10 - 四) – »
p. 43 群众 (qun zhong): les masses « Millions de cœurs en train de battre, millions de pensée en train de se déguiser – et, ici, entrée de l'espace, des masses -群众-»	p. 64 動 (dong): bouger « Elle était cette régularité brisée, cette attente, cette avidité et, au-dessus de cela, un rire retranché, quelque chose de constamment ranimé et inapaisé -動-»	p. 63 屌 (diao): pénis « Or cette pensée ne se trouve pas : elle vient dans la masse où pourtant la fureur se retient comme un torrent changé et formé en colonnes de mots et elle est précisément dans le signe -) -屌- »
p. 52 量 (liang): mesure, mesurer, quantité, capacité « voilà la phrase que j'avais cherchée en prenant mon temps, voilà	p. 67 历史 (li shi): histoire, parcours historique « et c'est vraiment qu'il faut le voir lutter et se transformer, montant dans toutes les directions de son	p. 88 德 (de): vertu, morales) « Un obstacle à refuser mais aussi à rappeler et utiliser comme un remède à sa peur, se

[339] François RASTIER, « La traduction : interprétation et genèse du sens », *Le sens en traduction*, Marianne Lederer et Fortunato Israël, (sous la dir. de), Paris, Minard, 2006. URL : http://www.revue-texto.net/Lettre/Rastier_Traduction.pdf. François Rastier (1945-) est un chercheur français qui travaille dans le domaine des sciences du langage ; il est directeur de recherche au CNRS.

ce qui donnait et détruisait la mesure du temps –量–»	propre infini sans image, de sa force doublée qui se coule en creux dans vos yeux, vos tympans, vos langues, vos dents, votre enlisement, votre sentiment du temps -历史)- »	demandant quel était le cycle qui nous remettait en présence, moi de plus en plus lourd, bloqué et soudain léger, délivré, et ne possédant plus que les signes qui font cesser la douleur -德-»
p. 54 革命 (ge ming): révolution « Ne comptant pas pour les montagnes témoins maintenant d'une révolution sans peur -革命-»	p. 105 理 (li): raison, logique, vérité « Il y avait donc à la fois cette guerre agitant les cellules dans leur région fine et sans prix et l'ébranlement des masses dans le jour gris lui-même lié à la production et à la rotation où nous nous trouvions, le tout porté et nourri par une matrice commune, un modèle, l'ordre (理) – oubli/ forme / oubli »	p. 93 火 (huo): feu (signe) « Le double de chaque double perdant son poids et se mettant à flotter dans le volume dégagé par le pied nu et brisé, le sourire de soie du voile enflammé présenté de biais -火- »
p. 82 反 (fan): revers, retourner 方 (fang): carré «-révolution et retour [反] permanant, mobile, en carré [方] où vous êtes en même temps celui qui a pénétré au début dans le trajet et le nombre…»	p. 112 足 (zu): satisfait « Qui est capable de présenter son surplus à ce qui manque ? » / « produire sans s'approprier, agir sans tirer d'assurance, faire croître mais sans diriger » / -足-» cf. Citation de *Tao Tö King*	p. 97 易 (yi): change « 'toute permutation se décompose en un produit de transpositions' / 'le corps des nombres réels' / 易) – »
p. 102 冲 (chong):se heurter « C'est ainsi que la circulation se poursuit, se freine, utilise ses engorgements, se reprend, s'étend, touche à nouveau son propre jaillissement [冲] et vous êtes coagulés et dissous en lui, inscrit dans ses fibres et son vide	p. 115 混 (hun): mélange « - le tout restant d'ailleurs homogène, roulant, suspendu et discontinu, s'inscrivant et se dénouant et m'utilisant pour être connu -混-»	p. 125 道 (dao): voie « …Conduire, alimenter, faire croître, élever, protéger, couvrir, régler, constituer, agir, s'éloigner, retourner à son contraire –道) –»

/ ‘le signe égal vient à la place du travail humain’/»		
p. 111 見 (jian): voir « -voir, entendre –見– »	p. 129 用 (yong): usage, se servir de « Il fallait repasser par tous les points, les espaces maintenant décapés à fond, de façon à bien marquer vers nous le chemin et aussi la rupture dans la notation réglant et contrôlant la fonction et l’opération -用- »	p. 136 步 (bu): marcher, pas « Muscle transparent des masses montant vers l’espace brûlé et crevé, n’allant pas « vers », ne venant pas « de », mais se livrant à la multitude simple, égalisée, dénouée en regard de ce qui a toujours bougé et cessé de respirer dans les matériaux du feu à l’épreuve, dans l’action de prendre, d’oublier et de se tracer -步 »
p. 121 化 (hua): transformer « Germes groupés et disséminés, formules de plus en plus dérivées, avec, partout à l’œuvre, le geste de soutenir, de revenir, de couper et de transformer -化- »	p. 131 課文 (ke wen): texte, leçon, manuel « (…Le texte blanc désormais plus blanc s’effaçant) -課文- »	p. 139 血 (xue): sang « - transformant l’entrecroisement des veines, le sang -血- »
p. 132 自然相生 (zi ran xiang sheng): se produire mutuellement l’un l’autre M’éloignant, devenant alors l’emblème physique de la possibilité et du fon réservé par la surface toujours dérobée, devenant dans les trois dimensions la somme des gestes et des connexions, le « se produisant mutuellement l’un l’autre » /自然相生 / -et allant plus haut- Citation fait référence à	p.138 紀綱 (ji gang): ordre et règle « vie ne recevant plus in représentations, ni souvenirs, ni rêve, tenue, soulevée dans l'histoire impossible à voir -紀綱- »	p. 143 誠 (cheng): honnête « L’ellipse est une des formes de mouvement par lesquelles cette contradiction à la fois se résout et se réalise » / - et cependant, travaillant, traçant, intégrant -誠- »

Tao Tö King, chapitre II		
p. 134 天無體 (tian wu to) : Ciel sans corps « ‘cieux sans corps et vides’ -天無體 - » cf. Citation d’un œuvre philosophique *: Taiping Yulan* ou *(Encyclopédie à) relecture impériale (de l`ère) Taiping* (titre original : 太平御覽) dans sa volume II. 玄 (suivi par une traduction: obscurité) (traduction + citation) « le fond s’appelle obscurité, obscurcir cette obscurité c’est l’entrée) cf. de du premier chapitre *Tao Tö King* : 玄之又玄，眾妙之門)	p. 141 貫通 (guan tong): connaître l'ensemble de la chose, combiner « ‘ Après une longue accumulation, les choses se révèlent soudainement dans leur inter-relation ’ / -貫通 –»	p. 145 宇宙 (yu zhou): cosmos « éclats, fragments plus précis que l’os, particules, gestes, cosmos-宇宙-»
p. 137 兼 (jian): double, simultanément, réunir « savoir se révolter encore et encore, ne jamais renoncer, ne jamais accepter le geste de se courber et de censurer, apprendre à contre-attaquer, à changer et à connecter -兼-)		p. 146 立方 (li fang): cube « (…jusqu’à la pierre qui n’est pas la pierre, multitude transversale, lue, comblée, effacée, brûlée et refusant de se refermer dans son cube et sa profondeur) - $(1+2+3+4)^2=100$ -立方- »
p. 142 數 (shu): nombres « - et par conséquent au total : temps – retrait – et pour finir : nombres -數- »		

Si nous examinons le sinogramme « 立方 » (transcription phonétique : li fang) qui signifie « cube », nous voyons qu'il apparaît juste avant dans la phrase au moyen du mot français « (...) refusant de se refermer dans son cube et sa profondeur (...) »[340]. Sur un plan lexical, le mot « cube » désigne une figure géométrique formée par six carrés. Or Sollers ajoute une formule mathématique correspondant à la somme des carrés : $(1+2+3+4)^2=100$. En conséquence, le cube est représenté dans le texte à la fois par la formule mathématique et la figure géométrique. Il s'agit d'un processus de transformation qui associe les trois opérations, traduction, interprétation et recréation. Un autre exemple apparaît avec les sinogrammes « 革命 » (transcription phonétique : ge ming) qui peuvent être traduits de manière littérale par le mot « révolution »[341]. Or dans la phrase, les caractères chinois sont précédés par l'énoncé suivant : « Ne comptant pas pour les montagnes témoins maintenant d'une révolution sans peur »[342]. Il y a ici une transformation unique par la traduction. Encore un autre exemple avec les deux sinogrammes « 課文 » (transcription phonétique : ke wen) qui sont traduits par « texte, leçon, manuel »[343]. Le texte devient blanc, il suggère l'infini. Une autre transformation s'ajoute donc à celle de la traduction qui est l'interprétation : « (…) Le texte blanc désormais plus blanc s'effaçant »[344]. Ces techniques telles que le collage, la traduction, l'interprétation, la recréation (des caractères chinois) et la citation (des ouvrages classiques de la Chine ancienne) ne peuvent être appréhendées de façon significative que par l'auteur ou des lecteurs qui comprennent à la fois le français et le chinois. Mais l'ambition de Sollers qui ne se soucie pas de la fonction de compréhension pour ses lecteurs français, vise davantage à émailler le champ textuel en français de signes de l'intervention d'un Autre. C'est ainsi qu'il justifie le procédé :

> L'idée c'est donc que j'écris quelque chose qui se trouve être coloré par une langue particulière, mais que je traverse toutes les langues possibles et imaginables. On pourrait imaginer qu'il pourrait y avoir de l'hébreu par exemple. Mais l'époque c'était le chinois.[345]

Le texte écrit accepte alors la multiplicité des langues. Cependant concernant les caractères chinois retenus par Sollers et compte tenu du fait que la langue chinoise possède des caractères simplifiés, des caractères traditionnels et des caractères fixes, nous avons procédé à une catégorisation de ces idéogrammes. Le résultat que nous

---

340 Philippe SOLLERS, *Nombres*, *op.cit.*, p. 146.
341 *Ibid.*, p. 54.
342 *Ibid.*
343 *Ibid.*, p. 131.
344 *Ibid.*
345 Philippe SOLLERS, « Pourquoi j'ai été chinois », art. cit., p. 28.

avons obtenu parmi les trente-quatre sinogrammes du texte indique que trois d'entre eux correspondent à des formes simplifiées et neuf à des formes traditionnelles. Nous présentons, ci-dessous, un tableau permettant de visualiser les différentes transformations.

Sinogrammes simplifiés adoptés par Sollers	**Traduction en Français**	**Forme traditionnelle**
群众(p. 43)	les masses	群眾
历史(p. 67)	Histoire	歷史
写(p. 44)	Ecrire	寫

Sinogrammes traditionnels adoptés par Sollers	**Traduction en Français**	**Forme simplifiée**
異 (p.18)	différent, différence	异
動 (p.64)	Bouger	动
見 (p.111)	Voir	见
課文 (p.131)	texte, leçon	课文[346]
天無體 (p.134)	ciel sans corps	天无体
數 (p.137)	Nombres	数
紀綱 (p.138)	ordre et règle	纪纲
貫通(p.141)	connaître l'ensemble de la chose, combiner	贯通
誠 (p.143)	Honnête	诚

Il faut préciser que le système d'écriture chinois a été réformé pour être simplifié par le gouvernement populaire de Chine à partir de 1950, selon plusieurs étapes successives. La Chine de cette époque compte 80% d'analphabètes et Mao entreprend la réforme de l'écriture[347] pour faciliter l'accès à la lecture et l'écriture pour tous les Chinois. Selon Mao, « il faut réformer la langue écrite dans des

[346] Ces deux caractères apparaissent aussi sur la couverture du n° 36 de *Tel Quel* publié en 1969.
[347] « Durant les années 1949 – 1954, si l'on distingue deux variantes sémantiques, la première, plus étroite, pourrait être : 'phonétisation de l'écriture' et la seconde, plus large, devrait en plus inclure la simplification des caractères et toutes les mesures requises pour la suppression de l'écriture traditionnelle », Constantin MILSKY, « Le problème de la réforme de l'écriture en Chine et son histoire avant 1949 », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations. 28e année*, n° 2, 1973, p. 431.

conditions déterminées, il faut rapprocher la façon de parler du langage populaire »[348]. En 1968, année où Sollers publie *Nombres*, plus de 2000 nouveaux caractères sont déjà créés. D'une manière générale, cette transformation du système d'écriture, datant de plus de 3000 ans, correspond à un projet révolutionnaire destiné à rompre avec un dispositif considéré comme trop ancien. De son côté, Sollers, visiblement informé de ces modifications scripturaires, sait introduire dans son texte en français des caractères chinois simplifiés ou traditionnels.

Le tableau que nous avons présenté ci-dessus met en relief le type de lexique choisi par l'auteur. Par exemple, la structure du caractère « 異 » (différent, transcription phonétique : yi) est décrite par Sollers comme étant une « représentation linéaire et frontale d'un homme levant les bras pour se protéger ou faire un geste de respect »[349]. Autre exemple, l'expression « 天無體 » (ciel sans corps, transcription phonétique : tian wu ti) vient de *Taiping Yulan* (titre original : 太平御覽, transcription phonétique : tai ping yu lan), une encyclopédie publiée au Xe siècle sous l'ordre de l'empereur de l'époque. Du côté des formes simplifiées, Sollers retient trois termes à connotation idéologique : « les masses », « l'histoire » et l' « écriture ». Or ces trois mots en français sont les clefs permettant d'accéder au sens du texte de Sollers car le terme « les masses » signifie la révolution maoïste, donc la Chine contemporaine, le terme « l'histoire » désigne le temps ancien, donc la Chine traditionnelle et le dernier terme définit le projet global de Sollers, écrivain. A travers les idéogrammes traditionnels ou simplifiés, l'auteur semble vouloir montrer le double visage de la Chine : si les uns présentent la Chine ancienne qui possède une histoire de cinq mille ans, les autres évoquent plutôt la Chine révolutionnaire nouvellement créée en 1949. Ces remarques nous montrent que la langue chinoise intervient dans la langue française de l'auteur pour signifier la dimension idéologique de la Chine : « Puisant leurs éléments dans la vie réelle, la littérature et l'art révolutionnaires doivent créer les figures les plus variées et aider les masses à faire progresser l'histoire »[350]. Dans ce contexte, rappelons que Julia Kristeva a consacré quelques travaux aux caractères chinois qu'elle a publiés notamment dans « L'engendrement de la formule »[351] (1969). A propos des formes des sinogrammes simplifiées ou traditionnelles, Kristeva donne

---

[348] MAO Tse-toung, *La démocratie nouvelle*, Pékin, éditions en langues étrangères, 1965, p. 69.
[349] Philippe SOLLERS, *Nombres*, *op.cit.,* p. 18.
[350] *Tel Quel*, n° 51, automne 1972, p. 2. Il s'agit une citation de Mao Tsé-toung mise en exergue.
[351] Julia KRISTEVA, « L'engendrement de la formule », *Sèméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p. 217.

une interprétation linguistique qui aboutit au déchiffrement du signe. C'est ainsi qu'elle étudie les caractères chinois à travers la technique consistant à décomposer le signe :

> L'hiéroglyphe chinois pour 'texte' marque déjà qu'il s'agit d'un travail pénible d'organisation dans la langue pour arriver à l'inscription d'une lettre : on écrit ' texte' en accumulant parole 言 fouet 果 (les deux ensembles donnent 'leçon') et lettre 文…A plusieurs reprises, dans le texte, un hiéroglyphe interviendra pour renverser le phéno-texte vers le géno-texte où se déploie le jeu numérique des signifiants. [352]

Elle s'intéresse plus particulièrement les deux caractère chinois « 課文 » (transcription phonétique : ke wen) utilisés par Sollers dans le roman *Nombres* afin d'expliquer la fonction des sinogrammes dans le récit. A propos de la technique de décomposition du signe (« 課文 »), elle explique comment dans la langue française le sens peut être véhiculé au moyen de cinq lettres (t-e-x-t-e= texte) et comment dans la langue chinoise, il faut nécessairement créer une combinaison à l'aide de trois unités pour produire le même effet signifiant : les caractères « 言 » (yan), « 果 » (guo) et « 文 » (wen) possédant chacun une structure indépendante et un sens particulier. Ces « hiéroglyphes » chinois selon Kristeva construisent une langue moins précise mais plus flexible. Sur un plan théorique, elle fait la distinction entre le phéno-texte qui en sémiologie sert à désigner le langage et le géno-texte[353] qui signifie « la base sous-jacente du langage » [354] . Ces concepts justifient, toujours selon Kristeva, l'intervention des sinogrammes dans *Nombres* de Sollers, comme un moyen permettant de recréer la langue maternelle de l'écrivain, c'est-à-dire le français. Elle parvient à cette conclusion selon laquelle :

> Ces 'nombres' de la cosmogonie se déplacent donc dans la même zone de pensée que celle où nous avons situé la différentielle : un espace que le hiéroglyphe vient souligner dans cette pratique sur la langue, qui ne censure pas le fait d'être l'engendrement d'un infini.[355]

---

[352] Julia KRISTEVA, « L'engendrement de la formule », art. cit., p. 255.
[353] Barthes donne une définition de ces deux termes : « On doit encore à Julia Kristeva la distinction du phéno-texte et du géno-texte. Le phénotexte, c'est 'le phénomène verbal tel qu'il se présente dans la structure de l'énoncé concret '. La signifiance infinie se donne en effet à travers une œuvre contingente : c'est ce plan de contingence qui correspond au phéno-texte… Le géno-texte, lui, ' pose les opérations logiques propres à la constitution du sujet de l'énonciation ' ; c'est ' le lieu de structuration du phéno-texte ' ; c'est un domaine hétérogène ». Roland BARTHES, « Texte (théorie du) », *Œuvres complètes : Livres, textes, entretiens*, 1972-1976, tome 4, Paris, Seuil, 2002, p. 447.
[354] Louis-Jean CALVET, *Pour et contre Saussure : Vers une linguistique sociale*, Lausanne, Payot, 1975, p. 105.
[355] Julia KRISTEVA, « L'engendrement de la formule », art. cit., p. 256.

Enfin le troisième roman chinois de Sollers s'intitule *Lois*[356] ; il crée une rupture avec les deux précédents romans. Considérant *Lois*, Barthes y voit que :

> (…) tout est attaqué, déconstruit : les édifices idéologiques, les solidarités intellectuelles, la séparation des idiomes et même l'armature sacrée de la syntaxe (sujet/prédicat) : le texte n'a plus la phrase pour modèle ; c'est souvent un jet puissant de mots. [357]

Selon *La Quinzaine Littéraire*, Sollers publie un livre qui « tranche sur sa production antérieure (…) et paraît coïncider avec sa conversion à la 'pensée Mao Tsé-toung' »[358]. Ce livre semble être dominé par un esprit subversif correspondant au slogan de Mao très en vogue dans ces années-là : « on a raison de se révolter ». Ce point de départ est aussi confirmé par Sollers lui-même, neuf ans après la publication du roman :

> *Lois* est une rupture avec cette récupération, c'est-à-dire que je me révolte contre l'image qu'on se fait de moi et contre la récupération dont je suis l'objet. Donc, dans un sursaut de mauvaise humeur, je prends parti pour une subversion dans ce domaine. [359]

La rupture évoquée par Sollers apparaît déjà sur la couverture où le titre *Lois* est immédiatement traduit par le caractère chinois placé juste en dessous, ainsi représenté :

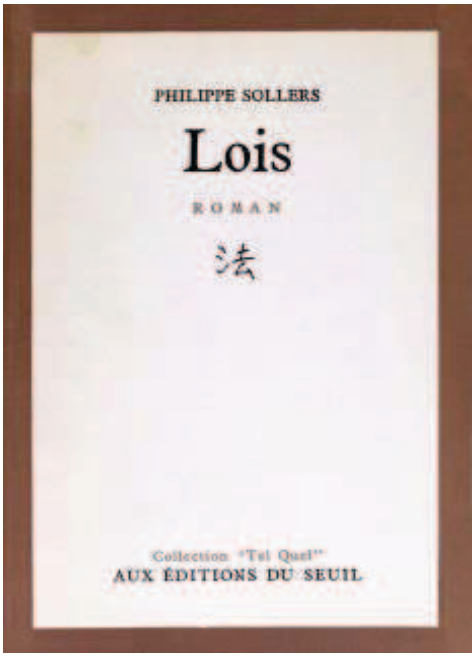


Fig. 13 La couverture de *Lois* caractérisée par la présence d'un idéogramme « 法 » (transcription phonétique : fa)

---

[356] Une première version a été publiée dans le n° 46 de *Tel Quel* (été 1972), p. 3-9. Cette version est caractérisée par la présence d'une série de sinogrammes.
[357] Roland BARTHES, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 8.
[358] Denis ROCHE, « Philippe Sollers et 'la libération du territoire' », *La Quinzaine littéraire*, n° 144, 1-15 juillet 1972, p. 3.
[359] Philippe SOLLERS, « Pourquoi j'ai été chinois », art. cit., p. 26.

Selon l'auteur, par rapport au roman précédent *Drame* qui est « est plus sage, plus académique et surtout a été soumis à un commentaire philosophique et universitaire très fort »[360], *Lois* est un livre « qui a provoqué une sorte de scandale, de répulsion de la part de critique académique »[361]. L'écrivain essaie de rompre avec l'image que ses détracteurs donnent de lui depuis quelques années. Il assume alors une sorte d'« insurrection personnelle »[362]. Concernant la mise en page de la couverture de son livre, il fournit cette explication :

> Je voulais jouer sur « fa » (法), la clef du caractère chinois qui sert à former 'la France' et 'la loi'. Et si j'ai mis le caractère chinois sur la couverture, ça ne doit pas être par hasard. C'est une déclaration de guerre à beaucoup de chose à la fois et notamment à l'esprit de sérieux, ce qui n'est pas rien. C'est-à-dire que c'est aussi un livre très gai, que j'ai écrit avec une sorte de rire permanent. Il y a tout un côté rabelaisien de rire et d'humour. [363]

Sollers se moque des contraintes et des idéologies dominantes. Dans un entretien avec le critique Denis Roche, il précise que :

> *Lois* est un livre qui a l'air de se chanter, c'est aussi un livre bourré de thèses, dont certaines sont évidemment établies par moi rationnellement, mais pas du tout disposées dans l'ordre du savoir, mais ordonnées par la curieuse fonction qu'a (…) l'écriture poétique de déchaîner des totalités. [364]

Ce mouvement de déchaînement souligné par Sollers est bien visible ou perceptible pendant la lecture de *Lois* :

> (…) il y a précisément un travail au niveau du lexique, des mots populaires, de la popularisation de la langue, de la syntaxe accélérée... Des mots qui sont d'ailleurs d'un emploi récent, toute une série de couches... Je crois que c'est une lutte idéologique indispensable. [365]

Le texte se lit en continu ; de temps à autre un espace blanc vient créer une rupture dans la lecture mais ce n'est pas forcément pour marquer la fin ou le début d'un paragraphe. Le flot des mots semble ne plus pouvoir s'arrêter. A l'intérieur du texte apparaissent des caractères chinois. Concernant l'idéogramme ci-dessous, malgré une faute d'orthographe[366], celui-ci semble correspondre au titre d'un livre taoïste cité dans le *Taiping Yulan*.

---

[360] Philippe SOLLERS, « Pourquoi j'ai été chinois », art. cit., p. 25.
[361] *Ibid.*
[362] *Ibid.*, p. 26.
[363] *Ibid.*
[364] Denis ROCHE, « Philippe Sollers et 'la libération du territoire' », art. cit., p. 4.
[365] *Ibid.*
[366] Version correcte : 金简玉字经. Version de Sollers : 全简玉字经. (Sollers remplace le caractère 金 par le caractère 全).

ment-, l'enfant sera dit chié de son fond malaxe, c'est-à-dire sorti du tissu maman où l'espace attend comme un drap devant mais aussi sépare canaux veines temps-

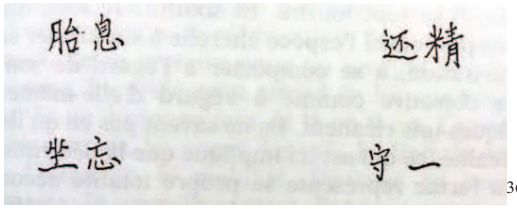
全簡玉字經

soit : les femmes se branlent fondamentalement à partir des morts, leur salive est donc plus acide, les aisselles, l'aine, concentrent tout leur savoir. Soit : la [367]

Fig. 14 Caractères chinois dans *Lois* de Sollers : 全简玉字经 (transcription phonétique : quan jian yu zi jing)

Concernant les idéogrammes ci-dessous où figurent quatre expressions avec huit sinogrammes disposés en carré sur un espace blanc entre le texte, Sollers en donne sa propre interprétation, lors de son entretien avec Denis Roche :

En haut à gauche : on respire par le bas-ventre.
En bas à gauche : on a conscience d'oublier toutes les choses extérieures.
En haut à droite : illisible.
En bas à droite : le corps et l'esprit sont dans le calme. On concentre l'esprit dans une partie du corps.



[368]

Fig. 15 Caractères chinois dans *Lois* de Sollers : 胎息 (tai xi) 坐忘 (zuo wang) 还精 (huan jing) 守一 (shou yi)

Sollers précise l'origine de ces caractères comme provenant de certaines pratiques taoïstes qu'on retrouve dans le *taï-chi-chuan*[369]. Ces idéogrammes sont placés entre deux paragraphes où les mots invitent le lecteur à chanter tant les rythmes sont saccadés. Il s'agit d'écrire des flots de paroles et donc de mots en mélangeant les différents registres de langue, du plus savant ou plus vulgaire. Dans ce processus où l'écrivain est en train d'écrire (puisque c'est toujours ce même projet de livre que propose Sollers à travers la dénomination « roman » qui finit par signifier « un livre en train d'être écrit »), l'auteur met en relief la phonétique de la langue. Il fait intervenir des langues étrangères dans son texte, le latin, l'allemand, l'anglais, le grec, l'espagnol et le chinois qui est écrit non plus sous la forme de sinogramme, mais sous

[367] Philippe SOLLERS, *Lois*, Paris, Seuil, 1972, p. 10.
[368] *Ibid.*, p. 115.
[369] Le taï-chi-chuan (ou *taijiquan*, en chinois : 太極拳) est un art martial de la Chine lié au taoïsme. Il intègre à la fois des exercices sportifs et spirituels.

une forme phonétique, ce qui donne ce résultat : « Et l'orient s'empourpre ! Et le soleil se lève (…) Xing xing zhi huo… » [370].

Ainsi, l'écriture du roman convoque chez Sollers des influences chinoises indéniables. Dans le même temps, nous observons que le travail de l'écrivain est essentiellement consacré à une mise en scène de la langue par le biais des transformations. Ces dernières, sémantiques ou phonétiques, s'organisent pour « accoucher » d'un monde qui sera révolutionnaire. C'est finalement le fil conducteur du projet romanesque dessiné par Sollers à travers cette trilogie que nous venons d'étudier. L'intervention de la langue chinoise dans *Lois*, sous la forme d'un idéogramme placé sous le titre sur la couverture ou inséré ou transcrit en phonétique dans le texte, participe donc à un processus révolutionnaire confirmé par Sollers : « C'est une entreprise de destruction tout à fait ouverte. Et ça a été perçu comme une révolte tout à fait de mauvais goût »[371]. Dans la partie suivante, nous allons prendre en considération la parole poétique de Sollers à travers la traduction des poèmes de Mao.

2.2. Sollers, traducteur des poèmes de Mao

Sollers a centré son travail de traduction sur les poèmes de Mao. Rappelons que nous ne disposons que de très peu d'informations sur les conditions d'apprentissage de la langue chinoise par Sollers[372]. Mais de son engouement pour le chinois il tire l'audace de devenir un traducteur des poèmes de Mao. Ces traductions sont publiées dans les différents numéros de *Tel Quel* : le premier poème de Mao figure en 1969 dans un article théorique « De quelques contradictions » [373] (précédemment évoqué) consacré à la question de la relation entre l'idéologie et l'écriture ou plus précisément entre la révolution et l'écriture. C'est au cours de cette étude que Sollers met en cause le fait que la formulation « révolution culturelle chinoise » ne rend pas compte de la véritable révolution qui se déroule dans la Chine de Mao, cette traduction supprimant la mention du prolétariat. Or, selon Sollers qui

[370] Philippe SOLLERS, *Lois*, *op.cit.,* p. 114
[371] Philippe SOLLERS, « Pourquoi j'ai été chinois », art. cit., p. 26.
[372] « C'est l'époque où j'apprenais le chinois. J'en ai fait deux ans, pour comprendre un peu », Aliocha Wald LASOWSKI, « Le voyage en Chine. Barthes », *Philippe Sollers : l'art du sublime* [suivi de trois entretiens inédits], Paris, Éditions Pocket, 2012, p. 123.
[373] Philippe SOLLERS, « De quelques contradictions », art. cit., p. IV.

reprend les termes de Mao, la Révolution culturelle est bien celle du prolétariat. Il conteste donc la traduction en indiquant qu'il s'agit d'une interprétation qui n'a pas forcément le même sens selon que l'on est politiquement de gauche ou de droite. L'expression « révolution culturelle » qui est la traduction standard en français serait donc une erreur pouvant produire « la pire confusion »[374.] Il propose de la remplacer par une autre traduction qu'il juge meilleure : « grande révolution littérale prolétarienne »[375]. C'est à cette occasion qu'il présente un nouvel argument : « Un bon exemple de cette interprétation est fourni pour l'instant par l'article d'un sinologue et sa traduction simultanée des poèmes de Mao Tse toung (...) »[376]. C'est ainsi que Sollers entreprend une critique de la traduction d'un poème de Mao faite par le sinologue Guy Brossollet. Sollers estime qu'elle porte « la charge idéologique » des Occidentaux car elle représente un domaine où la domination idéologique peut « cacher l'écriture et sa langue (originale) »[377].

Ce poème intitulé en français « Nuages d'hiver » et en chinois standard « 冬云 » (transcription phonétique : dong yun) est écrit par Mao le 26 décembre 1962, le jour de son 69e anniversaire. Il est composé selon la forme de « lushi » (律詩), c'est-à-dire au moyen de deux quatrains de sept syllabes (caractères chinois). Sollers veut démontrer que la traduction de Guy Brossollet est une interprétation erronée tandis que la sienne reproduit fidèlement la langue de Mao. Le tableau ci-dessous permet de comparer la version originale du poème et une traduction que je propose à titre personnel ; elle respecte la technique de traduction littérale proposée par François Cheng[378].

---

[374] Philippe SOLLERS, « De quelques contradictions », art. cit., p. VII. Sollers propose deux traductions : « grande révolution culturelle prolétarienne » (traduction littérale qui correspond à la version originale) et « grande révolution littéraire prolétarienne » qui s'adapte à la théorie du groupe Tel Quel. Il est intéressant de voir que les deux traductions mettent aussi l'accent sur la dimension (grande), la nature (culturelle ou littéraire) et le destinataire de cette révolution (prolétariat).
[375] *Ibid.*
[376] *Ibid.*
[377] *Ibid.*
[378] Voir François CHENG, *L'écriture poétique chinoise, suivi d'une Anthologie des poèmes des Tang*, Paris, Seuil, 1996. Dans la partie consacrée à la traduction des poèmes des Tang, l'auteur traduit les poésies en chinois selon deux versions. Il donne d'abord une version traduite mot par mot, chaque vers étant divisé pas une barre oblique pour distinguer les différents groupes d'images (la traduction littérale n'est pas conforme forcément à la syntaxe de langue française, mais elle est plus proche de la version originale), puis il donne une deuxième version correspondant aux règles de la langue française pour faciliter la lecture et la compréhension de l'œuvre.

Version originale (poème)	Traduction littérale personnelle
冬雲 雪壓冬雲白絮飛 萬花紛謝一時稀 高天滚滚寒流急 大地微微暖氣吹 獨有英雄驅虎豹 更無豪傑怕熊羆 梅花歡喜漫天雪 凍死蒼蠅未足奇	Hiver nuage Nuage d'hiver presse le ciel / vole duvet blanc Dix milles fleurs se fanent / à l'instant rare Haut ciel coule coule / courant froid précipite Grande terre légère légère / douce souffle effleure Seulement brave chasse tigre panthères Aucun homme de génie craint ours bruns Fleurs de calycanthe jouissent partout sous le ciel neige Rien d'étrange les mouches gèlent à mort

Le poème adopte la structure heptasyllabique du style régulier (ou la structure du poème régulier de huit vers heptamètre). Cette forme de poésie apparaît entre les Ve et VIe siècles puis atteint son apogée sous la dynastie Tang (VIIe – IXe siècle). Elle joue encore aujourd'hui un rôle important dans la littérature chinoise. Ce poème est composé de deux quatrains et chaque quatrain comporte deux distiques (chaque vers contient cinq ou sept syllabes), les formes des deuxième et troisième distiques doit être parallèle, mais celles du premier et du dernier ne doivent pas l'être. Le poème de Mao respecte cette structure classique en intégrant l'effet de parallélisme dans le deuxième et le troisième distique[379].

Ces éléments permettant d'appréhender les règles de composition du poème chinois sont un préalable nécessaire pour maintenant aborder la question de la traduction. A cet effet, nous proposons un nouveau tableau exposant la comparaison entre la traduction de Brossollet et celle de Sollers. Selon ce dernier, sa version propose « *tout autre* chose dans l'ordre de la ' révolution littérale' »[380]

[379] Expression en parallèle : Haut ciel – Grande terre, courant froide – douce souffle, brave – homme de génie, titres et panthère – ours.
[380] Philippe SOLLERS, « De quelques contradictions », art. cit., p. VIII.

Traduction de Brossollet	**Traduction de Sollers**
Nuages d'hiver « Les nuages d'hiver sont lourds de neige – blanche bourre en vol ; Par myriades, pêle-mêle les fleurs se fanent et d'un coup se font rares Dans le ciel tourbillonne, tourbillonne la meute des courants glacés ; La terre immense doucement, doucement exhale son haleine. Un héros seul va chasser le tigre ou le léopard Et aucun homme courageux ne craint les ours. Les fleurs de prunier se réjouissent d'un ciel empli de neige. Qui peut s'étonner le gel fasse crever les mouches ? »[381]	Nuages d'hiver nuages d'hiver pressés de neige – duvet blanc volant dix mille pétales se fanant pêle-mêle – rares instantanément sous la hauteur du ciel court le fleuve bouillonnant de glace sur la grande terre imperceptiblement un souffle en douceur rien que des fleurs mâles chassant tigres panthères parmi les meilleurs personne ayant peur des ours les arbres épanouis *mei* jouissent de la neige partout sous le ciel rien d'extraordinaire si le gel tue les moches.[382]

Les deux traductions ci-dessus partagent plusieurs points communs :

- elles adoptent la même expression pour traduire le titre (en chinois: 冬雲, traduction littérale : hiver nuage) notamment en raison du fait que ce titre est tellement simple qu'on est obligé de l'interpréter d'une façon également simple ;

- elles reprennent la même mise en page organisée en deux quatrains ;

- elles choisissent les mêmes mots traduits d'une manière standard comme neige – 雪 (transcription phonétique : xue), ciel – 天 (transcription phonétique : tian) ;

- elles utilisent la même expression « pêle-mêle » qui semble être une interprétation à la fois sémantique et personnelle (probablement de Brossollet) ;

- elles reprennent la même technique pour séparer les différents groupes d'images à l'aide du tiret « – » (voir le vers de Brossollet et le premier distique de Sollers).

De notre point de vue, le travail de traduction de Brossollet prend en compte à la fois les contraintes de la langue française et celles de la langue chinoise. Les règles d'usage des contraintes poétiques semblent avoir été respectées puisque chaque vers débute par une lettre capitale, et dans chacun d'eux apparaît un signe de ponctuation comme le point-virgule, le point et le point d'interrogation : de tels éléments

[381] Philippe SOLLERS, « De quelques contradictions », art. cit., p. VIII.
[382] *Ibid.*

n'existent pas dans la langue chinoise traditionnelle. Observons ce qui se passe dans le deuxième distique :

> Dans le ciel tourbillonne, tourbillonne la meute des courants glacés ;
> La terre immense doucement, doucement exhale son haleine.[383]

Dans cet exemple, la figure de la répétition confère une puissance rythmique aux deux vers. Les deux termes « tourbillonne » et « doucement » sont respectivement répétés immédiatement à l'intérieur du vers, produisant un effet à la fois sonore et visuel. Ce procédé existe également dans la langue poétique chinoise et tout particulièrement dans la version de Mao : « … tourbillonne, tourbillonne… » correspond à « 滚滚 » (traduction littérale : coule coule, transcription phonétique : gun gun) dans le troisième vers et « … doucement, doucement … » correspond à « 微微 » (traduction littérale : léger léger, transcription phonétique : wei wei).

Du côté de l'interprétation, Brossollet introduit des expressions équivalentes pour traduire les noms de la langue chinoise. Par exemple, « myriade » correspond exactement à « 万 » (traduction : dix mille, transcription phonétique : wan) et « Les fleurs de prunier » correspond à « 梅 » (traduction : Fleurs de calycanthe, transcription phonétique : mei).

La version de Brossollet adapte la langue poétique chinoise à la langue poétique française tout en préservant les caractéristiques de la première. Le travail de Sollers semble donc avoir été réalisé non seulement sur la base de la version originale de Mao mais également de la version de Brossollet. Si ce dernier transforme la langue chinoise en langue française, Sollers semble plutôt « intervenir » sur la langue originale. Il tente de restituer une interprétation personnelle dans la traduction française. Un premier détail confirme notre remarque, à savoir l'absence des lettres majuscules et de ponctuation.

Traduction de Brossollet	**Traduction de Sollers**	**Version chinoise**
Myriade	Dix mille	萬 (dix mille, transcription phonétique : wan)
un ciel empli de neige.	la neige partout sous le ciel	漫天 (partout sous le ciel, transcription phonétique : man tian)
le tigre ou le léopard	Tigres et panthères	虎豹 (tigres panthères, transcription phonétique : hu bao)

[383] Philippe SOLLERS, « De quelques contradictions », art. cit., p. VIII.

Dans le tableau ci-dessus, si la traduction de Brossollet s'attache à assurer la lisibilité basée sur la langue française, celle de Sollers vise à conserver la singularité de la langue chinoise. Ce dernier justifie le choix des termes de la façon suivante : « 'Dix mille' *n'est pas* myriade. 'Partout sous le ciel' doit être maintenu. Les deux expressions sont traditionnelles en chinois »[384] . Puis Sollers remplace « léopard » par « panthère » car, selon le Larousse, « léopard » terme retenu par Brossollet signifie « panthère tachetée d'Afrique » tandis que le terme « panthère » désigne un « mammifère carnassier des régions tropicales, au pelage noir ou jaune tacheté de noir ». Le choix de Sollers est donc plus exact que celui de Brossollet puisque le léopard (panthère d'Afrique) n'existe pas dans la langue chinoise traditionnelle.

Nous présentons ci-dessous un nouveau tableau pour étudier les traductions du mot « fleurs » employé deux fois par Mao.

Traduction de Brossollet	**Traduction de Sollers**	**Version chinoise**
fleurs	pétales	花 (Fleurs, transcription phonétique : hua)
fleurs de prunier	arbres épanouis *mei*	梅花 (Fleurs de calycanthe, transcription phonétique : mei)
Un héros	des fleurs mâles	英雄 (héros, transcription phonétique : ying xiong)

Le tableau met en lumière une différence majeure entre les deux traductions. Si Brossollet reste fidèle à la version originale, Sollers semble plutôt l'interpréter. Ainsi, il remplace « fleurs de prunier » par « arbres épanouis *mei* » (*mei* étant la transcription phonétique de 梅 dans le poème de Mao). Les deux fleurs sont différentes[385] mais l'insertion du mot phonétique chinois « mei » permet de préserver le sens original. Cette technique de traduction est retenue par Granet : il s'agit de traduire le mot chinois par une transcription phonétique avec une remarque complémentaire afin de conserver le sens original de la langue étrangère[386]. De même, Sollers traduit l'expression 英雄 (héros) par « des fleurs mâles ». Une telle traduction « consiste à faire apparaître en français la composition scripturale du caractère conventionnellement traduit par 'héros' et à mettre tout l'accent sur *fleur* uniquement

[384] Philippe SOLLERS, « De quelques contradictions », art. cit., p. VIII
[385] La fleur de prunier s'épanouit durant l'été tandis que le *mei* fleurit en hiver.
[386] Voir le chapitre 1.2.1.1. consacré à Marcel Granet dans cette partie.

à cet endroit de texte »[387] . De même, Sollers traduit « 英 » par « fleur » et « 雄 » par « mâle » afin de désigner « ce qui se joue d'humain dans cette composition météorologique, végétale et animale, et explicite l'indication sexuelle (partout sous-jacente)»[388]. Or dans la version originale et la traduction de Brossollet, les deux caractères chinois « 英雄 » sont traduits par le terme « héros ». La transformation « « 英雄 » (héros) → « fleur mâle » correspond à une métaphore utilisée par Mao dans laquelle les fleurs de calycanthe sont associées à la figure des héros prêts à affronter des défis les plus difficiles. La traduction de Sollers efface donc le parallèle qui existe dans le poème de Mao entre « 英雄 » (héros) et « 豪傑 » (braves, transcription phonétique : hao jie). Pour sa part, Brossollet réalise une traduction fidèle en gardant les termes « héros » et « homme courageux ».

Par ailleurs, Sollers a vivement critiqué la traduction du huitième et dernier vers chez Brossollet. [389]

Traduction de Brossollet	**Traduction de Sollers**	**Version chinoise**
Qui peut s'étonner que le gel fasse crever les mouches ?	rien d'extraordinaire si le gel tue les mouches	凍死蒼蠅未足奇 (Rien d'étrange les mouches gèlent à mort)

À l'époque de Mao, ce poème est considéré comme une œuvre politique : à travers un paysage d'hiver, le poète fait l'éloge des révolutionnaires qui méprisent les difficultés (« Fleurs de calycanthe ne craint ni l'hiver ni neige ») sans oublier de se moquer de tous ses adversaires (« mouche tuée par le froid »). La traduction de Sollers privilégie l'emploi du verbe « tuer » là où Brossollet utilise le verbe « crever ». *A priori* les deux verbes ont le même sens. Là où Brossollet traduit « Qui peut s'étonner », Sollers propose « Rien d'extraordinaire ». Encore une fois, il semble que les deux propositions soient parfaitement admissibles. En conséquence la critique de

[387] Philippe SOLLERS, « De quelques contradictions », *Tel Quel*, n °38, *op. cit.*, p. VIII.
[388] *Ibid.*, p. VIII. Sollers semble utiliser le sens premier du caractère chinois, en faisant référence à un traité rédigé par le lettré Liu Shao (IIe – IIIe siècle) qui justifie ainsi l'étymologie du mot « héros » : « '英' signifie les meilleurs parmi toutes les plantes et '雄' désigne les plus forts parmi les animaux…ainsi on dit '英' indique les plus intelligent de l'être humain et '雄' les plus courageux », LIU Shao, *Catégories des Personnalités,* Changchun, Changchun publishing house, 2001, p. 94. Référence en chinois : 刘邵, *人物志*, 长春, 长春出版社, 2001, p. 94.
[389] « Le vers 8 est particulièrement faussé dans la traduction critiquée » : Philippe SOLLERS, « De quelques contradictions », *Tel Quel*, n° 38, *op. cit.*, p. VIII.

Sollers peut paraître excessive. Au terme de notre analyse, le travail de traduction de Sollers, malgré les points faibles que nous avons relevés, est soutenu par les telqueliens et par Kristeva qui écrit dans l'article « Comptes rendus, la contradiction et ses aspects chez un auteur des Tang » publié dans le no° 48/49 en 1972 :

> Une fâcheuse tendance des traducteurs à réduire les textes poétiques chinois à « du Lamartine », lorsqu'ils les transposent en français, empêche malheureusement le lecteur ignorant cette langue d'apprécier la polyvalence et la subversion qui s'y jouent. Il suffit de comparer, par exemple, les traductions des poèmes de Mao Tsé-toung par Guy Brossollet (*L'Herne*, 1966) et par Philippe Sollers (*Tel Quel*, 40). Brossollet : « Face à la vaste étendue liquide, je fixe sur le monde un regard équitable. » Sollers : « Œil froid regardant le monde vers l'océan ». [390]

Sollers poursuit ce projet de traduire des poèmes de Mao. Le résultat est publié dans le n° 40 de *Tel Quel* sous l'intitulé « Dix poèmes de Mao Tsé-toung : lus et traduits par Philippe Sollers »[391], chaque traduction étant accompagnée de la version originale en chinois. Les mêmes techniques sont reproduites dans la traduction de Sollers, soulignées par une nouvelle mise en page : la traduction française adopte un sens vertical, celui qui existe alors dans la poésie traditionnelle chinoise : bien que le sens de lecture en français soit forcément de gauche à droite, cette mise en page permet d'imiter le sens d'écriture de la Chine ancienne qui se trouve aussi dans la version originale, c'est-à-dire de haut en bas, de droite à gauche.

Les dix poèmes choisis par Sollers sont extraits d'un ensemble de trente sept poèmes de Mao publiés par le gouvernement chinois dans une édition officielle datant de 1963. Les dix poèmes peuvent être répartis selon trois thèmes différents, l'expression des sentiments personnels, l'expression de l'idéologie maoïste et enfin un dernier thème portant davantage sur des généralités en référence à la tradition ancienne ou un paysage. Nous en avons déjà eu un exemple lorsque nous avons étudié la traduction de « Nuages d'hiver ». Nous présentons ci-dessous la reproduction de l'un des poèmes traduits.

---

[390] Julia KRISTEVA, « Comptes rendus, la contradiction et ses aspects chez un auteur des Tang », art. cit., p. 65.

[391] Philippe SOLLERS, « Dix poèmes de Mao Tse-toung : lus et traduits par Philippe Sollers », *Tel Quel*, n° 40, hiver 1970, p. 38–57.

答李淑一 一九五七年五月十一日

我失驕楊君失柳楊柳輕颺直上重霄
九問訊吳剛何所有吳剛捧出桂花酒
寂寞嫦娥舒廣袖萬里長空且爲忠
魂舞忽報人間曾伏虎淚飛頓作傾盆
雨

DIX POÈMES DE MAO TSE-TOUNG

A LI SHU YI

11 mai 1957

j'ai perdu mon orgueil le peuplier Yang
vous avez perdu Liu ce saule pleureur
flottant et montant droit au neuvième ciel
interrogeant Wu Gang
ils reçoivent l'eau de vie aux fleurs de cannelle

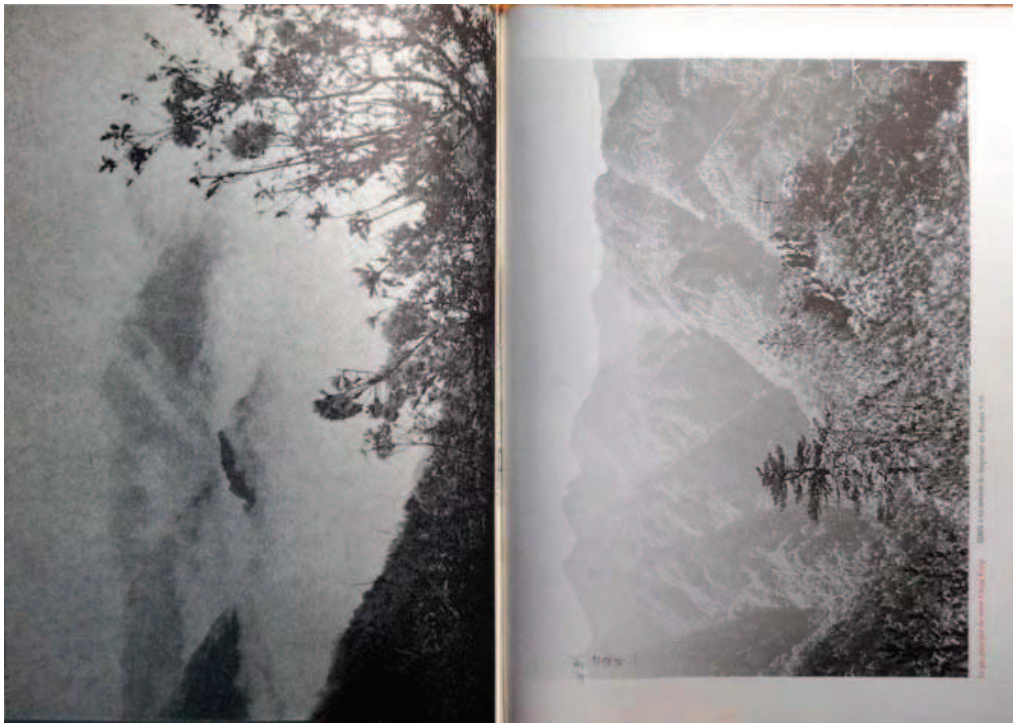
solitaire la déesse Chang E déploie largement ses manches
dans le grand espace un moment elle danse pour les patriotes morts
soudain on annonce : dans le monde humain le tigre est dompté
sur le champ comme des torrents ses larmes volantes

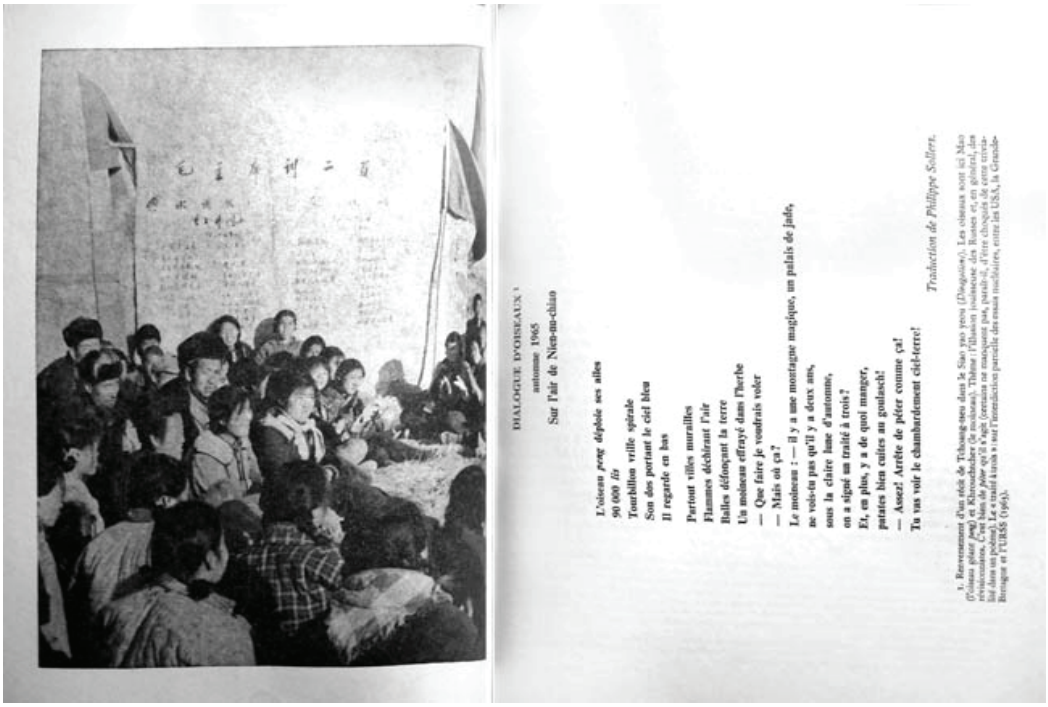
Fig. 16 Poème de Mao traduit par Sollers, intitulé « En escaladant la montagne de Lu, 1er juillet 1959 »[392]

Puis pendant l'été 1976, Sollers livre à nouveau les traductions de deux poèmes de Mao [393] dans le n° 66 de *Tel Quel*. Ces dernières œuvres sont également publiées en janvier 1976 dans la revue chinoise *Poésie* et *Tel Quel* propose leur traduction quelques mois après.

[392] Philippe SOLLERS, « Dix poèmes de Mao Tse-toung : lus et traduits par Philippe Sollers », art. cit., p. 42-43.

[393] Le nom de Mao s'affiche dans la table des matières comme auteur, tandis que celui de Sollers est mentionné à la fin de la traduction comme traducteur.





DIALOGUE D'OISEAUX [1]
automne 1965
Sur l'air de Nien-nu-chiao

L'oiseau *peng* déploie ses ailes
90 000 *lis*
Tourbillon vrille spirale
Son dos portant le ciel bleu
Il regarde en bas

Partout villes murailles
Flammes déchirant l'air
Balles défonçant la terre
Un moineau effrayé dans l'herbe
— Que faire je voudrais voler
— Mais où ça?
Le moineau : — il y a une montagne magique, un palais de jade,
ne vois-tu pas qu'il y a deux ans,
sous la claire lune d'automne,
on a signé un traité à trois?
Et, en plus, y a de quoi manger,
patates bien cuites au goulasch!
— Assez! Arrête de péter comme ça!
Tu vas voir le chambardement ciel-terre!

Traduction de Philippe Sollers.

1. Renversement d'un récit de Tchoang-tseu dans le Siao yao yeou (*Dingoïsme*). Les oiseaux sont ici Mao (l'oiseau géant *peng*) et Khrouchtchev (le moineau). Thème : l'illusion jouissante des Russes et, en général, des révolutionnaires. C'est bien de *péter* qu'il s'agit (certains ne manquent pas, paraît-il, d'être choqués de cette trivialité dans un poème). Le « traité à trois » sur l'interdiction partielle des essais nucléaires, entre les USA, la Grande-Bretagne et l'URSS (1963).

Fig. 17 Poèmes de Mao traduits par Sollers en 1976

Cette dernière version de traduction de Sollers se distingue des précédentes tout d'abord par la suppression de la version originale des poésies en chinois et l'apparition de deux photos, l'une du paysage du Mont Ching-Kang (un des sanctuaires révolutionnaires de Mao) pour illustrer le poème intitulé « En montant sur

le Ching-kang »[394], l'autre montrant des enfants en train d'étudier les deux poèmes de Mao, pour illustrer le « Dialogue d'oiseaux »[395]. De plus, Sollers utilise une nouvelle technique pour traduire le titre. Si chez Mao, le titre comprend toujours le nom de la forme poétique (par exemple : septain) ou celui de la mélodie[396] et le titre du poème, Sollers respecte ce procédé dans la version de 1976 alors qu'il l'avait négligé dans les traductions précédentes.

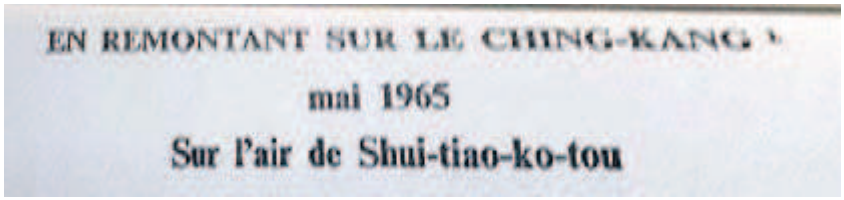

EN REMONTANT SUR LE CHING-KANG »
mai 1965
Sur l'air de Shui-tiao-ko-tou

Fig. 18 Le titre et les deux sous-titres du poème « En remontant sur le Ching-kang »

Dans l'exemple ci-dessus, il faut lire « En remontant sur le Ching-kang » comme étant le titre du poème, et « Sur l'air de Shui-tiao-ko-tou » comme désignant le modèle de la chanson selon laquelle il faut lire le poème.

Notre analyse confirme la passion de Sollers pour « une Chine intérieure »[397] mais également son engagement politique pour le maoïsme, ce qui lui vaut de recevoir de nombreuses critiques de la part des intellectuels français de l'époque. Plus tard, il tentera de justifier ses choix de jeunesse : « C'était donc le temps où la Chine se laissait pressentir de partout. Mais ce qui nous intéressait, nous, sous ce nom, était la montée voilée d'un continent intérieur »[398]. Ces derniers mots de l'écrivain rappellent la voix collective, c'est-à-dire que derrière lui il y a le groupe Tel Quel et dans ce groupe il y a Pleynet. Ce dernier est concerné par le voyage intérieur illustré notamment par son recueil poétique, *Stanze*. Comme l'écrit Sollers, il y a « un rêveur quelque part dans un pays, une société, les nôtres. Le problème est de sortir du code, du programme qui se croit éveillé, seul, permanent »[399]. La citation nous permet de

[394] MAO Tse-toung, « Deux poèmes », *Tel Quel*, n° 66, été 1976, p. 3. Ce poème vise à montrer la foi révolutionnaire de Mao malgré son âge, 72 ans.
[395] *Ibid.*, p. 5. Ce poème destiné à critiquer les révisionnistes de l'URSS sous la forme d'un dialogue imaginaire entre deux oiseaux constitue en fait la réécriture d'une fable de Tchoang-tseu, philosophe taoïste de la Chine ancienne.
[396] Il s'agit de la poésie *ci*, une forme de la poésie chinoise respectant des modèles de mélodie pour être chantée.
[397] « La Chine qui m'intéresse est une Chine intérieure », Philippe SOLLERS, « Shanghai : corps et silence », *Fugues*, Paris, Gallimard, 2012, p. 260.
[398] *Ibid.*, p. 261.
[399] Philippe SOLLERS, « Stanze », *Tel Quel*, n° 78, hiver 1978, p. 60.

faire une transition avec le prochain chapitre consacré au poète Marcelin Pleynet chez qui la Chine est une puissance féconde de l'imaginaire qui guide la création poétique.

2.3. Le rôle de la Chine dans l'imaginaire et dans la création poétique de Marcelin Pleynet

Marcelin Pleynet, né en 1933 à Lyon, publie son premier recueil de poésies en 1962[400] qui lui vaut de recevoir le prix Fénéon de littérature (comme Sollers). Le poète dit volontiers que sa vie personnelle se confond avec celle de *Tel Quel*, puis celle de *L'Infini*. Tout en assurant les fonctions de secrétaire de rédaction de *Tel Quel* de 1963 à 1981, date à laquelle s'achève l'existence de *Tel Quel*, Pleynet construit une œuvre poétique personnelle, exigeante et singulière. Il intervient également dans le domaine de la peinture du XXe siècle, et publie des essais sur des peintres comme Cézanne, Matisse, Rothko. Il occupera la chaire d'esthétique à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris de 1987 à 1998. En 1977, il publie un ensemble d'études réunies sous le titre *Art et Littérature* dans diverses revues, lesquelles donnent à voir le cheminement du poète jusqu'à l'année 1973 où est éditée son œuvre poétique majeure *Stanze.* Celle-ci est composée à l'origine de neuf chants[401] mais qui en compte seulement quatre au moment de la parution ; le chant cinq sera publié en 1999. L'œuvre demeurera inachevée.[402]

Dans le *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, *Stanze* de Pleynet est présenté comme

> (…) une épopée qui met en scène « une 'histoire monumentale ' (Nietzsche) des formes symboliques depuis leurs origines mythiques dont un sujet moderne (l'auteur, dans le contexte politique actuel) retraverse imaginairement, dans l'exercice même de son écriture, l'évolution historique, expérimentant sur lui-même (…) les innombrables restes archaïques, refoulés, que continue de véhiculer obscurément la culture occidentale. [403]

Au cours d'un entretien avec Michel Crépu publié en 1981 dans le n° 50 de la revue *Esprit*, Pleynet justifie le regard qu'il porte alors sur le monde du XXe siècle et

---

[400] Marcelin PLEYNET, *Provisoires amants des nègres*, Paris, Seuil, 1962.
[401] Le livre publié ne comprend que les 4 premiers chants.
[402] Cette composition sous la forme de chants rappelle celle des *Cantos* de Pound. Pleynet est un lecteur du poète Pound et, à cet effet, publie un article sur le poète américain dans *Le Monde* le 8 février 2002, intitulé *L'épopée d'Ezra Pound.*
[403] Jean-Louis HOUDEBINE, « Marcelin Pleynet », *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001, p. 605.

qui détermine le sens des différents chants épiques de *Stanze*. Pour le poète, l'engagement politique des intellectuels du XXe siècle, qu'il soit nationaliste ou marxiste, n'est pas à la hauteur face « à la décomposition et au pourrissement du sol culturel et historique »[404]. Pleynet ressent avec acuité « l'angoisse du vécu et du vécu de la création poétique »[405] qui fonde la quête idéologique et culturelle « qu'il [lui] fallait trouver (…) à n'importe quel prix »[406]. Face à l'« aveuglement » et l'« errance » des intellectuels, il cite « l'expérience chinoise » qui se présente à lui comme seul recours au désarroi de l'homme du XXe siècle. C'est la raison pour laquelle *Stanze* retrace un voyage intérieur qui « sollicite l'Autre de l'Europe qu'est la Chine – et donc une tradition millénaire étrangère à toute métaphysique qui a fait au XXe siècle le retour que l'on sait sur la scène historique mondiale »[407]. Les références textuelles à la Chine sont dispersées dans *Stanze*. Ainsi sur la couverture de l'ouvrage, le titre *Stanze* est complété par le sous-titre « Incantation dite au bandeau d'or I-IV ». C'est un premier « indice chinois ».

Fig. 19 Le titre et le sous-titre imprimés sur la couverture de *Stanze*

Pleynet indique lui-même que l'origine de ce sous-titre provient d'une vieille légende chinoise consacrée au moine Hsiun Tchouang (602-664) de la dynastie des Tang, rapportée dans *Si Yeou Ki* (titre en français : *Voyage en Occident*) de Wou Tcheng-en, un écrivain chinois du XVIe siècle publié en français en 1957[408]. Dans la légende, l'incantation permet de resserrer le bandeau d'or, et c'est grâce à ce geste que le singe va obéir à son maître, c'est-à-dire le moine. Pleynet donne ces précisions sur la légende[409] après le quatrième chant dans la dernière section de l'œuvre intitulée

[404] Marcelin PLEYNET, Michel CREPU, « Art, littérature et société contemporaine : Entretien avec Marcelin Pleynet », *Esprit*, n° 50, février 1981, p. 43.
[405] *Ibid.*, p. 43.
[406] *Ibid.*
[407] Jean-Louis HOUDEBINE, « Marcelin Pleynet », art. cit., p. 605.
[408] Marcelin PLEYNET, *Stanze*, *op. cit.*, p.153.
[409] « Dans son voyage quasi initiatique le moine (…) est accompagné de Souen le Singe (…) qui doit faciliter au pèlerin la traversée des nombreuses embûches qui jalonnent sa route. Mais il se trouve que

« Le bandeau d'or : notes ». Les notes forment un paratexte précieux pour le lecteur qui vient y rechercher les clés pour accéder à la compréhension du texte. À propos de la légende, Pleynet ne retient que la mise en scène systématique du « rôle incantatoire de la langue à travers les diverses formes de civilisation et d'économie qui constituent l'évolution de notre culture »[410]. Le bandeau d'or est une métaphore du « système économique » et l'incantation correspond aux « discours culturels (idéologique) »[411]. Ainsi, l'économie donne naissance à l'idéologie et, dans le même temps, l'idéologie permet de promouvoir ou contrôler l'économie. Ce mouvement définit un lien avec la fameuse théorie du matérialisme historique. Le langage idéologique de *Stanze* devient aussi la langue adoptée par le poète : « le poète : J'écris l'incantation »[412]. L'auteur met l'accent sur « un sujet en train d'écrire »[413]. Pleynet propose « à travers l'aventure d'un sujet (auteur), la critique et les chants des archaïsmes que notre culture continue de véhiculer »[414]. Ce qu'il appelle un procédé de « non linéarité »[415] s'accompagne du non respect des formes poétiques traditionnelles. En effet, l'écriture dans *Stanze*

> (…) use de tous les registres (jeux de mots, rêves, lapsus, balbutiements enfantins, argot sexuel, coupures de presse d'actualité, prélèvements citationnels, etc. avec une liberté, une jubilation dans la création verbale des plus réjouissantes. [416]

Dans le corpus de citations, souvent insérées dans un encadré, figurent le long poème de Kouo Mo-jo[417] et le poème de Mao, correspondant à une « réponse au camarade Kouo Mo-Jo » datée du 17 novembre 1961. Ce sont de nouvelles références à la Chine.

---

le Singe magique se voit souvent forcé de désobéir aux ordres un moine borné. C'est pour remédier à cet état de choses que les dieux offrent au moine 'un bandeau d'or' qui passé au front du Singe, en se resserrant sous l'effet d'une 'Incantation' récitée par le moine, obligera Souen à obéir », *ibid.*, p. 153.

[410] Marcelin PLEYNET, *Stanze*, *op. cit.*, p.153.

[411] *Ibid.*, p. 153-154.

[412] *Ibid.*, p. 133.

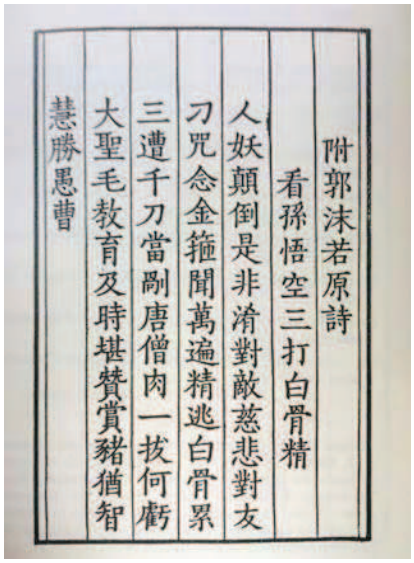
[413] *Ibid.*, p. 155.

[414] *Ibid.*

[415] *Ibid.*, p. 157.

[416] Jean-Louis HOUDEBINE, « Marcelin Pleynet », art. cit., p. 605

[417] Kouo Mo-jo (1892-1978) est un écrivain, dramaturge, poète et historien chinois du XXe siècle. Pendant la Révolution culturelle, il montre sou soutien à Mao et aux mouvements sociaux déclenchés par ce dernier. Il entretient une amitié littéraire avec Mao. Leurs échanges épistolaires ont lieu notamment sous la forme poétique, en particulier à propos de la parution du *Voyage en Occident*.

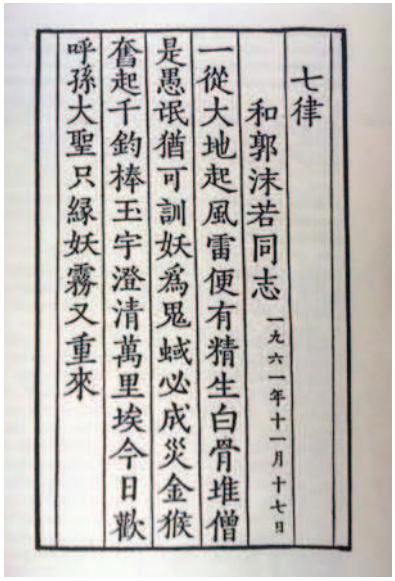


附郭沫若原詩

看孫悟空三打白骨精

人妖顛倒是非淆對敵慈悲對友
刁咒念金箍聞萬遍精逃白骨累
三遭千刀當剮唐僧肉一拔何虧
大聖毛教育及時堪贊賞豬猶智
慧勝愚曹

Fig. 20 Le poème de Kouo Mo-jo reproduit dans *Stanze*



七律

和郭沫若同志 一九六一年十一月十七日

一從大地起風雷便有精生白骨堆僧
是愚氓猶可訓妖爲鬼蜮必成災金猴
奮起千鈞棒玉宇澄清萬里埃今日歡
呼孫大聖只緣妖霧又重來

Fig. 21 La réponse de Mao destiné à Kouo Mo-jo sous forme de poème, reproduit dans *Stanze*

Ces deux poèmes sont les témoins de « la réactualisation »[418] de *Si Yeou Ki* (titre en français : *Voyage en Occident*) : le singe opprimé par le moine joue un rôle révolutionnaire contre l'oppression du moine incarnant les forces conservatrices dominantes[419]. A ces significations, il faut en ajouter une autre suggérée par les

[418] Marcelin PLEYNET, *Stanze*, *op. cit.*, p.160.
[419] Les poèmes de Mao et Guo se fondent sur un extrait de *Voyage en Occident* : un démon se déguise en être humain pour piéger le moine afin de le manger. Pourtant, c'est le singe qui aperçoit tout de suite la vérité et essaie de tuer ce démon. Malheureusement, le moine ne fait pas confiance au singe et le torture avec « l'incantation dite au bandeau d'or » à cause de ce « meurtre » en lui demandant de le quitter ; il faut attendre jusqu'au dernier moment, quand le moine regrette son imprudence devant le démon, que le singe exclu revient pour sauver le moine. Mao et Guo considèrent que le singe est un rôle révolutionnaire qui voit à travers la vérité et qui lutte contre les méchants ; leurs poèmes sont aussi une forme de satire destinée aux « révisionnistes ».

collages des poèmes de Mao et de Kouo Mo-Jo qui incarnent la parole révolutionnaire. Le singe se révolte alors contre le moine.

Selon Pleynet, *Stanze* se distingue par son « organisation ouverte »[420]qui fait entrer tous ces mouvements conscients et inconscients afin d'obtenir une représentation du monde. Dans un tel dispositif apparaît la représentation de la cosmogonie chinoise à travers la figure de la « grande image » du *Tao Tö King*[421], placée dans l'exergue traduit plus tard par le poète.[422] Il y a donc un mouvement de dédoublement de la mise en exergue, d'abord en langue chinoise, puis en français.

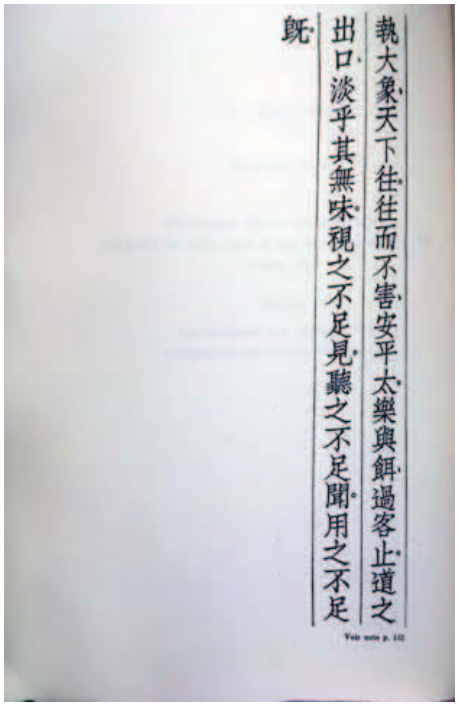

執大象天下往往而不害安平太樂與餌過客止道之
出口淡乎其無味視之不足見聽之不足聞用之不足
既

Fig. 22 Citation du *Tao Tö King* mise en exergue dans *Stanze*

Ci-dessous, nous indiquons la traduction de cet exergue en français :

> Celui qui tient la grande image, tous les mondes accourent à lui. Ceux qui accourent ne subissent pas de tort, mais demeurent en paix et union. La musique, les appâts font s'arrêter un étranger qui passe. Mais les paroles qu'on dit sur la voie, comme elles sont fades et sans saveur ! Regardée, elle ne vaut pas qu'on la voie ; écoutée, elle ne vaut pas qu'on l'entende. Mais employée, elle ne peut être épuisée[423].

A ce propos, la « grande image » (en chinois : 大象, transcription phonétique : da xiang) peut aussi être traduite, d'une façon plus littéraire, par « la vertu de la grande

[420] Marcelin PLEYNET, *Stanze*, *op. cit.*, p. 166.
[421] *Tao Tö King* (titre en chinois : 道德經, traduction littérale en français : *Livre de la voie et de la vertu*) est un classique taoïste rédigé par Lao Tseu, fondateur du taoïsme qui vit entre VIe siècle av. J.-C. et Ve siècle av. J.-C.
[422] Marcelin PLEYNET, *Stanze*, *op. cit.*, p. 152
[423] *Ibid.*

Voie » ou « la vertu de Tao ». Cette citation peut être résumée ainsi : la vertu de la grande Voie permet d'établir l'harmonie entre les hommes. Le Tao (la grande Voie) est indicible, inexprimable et inépuisable.

Stanze comprend une autre référence chinoise que nous avons déjà évoquée, avec l'insertion du proverbe chinois, « Si on connaît les commencements on connaît les fins »[424], chacun de ces neuf mots étant attribué à chacun des neuf chants qui auraient dû composer la totalité de l'œuvre *Stanze*. La citation de Tshai Chhen[425], philosophe chinois du XIIe siècle mentionnée par Joseph Needham dans *Science and Civilisation in China*[426] : « Nombres et choses continuent indéfiniment, comment pouvoir savoir ce qui est commencement et ce qui est fin ? »[427]. Pleynet retient l'analogie entre le système des nombres et l'évolution des choses, comme déterminante sur la façon de penser le monde, le tout étant conçu alors comme un ensemble unissant le commencement et la fin.

Enfin Pleynet achève les références à la symbolique chinoise avec la figure du carré magique. Cette figure géométrique ésotérique est un carré dont chaque côté contient neuf points. Ce dernier se compose de neuf éléments dont chacun correspond à un chiffre (entre 1 et 9). Sur le plan de la structure de l'œuvre, *Stanze* est conçu par le poète pour être composé de neuf chants ; ces derniers auraient dû correspondre aux neuf chambres du carré magique. Pleynet reproduit l'image du carré magique en ajoutant cette précision : « la maison de calendrier 明堂 ». Mais il justifie également le sens qu'il lui attribue : « Cette grille est celle de la représentation cosmogonique chinoise dite de « La grande image » (voir exergue) ou du « carré magique » composé de neuf chambres ou STANZE ou stances (voir Marcel Granet, *la Pensée chinoise*, Albin Michel, 1934, p.173-181) ainsi distribuées »[428].

---

[424] Marcelin PLEYNET, *Stanze*, *op. cit.*, p. 155.
[425] Tshai Chhen (1167-1230) est un lettré et un philosophe chinois de la dynastie de Song. Spécialiste du *Chou King* (en français : *Le Classique des documents*), il analyse le *Hong-Fan* (en chinois : 洪范. Voir les passages de la thèse consacrés à Ion Banu) à travers les mathématiques. Selon lui, le ciel et la terre, l'homme et les choses sont tous à l'origine du système des nombres.
[426] Pleynet fait ainsi référence au sinologue Joseph Needham dont *Tel Quel* a publié plusieurs articles et dont nous avons parlé dans cette partie.
[427] Marcelin PLEYNET, *Stanze*, *op. cit.*, p. 156.
[428] *Ibid.*

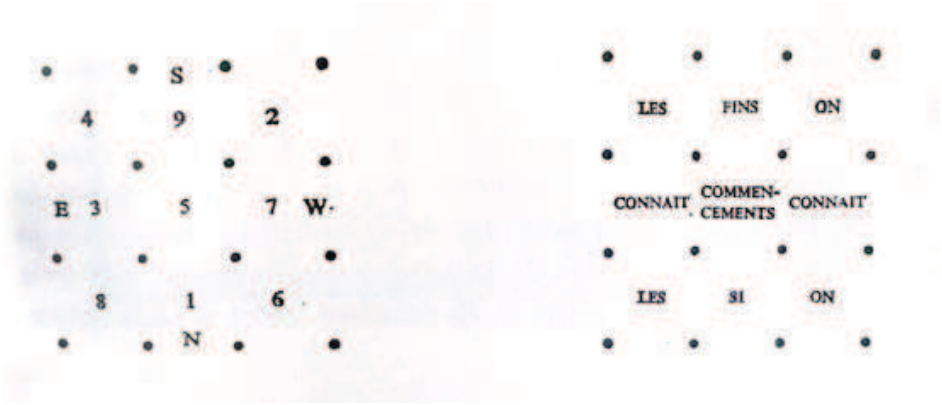


Fig. 23 Image de deux carrés magiques dans *Stanze* [429]

L'interprétation personnelle de Pleynet fait l'objet d'une analyse de Frans de Haes (1948-)[430] qui, à notre avis, apporte un éclairage nécessaire et approprié à notre analyse :

> (Le carré magique) est comme un tableau du monde, appelé aussi la 'maison de calendrier (le 'Ming t'ang'), demeure à 9 chambres (en italien : *stanze* !) que, dans l'ancienne civilisation chinoise, l'empereur était censé parcourir selon un plan déterminé, moins pour assurer un ordre rigide que pour garantir un 'groupement de réalités', des équivalences productives (sans saisons, points cardinaux, couleurs, saveurs, notes, éléments, etc.). Avec la disposition des 8 trigrammes, base du *Yi-king*, la 'maison du calendrier' offre donc des 'images du monde' complémentaires dans le jeu incessant des mutations du réel. [431]

Pleynet explique aussi la raison pour laquelle les caractères chinois se trouvent uniquement dans le paratexte et pas dans le texte. Il est évident qu'une technique de l'insertion des caractères chinois peut faire penser à Ezra Pound et *Les Cantos*. Pourtant, Pleynet veut montrer le fait que sa Chine n'est pas celle de Pound, c'est-à-dire « la Chine de Confucius » créée par « l'utilisation de l'écriture chinoise »[432]. La Chine de Pleynet est à la fois ancienne et moderne, taoïste et maoïste. Selon ces dernières références, il écrit :

> Le sens et la distribution de la phrase de Tshai Chhen indique la fonction de roue (infinie) du carré (Ming-t'ang). La roue établit chaque point, chaque moment historique, chaque mot ou

[429] Marcelin PLEYNET, *Stanze*, *op. cit.*, p. 159. Le carré magique ou le carré de *Luo Shu*, sous forme d'une figure géométrique, est un carré ésotérique dont chaque côté contient neuf points. Ce dernier se compose de neuf éléments dont chacun correspond à un chiffre. Il peut aussi être interprété différemment. Par exemple, le *Hong Fan*, objet de recherche de l'article d'Ion Banu (Voir les passages les passages de la thèse sur Ion Banu) est aussi une interprétation du carré magique sur le plan philosophique.
[430] Frans de Haes (1948-) est un écrivain, poète belge et un collaborateur de la revue *L'Infini*.
[431] Frans de HAES, « Le propre du temps de Marcelin Pleynet », *Faire Part*, n° 30-31, printemps 2012, p. 25.
[432] Marcelin PLEYNET, *Stanze*, *op. cit.*, p. 164.

partie de mot que l'étendue temporaire, imaginaire, fictionnelle de période porte au carré (et au livre). [433]

Notre analyse montre qu'il y a une imbrication forte entre des manifestations propres à la langue et les pensées personnelles du poète. Ce dispositif relève de la technique du collage dans la mise en pages des quatre chants, cherchant à traduire une « mise en place de l'apparemment fini (la phrase) dans du sans fin (le langage) »[434] .

Si, selon Pleynet, *Stanze* ne comporte « pas de signes chinois »[435], l'œuvre est néanmoins redevable à la Chine, celle de Mao et celle du taoïsme. Dans ce texte, le rôle poétique attribué alors à l'écriture revêt une signification particulière dans un dispositif organisationnel où la technique du collage aide à construire une syntaxe et un lexique et à mettre en place la phrase. L'incantation, cette façon particulière de chanter pour « opérer un charme, un sortilège »[436], ouvre la voie à la transformation du monde, point de ralliement du projet des telqueliens.

Nous avons voulu montrer comment Sollers, Pleynet et Kristeva, avant même d'entreprendre le projet du voyage en Chine, contribuent, chacun à leur manière, à la création d'un ensemble de textes littéraires placés sous l'influence de la Chine. Les auteurs ont cherché à mieux connaître la civilisation chinoise, ce que nous avons largement démontré dans ce chapitre. Mais plus encore ils se sont inscrits dans une démarche idéologique. Car la littérature que nous venons de présenter restitue principalement des images de la Chine contemporaine sous l'autorité de Mao. Selon Laurent Jenny, les telqueliens apparaissent non pas comme des militants mais comme des dissidents qui ne peuvent adhérer à un ordre politique conventionnel. C'est ce qui apparaît tout au long de l'histoire de Tel Quel avant 1974 et qui est en conflit récurrent avec les organisations politiques communistes. C'est pourquoi finalement la position des telqueliens ressemble davantage à celle de la dissidence qui « quitte la

---

[433] Marcelin PLEYNET, *Stanze*, *op. cit.*, p. 165. Pleynet lie la disposition des 9 chants de *Stanze* selon le carré magique chinois avec la définition de la « roue » donnée par le romancier et poète irlandais James Joyce (1882-1941) : « Mais ce que je voudrais plus particulièrement souligner c'est le rapport entre la mise en place de la distribution du mot à mot de la phrase de Tshai Chhen ('Si on connaît…') à l'intérieur du Ming t'ang (carré magique) et que peut suggérer l'extrait de lettre où James Joyce définit pour Miss Weaver ce qu'on pourrait considérer comme le blason de Finnegans Wake : ' je suis en train de construire une machine à une seule roue. Sans rayon bien sûr. Une roue parfaitement carrée…Non, c'est une roue, je le dis à l'univers. Et elle est carrée.' ».
[434] *Ibid.*
[435] *Ibid.*, p. 164.
[436] URL : http://www.cnrtl.fr/definition/sortilege

scène du politique » sans pour autant se renier mais pour « se maintenir et s'exercer plus purement ailleurs. Le nom de ce lieu absolu n'est autre que la littérature »[437].

[437] Laurent JENNY, *Je suis la révolution : histoire d'une métaphore, 1830-1975*, *op. cit.*, p. 127.

Chapitre 3. Tel Quel et Barthes, le consensus dans la distance. À chacun son Orient

Les relations entre *Tel Quel* et Barthes sont réelles. Sollers les confirme au cours d'un entretien en date de 2002 :

> Dans le contexte qui nous est commun alors, celui de la revue *Tel Quel*, un certain nombre de recherches convergentes créent une situation dont on pouvait percevoir qu'elle déboucherait sur de nouvelles perspectives. Barthes était partie prenante de toute cette activité théorique. Il était attentif à tout ce qui se faisait, notamment à ce que Kristeva formalisait, à ce que Jakobson élaborait…[438]

En 1961, Roland Barthes[439] est invité par la revue *Tel Quel* à répondre à un questionnaire intitulé « La littérature d'aujourd'hui » ; ses réponses aux cinq questions seront publiées dans le n° 7 de la revue (automne 1961). Dans ses souvenirs, Philippe Sollers date la rencontre personnelle avec Barthes en 1963 (cette même année, il s'éloigne de Robbe-Grillet) ; à ce moment-là, Barthes est très « isolé »[440] : c'est un isolement affectif à la suite de sa rupture avec Michel Foucault et un isolement intellectuel compte tenu « d'une levée de boucliers universitaires et journalistiques provoqués par son livre *Sur Racine*[441] », rappelle Sollers[442]. En 1965, Tel Quel apporte son soutien à Barthes dans le cadre de cette controverse qui l'oppose au professeur de littérature Raymond Picard (1917-1975) spécialiste de Racine. Sollers se souvient qu'à cette époque-là des tensions et des dissensions importantes éclatent entre les membres de Tel Quel au sujet de questions politiques et littéraires. C'est pourquoi, explique Sollers :

> (…) nous décidons que la politique éditoriale de la revue doit changer et visons à rassembler autant que possible ce que la scène littéraire comporte de contestataires. Ma fréquentation de

---

[438] Philippe SOLLERS, « 'L'écrit à l'écrit en tant qu'écrit' : A propos de Barthes : entretien avec Philippe Sollers », *Contrepoints*, 2 décembre 2002, URL: https://goo.gl/ViJqzj

[439] Atteint de tuberculose, Barthes interrompt ses études et fait plusieurs séjours au sanatorium des étudiants à St-Hilaire du Touvet. Pupille de la nation, son existence est matériellement difficile ; quand il revient à Paris, il est employé par le Centre du Vocabulaire français de Mario Roques, créé en 1936 par le Front populaire pour y réaliser des inventaires de la langue française. Après la guerre, Barthes envisage de faire une thèse sur le langage de la Mode. Il tente de s'inscrire, mais en vain, dans les années 1950 dans le département dirigé alors par Claude Lévi-Strauss.

[440] Philippe SOLLERS, « Sollers sur Barthes : 'En plus d'être affective, notre alliance était militaire et littéraire' », *Le Monde*, 23 octobre 2015.

[441] En 1963, Barthes publie un ensemble d'articles réunis dans un ouvrage intitulé *Sur Racine*. L'année suivante, il publie *Essais critiques* réunissant de nouveaux articles qui précise ses analyses sur le dramaturge. C'est alors qu'en 1965, Raymond Picard, publie un pamphlet *Nouvelle critique ou nouvelle imposture* dans lequel l'auteur dénonce le « conformisme d'avant-garde » de Barthes, Marie Gil, *Roland Barthes : Au lieu de la vie*, Paris, Flammarion, 2012, p. 287.

[442] Philippe SOLLERS, « 'L'écrit à l'écrit en tant qu'écrit' : A propos de Barthes : entretien avec Philippe Sollers », art. cit.

> Barthes doit débuter à cette période (…) Mais nos rapports ont commencé à devenir plus étroits, voire amicaux, à partir de 1965. [443]

Barthes trouve « refuge » auprès des telqueliens et leurs relations s'épanouissent à travers une compréhension réciproque des nouveaux enjeux de la littérature. Selon Sollers, « un certain nombre de recherches convergentes créent une situation dont on pouvait percevoir qu'elle déboucherait sur de nouvelles perspectives. Barthes était partie prenante de toute cette activité théorique »[444]. La collaboration de Barthes à *Tel Quel* donne lieu à la parution d'un premier article dans le n° 16 (hiver 1964) intitulé « Littérature et signification », puis à la publication de *Critique et vérité*, premier livre de Barthes dans la collection Tel Quel de la maison d'édition du Seuil.

On évoque volontiers les liens entre Barthes et Tel Quel mais on méconnaît ceux qui se sont noués entre Barthes et Kristeva alors qu'il s'agit d'une réelle amitié qui dura vingt ans. Lorsqu'en 1965, Kristeva arrive en France pour entreprendre une thèse sur le nouveau roman, elle va rencontrer, par l'intermédiaire de Tzvetan Todorov, Gérard Genette et Roland Barthes qui la mettent en contact avec Tel Quel et avec Philippe Sollers, son futur mari. En 1968, elle soutient une thèse en littérature[445]. Puis elle poursuit son travail qui débouche sur un doctorat d'État soutenu en 1973, *La révolution du langage poétique*. Barthes fait partie du jury. Cette approche du langage va lui ouvrir de nouveaux horizons, notamment celui de la psychanalyse. À propos de son ami Roland Barthes, Kristeva se souvient :

> Le charme des premiers cours à la veille de Noël 1965 ; des entretiens dont les thèmes suivaient, évidemment, l'évolution des idées nouvelles que Barthes précédait ou qu'il attrapait toujours à temps (certains croyaient bêtement qu'il les dirigeait). Ces appels téléphoniques timides et d'une courbe chantée ironique, comme pour marquer l'inanité du propos commun et de sa propre demande. [446]

L'amitié de Barthes pour le couple Sollers-Kristeva favorise diverses collaborations : outre des articles publiés dans *Tel Quel*, Barthes publie des critiques consacrées à Sollers tels que « Le refus d'hériter » (1968), « Par-dessus l'épaule » (1973) et « Situation » (1974). Puis *Tel Quel* consacre le n° 47 de l'automne 1971, à

---

[443] Philippe SOLLERS, « 'L'écrit à l'écrit en tant qu'écrit' : A propos de Barthes : entretien avec Philippe Sollers », art. cit.
[444] *Ibid.*
[445] Thèse consacrée au roman d'Antoine de La Salle, *Le petit Jehan de Saintré*.
[446] Julia KRISTEVA, « La voix de Barthes », *Communications*, n° 36, 1982, p. 119.

Roland Barthes[447]. En revanche, Barthes n'a jamais adhéré à l'engagement maoïste de ses amis. Si au cours de l'année 1951-1952, les publications de Barthes « à l'exception des études sur Michelet et sur Cayrol, portent sur le marxisme, les notions de 'littérature de gauche' et de combat »[448], l'écrivain se tient à l'écart des mouvements politiques et plus tard ne participera pas aux événements de mai 1968. Ces derniers vont toutefois inspirer la rédaction de l'article intitulé « L'écriture de l'événement »[449] ayant pour objet de décrypter la contestation des étudiants :

> Décrire l'événement implique que l'événement a été écrit. Comment un événement peut-il être écrit ? Qu'est-ce que cela peut vouloir dire que 'l'écriture de l'événement' ? L'événement de mai 68 semble avoir été écrit de trois façons, de trois écritures, dont la conjonction polygraphique forme peut-être son originalité historique. [450]

Finalement, la biographie de Barthes montre que, durant les années 1960-1970, l'écrivain se consacre principalement à l'écriture et aux voyages. Il se rend notamment à trois reprises au Japon. Sollers, dans son livre intitulé *L'amitié de Roland Barthes* publié en 2015, l'année du centenaire de la naissance de l'écrivain, écrit :

> Un événement majeur dans la vie et l'œuvre de Barthes, c'est en 1970 *L'Empire des signes*, le Japon. On a failli se brouiller en Chine à cause du fait qu'il était pressé de retourner au Japon. [451]

Sollers souligne un intérêt commun pour l'Orient entre Barthes et les telqueliens. Alors que Barthes se tourne vers le Japon, Sollers, Kristeva et Pleynet se tournent vers la Chine. Le premier voyage de Barthes au Japon se déroule en mai-juin 1966 dans le cadre d'une invitation reçue de Maurice Pinguet, directeur de l'Institut franco-japonais à Tokyo et ami de Barthes. Il va animer deux séminaires, l'un consacré à la critique littéraire et l'autre aux mythologies[452]. Il rapporte de ce voyage un article intitulé « Leçon d'écriture » qui sera publié dans le n° 34 de *Tel Quel* (été 1968) consacré à un spectacle de marionnettes japonaises, le Bunraku. Il retourne au Japon en 1967 (4 mars – 5 avril) puis à nouveau en 1968 (17 décembre – 10 janvier).

---

[447] On y trouve deux articles de Roland Barthes « Écrivain, Intellectuel, Professeur » et « Réponses », un article de Philippe Sollers « R.B. », un article de Julia Kristeva « Comment parler à la littérature », un article de Marcelin Pleynet « Dédicace » et aussi un article de François Wahl « Le code, la roue, la réserve », éditeur de Barthes. Ces cinq auteurs vont voyager ensemble en Chine en 1974.

[448] Marie Gil, *Roland Barthes : Au lieu de la vie*, *op.cit.,* 2012, p. 181. Barthes publie *Michelet par lui-même* en 1953 et fait référence à l'écriture de Jean Cayrol dans *Le Degré zéro de l'écriture* paru la même année.

[449] Roland BARTHES, « L'écriture de l'événement », *Communications*, n° 1, 1968, p. 108-112.

[450] *Ibid.*, p. 108.

[451] Philippe SOLLERS, *L'amitié avec Barthes*, Paris, Seuil, 2015, p. 24.

[452] Tiphaine SAMOYAULT, *Roland Barthes : biographie*, *op. cit.*, p. 416.

Les trois voyages sont à l'origine de l'écriture de *L'Empire des signes* (1970). Selon Pinguet, le Japon « de Barthes (…) comme l'Italie de Stendhal [est] le lieu rêvé d'une autre vie, d'un bonheur possible »[453].

Sollers, interrogé en 2012 pour savoir si le regard de Barthes sur la Chine « témoigne (…) d'un intérêt identique, partagé et croisé, entre la Chine et le Japon », celui-ci répond qu'il ne croit pas que Barthes se soit intéressé à la Chine : « *L'Empire des signes* contient des ouvertures éventuelles vers la Chine, mais je ne pense pas que sa civilisation, sa pensée, sa poésie, sa peinture l'aient beaucoup intéressé (…) La passion pour la Chine, c'est vraiment moi »[454]. Dans son livre *L'Empire des signes*, Barthes tente d'interroger la notion de l'Orient à travers ses différences avec l'Occident :

> Ce qui peut être visé, dans la considération de l'Orient, ce ne sont pas d'autres symboles, une autre métaphysique, une autre sagesse (encore que celle-ci apparaisse bien désirable) ; c'est la possibilité d'une différence, d'une mutation, d'une révolution dans la propriété des systèmes symboliques.[455]

L'attrait de Barthes pour le Japon semble correspondre à une sorte de révélation au sens propre du terme, de la fonction du signe dans la langue (cet élément de sémiotique intéresse tout particulièrement les telqueliens). Car la découverte du Japon déclenche une dynamique dans l'imaginaire de Barthes. Certes, il déplore « notre inconnaissance de l'Asie » malgré « des langages connus (l'Orient de Voltaire, de la Revue asiatique, de Loti ou d'Air France) »[456]. Le voyage au Japon participe à une sorte d'obligation professionnelle, il entre dans l'exercice d'une fonction sociale, celle de l'enseignement, il est associé à une invitation destinée à faire des cours devant un public d'étudiants. De telles conditions de voyage ne relèvent pas de la catégorie voyage touristique ou voyage d'agrément (un point commun avec l'invitation du gouvernement chinois adressée à Tel Quel pour venir séjourner en Chine, voir partie II de la thèse). Mais ce que révèle le voyage au Japon, pour l'auteur, c'est que le rêve de connaître non seulement une langue étrangère mais aussi une langue étrange devient une réalité. Le Japon, c'est l'expérience de la langue et de l'écriture. Ne pas comprendre la langue, se heurter aux impasses de la traduction et

---

[453] Maurice PINGUET, « Le texte Japon (Barthes et le Japon) », *Le texte Japon : Introuvables et inédits, réunis et présentés par Michaël Ferrier*, Paris, Seuil, 2009, p. 31.
[454] Aliocha Wald LASOWSKI, « Le voyage en Chine. Barthes », art. cit., p. 116.
[455] *Ibid.*, p. 7-8.
[456] Roland BARTHES, *L'Empire des signes* (1970), Paris, Seuil, 2007, p. 12.

donc pénétrer l'intraduisible, ce sont autant de faits qui pénètrent dans l'intériorité de Barthes :

> (…) jusqu'à ce que (…) tout l'Occident s'ébranle et que vacillent les droits de la langue paternelle, celle qui nous vient de nos pères et nous fait à notre tour, pères et propriétaires d'une culture que précisément l'histoire transforme en « nature ». [457]

Selon Barthes, la langue inconnue crée le lien entre Orient et Occident. Cette remarque appelle des précisions. Rappelons que le sémiologue a lu *La Pensée chinoise* de Granet, ce qu'il précise dans *L'Empire des signes.* Il y évoque les langues étrangères parlées dans des pays lointains comme ceux de l'Orient : « Tel chapitre (…) de Granet sur le chinois »[458]. Ses réflexions le portent à regarder du côté des langues « permettant d'apercevoir un paysage »[459]. La découverte de la langue japonaise est un élément déclencheur qui va dynamiser sa théorie sémiotique. Le Japon placé sous *L'Empire des signes* vient révéler l'Occident placé sous l'empire du « sens intime qui est le nôtre : théâtral, narcissique, hystérique »[460]. Mais en dehors de sa fascination pour la langue, Barthes exprime une « indifférence » pour l'Orient comme il l'indique lui-même, que ce soit le Japon ou la Chine.

> Je ne regarde pas amoureusement vers une essence orientale, l'Orient m'est indifférent, il me fournit simplement une réserve de traits dont la mise en batterie, le jeu inventé, me permettent de « flatter », l'idée d'un système symbolique inouï, entièrement dépris du nôtre.[461]

De ce fait, il n'est pas étonnant de constater que, contrairement aux telqueliens, Barthes ne publie aucun article sur la Chine dans *Tel Quel* avant le voyage de 1974. Seule, une mention à propos du mouvement des Gardes Rouges apparaît dans un article de 1967 qui explique le fait que « l'expression 'révolution culturelle' traduit, fort mal, la 'destruction des fondements de la civilisation' »[462].

Désormais c'est la Chine qui incarne l'Orient. Si tout au long de la première partie de la thèse, nous avons évoqué à travers les pensées des telqueliens et de Barthes une Chine théorique, imaginée et littéraire, nous allons aborder dans la prochaine partie de la thèse une Chine vécue par les écrivains. Comment écrire ce

---

[457] Roland BARTHES, *L'Empire des signes* (1970), *op. cit.*, p. 15
[458] *Ibid.*, p. 16
[459] *Ibid.*
[460] Maurice PINGUET, « Le texte Japon (Barthes et le Japon) », art. cit., p. 35.
[461] Roland BARTHES, *L'Empire des signes* (1970), *op. cit.*, p. 11.
[462] Roland BARTHES, « Le discours de l'histoire », *Œuvres Complètes : livres, textes, entretiens 1962-1967*, tome 2, Paris, Seuil, 2002, p. 1262.

voyage ? C'est ce que nous allons développer en prenant appui sur les différents textes rédigés par les voyageurs pendant ou à la suite du voyage en Chine. Selon Michel Butor :

> Et j'écris. Or j'ai toujours éprouvé l'intense communication qu'il y a entre mes voyages et mon écriture; je voyage pour écrire, et ceci non seulement pour trouver des sujets, matières ou matériaux, comme ceux qui vont au Pérou ou en Chine pour en rapporter conférences et articles de journaux (je le fais aussi; pas encore en ce qui concerne précisément ces deux pays, malheureusement; cela viendra), mais parce que pour moi voyager, au moins voyager d'une certaine façon, c'est écrire (et d'abord parce que c'est lire), et qu'écrire c'est voyager.[463]

La remarque de Butor retient notre attention dans la mesure où l'écrivain établit un lien de réciprocité entre deux actions, écrire et voyager. L'une ne va pas sans l'autre et l'une implique l'autre et *vice versa*. Ce processus va sans doute déterminer la posture des écrivains durant leur voyage en Chine.

[463] Michel BUTOR, « Le voyage et réécriture », *Romantisme*, n° 4, 1972, p. 4.

PARTIE II

Le récit problématique du voyage de Tel Quel et de Barthes au pays de Mao

Le voyage en Chine des telqueliens et de Barthes en 1974 n'est pas sans rappeler une tradition ancienne du voyage en Chine pour les voyageurs européens.

Sur un plan historique, grâce au marchand italien Marco Polo (1254-1324) et son célèbre récit de voyage sur l'Empire de Yuan, *Livre des merveilles* (rédigé en 1298), la Chine devient une des destinations les plus fascinantes pour les navigateurs et commerçants occidentaux. A partir de la Renaissance, les grandes traversées maritimes favorisent aussi les échanges intellectuels, culturels, scientifiques et diplomatiques. Ainsi, en 1685, sous l'égide de l'Académie des Sciences et du mécénat royal de Louis XIV, six missionnaires jésuites français représentant les « mathématiciens du Rois » sont envoyés à la cour impériale de Pékin. Ces échanges ont contribué à approfondir les connaissances en mathématiques appliquées, notamment en géographie et astronomie. On peut citer l'ouvrage *Voyage en divers États d'Europe et d'Asie entrepris pour découvrir un nouveau chemin à la Chine*, de Philippe Avril (1692) dans lequel l'auteur décrit différentes routes pour arriver en Chine, en multipliant des indications géographiques concernant les pays visités[464]. Dans le même temps, les traductions du *Confucius Sinarum Philosophus* publiées en France et en Europe viennent enrichir les réflexions de philosophes comme Voltaire ou Leibniz. La Chine exercera une réelle influence sur la formation de l'esprit philosophique des Lumières.[465] C'est au XIXe siècle que le corpus des récits de voyage en Chine commence à s'enrichir de contributions nombreuses et diverses. Cette remarque correspond à ce que nous avons déjà noté dans l'introduction de la thèse où nous avons souligné l'engouement des écrivains à voyager vers des destinations exotiques comme l'Egypte ou les pays du Maghreb. Mais la Chine est une destination peu connue à l'époque. Parmi les références bibliographiques consultées, nous avons pu retenir deux seules publications, à savoir le *Journal de mon troisième voyage d'exploration dans l'Empire chinois*, de janvier 1872 à avril 1874, de l'abbé David Armand publié en 1875 ainsi que *Pékin. Souvenirs de l'empire du Milieu* de Maurice Jametel publié en 1887. En revanche, dès le début du XXe siècle s'opère un tournant et les voyages vers l'Extrême-Orient suscitent des vocations. Alors que « l'entrée en littérature »[466] du récit de voyage date du Romantisme, l'évolution de ce

[464] Le corpus des récits de voyage en Chine de langue française comprend très peu d'ouvrages publiés. URL : http://www.crlv.org/index/glossaire-francfort

[465] Anne CHENG, « Chine des Lumières et Lumières chinoises », *Rue Descartes*, n° 84, 2015/1, p. 4-10.

[466] L'expression empruntée à Roland Le Huenen, auteur du « Récit de voyage : l'entrée en littérature », *Études littéraires,* vol. 20, n° 1, Université Laval, 1987, p. 45-61.

genre littéraire va donc se poursuivre au XXe siècle. Le déclenchement de la Première Guerre mondiale et la fondation de l'Union Soviétique obligent les intellectuels européens à réfléchir sur leur propre culture en se tournant vers d'autres civilisations. Certains écrivains, face à la « crise de conscience européenne » du début du XXe siècle, se tournent vers l'Extrême-Orient à la recherche d'un nouvel Ailleurs dépourvu d'exotisme : on trouve, parmi ces derniers, Victor Segalen, Saint-John Perse (1887-1975), Paul Claudel, Henri Michaux. En revanche, l'URSS, premier grand pays communiste depuis la Révolution d'octobre de 1917, attirent les intellectuels de gauche comme Romain Rolland (1866-1944) et André Gide, à partir des années 1930.

En 1949, date de la création de la République populaire de Chine par Mao, les frontières de la Chine se referment, les étrangers vivant alors sur place sont expulsés et les voyages sont supprimés (dans les deux sens puisque les Chinois sont privés de la liberté de se déplacer et les touristes ne reçoivent plus de visas de séjour, sauf quelques exceptions). On parle de la « guerre froide » (1947-1991) entre l'URSS qui incarne le communisme dans le monde entouré des pays satellites de même obédience et l'Occident représentant la démocratie. Les deux blocs s'affrontent au nom des libertés et des droits de l'homme. De fait, les voyages des intellectuels européens à Moscou, en vogue notamment durant l'entre-deux-guerres, dépendent du bon vouloir des autorités soviétiques et sont soumis à des fortes réglementations, réduisant les libertés de circulation des voyageurs.

Rappelons que les communistes en Europe représentent, à cette époque, une vraie force politique capable de combattre le nazisme et le fascisme (les résistants). Mais à la fin de la guerre de 1939-1945, un autre visage de la réalité communiste apparaît sous la forme de la dictature. Ce type de régime supprimant les libertés individuelles au moyen d'une répression à l'encontre de ceux qui n'adhèrent pas à l'idéologie dominante, s'installe en URSS et en Chine. La méfiance à l'égard des étrangers, accueillis sous certaines conditions, se manifeste selon un dispositif également répressif.

Une telle situation semble être ignorée par les intellectuels communistes des pays européens :

> La plupart des intellectuels - Gide, Malraux, Joliot-Curie, Langevin, etc... - sont fascinés. Quant aux masses ouvrières et populaires du Front populaire, l'URSS devient leur nouveau paradis dont le PCF est le principal promoteur. [467]

Parmi ceux qui acceptent une invitation de séjour à Moscou, il faut citer André Gide qui, dans son livre *Retour de l'URSS* (1936), exprime son état d'esprit au moment d'entreprendre son voyage et son désenchantement une fois rentré en France. Selon Stéphane Courtois, Gide perçoit l'URSS comme la terre « où l'utopie [est] en passe de devenir réalité » mais toujours selon Courtois, une fois le voyage achevé, « le charme est rompu » à tel point qu' « on assiste au dévoilement de l'utopie non réalisée » [468].

En 1949, l'avènement de Mao comme grand Timonier crée un nouveau bloc incarné par le communisme chinois. Dans ce contexte international favorable à la pensée communiste, des intellectuels français acceptent d'être invités à Pékin. C'est en 1955 que se déroule la Conférence de Bandung au cours de laquelle les intellectuels étrangers sont invités à venir visiter la nouvelle Chine par le Premier Ministre Zhou Enlai (1898-1976). À la suite de cet événement, Jean-Paul Sartre (1905-1980) et Simone de Beauvoir (1908-1986) sont invités officiellement par le gouvernement chinois pour un séjour de six semaines entre septembre et octobre 1955. Ce voyage est l'occasion pour eux de témoigner de leur intérêt pour la nouvelle République de Chine et pour les réformes entreprises par le gouvernement chinois dans les domaines économiques et sociaux. De retour en France, Sartre publie un article intitulé « La Chine que j'ai vue »[469] dans le n° 80 et 81 de l'hebdomadaire *France Observateur* en décembre 1955. Cet article est le seul texte dans lequel Sartre va exprimer sa vision de la Chine communiste. Il porte un regard positif et confiant à l'égard de la nouvelle Chine communiste. La représentation de la Chine communiste s'articule selon deux images, celle rappelant la Chine avant 1949, opprimée par le capitalisme, l'impérialisme et le colonialisme, et celle d'après 1949, heureuse et paisible. Beauvoir publie également un essai intitulé *La longue marche*[470] (1957) après son retour de Chine. Elle y décrit un pays vif et énergique dirigé par le Parti

---

[467] Stéphane COURTOIS, « La gauche française et l'image de l'URSS », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, n° 9, 1987, p. 17.
[468] Stéphane COURTOIS, « La gauche française et l'image de l'URSS », art. cit., p. 17.
[469] Jean-Paul SARTRE, « La Chine que j'ai vue », *France-Observateur*, 1 et 8 décembre 1955.
[470] Le titre fait référence à l'un des grands événements historiques de la Révolution chinoise menée par le PCC, car l'expression la Longue Marche (en chinois : 长征) désigne un long périple mené par l'Armée rouge chinois entre octobre 1934 et octobre 1935, pour échapper à l'attaque des troupes du gouvernement de la République de Chine dirigée par le président Tchang Kaï-chek.

communiste chinois : « En Chine, rien n'est contingent ; le sens coïncide avec les choses ; et chacune se définit, non par son rapport à chaque autre mais par l'avenir qui leur est commun à toutes. Il est vain de prétendre décrire ce pays : il demande à être expliqué »[471].

Cette même année 1955, l'ethnologue Michel Leiris, dans le cadre de l'Association des Amitiés franco-chinoises liée au PCF créée en 1954, fait partie de la délégation d'intellectuels communistes invitée par l'Institut populaire des affaires étrangères à Pékin pour y célébrer le VIe anniversaire de la République populaire (séjour du 18 septembre à 3 novembre 1955)[472]. Pendant les cinq semaines de voyage, Leiris rédige deux carnets qui serviront de base à la rédaction du *Journal de Chine* qui ne sera publié qu'en 1994, soit quarante plus tard.

Le cinéaste Chris Marker (1921-2012) appartenant à cette même délégation rapporte du voyage en Chine, un film documentaire en couleur d'une durée de vingt minutes[473], *Dimanche à Pékin*[474]. De ce même voyage, Paul Ricœur (1913-2005) rapporte également des réflexions qu'il va publier à travers deux articles de presse[475]. Le premier publié dans la revue *Esprit* en janvier 1956[476] s'intitule « Certitudes et incertitudes d'une révolution »[477] : il est consacré à une analyse de la situation en Chine sur le plan politique et économique. Le philosophe questionne ce qu'il voit pendant ce séjour : la réussite de la révolution est au centre de ses interrogations. Il se montre réservé ou prudent, met en forme une méthode d'analyse et de compréhension du phénomène politique chinois à partir de ses observations : « Je voudrais, dans ce témoignage porté sur la Chine populaire, distinguer nettement les observations raisonnées et les conjectures »[478]. Son analyse porte principalement sur la domination de l'État sur l'économie, la culture et l'organisation sociétale, à l'origine de la révolution chinoise. Le deuxième article publié en juin 1956 « Note critique sur la

---

[471] Simone de BEAUVOIR, *La longue marche : essai sur la Chine*, Paris, Gallimard, 1957, p.29.
[472] Participent aussi à ce voyage, la journaliste Marcelle Auclair (1899-1983), écrivaine et fondatrice de *Marie Claire*, le comédien et metteur en scène Armand Gatti (1924-2017) militant du Parti communiste français, le peintre et céramiste (recherche de la céramique en Chine) Jean Lurçat (1892-1966), le philosophe Paul Ricœur (1913-2005) et le réalisateur de cinéma Chris Marker (1921-2012).
[473] Chris MARKER, *Dimanche à Pékin*, court métrage, 1956, 20', couleur.
[474] Le film est sorti en salle de cinéma à partir de 1956. Il se présente avec une bande son musicale et une voix *off* en anglais qui commente les scènes filmées.
[475] Ricœur utilise la presse pour publier son compte rendu de la Chine, comme François Wahl et Roland Barthes le feront à leur retour de Chine.
[476] Ce numéro spécial, sous-titré *La Chine, porte ouverte*, réunit des articles consacrés à la Chine, rédigés respectivement par Paul Ricœur (« Certitudes et incertitudes d'une révolution), Armand Gatti (« Prose pour Pékin ») et René Dumont (« Réforme agraire et collectivisation accélérée »).
[477] Paul RICŒUR, « Certitudes et incertitudes d'une révolution », *Esprit*, n° 234, janvier 1956, p.5.
[478] *Ibid.*

‘Chine ouverte’ »[479] forme une réponse aux textes critiques dont son premier article a fait l’objet. Ricoeur porte un regard positif à l’égard du régime politique de Mao, même s’il reconnaît qu’au nom de la révolution, les croyants et les intellectuels sont persécutés. D’après lui, c’est pourtant une voie possible pour faire accéder la Chine à la modernisation de l’économie et la prospérité culturelle de l’État socialiste.

Toujours dans le même contexte, le sinologue René Étiemble (1909-2002) est invité pour un séjour de sept semaines en Chine en 1957. Il en revient enthousiaste[480]. Il publiera en 1964 l’ouvrage intitulé *Connaissons-nous la Chine ?* qui présente le pays de Mao d’une manière générale afin d’initier les lecteurs occidentaux aux spécificités de la pensée et la culture chinoise. Le sinologue Étiemble occupe une position particulière. Reconnu comme professeur de littérature comparée par les universitaires chinois[481] qui retiennent de son enseignement sa bonne connaissance de la littérature chinoise traditionnelle[482], Etiemble ne sera pas pour autant admis à participer aux travaux de recherche de *Tel Quel* sur la Chine.

Vingt ans après ces premiers voyages d’intellectuels en Chine, Sollers et ses amis acceptent à leur tour une invitation à venir séjourner en Chine populaire. Si nous avons précédemment signalé la campagne Pilin-Pikong comme faisant partie du mouvement global de la Révolution Culturelle (1966-1976), il paraît nécessaire de rappeler quelques éléments caractéristiques de la situation politique de la Chine de 1974, correspondant à celle visitée par les telqueliens et Barthes.

En effet, lorsque ces derniers arrivent en Chine en 1974, la République populaire chinoise s’apprête à fêter son 25e anniversaire. L’évolution de la Chine communiste de 1949 à 1978 (mort de Mao) procède par étapes. Ainsi, de 1949 à 1960, la Chine se construit comme une puissance communiste ; de 1960 à 1970, elle s’affirme comme une puissance autonome; de 1971 à 1976, elle est reconnue comme une puissance mondiale. Si la France est le premier pays occidental à reconnaître la Chine en 1964, celle-ci entre au Conseil de sécurité de l’ONU en 1971. A partir de

---

[479] Paul RICŒUR, « Note critique sur ‘ Chine ouverte’ », *Esprit*, n° 239, juin 1956, p. 897.

[480] « Cet enthousiasme s'exprime surtout par son amour de la culture classique chinoise, qu'il s'agisse de son ode aux apports de la culture chinoise à l'Europe – les deux gros volumes de *L'Europe chinoise* en témoignent – mais aussi des ouvrages de référence sur le taoïsme et sur Confucius ou des thèmes aussi divers que l'érotisme dans la Chine ancienne ou la présence des Jésuites en Chine ». Jacques FOURRIER, « Étiemble, un intellectuel de son siècle », *Beijing Information*, 04 mai 2016. URL : https://goo.gl/VL3Fyp

[481] « Le Centre de recherche sur les échanges littéraires et culturels sino-français fondé en 1991 à l'Université de Beijing a d'ailleurs pris le nom de Centre Étiemble en 1995 », *ibid.*

[482] Étiemble publiera chez Gallimard en 1988 et 1989 *L'Europe chinoise, tome I : De l'Empire romain à Leibniz* et *L'Europe chinoise, tome II : De la sinophilie à la sinophobie*.

cette date, les relations internationales entre la Chine et le reste du monde se normalisent progressivement, ce qui favorise d'ailleurs un rapprochement entre la Chine et les Etats-Unis, malgré leurs différences idéologiques qui empêchent les Américains de reconnaître la Chine. Le 10 avril 1974, à la tribune de l'ONU, Deng Xiaoping expose sa théorie des « trois mondes », soit d'un côté l'URSS et les Etats-Unis, deux blocs qui s'affrontent (« guerre froide »), l'URSS étant perçue comme une menace pour la paix mondiale ; les pays développés (Canada, Europe, Japon) sans volonté d'hégémonie ; les pays pauvres et la Chine qui se présente comme le leader du Tiers Monde pour lutter contre l'impérialisme américain et la domination de l'URSS. On voit donc qu'en 1974, la Chine occupe une place importante dans les relations internationales et une position médiane, entre l'Occident et le bloc communiste dominé par l'URSS.

A l'intérieur de la Chine, depuis 1949, Mao impose une série de réformes en vue d'instaurer une société communiste favorable au peuple, mais très méfiante à l'égard de la bureaucratie et des intellectuels. D'où ce « Mouvement d'éducation socialiste », entrepris à partir de 1962 qui consiste à envoyer les cadres et les intellectuels travailler dans les usines et les campagnes. Cette méthode est destinée, selon le gouvernement chinois, à renforcer la morale communiste et révolutionnaire au nom de la « refonte » des intellectuels. Car selon Mao, « si l'on compare l'intellectuel non-rééduqué à des ouvriers ou des paysans, il est évident que l'intellectuel est impur au niveau de l'esprit (…) Quant aux ouvriers et aux paysans, ils sont toujours plus propres que les grands ou petits bourgeois »[483]. Cette méfiance à l'égard des intellectuels réapparaît à travers une nouvelle réforme visant le confucianisme, à savoir la campagne Pilin-Pikong de 1974, citée par les autorités chinoises à diverses reprises pendant le séjour des telqueliens et de Barthes. Quand bien même il semble impossible que ces derniers aient pu arriver en Chine en ignorant cette propagande orchestrée par le gouvernement contre les intellectuels chinois, ils n'ont émis aucun jugement sur cette nouvelle étape idéologique, comme nous allons le montrer dans la thèse.

---

[483] Xu Xu, *Entre la pensée littéraire/artistique et la politique culturelle*, Taipei, Showwe, 2016, p. 205. Référence en chinois : 徐訏, *在文藝思想與文化政策中*, 臺北, 秀威資訊科技股份有限公司, 2016, p. 205. Il s'agit d'un discours de Mao en 1942. Version originale : 拿未曾改造的知識分子與工農兵比較, 就覺得知識分子不但精神很多不乾淨處 (...) 最乾淨的還是工人農民 (...) 比大小資產階級都乾淨.

A propos de ce voyage organisé, Barthes indique qu'il s'agit d'un tourisme « de rois. Tout ce voyage : derrière la double vitre de la langue et de l'Agence[484] »[485]. Cette « double vitre » n'est-elle pas le premier signe d'un paravent qui cache la réalité à travers lequel le groupe Tel Quel, Barthes et Wahl entrevoient la Chine communiste comme un « pays radieux »[486] ? Nous allons tenter de répondre à cette question tout au long de cette nouvelle partie de la thèse.

Chapitre 4. Dissensions politiques entre Tel Quel et les intellectuels de gauche

4.1. Du Mouvement de Juin 1971 à *De la Chine* de Macciocchi

Entre 1970 et 1974, les telqueliens affirment de plus en plus nettement leurs positions politiques en faveur du régime communiste chinois ; en conséquence, des conflits éclatent à l'intérieur du groupe mais également en dehors de celui-ci. Selon François Hourmant, les telquelliens prennent la tête « de la guérilla idéologique » à travers un discours particulièrement agressif par lequel ils entendent « manifester clairement la fermeté de ce nouvel engagement »[487]. Dans la mouvance telquelienne, des intellectuels prennent position favorablement pour la branche maoïste de la Gauche prolétarienne. Ainsi l'éditeur militant communiste François Maspero (1932-2015) publie en novembre 1970 le livre de Jean Daubier, *Histoire de la révolution culturelle prolétarienne en Chine*. Sur un plan idéologique, on voit se multiplier à Paris et dans quelques grandes villes en France, des manifestations de rues qui dégénèrent en heurts violents entre des groupuscules fascistes et des militants maoïstes. Ces derniers sont arrêtés et mis en prison. Dès le début de l'année 1971, des organisations d'intellectuels réclament leur libération. Le 26 janvier à Paris, Simone de Beauvoir et Michel Leiris président, sous un immense portrait de Mao Tsé-toung, un meeting de soutien aux détenus maoïstes en grève de la faim depuis le début du

[484] Il s'agit de l'Agence de tourisme Luxingshe chargée de l'organisation de ce séjour. Nous aurons l'occasion de l'évoquer tout au long de la thèse
[485] Roland BARTHES, *Carnets du voyage en Chine*, *op. cit*., p. 168.
[486] Cet adjectif est emprunté à François Hourmant.
[487] François HOURMANT, « Tel quel et ses volte-face politiques (1968-1978) », art. cit., p.118.

mois[488]. De son côté, *Tel Quel* publie l'article de Philippe Sollers dans le n° 45 de *Tel Quel* (printemps 1971) intitulé « Sur la contradiction » consacré à l'essai de Mao portant ce titre « De la contradiction ». Il y a donc un décalage entre les militants maoïstes de l'époque et les telqueliens.

4.1.1. Vers l'idéologie maoïste

L'intellectuelle italienne Maria-Antonietta Macciocchi fait paraître son livre *De la Chine*[489] en juin 1971 traduit en français (l'ouvrage n'a pas pu être édité en Italie) et considéré par Sollers comme « le premier grand livre sur la Chine révolutionnaire. Quantité (enquête, information), rapidité (c'est une militante qui parle), qualité (rythme d'écriture), économie (capacité de synthèse) »[490]. Cette publication fait l'objet de critiques virulentes dans la presse et tout particulièrement dans *L'Humanité*, porte-voix du PCF.

C'est à ce moment-là que Sollers décide de fonder le « Mouvement de Juin 71 »[491] (ce titre est à mettre en relation avec la date de parution du livre de Macciocchi) destiné à contrer les positions du PCF. Selon Jean Thibaudeau, membre du comité de rédaction de *Tel Quel,* « le 'Mouvement de juin 71'[492] s'est donc déclaré en juin, lorsque les quatre murs du bureau de Tel Quel se sont couverts (…) de feuilles de papier 21x29,7 »[493]. Pour Sollers, il s'agit de mettre en œuvre un courant parallèle à *Tel Quel* afin de satisfaire une ambition idéologique dépassant celle de la revue. La ligne d'action consiste à contourner le pouvoir des membres de Tel Quel mais aussi celui du comité de rédaction de la revue éponyme. Cependant, dans le n° 47 de *Tel Quel* (automne 1971), avec un dossier spécial sur Barthes, figurent trois textes intitulés respectivement « Déclaration sur l'hégémonie idéologique bourgeoisie / révisionnisme », « Positions du Mouvement de Juin 71 » et « Chronologie »[494], portant un titre général « Tel Quel » dont on peut penser qu'il est signé par Sollers et

[488] Christian BEUVAIN, Florent SCHOUMACHER, « Chronologie des maoïsmes en France, des années 1930 à 2010 », *Dissidences*, n° 3, printemps 2012.
[489] Maria Antonietta MACCIOCCHI, *De la Chine*, Paris, Seuil, 1971.
[490] Philippe SOLLERS, « De la Chine », *Tel Quel*, n° 48/49, *op, cit.*, p. 107.
[491] Le titre de cet organisme fait référence au mois de juin 1971, date de sortie du livre *De la Chine* de Macchiocchi.
[492] Dans le n° 47, le Mouvement de Juin 71 est cité avec « Juin » tandis que Thibaudeau écrit « juin ».
[493] Philipp FOREST, *Histoire de Tel Quel*, *op. cit.*, p. 396. Les « feuilles de papier » désignent les *dazibao* affichés dans le bureau de Sollers.
[494] Il s'agit d'une chronologie de *Tel Quel* depuis sa création en 1960.

probablement Pleynet[495]. Les auteurs s'adressent directement aux lecteurs appelés « (…) à la vigilance comme à une solidarité offensive. Cela suppose que le 'lecteur de Tel Quel', ou qu'il se trouve dans le champ de la pratique sociale, est en mesure de reconnaître, à l'intérieur et à l'extérieur de Tel Quel, deux lignes, deux voies, deux objectifs antagonistes »[496].

Selon Sollers *Tel Quel* est devenu « un appareil d'édition lourd qui ne répond que très imparfaitement à ses objectifs »[497]. Le Mouvement de Juin 71 est donc créé pour soutenir « la réelle avant-garde artistique et littéraire » et donc « les productions d'aujourd'hui dans leurs références comme dans leurs styles. Pas un écrivain d'avant-garde qui ne soit intimement concerné par la révolution chinoise »[498]. Ce nouvel ordre s'accompagne d'une forte conviction selon laquelle les adversaires à la pensée maoïste seront vaincus : « L'opposition au Mouvement de Juin 71 est importante. Tigre de papier[499], mais beaucoup de papier. Le Mouvement déclare cependant être en mesure d'assurer le fonctionnement administratif de Tel Quel »[500].

La principale ambition du Mouvement de Juin 71 vise à combler les ignorances concernant « tout simplement l'apport décisif de Mao et de la révolution culturelle prolétarienne chinoise à la théorie »[501]. On voit donc que le projet de ce Mouvement s'inscrit dans une perspective idéologique maoïste, car la révolution culturelle prolétarienne chinoise « est le contraire (…) du stalinisme »[502] dans la mesure où elle incarne le « (…) plus grand événement historique de notre époque »[503].

En conséquence, afin de diffuser la parole révolutionnaire, le Mouvement de Juin 71 décide de publier un journal d'information intitulé *Bulletin du Mouvement de juin 71* qui s'essoufflera au bout du troisième numéro. Le numéro 1 est daté du 15 mars 1972, le numéro 2/3 du 30 avril et le numéro 4 du 1e octobre 1972. Parmi les contributeurs de la revue, figurent notamment les noms de Philippe Sollers et

---

[495] Les trois articles ne sont pas validés par tous les membres du comité de rédaction comme par exemple, Jean Ricardou et Jean Thibaudeau.
[496] « Positions du Mouvement de Juin 71 », *Tel Quel*, n° 47, automne 1971, p. 135.
[497] *Ibid.*, p. 136.
[498] *Ibid.*, p. 140.
[499] L'expression « Tigre de papier » fait référence à une phrase qui se trouve dans un entretien entre Mao et deux personnalités latino-américaines le 16 juillet 1956. Cet entretien sera repris dans le volume 7 des *Œuvres choisies de Mao Tsé-Toung*. Dans le discours de Sollers, la métaphore « tigre de papier » désigne les adversaires faciles à abattre.
[500] « Positions du Mouvement de Juin 71 », art. cit., p. 141.
[501] *Ibid.*, p. 139.
[502] *Ibid.*, p. 138.
[503] « Déclaration sur l'hégémonie idéologique bourgeoisie / révisionnisme », *Tel Quel*, n° 47, *op. cit.,* p. 134.

Marcelin Pleynet, ainsi que ceux de Guy Scarpetta (1946-) et Jacques Henric (1938-), écrivains qui s'éloignent du PCF à partir de 1971 et se rapprochent de la mouvance maoïste.

Nous présentons les couvertures des deux premiers numéros qui illustrent l'engagement maoïste de l'équipe de rédaction de ce bulletin. Sur chacune des trois couvertures apparaît en haut de la page, une citation de Mao, « la littérature et l'art sont subordonnés à la politique, mais ils exercent, à leur tour une grande influence sur elle »[504]. Notons que les telqueliens ne citent pas le terme « maoïsme » mais celui de la Révolution culturelle instaurée par Mao.

Sur la couverture du n° 1, une caricature du président Mao pointant son pistolet sur deux Occidentaux, dont Léonid Brejnev (1906-1982), dirigeant de l'ex-URSS pendant les années 1970, est accompagnée d'un slogan placé au bas de la page : « Vive la pensée Mao Tsé-toung ». Sur la couverture du numéro double 2/3 sont imprimés des idéogrammes chinois correspondant à un poème du Grand Timonier. Nous avons déjà évoqué cette œuvre publiée dans le n° 40 de *Tel Quel* (hiver 1970) qui présente les dix poèmes de Mao traduits par Philippe Sollers. Ce poème est également cité par Pleynet dans *Stanze*.

Fig. 24 La couverture du n° 1 (gauche) et n° 2/3 (droite)
du *Bulletin du Mouvement de Juin 71*

[504] Cette citation va être reprise par Michelle Loi dans son article intitulé « Pour Yan'an », publié dans le n° 50 de *Tel Quel* en 1972.

Finalement la « constellation maophile », selon l'expression de François Hourmant, ne fait que s'élargir grâce aux interventions d'écrivains comme Michelle Loi, Julia Kristeva ou Jean Daubier. L'affrontement entre révolutionnaires (les telqueliens) et révisionnistes (conservateurs du PCF) va monter *crescendo* jusqu'en 1974. Tout au long de l'année 1971, des mobilisations de militants maoïstes se produisent dans quelques grandes villes françaises, Jean-Paul Sartre est très actif sur le terrain des actions subversives[505]. En effet, le militantisme du philosophe est nettement plus spectaculaire que les interventions des telqueliens. Dans ce contexte politique, le maoïsme des telqueliens n'est pas exceptionnel. La grande majorité des intellectuels de gauche durant cette période sont tiraillés entre le communisme de type soviétique et celui de la Chine populaire, ce qui crée un climat de tensions extrêmes entre les différents groupes de pensée.

Mais en septembre 1971 éclate « l'affaire Macciocchi » qui symbolise une sorte de tournant dans l'engagement maoïste des telqueliens. Le 11 septembre 1971, Sollers publie un billet dans *Le Monde* pour indiquer qu'il ne se rendra pas à la fête de *L'Humanité* réunissant tous les partis de gauche. Le désaccord entre Sollers, directeur de *Tel Quel* et le PCF est ainsi officialisé. Il a pour origine l'interdiction faite par le PCF de présenter le livre de Macciocchi, *De la Chine,* au cours de la Fête de *l'Humanité*[506]. Cette censure fait aussitôt réagir *Tel Quel* : « (…) devant la passivité répressive manifestée, parfois violemment, par certains dans cette affaire, nous nous voyons obligés de déclarer Tel Quel en crise sur ce point et ce qu'il recouvre »[507] .

Alors que Sollers s'enthousiasme pour le livre de l'écrivaine italienne, une revue comme *La Nouvelle Critique* s'insurge contre celui-ci. Jacques de Bonis et Antoine Casanova y publient une violente critique intitulée « De la Chine ou des racines de la sinophilie occidentale », ce qui va provoquer une vive réaction de la part de Macciocchi à travers l'article « Réponse à ' la Nouvelle Critique' - De la nouvelle critique ou des racines de la sinophobie occidentale » publié dans le n° 48/49 de *Tel Quel.* Selon l'auteure, l'article de *La Nouvelle Critique* est dominé par « une ignorance masquée par l'hypocrisie de qui se déclare sans 'données officielles

[505] Jean-Paul Sartre vend lui-même le journal maoïste *La Cause du peuple* aux portes des usines en banlieue parisienne.
[506] François HOURMANT, « Tel quel et ses volte-face politiques (1968-1978) », art. cit., p. 117.
[507] « Positions du Mouvement de Juin 71 », art. cit., p. 133.

précises' *pour juger la Chine* (sic) »[508] précisant que « le processus de la pratique théorique chez Mao est la révolution culturelle »[509].

Le 25 février 1972, le décès de Pierre Overney, militant maoïste de la Gauche prolétarienne tué par un policier dans le cadre d'une manifestation anti-fasciste à Paris, ravive les affrontements entre les différentes factions militantes de gauche. Dans une atmosphère survoltée, maoïstes et intellectuels de gauche s'affrontent par revues interposées ; *La Nouvelle Critique* est en première ligne mais aussi *Change*, *Action Poétique*, *Digraphe* ou *Littérature*. « La Chine est au cœur de cette bataille rangée que se livrent désormais telqueliens et intellectuels communistes » écrit Forest[510].

C'est une bataille au niveau des mots qui s'engage alors entre les intellectuels. Le livre de Macciocchi est soupçonné de présenter « des racines de la sinophilie occidentale » [511]. « Sinophilie » contre « sinophobie », comme le remarque Forest[512]. On voit alors que les querelles politiques se déplacent au-delà des groupuscules de gauche ou ultra-gauche, en direction d'une représentation de la Chine communiste : les uns sont soupçonnés de défendre un révisionnisme « sinophobe » tandis que les autres sont salués pour louer les bienfaits de la révolution culturelle chinoise. *A priori* le soutien des telqueliens à Macciocchi est total. Cependant, la réalité des faits semble révéler des divisions internes dans *Tel Quel*. Par exemple, le numéro double (n° 48/49) sur la Chine que nous avons largement évoqué dans la première partie de la thèse est dirigé seulement par Sollers et Kristeva[513]. A notre avis, Pleynet comme secrétaire de rédaction est aussi partie prenante pour ce projet de numéro consacré à la Chine.

Dans ce contexte, un intellectuel occupe une position à part dans ces querelles idéologiques, c'est Barthes. Un élément retient notre attention ; dans le numéro 47 de *Tel Quel* consacré à Barthes, les études consacrées à Barthes sont juxtaposées avec trois textes, déjà cités, à propos du Mouvement de Juin 71 ; de même, un exergue cite

---

[508] Maria-Antonietta MACCIOCCHI, « Réponse à ' la Nouvelle Critique', De la nouvelle critique ou des racines de la sinophobie occidentale », *Tel Quel*, n°48/49, *op, cit.*, p. 72.
[509] *Ibid.*, p. 98.
[510] Philippe FOREST, *Histoire de Tel Quel*, *op. cit.*, p. 415.
[511] Maria-Antonietta MACCIOCCHI, « Réponse à ' la Nouvelle Critique', De la nouvelle critique ou des racines de la sinophobie occidentale », art. cit., p. 72. Cette expression vient de l'article publié dans *La Nouvelle Critique* sur le livre de Macciocchi intitulé « De la Chine ou des racines de la sinophilie occidentale ».
[512] Philippe FOREST, *Histoire de Tel Quel*, *op. cit.*, p. 414.
[513] *Ibid.*, p. 413.

une phrase révolutionnaire de Mao[514]. De notre point de vue, Barthes qui n'a jamais adhéré à une idéologie, soutient de manière tacite la radicalisation prochinoise des telqueliens. Selon Marie Gil, le soutien de Barthes à Tel Quel est « sans faille, malgré son désengagement » justifié « par amitié »[515]. Tiphaine Samoyault évoque une lettre de Barthes à Sollers datée du 25 octobre 1970, c'est-à-dire un an avant le Mouvement de Juin 71. L'écrivain y déclare que « la recherche défendue par *Tel Quel* est centrale pour la pensée, la littérature et son propre travail »[516]. L'auteur y ajoute :

> Ma conviction que votre revue est actuellement irremplaçable (et donc inconcurrençable, sinon par confusionnisme intéressé), le sentiment parfois angoissé que si vous n'étiez pas là, quelque chose de vital s'éteindrait pour certains entre nous, tout cela est connu.[517]

Dans un entretien de 1970, ce dernier précise lui-même sa relation avec la revue *Tel Quel* :

> (…) si *Tel Quel* n'était pas là aujourd'hui, je me sentirais en quelques sortes personnellement manquer de souffle dans le milieu intellectuel et idéologique français et parisien. (…) c'est une entreprise qui m'est vitale parce qu'elle représente d'un sérieux incontestable, une lucidité politique globale aussi incontestable. Même s'il y a des problèmes d'affirmation tactiques, des variations de type tactique ou stratégique, la lucidité politique de *Tel Quel* me paraît juste dans l'ensemble (…)[518]

Autrement dit, la position de Barthes à l'égard de l'engagement politique de ses amis telqueliens, qui peut nous paraître équivoque ou ambiguë, est conforme à son éthique qui met en avant le sentiment d'amitié dans la relation avec l'autre.

4.1.2. Le comité de rédaction de *Tel Quel*, conflits et démissions

Comme nous l'avons indiqué au début de ce chapitre, la contestation se manifeste à l'intérieur même du groupe des telqueliens. Certes Michèle Loi, à l'occasion du n° 48/49 consacré à la Chine, réaffirme son soutien aux prises de position de telqueliens maoïstes :

> Je tiens aussi à vous dire que j'approuve sans réserve votre prise de position et les analyses qui la fondent, exposées dans le dernier numéro de Tel Quel, ainsi que le but que vous vous donnez maintenant, de faire un examen critique de votre activité depuis la naissance de la

---

[514] « "Entre la culture nouvelle et les cultures réactionnaires, une lutte à mort est déclenchée." Mao Tsé-toung », voir nos analyses consacrées à l'études des exergues dans la partie I de la thèse.
[515] Marie GIL, *Roland Barthes : Au lieu de la vie*, *op. cit.,* p. 320.
[516] Tiphaine SAMOYAULT, *Roland Barthes: biographie*, *op. cit*., p. 483.
[517] *Ibid.*
[518] Marie GIL, *Roland Barthes : Au lieu de la vie*, *op. cit.,* p. 320.

> revue, d'en tirer les leçons politiques et de lutter vigoureusement contre la ligne révisionniste qui de toute évidence a été longuement la vôtre, même si à l'intérieur du groupe une minorité plus lucide s'y est constamment opposée. [519]

Ce n'est pas la première fois que Sollers affronte des dissensions au sein du groupe. En 1967, Jean-Pierre Faye, alors membre du comité de rédaction de la revue *Tel Quel*, démissionne, fonde la revue *Change* en 1968 et devient un adversaire farouche de Sollers au sein de la maison d'édition Le Seuil. De nouvelles sessions apparaissent en 1970 au sein de la revue à propos de l'adhésion de certains telqueliens au maoïsme. Selon Sollers : « Ce qui est révolutionnaire "dévore" ce qui est réactionnaire »[520]. Dans ce contexte, *Tel Quel* entre en guerre contre les telqueliens qui refusent l'idéologie maoïste. Les exclusions de Jean Ricardou (1932-2016) et Jean Thibaudeau (1935-2013), deux membres principaux du comité de rédaction, sont emblématiques de la méthode employée.

Ricardou et Thibaudeau sont entrés respectivement au comité de rédaction de *Tel Quel* en 1960 et 1962, un moment où la revue soutient la théorie du nouveau roman. Les deux écrivains sont des intellectuels communistes, et, à ce titre, comme le remarque Philippe Forest, ils « ne 'trempent' pas dans l'inexcusable maoïsme »[521]. Durant l'affaire Macciocchi qui déclenche le conflit entre le PCF et Tel Quel, Thibaudeau et Ricardou maintiennent leur relation avec ce dernier. A la suite de la parution de la déclaration du Mouvement de Juin 71 dans le n° 47 de *Tel Quel*, il est clair que Thibaudeau et Ricardou sont « au pied du mur »[522]. D'un côté, Ricardou se revendique depuis toujours comme écrivain du nouveau roman alors même que le mouvement n'exerce plus aucune influence sur *Tel Quel* depuis le milieu des années 1960. Il décide de son propre-chef de quitter la revue le 15 novembre 1971, soit deux mois après la publication du n° 47 de *Tel Quel*[523]. Cette rupture repose sur des dissensions littéraires mais également politiques puisque l'écrivain se déclare « hostile à tout extrémisme politique, méfiant à l'égard de ce qui lui paraît un coup de force » et « ne peut guère envisager de se rallier à la cause maoïste »[524]. En revanche, si Ricardou semble avoir pris facilement une telle décision, il n'en va pas de même pour

[519] Michelle LOI, « Aux membres de 'Tel Quel' qui font partie du 'mouvement' », *Tel Quel,* n° 48/49, *op. cit.*, p. 109.
[520] Philippe SOLLERS, « La lutte philosophique dans la Chine révolutionnaire », *Tel Quel*, n° 48/49, *op. cit.*, p. 131.
[521] Philipp FOREST, *Histoire de Tel Quel*, *op. cit.*, p. 392.
[522] *Ibid.*
[523] Il faut préciser que, dans ce n° 47, le nom de Jean Ricardou est supprimé de la liste des membres du comité de rédaction.
[524] *Ibid.*, p. 393.

Thibaudeau qui hésite. Après la parution du n° 47, Thibaudeau adresse une lettre à Marcelin Pleynet afin de lui signifier son désaccord quant à la publication de la Déclaration et contre l'engagement prochinois de ses camarades :

> J'attire votre attention sur le fait que, puisque nous travaillons en Occident, la 'lutte' contre votre 'opposition intérieure' est aussi une 'chasse aux sorcières' – 'de gauche'. Je n'ai évidemment pas l'intention de continuer votre métaphore en me prenant j'imagine pour un avatar du 'Khrouchtchev chinois'. [525]

Thibaudeau propose alors à Pleynet d'engager des discussions à propos des nouvelles orientations de la revue *Tel Quel*. Mais rapidement, Thibaudeau est mis en échec et doit démissionner en décembre.

La personnalité de Macciocchi a sans doute influencé Sollers et ses amis : « Mme Macciocchi pense et écrit en maoïste convaincue »[526]. Par conséquent, l'affaire Macciocchi semble être à l'origine d'une envie d'aller visiter la Chine :

> Cette épopée maoïste trouvera son aboutissement logique dans le voyage qu'effectueront les membres influents de la revue (…). Le périple vers l'Orient lointain, mythique et mystérieux, consacre leur engagement prochinois en faveur du maoïsme, du taoïsme et de la révolution culturelle. [527]

Ce qui est sûr, c'est que la fascination des telqueliens pour la Chine débute par une curiosité intellectuelle pour la civilisation chinoise et se prolonge par une adhésion à l'idéologie maoïste.

4.2. L'invitation officielle à venir en Chine

Comme nous l'avons déjà précisé dans la thèse, des écrivains français comme Claude Roy, Michel Leiris, Jean-Paul Sartre et Simone de Beauvoir ont accepté l'invitation des autorités chinoises à se rendre en Chine. Claude Roy (1915-1997) dans *Clefs pour la Chine* (1953) raconte des détails de la préparation de son séjour en Chine. Il précise avoir reçu en 1952 un télégramme le prévenant de son prochain départ « jeudi matin pour Pékin »[528] ; les billets d'avion sont alors achetés dans l'urgence. Concernant l'obtention du visa, Roy est obligé de passer à Prague pour le

---

[525] Philipp FOREST, *Histoire de Tel Quel*, *op. cit.*, p. 395.
[526] Roger LÉVY, « Maria Antonietta Macciocchi. *De la Chine* », *Politique étrangère*, n° 1,1972, p. 129.
[527] François HOURMANT, *Au pays de l'avenir radieux : Voyages des intellectuels français en URSS, à Cuba et en Chine populaire*, Paris, Éditions Aubier, 2000, p. 53-54.
[528] Claude ROY, *Clefs pour la Chine*, Paris, Gallimard, 1953, p. 11.

récupérer car, à cette époque « la France n'a pas *reconnu* le gouvernement chinois »[529]. Quant à Simone de Beauvoir, elle indique brièvement dans la préface de *La longue marche* le motif de son départ : « (…) pendant la conférence de Bandung, Chou En-laï[530] a lancé un appel qu'il a étendu au monde entier : ' Venez voir.' Nous profitions de cette politique, non sans étonnement »[531]. Sartre qui accompagne Beauvoir est resté silencieux sur les conditions de ce séjour. Enfin, Michel Leiris[532] (1901-1990) donne quelques informations relatives aux conditions de cette invitation qui apparaissent dans la préface de *Journal en Chine* :

> C'est sur la proposition de Claude Roy, alors membre du conseil d'administration de l'Association des amitiés franco-chinoises, que Leiris avait été contacté en juillet 1955 pour se joindre à la délégation organisée par cette Association et qui devait se rendre prochainement en Chien en réponse à l'invitation de l'Institut populaire des Affaires étrangères de Pékin. [533]

Ce nouveau chapitre permet d'apporter un éclairage sur les différents critères à respecter par les intellectuels français pour partir en Chine en 1974. Ce sont ces points que nous allons développer ci-dessous.

4.2.1. La préparation du voyage des telqueliens et de Barthes

Selon Philippe Forest, le projet de voyage en Chine des telqueliens et de Barthes est rendu possible grâce à l'intervention de Maria Antonietta Macciocchi en 1972 auprès des autorités chinoises. A l'occasion d'une rencontre avec l'écrivaine (ce souvenir est raconté dans *Deux Mille Ans de bonheur*, autobiographie publiée en 1983[534]), Lacan lui confie « son envie de découvrir l'Empire du Milieu »[535]. Il faut préciser que l'intérêt de Lacan pour la Chine existe bien avant 1972. Le psychanalyste

---

[529] Claude ROY, *Clefs pour la Chine*, *op. cit*., p. 11.
[530] Chou En-lai (1898-1976) est le Premier ministre de la République populaire de Chine entre 1949 et 1976.
[531] Simone DE BEAUVOIR, *La longue marche*, *op. cit.*, p. 7.
[532] Le séjour de Leiris en Chine en compagnie de 14 voyageurs dont le cinéaste Chris Marker (1921-2012) et le philosophe Paul Ricœur (1913-2005).
[533] Michel LEIRIS, *Journal de Chine*, Paris, Gallimard, 1994, p. 21. Cet extrait figure dans la « présentation » rédigée par Jean Jamin, ethnologue, éditeur de ce livre et ami de Leiris.
[534] *Deux Mille Ans de bonheur* est une autobiographie de Macciocchi publiée en 1983 chez Grasset. Elle évoque les différentes périodes de sa vie, marquées par divers engagements politiques tels que le Parti communiste et le maoïsme, sans oublier sa passion persistante pour la Chine révolutionnaire. Ce livre est présenté par le sinologue Simon Leys pendant l'émission littéraire de Bernard Pivot « Apostrophes », comme une « escroquerie » à cause des informations erronées qu'il comporte.
[535] Maria-Antonietta MACCIOCCHI, *Deux Mille Ans de bonheur*, Paris, Grasset, 1983, cité par Philipp Forest dans *Histoire de Tel Quel*, *op. cit.*, p. 475.

commence en effet à apprendre la langue chinoise pendant la Seconde Guerre mondiale, sous la direction de Paul Demiéville[536] (1894-1979), sinologue français d'origine suisse. Puis, pendant les années 1970, il poursuit ses études avec François Cheng, à la fois ami de Roland Barthes et collaborateur de *Tel Quel*. « Dans plusieurs séminaires, il est arrivé à Lacan d'écrire des mots ou des phrases en chinois au tableau (de son séminaire). Malheureusement ceux-ci n'ont souvent pas été transcrits par les auditeurs ni reproduits dans les versions publiées des séminaires »[537] remarque Erik Porge qui note que dans ses cours, des œuvres classiques chinoises telle que *Les quatre livres*, le *Shi Jing*, le *Tao Tö King* et le *Yi-king*[538] sont régulièrement citées. Précisons encore que, à la différence de Sollers qui est fasciné par le taoïsme, Lacan se tourne plutôt vers le confucianisme, comme l'indique Macciocchi dans son livre :

> Il (Lacan) parla comme en extase des trois ouvrages fondamentaux (du confucianisme) : La Grande Étude, Le Juste Milieu et Les Dialogues et les dialogues écrits ou compilés par ses disciples. Il les avait étudiés dans sa jeunesse, et jugeait que le confucianisme représentait la grande philosophie de basse du monde chinois. Le taoïsme ne l'intéressait pas. [539]

L'attrait de Lacan pour la Chine justifie donc qu'il soit partie prenante dès le démarrage du projet de voyage. Ce qui est sûr, c'est que grâce à Maria-Antonietta Macciocchi le gouvernement chinois finit par adresser une invitation officielle de séjour pour une délégation comprenant trois membres de *Tel Quel*, Sollers, Kristeva et Pleynet, ainsi que Roland Barthes, François Wahl, Jacques Lacan et Macciocchi elle-même. A ce moment-là, Lacan ne veut pas partir seul, mais en compagnie de l'une de ses étudiantes. Débute alors une période de négociations difficiles pour obtenir des visas. Mais au dernier moment, il renonce à ce voyage pour des raisons personnelles[540]. Philippe Forest rapporte les propos de Lacan dans une lettre écrite à Maria Antonietta Macciocchi : « (…) je serais parti avec enthousiasme en votre

---

[536] Paul Demiéville (1894-1979) est un sinologue français important du XXe siècle. Il commence à apprendre la langue chinoise à partir de 1915 et séjourne au Viêt Nam, puis en Chine pendant les années 1920 – 1930, avant de devenir professeur de langue chinoise à l'École des langues orientales à Paris en 1931. Il est nommé professeur au Collège de France en 1946.

[537] Erik PORGE, « Sur les traces du chinois chez Lacan », *Essaim*, n° 10, 2002, p.141.

[538] *Ibid*, p. 141-142.

[539] Maria-Antoinietta MACCIOCCHI, *Deux Mille Ans de Bonheur*, *op. cit.*, p. 433.

[540] Dans le roman *Les Samouraïs* de Kristeva (1990), nous avons retrouvé quelques détails relatifs à la décision de Lacan de ne pas partir en Chine. Si l'ouvrage est un roman, il est en grande partie autobiographique. Kristeva y raconte des scènes réellement vécues à propos desquelles elle n'a changé que les prénoms des personnages. C'est pourquoi à la page 205, alors que le groupe se réunit avant le départ en Chine dans un café, la scène est détournée au profit d'une crise de paranoïa de Lacan à propos de son amie du moment dont il est sans nouvelle. A l'issue de cette scène, Lauzun pseudonyme de Lacan s'en va et Seinteuil, pseudonyme de Sollers, commente : « Il ne viendra pas en Chine ». Julia KRISTEVA, *Les Samouraïs*, Paris, Fayard, 1990, p. 205.

compagnie. Mais là, nous sommes une vraie caravane. Et quel est le chef de la caravane pour vos Chinois ? Sollers, peut-être ? Juste, M. Sollers est beaucoup plus célèbre que moi dans *Le Monde* »[541]. Sollers s'est expliqué, bien des années après le retour de Chine, sur le fait de ne pas avoir réussi à « emmener » Lacan dans l'expédition chinoise :

> (…) il y avait un problème de protocole. Il a été fâché de voir que j'étais en quelque sorte le chef de la délégation. Il était considéré comme étant sous mes ordres. J'ai quand même fait beaucoup. J'ai fait envoyer une voiture de l'ambassade chinoise, enfin officielle, au 5, rue de Lille et je pense qu'il a dû être choqué parce qu'un Chinois a dû lui dire (il imite l'accent chinois) : « Alors vous êtes un vétéran de Tel Quel ? » Et puis il voulait emmener une de ses élèves, comme il disait, qui est morte maintenant et dont il semblait ne pas vouloir se passer. Or, à ce moment-là, c'était très difficile d'obtenir des passeports... Moi, Je n'emmène pas les familles, les maîtresses. Si, j'emmène ma femme, cela va de soi, mais à part ça, non. Il y avait un autre participant qui voulait emmener son ami dont il ne s'était pas séparé une seule nuit depuis des années, mais enfin, bon, on ne pouvait pas. Lacan a annulé à la dernière minute. [542]

Finalement, le désistement de Lacan demeure mystérieux. Nous pouvons seulement imaginer qu'il y a eu entre Lacan et Sollers un conflit qui a perturbé fortement la préparation du voyage. Selon Tiphaine Samoyault,

> Lacan se désistera finalement à la dernière minute. Macciocchi elle-même se voit refuser le visa par les autorités chinoises. Le groupe s'est donc réduit à cinq personnes : trois telqueliens – Sollers, auto-désigné chef du groupe, Kristeva, Pleynet – et deux sympathisants, Barthes et Wahl. [543]

De même, nous manquons d'information au sujet de la participation du philosophe et éditeur du Seuil, François Wahl[544]. Sa présence semble toutefois trouver une justification à travers sa personnalité : « Wahl était respecté pour sa manière de lire et d'éditer les livres. Il entretenait avec 'ses' auteurs une relation exceptionnelle, fusionnelle, rigoureuse et distante, servant le texte sans la moindre idolâtrie »[545] peut-on lire dans le journal *Le Monde* dans un billet signé Elisabeth Roudinesco et publié à l'occasion de son décès en 2014. Wahl est l'éditeur incontournable en quelque sorte, sans qui Lacan et Barthes n'auraient pas obtenu la reconnaissance éditoriale

---

[541] Philipp FOREST, *Histoire de Tel Quel*, *op. cit.*, p. 476.
[542] Philippe SOLLERS, « Lacan même », *Fugues*, *op. cit.*, p. 475.
[543] Tiphaine SAMOYAULT, *Roland Barthes: biographie*, *op. cit.*, p. 499.
[544] Elisabeth Roudinesco (historienne et psychanalyste française) écrit à propos de François Wahl dans un article publié après la mort de ce dernier, intitulé « François Wahl (1925-2014), éditeur et philosophe » : « Philosophe de formation, ancien résistant, passionné de structuralisme et de psychanalyse, éditeur notamment de Jacques Lacan, Paul Ricœur et Roland Barthes », *Le Monde*, 15 septembre 2014.
[545] *Ibid.*

internationale dont tous deux bénéficient alors en 1974[546]. Cela dit, les différents membres du voyage sont restés très discrets sur les conditions de préparation. Il y a une zone d'ombre sur la période de transition entre le moment où l'invitation de la part des autorités chinoises est lancée et le moment du départ à l'aéroport. Car, comme l'écrit François Hourmant, la Chine « n'ouvre pas ses frontières au tout-venant »[547] avant de préciser que les périples en pays chinois sont « bien organisés » et que « les premiers voyageurs, amis patentés, n'y entrèrent que sur invitations »[548]. Nous aurons l'occasion prochainement de préciser le rôle de l'agence officielle chinoise de voyages, la Luxingshe (désormais, nous écrirons Luxingshe), qui organise tous les détails du séjour, ce qui peut être perçu comme une facilité pour les voyageurs étrangers, mais qui règle aussi très précisément les circuits des visites, sans consulter leur avis.

Nous ignorons si Sollers et ses amis ont pu participer à l'élaboration du programme de leur séjour avant de partir, mais il est sûr qu'il existe, entre les futurs voyageurs, des discussions relatives aux sites à visiter. Dans un entretien de 2001, Julia Kristeva déclare :

> (…) que tout ce qu'on voulait voir et qui nous paraissait un moment de débat possible nous était interdit ; le Tibet, par exemple. Nous voulions aussi savoir comment était abordé le problème de la santé mentale en hôpital psychiatrique…on nous a dit qu'il n'y avait pas de fous en Chine. On se heurtait sans cesse à des murs. [549]

L'auteure réintroduit ces détails dans son roman autobiographique *Les Samouraïs*, quand un personnage, Hervé, (pseudonyme de Sollers), explique la préparation du voyage à ses amis :

> - Mais bien sûr, Armand (pseudonyme de Barthes), dit Hervé sans attendre la bénédiction de Stanislas (pseudonyme de Wahl). Il va de soi que j'inscris la visite au Tibet dans le « Carnet de suggestions » que les camarades chinois nous proposent. Et aussi celle un hôpital psychiatrique. [550]

---

[546] Jean BIRNBAUM, « La publication d'inédits de Barthes embrase le cercle de ses disciples », *Le Monde*, 21 janvier 2009. « Dans *Soirées de Paris*, texte posthume publié en 1987, Roland Barthes (1915-1980) raconte ses errances au coeur de la capitale : les doux hasards et les rendez-vous manqués, l'audace des garçons de café et l'insouciance des gigolos. Il y évoque son éditeur, François Wahl, et ses "accès de solennité et d'affection", qui lui donnent envie de fuir comme un enfant : "Je les redoute toujours, sachant qu'il va parler de moi avec l'intérêt d'un Juge aimant", notait l'auteur des *Fragments d'un discours amoureux* ».

[547] François HOURMANT, *Au pays de l'avenir radieux : Voyages des intellectuels français en URSS, à Cuba et en Chine populaire*, *op. cit.*, p. 49.

[548] *Ibid.*

[549] Julia KRISTEVA, *Au risque de la pensée*, Paris, Édition de l'aube, 2001, p. 43.

[550] Julia KRISTEVA, *Les Samouraïs*, *op. cit.*, p. 199.

Sollers semble donc être en relation avec l'ambassade pour préparer le séjour. Cependant, ses demandes ne sont pas forcément retenues par celle-ci. Barthes et Wahl, selon *Les Samouraïs* de Kristeva, auraient émis le désir de visiter le Tibet[551] mais pour des raisons politiques la destination ne figurera pas au programme.

Quant à Pleynet, il admet que ce voyage a été « préparé et organisé par Philippe Sollers, et par la revue *Tel Quel* (…) »[552]. Il reste donc une responsabilité qui incombe à chaque membre de « l'expédition » qui prend à sa charge les frais de transport aérien. Concernant le financement du voyage, Barthes donne une indication dans les *Carnets du voyage en Chine* à propos des frais[553]. Kristeva est la seule à avoir conclu, préalablement au départ, un contrat d'édition pour l'ouvrage *Des Chinoises* avec les éditions des Femmes[554] afin de financer son voyage. Sollers dit s'être débrouillé par lui-même pour obtenir un visa, mais sans autres précisions. Si le voyage en Chine n'a suscité aucune préparation matérielle pour les membres du voyage, il bénéficie d'une importante préparation intellectuelle, « par toutes sortes d'études sur la réalité culturelle et historique de la Chine » indique Pleynet[555]. Il faut donc accepter l'idée de Hourmant selon laquelle la Chine de Mao a « quelque chose à offrir à chacun » des voyageurs qu'elle reçoit :

> (…) pour le puritain, une vie dure et simple : pour l'esthète, des centaines d'années de culture raffinée par la calligraphie, la musique, la littérature, l'architecture : pour le révolutionnaire, un régime marxiste-léniniste : mais pour la plupart des visiteurs c'était aussi et surtout un pays de mystères, de beauté, d'ordre, un peuple digne, une nation qui réunissait en un mot toutes les vertus et les valeurs qui faisaient cruellement défaut aux sociétés occidentales en proie à la consommation de masse et au matérialisme. [556]

La Chine de Mao est présentée comme un lieu touristique offrant aux écrivains une diversité de centres d'intérêts pouvant satisfaire leur curiosité. Ces éléments montrent

---

[551] Il s'agit d'une question posée par Armand Bréhal (pseudonyme de Roland Barthes) à Stanislas Weil (pseudonyme de François Wahl) : « - Ce serait bien d'aller au Tibet, n'est-ce pas, Stanislas ? ». Julia KRISTEVA, *Les Samouraïs*, *op. cit.*, p. 199.

[552] Marcelin PLEYNET, *Le voyage en Chine : Chroniques du journal ordinaire 14 avril-3 mai 1974 – (extraits)* (2012), Paris, Marciana, p. 8. Cet avant-propos n'existe pas dans la version de 1980.

[553] « Passés tous à Luxingshe pour régler les affaires d'argent. Pleynet et moi récupérons 107,45 sur les 4 500 F que nous avions envoyés de Paris », Roland BARTHES, *Carnets du voyage en Chine, op. cit.*, p. 173.

[554] Depuis le début des années 1970, un nouveau féminisme de gauche apparaît en France donnant lieu à de nouvelles recherches théoriques. Les Editions des femmes sont en première ligne pour soutenir ces mouvements.

[555] Marcelin PLEYNET, *Le voyage en Chine : Chroniques du journal ordinaire 14 avril-3 mai 1974 – (extraits)* (2012), *op. cit.*, p. 8. Cet avant-propos n'existe pas dans la version de 1980.

[556] François HOURMANT, *Au pays de l'avenir radieux : Voyages des intellectuels français en URSS, à Cuba et en Chine populaire*, *op. cit.*, p. 50-51.

que l'invitation officielle à venir en Chine est la condition *sine qua non* pour pouvoir entreprendre le voyage.

4.2.2. Le séjour en Chine (avril-mai 1974)

Il faut attendre la date du départ, le 11 avril, pour commencer à pénétrer dans la réalité de la Chine communiste. Afin de faciliter notre étude, nous avons reconstitué le programme de ce voyage[557] en suivant les carnets de note de voyage de Barthes.

- **Jeudi 11 avril** : Soir : Départ de l'aéroport d'Orly.
- **Vendredi 12 avril** : Soir : Arrivée à Pékin.
- **Samedi 13 avril** : Matin : Visite de la Cité interdite.
  AM : Visite d'une commune populaire aux environs de Pékin.
  Soir : Spectacle de marionnettes.
- **Dimanche 14 avril** : Matin : Visite d'une imprimerie à Pékin.
  AM : Départ en avion de Pékin pour Shanghai.
  Soir : Shopping à Shanghai.
- **Lundi 15 avril** : Matin : Visite chantier naval à Shanghai.
  AM : Visite d'un quartier résidentiel.
  Soir : Spectacle de cirque.
- **Mardi 16 avril** : Matin : Visite de l'hôpital à Shanghai.
  AM : Visite d'un building de 17 étages – visite de la Maison du PCC.
  Soir : Visite d'une librairie dans un immeuble. Promenade après-dîner pour faire des achats au magasin de l'amitié.
- **Mercredi 17 avril** : Matin : Visite exposition industrielle.
  AM : Promenade en bateau.
  Soir : Discussion après-diner avec les interprètes et l'Écrivain.

[557] Ce planning est établi à partir des *Carnets du Voyage en Chine* de Barthes sachant que chaque carnet est précédé du planning du séjour.

- **Jeudi 18 avril** : Matin : Séance avec les professeurs de l'université de Shanghai.

AM : Départ en train pour Nankin.

-Vendredi 19 avril : Matin : Visite du Grand pont de Nankin. Visite du Zoo.

AM : Visite de l'École normale supérieure de Nankin. Salon de musique avec un concert.

Soir : Spectacle d'enfants.

-**Samedi 20 avril** : Matin : Visite du tombeau de Sun Yat Sen. Shopping.

AM : Visite d'une école primaire.

Soir : Restaurant. Cinéma.

-Dimanche 21 avril : Matin : Visite d'une commune populaire de Tungjin à 40km de Nankin. Déjeuner sur place.

AM : Suite de la visite de la Commune. Magasin de l'Amitié.

Soir : Départ en train pour Luo Yang.

-l**undi 22 avri**l : Matin : Voyage de Nankin à Luo Yang.

AM : Visite du tombeau des Han.

-**Mardi 23 avri**l : Matin : Visite des grottes de Longmen.

AM : Visite d'une usine de tracteurs. Déjeuner sur place.

Soir : Spectacle d'un Opéra local.

-**Mercredi 24 avril** : Matin : Visite d'une usine de machines outils.

AM : Voyage en train de Lo Yang à Sian.

-**Jeudi 25 avril** : Matin : Visite d'une pagode et du musée de la Préhistoire

AM : Rencontre avec des peintes paysans

-**Vendredi 26 avril** : Matin : Visite d'une usine textile.

AM : Visite d'une source thermale.

Soir : Spectacle de ballet avec « la Fille aux cheveux blancs ».

-**Samedi 27 avril** : Matin : Visite d u Musée de la province.

A M : Visite du Bureau administratif des Affaires de la VIIIe armée. Visite rapide de la Grande Muraille. Vite de la pagode de la Petite oie sauvage.

Soir : Spectacle d'Opéra.

-**Dimanche 28 avril** : Matin : Voyage en avion de Sian à Pékin.

AM : Shopping

Soir : Match de Volley-ball

-**Lundi 29 avril** : Matin : Visite de la grande Muraille à Pékin

AM : Visite du tombeau des Ming

Soir : Dîner en compagnie de Alain Bouc dans un restaurant.

-**Mardi 30 avril** : Matin : Visite de l'Institut des Minorités nationales.

AM : Shopping antiquaires.

Soir : Dîner avec l'attaché culturel Christian Tual.

-**Mercredi 1 Mai** : Matin : Promenade dans les parcs.

AM : Parc de la Minorité. Visite du Palais d'été.

Soir : Spectacle de Gymnastique.

-**Jeudi 2 Mai** : Matin : Séance d'information avec des représentants de Luxingshe dans les salons de l'hôtel. Déjeuner avec les Mavrakis et les Luccioni.

AM : Visite du temple du Ciel. Shopping.

Soir : Dîner avec Alain Bouc.

Vendredi 3 mai : Matin : Université de Pékin, discussion avec les professeurs. Déjeuner sur place.

AM : Université de Pékin (discussion).

Soir : Dîner offert par Luxingshe dans un restaurant.

Samedi 4 mai : Matin : Départ pour Paris à 7 heures du matin.

Le programme touristique mis au point par la Luxingshe révèle combien ce voyage organisé est dense ; il ne laisse aucune liberté aux voyageurs. Nous reviendrons plus tard sur ce point, mais d'ores et déjà il faut rappeler que la Chine de la Révolution culturelle est très méfiante à l'égard des étrangers. Comme nous l'avons indiqué précédemment, la Luxingshe organise le programme du séjour décidant à l'avance des visites de lieux, des spectacles à voir et des personnalités à rencontrer et les voyageurs sont encadrés par un guide et un interprète du matin au soir. La délégation française n'a pas échappé à ces contraintes. Selon Hourmant « la présence

des guides et des interprètes devait réussir à dissuader les visiteurs rétifs peu enclins à se contenter de ce qu'on leur montrait »[558].

Le programme démarre de Pékin pour rejoindre Shanghai au sud, puis Nankin non loin de Shanghai ; ensuite plus au nord, on rejoint la ville de Luoyang ainsi que celle de Sian (entre Sian et Pékin, la destination Yan'an, sanctuaire de la Révolution chinoise, sera supprimée en raison des mauvaises conditions climatiques) puis on retourne à Pékin. Les lieux visités font référence à la Chine ancienne, par exemple, le tombeau des Ming, les grottes de Longmen, le Palais d'été, la Cité interdite, le Temple du Ciel et la grande Muraille. D'autres lieux témoignent de la Chine révolutionnaire : les usines, les communes populaires, l'Imprimerie Xinhua, l'hôpital avec un service de soins par acupuncture, la crèche, l'école maternelle, etc.. Le dernier lieu visité est l'Université de Pékin. Les visites sont encadrées selon les règles habituelles du protocole. Par exemple le 23 avril 1974, Sollers et ses amis partent en bus voir les grottes de Longmen ; ils sont reçus dès leur arrivée sur le site par une « femme de l'agence qui parle français »[559]. Puis ils sont escortés par des guides tout au long de visite, avant de remonter rapidement dans le bus après la visite. Pleynet ce jour-là écrit dans son journal : « Les grottes de Longmen sont difficiles à voir. Le peu de temps que nous pouvons consacrer à nos visites, ici une courte mâtinée, nous précipite sur ce qu'il faudrait aborder avec plus de lenteur et plus de familiarité »[560]. Pleynet témoigne du rythme difficile à suivre de ces journées touristiques.

À l'Université de Pékin, les voyageurs découvrent « un campus délicieux et désert : pavillons, jardins. Accueil par trois et quatre individus dont une femme (Comité révolutionnaire et enseignants et étudiants) »[561]. Après une présentation générale de l'université par des personnalités dirigeantes de l'institution, Sollers et ses amis assistent à une discussion avec des professeurs (de philosophie et de littérature) sur le thème de la campagne Pilin-Pikong en Chine. Il y a des échanges entre ces derniers, les étudiants et les telqueliens par l'intermédiaire des interprètes, mais les questions sont formulées à l'avance, précise Barthes[562]. Après la discussion, se

---

[558] François HOURMANT, *Au pays de l'avenir radieux : Voyages des intellectuels français en URSS, à Cuba et en Chine populaire*, *op. cit.*, p.128.
[559] Roland BARTHES, *Carnets du voyage en Chine*, *op. cit.*, p. 114.
[560] Marcelin PLEYNET, *Le voyage en Chine : chroniques du journal ordinaire 14 avril – 3 mai 1974 – extraits* (1980), *op. cit.*, p. 74.
[561] Roland BARTHES, *Carnets du voyage en Chine*, *op. cit.*, p. 197.
[562] « Questions de fond (envoyées à l'avance) », Roland BARTHES, *Carnets du voyage en Chine*, *op. cit.*, p. 201.

déroule une visite guidée dans le campus et la journée s'achève par un dîner, organisé par la Luxingshe dans le « Restaurant du Chantoung » à Pékin, décrit par Barthes comme un « salon assez luxueux, escalier 1925. Thé, serviettes chaudes et parfumées. Accueil du Grand Chef Luxingshe (laïus qui n'en finit pas sur 'les insuffisances') »[563]. La journée passée à l'université peut être considérée comme un exemple probant du poids des contraintes politiques qui pèsent sur les déplacements du groupe et sur les conversations que chacun tente d'avoir avec les professeurs rencontrés à cette occasion. Selon Hourmant, ce programme touristique est typique des voyages officiels en Chine communiste ; à propos des voyageurs, il écrit qu'ils sont :

> (…) isolés de la foule chinoise[564], escortés de bureaucrates, se déplaçant en limousine, négligeant les transports en commun, prisonniers de ce cordon « prophylactique des milles privilèges » dont on les entourait, ceux-ci ne découvraient guère qu'un théâtre d'ombres. [565]

A la fin de la partie II de la thèse, nous reviendrons sur les mises en scène organisées au jour le jour par les autorités chinoises pendant le séjour en pays communiste.

4.3. Les commentaires critiques au retour du voyage en Chine

Dès le retour en Chine, le groupe Tel Quel affronte des relations tendues avec les intellectuels « révisionnistes » ou « réactionnaires ». Ce voyage en Chine suscite des polémiques qui vont dénoncer les positions prochinoises des telqueliens. Selon Thierry Wolton, Tel Quel reste « l'une des caisses de résonance du maoïsme en France. La radicalité est le meilleur des adjuvants révolutionnaires pour la revue, et la preuve de sa fidélité envers le Président Mao »[566].

Des journaux comme *Le Monde* ou certaines revues intellectuelles incarnent alors des foyers de querelles depuis l'éclatement de l'affaire Macciocchi et continuent de les animer dès juin 1974. Par exemple, dans le n° 436 de la revue *Esprit* un dossier spécial intitulé « La Chine sans lyrisme » fait débat à propos de la Chine de Mao. À cet égard, selon Gilbert Padoul, la mode du voyage idéologique en Chine populaire

---

[563] « Questions de fond (envoyées à l'avance) », Roland BARTHES, *Carnets du voyage en Chine*, *op. cit.*, p. 201.p. 212.
[564] À cette époque-là, la Chine comprend environ 800 millions d'habitants.
[565] François HOURMANT, *Au pays de l'avenir radieux : Voyages des intellectuels français en URSS, à Cuba et en Chine populaire*, *op. cit.*, p. 129.
[566] Thierry WOLTON, « La mode Mao à Paris », *Commentaire*, n° 159, automne 2017, p. 683.

est lancée par Macciocchi qui incarne une « sinophile (qui) se charge d'une affectivité qui rend plus difficile l'exercice lucide de l'intelligence »[567]. Par ailleurs, le sinologue Jean-Luc Domenach analyse la campagne Pilin-Pikong évoquée par les telqueliens pendant leur voyage. Selon l'auteur, l'objectif de ce mouvement politique est de « replacer la Chine (…) dans le droit fil d'une Révolution culturelle débarrassée de ses excès gauchiste ou militaristes »[568], une explication qui va très précisément à l'encontre de la vision des telqueliens. En d'autres termes, le dossier spécial de la revue *Esprit* sur la Chine tente de montrer le côté obscur de la Révolution culturelle à travers des provocations visant les telqueliens qui viennent de rentrer en France.

Dans le même temps, François Wahl publie « La Chine sans utopie » dans *Le Monde*[569], un mois après le retour du voyage en Chine. Cet acte constitue une sorte de « trahison » forgée par l'un des compagnons de route des telqueliens. Wahl y analyse non seulement la campagne politique Pilin-Pikong, mais aussi la situation sociale et économique de la Chine. Selon lui, le pays de Mao influencé par le modèle économique soviétique et menacé par « une table rase culturelle »[570] en raison de la Révolution culturelle, est plutôt un État qui « se précipite vers une occidentalisation dont le marxisme soviétique aura été l'instrument, et continue – malgré tout – de fixer la structure »[571]. Selon Thierry Wolton, pour Wahl, « la place Tian'anmen ressemble à Berlin-Est, l'obsession économiste et nationaliste du régime lui rappelle la « déviation stalinienne »[572]. Forcément, l'article de Wahl déplaît fortement aux telqueliens. Il faut prendre en considération le n° 59 (automne 1974) consacré à la Chine (comme le numéro double 48/49), portant le sous-titre « En Chine »[573]. Le groupe Tel Quel y publie un article « A propos de 'La Chine sans utopie' » qui réfute point par point la critique de Wahl et finit par conclure : « Il est dommage que François Wahl n'aime pas la Chine. Il serait regrettable qu'il fasse trop partager cet inintérêt »[574].

---

[567] Gilbert PADOUL, « Chine 74 : des modèles aux problèmes », *Esprit*, n° 436, p. 986.
[568] Jean-Luc DOMENACH, « Note sur le mouvement de critique de Lin Biao et de Confucius », *Esprit*, n° 436, p. 1017.
[569] François WAHL, « La Chine sans utopie », *Le Monde*, 15-19 juin 1974. Le premier article publié par les voyageurs est celui de Barthes dans *Le Monde* le 24 mai 1974, intitulé « Alors, la Chine ? ».
[570] François WAHL, « La Chine sans utopie : IV. Révolution culturelle ou occidentalisation ? », *Le Monde*, 19 juin 1974.
[571] *Ibid.*
[572] Thierry WOLTON, « La mode Mao à Paris », art. cit., p. 683
[573] Le volume comprend une calligraphie de Mao placée sur la couverture, une photo prise en Chine à l'imprimerie Xinhua en page 2 (épigraphe). La couverture se trouve déjà dans le chapitre 1.1.2.2. de la partie I.
[574] « À propos de 'La Chine sans utopie », *Tel Quel*, n° 59, *op. cit.*, p. 9.

Quant à Sollers, il fait paraître trois articles[575] qui servent à justifier sa position idéologique : « Au fond, Mao et le parti chinois sont en train de donner à la révolution culturelle une ampleur beaucoup plus ambitieuse que l'on n'a cru »[576]. Wolton note que l'écrivain « reste étrangement silencieux après ce périple chinois »[577]. Il souligne son attitude très controversée qui, au retour de Chine, ne remet pas en cause la nature du régime politique : « Il y a de l'Aragon chez Sollers. Comme le poète qui a conscience d'avoir gâché son talent dans le stalinisme, mais qui s'y enferre jusqu'au bout (…) »[578]. De son côté, Kristeva publie deux articles « La femme, ce n'est jamais ça » et « Les Chinoises à "contre-courant" ». Selon Wolton, elle y défend « un maoïsme teinté de féminisme » et voit « dans le statut des Chinoises l'avenir de la condition féminine »[579]. Pour Kristeva, la Révolution en Chine qu'elle exalte permet de transformer de manière positive la condition des Chinoises. Enfin Pleynet, dans l'article « Pourquoi la Chine populaire » justifie le programme des visites guidées[580] pendant le séjour comme une bonne pratique permettant aux visiteurs étrangers de mieux comprendre la réalité chinoise. Ces différentes publications montrent bien que les intellectuels de gauche à cette époque défendent un enjeu politique crucial. La Chine communiste est au cœur d'un débat particulier entre « sinophiles » et « sinophobes » dans un contexte international très tendu entre deux blocs, communiste et capitaliste.

En revanche, Barthes n'est pas considéré comme un prochinois. Mais son article publié le 24 mai 1974 et intitulé « Alors, la Chine ? » intrigue les lecteurs. En effet, deux visions de la Chine de Mao s'affrontent, celle de Wahl et celle de Barthes. Dans le premier cas, l'auteur témoigne à la façon d'un journaliste qui analyse son séjour en Chine. Il se montre critique, comme nous l'avons déjà indiqué, à l'égard du système maoïste. En revanche dans le second cas, Barthes est seulement préoccupé par le sens à donner à la phénoménologie chinoise : le paysage, le thé, les corps des Chinois, leurs costumes, les calligraphies de Mao.

> (…) les signifiants sont rares. En voici trois (…) : d'abord la cuisine, qui est, on le sait, la plus complexe du monde ; ensuite, (…) les enfants, qu'on ne se lasse pas de regarder

[575] Les trois articles de Sollers publiés dans le n° 59 de *Tel Quel* s'intitulent respectivement « Quelques thèses », « La Chine sans Confucius » et « Mao contre Confucius ».
[576] Philippe SOLLERS, « La Chine sans Confucius », *Tel Quel*, n° 59*, op. cit*., p.12.
[577] Thierry WOLTON, « La mode Mao à Paris », art. cit., p. 683.
[578] *Ibid.*
[579] *Ibid.,* p. 682.
[580] Marcelin PLEYNET, « Pourquoi la Chine populaire », *Tel Quel*, n° 59*, op. cit*., p. 36.

> avidement (…) ; enfin, l'écriture ; c'est, sans doute, le signifiant majeur à travers les manuscrits muraux (il y en a partout). [581]

C'est le non engagement politique de Barthes qui va susciter la critique de Simon Leys. Adversaire farouche de la revue *Tel Quel*[582], il juge l'attitude de Barthes semblable à cette technique « du parler-pour-ne-rien-dire. Au nom des légions de vieilles dames qui, tous les jours de cinq à six, papotent dans les salons de thé, on veut lui dire un vibrant merci »[583]. Le commentaire critique de Simon Leys est repris par Thierry Wolton qui accuse Barthes d'avoir eu un comportement désinvolte :

> L'impertinence frise la complicité avec le régime quand Barthes s'amuse de la campagne (sanglante) qui est menée contre certains caciques à la suite de la trahison du « plus proche compagnon d'armes du Grand Timonier », le maréchal Lin Biao, disparu mystérieusement dans un accident d'avion après avoir, soi-disant, comploté contre son maître. [584]

Il est important de se replacer dans le contexte des années 1970 au cours desquelles s'est installée en France une sorte de bien-pensance maoïste qu'il est difficile de contester. Ce qui explique que le voyage en Chine de 1974 n'est pas un événement médiatique mais plutôt un voyage ordinaire qui finira par être oublié.

---

[581] Roland BARTHES, « Alors, la Chine ? », *Œuvres Complètes : Livres, textes, entretiens 1974-1976,* tome 4, *op. cit.*, p. 518.
[582] Par exemple, il désigne Michelle Loi comme une « petite bourgeoise amoureuse de discipline stalinienne et de ripolin maoïste ». Simon LEYS, « L'oie et sa farce », *Essais sur la Chine*, Paris, Robert Lafont, 1998, p. 545.
[583] *Ibid.*, p. 543.
[584] Thierry WOLTON, « La mode Mao à Paris », art. cit., p. 683.

Chapitre 5. La diversité générique des textes des telqueliens

Alors que la première partie de la thèse présente une sorte de bibliothèque idéale établie par les telqueliens avant de partir en Chine en 1974, la deuxième partie vise à étudier les textes produits par les telqueliens, Roland Barthes et François Wahl dès leur retour de Chine. Nous venons de nous intéresser tout particulièrement aux articles de presse rédigés par Wahl et Barthes ainsi que les articles des telqueliens extraits du n° 59 de la revue *Tel Quel* (voir chapitre précédent).

Dans ce nouveau chapitre, notre recherche se cristallise sur l'étude d'un corpus de textes publiés au retour du pays de Mao par leurs auteurs : il s'agit de *Des Chinoises* de Julia Kristeva paru en 1974[585], du journal de voyage de Pleynet, de *Le voyage en Chine* avec un sous-titre *Chroniques du journal ordinaire 14 avril-3 mai 1974 (extraits)* publié en 1980[586]. Mais l'étude va débuter par la présentation du court métrage intitulé *Voyage en Chine* filmé par Sollers pendant les trois semaines de voyage. En 2005, le réalisateur François Caillat réalise un film documentaire sur Kristeva, *Étrange étrangère*, présenté sous format DVD par l'INA en 2012 dans lequel sont insérés d'autres documents filmiques, parmi lesquels figure *Voyage en Chine* de Sollers. Il faut préciser que ce court métrage n'est pas diffusé avant 2012. Ce qui explique que nous ne disposons quasiment pas de commentaires sur ce document filmique. C'est sans doute la première fois qu'un travail de thèse s'y intéresse.

Les ouvrages du corpus comme le film de Sollers rapportent une expérience de la réalité vécue durant le voyage et mettent en lumière une rupture forte et brutale entre le temps d'avant le voyage dominé par le désir d'aller en Chine, et celui d'après. L'étape du voyage proprement dite révèle une confrontation difficile entre réel et imaginaire. Les œuvres revêtent des formes différentes et s'inscrivent également dans des registres littéraires différents. C'est ce que nous allons découvrir tout au long de ce chapitre.

[585] Une deuxième édition de *Des Chinoises* sera publiée en 2005 chez Pauvert.
[586] Une version revue et corrigée sera publiée par Marciana en 2012.

5.1. Le court métrage de Philippe Sollers, *Voyage en Chine* (1974)

Du voyage en Chine en 1974, Sollers rapporte un film muet en couleurs intitulé *Voyage en Chine*[587]. C'est un film d'amateur, avec une qualité d'image assez médiocre, qui pourrait être comparé à un film de souvenirs d'un voyage entre amis. Le court métrage dure 13 minutes, le temps qu'il faut pour faire défiler des images montrant un peuple chinois heureux et une Chine communiste et radieuse. Nous demandons quelle réalité Sollers tente de filmer au cours de son voyage au pays de Mao. Selon le journaliste Gaston Martineau (1924-1986) pour mieux découvrir la Chine, il faut « savoir écouter et regarder »[588]. Or, selon François Hourmant, le regard du voyageur peut être modifié par différents éléments, conscients et inconscients, car dès qu'il « foule le sol, le voyageur se laisse gouverner par la réalité, par la présence de ce qui est là et qui exige d'être montré »[589]. En ce sens, l'image filmique ou le cliché photographique ne peuvent fonctionner comme des traductions mimétiques de ce qui est vu. Notre travail consistera donc à décrypter le sens des différents plans du film, en les abordant selon trois catégories : les images du groupe de voyage, les images des lieux visités et les images des Chinois. Dans chacune d'elles, Sollers prend soin de rendre visibles les symboles chargés de signifier la puissance du PCC à travers la figure de Mao qui est partout, comme le remarque Barthes dans son carnet de notes. Le film progresse selon l'ordre du programme du séjour[590] et débute par deux plans fixes correspondant à deux images distinctes : l'une du groupe des voyageurs montrant les cinq amis souriants et assis sur un banc, leur nom étant imprimé sous chacun d'eux ; l'autre avec Barthes et Kristeva, lui a un air absent, tandis qu'elle est plutôt réjouie et souriante. Ces images sont conventionnelles comme des photographies de souvenirs, mais elles seront récurrentes tout au long du film et donc *a priori* significatives. Puis le voyage commence et le film va se dérouler sous les yeux du spectateur, la photographie ne sera plus utilisée.

Le court métrage se compose de soixante et un plans et le groupe apparaît sur vingt-sept d'entre eux. Barthes est le premier des membres du groupe à être filmé.

---

[587] Philippe SOLLERS, *Voyage en Chine*, court métrage, 1974, 13', couleur. URL: http://www.ina.fr/video/VDD12020596. Ce film fait partie des archives personnelles de Julia Kristeva.
[588] Gaston MARTINEAU, *Tribulations d'un piéton en Chine*, Paris, Édition Rabelais, 1974, p. 226.
[589] François HOURMANT, *Au pays de l'avenir radieux : Voyages des intellectuels français en URSS, à Cuba et en Chine populaire*, *op. cit.*, p. 99.
[590] Sur les premiers plans du film, on peut lire ces indications : « Voyage en Chine. Films Super 8 muet de Philippe Sollers, tourné à l'occasion d'un voyage en Chine fait par le groupe Tel Quel en 1974 ».

Seul ou accompagné de son ami François Wahl, mais aussi de Pleynet ou de Kristeva, l'écrivain semble se mettre naturellement à distance de ce qu'il voit ou de ce qu'il entend tout au long du film. Cette distance, Barthes l'évoque dans les *Carnets du voyage en Chine*, à sa manière alors qu'il relate un rêve nocturne : « je suis au milieu de mes invités, nombreux, mais je suis exclu ; j'ai beaucoup d'amis mais je n'ai pas d'amis. Je me mets en colère, ce qui accroît mon exclusion »[591]. Barthes remplace le terme de distanciation par celui d'exclusion, ce qui provoque une sorte de surenchère. Ce qui est très intéressant dans ce film c'est que Sollers pose souvent la caméra sur Barthes qui se tient en général debout avec son carnet de notes à la main, ou même en train d'écrire. Ainsi, le film donne à voir Barthes écrivant ses notes au jour le jour, en marchant, en visitant, en admirant, en écoutant ou en regardant. De la même façon, Sollers montre Pleynet en train de marcher avec son carnet de notes en mains. Le film de Sollers garde donc en mémoire l'activité de l'écriture du voyage à travers Pleynet et Barthes, dans sa phase initiale. Ces scènes témoignent de la naissance des premiers textes inspirés par ce voyage.

Ainsi, le 23 avril 1974, le groupe visite les grottes de Longmen[592] où des statues de Bouddha sont érigées dans le paysage ; Sollers apparaît en gros plan souriant face à l'objectif et fait un signe de salut, de la main. C'est le seul moment où l'écrivain est officiellement filmé[593]. Forcément, on suppose qu'il vient de confier la caméra à quelqu'un d'autre. L'image est forte car il est vêtu d'un costume Mao, symbole de la Révolution culturelle : par ce détail du vêtement, il manifeste son engagement prochinois, ce qui provoque d'ailleurs l'agacement de Barthes qu'il note dans son carnet : « Retour en microbus cahotant : à l'initiative (fatigante) de Ph. S. inévitables chants révolutionnaires (dont surtout l'Internationale) dans le microbus) »[594]. Sollers semble donc jouer au révolutionnaire chinois. Notons que cinq plans montrent Kristeva, Barthes, Pleynet et Wahl, tous ensemble ou deux par deux. Mais Kristeva est celle qui apparaît le plus souvent, au moins sur huit plans, dont certains la montrent seule. Elle est toujours joyeuse devant la caméra, avec un regard

---

[591] Roland BARTHES, *Carnets du voyage en Chine*, *op. cit.*, p. 61.
[592] Selon la présentation de l'UNESCO, « Les grottes de Longmen, situées sur les deux rives de la rivière Yi, au sud de l'ancienne capitale de Luoyang, dans la province de Henan rassemblent plus de 2.300 grottes et niches sculptées dans d'abruptes falaises calcaires, le tout sur une longueur d'un kilomètre. Elles présentent environ 110.000 statues en pierre de Bouddha, plus de 60 stupas et 2.800 inscriptions gravées sur des stèles ». URL : http://whc.unesco.org/fr/list/1003
[593] Nous apercevons aussi la silhouette de Sollers sur la plaque en métal qui se trouve à l'entrée de la maison-musée du PCC.
[594] Roland BARTHES, *Carnets du voyage en Chine*, *op. cit.*, p. 121.

juvénile qui contraste avec les regards plus sévères de Barthes ou de Wahl. On est charmé par le sourire de Kristeva, symbole du plaisir partagé durant ce voyage. Elle apparaît une fois tenant un appareil photographique dans la main tandis que Sollers la filme au milieu d'une nuée de jeunes enfants d'une crèche. Contrairement à Barthes ou Pleynet, elle n'apparaît jamais avec un carnet de notes.

Le film de Sollers immortalise également des sites historiques qui ont jalonné le programme des visites. La place Tien'an Men figure au début du film le 13 avril 1974 à travers un plan panoramique qui montre cet endroit rempli d'une foule de Chinois réunis pour une cérémonie du lever du drapeau. On voit des écoliers saluer le drapeau chinois, tandis que deux de leurs camarades marchent en portant un portrait de Mao. Les premiers symboles de la République populaire de Chine sont ici enregistrés. La Place Tien'an Men symbolise le centre politique de la Chine communiste. Elle est le lieu du Pouvoir suprême. Un autre plan montre la Cité interdite (dont le pavillon de la Pureté Céleste) filmée également en panoramique tout comme la Grande Muraille est filmée en quatre longs plans où apparaissent les membres du groupe. On voit également les Tombeaux des Ming à Nankin auxquels on accède par la Voie des Esprits, une sorte de longue allée bordée par des statues représentants des animaux et des personnages. De retour à Pékin à la fin du séjour, Sollers filme aussi le Palais d'été puis le Temple du Ciel, auréolés de drapeaux rouges partout, sur lequel s'achève le dernier plan du film. Tout en visitant des lieux emblématiques de la Chine ancienne, le groupe rend visite également à la Maison du PCC à Shanghai transformée en musée pour témoigner de la Chine révolutionnaire. Cet endroit où s'est déroulé en 1921 le Premier Congrès du PCC[595], est orné des portraits de Mao, Marx, Engels, Lénine et Staline. On y voit Barthes et Wahl, l'un comme l'autre avec un regard totalement absent sur ce qui se déroule sous leurs yeux. Ce plan est surprenant car dans les *Carnets du Voyage en Chine* Barthes note ce jour-là des détails précis concernant la vue panoramique sur la ville qu'il découvre de l'hôtel : « En haut d'un building de dix-sept étages (Hôtel de Shanghai). Terrasse. Vue panoramique (très belle). Tout Shanghai comme Chicago. Ville brune – et les klaxons en bas, ininterrompus »[596]. Puis il indique que l'après-midi à 14h30 est programmée la

[595] Ce Congrès du PCC se déroule une fois tous les cinq ans depuis 1921. C'est la plus haute instance du PCC qui valide des décisions qui sont prises pendant sa préparation. Mais depuis 1956, cette assemblée se réunit désormais dans le Palais de l'Assemblée du Peuple à Pékin.
[596] Roland BARTHES, *Carnets du voyage en Chine*, *op. cit.*, p. 50.

visite de la Maison du PCC, en précisant aussitôt : « Voir jeu de photos offert »[597], ce qui semble faire référence à un document imprimé qui a dû être remis à chaque visiteur. Enfin viennent les notes[598] consacrées à l'histoire du PCC avec notamment mention des événements les plus importants. Ce récit politique fait état d'une chronologie de la montée en puissance du PCC, sans pour autant être de nature idéologique.

Le court métrage donne aussi à voir des paysages. Par exemple, le 17 avril 1974, le groupe effectue une traversée du fleuve Yang Tsé à bord d'un bateau. La caméra suit le fil de l'eau et du ciel ainsi que les mouvements des jonques qui se déplacent sur le fleuve. On retrouvera le détail des jonques dans les *Carnets du voyage en Chine* de Barthes sous la forme d'un petit dessin. Le film de Sollers et le texte de Barthes évoquent donc l'un et l'autre l'attirance qu'ils ont eue pour ce bateau typiquement asiatique. L'image et le texte se renforcent mutuellement. Mais ce plan séquence présente tout de même une particularité car la caméra bouge beaucoup, laissant penser que le bateau tangue fort. La caméra s'égare dans le ciel donnant plusieurs images floues du ciel. Cette scène semble énigmatique, il paraît difficile de la justifier.

Le court métrage de Sollers donne également à voir de nombreux plans où apparaissent des Chinois, soit des foules de gens anonymes en déplacement dans les rues ou dans les campagnes et quelques paysans. On retient le visage des enfants filmés dans une école ou une crèche, ce qui constitue un moment d'émotion tandis que Kristeva est en train de caresser la tête de l'un des petits. Une visite se déroule dans le quartier résidentiel Fangua Long[599] à Shanghai. On voit des immeubles récents construits dans un cadre de verdure. Le groupe est accueilli par une foule d'habitants qui applaudissent. À proximité, tiennent encore debout quelques maisons anciennes datant d'avant 1949, date de l'avènement de la République populaire de Chine, avec ce panneau sur lequel on peut lire « Maisons délabrées des habitants du quartier avant la libération »[600]. Ainsi le film retient deux périodes, avant et après le

---

[597] Roland BARTHES, *Carnets du voyage en Chine*, *op. cit.*, p. 50.
[598] *Ibid.*, p. 50-52.
[599] Transcription phonétique empruntée à *Des Chinoises* de Julia Kristeva. Julia KRISTEVA, *Des Chinoises* (1974), *op. cit.*, p. 205
[600] En chinois : « 解放前蕃瓜弄劳动人民居住的滚地窿 ». Il s'agit de maisons misérables, construites avant 1949 et conservées depuis cette date comme un lieu de mémoire.

communisme, avec l'idée sous-jacente signifiée par le nouveau quartier résidentiel que tout est mieux depuis que Mao est là.

Le temps fort du film est consacré à la célébration de la Fête du Travail le 1er mai 1974 à Pékin. Le groupe visite le parc des Nationalités où la caméra a enregistré des scènes de fêtes populaires, comme ce spectacle, où des jeunes filles dansent, avec une fleur de tournesol dans la main. Juste avant, Sollers a tourné la caméra en direction d'une banderole portant ce slogan en chinois : « Longue vie au Président Mao le grand dirigeant »[601]. Plusieurs spectacles se déroulent dans les parcs à Pékin et Sollers en donne plusieurs images.

Ces prises de vue reflètent des scènes de la vie ordinaire dans la Chine de Mao. Pas un détail ne semble contrarier cette révolution en marche faite par le peuple et pour le bien du peuple. Le film raconte le voyage selon une linéarité toute simple qui fait écho d'ailleurs à l'authenticité des images où les Chinois en foule se déplacent dans le champ de la caméra, d'une manière somme toute paisible. Les images semblent ainsi immortaliser des petits faits vrais, ce que Barthes nomme l'« effet de réel » qui permet « de créer cette illusion de transparence propre au genre et permettant d'occulter le texte comme texte »[602]. Le film en soi est aussi une célébration de la Chine nouvelle et des transformations mises en œuvre pour changer la vie du peuple. Mais les références symboliques à l'idéologie communiste sont finalement résiduelles, puisque toutes les images sont censées relater la joie de vivre au pays communiste chinois. Durant les treize minutes que dure le film, on voit apparaître sur l'écran quelques choses de la Révolution culturelle. Par exemple, le long d'une avenue dans une ville chinoise (probablement la ville de Shanghai) qui est filmée à partir d'une voiture en train de circuler, on voit de nombreux passants en train de marcher des deux côtés de l'avenue bordée des maisons en pierre. Soudain la caméra se fixe sur un grand panneau rouge sur lequel est inscrit en chinois un slogan de Lénine : « Sans théorie révolutionnaire pas de mouvement révolutionnaire ». Puis il n'y a plus rien. La séquence suivante porte sur un tout autre sujet. Il est possible que Sollers ait voulu filmer certaines scènes intéressantes à ses yeux se déroulant à cet endroit mais un interprète est intervenu manifestement pour arrêter l'image. Pleynet

---

[601] En chinois : « 伟大领袖毛主席万寿无疆 ».
[602] François HOURMANT, *Au pays de l'avenir radieux : Voyages des intellectuels français en URSS, à Cuba et en Chine populaire*, *op. cit.*, p. 105.

donne des précisions sur ce point dans son journal en date du 21 avril 1974, évoquant de petits incidents provoqués par son intention de filmer un panneau rouge :

> En passant dans le village, sur la porte d'une ferme, occupant tout le panneau du haut, un ensemble de caractères jaune sombre sur un fond rouge sang avec dessous se détachant, tout sur ton, deux cœurs rouges. Je peux photographie l'inscription mais pas les cœurs, on a, me dit-on, commencé à les effacer. [603]

Cette citation nous amène à nous demander dans quelle mesure Sollers bénéficie d'une réelle liberté de filmer. Soit pour poser la question autrement : Est-il libre de filmer la Chine ? A ce propos, nous précisons que tous les lieux visités pendant les trois semaines du séjour n'ont pas été filmés, par exemple l'hôpital de Shanghai et l'usine de textiles de Luoyang. On peut s'interroger sur l'absence d'images concernant ces lieux. De toute évidence, Sollers tourne ce court métrage de treize minutes, rappelons-le, pour rapporter des images personnelles. Malgré leur simplicité, on remarque qu'à deux reprises, Sollers semble avoir été empêché de filmer, notamment durant le spectacle des jeunes filles au Palais d'été où l'on voit un interprète se placer devant la caméra et tenter de la contrôler. Mais ces images sont difficiles à discerner dans la mesure où la vitesse du film vient atténuer la précision de certaines scènes ; sans doute faut-il mettre en cause la qualité technique de la caméra.

Néanmoins l'œuvre filmique témoigne de la volonté de Sollers de rendre compte objectivement de la Chine de 1974 telle qu'il l'a vue. C'est une Chine vivante qui est marquée par la fusion du peuple chinois avec son chef Mao. Mais trente-cinq ans plus tard il reconnaît que :

> Ce voyage m'a beaucoup été reproché, et c'est normal. En réalité, tout en faisant pas mal de vélo à Pékin, et en essayant sans cesse d'imaginer comment serait la Chine dans quarante ans (c'est à dire aujourd'hui), j'avais une obsession simple : soutenir les Chinois, coûte que coûte, dans leur rupture avec les Russes de l'ex-URSS.[604]

Le travail filmique de Sollers est à rapprocher de celui du cinéaste Chris Marker (voir partie II) avec son œuvre *Dimanche à Pékin*. Dès les premières images, le cinéaste met l'accent sur les déplacements des gens, des écoliers, des travailleurs, des gymnastes, mais aussi les déplacements des trains ou des machines sur les chantiers de constructions. Les scènes sont filmées en extérieur, les rues, les jardins publics où ont lieu des exercices d'arts martiaux pour les Chinois. C'est une Chine en « marche », celle d'un peuple souriant (les enfants notamment semblent très heureux, des

[603] Marcelin PLEYNET, *Le voyage en Chine : Chroniques du journal ordinaire 14 avril-3 mai 1974 – extraits* (1980), *op. cit.*, p. 62.
[604] Philippe SOLLERS, « Supplice chinois », *L'Infini*, n° 107, 2009, p. 117.

enseignants très souriants les accompagnent). Des images de la Chine ancienne se mêlent à d'autres plus contemporaines, comme celles montrant des défilés ou parades pour célébrer la fête nationale. Sollers, comme Chris Marker, rapporte les images d'une Chine égalitaire, tout le monde est sur le même plan, les jeunes comme les plus âgés, les enfants comme les travailleurs, etc.

5.2. Julia Kristeva, *Des Chinoises* (1974)

Le livre *Des Chinoises*, publié en 1974, l'année même du voyage en Chine, fait l'objet de deux éditions précédemment citées. Notre analyse porte sur la version de 1974 publiée par les Éditions des femmes où se trouve une feuille d'*erratum* qui précise que la publication a été réalisée dans la « précipitation »[605]. En préambule, Kristeva indique que « ces notes ne sont pas un livre »[606]. Cette précision n'est pas sans rappeler les *Carnets du voyage en Chine* de Barthes composés des notes rédigées par l'écrivain durant le séjour. Dans les deux cas, il y a cette idée que les notes de voyage suffisent à la restitution du séjour au pays de Mao. Cependant, contrairement à Pleynet ou Barthes que Sollers montre dans son court-métrage avec un carnet de notes entre les mains, nous ignorons tout de la manière dont Kristeva a pris des notes, à quel moment elle les a rédigées, voire même si elle les a rédigées à partir d'une écriture de notes ou de la seule mémoire. On sait seulement que pendant trois semaines, elle prend des photos dont certaines sont insérées dans le livre, car, comme nous l'avons indiqué précédemment, le film de Sollers la montre, sur un plan, entourée d'enfants avec un appareil photographique en mains. Il n'en demeure pas moins une part d'ombre sur le document de base du texte *Des Chinoises*. Selon l'auteure, ces notes présentées dans l'ouvrage ont pour origine les changements sociaux et politiques qui transforment la vie des Chinoises. En posant ainsi la raison d'être de ce livre, Kristeva indique « tout juste » que les notes forment « un carnet d'informations et

[605] Comme nous l'avons déjà indiqué, le projet de publication est contractualisé entre Kristeva et les éditions des Femmes avant le départ. Il s'agit donc d'un livre de commande, ce qui a permis grâce à l'à-valoir versé à l'auteure de payer ses frais de voyage. Cet engagement préalable explique peut-être la rapidité avec laquelle est réalisé le livre.
[606] Julia KRISTEVA, *Des Chinoises* (1974), *op. cit.*, p. 5.

d'interrogations suscitées par le voyage (…) »[607] . Elle prévient le lecteur qu'il faut lire ce texte comme un carnet dans lequel se mêlent à la fois des informations et des interrogations. Elle évite de signifier la forme précise de son énoncé : tantôt des « notes » ou un « carnet », tantôt un « croquis d'analyse, concis d'informations, reportage en éclair » mais encore un « discours hétéroclite »[608].

Ce sont autant de termes qui témoignent du fait qu'elle est insatisfaite de la qualité du texte définitif : « Cet écrit laisse à désirer. Il aura été utile s'il témoignait de la prudence, sinon de l'hésitation, que me sembler mériter toute avancée à propos aussi bien des femmes que de la Chine »[609]. Malgré sa prudence, Kristeva ne réduit pas pour autant l'ambition du texte « par rapport au bouleversement qu'impose à notre propre société le surgissement de ce continent noir, dont le désir et le silence assurent la cohésion : les femmes » [610].

Revenons sur le titre de l'ouvrage, *Des Chinoises* et non pas « Les Chinoises » : l'article indéfini au pluriel indique le petit échantillon d'interlocutrices chinoises sur lequel l'auteure se base pour rédiger le texte. Le livre se divise en deux parties, la première intitulée « De ce côté-ci » et la seconde « Femmes de Chine ». Dans les cinq premiers chapitres[611] de l'ouvrage, Kristeva développe une analyse très concise sur la place des femmes dans les sociétés occidentales. Sa réflexion s'appuie sur la guerre des sexes afin de montrer comment progressivement les femmes occidentales tentent d'ouvrir une troisième voie pour échapper aux valeurs d'une société dominée par l'ordre du père.

Dans « Femmes de Chine » qui est la partie centrale de l'ouvrage, Kristeva se place dans une perspective historique et culturelle pour décrire la place des femmes en Chine [612] ; l'approche idéologique de l'auteure consiste à montrer les apports bénéfiques du communisme pour améliorer la condition des femmes. En dehors de quelques considérations historiques montrant que les femmes chinoises vivent depuis deux mille ans sous domination masculine, Kristeva met l'accent sur les mouvements

---

[607] Julia KRISTEVA, *Des Chinoises* (1974), *op. cit.*, p. 5.
[608] *Ibid.*
[609] *Ibid.*
[610] *Ibid.*
[611] Les titres des cinq chapitres sont : « Qui parle », « La guerre des sexes », « Vierge du verbe », « sans temps » et « Moi qui veux ne pas être ».
[612] Cette partie est composé de sept chapitres environ, intitulés respectivement « La même au centre », « Confucius – un 'mangeur de femme' », « Socialisme et féminisme », « Le parti et les femmes », « La Loi du mariage (1950). La démographie et l'amour. Les femmes aux postes de commandement », « Entrevues » et « Risquer une renaissance ».

révolutionnaires qui favorisent l'émancipation des Chinoises, à partir du début du XXe siècle. Elle rappelle que, dès 1919, Mao publie des articles sur la condition féminine, et que de son arrivée au pouvoir, il met en place des politiques de rénovation de la famille et du mariage[613]. À son avis, la promulgation de la loi sur le mariage en 1950[614] sert de fondement à la construction d'une nouvelle société. Elle estime que non seulement les femmes chinoises sont intégrées à tous les échelons de la vie politique et donc à la construction du projet socialiste, mais grâce au communisme de Mao, elles sont libérées des fortes traditions morales et sociales qui pèsent sur elles depuis l'époque ancienne. Pour comprendre en quoi cette loi du mariage produit des effets positifs sur la condition de vie des femmes chinoises, il faut retenir un point clé largement développé par Kristeva : en Chine populaire, les hommes et les femmes sont égaux. La similarité entre masculin et féminin est mise en scène au niveau des vêtements (nous reviendrons sur ce point dans le chapitre consacré aux *Carnets du voyage en Chine* de Barthes) puisque le régime de la Chine populaire impose un costume identique pour les hommes et les femmes :

> (…) les vestes sans taille et les pantalons aux fonds larges qui serrent les cous et les poignets, ne suggèrent pas les lignes des corps : je devine à peine les épaules fragiles et étroites, des poitrines discrètes, des ventres et des hanches robustes qui, avec les courtes cuisses fortes fermement soudées au tronc sont un puisant centre de gravité de ces ensembles qui cheminent sans peser. [615]

Le principe d'égalité entre les sexes s'oppose bien sûr à la guerre des sexes en Occident, thème que Kristeva développe largement dans la première partie du livre. Mais plus encore, le concept d'égalité entre les hommes et les femmes chinois vient renforcer le rôle des femmes dans l'espace social, politique et économique. Ce point est le fil conducteur du sixième chapitre intitulé « Entrevues » qui nous intéresse tout particulièrement puisqu'il est construit sur la base des entretiens menés par Kristeva avec des femmes chinoises pendant le voyage.

> Je ne dis pas que cette réalité (chinoise) est invisible pour l'Occidental à tout jamais condamné à la relativité de son savoir. Je dis seulement qu'il faut ajuster les lunettes, telles

[613] La question du mariage en Chine est un sujet important constitutif de la nouvelle politique familiale instaurée par Mao. Voir notamment *la Loi du Mariage* évoquée par Kristeva. Pour mieux comprendre cette question qui ne peut faire partir de notre thèse, on peut se reporter à l'article suivant : SIU Kia-Pei, « La réforme du droit du mariage en Chine communiste », *Revue internationale de droit comparé*, vol. 8, n° 4, octobre-décembre 1956, p. 577-578.
[614] La Loi du mariage est adoptée le 1er mai 1950 par le gouvernement de la Chine populaire. Elle est caractérisée par une rupture avec les pratiques anciennes comme les mariages arrangés, la polygamie et la domination de l'époux dans la vie familiale.
[615] Julia KRISTEVA, *Des Chinoises* (1974), *op. cit.*, p. 178.

> que je viens de les dessiner à larges traits, avant de regarder de plus près ce qui se passe de l'autre côté. [616]

Dans ce chapitre, Kristeva invite donc le lecteur à la suivre dans une déambulation parmi des Chinoises qu'elle distingue les unes des autres non par une identité individuelle mais par une identité collective, sociale et professionnelle. Il semble que les organisateurs ont prévu des moments, à l'occasion de certaines visites d'usines pendant lesquels Kristeva peut dialoguer avec des Chinoises, le tout se déroulant sous le contrôle des interprètes. C'est cette modalité qui explique pourquoi Kristeva parle d'entrevue et non pas d'entretien car l'action d'entrevoir signifiée par le substantif « entrevue » comporte l'idée que les Chinoises ont été à peine vues ou mal vues ou entraperçues. Ces « entrevues » créent une rupture avec la partie précédente du livre porteuse d'un discours théorique et historique. Elles correspondent à de brèves conversations, voire très brèves, limitées à une ou deux questions-réponses entre Kristeva, dans le rôle de l'étrangère, « il est vrai que je suis étrangère »[617], écrit-elle, et chacune des Chinoises interrogées. Nous ne disposons d'aucune information sur la manière dont elle a conduit les entretiens, sur le fait de savoir si les interprètes ont respecté ou pas sa liberté d'expression pour poser des questions. Dans la mesure où le texte de Kristeva joue à la fois entre discours indirect et discours direct, nous ignorons si elle a pu bénéficier d'un appareil enregistreur pour mémoriser certaines des longues citations insérées dans le texte. Ces remarques confirment la part d'ombre qui subsistent dans les conditions d'écriture du texte que nous avons déjà signalée. Finalement, chez Kristeva, la réalité du voyage en Chine implique *de facto* que son témoignage est vrai.

Les « entrevues » réunissent de brefs portraits de femmes chinoises classés selon les rubriques suivantes (celles-ci correspondent aux titres des sous-chapitres) : « Les mères », « Une artiste », « Les intellectuelles », « Les jeunes, les vieilles, l'amour », « Ménagères et ouvrières » et « Les directrices ». Ces titres appellent une remarque : Kristeva répartit les portraits de Chinoises en fonction de leur identité professionnelle. La fonction de maternité est commune à toutes les Chinoises. C'est pourquoi l'auteure établit également une catégorie à part, « Les mères », dans la mesure où celle-ci n'est pas une fonction professionnelle mais une caractéristique du féminin.

---

[616] Julia KRISTEVA, *Des Chinoises* (1974), *op. cit.*, p. 48.
[617] *Ibid.*, p. 184.

À cet égard, rappelons que Barthes note dans *Carnets du voyage en Chine*, des commentaires critiques et dévalorisants concernant les femmes chinoises (nous aurons l'occasion de les citer prochainement). En revanche, *Le Voyage en Chine* de Pleynet que nous étudierons ultérieurement, se rapproche parfois du discours de Kristeva. Par exemple, au cours de la visite de l'usine de textile à Xi'an, rapportée par Kristeva et Pleynet, tous deux exposent les difficiles conditions de travail des ouvrières chinoises, notamment pour les femmes enceintes. En revanche, durant la visite à l'Université de Pékin où Kristeva rencontre plusieurs intellectuelles, Pleynet et Barthes ne portent aucune attention aux femmes universitaires. Il est intéressant de remarquer que Sollers ne filme pas des lieux comme l'usine de textile ou l'université de Pékin ; en revanche, la caméra s'attarde sur les jeunes enfants dans les crèches et les écoles maternelles. Il semble important de garder en mémoire ce détail car dans la partie III de la thèse nous aurons à souligner l'importance du désir d'enfant qui s'est emparé de Kristeva, mais aussi de Sollers.

Kristeva décrit les Chinoises à travers leur fonction de mère, de jeunes accouchées dans la maternité de l'hôpital, de travailleuses à l'université, à l'usine ou dans les musées. La femme chinoise travaille pour participer à tout moment de sa journée à la mise en œuvre de la nouvelle société chinoise, y compris même quand elle se présente comme une artiste peintre ou comme une professeure d'enseignement de la littérature à l'Université de Pékin. Nous allons évoquer ces différentes images, mais avant, nous préciserons un point : aucune de ces « entrevues » ne franchit l'espace intime des Chinoises, à l'exception d'une scène où Kristeva est invitée dans une famille résidant dans un quartier de Shanghai, mais toujours entourée par les guides et les interprètes. En d'autres termes, la sphère privée de ces Chinoises demeure hors de portée du regard de Kristeva tout au long du séjour.

A propos des ouvrières rencontrées dans l'usine textile et dans l'hôpital de Shanghai, Kristeva souligne la double fonction assumée par les Chinoises, à la fois rivées à leur poste dans l'enceinte de la production mais également respectées comme mère nourricière de leur nouveau-né pour celles qui viennent d'accoucher. Ainsi les ouvrières ont le droit d'interrompre leur travail deux fois par jour pour nourrir leur bébé qui est dans la crèche de l'usine ou amené dans l'usine par les grands-parents qui en assurent la garde journalière. Les femmes enceintes aux « ventres arrondis »[618] ne

[618] Julia KRISTEVA, *Des Chinoises* (1974), *op. cit.*, p. 181.

quittent pas leur travail avant le sixième mois de grossesse, terme à partir duquel jusqu'à l'accouchement, elles vont remplir des tâches moins pénibles en restant assises. Pleynet évoque également la condition des femmes enceintes sur leur lieu de travail en s'appuyant sur un souvenir de son enfance qui montre que cette situation n'est pas spécifique à la Chine communiste :

> Je vois ainsi se dérouler très vite et misérablement l'existence de la lutte d'un milieu social que je connais bien. L'ouvrière attachée à sa machine, on lui permet de s'asseoir lorsqu'elle est enceinte, et le petit chef, auquel elle doit la possibilité de conserver son emploi, qui se promène en paradant. [619]

Si les enfants chinois ont des « petits corps déjà autonomes qui ne donnent pas l'impression, comme les nôtres, d'être nés trop tôt et de ne pouvoir pas se passer de nous »[620], la mère chinoise est un maillon fort du dispositif de cette nouvelle société communiste dominée par l'image du chef (ou du père) Mao. Ainsi, selon l'une des mères interrogées, le choix du prénom de son enfant, Xiao Di « Petite flèche » est un emprunt fait à un poème de Mao, intitulé *Réponse au Camarade Guo Moro,* 9 janvier 1963 [621] . Kristeva rend compte également, à travers de tels échanges, de l'indépendance de la mère chinoise[622] par rapport à son bébé, car elle « préfère s'entretenir de ses activités de comptable, de son apprentissage de la Critique du programme de Gotha, et de la campagne contre Lin et Kong qui était 'un mangeur de femmes' »[623]. L'auteure justifie cette attitude en rappelant que l'interlocutrice est peut-être gênée de s'exprimer face à une étrangère accompagnée par des interprètes et du responsable de la clinique. Cependant, nous pouvons interpréter cette scène comme le signe d'une émancipation des femmes. Kristeva décrit ainsi les jeunes enfants « éduqués et socialisés » très tôt dans la crèche de l'usine de textile.

Un seul portrait de femme artiste figure parmi ces femmes « entrevues ». Il s'agit d'une paysanne rencontrée durant la visite d'une exposition collective de peintures que le groupe a effectué dans une commune populaire près de Xi'an. Dans les *Carnets du voyage en Chine* de Barthes, cette exposition est décrite comme réunissant deux types d'expression picturale, l'une réaliste et banale, (« c'est le style exécrable des affiches »), l'autre naïve plus proche de la peinture du Douanier

---

[619] Marcelin PLEYNET, *Le voyage en Chine : Chroniques du journal ordinaire 14 avril-3 mai 1974 – extraits* (1980), *op. cit.*, p. 92.
[620] Julia KRISTEVA, *Des Chinoises* (1974), *op. cit.*, p. 182.
[621] *Ibid.*, p. 184. Ce poème est traduit par Sollers en 1970.
[622] *Ibid.*
[623] *Ibid.*

Rousseau[624]. Kristeva, au milieu des paysans peintres, manifeste un grand intérêt pour Li Fenglan, à la fois secrétaire du Parti d'une commune populaire, mère de quatre enfants et artiste[625]. Mme Li se présente comme une autodidacte qui n'a jamais suivi de cours de dessin. Tout ce qu'elle sait de l'art provient du « discours de Mao sur la littérature et l'art de Yanan »[626]. Pourtant, selon l'auteure, c'est grâce à ce « manque d'éducation picturale » qu'on peut sentir une « fraîche naïveté de ses tableaux faits (…) par un vieux peintre taoïste qui a rêvé d'être Van Gogh avant de se réveiller femme dans une commune populaire »[627]. L'artiste paysanne témoigne de sa volonté de servir la nouvelle société chinoise. Le métier qu'elle exerce est la source de son inspiration artistique : « je ne dessine pas d'objets auxquels je n'ai pas été mêlée par mon travail »[628]. Son témoignage montre sa détermination à faire œuvre dans et à travers la pensée de la République populaire de Chine :

> (…) la peinture sert à une femme à s'élever. Dans l'ancien temps les femmes étaient méprisées, une paysanne-peintre, c'était ridicule. Maintenant nous sommes heureux, mais je suis la plus heureuse quand je prends le pinceau pour peindre. Je me sens excitée d'enthousiasme. Quand je lis les œuvres du président Mao, aussi, mais autrement. [629]

Kristeva marque alors une certaine distance face à ce discours :

> Discours naïfs, discours appris ? Nous avons l'air de demander à Li et à ses camarades peintres, les motivation subjectives de leur art : elles nous renvoient sans cesse au passé, au bonheur du présent et au fait que la peinture est un moyen de propagande plus direct que la littérature pour toucher les masses. [630]

L'auteure n'est pas dupe quant au possible endoctrinement de ces paysannes sur un plan idéologique ! On la sent agacée. Mais là encore son mal-être reste en suspens, sans commentaire.

Dans le sous-chapitre intitulé « Les intellectuelles », l'auteure présente plusieurs portraits de femmes rencontrées dans différents lieux : une professeure de poésie classique à l'Université de Pékin (53 ans), une spécialiste de l'électrodynamique de l'École Normale supérieure de Nankin (34 ans), une jeune

---

[624] Roland BARTHES, *Carnets du voyage en Chine*, *op. cit.*, p. 143.
[625] Un tableau de Li Fenglan ainsi qu'une photo de l'artiste sont reproduits dans le cahier photographique de *Des Chinoises*.
[626] Julia KRISTEVA, *Des Chinoises* (1974), *op. cit.*, p.186. Nous avons cité à plusieurs reprises déjà cet extrait d'un discours de Mao : « La littérature et l'art sont subordonnés à la politique (dans toute société, notons-le), mais ils exercent à leur tour une grande influence sur elle ». Cité par Michelle Loi dans son article « Pour Yan'an », *Tel Quel*, n° 50, *op. cit.*, p. 83.
[627] Julia KRISTEVA, *Des Chinoises* (1974), *op. cit.*, p. 186.
[628] *Ibid.*, p. 185.
[629] *Ibid.*, p. 186.
[630] *Ibid.*

directrice de l'École primaire de Nankin, une jeune assistante de philosophie (23 ans) de l'Université de Shanghai ainsi que des jeunes historiennes et deux guides dans le Musée à Xi'an. Kristeva focalise son attention et son écoute sur les femmes universitaires avec lesquelles elle semble plus à l'aise qu'avec les paysans artistes. La visite qui se déroule la veille du départ à l'Université de Pékin est également longuement rapportée par Barthes et Pleynet dont nous citerons les textes prochainement.

Kristeva précise les orientations de la rencontre :

> La tendance actuelle étant à une refonte du travail manuel et du travail intellectuel, par laquelle la couche des intellectuels serait vouée à la disparition, les seules personnes exclusivement consacrées au travail intellectuel que nous avons pu rencontrer en Chine sont les professeurs. [631]

Les intellectuelles chinoises sont chargées de mettre en œuvre la pratique idéologique à travers l'enseignement, la transmission des savoirs et la recherche. Toutes les Chinoises intellectuelles participent, de près ou de loin, au mouvement d'émancipation des femmes et sont engagées dans la révolution. Kristeva note que l'université chinoise a pour objectif non pas de former des élites au sens occidental du terme mais des « élites rouges »[632]. Feng Zhongyun, professeure de littérature à l'Université de Pékin, semble présenter des qualités intellectuelles que Kristeva prend soin de souligner. Non seulement celle-ci participe à l'échange entre les professeurs et le groupe de visiteurs où elle est la seule femme, mais « de tous les discours, préparés d'avance, où chacun exposait les problèmes idéologiques et méthodologiques de sa discipline, le sien était le plus bref, le plus précis et le plus prudent (…) »[633]. Compte tenu du contexte de la visite dans l'Université, tout dialogue est l'occasion d'un discours idéologique. L'enseignement universitaire chinois en cette année 1974 doit respecter des priorités : « liquider l'esprit de l'école confucéenne, étudier l'école des légistes ; critiquer la tradition qui a glorifié Confucius et dénigré les légistes. »[634]. Autrement dit, l'orientation anti-confucéenne est une question récurrente qui anime la vie intellectuelle. Dans le même temps, priorité est donnée à l'éducation des jeunes filles afin qu'un plus grand nombre d'entre elles accèdent à l'enseignement universitaire. La formation des « élites rouges » semble être en bonne voie et s'appuie

[631] Julia KRISTEVA, *Des Chinoises* (1974), *op. cit.*, p. 188.
[632] *Ibid.*
[633] *Ibid.*, p. 198.
[634] *Ibid.*, p. 195.

sur une indifférenciation des sexes : « En Chine, il n'y a pas de métiers pour hommes et de métiers pour femmes »[635]. Au cœur de ce processus révolutionnaire, les images faisant référence au passé de la Chine sont toujours associées à une représentation dévalorisante pour la femme dont les qualités intellectuelles et physiques sont rabaissées.

A propos des deux guides des musées de Xi'an, Kristeva se montre perplexe, face à leur engagement dans l'application de la pensée révolutionnaire qui lutte contre « l'oppression classique mâle ». Selon l'auteure, elles sont :

> Répétitrices dociles d'une mémoire telle que le pouvoir la veut aujourd'hui ou bien créatrices de nouveaux aperçus contribuant à découvrir dans le passé des aspects que la métaphysique d'une société patriarcale et de classe a voilés (…) la question reste, là aussi ouverte. [636]

Kristeva met en question les portraits de ces Chinoises « radieuses » grâce à l'idéologie maoïste. L'auteure, au fur à mesure de ses rencontres, s'interroge sur la réalité de la domination masculine au nom de la pensée de Mao.

Un autre sujet est abordé dans les « entrevues » avec les Chinoises : il s'agit de l'amour conjugal. Ce thème est abordé à l'occasion de deux entretiens, l'un avec Mlle Zhan, la jeune vice-présidente du syndicat aux Chantiers navals de Shanghai, et l'autre Mme Zhang, femme plus mûre[637] qui habite dans un quartier populaire de Shanghai. Des questions y sont posées à propos de la contraception, de l'âge du mariage et des lieux de rencontre pour les couples. Kristeva évoque alors cette image vue à Shanghai où des couples « discrets, tendres »[638] se rencontrent, se tiennent les mains et s'embrassent dans les coins obscurs. Si l'amour conjugal désigne l' « entente et la compréhension dans une tâche commune »[639], il établit un « code amoureux » qui place « l' 'unité' des deux immédiatement dans la politique ou dans l'action sociale en général »[640]. Kristeva rappelle qu'il n'y a pas que la passion amoureuse qui soit importante, il y a également la passion pour le mouvement politique, une question largement développée par les interlocutrices. Ainsi Mlle Zhan, tout juste âgée de 20 ans, occupe déjà une place importante dans le syndicat de son usine, car ce dernier « joue un rôle essentiel dans l'organisation de la vie quotidienne » et se charge aussi

---

[635] Julia KRISTEVA, *Des Chinoises* (1974), *op. cit.*, p. 198.
[636] *Ibid.*, p. 199.
[637] L'âge de Mme Zhang n'est pas précisé dans la version publiée en 1974. Pourtant, dans la réédition de 2005, l'auteure indique qu'elle a 58 ans. Julia KRISTEVA, *Des Chinoises*, Paris, Pauvert, 2005, p. 282.
[638] Julia KRISTEVA, *Des Chinoises* (1974), *op. cit.*, p. 203.
[639] *Ibid.*
[640] *Ibid.*

de « l'éducation idéologique »[641]. On découvre donc le portrait d'une jeune fille engagée et son amour pour la vie politique et sociale jalonnée par « des réunions, des discussions ou des activités artistiques (…) »[642]. De son côté Mme Zhang, âgée d'une cinquantaine année qui habite avec sa mère, son fils et sa fille dans un HLM de Shanghai, est profondément dominée par son engagement inconditionnel pour la Révolution culturelle. Elle est mobilisée par toutes les questions se rapportant à la vie des femmes. À travers ces deux entretiens, Kristeva décrit des Chinoises qui jouissent littéralement d'une reprise du pouvoir aux hommes après deux mille ans de domination masculine.

Toutes les Chinoises décrites par Kristeva dans *Des Chinoises* défendent avec ardeur la Chine nouvelle et métamorphosée qui semble leur donner de nouveaux pouvoirs qu'elles assument et exercent avec empressement. Le regard de Kristeva est par moments dubitatif ; ainsi lors d'une visite près de Pékin, elle écrit avoir rencontré « de jeunes paysannes qui font partie d'une troupe de propagande artistique, lisent Mao et quelques romans dont elles ne se rappellent pas les titre, et font des poèmes sur les thèmes politiques du jour »[643]. Ailleurs, elle note sa rencontre avec Wu Beijin qui « est la seule qui [lui]ait parlé d'un 'problème des femmes' qui serait non seulement un souci permanent de l'économie chinoise en plein développement, ni même un enjeu politique de la compagne Pi Lin Pi Kong mais un problème mondial »[644]. Kristeva semble apprécier sans doute l'esprit éclairé de son interlocutrice.

Face au modèle féminin chinois, Kristeva juge celui de l'Occident « à prédominance phallique (…) »[645]. Forte de cette comparaison, tout en exprimant un certain lyrisme dans sa description de la condition féminine chinoise, elle se montre tout de même prudente. Il existe sans doute certains non-dits dans *Des Chinoises*, livre rédigé sous la pression du contrat signé à l'époque avec une maison d'édition déjà très engagée dans le mouvement féministe. En 2001, elle revient sur cette publication à propos de laquelle elle apporte une réflexion personnelle :

> Ce livre exprime à la fois une fascination pour le passé et une déception vis-à-vis de ce que présentait l'actualité…Une tentative de valoriser la femme a belle et bien eu lieu en Chine, et

[641] Julia KRISTEVA, *Des Chinoises* (1974), *op. cit.*, p. 201.
[642] *Ibid.*, p. 202.
[643] *Ibid.*, p. 210.
[644] *Ibid.*, p. 216.
[645] *Ibid.*, p. 221.

elle aurait pu être menée à son terme, avec les outils adéquats. Mais le dogme a tout repris en main, éteignant tout espoir de liberté. [646]

C'est en 2005 qu'une réédition relue et corrigée de *Des Chinoises* est publiée chez l'éditeur Pauvert, soit plus de trente ans après le voyage en Chine. Cette dernière version présente une nouvelle couverture (1 et 4), une introduction du livre rédigée par l'éditeur, ainsi qu'une nouvelle préface de l'auteure intitulée « La Chine telle quelle ». Il faut également relever que le cahier de onze photos existant dans la première version s'enrichit de cinq photos supplémentaires. Le titre *Des Chinoises* figurant en couverture est toujours accompagné par la même illustration, c'est-à-dire une calligraphie de Mao « 中国妇女 » datée de 1966 qui signifie « Femmes de Chine » ou « Femmes chinoises ». En revanche, sur la quatrième de couverture il n'y a plus ni la photo d'une fillette chinoise ni le texte. Il ne reste que la date de publication et le prix du livre.

Selon l'éditeur, cet « essai n'a pas vieilli »[647]. C'est pourquoi le texte est quasi identique à la version originale, « à l'exception de quelques corrections stylistiques et certains développements apportés aux passages trop condensés »[648]. Kristeva prend soin de replacer le texte dans son contexte, « l'époque du féminisme à New York et à Paris » [649] tandis qu'au même moment Mao lance une campagne en faveur des femmes. « J'avais donc essayé de rencontrer surtout les femmes, de leur parler et de les entendre »[650]. Ce n'est pas l'idéologie maoïste qui justifie l'intérêt de Kristeva pour la Chine, rappelant elle-même avoir été une « victime du communisme »[651] bulgare. Elle est plutôt animée par une curiosité naturelle et personnelle pour l'autre qui l'a conduite à interroger des femmes chinoises, symbole d'un avenir du « deuxième sexe » [652] ou plus précisément de « la moitié du ciel »[653]. Selon Kristeva, l'heure n'est toujours pas venue de faire un bilan de ce voyage en Chine, mais, dans cette démarche qui, en 1974, consiste à interroger les femmes chinoises, elle choisit de saisir les transformations de la Chine communiste qui, à l'orée du XXIe siècle, s'apprête à devenir la première puissance économique du monde. Elle se demande ce que sont devenues ses interlocutrices rencontrées durant le séjour en Chine en 1974 :

[646] Julia KRISTEVA, *Au risque de la pensée*, *op. cit.*, p. 44.
[647] Julia KRISTEVA, *Des Chinoises* (2005), *op. cit.*, la deuxième de couverture.
[648] *Ibid.*, p. 11.
[649] *Ibid.*, p. 8.
[650] *Ibid.*, p. 13.
[651] *Ibid.*, p. 8.
[652] *Ibid.*, p. 10.
[653] *Ibid.* C'est une expression utilisée par Mao pour désigner les Chinoises.

« ces Chinoises (…) seront-elles tout bonnement les « managers » les plus accomplis « du nouvel ordre mondial » ou bien parviendront-elles à l'infléchir vers plus de subtilités, de différences, d'harmonies ? »[654].

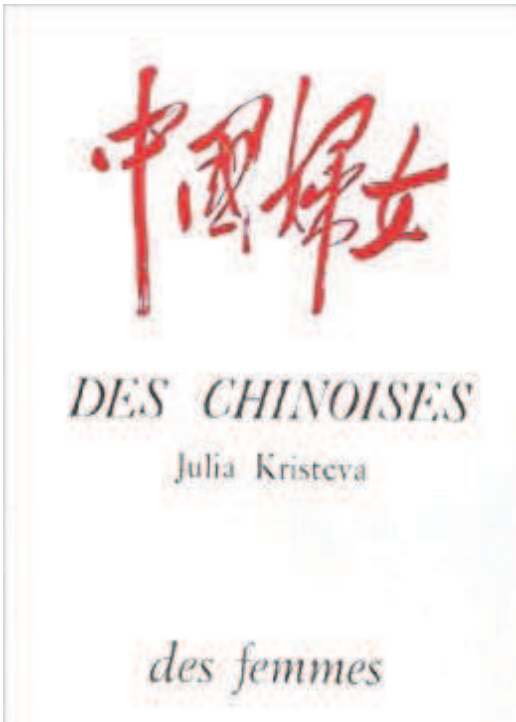
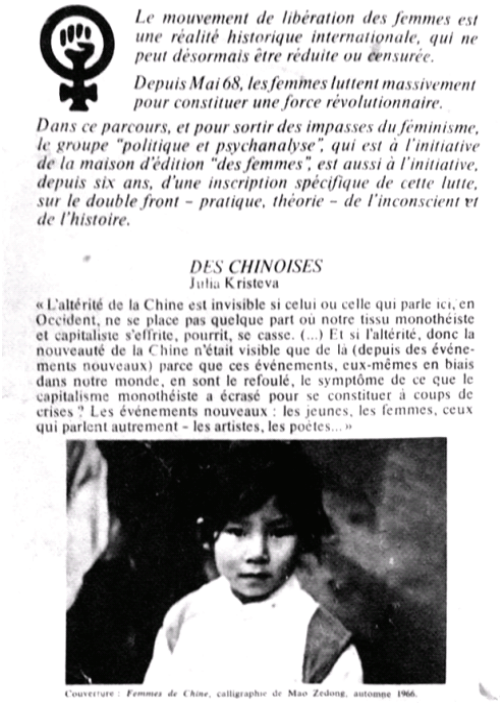


Fig. 25 Couverture de *Des Chinoise*s (version 1974)



Le mouvement de libération des femmes est une réalité historique internationale, qui ne peut désormais être réduite ou censurée.

Depuis Mai 68, les femmes luttent massivement pour constituer une force révolutionnaire.

Dans ce parcours, et pour sortir des impasses du féminisme, le groupe "politique et psychanalyse", qui est à l'initiative de la maison d'édition "des femmes", est aussi à l'initiative, depuis six ans, d'une inscription spécifique de cette lutte, sur le double front – pratique, théorie – de l'inconscient et de l'histoire.

DES CHINOISES
Julia Kristeva

« L'altérité de la Chine est invisible si celui ou celle qui parle ici, en Occident, ne se place pas quelque part où notre tissu monothéiste et capitaliste s'effrite, pourrit, se casse. (...) Et si l'altérité, donc la nouveauté de la Chine n'était visible que de là (depuis des événements nouveaux) parce que ces événements, eux-mêmes en biais dans notre monde, en sont le refoulé, le symptôme de ce que le capitalisme monothéiste a écrasé pour se constituer à coups de crises ? Les événements nouveaux : les jeunes, les femmes, ceux qui parlent autrement – les artistes, les poètes... »

Couverture : *Femmes de Chine*, calligraphie de Mao Zedong, automne 1966.

Fig. 26 quatrième de couverture de *Des Chinoise*s (version 1974)

[654] Julia KRISTEVA, *Des Chinoises* (2005), *op. cit.*, p. 14.

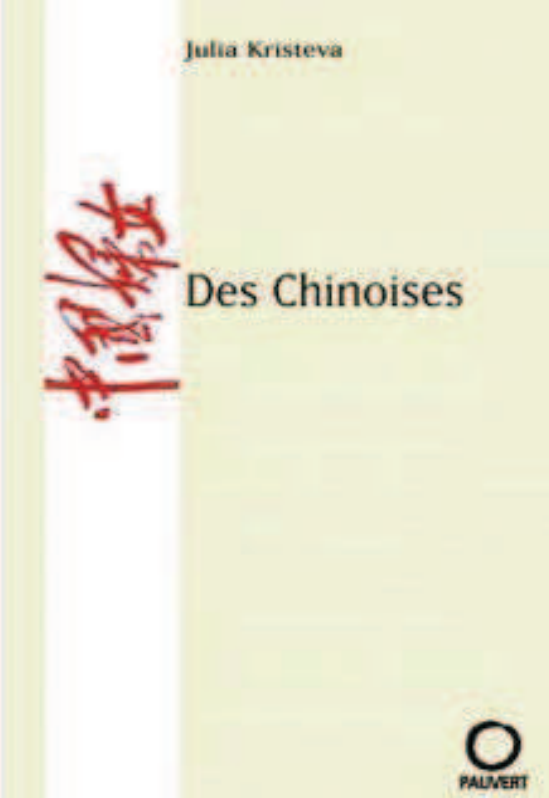


Fig. 27 Couverture de *Des Chinoise*s (version 2005)

Fig. 28 Quatrième de couverture de *Des Chinoise*s (version 2005)

A propos du cahier des photos imprimées en noir et blanc qui existe dans la première version, il comprend huit photographies de portraits des Chinoises avec lesquelles Kristeva s'est entretenue pendant son séjour en Chine. Mais il comporte également trois documents d'archives : la reproduction d'une fresque chinoise illustrant le mythe d'un premier couple en Chine (environ IIIe siècle av. J.-C. – IIIe apr. J. C.) dont le titre *Nügua et Fuxi*[655] est mentionné dans la légende ; la reproduction d'un tableau sur Adam et Ève de Beato de Liébana (VIIIe siècle) dont le titre *Adam, Eve et le serpent* est mentionné dans la légende ; enfin la photographie de « trois générations de chinoises » datée de 1920.

Dans la version de 2005, le cahier de photographies situé à la même place, s'enrichit de cinq nouvelles photos, dont deux où Kristeva est seule, et trois autres la montrant successivement en compagnie des membres du groupe, puis avec Barthes et enfin posant à côté d'une Chinoise.

Fig. 29 Extraits du cahier photographique de *Des Chinoise*s (version 1974)

[655] Nügua est le nom de l'épouse et Fuxi celui de l'époux.

Fig. 30 Extraits du cahier photographique de *Des Chinoise*s (version 2005)

Fig. 31 Extraits du cahier photographique de *Des Chinoise*s (version 2005)

Comme nous l'avons indiqué précédemment, la photographie d'une petite Chinoise prise dans un jardin d'enfants durant le séjour, positionnée initialement sur la quatrième de couverture, est déplacée dans la nouvelle édition, à l'intérieur du cahier photo, occupant la quatrième place après les photos d'archives. Ce document est ainsi accompagné d'une légende (qui n'existe dans la première version) : « Au jardin d'enfant à Pékin : première rencontre avec des occidentaux ». À cet égard nous remarquons que les légendes ne comportent pas d'indications temporelles (absence de dates), voire même pour certaines, pas d'indications spatiales : « Gestes, musique, écriture : elle entre avec aisance dans l'espace et le temps » pour illustrer une scène dans un autre jardin d'enfants.

Les images font référence à des thèmes spécifiques du livre[656] mais le fait qu'elles soient rassemblées dans un seul et même cahier témoigne d'une volonté de l'auteure (et/ou de l'éditeur) de séparer textes et photographies. Il s'agit de souligner l'autonomie de chacun, le document visuel venant renforcer la part de réel exprimée par les mots, sans pour autant s'insérer dans les mots. Le regard photographique sert à illustrer le « rapport entre les sexes »[657] et témoigne dans le même temps de la mémoire du voyage. Celle-ci est différente entre les deux versions : si on constate une absence de photos personnelles dans la première version, ces dernières sont effectivement présentes dans la seconde. On peut considérer que c'est la mémoire personnelle de Kristeva qui est activée par les photos souvenirs. Ces dernières, mises à part des textes, servent à sauvegarder les traces des rencontres avec les Chinoises pendant le séjour de 1974. Kristeva tente d'inscrire le discours dans une sorte d'intemporalité de la Chine, toujours et encore en mouvement.

5.3. Marcelin Pleynet, *Le voyage en Chine* (1980)

A son retour de Chine en juin 1974, Marcelin Pleynet publie un article dans le n° 59 de *Tel Quel* « Pourquoi la Chine populaire ? »[658]. En constatant qu'il y a de plus en plus de livres consacrés à des récits de voyage en Chine, l'écrivain se demande ce qui détermine l'écriture de ces discours sur la Chine. Il tente de cerner le sens de sa

[656] C'est-à-dire les femmes chinoises rencontrées à l'occasion des entretiens.
[657] Julia KRISTEVA, *Des Chinoises* (2005), *op. cit.*, p. 11.
[658] Marcelin PLEYNET, « Pourquoi la Chine populaire », *Tel Quel*, n° 59*, op. cit.*, p. 30.

propre expérience de voyageur qu'il situe dans le champ politique. En effet, ayant préparé le voyage en Chine grâce aux lectures des œuvres politiques de Mao et autres essais idéologiques, le voyage en Chine prend un sens particulier à travers cette question : « Le communisme est-il une utopie ? Voilà au fond la seule question que de toute part…Voilà ce dont traitent sans exception toutes les relations de voyage en Chine »[659]. *Le voyage en Chine : Chroniques du journal ordinaire 14 avril-3 mai 1974 (extraits)*[660] est publié en 1980, soit six ans après le voyage. Le journal de voyage soulève un autre questionnement portant sur la nature du texte. Pleynet, comme nous allons le voir, s'interroge dans cet ouvrage sur la manière dont se construit le discours de restitution du voyage. C'est pourquoi, dans un premier temps, nous allons chercher à comprendre les différents aspects de ce texte écrit à partir des carnets de notes rédigées pendant le séjour. Dans un second temps, nous allons nous intéresser à la question complexe de la représentation de la Chine qui obsède Pleynet. En questionnant l'écriture dans un rapport de tension entre réalité subjective et réalité objective, nous nous demanderons alors dans quelle mesure le réel de la Chine selon Pleynet n'est pas seulement idéologique mais également lyrique et poétique.

5.3.1. L'écriture du journal de voyage, entre notation et nomination

Selon Pleynet, les pages de son *Voyage en Chine* « ne prétendent ni à l'enquête, ni au reportage, ni au témoignage objectif. La tradition du voyage en Chine et des ouvrages d'informations et de savoir qui en rendent compte n'est pas ici respectée »[661]. Si Kristeva, nous l'avons indiqué précédemment, définit son livre comme un « carnet d'information »[662], Pleynet définit le sien comme un journal reproduisant :

> (…) l'essentiel de ce que j'ai noté chaque soir au cours de trois semaines qu'a duré ce voyage. Si je ne les publie qu'aujourd'hui, cinq ans après leur rédaction, c'est que le conflit dont j'ai parlé plus haut les as, jusqu'à récemment encore, rendues pour moi quasiment illisibles. [663]

---

[659] Marcelin PLEYNET, « Pourquoi la Chine populaire », *Tel Quel*, n° 59*, op. cit.*, p. 33.
[660] Ce livre sera réédité en 2012 chez Marciana, avec un nouvel avant-propos ainsi que l'ajout de quelques modifications textuelles et d'un cahier de photographies prises pendant le séjour. Nous avons utilisé la première version pour notre étude.
[661] Marcelin PLEYNET, *Le voyage en Chine : Chroniques du journal ordinaire 14 avril-3 mai 1974 – extraits* (1980), *op. cit.*, p. 13.
[662] Julia KRISTEVA, *Des Chinoises* (1974), *op. cit.*, p. 5.
[663] Marcelin PLEYNET, *Le voyage en Chine : Chroniques du journal ordinaire 14 avril-3 mai 1974 – extraits* (1980), *op. cit.*, p. 14.

L'auteur donne des informations importantes sur la méthode d'écriture : il précise notamment que, pendant les trois semaines de séjour, il passe son temps à prendre des notes sur son carnet avec son « stylo à bille »[664] même « pendant les repas »[665]. Cette remarque confirme plusieurs plans du court métrage de Sollers qui le montrent en train de marcher et de se concentrer sur la prise de notes dans son carnet, tête baissée et stylo à la main. Puis le soir, en rentrant dans sa chambre d'hôtel, il transcrit les notes écrites dans la journée dans son journal. On peut ainsi distinguer une écriture diurne, celles des notes, et une écriture nocturne, la transcription des notes ou leur réécriture (on ne dispose pas d'informations sur ce point) dans un cahier ou carnet, support de l'écriture du journal. Pleynet fixe constamment les règles d'écriture et les ajuste à son emploi du temps.

Lorsqu'en 1979-1980, il décide de publier le *Voyage en Chine,* il se met à l'ouvrage et entreprend la relecture des pages du journal de voyage en empruntant des éléments aux carnets de notes datés de 1974. À ce moment-là, il entreprend une autre réécriture du journal du voyage qui est, cette fois, liée au projet de publication. Dans son journal personnel en date du 27 janvier 1979, Pleynet écrit :

> J'ai passé la matinée et une partie de l'après-midi à relire peu plus de la moitié des pages de journal rédigées lors du voyage que j'ai fait en Chine en avril-mai 74…je suis très tenté de les dactylographier et de voir si elles sont publiables. En y ajoutant un certain nombre d'extrait des petits carnets de notes que je tenais quotidiennement lors de nos visites d'ateliers, d'usines, de communes populaires et de musées et quelques photos, je crois qu'il y aurait là matière à un curieux petit livre…[666]

Pleynet est pleinement engagé dans l'activité de l'écriture au point d'en faire aussi son sujet d'écriture : « Comme je m'endormais sur ce cahier, j'ai hier soir pris un imménoctal dans l'espoir de ne pas me réveiller, comme la veille, à 4 heures du matin »[667]. Il y a chez Pleynet une volonté tenace d'écrire. Le journal du voyage reprend le programme des visites imposé par la Luxingshe au cours duquel se produisent les rencontres « des ouvriers d'un chantier naval à Shanghaï, des paysans d'une commune populaire près de Nankin, ou des professeurs et étudiants de l'université de Pékin »[668]. Les précisions temporelles sont complétées par d'autres, d'ordre géographique. La nomination des villes dessine la cartographie de l'itinéraire

---

[664] « J'ai aujourd'hui tenu mon stylo à bille pendant très exactement six heures de suite », *ibid.*, p. 40.
[665] « Il faudrait que je prenne des notes pendant les repas, ce qui me semble difficile », *ibid.*, p. 41.
[666] *Ibid.*, la quatrième de couverture.
[667] Marcelin PLEYNET, *Le voyage en Chine : Chroniques du journal ordinaire 14 avril-3 mai 1974 – extraits* (1980), *op. cit.*, p. 108.
[668] Marcelin PLEYNET, « Pourquoi la Chine populaire », *Tel Quel*, n° 59*, op. cit*., p. 34.

des voyageurs[669] : « Paris, Pékin, Shanghaï, Nankin, Luoyang, Xian, Pékin, Paris »[670] ; aux noms de ville sont associés ou ajoutés les noms des lieux visités comme « Sur les quais – Le chantier naval – La rivière des melons »[671]. Le journal de voyage est découpé selon les jours, les dates et les lieux, ce qui fait que chaque nouvelle section du journal débute de la manière suivante : « Dimanche 14 avril – Shanghaï »[672], exception faite pour le 16 avril seulement signifié par cette indication : « 16 mardi »[673] et pour le 25 avril ainsi libellé « 21h – Xian »[674]. La combinaison temps-espace est exprimée selon cette notation[675] : « Levé à 7 heures »[676] ou « 14h15. La gare de Shanghaï »[677]. Le texte marque donc un rapprochement entre les indications temporelles et géographiques, ce qui traduit une volonté de faire « se superposer le temps de l'histoire (du diariste) et le temps du discours »[678].

Le journal de voyage de Pleynet fait appel à des solutions nominatives tenant compte du type de voyage effectué. Le fait que le voyage en Chine soit celui d'un groupe et non pas celui d'un voyageur solitaire explique en partie une interpénétration des rôles entre l'auteur et le narrateur. Dans ce contexte particulier, il s'agit d'un narrateur à voix multiple. La nomination n'utilise pas de prénom mais des pronoms personnels allant du « nous » au « on » en passant par le « je ». Une organisation détaillée des phrases favorise leur permutation, ce qui semble vouloir signifier de la part de l'auteur des sortes d'allers-retours entre objectif et subjectif au nom d'une économie de l'écriture. Par exemple, en date du 21 avril à Nankin : « Nous avons passé la matinée à visiter une commune populaire »[679], puis le « on » prend place afin de commenter la visite :

---

[669] Les noms des villes sont repris dans la table des matières tant et si bien que celle-ci reproduit les différentes étapes du périple.
[670] Marcelin PLEYNET, *Le voyage en Chine : Chroniques du journal ordinaire 14 avril-3 mai 1974 – extraits* (1980), *op. cit.*, p. 19.
[671] *Ibid.*, p. 21.
[672] *Ibid.*, p. 30.
[673] *Ibid.*, p. 39.
[674] *Ibid.*, p. 85.
[675] Ces mêmes éléments figurent dans *Carnets du voyage en Chine* de Barthes qui seront analysés dans le chapitre suivant.
[676] Marcelin PLEYNET, *Le voyage en Chine : Chroniques du journal ordinaire 14 avril-3 mai 1974 – extraits* (1980), *op. cit.*, p. 49.
[677] *Ibid.*
[678] Valérie BERTY, *Littérature et voyage : un essai de typologie narrative des récits de voyage*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 137.
[679] Marcelin PLEYNET, *Le voyage en Chine : Chroniques du journal ordinaire 14 avril-3 mai 1974 – extraits* (1980), *op. cit.*, p. 62.

> Peu de chose à dire de ce type de visite. Là, l'économie et la course à la production règne en maître. On comprend bien ce que cela peut avoir de vital pour ce pays, mais on ne voit pas ce qui politiquement différencie cette commune populaire d'un kolkhoze. [680]

Enfin c'est le « je » qui prend le relais des narrateurs précédents pour raconter une anecdote qui s'est déroulée au cours de la visite : « Je peux photographier l'inscription mais pas les cœurs (dessinées sur la porte d'une ferme) » [681]. La nomination au moyen du « nous » faisant référence au groupe des telqueliens et de Barthes, rappelle le fait que ce voyage est un événement collectif. « Nous quittons Luoyang à 13h45. Le train a du retard, nous l'attendons d'abord dans le hall de l'hôtel (…) »[682]. Le « nous » sert à signifier les déplacements du groupe et à désigner ce qui a été vu ou entendu :

> Lorsque nous sommes arrivés dans la maison-musée où eût lieu le Premier Congrès du PCC, devant la table rouge portant un certain nombre de tasses et une théière (…). On nous a expliqué (…) qu'il s'agissait là d'une reconstitution de la pièce (table, tasses et théière comprises) où avait eu lieu, en présence de Mao Tsé Toung, le Premier Congrès du PCC. [683]

En revanche, le « on » véhiculant le sens du neutre sert à donner des informations générales sur des thématiques chinoises, historiques ou politiques. Par exemple, « on ne construit plus les maisons paysannes en les réunissant autour d'une cour en forme d'étoile, mais en les alignant sur le bord des routes »[684]. Entre le « nous » et le « on », il y a ces moments qui font place au « je ». La nomination surgit dans le récit pour donner une place à l'expérience personnelle dans l'écriture : « je suis réveillé par le bruit »[685] ou bien « je vois qu'il s'agit d'une sorte d'exercice. »[686] . L'intervention du « je » dans le discours justifie la présence du narrateur-écrivain. C'est un « je » qui écrit du matin au soir, constamment. Par exemple, « J'écris ceci après une nuit en wagon-lit »[687] ou bien :

> J'ai aujourd'hui tenu mon stylo à bille pendant très exactement six heures de suite. (…) Le carnet de notes, si toutefois je parviens à me relire, suffit à informer sur l'essentiel de ce qui a pu être fait ou dit au cours de cette journée particulièrement ensoleillée et que nous avons passé la plupart du temps enfermés. [688]

---

[680] Marcelin PLEYNET, *Le voyage en Chine : Chroniques du journal ordinaire 14 avril-3 mai 1974 – extraits* (1980), *op. cit.*, p. 62.
[681] *Ibid.*
[682] *Ibid.*, p. 77.
[683] *Ibid.*, p. 41.
[684] *Ibid.*, p. 64.
[685] *Ibid.*, p. 34.
[686] *Ibid.*
[687] *Ibid.*, p. 66.
[688] *Ibid.*, p. 40.

Le pronom « je » est impliqué à la fois dans le voyage et dans l'écriture de celui-ci. La ténacité de Pleynet à prendre des notes puis à les retranscrire dans son journal après une journée souvent harassante semble indiquer une sorte d'état fusionnel entre le voyageur, l'intellectuel et l'écrivain.

Parfois, le « je » traduit avec pudeur des émotions personnelles, aussitôt mises à distance de soi par l'intellect. Ce pronom « je » permet de suggérer ainsi la fatigue physique douloureusement éprouvée par Pleynet (mais aussi par Barthes, comme nous allons le voir prochainement). Rappelons que les trois semaines de séjour sont rythmées par les déplacements journaliers en train, bus, bateau, avion, souvent sur de grandes distances. Par exemple :

> Impossible de suivre comme je le voudrais le récit de ce voyage. J'ai dû y renoncer hier soir en m'endormant sur ce cahier. Même le carnet que je porte constamment sur moi devient de plus en plus difficile à tenir : résultat de la fatigue et aussi je suppose de la perspective de notre retour en France. [689]

Ou bien cet autre exemple :

> La décision de réécrire chaque soir dans ce journal l'ensemble des notes priser pendant la journée, n'a pas été tenue. Me trouvant dans l'obligation de partager ma chambre avec F.W., j'ai dû respecter les convenances de cette cohabitation. Comme je le prévoyais, il est impossible d'écrire directement le récit de ce que nous faisons, voyons et entendons. [690]

Le « je » s'applique à relever de minuscules notations appartenant à la quotidienneté du voyage. Mais il tente surtout de noter ce que la mémoire n'a pas retenu : « Etant donné la multiplicité et la diversité de nos activités, je parviens difficilement à me souvenir des discussions qui ont eu lieu aujourd'hui. Il faudrait que je prenne des notes pendant les repas, ce qui me semble difficile »[691]. Grâce à l'emploi du « je », il devient alors plus facile d'écrire ce qui n'a pas pu être pris en note dans le carnet. « Je pense pourtant chaque jour à mille choses que j'aurais aimé noter : « (…) la taille, le volume et les proportions des maisons individuelles dans les villages (…) »[692]. A nouveau Pleynet écrit qu' « il y aura finalement un très grand nombre de choses [qu'il n'aura] pas notées ici et qui ne figurent qu'à peine dans [son] carnet de notes »[693] . Car le paradoxe de l'écriture, c'est que plus l'écrivain note, plus il prend la mesure de ce qu'il n'a pas réussi à écrire dans le carnet de notes à tel point que

---

[689] Marcelin PLEYNET, *Le voyage en Chine : Chroniques du journal ordinaire 14 avril-3 mai 1974 – extraits* (1980), *op. cit.*, p. 102.
[690] *Ibid.*, p. 30.
[691] *Ibid.*, p. 41.
[692] *Ibid.*, p. 102.
[693] *Ibid.*, p. 79.

l'écriture semble devenir une activité du jour et de la nuit, obsessionnelle et quasi pathologique : « je suis sorti seul m'asseoir un moment au soleil pour écrire tout ceci »[694]. Dès lors que le journal de voyage se déroule dans un pays étranger, voire un pays lointain (ce qui est le cas pour Pleynet et ses amis), l'écriture du « je » dans le journal devient le seul moment d'intimité pour l'auteur ; le surgissement de sa subjectivité peut alors se manifester. Des adjectifs comme « impossible » et surtout « difficile » ou un substantif comme « fatigue » sont des indicateurs des difficultés d'écriture vécues pendant le voyage. L'auteur répète qu'il ne peut pas écrire à cause de la fatigue, des conditions d'écriture ou du programme chargé, ou qu'il ne veut pas écrire ou même qu'il n'a pas envie d'écrire mais qu'il écrit quand même. Ces remarques de Pleynet rappellent cette citation de Théophile Gautier (1811-1872) dans *Voyage en Russie* (1858-1866) : « Essayons de décrire Vassili-Blajennoi, si toutefois il existe un vocabulaire pour parler de ce qui n'a pas été prévu »[695], ou encore cette autre réflexion de Lamartine (1790-1869) « de tous les livres à faire, le plus difficile, à mon avis, c'est une traduction. Or, voyager, c'est traduire... »[696]. Ces écrivains soulignent le fait que l'écriture du voyage correspond à une entreprise pénible.

Un autre point caractéristique de la technique de nomination chez Pleynet concerne l'emploi des abréviations, comme « J. K. » pour nommer Julia Kristeva ou « R. B. » pour nommer Roland Barthes. Ainsi la présence des membres du groupe dans l'écriture se réduit soudain à deux lettres en capitales. On peut penser qu'il s'agit là d'un style de notation rapide, comme on le verra chez Barthes. Mais ce procédé des abréviations peut aussi donner l'impression que les amis de Pleynet deviennent des personnages de fiction dans le journal de voyage. Marguerite Duras, Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet ont eu recours à ce type de modalité pour nommer certains de leurs personnages. Dans le journal de Pleynet, ce procédé d'écriture de type elliptique vise à relater des moments de convivialité entre les membres du groupe ou des conversations (toujours brèves) entre les Français (souvent il s'agit de Ph. S. pour Philippe Sollers) et les Chinois. Un exemple est significatif alors que Pleynet et ses amis sont invités à assister à une intervention chirurgicale dans un hôpital à Shanghai, sous acupuncture sur un patient de 52 ans. Un dialogue s'instaure alors entre le

[694] Marcelin PLEYNET, *Le voyage en Chine : Chroniques du journal ordinaire 14 avril-3 mai 1974 – extraits* (1980), *op. cit.*, p. 109.
[695] Théophile GAUTIER, *Voyage en Russie, Paris*, Charpentier, 1878, p. 258.
[696] Alphonse de LAMARTINE, *Voyage en Orient*, tome 1, Paris, Hachette, 1913-1914, p. 109.

groupe français et l'un des chirurgiens. Pleynet fait un récit détaillé de cette visite [697] ; ce sont Philippe Sollers (Ph. S.), Julia Kristeva (J. K.), Marcelin Pleynet (M. P.) et Roland Barthes (R. B.) qui posent des questions au médecin chinois. Pleynet retranscrit les réponses en les faisant précéder de la mention « Réponse ». C'est à l'occasion de cette longue séance qu'il note avoir écrit six heures d'affilée[698]. Nous remarquons que la scène se déroulant à l'hôpital n'a pas été citée dans le film de Sollers, ni dans les écrits de Kristeva mais elle existe dans les *Carnets du voyage en Chine* de Barthes.

Enfin il existe une autre technique de nomination, celle qui concerne le peuple chinois. La dénomination « Chinois » souvent employée dans le récit assure une sorte d'identité informelle plus souvent rattachée à un contexte général : « Il est clair que les Chinois souhaitent nous prouver que la politique commande tous les aspects de la vie chinoise et que c'est sur ce fond que se déroulent nos visites »[699]. La dénomination « la Chine » est une autre façon de faire référence aux Chinois et au pays : « la Chine semble heureusement ne pas avoir découvert les vertus encombrantes du plastique (…) »[700]. De la même façon, se succèdent des référents nominatifs comme les jeunes filles, les jeunes gens, le peuple, une paysanne, les peintres paysans, etc.

La nomination est une activité importante dès lors qu'il s'agit de nommer les lieux. Ces derniers, assez nombreux, viennent renforcer, en quelque sorte, la textualité du discours. Il s'agit de nommer les villes, mais aussi les monuments historiques, comme « le Temple Wuliang Dian »[701], les sites touristiques comme « la maison-musée où s'est déroulé le Premier Congrès du PCC »[702] et des hôtels comme « hôtel de la Paix »[703]. En revanche, des lieux demeurent indéfinis comme « le Musée des fouilles archéologiques »[704] ou un « hôtel moderne, sans grand caractère »[705]. On peut interpréter ces difficultés comme étant d'ordre linguistique. En effet, Pleynet ne parlant pas chinois[706], il n'arrive pas à retenir certains noms de sites, les moins

---

[697] Marcelin PLEYNET, *Le voyage en Chine : Chroniques du journal ordinaire 14 avril-3 mai 1974 – extraits* (1980), *op. cit.*, p. 44-47.
[698] *Ibid.*, p. 40.
[699] *Ibid.*, p. 38.
[700] *Ibid.*, p. 64.
[701] *Ibid.*, p. 56.
[702] *Ibid.*, p. 41.
[703] *Ibid.*, p. 30.
[704] *Ibid.*, p. 83.
[705] *Ibid.*, p. 70.
[706] Dans *Des Chinoises* de Kristeva, le Musée des fouilles archéologiques est nommé le Musée Panpo, Julia Kristeva, *Des Chinoises* (1974), *op. cit.*, p. 200.

connus, par manque de traduction. En revanche, Julia Kristeva qui dispose d'un vocabulaire chinois plus étendu semble rencontrer moins de difficultés.

Les techniques d'écriture de Pleynet dans le cadre du journal de voyage semblent mettre au point un discours narratif à l'intérieur duquel se produisent différents mouvements de déplacement qui sont typiques du temps du voyage.

5.3.2. Le témoignage de la Chine de Mao à la manière de Pleynet

Pleynet pressent que derrière l'organisation des visites touristiques, il y a toute une mise en scène de la part des autorités chinoises afin d'éviter de penser « l'impensable »[707] pour reprendre ses termes. Ce qui, à notre avis, justifie cette question de la théâtralisation du voyage en Chine que nous développerons à la fin de la partie II de la thèse. Ainsi, pendant le voyage, les seuls Chinois rencontrés sont des représentants du PCC. Pleynet semble avoir ressenti le manque de liberté comme une épreuve : « Le programme déjà très organisé ne laisse pas grande place à l'initiative. Les Chinois paraissent soucieux de nous montrer ce que déjà tant de visiteurs ont vu et décrit »[708]. Ces visites organisées ont pour but de montrer aux voyageurs une représentation idéale de la Chine, qu'il s'agisse d'une Chine industrielle, d'une Chine des campagnes ou d'une Chine urbaine, mais aussi et surtout d'une Chine communiste. « L'impression ici c'est que l'emprise (économique notamment) de l'URSS fut lourde et qu'elle pèse encore très fort dans certaines cervelles et dans certains cœurs »[709]. Selon Pleynet, ce message idéologique traduit la mise en scène d'une parole officielle diffusée aux Chinois : « La plupart du temps les uns et les autres ne font que réciter le dernier ou l'avant-dernier éditorial du 'Quotidien du Peuple' »[710]. Peu à peu, la pression idéologique apparaît si prégnante et l'écrivain se sent devenir en quelque sorte « l'otage » de l'idéologie. Le programme quotidien du séjour en Chine se vide progressivement de toute impression de plaisir, propre au voyage, quel qu'il soit. De ce fait, ce journal de voyage finit par ressembler à « une tentative de sensibilisation à tout ce qui peut constituer l'homme chinois : le paysage,

[707] Marcelin PLEYNET, *Le voyage en Chine : Chroniques du journal ordinaire 14 avril-3 mai 1974 – extraits* (1980), *op. cit.*, p. 32.
[708] *Ibid.*, p. 29.
[709] *Ibid.*, p. 86.
[710] *Ibid.*, p. 87.

le climat, le temps, l'espace (…) »[711]. Autrement dit, Pleynet fait une distinction entre une Chine contemporaine dominée par un discours idéologique et une autre Chine, située hors des stéréotypes, mais plus poétique et esthétique. À propos de la Chine révolutionnaire, nombreux sont les indices relevés par Pleynet depuis le début du séjour qui témoignent d' « un appareil et (...) [d']une structure bureaucratiques »[712]. Par exemple, les personnels qui sont chargés de l'accueil du groupe et sont membres du PCC diffusent un « discours tout à fait soviétique »[713]. Cependant, Pleynet est capable de découvrir aussi une autre Chine : « j'ai en ce qui me concerne vécu cet après-midi dans le train de façon tout à fait nouvelle : impression d'être enfin arrivé en Chine. Curieuse émotion, assez semblable sur le Huangpu »[714]. Par exemple, la « confortable croisière de quatre heures » [715] sur le fleuve Huangpu suivie d'un déplacement en train entre Shanghai et Nankin lui procurent des sensations de plaisir. De la même façon, pendant la visite à Xi'an, il détourne son regard de de l'usine qui pour lui est le symbole de l'industrialisation socialiste et préfère contempler le versant opposé du paysage :

> Une usine de machines à coudre s'est installée quasiment au pied du mont Lishan. Il faut tourner le dos à l'usine pour voir la campagne inchangée telle que vraisemblablement elle fut à travers les siècles. [716]

Le voyage en Chine, malgré la lourdeur du système chinois, est l'occasion pour Pleynet de découvrir de nouvelles images inattendues et surprenantes qui viennent enrichir sa quête intellectuelle (voir partie III).

L'écriture du voyage semble avoir pour objectif de « tout dire… »[717] de ce qui a été vu, entendu ou fait. C'est donc une tâche colossale que se fixe l'écrivain d'autant que le journal du voyage en Chine (1980) est une réécriture des « brouillons » rédigés pendant le séjour (1974). Dans ce laps de temps, il se produit un événement majeur en 1976 avec la mort de Mao. Donc la question récurrente de l'écriture sur la Chine se heurte à cette autre réalité implacable que Pleynet n'avait pas prévue. Son adhésion à l'idéologie maoïste justifiait d'entreprendre le voyage en Chine. Entre 1974 et

---

[711] Marcelin PLEYNET, *Le voyage en Chine : Chroniques du journal ordinaire 14 avril-3 mai 1974 – extraits* (1980), *op. cit.*, p. 15.
[712] *Ibid.*, p. 33.
[713] *Ibid.*, p. 39.
[714] *Ibid.*, p. 52.
[715] *Ibid.*, p. 47.
[716] *Ibid.*, p. 95.
[717] « Pour tout dire… » est un exergue placé au milieu de la page 11. La page 9 porte une citation en exergue empruntée à Chateaubriand : « L'individualité humaine sert à mesurer la petitesse des plus grands événements ».

1980, la Chine change de visage, car à la suite de la mort de Mao, la Révolution culturelle est brutalement arrêtée. En 1980, lors de la parution du *Voyage en Chine*, on parle déjà d'une autre Chine caractérisée par la Réforme économique chinoise lancée par le nouveau Président Deng Xiaoping (1904-1997).

> La réalité de la Chine en 1979 avec ses retournements politiques et sa feinte démocratisation, permettra-t-elle, au-delà de toute polémique, qu'en ces pages soit lue la fragile vérité qui s'y cherche ? Sinon aujourd'hui un jour peut-être… [718]

Pleynet expose le nœud tragique de la situation dans laquelle il se trouve : la Chine de Mao qu'il a décrite dans son livre est condamnée à disparaître en raison de nouvelles réalités sociales et politiques. C'est pourquoi la seule attitude possible, pour lui, consiste à accepter que son texte soit un « témoignage » personnel « au titre de représentant d'une délégation de la revue '*Tel Quel'* »[719].

Mais il se trouve que la version de 1980 va donner lieu à une nouvelle édition de l'ouvrage en 2012. Sur la quatrième de couverture de ce dernier, on peut lire une citation de Pleynet « Notre voyage en Chine devient un voyage dans le temps »[720] mettant l'accent sur le caractère « passé » de ce voyage en Chine. Dans cette nouvelle version, il y a très peu de changements sauf que l'auteur rédige un « Avant-propos » indiquant au lecteur que ce projet de réédition est bienvenu dans la mesure où « la Chine n'est plus du tout perçue comme elle l'était à l'époque »[721]. Cette période si longue entre les deux éditions provoque une mise à distance de l'auteur par rapport à la Chine telle qu'il l'a visitée : « Si l'on m'avait dit alors que la Chine communiste survivrait à l'Union soviétique, je ne l'aurais pas cru »[722]. La situation en 2012 est à nouveau modifiée et cela Pleynet n'avait pas prévu ces changements, comme nous l'avons déjà écrit. L'auteur revient sur la question de la préparation de ce voyage en Chine, rappelant les nombreux livres lus, la parution du n°48/49 de *Tel Quel* (1972) consacré à la Chine. Il fait valoir la préparation intellectuelle intense (voir la partie I), une voie d'excellence qui a permis aux telqueliens de mieux comprendre que la Chine est « un grand pays doté d'une non moins grande et très singulière civilisation qui ne

---

[718] Marcelin PLEYNET, *Le voyage en Chine : Chroniques du journal ordinaire 14 avril-3 mai 1974 – extraits* (1980), *op. cit.*, p. 16.
[719] *Ibid.*
[720] Marcelin PLEYNET, *Le voyage en Chine : Chroniques du journal ordinaire 14 avril-3 mai 1974 (extraits)*, Paris, Marciana, 2012, la quatrième de couverture. Cette phrase se trouve tout d'abord à la page 77 de la même édition pour désigner une visite dans un musée préhistorique à Xi' an.
[721] *Ibid.*, p. 7.
[722] *Ibid.*

pouvait que justifier les divers débats politiques alors en jeu »[723]. Il évoque « une certaine naïveté »[724] de sa part au moment du départ qui contraste avec les « diverses et inévitables déceptions »[725] ressenties lors du retour en Chine.

Mais l'élément vraiment nouveau dans cette nouvelle version, c'est le cahier de photographies de six feuillets, placé entre la page 60-61. Les dix-neuf photographies reproduites en couleur (à l'exception de la première qui est en noir et blanc) sont positionnées dans l'ordre du déroulement du séjour. Les deux premières photographies montrent les telqueliens et Barthes sur la place Tian'anmen le lendemain de leur arrivée à Pékin. Ce sont finalement les deux seules images qui représentent le groupe. Après ces deux plans, Pleynet apparaît cinq fois seul : sur un bateau à Shanghai, devant le tombeau Sun Yat-sen à Nankin, avec son carnet de notes dans un école, devant une grotte bouddhique de Longmen et enfin parmi la foule de la fête du 1er Mai. En revanche, Barthes apparaît une seule fois, également seul, photographié en gros plan devant une affiche sur fond rouge avec un poème de Mao écrit en jaune. La légende n'indique pas le site où se trouve l'écrivain, alors que tous les autres visuels sont légendés pour préciser surtout le lieu d'origine du cliché. Deux photographies de Sollers le montrent d'abord seul sur le bateau à Shanghai, puis, légèrement de dos, en train de fumer une cigarette, cadré à gauche du plan photographique devant une foule de Chinois à l'occasion de la fête du 1er mai. Kristeva apparaît deux fois seule sur les clichés, notamment celui qui la montre en train de discuter avec des femmes chinoises, venant confirmer en quelque sorte la réalité des « Entrevues » racontées par l'auteure dans *Des Chinoises*. Enfin, deux photos du couple Kristeva-Sollers viennent clôturer ce cahier de photographies.

[723] Marcelin PLEYNET, *Le voyage en Chine : Chroniques du journal ordinaire 14 avril-3 mai 1974 (extraits)* (2012), *op.cit.*, p. 8.
[724] *Ibid.*
[725] *Ibid.*

Fig. 32 Extraits du cahier photographique de *Voyage en Chine* (version 2012)

On peut d'ores et déjà remarquer l'organisation narrative de ce cahier photos avec un début, l'arrivée à Pékin, et la fin symbolisée par le défilé du 1er mai à Pékin. L'image assume une fonction mémorielle de ce voyage, venant confirmer une réalité

vécue dans le passé. Comme chez Kristeva, l'utilisation du cahier de photographies signifie une coupure entre l'espace textes et l'espace images. Ce dernier comprend deux catégories, celle incluant les membres du groupe de voyageurs dont l'auteur lui-même, et celle à connotation historique qui se compose de quatre photographies non encore citées : la première correspond à l'atelier d'imprimerie symbolisé par des piles de livres mis sous film derrière lesquelles se dressent des pancartes portant une inscription « Chaleureuse bienvenue à la délégation de la revue *Tel Quel* » et des *dazibao* sur la campagne Pilin-Pikong ; la deuxième montre en gros plan deux sculptures des grottes de Longmen ; la troisième reproduit un plan en perspective de la Grande Muraille de Chine ; la dernière présente un plan également en perspective du tombeau des Ming à Pékin. Dans un sens général, ces documents visuels confirment la marque du souvenir mais ils visent aussi à rappeler l'aspect narratif de ce voyage entre amis. La photographie, par essence, rend compte du réel touristique et ferme tout accès à l'imaginaire possible du voyageur Pleynet.

Chapitre 6. Roland Barthes, *Carnets du voyage en Chine* (2009)

Carnets du voyage en Chine de Roland Barthes est la dernière œuvre de notre corpus. Cet ouvrage correspond à la réunion des carnets de notes personnelles[726] que Barthes a rapportés du voyage en Chine en 1974. Jusqu'à son décès en 1980, il ne les a pas publiés. C'est en 1996 que son demi-frère Michel Salzedo (1927 -), ayant décidé de déposer les archives de Barthes à l'Institut de la Mémoire de l'Edition Contemporaine (IMEC), permet un changement de situation. En effet, peuvent alors être publiés les deux textes inédits de Barthes en 2009 : *Journal de deuil* rédigé après le décès de sa mère entre 1977 et 1979 et *Carnets du voyage en Chine* qui va faire l'objet de notre étude.

Comme nous l'avons indiqué à la fin de la partie I de la thèse, Barthes est attiré par le Japon. Selon Sollers, « Barthes s'est intéressé au Japon »[727] et il précise également que Barthes « a aimé sa liberté au Japon »[728]. Comme nous allons le voir dans ce chapitre au cours duquel nous interrogerons l'œuvre de l'auteur, le voyage en Chine ne procure pas à Barthes la même inspiration que celle qu'il a vécue au Japon. Il en a d'ailleurs rapporté *L'Empire des signes* qui, comme déjà précisé, n'est pas un livre sur le Japon mais un essai de sémiologie à partir des stéréotypes qui tentent de signifier le Japon. Il n'y a aucune comparaison possible entre ce dernier ouvrage cité et l'œuvre qui nous intéresse, *Carnets du voyage en Chine*.

Chez Barthes, c'est entre 1960 et 1970 que se produit un glissement de l'écriture universitaire (la théorie en sémiologie) vers celle de l'intimité (le moi intérieur). Tout commence alors qu'il rédige « Incidents », son journal de voyage au Maroc entre 1968-1969. Ce texte est l'amorce pour l'écrivain d'un changement d'écriture. En tentant de faire de son homosexualité (moi intime) un sujet d'écriture, il aborde pour la première fois la forme du journal intime.

En 1979, l'article « Délibération »[729] publié par *Tel Quel* donne à lire deux extraits de ce journal, l'un écrit du 13 juillet au 13 août 1977 et l'autre du 25 avril 1979. A travers ces deux textes, se dessine le projet que Barthes met en place avant son décès, celui de l'écriture de l'intimité qui passe par la pratique de l'écriture du

[726] Il s'agit de trois carnets rédigés durant le voyage en Chine ainsi qu'un quatrième qui comporte un index thématique des notes prises.
[727] Aliocha Wald LASOWSKI, « Le voyage en Chine. Barthes », art. cit., p. 116.
[728] Philippe SOLLERS, « Supplice chinois », art. cit., p. 117.
[729] Roland BARTHES, « Délibération », *Tel Quel*, n° 82, hiver 1979, p. 8.

journal. *A priori* Barthes a rejeté jusqu'alors ce type d'écriture. « Délibération » résume la pensée de l'auteur à propos de l'écriture du Journal :

> Je n'ai jamais tenu de Journal – ou plutôt je n'ai jamais su si je devais en tenir un. Parfois je commence et puis, très vite, je lâche – et cependant plus tard je recommence. C'est une envie légère, intermittente, sans gravité, sans consistance doctrinale. Je crois pouvoir diagnostiquer cette 'maladie du Journal' : un doute absolu sur la valeur de ce qu'on y écrit. [730]

Barthes désigne ce genre comme une « individualité d'écriture » dotée de diverses qualités sous forme de « trace, séduction, fétichisme du langage »[731]. Le Journal n'a ni mission ni nécessité selon lui qui ajoute que le Journal n'est pas une passion mais « c'est une petite manie d'écriture ». Il pose la question de l'écriture du Journal en considérant qu'il s'agit d'un discours et non d'un texte. Ce doute qu'il nourrit à l'égard du Journal intime se traduit par l'expression de son irritation pour « ces phrases sans verbes (…) ou dont le verbe est négligemment raccourci ». Barthes poursuit la critique des phrases elliptiques : « j'aurai beau rétablir la décence d'une forme complète (…) la matrice de tout journal, à savoir la réduction du verbe, persiste dans mon oreille et m'agace comme une rengaine »[732].

Ces considérations renvoient à la décision de publier les *Carnets du voyage en Chine* qui a été prise en 2009. Dans ce contexte, on ne peut ignorer que Barthes désapprouve de manière forte l'écriture non travaillée. Dans « Délibération », il pose la question de la « publiabilité » des journaux intimes. D'où le fait qu'il se demande s'il doit écrire un journal intime et si, dans ce cas, il devra le publier. Ce sont des questions importantes pour Barthes qui est convaincu que l'écriture du Journal véhicule une réelle simulation de soi sous prétexte que la « sincérité n'est qu'un imaginaire au seconde degré »[733]. Finalement sans prendre réellement de décision, il admet :

> (…) je peux sauver le journal qu'à la seule condition de le travailler à mort, jusqu'au bout de l'extrême fatigue, comme un texte à peu près impossible : travail au terme duquel il est bien possible que le journal ainsi tenu ne ressemble plus du tout à un journal. [734]

Travailler l'écriture suppose la réécriture, et donc immédiatement un décalage dans le temps entre le premier jet de l'écriture et la version finale. Selon Barthes, « je

---

[730] Roland BARTHES, « Déliberation », art. cit., p. 8.
[731] *Ibid.*
[732] *Ibid.*
[733] *Ibid.*
[734] *Ibid.*, p. 18.

est plus difficile à écrire qu'à lire »[735]. Il est clair que l'œuvre *Carnets du voyage en Chine* que nous allons interroger n'a pas été retravaillée par son auteur et que nous étudierons donc un dispositif d'écriture de notes rédigées au jour le jour pendant les trois semaines du voyage. Nous allons y relever un certain nombre de phénomènes récurrents qui marquent la forte empreinte du caractère intime de l'écriture. Les éléments recueillis nous permettront alors de signifier précisément le système d'écriture spécifique de l'œuvre interrogée.

6.1. Le séjour en Chine écrit en trois carnets de notes

Sur un plan formel, nous commencerons par relever plusieurs paratextes des *Carnets du voyage en Chine*. Il faut citer d'abord la phrase de Barthes sur la quatrième de couverture[736], puis une « présentation » du livre rédigée par l'éditrice Anne Herschberg, suivie de l'insertion d'une carte de la géographie de la Chine avant le début du premier carnet, ainsi qu'un appareil des notes placées à la fin du volume. Les trois premiers carnets rapportés du séjour en Chine sont « entièrement paginés au feutre rouge »[737] de la main de Barthes, précise Anne Herschberg qui mentionne également l'existence d'une table des matières pour chacun d'eux, mais aussi celle d'un quatrième carnet dans lequel Barthes réalise un index thématique[738]. Ces éléments pourraient indiquer que l'écrivain prend le temps, au retour du voyage en Chine, de relire ses notes, de les classer, de les organiser. Au début du premier carnet, Barthes précise : « ils (*Le Quotidien de Paris*) attendent un 'Retour de Chine' et 'Retouche à mon retour de Chine »[739]. Cette remarque peut supposer que Barthes a l'intention de publier un écrit relatif à son voyage, d'autant qu'il écrit à la fin du troisième carnet : « En relisant mes carnets pour faire un index, je m'aperçois que si je les publiais ainsi (…) »[740]. Puis il ajoute : « Commencer le texte (si j'en fais un) par :

---

[735] Roland BARTHES, « Délibération », art. cit., p. 13.
[736] « On se sait rien, je ne saurais jamais rien : qui est le garçon à côté de moi ? Qui fait-il dans la journée ? Comment est sa chambre ? Que pense-il ? Quelle est sa vie sexuelle ? etc. Petit col blanc et propre, mains fines, ongles longs. R.B. », Roland BARTHES, *Carnets du voyage en Chine*, *op. cit.*, la quatrième de couverture.
[737] *Ibid.*, p. 8. Il s'agit une citation dans la « présentation » rédigée par Anne Herschberg.
[738] Ce carnet contient 6 pages. Voici un extrait qui permet aux lecteurs de comprendre son organisation : « T : Tachi, p. 104, 141, 152. Taoïsme, (…)Ta-Tsi-Pao [Dazibao], (…) Thé, (…) Thermos, (…) Topos, (…) Travail, (…) Trotskysme (…) », *ibid.*, p. 239.
[739] *Ibid.*, p. 19.
[740] *Ibid.*, p. 215.

les deux repas d'avion : Air France, infect : décrire ≠ Chinois : deux pommes, du thé, serviette, cigarettes. (…) »[741]. Ce sont autant de signes dans le texte qui témoignent d'un questionnement, chez Barthes, à propos d'une publication d'un texte à partir des carnets de notes.

A son retour de Chine, lors du séminaire que Barthes anime le 8 mai 1974 à l'École Pratique des Hautes Études, il confie devant un public d'étudiants ses propres hésitations concernant le texte à écrire sur la Chine :

> (…) sans développer aucun point, je vais donner une grille des conditions possibles et/ou impossibles d'un discours sur la Chine populaire, à quatre jours seulement de mon retour, c'est-à-dire étant encore dans la plus grande incertitude sur mon propre discours possible. [742]

L'ensemble des arguments que nous venons d'exposer nous permettent de penser que l'incertitude à propos de l'écriture du texte sur la Chine constitue déjà en soi un désir de ce texte.

Les trois premiers carnets de voyage reproduisent le programme journalier du séjour avec mention des dates et des lieux visités. Une table des matières placée au début de chaque carnet indique les itinéraires au jour le jour. Ces informations sont conformes au planning du voyage organisé par la Luxingshe : rien n'est modifié. Nous les retrouvons exprimées à l'identique dans les textes de Pleynet et de Kristeva. Mais les *Carnets du voyage en Chine* de Barthes, comme *Le voyage en Chine* de Pleynet, ont en commun de présenter une abondance de détails à propos du séjour en Chine. Ainsi le lecteur découvre des notations portant sur les dates et les lieux : « Jeudi 11 avril (…) soir (…) Départ Orly (…) Vendredi 12 (…) soir (…) Arrivée Pékin »[743] ou bien « Samedi 14 avril (Pékin) »[744] ou « Lundi 15 avril Shanghai »[745]. À celles-ci s'en ajoutent d'autres relatives aux heures et aux noms des lieux visités ou des lieux de déplacements : « Dimanche 14 (…) matin Pékin. Imprimerie (…) après-midi Avion Pékin-Shanghai (…) soir Shopping Magasins »[746]. À la fin du troisième carnet, le retour à Paris est précisé ainsi : « Samedi 4 mai Pékin-Paris »[747]. Les informations temporelles se multiplient également dès lors que dans la même journée,

---

[741] Roland BARTHES, *Carnets du voyage en Chine*, *op. cit.*, p. 215.
[742] Roland BARTHES, « Compte rendu du voyage en Chine », *Le lexique de l'auteur : séminaire à l'École pratique des Hautes Études, 1973-1974, suivi des fragments inédits du 'Roland Barthes par Roland Barthes'*, Paris, Seuil, 2010, p. 229.
[743] Roland BARTHES, *Carnets du voyage en Chine*, *op. cit.*, p. 17.
[744] *Ibid.*, p. 22.
[745] *Ibid.*, p. 36.
[746] *Ibid.*
[747] *Ibid.*, p. 158.

plusieurs sites sont visités : « après-midi du 15 avril »[748] ou « En bateau (sur le Wang Pu) »[749]. Elles sont complétées la plupart du temps par les indications de la météo comme « temps voilé »[750], « Gris, assez froid »[751] ou « Très beau temps. Chaud »[752]. Ce souci de marquer l'espace et le temps est récurrent tout au long des écritures. Il s'agit d'enrichir le plus possible les points de repères dans les notes. Ce type d'écriture témoigne chez Barthes d'un souci constant de respecter les étapes du voyage et de les signifier le plus précisément possible jusqu'à l'achèvement du séjour. Selon Stéphane Courant[753], l'écriture du carnet de voyage en général est caractérisée par la notation des « déambulations (du voyageur) jour après jour »[754] et oblige « à inscrire pour chaque prise d'écriture la date, l'heure, le lieu »[755]. L'écriture de Barthes procède des mêmes exigences, sans nuire pour autant à la fluidité de la phrase. En effet, il note dans son carnet les éléments qu'il a lui-même choisis, il retient des sujets qui retiennent son attention personnelle et, finalement, c'est tout un système d'écriture propre à Barthes qui fonde des différences remarquables entre son texte et les précédents textes que nous venons d'interroger.

6.2. De la mode Mao à la frustration sexuelle

Carnets du voyage en Chine donne à lire le regard de Barthes posé sur la Chine. Celui-ci est omniprésent, comme si le carnet de notes répondait à la nécessité pour l'écrivain d'écrire ce qu'il voit, davantage que ce qu'il ressent ou ce qu'il entend. Le regard est à l'origine du texte chez Barthes car c'est lui qui déclenche le plaisir de l'écriture. Selon l'auteur, celle-ci forme un espace de jouissance dans la mesure où « ce n'est pas la « personne » de l'autre qui m'est nécessaire, c'est l'espace : la possibilité d'une dialectique du désir, d'une imprévision de la jouissance »[756]. Ainsi, dès le premier jour de son arrivée en Chine le 13 avril, le regard de Barthes est attiré

[748] Roland BARTHES, *Carnets du voyage en Chine*, *op. cit.*, p. 41.
[749] *Ibid.*, p. 60.
[750] *Ibid.*, p. 22.
[751] *Ibid.*, p. 36.
[752] *Ibid.*, p. 169.
[753] Stéphane Courant est un chercheur du LISST - Centre d'anthropologie sociale de Toulouse.
[754] Stéphane COURANT, « Carnets de voyage et questions identitaires. Une anthropologie des écritures de voyage », *Synergies Pays germanophones*, n° 3, 2010, p. 168.
[755] Stéphane COURANT, « Inventaire des écritures de voyage », *Le Temps Imaginaire*, n° 5, janvier 2016. URL : https://goo.gl/VYrBdb
[756] Roland BARTHES, *Le plaisir du texte*, *op. cit.*, p. 11.

d'une manière quasi obsessionnelle par les corps des Chinois : « Les corps ? tassés et élastiques. Un côté sac. Pas de différence sexuelle »[757]. Ce regard s'inscrit dans une sorte de revendication d'un tout qui n'est pas seulement le corps, mais aussi le désir et la sexualité. Dans son cours du 8 mai à l'École pratique des Hautes Études, déjà cité, Barthes indique que le corps chinois « n'a pas l'air de se penser, de se projeter, de se décider ceci ou cela »[758]. Durant le séjour, il ne peut pas s'empêcher de constater, presque déçu, semble-t-il : « Les corps (sauf au théâtre) sont sans discours »[759]. Il parvient à ce constat dès lors qu'il comprend, après son arrivée en Chine, que les corps des Chinois sont uniformément vêtus d'un même costume. Ce dernier qui tend à faire disparaître les distinctions entre le masculin et le féminin, désigne, selon Barthes, un symbole emblématique de la société de la Chine nouvelle[760]. Il a été instauré par le gouvernement chinois pour organiser une refonte des différents groupes sociaux tels que les paysans, les ouvriers, les intellectuels, etc. Chaque Chinois est au service de l'édification socialiste avec un dévouement absolu au point d'accepter « le degré zéro du vêtement »[761] auquel correspond l'uniforme, et de disparaître dans une foule de corps chinois. Barthes indique que le vêtement est « homogène » : « Uniformité du vêtement, purifié de toute marque temporelle (« mode ») ou individuelle ; aucun maquillage des femmes ; coiffures codées ; coupe courte ou nattes à élastiques »[762].

Au milieu de ces foules de Chinois en uniforme, Barthes parvient néanmoins à relever de minuscules indices qui distinguent un costume d'un autre : « vêtement uniforme ? Certes. Et pourtant, quelles différences, même sublimes ! Vestes grises ou noires : fonctionnaires, cadres, etc. Vestes bleues, ouvriers, etc. »[763]. Les différences sont chromatiques : le regard de Barthes note les couleurs. À diverses reprises dans les carnets, il décrit le vêtement des Chinois, le même pour tous servant uniquement à désigner non pas le corps individuel, mais le corps social qui représente la fonction professionnelle exercée. En Chine, Barthes est obligé de regarder un vêtement collectif, expurgé de ses accessoires, limité à deux ou trois couleurs sombres et

---

[757] Roland BARTHES, *Carnets du voyage en Chine*, *op. cit.*, p. 22.
[758] Roland BARTHES, « Compte rendu du voyage en Chine », art. cit., p. 234.
[759] *Ibid.*
[760] Dans *Des Chinoises*, Kristeva évoque également cette indifférenciation sexuelle, précisant que les Chinoises portent « les vestes sans taille et les pantalons aux fonds larges » (p. 178) et qu' « il n'y a pas de métiers pour hommes et de métiers pour femmes » (p. 198). Julia KRISTEVA, *Des Chinoises* (1974), *op. cit.*.
[761] Roland BARTHES, *Carnets du voyage en Chine*, *op. cit.*, p. 23.
[762] Roland BARTHES, « Compte rendu du voyage en Chine », art. cit., p. 234.
[763] Roland BARTHES, *Carnets du voyage en Chine*, *op. cit.*, p. 42.

destiné à signifier l'identité sociale de l'individu qui le porte. En raison de l'uniformité du vêtement, ce dernier devient interchangeable : il convient autant à un homme qu'à une femme et autant à un ouvrier qu'à un professeur. Selon Barthes, le vêtement chinois n'est plus un signifiant[764] : il reprend cette remarque dans le séminaire du 8 mai 1974 en indiquant qu'en Chine le vêtement « est retourné en signifiant d'un signifié pur : la non-différenciation sociale »[765]. En conséquence, le vêtement qui, en général, est un signifiant « de choix », écrit Barthes, devient un signifié dans le système de la mode chinoise. Cependant, si la non-différenciation sociale est une valeur assignée au vêtement, la position hiérarchique à l'intérieur du groupe social peut aussi être signifiée à l'aide d'indices remarqués par Barthes. Par exemple, au cours du dîner offert par la Luxingshe à l'occasion de la dernière soirée en Chine avant de rentrer à Paris, les hôtes chinois portent des tenues vestimentaires en rapport avec leur fonction :

> Le Grand Chef, costume sombre, très propre ; le sous-chef qui a organisé notre voyage, jeune, assez fin, veste en drap beige, nos interprètes en veste usée ou petit costard de coton.[766]

Selon Barthes, les seuls cas qui échappent de ce système de l'uniformité vestimentaire sont les enfants qui ont « des vêtements individualisés, à couleurs archaïques »[767].

Chez Pleynet, nombreuses sont les images des foules de Chinois, aux costumes sombres qui « sont bleus, verts, et gris avec ça et là quelques taches rouges ou blanches (les sergents de ville et les marins) »[768]. L'auteur qui a un sens aigu de l'esthétique, constate

> (…) le très très peu de trace d'un semblant d'intérêt économique même spontané. Les costumes sont à 90% uniformisés, une tache de couleur, sur un corsage ou une veste de femme perce parfois, très rarement, c'est la monotonie vert-bleu et gris sombre qui domine.[769]

Ainsi, les représentations du vêtement chinois sont analogues chez Barthes et chez Pleynet. En revanche, chez Kristeva, il y a une difficulté, voire une impossibilité, à écrire les corps des Chinoises. Il en résulte d'ailleurs un énoncé rédigé au

---

[764] « Signifiant : ne pas y mettre le Vêtement, il est ici du côté du signifié », Roland BARTHES, *Carnets du voyage en Chine*, *op. cit.*, p. 162.
[765] Roland BARTHES, « Compte rendu du voyage en Chine », art. cit., p. 238.
[766] Roland BARTHES, *Carnets du voyage en Chine*, *op. cit.*, p. 212.
[767] *Ibid.*, p. 139.
[768] Marcelin PLEYNET, *Le voyage en Chine : Chroniques du journal ordinaire 14 avril-3 mai 1974 – extraits* (1980), *op. cit.*, p. 113.
[769] *Ibid.*, p. 64.

conditionnel passé : « il aurait fallu pouvoir écrire ces corps de Chinoises »[770] ; il ouvre sur un projet de description de ces corps féminins rédigé avec d'autant plus de jubilation qu'il n'aura pas lieu :

> Les vestes sans taille et les pantalons aux fonds larges, qui serrent les cous et les poignets, ne suggèrent pas les lignes des corps : je devine à peine des épaules fragiles et étroites, des poitrines discrètes, des ventres et des hanches robustes qui avec les courtes cuisses fortes fermement soudées au tronc, sont le puissant centre de gravité de ces ensembles qui cheminent sans peser. [771]

L'intérêt de Barthes pour le vêtement a fait l'objet d'une publication intitulée *Système de la mode*[772]. Dans cet ouvrage, il développe une méthode pour lire le vêtement à travers sa réalité propre mais aussi sa représentation par l'image et sa traduction par le langage. Dans ce travail de sémiotique, Barthes met en lumière les mouvements de commutation entre vêtement, monde et mode.

> Le vêtement est l'un de ces objets de communication, comme la nourriture, les gestes, les comportements, la conversation, que j'ai toujours eu une joie profonde à interroger parce que, d'une part, ils possèdent une existence quotidienne et représentent pour moi une possibilité de connaissance de moi-même au niveau le plus immédiat car je m'y investis dans ma vie propre, et parce que, d'autre part, ils possèdent une existence intellectuelle et s'offrent à une analyse systématique par des moyens formels. [773]

Selon Barthes, le costume chinois fonctionne comme un symbole politique qui va prendre valeur autour de la fameuse « veste Mao ». Nous ne pouvons pas ignorer ce détail de mode exprimé à la fois chez Barthes et chez Sollers[774]. Dès le début du voyage, Barthes désire rapporter en France une veste Mao. L'agence de tourisme semble en avoir offerte une à chacun : « On apporte nos vestes. Je disparais avec plaisir. Essayage »[775]. Le 28 avril, il essaye d'en commander une dans un magasin de Pékin mais les délais de réalisation sont trop justes, compte tenu de la date du départ. Finalement, à la fin du voyage, il commandera sur mesure la fameuse veste et confiera le soin à son ami Christian Tual (l'attaché culturel) de la lui rapporter à Paris.[776] On peut se demander pourquoi Barthes insiste auprès de ses amis pour avoir une veste

---

[770] Julia KRISTEVA, *Des Chinoises* (1974), *op. cit.*, p. 178.
[771] *Ibid.*
[772] Roland BARTHES, *Système de la mode*, Paris, Seuil, 1967.
[773] Roland BARTHES, « Sur le 'Système de la Mode' et l'analyse structurale des récits », *Le grain de la voix : entretiens 1962-1980*, Paris, Seuil, 1981.
[774] Nous apercevons au début du film de Sollers une photo des cinq membres du groupe. Sollers, Kristeva et Pleynet portent tous les trois les même uniformes (vestes Mao gris foncé et pantalon noir) tandis que Barthes et Wahl gardent leurs propres costumes. De plus, Sollers et Pleynet, portant presque toujours les mêmes vestes Mao, apparaissent aussi sur les autres plans du court-métrage.
[775] Roland BARTHES, *Carnets du voyage en Chine*, *op. cit.*, p. 66.
[776] *Ibid.*, p. 195.

Mao. « (…) 'Mon costume, sommet du voyage ?' - Mais oui, pour déjouer les signifiés sérieux du voyage, futiliser sainement la bonne conscience du voyage politique (…) »[777]. Barthes joue alors sur les signes avec une certaine jubilation intérieure. En qualifiant ce voyage de politique, il s'approprie le symbole le plus emblématique de la Révolution culturelle, non pas pour adhérer à la pensée politique chinoise mais afin de mieux l'interroger plus tard, par la suite, finalement au retour du voyage…

Toutefois, au sein de la multitude des corps indifférenciés, Barthes parvient à distinguer des corps singuliers qui sont mis en scène à l'occasion de divertissements populaires. Spectacles de chants et de musiques mais également spectacles de sport. Cette fois, le regard de Barthes s'attarde sur les corps en mouvement d'une manière analogue à la caméra de Sollers qui filme également les mêmes scènes. La caméra ne fixe pas les corps des artistes, elle semble plutôt les effleurer sans pouvoir les saisir vraiment. Même si les images sont floues et la vitesse assez rapide, le corps est saisi dans un mouvement, un rythme, traduisant sa souplesse, sa grâce et sa beauté. Cependant, selon Barthes, si un discours corporel il y a, celui-ci est toujours de type idéologique, symbolisé par des « gestes stéréotypés à l'appui »[778] ou encore des « gestes très codés » comme « des mannequins de cire dans les vitrines de mauvais magasins »[779]. Précisons que ces fêtes auxquelles Sollers et ses amis sont conviés sont toujours justifiées par des motifs politiques, à l'instar de la fête du 1er mai, symbole de la fête traditionnelle du travail célébrée par tous les travailleurs et très respectée dans des pays communistes comme la Chine.

Le thème du vêtement montre des corps chinois habillés. La nudité chinoise n'existe nulle part. Quand il s'agit d'artistes, Barthes commente leur pratique artistique[780] tout en les décrivant à l'aide de détails vestimentaires. Ainsi, « le musicien a un pantalon de velours et une veste à l'ancienne, quoique en gabardine (genre mandarin). En fait, dit-on, veste d'hiver. On voit l'origine ancienne du col Mao »[781] ou bien « Chœur de filles. (…) Veste courte, pantalon court, nattes, souliers

---

[777] Roland BARTHES, *Carnets du voyage en Chine*, *op. cit.*, p. 188.
[778] *Ibid.*, p. 82.
[779] *Ibid.*, p. 129.
[780] Par exemple : « Concert. Un quatuor de filles chante une bienvenue ; au piano un air bastringue. C'est juste, aisé. Jolie voix. » ou « Garçon. Solo de violon à deux cordes (+ piano) … : Très bonne technique. Très expressif. Pulsions. Éros », *ibid.*, p. 82.
[781] *Ibid.*

chinois »[782]. En revanche, ces fêtes sportives sont sans doute les seuls moments où Barthes peut découvrir la nudité (ou presque) du corps chinois et, par là même, de pourvoir faire la distinction entre le féminin et le masculin. Par exemple, toujours à l'occasion de la fête du 1er mai, après une journée très chargée en déplacements et en visites, la soirée est l'occasion pour Barthes et ses amis d'assister à un spectacle musical de gymnastique qui met en scène des jeunes filles « minces, minces longues cuisses nues »[783] ainsi que des « mâles » vêtus d'un « training blanc, tricot de corps à bras nus (…) tout ça gentil et élégant : ni américain, ni russe pour une fois ! » [784]. Le 28 avril, ils assistent également à un match de volley-ball entre deux équipes féminines, Chine-Iran, au cours duquel Barthes découvre le « corps élastique et mathématique »[785] des joueuses chinoises, alors que les joueuses iraniennes sont des femmes « opulentes hanchues » et « ont des seins »[786].

Le regard de Barthes est discriminatoire pour le genre féminin : les sportives sont « asexuées » [787] alors que chez les garçons « l'essence même du corps est lisse »[788]. Barthes éprouve un vrai mal être à nommer les femmes chinoises. L'espace comprend trop de filles : « La filles du thé, visage rose, paysan, placide, dents blanches et tresses »[789] ou « Une fille à nattes et à veste blanche entretient le thé et les cigarette »[790]. Si les filles sont jolies, selon Barthes, les ménagères « sont laides. Ne parlent pas »[791] ou sont les paysannes « vraies hommasses, casque vert en osier »[792]. Lors de la visite à l'Université de Pékin alors qu'il prend beaucoup de notes concernant les discussions entre Sollers et les professeurs, il se contente de signifier la présence d'une seule femme enseignante par sa fonction « La professeur (sic) de lettres »[793] alors que Kristeva dans *Des Chinoises* lui consacre plus de quatre pages. Il en va de même concernant une jeune assistante de philosophie de l'Université de Shanghai, longuement évoquée par Kristeva que Barthes signale ainsi : « Mme ? :

---

[782] Roland BARTHES, *Carnets du voyage en Chine*, *op. cit.*, p. 82.
[783] *Ibid.*, p. 191.
[784] *Ibid.*, p. 191.
[785] *Ibid.,* p. 171.
[786] *Ibid.*
[787] *Ibid.*
[788] *Ibid.*, p. 172.
[789] *Ibid.,* p. 25.
[790] *Ibid.*, p. 201.
[791] *Ibid.*, p. 43.
[792] *Ibid.*, p. 37.
[793] *Ibid.*, p. 197. Nous soulignons la marque du féminin par le choix de l'article défini mais le substantif demeure au masculin.

philosophie »[794] sans ajouter une autre information. Incapacité à nommer le féminin. Il n'arrive même pas à la désigner par son patronyme. D'une manière elliptique, il supprime tous les mots pour ne garder que la discipline dans laquelle elle enseigne.

Pour Barthes, la nomination impossible du féminin trouve sans doute une justification possible dans son homosexualité affichée et assumée. Dans le carnet de notes, l'auteur caricature ce monde féminin : « Je sors pour pisser, cherchant des toilettes. Une fillasse surgit et me fait signe d'une façon désagréable, de rebrousser »[795]. Il laisse paraître une sorte d'agacement face au poids pesant représenté par les Chinoises : « il y a trop de filles dans ce pays. Elles sont partout »[796]. Cet aspect quantitatif est repris comme un argument déterminant pour assurer qu'en Chine ce sont les femmes qui dominent, cette domination prenant force principalement dans la maternité. Pour lui, « le discours de la Mère »[797] est trop présent d'où le fait qu'il voit partout des petites filles « triomphantes, souriantes, gracieuses »[798] illustrant ainsi le phénomène puissant du matriarcat « énorme. Présence, ampleur de la Mère »[799]. La domination de la figure maternelle a pour conséquence naturelle d'écraser le masculin dès l'enfance.

À l'occasion d'une visite au musée de Xi'an, Barthes et ses amis sont accueillis par Mme Zhang, jeune guide du musée d'une trentaine d'années, ayant étudié l'histoire en autodidacte, qui leur expose le contexte historique du système matriarcal qui domine la Chine depuis les temps de la préhistoire. Le système du matriarcat est associé au nom de Mme Zhang car, parmi les femmes rencontrées durant le séjour en Chine, elle est la seule à produire un discours le célébrant. Elle est d'ailleurs citée également par Kristeva et par Pleynet. Kristeva refuse de voir la réalité du « matriarcat »[800] en Chine tandis que Pleynet remarque raisonnablement que, dans ce musée, le discours et les objets exhumés « ne sont qu'à demi convaincants, à vouloir trop utiliser politiquement ce qui est ainsi mis à jour »[801]. Selon Pleynet, Mme Zhang établit de façon arbitraire une théorie du « matriarcat » qui met la femme au

---

[794] Roland BARTHES, *Carnets du voyage en Chine*, *op. cit.*, p. 66.
[795] *Ibid.*, p. 187.
[796] *Ibid.*, p. 163.
[797] *Ibid.*, p. 26.
[798] *Ibid.*, p. 99.
[799] *Ibid.*, p. 109.
[800] Julia KRISTEVA, *Des Chinoises* (1974), *op. cit.*, p. 201.
[801] Marcelin PLEYNET, *Le voyage en Chine : Chroniques du journal ordinaire 14 avril-3 mai 1974 – extraits* (1980), *op. cit.*, p. 84.

centre dans le cadre de la campagne politique actuelle menée pour critiquer les anciennes valeurs morales dominées par l'ordre masculin.

Pour Barthes, les femmes chinoises sont des dominatrices[802] : il y a beaucoup de filles en Chine, il y a donc autant de dominatrices. Selon l'auteur, les femmes sont donc responsables de sa propre frustration sexuelle car que, depuis son arrivée en Chine, il n'a connu « aucun mouvement du sexe – sinon intellectuel »[803] . Tantôt résigné, tantôt agacé, Barthes profite de l'écriture intime pour solliciter un vocabulaire plus cru et moins littéraire : « Et avec tout ça, je n'aurai pas vu le kiki d'un seul Chinois. Or que connaître d'un peuple, si on ne connaît pas son sexe ? »[804] ou « Bites flottant derrière des vêtements flottants (d'ouvriers) »[805]. Le mystère de la sexualité des Chinois lui apparaît comme absolu[806]. Pourtant, celle-ci doit bien exister puisqu'il écrit avoir croisé « deux jeunes garçons [qui] se tiennent par le cou » et un « déluré kaki et son copain [qui] regardent Julia en souriant loustic »[807]. Barthes est obsédé par le fait de draguer des garçons, c'est sans doute plus qu'un divertissement, c'est une pulsion qui domine son propre corps. C'est pourquoi chaque nouvelle rencontre d'un « mâle » chinois est un prétexte à décrire son corps et une tentative de drague.

L'homosexualité de Barthes s'exprime plus librement, semble-t-il, dans les moments d'écriture subjective du carnet de voyage (son homosexualité n'apparaît pas dans les écrits universitaires) [808]. Elle est plutôt associée à l'ordre de l'auto-jouissance sans jamais incarner une parole politique. Donc en Chine, Barthes n'a rien à voir avec un militant de l'homosexualité comme il en existe alors en Occident dans les années 1970 qui symbolisent la libération sexuelle sous toutes ses formes. Dans *Carnets du voyage en Chine*, le thème de l'homosexualité s'exprime à travers un regard ou l'instant d'une rencontre. L'écriture de Barthes utilise sa propre intimité pour tenter d'identifier l'indicible de la Chine, à savoir la sexualité des Chinois. Ainsi, l'homosexualité devient un langage, c'est tout ce qu'elle « permet de dire, de faire, de

---

[802] L'expression « dominatrice » est prononcée par Barthes pour la première fois pendant la visite du Musée préhistorique guidée par Mme Zhan : « Une peinture horrible, réaliste socialiste : assemblée de primitifs autour d'un feu, une femme le doigt levé, dominatrice, parle ; on nous dit : 'discussion des problèmes par les villageois ' ! », Roland BARTHES, *Carnets du voyage en Chine*, *op. cit.*, p. 139.
[803] *Ibid.*, p. 172.
[804] *Ibid.*, p. 116.
[805] *Ibid.*, p. 118.
[806] « Sexualité : le mystère reste – et restera – entier (…) », *ibid.*, p. 139.
[807] *Ibid.*, p. 26.
[808] « La préface aux *Tricks* de Renaud Camus est le seul texte où Barthes réfléchit à l'image sociale de l'homosexualité », Claude COSTE, *Roland Barthes moraliste*, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 1998, p. 108. Claude Coste est professeur de littérature à l'Université Stendhal-Grenoble 3 et co-responsable de l'équipe de recherche Barthes (Item/CNRS).

comprendre, de savoir etc. Donc une cristallisatrice, une médiatrice, une figure d'intercession »[809]. Barthes focalise sur le « matriarcat », sur l'« infantilisation » ou la « civilisation d'enfants infantilisés » qu'il ressent comme les obstacles réels à l'expression sexuelle en Chine. Il faut préciser qu'en 1974, nous l'avons déjà dit, l'homosexualité est un sujet tabou en Chine. Pas question de le transgresser ouvertement ou publiquement. Selon Sollers, la « Chinoise, pour Barthes, n'est pas au programme, or c'est précisément cet afflux du féminin, 'moitié du ciel', qui était l'événement le plus impressionnant. (…) »[810].

Car Barthes éprouve une sorte de mal être durant ces trois semaines en Chine au cours desquelles le programme surchargé en visites ne lui laisse aucun temps de répit ou de repos. Pendant ce voyage, Barthes écrit la fatigue qu'il ressent, le prochain point que nous allons aborder.

6.3. L'écriture de la fatigue

Le 13 avril, au cours de la première nuit à l'hôtel de Pékin, Barthes se plaint dans le carnet d'avoir passé une mauvaise nuit ayant mal dormi à cause d'un « oreiller trop haut et dur. Migraine »[811]. Les nuits se suivent, les migraines et un mauvais sommeil se reproduisent :

> Nuit : la plus forte migraine de ma vie – insomnie et nausée. Détresse, pire, panique. Ceci, j'en viens à le penser, symbolisant tout le rejet de la journée, toute la rupture entre : Oui rien à dire et, non je veux pas (le Oui mais de fétichiste). [812]

Ces « migraines quasi quotidiennes »[813] sont d'autant plus difficiles à supporter que le matin, il faut se lever de bonne heure[814] pour participer au programme très chargé des visites organisées par les autorités chinoises. Au cours de ces journées, d'ailleurs, Barthes ne se plaint pas. Grâce au film de Sollers, quelques plans le montrent plutôt en forme physique ; sur un seul plan, on le voit essuyer son visage à l'aide d'un mouchoir, sans doute en raison de la chaleur lourde.

---

[809] Roland BARTHES, *Roland Barthes par Roland Barthes*, *Œuvres complète 1972 -1976 : Livres, textes, entretiens*, tome 4, *op. cit.*, p. 654. Il s'agit d'une reproduction d'un brouillon de l'auteur.
[810] Philippe SOLLERS, « Supplice chinois », art. cit., p. 118.
[811] Roland BARTHES, *Carnets du voyage en Chine*, *op. cit.*, p. 22.
[812] *Ibid.*, p. 28.
[813] *Ibid.*, p. 114.
[814] « Encore réveillé et levé tôt », *ibid.*, p. 145.

Tandis qu'il refoule ses émotions durant le jour, la nuit est le temps de la « détresse, pire, panique »[815]. De tels symptômes ne semblent pas justifier à eux seuls la fatigue même si nous pensons que son âge et les conditions dans lesquelles se déroulent le séjour sont des facteurs éprouvants physiquement pour l'écrivain. Barthes ne se contente pas de constater sa fatigue, il l'auto-analyse : elle traduit, selon lui, une sorte de « vomissement du stéréotype, de la Doxa »[816]. Les deux dénominations, « stéréotype » et « Doxa »[817] (écrite avec un D majuscule par Barthes) apparaissent de façon récurrente dans les trois carnets de voyage. Trois autres termes viennent les compléter : « topos (topoi) »[818], « cliché ou stéréotype »[819] et « brique ». Barthes crée un vocabulaire en écrivant ses notes, à la manière d'un langage codé pour signifier ce lourd appareil idéologique qui construit les discours délivrés aux voyageurs français tout au long des visites officielles. Il n'y a que Barthes qui puisse donner des définitions de son lexique personnel. « Brique » est le terme le plus singulier dans l'écriture de Barthes. Il apparaît la première fois durant la visite à l'imprimerie Xinhua, dès le lendemain de l'arrivée à Pékin, alors que Barthes et ses amis assistent à une présentation de la campagne Pilin-Pikong menée dans cette usine[820]. Il faut partir du sens initial du terme, à savoir une « pierre artificielle, ayant la forme d'un parallélépipède rectangulaire, fabriquée avec de l'argile pétrie, moulée puis séchée au four »[821]. En les empilant les unes sur les autres, on parvient à construire un mur, une maison, un bâtiment dont la solidité est le point fort. À noter que la brique est de couleur rouge. Barthes détourne le terme de sa définition habituelle et le fait rentrer dans un autre langage pour signifier le poids du discours de propagande chargé de

---

[815] Roland BARTHES, *Carnets du voyage en Chine*, *op. cit.*, p. 28.
[816] *Ibid.*
[817] Selon Barthes, la Doxa se définit comme étant « l'opinion courante, le sens répété, *comme si de rien n'était*. C'est Méduse : elle pétrifie ceux qui la regardent. Cela veut dire qu'elle est *évidente*. Est-elle vue ? Même pas : c'est une masse gélatineuse qui colle au fond de la rétine », Roland BARTHES, *Roland Barthes par Roland Barthes*, *Œuvres complète 1972 -1976 : Livres, textes, entretiens*, tome 4, *op. cit.*, p. 697.
[818] Selon Barthes, le topos a « un contenu fixe, indépendant du contexte…Tous ces *topoi*…sont des morceaux détachables (preuve de leur forte réification), mobilisables, transportables : ce sont les éléments d'un combinatoire syntagmatique », Roland BARTHES, « L'ancienne rhétorique : Aide-mémoire », *Communications*, n° 16, 1970, p. 208.
[819] Selon Barthes, le stéréotype « c'est le mot répété, hors de toute magie, de tout enthousiasme, comme s'il était naturel, comme si par miracle ce mot qui revient était à chaque fois adéquat pour des raisons différentes, comme si imiter pouvait ne plus être senti comme une imitation : mot sans-gêne, qui prétend à la consistance et ignore sa propre insistance ». Roland BARTHES, *Le Plaisir du texte op. cit.*, p. 69.
[820] « Heureusement vient la Révolution Culturelle prolétarienne. [Ici insertion de la brique : combattre victorieusement les influences de la critique Liu Shao Shi, etc.], Roland BARTHES, *Carnets du voyage en Chine*, *op. cit.*, p. 30
[821] URL: http://www.cnrtl.fr/lexicographie/brique

clichés. Par définition, le discours idéologique est une structure fermée sur elle-même et qui se reproduit en boucle à tout moment. Selon Barthes, le « discours semble en effet progresser par un cheminement de lieux communs ('topoi' et clichés), analogue à ces sous-programmes que la cybernétique appelle des 'briques' »[822].

Au cours des premiers jours du voyage, Barthes est particulièrement intéressé par le montage du discours politique : « (…) si je pouvais enregistrer soigneusement ces briques et en montrer la combinatoire »[823] . Mais rapidement la fatigue l'accable comme si son corps ne supportait plus le langage politique chinois. Il écrit dans son carnet qu'il se sent mal à l'aise et qu'il est dominé par une montée « de la nausée anti-stéréotype »[824]. Il écrit sa plainte à se sentir trop « fatigué pour noter le topos, trop long »[825]. La métaphore « brique »[826] s'installe dans le texte comme une dénomination familière alors qu'elle cristallise en elle plusieurs significations. Ce phénomène d'une écriture condensée de Barthes réduit à un seul terme, une rhétorique politique chinoise complexe et austère à la fois.

Les *Carnets du voyage en Chine* révèlent la dichotomie entre le jour et la nuit chez Barthes durant les premiers moments du séjour. Le jour, il assume la position d'invité officielle de la Chine populaire en compagnie de ses amis français. À ce titre, il écoute le discours idéologique largement diffusé à chaque moment de la journée par les autorités chinoises. Mais il se tait et fait semblant de partager chaque instant du voyage d'une manière finalement élégante. Sa position est, semble-t-il, celle du décalage vis-à-vis des autres, les interprètes comme ses amis. Le film de Sollers peut donner des informations complémentaires : en effet, on le voit marcher silencieusement un peu à l'écart de ses amis, ou en train d'écrire seul, ou debout sur la terrasse de l'hôtel en conversation avec l'interprète, maintenant toujours une certaine distance avec son interlocuteur. Pourtant, la nuit, l'agitation qui l'assaille physiquement au point d'en ressentir des douleurs (les migraines) trahissent ce qu'il nomme le « rejet » ou le « vomissement », autant de signes traduisant l'incapacité personnelle à adhérer à la parole chinoise.

---

[822] Roland BARTHES, « Alors, la Chine ? », art. cit., p. 518.
[823] Roland BARTHES, *Carnets du voyage en Chine*, *op. cit.*, p. 30.
[824] *Ibid.*, p. 45.
[825] *Ibid.*
[826] La métaphore « brique » associe plusieurs éléments : la couleur de la brique faisant référence à l'Orient rouge ; le matériau de construction pour édifier des murs solides faisant référence à la propagande politique.

Cependant, le malaise va monter. Barthes se sent de plus en plus fatigué et doit même renoncer à des visites. Dans son carnet, il écrit, une semaine après l'arrivée en Chine, qu'il attend seul au pied d'une colline « pendant que les autres montrent tout en haut »[827] ; il prend des pilules chinoises pendant le déjeuner pour soulager la migraine [828] . Les symptômes sont toujours présents : Barthes note qu'il est « horriblement fatigué, saturé (…) éreinté »[829] au cours de la visite d'une commune ou qu'il est trop « fatigué pour marquer la suite très belle du paysage »[830] alors qu'il arrive à Luoyang à 15h et se couche à 21h car il est « exténué »[831]. Le phénomène de la fatigue ainsi exprimé par l'écriture donne l'impression d'un dédoublement de la personnalité de Barthes : d'un côté, le Barthes qui s'efforce de faire bonne figure pour poursuivre les visites et de l'autre, le Barthes qui ne cesse pas de se plaindre :

> L'un des grands faits de ce voyage aura été : mes migraines quasi quotidiennes et fortes : fatigue, absence de sieste, nourriture ou plus subtilement : dérangement d'habitudes, ou encore : résistances plus graves : révulsions ? [832]

L'écriture des carnets de notes souligne une dégradation de la santé de Barthes tandis que s'accentue chez lui cette « révulsion », pour reprendre son propre terme, au discours idéologique si prégnant. Il décrit lui-même la trajectoire de son épuisement, de la détresse /panique à la révulsion en passant par la résistance.

C'est alors que le carnet de voyage revêt une signification particulière chez Barthes : en écrivant les maux qu'il éprouve pendant le voyage, il crée un langage de signes pour exprimer son dégoût pour les discours politiques chinois. L'écriture de la fatigue constitue en soi un langage pour traduire l'indicible. Le double jeu de Barthes durant le voyage en Chine est ainsi créé par l'écriture qui oscille entre une parole officielle et une parole intime. Ce phénomène est signalé dans le texte par un système de notations que nous allons exposer dans le chapitre suivant.

---

[827] Roland BARTHES, *Carnets du voyage en Chine*, *op. cit.*, p. 94.
[828] *Ibid.*, p. 96.
[829] *Ibid.*, p. 107.
[830] *Ibid.*, p. 112.
[831] *Ibid.*, p. 113.
[832] *Ibid.*, p. 114.

6.4. Le système de la notation

L'écriture des carnets de notes est une aubaine pour Barthes : il peut y mélanger les paroles objectives et les paroles subjectives, le tout étant mis au secret puisqu'à ce stade le texte n'est pas ouvert au lecteur. L'auteur a recours à un système de notations pour lequel il va employer des outils. Parmi ces derniers, on trouve d'abord les parenthèses ou mises entre crochets, « [ ] » qui apparaissent à partir du 13 avril. Par exemple, un responsable d'une commune populaire présente les performances de l'activité agricole : Barthes note les chiffres tels que « [l]égumes (…) 230 millions livres (…) 22000 porcs et canards »[833] ; ou bien Barthes décrit la salle d'accueil : « [Longue table cirée vert clair. Chacun de part et d'autre. Propre. Au fond, cinq immenses thermos peint (leur samovar)] »[834]. C'est une façon de renforcer le détail de la notation mais aussi d'apporter une nouvelle information qui n'est pas dans le texte.

L'écriture de Barthes est rythmée par des allers et retours entre objectif et subjectif. Le mélange des contextes constitue la règle d'or de la notation des trois carnets. Le signe typographique entre crochets ne va pas cesser de se reproduire pour noter des remarques intimes. Par exemple, ce regard pour un jeune professeur pendant une présentation dans une école primaire : « [à côté de moi, un jeune - prof. ? – seul garçon : doux et joli] »[835] ou ce regard vers une fille « en blanc avec une lance. [Amazone] »[836]. La mise entre parenthèses est aussi le lieu du commentaire. Par exemple, celui écrit à propos des photos vues dans un musée historique : « Photo : Mao et Chou En Lai. Mao à cheveux longs. Plusieurs photos de Mao à l'époque. [Tout cela intéressant par les Photos] »[837] ; ou celui à propos de la fête du 1er mai « [Adultes infantilisés] [Les enfants adultifiés infantilisent les adultes. Les enfants comme spectacle pour les adultes] »[838]. Selon Anne Herschberg, les notations « de choses vues, senties, entendues, alternent avec des remarques insérées entre crochets : réflexions, méditations, critiques ou phrases de sympathie, qui sont comme des apartés sur le monde »[839].

---

[833] Roland BARTHES, *Carnets du voyage en Chine*, *op. cit.*, p. 24.
[834] *Ibid.*
[835] *Ibid.*, p. 97.
[836] *Ibid.*, p. 192.
[837] *Ibid.*, p. 164.
[838] *Ibid.*, p. 190.
[839] *Ibid.*, p. 8.

Dans le même temps, il faut préciser que l'écriture des carnets de notes procède par juxtaposition des phrases, sans ajouts de connecteurs, créant un enchaînement d'informations destiné à capter le plus grand nombre de détails pour les intégrer dans le récit. La prise de notes consiste à ne pas s'embarrasser des règles du style littéraire ; il s'agit de relever un grand nombre d'informations en les condensant. D'où cette écriture elliptique où les phrases sont très courtes et dépourvues de verbe :

> Boeing tout neuf. Nombreuses casquettes dans le toc américain. Les hôtesses : le treillis kaki, les nattes, les couettes, pas de sourire : le contraire des minauderies occidentales. [840]
>
> Repos dans une sorte de cafétéria. Fauteuils en osier. Thé. Cigarettes. Courants d'air. Fontaine de fleurs au milieu. [841]
>
> Singes. Lions. Ours bruns. Énormes rapaces. [842]

L'écriture des carnets de notes correspondre à une volonté d'inventorier l'espace chinois à la manière du voyageur qui rapporte toujours dans ses bagages des souvenirs. Plus il note, plus il condense, plus il supprime des éléments de phrases à tel point que certaines d'entre elles ne sont plus composées que d'adverbes, voire même de symboles comme des flèches de ce type → ou symbole mathématique comme = ou des numéros. Par exemple, les professeurs de l'Université de Futan qui discutent avec les membres du groupe sont décrits à l'aide d'une liste numérotée de 1 à 5 :

> 1. Sciences politiques : Tchou Tien Yang
> 2. Jing ? : Philosophie
> 3. Mme ? : Philosophie
> 4. Fan Tsu Zeu : Histoire
> 5. Ying Pi Chan : Langue chinoise[843].

De la même façon, il faut relever l'abondance des informations chiffrées, à propos de l'activité industrielle de la Chine : « Visite du Navire Fenguang (161 m X 20, 4 m). Chargement : 13 000 tonnes »[844], « Hôpital, 1 958, Bond en avant. Personnel : 1 100 – 744 lits. École médicale, 3 ? élèves – 3 000 consultations par jour »[845]. Les chiffres sont également signifiés pour rendre compte de l'histoire du PCC : « En 1927, crise : 70 000 membres ramenées à 10 000 (Coup d'état de Chang

---

[840] Roland BARTHES, *Carnets du voyage en Chine*, *op. cit.*, p. 34.
[841] *Ibid.*, p. 57.
[842] *Ibid.*, p. 77.
[843] *Ibid.*, p. 66. Cette façon d'écriture existe aussi à la page 92 du livre : un spectacle pour enfants y est décrit sous la forme d'une liste numérotée de 1 à 15.
[844] *Ibid.*, p. 38.
[845] *Ibid.*, p. 47.

Kai Tchek) »[846]. Autrement dit, l'écriture des carnets de notes fourmille de signes qui, en s'agrégeant au lexique, fonde le langage personnel de Barthes. Sur un plan lexical d'ailleurs, on remarque des contiguïtés de termes dans certaines phrases qui heurtent le lecteur en raison de la différence du niveau de langage. Ainsi, ces termes comme « Laïus » ou « Chafouin » renvoient à une langue familière. Un tel dispositif d'écriture marque inévitablement la distance que Barthes manifeste entre lui-même et l'autre.

A la différence de Barthes, l'écriture de Pleynet peut se qualifier de fluide. Ce qui permet à l'auteur d'écrire les événements dans une linéarité poétique. En revanche chez Barthes, l'écriture procède d'un entassement de notes.

> Petite réunion avec les accueillants dans le port, voile brune, petite voile haut perchée. Tabla à nappe blanche, fauteuils, cigarettes, thé.[847]
>
> ou « Troisième salle. Garçonnet : Bonjour. Sketch. Nous allons jouer des actes militaires. Toujours le petit doigt, les doigtes séparés. Semi-déguisements. [848]

Ce qui frappe, c'est la rapidité du style de l'écriture dans la mesure où chaque élément est juxtaposé à l'autre. Souvent même dans ce procédé de juxtaposition, des éléments sont étrangers aux précédents mais néanmoins juxtaposés. L'écriture rapide est typique de celle qu'on utilise pour prendre des notes. Grâce à cela, Barthes peut presque tout écrire, semble-t-il :

> Visite du Navire. L'appartement du Capitaine. Photo de Mao à une tribune, fume-cigarette à la main.
> (Le bateau ; en réparation, fait Shanghai-Japon).
> Cela me fait rêver.
> Toujours de belles calligraphies de Mao (Poème) au mur. Or sur rouge.
> De la dunette, vue splendide sur l'avant et le fleuve sillonné ; gros bateaux au milieu. Il fait clair.
> Jeune ouvrier, ovale parfait, pureté des yeux, des sourcils. [849]

La description du Chantier naval à Shanghai utilise une soixantaine de mots avec lesquels l'auteur montre ce qu'il voit à l'intérieur ou à l'extérieur de ce bateau. Ainsi, le système de notation de Barthes réussit à associer les précisions des détails et les émotions perçues, les plus simples mais aussi les plus intimes.

Le système d'écriture comporte un autre volet important qui se compose de croquis et de dessins. Selon Barthes :

---

[846] Roland BARTHES, *Carnets du voyage en Chine*, *op. cit.*, p. 52.
[847] *Ibid.*, p. 35.
[848] *Ibid.*, p. 44.
[849] *Ibid.*, p. 38.

> Le texte ne « commente » pas les images. Les images n' « illustrent » pas le texte : chacune a été seulement pour moi le départ d'une sorte de vacillement visuel, analogue peut-être à cette perte de sens que le Zen appelle un satori ; texte et images, dans leurs entrelacs, veulent assurer la circulation, l'échange de ces signifiants : le corps, le visage, l'écriture, et y lire le recul des signes. [850]

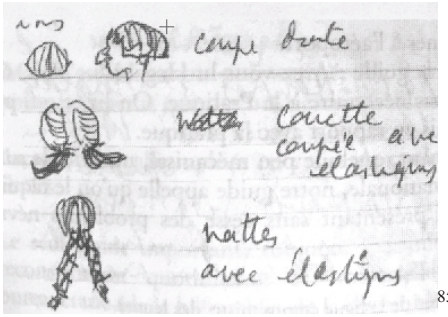
Barthes crayonne souvent, y compris devant ses étudiants, il développe toujours ses idées à l'aide de schémas[851]. Ces croquis au format vignette insérés dans *Carnets du Voyage en Chine* ont une valeur fonctionnelle. Ils participent à la construction d'un discours de Barthes, en lui conférant une dynamique particulière, celle de représenter le réel d'une manière aussi détaillée que possible. Le dessin sur la page blanche venant ponctuer un paragraphe donne à voir le texte comme un énoncé réaliste qui va représenter la vie dans ses mouvements, du plus sublime au plus ordinaire. « Si le texte reflète fidèlement la réalité dans un détail, alors c'est l'ensemble de la peinture qui sera accréditée, confortée dans son mimétisme »[852]. De fait, le croquis qui n'a aucune valeur esthétique, équivaut au signe le plus fidèle de la réalité écrite au moyen des mots. Dans les *Carnets du voyage en Chine* sont reproduites scrupuleusement deux pages manuscrites du carnet 1 montrant des dessins au crayon de coupes de cheveux de jeunes Chinoises[853].

Selon Stéphane Chaudier, le réel « n'est qu'un 'effet' du discours. Toujours en quête d'autorité, le discours se cherche une légitimation »[854] et il la trouve dans « '*l'avoir-été-là* des choses »[855] pour reprendre une expression de Barthes empruntée à son article « L'Effet de réel », (1968). À cet égard, le costume, les coiffures, les accessoires comme les chaussures sont autant de détails vestimentaires que Barthes dessine sur ses carnets de notes. Les visages de petites filles apparaissent deux fois, ce qui rappelle les visages des enfants longuement filmés par Sollers dans son court métrage ou l'admiration qu'ils suscitent chez Kristeva. Non seulement il dessine mais il rajoute parfois des commentaires comme ces dessins au crayon reproduisant différentes coiffures des femmes[856], chaque d'eux étant accompagné de quelques mots griffonnés par Barthes : « coupe courte », « couettes coupées avec élastique », « nattes

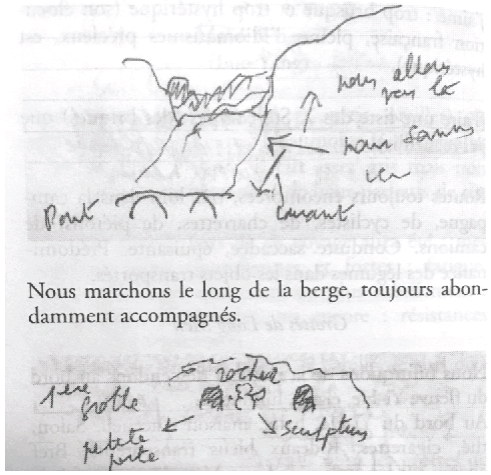
---

[850] Roland BARTHES, *L'Empire des signes* (1970), *op. cit.*, p. 9.
[851] Roland BARTHES, « Compte rendu du voyage en Chine », art. cit., p. 231.
[852] Stéphane CHAUDIER, « L'insignifiant : de Barthes à Proust », *Études françaises*, n° 1, vol. 45, 2009, p. 16.
[853] Roland BARTHES, *Carnets du voyage en Chine*, *op. cit.*, p. 84 – 85.
[854] Stéphane CHAUDIER, « L'insignifiant : de Barthes à Proust », art. cit., p. 17.
[855] *Ibid.*
[856] Roland BARTHES, *Carnets du voyage en Chine*, *op. cit.*, p. 34.

avec élastique »[857]. Le dessin peut symboliser les traces du voyage car il fonctionne comme un souvenir. Par exemple, Barthes dessine le pont que ses amis et lui-même viennent de traverser. Il rajoute des commentaires « pont » « courant » « nous allons vers là » « nous sommes ici »[858].



859



860

Fig. 33 Croquis des coiffures des Chinoises

Fig. 34 Croquis d'un itinéraire

Un autre exemple est ce petit dessin d'un bateau à deux voiles[861]. La même image est filmée par Sollers durant la descente du fleuve à Shanghai. Non seulement les deux images se renvoient l'une à l'autre à propos d'un même réel, mais elles forcent à une interrogation plus approfondie. Le caractère anodin de ce détail suppose une connivence entre Sollers et Barthes à cet instant ou plus probablement une sorte de hasard, un incident à la manière de Barthes, un fait imprévu qui dirigent les deux regards indépendants l'un de l'autre, peut-être même distant physiquement l'un de l'autre à cet instant.

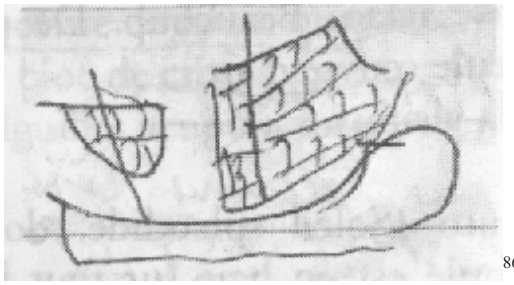
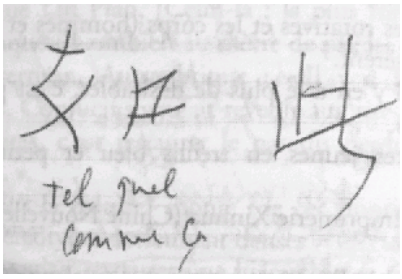

862

Fig. 35 Croquis d'un bateau à deux voiles

[857] Roland BARTHES, *Carnets du voyage en Chine*, *op. cit.*, p. 34.
[858] *Ibid.*, p. 116.
[859] *Ibid.,* p. 34.
[860] *Ibid.*, p. 116.
[861] *Ibid.*, p. 60.
[862] *Ibid.*

Enfin la transcription des sinogrammes chinois[863] devient un dessin pour le lecteur qui ne connait pas la langue chinoise, et qui n'en saisit pas la signification. Mais la démarche de Barthes consistant à toujours vouloir saisir un effet du réel, ce type de dessin non seulement joue sur les deux faces de l'écriture, dans ses significations et ses formes, mais on peut dire également qu'il superpose le signifiant et le signifié.



[864]

Fig. 36 Transcription de « 如此 » (Tel Quel)

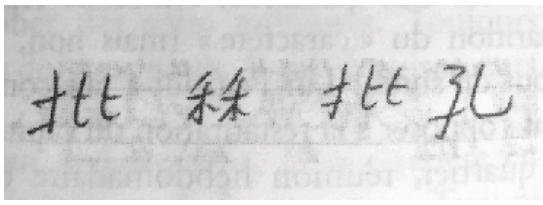

[865]

Fig. 37 Transcription de « 批林批孔 » (Pilin-Pikong)

Tous ces croquis ont en commun de désigner une écriture spontanée que l'auteur n'a pas réécrite. On peut penser que ces croquis réunis ensemble permettent de combler les manques de la mémoire, cette dernière incarnant une sorte de manuscrit complémentaire au texte. Dans ce sens, cette écriture picturale dépasse le simple effet de réel.

6.5. Les controverses à propos de l'édition des *Carnets du voyage en Chine*

Nombreux sont les exemples dans l'histoire de la littérature française d'œuvres publiées à titre posthume qui font souvent l'objet de conflits familiaux alors qu'elles sont bien accueillies par les lecteurs. Dans le cas de Barthes, la publication des *Carnets du voyage en Chine* provoque de vifs désaccords parmi les proches de l'écrivain, notamment François Wahl, son éditeur et son ami. Dans un article publié le 21 janvier 2009 dans *Le Monde* et signé par Jean Birnbaum, intitulé « La publication d'inédits de Barthes embrase le cercle de ses disciples », le journaliste cite un entretien de Wahl dans lequel il explique :

---

[863] Roland BARTHES, *Carnets du voyage en Chine*, *op. cit.*, p. 32 et 46.
[864] *Ibid.*, p. 32.
[865] *Ibid.*, p. 46.

> J'étais le premier lecteur de ses manuscrits, il me faisait confiance pour décider ce qui devait être publié, je m'en tiens à ses instructions, confie Wahl. La publication du *Journal de deuil* l'aurait positivement révolté, en tant qu'elle viole son intimité. Quant aux carnets chinois, il s'agit du type même du texte non écrit, qui était à ses yeux un véritable tabou. Il y avait chez lui un respect absolu de l'écriture et de sa logique propre. [866]

Selon Wahl, *Carnets du voyage en Chine* est un « texte non écrit ». Il s'agit d'un brouillon laissé tel quel par Barthes qui n'a jamais fourni d'indications pour un éventuel projet de publication avant son décès. C'est ce point qui fait l'objet de la réprobation de Wahl. Cependant on peut rappeler que l'éditeur avait publié en 1987 à titre posthume, un manuscrit de Barthes intitulé *Incidents*[867], composé de textes fragmentaires relatant les allers et les retours de l'auteur entre Paris et Tanger au Maroc**.** Wahl avait alors indiqué dans la préface que *Incidents* était « prêt pour l'impression », Roland Barthes ayant pensé « à le publier dans *Tel Quel* »[868]. Selon Wahl, l'éditeur peut publier un texte à titre posthume à la condition que l'auteur de son vivant ait fait le vœu de le publier. Une telle condition n'a pas été signifiée par Barthes à propos des *Carnets du voyage en Chine*. La position de Wahl, si elle est défendable, peut néanmoins être mise en question dans la mesure où le brouillon est le préalable du texte. Comme Pleynet l'a bien expliqué (voir chapitre précédent), il a écrit le *Voyage en Chine* à partir de ses carnets de note et de son Journal. Barthes et Pleynet adoptent finalement la même technique d'écriture car c'est sans doute sur la base de ses notes que Barthes rédige à son retour l'article « Alors, la Chine ? » publié dans *Le Monde* le 24 mai 1974. La publication à titre posthume des *Carnets du voyage en Chine* de Barthes pose la question de la légitimité du texte. On peut se demander si le brouillon réunit les conditions nécessaires et suffisantes pour accéder à la publication. Selon Philippe Lejeune, le mot « brouillon » est :

> (…) un mot d'écolier, un mot gentil. Il hésite entre brouillard et bouillon. Un brouillon c'est provisoire. Ça n'engage pas. On en fait tant qu'on veut, (…) le moment solennel c'est quand on met au propre. [869]

---

[866] Jean BIRNBAUM, « La publication d'inédits de Barthes embrase le cercle de ses disciples »*, Le Monde*, 21 janvier 2009.

[867] Roland BARTHES, *Incidents*, Paris, Seuil, 1987. Ce livre comporte quatre textes, intitulés respectivement « La lumière du Sud-Ouest », « Au palace ce soir », « Incidents » et « Soirées de Paris » dont seulement les deux derniers sont des textes inédits. Il est aussi intéressant de mentionner qu' « Incidents » correspond à une écriture fragmentaire tandis que « Soirées de Paris » adopte la forme d'un journal quotidien.

[868] *Ibid.* Cette citation se trouve dans la préface de François Wahl intitulée « Note de l'éditeur », placée au début du volume.

[869] Philippe LEJEUNE, *Les Brouillons de soi*, Paris, Seuil, 1998, p. 7.

Le brouillon renvoie donc à la genèse du texte. De fait, *Carnets du voyage en Chine* correspond à cette première étape de la création textuelle. Les carnets peuvent être qualifiés de non écrits comme le fait Wahl, mais ils peuvent également être identifiés comme le témoignage singulier d'une écriture sur la Chine.

Sollers considère l'édition des *Carnets du voyage en Chine* comme un échec, car « le vrai, le grand Barthes n'est pas dans ces brouillons et ces fiches, mais dans ses merveilleux livres composés avec soin, *L'Empire des signes* ou *La Chambre claire* (…) »[870]. Pleynet semble également dubitatif quant à la parution des *Carnets du voyage en Chine* : « Fallait-il vraiment aller chercher ces inédits dans les archives de Barthes ? »[871]. Cependant pour Sollers et Pleynet, il y a un grand écart entre les « brouillons » et les écritures retravaillées avant la publication.

Selon Anne Herschberg[872], éditrice des *Carnets du voyage en Chine*, « Roland Barthes pense à rapporter un texte de Chine »[873]. Elle précise également que l'auteur utilise les carnets de notes « à son retour, pour rédiger l'exposé sur la Chine qu'il propose, en mai 1974, à ses étudiants de l'École Pratique des Hautes Études ». Ces mêmes carnets serviront de base pour rédiger l'article « Alors, la Chine ? » (paru dans *Le Monde* du 24 mai)[874]. En conséquence, l'argument de Wahl selon lequel l'édition de ce livre violerait l'intimité de l'auteur ne semble pas approprié puisque Barthes semblerait avoir eu le projet de publier ses carnets de notes, sans pour autant mener l'entreprise à son terme.

Mais les controverses relatives à la publication des *Carnets du voyage en Chine* ne se limitent au premier cercle des personnes concernés par le projet de publication. L'écrivain Marc Lambron fait une lecture très critique de cet ouvrage, assurant que Barthes s'est terriblement ennuyé pendant son séjour en Chine :

> Trois semaines durant, Barthes boit beaucoup de thé et avale beaucoup de dogme. On lui explique que les maladies mentales sont guéries par la dialectique matérialiste. Les camarades-peintres-paysans lui montrent des toiles paramilitaires de style Douanier Rousseau. Sollers joue au ping-pong et chante « L'Internationale » dans les minibus. L'Orient est rouge, mais Roland est sombre. [875]

---

[870] Philippe SOLLERS, « Supplice chinois », art. cit., p. 119.
[871] Marcelin PLEYNET, « Situation : en Chine », *L'Infini*, n° 107, été 2009, p. 110.
[872] Anne Herschberg est professeure de l'Université Paris-VIII et éditrice des *Carnets du voyage en Chine*. Elle est l'auteur d'un texte de présentation de l'édition des *Carnets du voyage en Chine* placé en préambule au texte de Barthes
[873] Roland BARTHES, *Carnets du voyage en Chine*, *op. cit.*, p. 8.
[874] *Ibid.*
[875] Marc LAMBRON, « Roland Barthes, carnets secrets », *Le Point*, 29 janvier 2009. URL : https://goo.gl/GSydic

De son côté, en 2009, le sinologue Simon Leys, adversaire de Tel Quel que nous avons déjà évoqué, conteste la publication en indiquant qu'il s'agit de notes écrites « à la queue-leu-leu, très scrupuleusement », à la fois des « interminables laïus de propagande qu'on lui sert lors de ses visites de communes agricoles, d'usines, d'écoles, de jardins zoologiques, d'hôpitaux, etc. »[876]. Il assène les coups les plus durs contre Barthes, du moins contre sa vision de la Chine lui reprochant son incapacité d'indignation face à un régime totalitaire, « Barthes manifeste une indécence extraordinaire »[877]. Le jugement de Leys est implacable et s'achève par une citation de George Orwell : « Vous devez faire partie de l'intelligentsia pour écrire des choses pareilles ; nul homme ordinaire ne saurait être aussi stupide »[878].

Ces différentes controverses n'apportent aucune réponse à la question principale posée notamment par Wahl qui consiste à se demander s'il fallait vraiment publier les carnets inédits du voyage en Chine. Dans quelle mesure un texte à l'état de « brouillon » peut-il entrer dans le circuit du livre ? Nous nous référons à l'édition de *Plaisir du texte* (1973) dans lequel Barthes pose de façon volontaire et suggestive la question du texte manuscrit (les brouillons) à mettre en relation avec celui de version définitive et donc éditée. Il y note les déplacements de paragraphes (fragments) soient des soustractions (enlever du texte) ou des ajouts (augmenter le texte). Finalement l'écriture de Barthes se préoccupe de l'ordre dans lequel il faut construire le texte qui peut être différent de l'ordre du manuscrit. Sommes-nous assurés en tant que lecteur des *Carnets du voyage en Chine* que le texte ainsi édité respecte l'intégralité du manuscrit de Barthes ? Ces questions peuvent trouver des éléments de réponse dans l'étude du chercheur américain Armine Kotin Mortimer qui stipule notamment :

> Écrire, c'est tout le contraire d'ordonner, chez Barthes ; c'est plutôt l'évitement des finalités, l'élimination des dissertations, la promotion des glissements entre les phrases et les mots, la recherche de la dérive. C'est le jeu qui feint d'éviter le plan, mais qui laisse quand même voir où et comment la relecture dispose les fragments, parce qu'il faut que la relecture dispose les fragments. [879]

Nous conclurons cette étude par un dernier argument exposé par Barthes qui vient en défaveur de la publication de ses carnets de notes de voyage. De notre point

---

[876] Simon LEYS, « Barthes et la Chine », *La Croix*, 4 février 2009.
[877] Simon LEYS, « Roland Barthes en Chine. *Sed perseverare…* », *Le studio de l'inutilité*, Paris, Flammarion, p. 214.
[878] *Ibid.*
[879] Armine Kotin MORTIMER, 'Le manuscrit du *Plaisir du texte* de Roland Barthes et l'ordre de l'écriture », *Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention)*, n° 9, 1996, p. 115.

de vue, en effet, il y a chez Barthes une inquiétude qui se manifeste à la relecture de ses carnets, après le voyage, quand il indique :

> En relisant mes carnets pour faire un index, je m'aperçois que si je les publiais ainsi, ce serait exactement de l'Antonioni. Mais que faire d'autre ? On ne peut en effet que :
> approuver. Discours « in » : impossible
> critiquer. Discours out : impossible
> décrire un séjour en vrac. Phénoménologie.[880]

L'écrivain fait référence au film subversif de Michelangelo Antonioni (1912-2007) sorti en 1973, *La Chine* où le cinéaste « dénonce » la politique maoïste[881]. Selon Barthes, ce serait ce film qui lui aurait donné l'envie d'aller en Chine[882]. La référence filmique telle qu'elle est insérée dans la citation ci-dessus, devient soudain un obstacle à l'acte de publication des textes pour Barthes dans la mesure où ils pourraient fonctionner comme une « redite » d'un discours déjà prononcé, en l'occurrence celui du fil d'Antonioni.

Les textes que nous venons d'interroger mettent en lumière une représentation de la Chine datée de 1974. Si chaque auteur expose sa vision personnelle, celle-ci est créée à partir d'un ensemble commun d'émotions et de réactions intellectuelles marquées par la culture occidentale. Dans le prochain chapitre, la recherche s'intéresse plus précisément aux conditions d'écriture de ces textes de restitution du voyage en Chine. Il s'agit pour nous d'aborder une nouvelle étape dans notre réflexion dans la mesure où le contexte idéologique est omniprésent durant le séjour. C'est pourquoi nous proposons de repérer les obstacles auxquels les voyageurs ont dû se heurter pour écrire cette expérience de voyage.

---

[880] Roland BARTHES, *Carnets du voyage en Chine, op. cit.*, p. 215.

[881] Michelangelo ANTONIONI, *La Chine*, film long métrage, 1973, 3h 40', couleur. Antonioni est invité officiellement en 1972 par le gouvernement chinois pour réaliser un film documentaire sur la Chine de la Révolution culturelle. Le cinéaste, surveillé pendant le tournage par les interprètes est obligé de filmer des lieux préfixés, mais il a réussi à rapporter des images précieuses grâce à une caméra cachée. Ce film a été interdit en Chine en 1973 car dénoncé par les autorités chinoises comme une œuvre « sinophobe ».

[882] « C'est votre film sur la Chine qui m'a donné l'envie d'en faire le voyage ; et si ce film a été provisoirement rejeté par ceux qui auraient dû comprendre que sa force d'amour était supérieure à toute propagande, c'est qu'il a été jugé selon un réflexe de pouvoir et non selon une exigence de vérité. », Roland BARTHES, « Cher Antonioni », *Œuvres Complètes : livres, textes, entretiens 1977-1980*, tome 5, Paris, Seuil, 2002, p. 902.

Chapitre 7. Le voyage en Chine communiste ou l'écriture du compromis

En tant qu'invités du PCC, les telqueliens et Barthes sont obligés de respecter un programme quotidien de visites très chargé, comme indiqué précédemment. Finalement, plus les jours passent et plus Sollers et ses amis ressentent l'absence des libertés individuelles que souhaite n'importe quel voyageur, comme une privation. Selon Barthes :

> Phrase de Zhao (le guide), quand on émet quelque vœu : « On va voir ça » (d'un ton guerrier et comme s'il s'agissait seulement d'arranger la chose – et non de la décider). Mais ce qui est réalisé à coup sûr, ce sont les vœux infimes, les goûts : que les enfants de l'École me donnent une page d'écriture, que je mange à Luo Yang un plat pimenté, que j'aie dans ma chambre des pivoines, etc. [883]

C'est en nous appuyant sur la lecture, déjà citée dans la thèse, du livre de François Hourmant, *Au pays de l'avenir radieux : Voyages des intellectuels français en URSS, à Cuba et en Chine populaire*, que nous avons pu mesurer l'environnement très particulier du voyage des telqueliens et de Barthes en Chine. En effet, l'objectif fixé par les autorités communistes, c'est de rendre visible la nouvelle Chine de Mao à leurs hôtes français, de leur transmettre l'enseignement idéologique qui illustre celle-ci. Selon Hourmant, cette « épopée maoïste » des telqueliens trouve un « aboutissement logique » dans le « périple vers l'Orient lointain, mythique et mystérieux » confirmant l'engagement des membres de *Tel Quel* « en faveur du maoïsme, du taoïsme et de la Révolution culturelle »[884].

Les préparatifs et les modalités de ce voyage en Chine en 1974 sont finalement bien éloignés des conditions dans lesquelles des écrivains-voyageurs du XIXe siècle entreprennent leur long voyage. Les récits de voyage de cette époque soulignent avec une grande émotion la liberté du voyageur qui se déplace « d'abord pour lui-même »[885]. Un tel voyage dont l'écrivain est l'acteur donne lieu forcément à une écriture subjective du récit de voyage, tout en préservant la narration objective correspondant au pays visité. À l'inverse, concernant le voyage en Chine en 1974, nous avons découvert à quel point la part du subjectif est difficilement dicible. Sollers et ses amis ressentent les pressions politiques venant sans cesse limiter leurs libertés

---

[883] Roland BARTHES, *Carnets du voyage en Chine*, *op. cit.*, p. 111.
[884] François HOURMANT, *Au pays de l'avenir radieux : Voyages des intellectuels français en URSS, à Cuba et en Chine populaire*, *op. cit.*, p. 53-54.
[885] Véronique MAGRI-MOURGUES, « L'écrivain-voyageur au XIXe siècle : du récit au parcours initiatique », *Tourisme, voyages et littérature*, Grasse, Cahiers Festival Transméditerranée, 2007, p. 43.

individuelles dans les déplacements. Alors que la Chine de Mao, depuis les années 1968, attise l'imaginaire des intellectuels de gauche, les telqueliens et Barthes sont pris en étau entre la mythologie révolutionnaire et les réalités découvertes au jour le jour durant le voyage en Chine. Dans ce sens, ils ne peuvent pas échapper à une sorte de tiraillement entre l'expérience vécue en Chine et cette expérience scripturaire du pays visité, vu, regardé, contemplé, observé, laquelle se joue dans l'espace du carnet de notes ou du journal.

Dans ce nouveau chapitre, nous allons signifier les différentes contraintes qui pèsent sur le voyage dans un pays communiste comme la Chine. Nous avons relevé deux points qui, de notre point de vue, sont très importants : tout d'abord, la présence constantes des interprètes auprès de Sollers et ses amis qui sous couvert de traduire ce qui se passe à l'instant présent, jouent un rôle de surveillants des faits et gestes des voyageurs français, y compris leurs conversations ; puis le discours théâtralisé des Chinois rencontrés pendant le séjour, des ouvriers, des paysans, des professeurs d'universités, les responsables de la Luxingshe dont le seul but est de présenter à leurs interlocuteurs une Chine maoïste parfaitement organisée.

7.1. Les voyageurs sous contrôle des interprètes

Le voyage en Chine des telqueliens et de Barthes en 1974 se heurte à des obstacles dus à l'étroite surveillance des autorités chinoises dont ils font l'objet pendant trois semaines et qui, sans doute, influencent l'écriture des textes de retour. Dans le même temps, le séjour en Chine décidé pour des raisons idéologiques aboutit à une épreuve du réel qui se déroule en dehors du plaisir de voyager. Les discours de notre corpus mettent en lumière cette impression commune à chaque auteur, pendant le voyage, celle d'un manque de plaisir, celle aussi d'un fort contrôle de soi afin de ne pas froisser les autorités chinoises. Cette posture consiste donc à ne pas dire, ou ne pas écrire. Un phénomène d'auto-censure s'applique de façon récurrente, mais de manière sous-jacente. En conséquence, notre analyse cherche à savoir si ces textes du corpus sont le miroir de la réalité chinoise ou au contraire le simulacre de celle-ci.

Les textes publiés au retour du voyage en Chine ne présentent aucune homogénéité sur le plan formel : articles de presse, témoignages ou entretiens, journal de voyage, carnets de notes. Mais au moyen de ces discours protéiformes, un réel de

la Chine est mis en lumière. C'est Barthes qui dans l'article « Alors, la Chine ? » l'énonce clairement : « (…) en somme, à peu de chose près, la Chine ne donne à lire que son texte politique »[886].

Le chapitre « Entrevues » dans le livre *Des Chinoises*, développe une représentation du réel limitée à la condition des femmes en Chine. Sur un plan textuel, Kristeva, comme nous l'avons déjà souligné, fait précéder ce texte d'entretiens par un long discours historique à propos de la place des femmes dans la civilisation chinoise au fil de cinq millénaires. Le titre « Entrevues » à propos duquel nous avons déjà donné une explication d'ordre sémantique, témoigne de la difficulté éprouvée par Kristeva à relater les dialogues ou conversations qu'elle a pu avoir avec des Chinoises. En effet, on peut également penser que le choix du substantif mis au pluriel fait référence à la manière dont les entretiens ont pu être conduits (et au sujet desquels nous ne disposons d'aucune information, comme indiqué précédemment) : le terme pourrait alors désigner les rencontres avec les interlocutrices dans des conditions restées secrètes. En d'autres termes, le titre de ce chapitre témoigne d'emblée de ce qui est impossible à dire, c'est-à-dire les difficultés rencontrées par l'auteure pour poser les questions et recevoir les réponses traduites par l'un des interprètes.

Dans la Chine de 1974, il est impossible de circuler en Chine sans traducteurs délégués par les autorités chinoises. Selon Hourmant, des représentants du PCC sont imposés pour faire office de guides et d'interprètes : « Indispensables, les interprètes prennent en charge les visiteurs dès leur arrivée »[887]. Barthes se plaint de leur présence en continu, Pleynet aussi. Les traducteurs deviennent un obstacle qui empêche les auteurs d'écrire. L'interprète se charge non seulement de traduire et d'informer en complétant les informations données, mais il est aussi là pour surveiller tout comportement « suspect » à l'intérieur du groupe. Par exemple, Pleynet indique que le guide et l'interprète ne leur laissent pas le temps de demeurer devant les *dazibao* et refusent de les traduire[888]. Dans le film de Sollers, nous avons noté deux plans fixes sur des inscriptions en chinois. Un arrêt sur images qui a sans doute échappé au contrôle des « vigiles ». Par exemple, pendant le trajet en train entre Nankin et Luoyang, Barthes relève que les représentants des officiers chinois lui

[886] Roland BARTHES, « Alors, la Chine ?», art. cit., p. 518.
[887] François HOURMANT, *Au pays de l'avenir radieux : Voyages des intellectuels français en URSS, à Cuba et en Chine populaire*, *op. cit.*, p. 139.
[888] Marcelin PLEYNET, *Le voyage en Chine : Chroniques du journal ordinaire 14 avril-3 mai 1974 – extraits* (1980), *op. cit.*, p. 36.

interdisent « d'aller prendre une bière au wagon-restaurant qui est à côté et vide, on nous l'apporte »[889]. L'accompagnement et la présence du guide et de l'interprète s'imposent comme une nécessité superflue. Ce rôle d'intermédiaire entre les intellectuels français et la Chine contemporaine tend *a priori* à réduire les barrières linguistiques mais dans la réalité, cet accompagnement se transforme en un obstacle important, faisant barrage à toute éventuelle communication entre les Français et les Chinois.

Seule Kristeva fait l'éloge de son interprète nommé Zhao. D'ailleurs, le terme « interprète » est employé seulement à deux reprises dans son texte[890]. Mais on doit prendre en compte le fait que Kristeva est la seule des cinq voyageurs à dépendre de l'interprète guide sans lequel elle ne peut réaliser les entretiens. En le nommant, elle lui rend hommage[891] tout en préservant une forme de silence à son égard ou celui des autres camarades. Ce non-dit de la part de Kristeva est une façon de mettre en scène la difficulté majeure qui met en cause la liberté d'expression au cours d'un travail d'enquête. Impossible de dénoncer les abus du pouvoir politique, pour des raisons idéologiques, impossible également de raconter la manière dont se sont déroulés les entretiens avec les Chinoises. La seule solution consiste à se taire. Taire la présence des interprètes, leurs exigences, leurs façons de traduire ce que bon leur semble, etc. Ces derniers représentent les maillons forts de toute une chaîne d'interdits qui pèsent sur la libre circulation des voyageurs étrangers et sur leur liberté d'expression. La contrainte du silence justifie en partie le fait que Kristeva traduit le réel des Chinoises rencontrées à travers le syntagme verbal récurrent « je les vois » : « Je les vois (…) le soir, au bord de Huangpu, se tenant les mains (…). Je les vois aussi, enlacées, disparaître dans les coins sombres »[892]. Selon Kristeva, l'écriture du réel en Chine dépend de la fonction de son regard sur les Chinoises. Elle donne l'impression de rédiger un texte neutre ou objectif qui relève uniquement ce qu'elle voit. Par ce biais, elle tente de cacher la difficulté d'écrire et fait semblant d'avoir bénéficié d'une totale liberté. Elle n'a rien dit sur le manque de libertés individuelles.

---

[889] Roland BARTHES, *Carnets du voyage en Chine*, *op. cit.*, p. 111.
[890] « Notre interprète, Zhao…corrige en ajoutant qu'on tient compte des particularités physiologiques des femmes… » et « elle sursaute de son lit et personne, même pas l'interprète, n'arrive à arrêter le flux de son récit », Julia Kristeva, *Des Chinoises* (1974), *op. cit.*, p. 202 et 207.
[891] Kristeva est la seule du groupe à apprécier les interprètes pour l'aide apportée tandis que Barthes et Pleynet critiquent leur présence.
[892] Julia Kristeva, *Des Chinoises* (1974), *op. cit.*, p. 203.

La même ambiguïté existe chez Sollers. Le court métrage rapporté de ce voyage et mis à la disposition du public à partir de 2012 est un document filmique de mauvaise qualité. Nous pensons donc que l'intérêt de celui-ci réside uniquement dans le fait de montrer (au sens de donner à voir) une réalité chinoise qui est sans doute la mémoire de cette Chine visitée en 1974. Cependant, trois obstacles peuvent ici être signifiés quant à la lisibilité de ce réel. D'abord, la qualité médiocre des images, floues ou sombres pour la plupart, altèrent considérablement la netteté de de ce qui est filmé. Ensuite, la réalité filmée suit très précisément le programme imposé par l'Agence de tourisme. Or la Chine présentée dans les musées ou dans les usines correspond à des fragments d'une Chine, à la fois historique et contemporaine. Dans ce contexte, il est impossible de considérer le court métrage de Sollers comme un discours filmique qui rend compte de ce que l'auteur a vu. Enfin, une scène dans ce court métrage montre l'un des interprètes intervenir en plaquant la main devant l'objectif de la caméra, signe que Sollers est empêché de filmer. On peut d'ailleurs se demander si la descente du fleuve à bord d'un bateau n'a pas fait l'objet aussi d'un empêchement de la part des interprètes. La caméra filme le fleuve, les petites embarcations en déplacement sur l'eau, le fleuve encore et le paysage aux alentours. *A priori*, il n'y a rien à voir, mais finalement, c'est à travers ce « rien à voir » que Sollers détourne l'attention des traducteurs et rapporte quelques signes bien réels ceux-là, de la vie des Chinois.

Le film de Sollers convoque un surgissement du réel, non pas d'une manière linéaire et narrative, mais au contraire dans « la contingence d'une succession sans lien, dans la reproduction littérale (c'est-à-dire justement autre chose que *la mimésis*) de sa pluralité fortuite »[893]. En nous interrogeant sur les motifs de Kristeva et de Sollers qui ont présidé à leur décision de rendre ce court métrage accessible, un élément de réponse semble s'imposer : la mémoire d'un voyage n'a aucune raison d'être fidèle. Elle peut se contenter d'être approximative. Entre 1974 et 2012, le court métrage, quand bien même il ne présente aucune qualité esthétique ou narrative, entre dans un processus de témoignage : en montrant une part limitée du visible, le film de Sollers suggère tout ce qui n'a pas pu être filmé. Cette dimension peut être interprétée

[893] Christine MONTALBETTI, « Entre écriture du monde et récriture de la bibliothèque : conflits de la référence et de l'intertextualité dans le récit de voyage au XIXe siècle », *Miroirs de textes : récit de voyage et intertextualité*, Nice, Presses Universitaires de Nice, 1998, p. 3.

comme une façon « de mettre en scène sa difficulté à dire le réel »[894] et va déterminer la relecture historique du voyage des telqueliens et de Barthes en 1974.

7.2. Les voyageurs privés de liberté

Dans le chapitre intitulé « Chinois » des *Samouraïs* [895] de Kristeva, le personnage nommé Brunet (alias Pleynet) s'exclame :

> (…) les camarades chinois vous invitent, soit : mais je crois qu'ils restent chinois, marxistes et tout ce qui s'ensuit. Conséquences : ils nous montreront ce qu'ils voudront bien nous montrer (…). [896]

Cette remarque met en lumière la relation ambiguë qui s'instaure entre les hôtes chinois et leurs invités dans la mesure où le dispositif de surveillance s'exerce sur ces derniers de manière si puissante qu'ils semblent perdre leur espace personnel de liberté. Comme nous l'avons indiqué à différentes reprises, le séjour en Chine est assorti d'un programme de visites de villes et de sites industriels ou historiques, déterminé à l'avance et devant être respecté scrupuleusement. Pleynet écrit à ce sujet que le programme « déjà très organisé ne laisse pas grande place à l'initiative »[897]. À cet effet, Hourmant remarque la disproportion entre l'immense territorialité de la Chine et le périmètre limité dans lequel peuvent circuler les « forçats du tourisme politique » [898], expression par laquelle il désigne les voyageurs intellectuels occidentaux. Ainsi les déplacements effectués vers des usines, des musées ou des universités, doivent être fixés préalablement ou bénéficier d'autorisations administratives. Les demandes de Sollers pour faire un détour afin de visiter un site historique particulier font l'objet d'un refus avant même le départ en Chine ; à ce propos, Wahl « est furieux »[899] quand les guides refusent sa demande de visiter un certain temple, à Xi'an, près des grottes de Longmen.

---

[894] Christine MONTALBETTI, « Entre écriture du monde et récriture de la bibliothèque : conflits de la référence et de l'intertextualité dans le récit de voyage au XIXe siècle », art. cit., p. 5.
[895] Cet ouvrage sera longuement étudié dans la partie III.
[896] KRISTEVA, *Les Samouraïs*, *op. cit.*, p. 200.
[897] Marcelin PLEYNET, *Le voyage en Chine : Chroniques du journal ordinaire 14 avril-3 mai 1974 – extraits* (1980), *op. cit.*, p. 27.
[898] François HOURMANT, *Au pays de l'avenir radieux : Voyages des intellectuels français en URSS, à Cuba et en Chine populaire*, *op. cit.*, p.128.
[899] Roland BARTHES, *Carnets du voyage en Chine*, *op. cit.*, p. 112.

Les visites se déroulent sous la vigilance des interprètes. Leur rôle vise donc à empêcher les voyageurs d'observer le réel tel qu'il est en Chine. Ainsi, lors de chaque déplacement, Sollers et ses amis sont toujours accueillis par un petit groupe de Chinois désigné par la Luxingshe, comme le secrétaire du PCC de la commune populaire, le vice-président du Syndicat ou le responsable de l'usine, accompagnés de quelques-uns de leurs subordonnés. Ce sont les seules personnalités chinoises rencontrées par les voyageurs français, mais encore une fois les échanges sont limités et dépendent de l'interprète pour leur traduction[900]. Pleynet remarque que dès le lendemain de leur arrivée en Chine, ils sont accueillis par des Chinois « plus ou moins des officiels du PCC »[901]. Ces voyages en Chine communiste font l'objet de prévenances des hôtes chinois à l'égard de leurs invités. Ces derniers, s'ils doivent prendre le bus ou le train, ne sont jamais mélangés à des Chinois sous prétexte de vouloir veiller constamment au confort de leurs déplacements. Cette façon de faire marque une volonté de la part des autorités chinoises d'empêcher toute communication entre les voyageurs français et les Chinois. Barthes écrit qu'ils sont « vraiment bouclés dans ce wagon spécial (bleu, dentelles et thermos) : pas le droit d'aller prendre une bière au wagon-restaurant qui est à côté et vide, on [la leur] l'apporte ; et il faut se faire ouvrir les chiottes chaque fois qu'on veut pisser »[902]. L'écrivain exprime aussi son angoisse face aux contraintes imposées lors d'une visite à l'Université de Shanghai : « on n'a pas voulu nous faire venir à l'Université en nous expliquant qu'on verrait des bibliothèques, des laboratoires : 'sans intérêt', ' on n'est pas venu en Chine pour ça ' ! »[903]. À cet égard, pendant le séjour, Kristeva et Sollers ne font aucun commentaire quant à ces conditions de séjour qui les privent de libertés individuelles. Mais Pleynet se plaint de la lourdeur de ce programme qui supprime flâneries et promenades ; les membres du groupe sont « la plupart du temps enfermés »[904] et ils n'ont même pas de temps de se promener sous le soleil. Le mécontentement s'accroît quand il note : « il y a beaucoup à voir et d'abord évidemment ce que l'on ne nous laissera jamais voir ici »[905].

---

[900] Même dans les lieux publics, tels que le cinéma, le théâtre ou le restaurant, les places isolées du public sont réservées aux membres du groupe.
[901] Marcelin PLEYNET, *Le voyage en Chine : Chroniques du journal ordinaire 14 avril-3 mai 1974 – extraits* (1980), *op. cit.*, p. 33.
[902] Roland BARTHES, *Carnets du voyage en Chine*, *op. cit.*, p. 111.
[903] *Ibid.*, p. 72.
[904] *Ibid.*, p. 36.
[905] Marcelin PLEYNET, *Le voyage en Chine : Chroniques du journal ordinaire 14 avril-3 mai 1974 – extraits* (1980), *op. cit.*, p. 33.

Par exemple, à la gare de Shanghai, alors qu'il est en train d'attendre un train, Pleynet est surpris de constater qu'on fait :

> (…) évacuer soudain une des entrées de la gare pur nous laisser passer. Nous avons un compartiment réservé dans un wagon de première classe…À part nous, le compartiment est occupé par des militaires. [906]

Alors que Pleynet et ses amis embarquent à bord de ce train Shanghai-Nankin, ils sont placés « dans un wagon privé et d'un luxe désuet »[907]. Puis, dans un autre train entre Nankin et Luoyang, ils constatent qu'un wagon de luxe leur est réservé, une « sorte de wagon-lit, dont chaque compartiment comporte quatre couchettes »[908]. La prise en charge des voyageurs français constitue une particularité de ce voyage d'intellectuels : les hôtes chinois se montrent à la fois bienveillant et respectueux à l'égard des visiteurs mais aussi méfiants. Par exemple, cette phrase est rapportée par Barthes : « hier, dans l'auto, encore cette recommandation : ne photographiez pas les *dazibao*, ce sont les affaires intérieures de la Chine »[909]. La prise en charge qui peut être un signe de respect d'un hôte pour son invité prend un tout autre sens puisque les telqueliens et Barthes, reçus par les autorités chinoises « sont invités tout à la fois au voyage et à taire leurs désaccords »[910]. Compte tenu de ces différents éléments, ceux-ci n'ont pas d'autres choix que de se soumettre à cet encadrement puissant. Peu avant le départ, Barthes écrit quelques dernières notes dans son carnet, de l'aéroport : « Formalités : excessives ! tout un circuit oppressant »[911]. Il témoigne à travers une écriture personnelle ou intime, de son agacement à subir les rouages de la bureaucratie chinoise.

7.3. La mise en scène de la présentation de la Chine communiste

Selon François Hourmant, les « officiels du PCC »[912] sont des hommes expérimentés chargés d'accueillir les visiteurs étrangers et de les informer des grandes

---

[906] Marcelin PLEYNET, *Le voyage en Chine : Chroniques du journal ordinaire 14 avril-3 mai 1974 – extraits* (1980), *op. cit.*, p. 49.
[907] *Ibid.,* p. 50.
[908] *Ibid.,* p. 67.
[909] Roland BARTHES, *Carnets du voyage en Chine*, *op. cit.*, p. 36.
[910] François HOURMANT, *Au pays de l'avenir radieux : Voyages des intellectuels français en URSS, à Cuba et en Chine populaire*, *op. cit.*, p. 202.
[911] Roland BARTHES, *Carnets du voyage en Chine*, *op. cit.*, p. 213.
[912] Marcelin PLEYNET, *Le voyage en Chine : Chroniques du journal ordinaire 14 avril-3 mai 1974 – extraits* (1980), *op. cit.*, p. 33.

transformations de la Chine communiste. C'est à travers un filtre idéologique que le discours de ce personnel chinois est élaboré, ce qui contribue à fausser la réalité du pays visité. Ce dispositif particulier participe à une présentation de la Chine en « trompe-l'œil », afin de maquiller les réalités chinoises[913]. Les invités ne sont donc pas des voyageurs ou des touristes ordinaires : au lieu de jouir d'une liberté réelle pour visiter les lieux et rencontrer leurs habitants, on leur impose de rencontrer des personnalités préalablement sélectionnées par la Luxingshe comme le directeur de l'usine ou de la commune populaire ou les professeurs de l'université, etc. Dans son journal, Pleynet se plaint de la visite à l'Université de Pékin :

> De tout le temps que dure notre visite nous ne voyons pas dix étudiants, ni un seul dazibao. Je pense qu'on nous tient gentiment à l'écart de ce qui se passe ici. [914]

Selon Hourmant, ce dispositif qui consiste à séparer les voyageurs des autochtones permet aux autorités de créer un monde irréel avec « une politique des lieux » et « un certain nombre d'acteurs »[915] (c'est-à-dire les personnes choisies pour la mise en scène de l'accueil, à chaque étape du voyage). Le tout constitue un moyen efficace pour créer l'illusion d'une société heureuse qui permet de tromper les voyageurs. Le voyage en Chine finit par ressembler à la « tournée » d'un spectacle dans des salles de théâtre où les voyageurs, n'ayant pas de droit de sortir, deviennent tout d'un coup les spectateurs qui regardent des spectacles joués par des acteurs. En d'autres termes, ce voyage est dominé par un réel théâtralisé.

Il y a théâtralisation à travers la mise en scène des lieux visités. Ce voyage en Chine durant la Révolution culturelle comporte principalement deux types de lieux. Le premier correspond à la Chine nouvelle, illustrée par les grandes constructions socialistes telle que l'usine de tracteurs « L'Orient est Rouge » et l'usine de textiles qui fait travailler plus de six mille employés, ou par des emblèmes du communisme chinois comme la maison du PCC ou la ville Yan'an[916] . Le second s'attache plutôt à

---

[913] Sollers et ses amis sont reçus comme des hôtes privilégiés : de ce fait, non seulement ils sont enfermés dans un espace clos et séparé des lieux de vie du peuple chinois mais plus encore ils bénéficient de certains avantages dont le peuple chinois à cette époque est privé : un exemple est suggéré par ce repas copieux offert aux visiteurs français à la fin du séjour dans un restaurant, ce qui est un luxe auquel les Chinois n'ont pas alors accès.

[914] Marcelin PLEYNET, *Le voyage en Chine : Chroniques du journal ordinaire 14 avril-3 mai 1974 – extraits* (1980), *op. cit.*, p. 118.

[915] François HOURMANT, *Au pays de l'avenir radieux : Voyages des intellectuels français en URSS, à Cuba et en Chine populaire*, *op. cit.*, p. 130.

[916] Yan'an est la plus importante base du PCC pendant la guerre sino-japonaise et la guerre civile durant les années 1930 – 1940. La visite de ce site a été supprimée à la dernière minute à cause du mauvais temps.

la Chine ancienne comme la Cité interdite et la Grande Muraille qui représentent cette civilisation merveilleuse. Dans le même temps, il existe aussi des programmes de visites élaborés sur mesure, c'est-à-dire les lieux qui sont conformes au goût des visiteurs français, accueillis comme les représentants d'une revue littéraire d'avant-garde et comme des intellectuels importants. Ces précisions semblent expliquer les différentes visites aux universités et aux écoles, suivies toujours par des discussions entre les membres du groupe et les intellectuels chinois, comme les écrivains, les artistes et les professeurs. Il faut aussi préciser que la Luxingshe tient compte de la mission de Kristeva qui doit rapporter pour son éditeur français plusieurs entretiens avec des Chinoises, que nous avons longuement étudiés dans *Des Chinoises*. Il faut souligner cet autre détail selon lequel chaque visite est introduite par un discours élogieux prononcé par un officiel chinois à l'attention des invités français. C'est toujours le même cérémonial : on installe des tableaux et des banderoles à l'entrée des usines ou des écoles, portant des messages comme « Bienvenue à Tel Quel » ; les membres du groupe sont reçus partout par des applaudissements chaleureux. Barthes écrit que « *Tel Quel* est ses amis se font applaudir dans les usines de Chine »[917] ; Pleynet évoque une soirée passée au théâtre : « On nous invite à sortir avant la foule, ce soir tout le théâtre se lève et nous applaudit »[918]. D'une certaine manière, à travers ces visites organisées et les rencontres avec les Chinois, les autorités visent à donner une image parfaite de la Chine communiste grâce à une « savante gestion des émotions »[919]. Dans ce processus, le voyage en Chine se transforme en une sorte de circuit se déroulant à l'intérieur d'un théâtre fermé qui devient l'« univers artificiel »[920] de la Chine. En ironisant sur les conditions de voyage que nous venons de décrire, Barthes condense l'expérience de la mise en scène en la transformant dans un espace fictionnel : « [N]ous sommes, avec l'Agence, des passe-murailles : nous traversons les murs des gares, des hôtels, des usines, sans jamais un arrêt, une formalité, une vérification »[921]. La fiction semble donc être une voie possible pour échapper à un spectacle vis-à-vis duquel Barthes se met à distance.

---

[917] Roland BARTHES, *Carnets du voyage en Chine*, *op. cit.*, p. 32.
[918] Marcelin PLEYNET, *Le voyage en Chine : Chroniques du journal ordinaire 14 avril-3 mai 1974 – extraits* (1980), *op. cit.*, p. 101.
[919] François HOURMANT, *Au pays de l'avenir radieux : Voyages des intellectuels français en URSS, à Cuba et en Chine populaire*, *op. cit.*, p. 160.
[920] *Ibid.*, p. 128.
[921] Roland BARTHES, *Carnets du voyage en Chine*, *op. cit.*, p. 135.

7.4. L'impossibilité d'écrire la Chine

Les auteurs du corpus partagent ce sentiment que la réalité en Chine est si subtile à percevoir que l'écriture demeure impuissante face à elle. Néanmoins, les difficultés rencontrées par Sollers et ses amis et liées au contexte politique que nous venons de décrire impliquent de se demander : « Comment écrire si l'on n'a pas la possibilité de voir ? ».

Nous constatons que chaque écriture du corpus, à l'exception de celle de Barthes, entreprend une recomposition de certains moments marquants du séjour. Des éléments s'avèrent semblables (l'arrivée à Pékin, la croisière à Shanghai, l'exposition des peintres-paysans à Huxian, etc.), mais ce sont les impressions qui changent d'autant que les regards des écrivains voyageurs portés sur les paysages ou les scènes de vie ne retiennent pas les mêmes détails. L'écriture de chaque auteur met donc en scène son propre réel de la Chine, peu importe qu'il soit approximatif, voire erroné. Nous sommes alors dans une perspective bien différente de celle qui préside à l'écriture d'un récit de voyage au XIXe siècle, l'âge d'or de la littérature de voyage classique. À cet égard, il est intéressant de faire référence à l'ouvrage de Christine Montalbetti *Le voyage, le monde et la bibliothèque* consacré au récit de voyage d'écrivains français du XIXe siècle dans lequel elle observe que l'écriture « se heurte (…) sans cesse à l'hétéronomie du réel, et se découvre incompétente à le saisir »[922]. Plus précisément, l'auteure souligne que :

> Le texte référentiel de manière générale et le récit de voyage en particulier, ne cessant de mettre en scène sa difficulté à dire le réel, et de forger conjointement des stratégies qui lui permettent de se poursuivre, se construit sur cette hésitation dynamique entre formulation des apories et principes de résolution.[923]

En s'appuyant sur l'étude de Montalbetti, il apparaît que la première difficulté vécue par les écrivains voyageurs du XIXe siècle concerne « les apories de l'hétérogène »[924]. Cela veut dire qu'il existe un décalage entre la structure du langage utilisé dans le texte et celle du monde réel. Or l'écriture est incapable de représenter de manière objective ce que voit le voyageur. Dans ce cas-là, écrit Montalbetti, « il

[922] Christine MONTALBETTI, *Le voyage, le monde et la bibliothèque*, Paris, Presses universitaires de France, 1997. p. 5.
[923] *Ibid.*
[924] *Ibid.,* p. 11.

vaudrait mieux alors le pinceau que la plume »[925]. L'autre difficulté se situe à un niveau linguistique dans la mesure où la langue maternelle des écrivains est étrangère à celle du pays visité. Ces derniers tentent de se servir de leur propre lexique pour « nommer [des] réalités qui [leur] sont (…) familières »[926]. Mais rapidement la langue maternelle se révèle impuissante à traduire des pratiques ou des objets qui leur sont non connus. Selon Montalbetti, il s'agit d'un « impossible de dénomination »[927]. Enfin, il faut citer cette autre difficulté à savoir « l'hétérogénéité du texte et du monde »[928]. Dans la mesure où le récit de voyage est un texte référentiel, il doit s'appuyer sur une réalité extérieure à lui-même ; or, il apparaît que cet énoncé n'est pas en mesure de créer un monde autonome comme celui de la fiction. On peut donc penser que des événements aléatoires rencontrés par l'écrivain pendant le voyage sont insuffisants pour « fournir la matière d'un texte littéraire »[929]. Outre de telles difficultés, il peut en exister une autre correspondant aux « possibles effets de la bibliothèque »[930]. Toujours selon Montalbetti, les diverses lectures opérées avant le voyage (récits de voyage, guides touristiques, fictions, par exemple) permettent aux écrivains voyageurs de se familiariser avec le pays visité. Dans ce cas, ces derniers ont un risque à affronter, celui de la « redite » c'est-à-dire le mélange entre ce qui a été lu et mémorisé dans les livres et ce qui provient d'une expérience personnelle du voyage.

Pour Sollers et ses amis, la situation est complètement différente dans la mesure où les lectures effectuées avant le départ en Chine, présentées dans la partie I de la thèse, se font indépendamment du voyage qui ne sera programmé qu'à partir de l'année 1972. Les telqueliens et Barthes tentent de se familiariser depuis la fin des années 1960 avec la civilisation chinoise, non pas pour « l'exotisme » qu'elle représente, mais pour mieux interroger leur propre culture occidentale (voir partie III). En conséquence, nous retiendrons principalement de l'étude de Montalbetti le fait que l'écriture d'un texte à propos d'un voyage peut justifier un parcours au cours duquel l'écrivain va rechercher des solutions pour surmonter les « obstacles » rencontrés.

---

[925] Christine MONTALBETTI, *Le voyage, le monde et la bibliothèque*, *op. cit*., p. 12.
[926] *Ibid*., p. 40.
[927] *Ibid.,* p. 41.
[928] *Ibid.,* p. 44.
[929] Christine MONTALBETTI, « Entre écriture du monde et récriture de la bibliothèque : conflits de la référence et de l'intertextualité dans le récit de voyage au XIXe siècle », art. cit., p. 6.
[930] *Ibid.*

De notre point de vue, les telqueliens et Barthes s'interrogent de la façon suivante : « comment écrire la réalité de la Chine ?», « comment représenter la réalité chinoise en langue française ? », « comment éviter de répéter ce que les voyageurs précédents ont déjà écrit ? ». Pour apporter des réponses, ils tentent d'adapter, chacun à sa façon, des procédés qui vont établir des liens entre le monde réel chinois et le monde occidental qu'ils incarnent. Par exemple, nous avons mentionné l'insertion de croquis chez Barthes ou de photographies chez Pleynet et Kristeva, un procédé pour représenter le réel chinois tel que chaque auteur le voit. De la même façon, il faut rappeler que les emprunts faits au lexique chinois par Barthes, Pleynet ou Kristeva constituent une autre solution pour remédier à leur impossibilité à comprendre le chinois[931]. En prononçant le terme chinois, quitte à le reprendre d'une façon phonétique, l'écrivain peut alors décrire le réel chinois *a priori* indicible. C'est ainsi que Barthes emploie le terme « *Dazibao* = collages des ouvriers pour apprendre aux cadres à connaître les problèmes, à avoir confiance dans les masses »[932] ou qu'il emploie de manière récurrente dans le texte, l'expression « Campagne Pilin-Pikong (*Pi* = critique, *Pan* : À bas) »[933]. Chez Pleynet, on rencontre cette formulation « Ph.S. joue au xiangqi (échecs chinois) avec notre guide »[934] . Comme nous l'avons indiqué précédemment, Kristeva aborde la question de la nomination de l'enfant dès sa naissance de la façon suivante :

> Toujours est-il que le bébé n'a pas encore de nom, et que le « baptême » est loin de préoccuper sa jeune mère. Elle a quand même une idée : Xiao Di, « Petit Flèche », et pas n'importe laquelle puisqu'elle vient tout droit d'un poème de Mao, « Fei ming di ». [935]

Un autre procédé pour représenter le réel chinois utilisé par les telqueliens et Barthes est celui de la comparaison. Il s'agit cette fois de mettre en relation les deux cultures, occidentale et chinoise, pour tenter de signifier un événement ou un phénomène ou un objet qui leur est totalement « étranger ». Par exemple, Pleynet écrit :

---

[931] Kristeva suit pendant quatre ans les cours de licence de langue chinoise avant le voyage. Pourtant, c'est toujours difficile pour elle de déchiffrer les caractères chinois ou communiquer directement avec les autochtones durant son séjour en Chine.
[932] Roland BARTHES, *Carnets du voyage en Chine, op. cit.*, p. 33.
[933] *Ibid.*, p. 46
[934] Marcelin PLEYNET, *Le voyage en Chine : Chroniques du journal ordinaire 14 avril-3 mai 1974 – extraits* (1980), *op. cit.*, p. 51.
[935] Julia KRISTEVA, *Des Chinoises* (1974), *op. cit.*, p. 184.

> Nous traversons, il y très très peu de voiture et beaucoup de bicyclette. Et bien entendu, chacun a le réflexe (…) de comparer immédiatement ce qu'il voit à quelque chose qu'il a déjà vue en Europe ou en France. [936]

Donc la solution analogique tente de répondre à la question de savoir « comment transcrire ce qui se passe ? ». Ce recours à l'analogie apparaît ainsi chez Kristeva :

> Cao Fengchun parle avec un calme imperturbable qui se détache de son sourire, en évoquant la vie triste des gens qui habitaient ce quartier avant la construction des HLM.[937]

Mais il est aussi utilisé par Pleynet :

> Les bâtiments de l'aéroport sont très rudimentaires, l'ensemble offre l'aspect d'une gare de province en Italie. [938]
>
> L'extérieur, couvert de faïence blanche, fait penser aux caprices que l'on trouve dans e décors de certains buildings à New York ou à Chicago. [939]
>
> Les immeubles sont des sortes de HLM en ciment gris de quatre étages (…) [940]
>
> En sortant, entre chaque pavillon on trouve une porte à trois ouvertures, puis une sorte d'arc de triomphe (…) [941]

Barthes établit aussi des relations avec des éléments du monde qu'il connaît pour rendre compte du réel chinois qu'il découvre soudain, en constatant les limites du lexique de sa propre langue :

> Un garçon joue avec une fronde, trois femmes des trois âges lavent du linge dans un baquet de bois, avec une planche comme au Maroc. [942]
>
> Exposition industrielle permanente. Galliera. [943]
>
> Su Chu (Suzhou), la Venise chinoise. [944]
>
> En microbus à l'hôtel, à travers de longues avenues bordées de platanes. Tout cela est très français. [945]
>
> Ouverture, c'est du Weber. Le reste, du Tchaïkovski. [946]

---

[936] Il s'agit d'un entretien de Marcelin Pleynet dans l'émission spéciale du 28 août 2013 de France Culture intitulée « La Grande traversée : L'ombre de Mao », consacrée au 120e anniversaire du Président Mao. URL: http://www.pileface.com/sollers/spip.php?article1414
[937] Julia KRISTEVA, *Des Chinoises* (1974), *op. cit.*, p. 212. La dénomination « HLM » ici désigne les bâtiments dans une cité ouvrière à Shanghai.
[938] *Ibid.*, p. 26.
[939] *Ibid.*, p. 29.
[940] *Ibid.*, p. 38.
[941] *Ibid.*, p. 107.
[942] Roland BARTHES, *Carnets du voyage en Chine, op. cit.*, p. 36.
[943] *Ibid.*, p. 56.
[944] *Ibid.*, p. 73.
[945] *Ibid.*, p. 74.
[946] *Ibid.*, p. 154.

Les auteurs du corpus font également des analogies pour traduire le réel chinois avec des références fictionnelles. Par exemple, en cherchant à décrire la ville moderne de Shanghai, Pleynet cite le film d'Orson Wells, *La dame de Shanghai*, pour signifier la différence entre l'œuvre filmique et la réalité de la ville chinoise. Il écrit encore : « Ce que nous voyons, ce qui se vit ici est sans analogie possible avec la ténébreuse et policière fiction orientale »[947] . Chez Barthes, des notations témoignent de ce même procédé linguistique créant ainsi une sorte de ressemblance entre l'œuvre littéraire et ce qu'il voit au cours du séjour en Chine : « Gestes : très Mme Butterfly »[948] pour désigner les petites filles dans une crèche alors qu'elles dansent ou « Très petite fille. Elle tape avec décision. Sorte d'Alice castratrice »[949] à propos d'une jeune fille qui joue du xylophone.

Si le procédé de Pleynet correspond à « un jugement de non-conformité »[950] entre son énoncé et la référence fictionnelle, chez Barthes il s'agit plutôt d'« un jugement de conformité »[951] car le sémiologue n'hésite pas à faire coïncider ce qu'il voit avec ce qu'il a lu dans une fiction.

Malgré les techniques évoquées ci-dessus, les telqueliens et Barthes se trouvent souvent dominés par l'angoisse de ne pas pouvoir écrire. Sollers déclare qu'« il ne voit pas comment appréhender la réalité de ce pays »[952] tandis que Kristeva précise que « ce pays n'offre pas de possibilité de récit »[953]. Quant à Pleynet, il remarque qu'« il est impossible d'écrire directement le récit de ce que nous faisons, voyons et entendons. Même dans la simple notation, il est extrêmement difficile d'être fidèle à la précipitation des événements »[954]. Enfin Barthes montre qu'il n'y a pas en Chine « de petits événement inattendus »[955] comme au Japon. C'est pourquoi il n'est pas « en épanouissement d'écriture, en jouissance d'écriture. Sec, stérile »[956].

---

[947] Marcelin PLEYNET, *Le voyage en Chine : Chroniques du journal ordinaire 14 avril-3 mai 1974 – extraits* (1980), *op. cit.*, p. 32.
[948] Roland BARTHES, *Carnets du voyage en Chine, op. cit.*, p. 44.
[949] *Ibid.*, p. 93. « Alice » dans la citation s'agit probablement de l'héroïne du roman *Les Aventures d'Alice au pays des merveilles.*
[950] Christine MONTALBETTI, *Le voyage, le monde et la bibliothèque*, *op. cit.*, p. 180.
[951] *Ibid.*
[952] Marcelin PLEYNET, *Le voyage en Chine : Chroniques du journal ordinaire 14 avril-3 mai 1974 – extraits* (1980), *op. cit.*, p. 53.
[953] *Ibid.*
[954] *Ibid.*, p. 30.
[955] *Ibid.*, p. 53.
[956] Roland BARTHES, *Carnets du voyage en Chine, op. cit.*, p. 92.

Au terme de la partie II de la thèse, force est de constater que l'hétérogénéité des textes du corpus exclut, comme nous l'avons constaté, la forme traditionnelle du récit de voyage. Notre recherche aboutit à ce constat selon lequel le voyage en Chine des telqueliens et de Barthes en 1974 coïncide avec la fin des voyages en littérature :

> Parce que le récit de voyage est par définition et de tradition un récit exceptionnel, relatant la trajectoire de celui qui s'éloigne de son lieu et du connu, il se scinde là où il pressent, dans sa mélancolie, l'autre comme cet innombrable, cet anonyme qui contamine son dire singulier, là où il croise sans le rencontrer un déplacement forcé et continuel, des voyages sans retour et sans récit. [957]

Cette remarque vise à souligner le fait que les textes que nous venons d'étudier ne correspondent pas à ceux qui figurent dans la littérature de voyage. Les écrivains ayant entrepris le déplacement en Chine en 1974 ne s'identifient pas à des voyageurs. Le voyage en Chine est pour eux l'expérience d'une rencontre avec l'Ailleurs qui va rejaillir dans leur propre œuvre littéraire. Cette observation ouvre la voie à la troisième partie de la thèse portant sur les enseignements du voyage.

[957] Thangam RAVINDRANATHAN, *La où je ne suis pas : récits de dévoyage*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, 2012, p. 293.

PARTIE III

Après le voyage en Chine, l'expérience de la mémoire

François Hourmant observe que durant les années 1960-1970, en pleine guerre froide, les états communistes (Chine, URSS, Cuba) ont « un intérêt évident à recevoir des intellectuels de renom qui, sans être directement liés au Parti communiste, apportaient le poids de leur célébrité et la caution de leur indépendance aux projets d'édification de l'Avenir radieux »[958]. C'est la raison pour laquelle l'auteur considère que le « rendement politique de ces voyages » est « considérable »[959]. En effet, les intellectuels invités tirent des avantages de ces invitations officielles, à commencer par le fait que ces déplacements leur procurent la plupart du temps des contrats d'édition pour faire paraître des livres sur leur voyage ou des publications d'articles de presse. Nous avons déjà évoqué le cas similaire d'écrivains français comme Michel Leiris, Jean-Paul Sartre ou Simone de Beauvoir qui ont fait le voyage en Chine, en URSS et à Cuba. À propos du voyage en Chine des telqueliens et de Barthes, les observations de Hourmant semblent aussi se vérifier : nous avons souligné les résonances médiatiques du voyage en Chine par le biais des revues, avant et après le voyage (voir partie II de la thèse). Mais il faut également rappeler les publications de livres de Kristeva, Sollers et Pleynet, ainsi que l'édition à titre posthume des carnets de voyage de Barthes, autant d'éléments qui soulignent l'importance des bénéfices financiers et matériels réalisés par les voyageurs grâce au voyage en Chine.

Dès la création de *Tel Quel* en 1960, Sollers et ses amis multiplient les signes d'intérêt pour la civilisation chinoise et expriment dès le début des années 1970 leur soutien intellectuel au projet marxiste-léniniste de Mao Tsé-toung. Dans ce contexte, le séjour en Chine aurait pu finalement concrétiser un rêve commun aux membres du groupe, ce que nous avons nommé un « désir de Chine » à la fin de la partie I de la thèse. Or dans la partie II, consacrée à l'étude des différents discours de restitution de ce voyage en Chine, nous avons constaté l'extrême diversité de ces derniers, justifiée notamment par des difficultés, propres à chacun, à rendre compte du réel en Chine. D'ailleurs ce voyage en Chine constitue une expérience unique pour chacun des auteurs, à l'exception de Kristeva, puisque Sollers, Barthes et Pleynet n'y sont jamais retournés jusqu'à ce jour[960]. Ces remarques servent de transition pour entreprendre la

---

[958] François HOURMANT, *Au pays de l'avenir radieux : Voyages des intellectuels français en URSS, à Cuba et en Chine populaire*, *op. cit.*, p. 205.
[959] *Ibid.*
[960] Kristeva est retournée en Chine en février 2009. Elle a donné une conférence à l'Université Tongji de Shanghai intitulé « Une Européenne en Chine ». Kristeva a aussi publié un article dans *Le Quotidien du peuple* le 11 décembre 2014, », pour le 50e anniversaire des relations diplomatiques franco-chinoises, intitulé « Une accélération de l'histoire ».

troisième et dernière partie de la thèse où nous allons chercher à comprendre ce qui se passe après l'expérience du voyage pour les telqueliens et pour Barthes[961]. Diverses questions se posent et servent de socle à notre réflexion : l'expérience du voyage produit-elle des changements chez les telqueliens ou chez Barthes ? Le voyage a-t-il eu des influences sur l'œuvre littéraire des voyageurs ? Quel sens général attribuer à ce voyage inédit ? Dans le premier chapitre, nous tenterons de cerner comment le voyage en Chine vient s'inscrire dans la démarche littéraire de chacun des telqueliens, qu'elle soit poétique ou romanesque. Le second chapitre sera consacré uniquement à Barthes. En raison du décès de l'auteur en 1980, soit six ans après le voyage, nous pensons que ce serait une grave erreur de notre part de faire valoir un enseignement particulier lié au voyage en Chine sur une période si courte, alors que nous constatons que Kristeva, Pleynet et Sollers ont besoin de plusieurs décennies avant de traduire cette expérience du voyage en Chine en une forme textuelle. La parution des *Carnets du voyage en Chine* n'a lieu qu'en 2009 à titre posthume ; il nous paraît donc plus respectueux à l'égard de la mémoire de l'écrivain d'inscrire nos réflexions dans un seul et même chapitre. Cependant nous avons recherché, à travers des textes publiés après 1974, les indices d'une influence produite du voyage en Chine sur la pensée de Barthes tandis que ce dernier, au cours des quelques années qui lui restent à vivre, s'est exprimé rarement à son sujet. L'investigation que nous avons menée permet de relever le fait que Barthes a entrepris une lecture du taoïsme bien avant le voyage en Chine ; il va réactiver sa connaissance de la philosophie chinoise qu'il évoque à une seule reprise dans les *Carnets du voyage en Chine* pour décrire le phénomène du Neutre, lors de son séminaire consacré à cette notion de linguistique appliquée à la compréhension de la langue française au Collège de France (1977-1978). Enfin le dernier chapitre proposera une réflexion portant sur le constat selon lequel le voyage en Chine de 1974, événement collectif au départ, se transforme en diverses interrogations individuelles.

[961] « François Wahl, par une série d'articles intitulée 'La Chine sans utopie', prenait résolument ses distances à l'égard des représentations favorable formulées par le reste de l'équipe et ne cachait pas une réelle désillusion », François HOURMANT, *Le désenchantement des clercs : Figures de l'intellectuel dans l'après-mai 68*, *op. cit.*, p. 38.

Chapitre 8 : Le voyage en Chine, une référence récurrente chez les telqueliens

Après le voyage en Chine, les différents numéros de *Tel Quel* confirment que le discours portant sur l'idéologie maoïste n'est pas abandonné et qu'il perdure encore jusqu'en 1977 environ. Ainsi, dans le n° 60 de *Tel Quel* (hiver 1974), un article de Micheline Luccioni, intitulé « La lutte continue pour les souterrains »[962], rapporte comment la construction du socialisme en Chine se concrétise à travers un projet pharaonique de souterrains creusés dans toutes les villes chinoises par le peuple pour se protéger à la fois des intempéries et des menaces d'un conflit armé avec l'URSS. Ces chantiers souterrains creusés par des hommes et des femmes de tous âges, dans des conditions physiques difficiles, symbolisent un mode de production qui « rassemble tout ce qui peut unir le peuple et que le peuple peut unir »[963]. Ces chantiers illustrent de façon élogieuse la construction du modèle socialiste chinois. Puis le ton change et Tel Quel poursuit sa réflexion idéologique qui aboutit à une remise en cause des positions défendues avant le voyage. Ainsi dans le n° 68 (hiver 1976), cet article « À propos du 'Maoïsme' » tente de faire le point sur les positions prochinoises du groupe de la revue :

> Précisons donc que si Tel Quel a en effet, pendant un certain temps, tenté d'informer l'opinion sur la Chine, surtout pour s'opposer aux déformations systématiques du PCF, il ne saurait en être de même aujourd'hui. Cela fait longtemps, d'ailleurs, que notre revue est l'objet d'attaques de la part des « vrais maoïstes ». Nous leur laissons volontiers ce qualificatif. Les événements qui se déroulent actuellement à Pékin ne peuvent qu'ouvrir définitivement les yeux des plus hésitants sur ce qu'il ne faut plus s'abstenir de nommer la « structure marxiste », dont les conséquences sordides sur le plan de la manipulation du pouvoir et de l'information sont désormais vérifiables. Il faudra y revenir, et en profondeur. Il faut en finir avec les mythes, tous les mythes.[964]

Si les positions de Tel Quel à propos du maoïsme peuvent être interprétées comme des contradictions ou des volte-face, elles témoignent néanmoins d'une pensée en mouvement qui va déboucher sur des transformations radicales sur le plan politique. Dans son autocritique publiée en 1977, Sollers dévoile sa position personnelle : « Je n'ai jamais réellement été ni marxiste, ni léniniste, ni maoïste. Il fut un temps où c'était la mode. Je n'ai fait que suivre la mode »[965]. Méfions-nous toutefois des confessions publiques de l'écrivain dans la mesure où elles s'inscrivent

---

[962] Micheline LUCCIONI, « La lutte continue pour les souterrains », *Tel Quel*, n° 60, Paris, Seuil, hiver 1974, p. 74.
[963] *Ibid.*, p. 79.
[964] « A propos du 'Maoïsme' », *Tel Quel*, n° 68, hiver 1976, p. 104.
[965] Philippe SOLLERS, « Autocritique », *Le Monde*, 10 décembre 1977.

la plupart du temps dans le jeu de la dérision et de la mystification dont Sollers est un adepte.

A partir de juin 1974, moment du retour à Paris, le voyage en Chine entre dans la mémoire des voyageurs sous la forme de souvenirs qu'ils vont réactiver dans des écrits, des conférences, des entretiens ou même des cours (ce qui est le cas pour Barthes). Alors qu'un journaliste demande à Sollers quel instant mémorable il garde du voyage en Chine, il évoque le match de volley-ball et les séances de gymnastique des Chinois dans les jardins publics, des scènes décrites aussi par Barthes, Pleynet et Kristeva[966]. Celles-ci sont entrées désormais dans une mémoire commune au groupe des telqueliens et à leurs deux compagnons. En revanche, ce qui est propre à chacun, c'est l'enseignement qu'ils vont tirer de cette expérience de voyage en Chine. Ce chapitre vise à interroger les textes des telqueliens publiés après le retour de Chine, ceux qui recueillent une part de la mémoire « chinoise ».

8.1. La Chine, un thème littéraire dans l'œuvre de Sollers

L'intérêt de Sollers pour la Chine se manifeste dès la fin de l'adolescence alors qu'il est déjà attiré par la philosophie taoïste, son « système métaphysique préféré »[967] dit-il. Très tôt, il lit des ouvrages sur la Chine dont *La Pensée chinoise* de Marcel Granet (voir partie I de la thèse) ; il s'initie aux concepts de Yin et de Yang développés dans le célèbre *Yi-king* (*livre des Mutations*) ; il connaît parfaitement la poésie classique, la calligraphie et la peinture traditionnelle chinoises. Tout en constatant dans les années 1960-1970 à quel point les Occidentaux ignorent les trésors de la civilisation chinoise, Sollers met en place un dialogue à la fois singulier et personnel entre Orient et Occident qui se poursuit encore aujourd'hui.

[966] Aliocha Wald LASOWSKI, « Le voyage en Chine. Barthes », art. cit., p. 122-123.
[967] Gérard de CORTANZE, *Philippe Sollers ou La volonté de bonheur*, *op. cit.*, p. 125.

Fig. 38 Couverture du livre de poche *Studio*, Collection Folio, Gallimard en 1997[968]

Dans « Pourquoi j'ai été chinois », Sollers précise que ce qui l'a amené à la Chine, c'est la littérature, mais aussi la philosophie, l'écriture des idéogrammes et la langue chinoise. Il ne se place pas sur le terrain du savoir érudit, mais répète inlassablement que sa rencontre avec la Chine est « une expérience personnelle »[969] faisant rupture pour lui « avec la culture occidentale avec sa façon de se centrer, de faire axe sur une sorte de complétude, d'unité substantielle »[970]. Sollers revient souvent sur cette idée que ce qui l'attire aussi dans ce lieu immense qu'est la Chine, c'est l'érotisme chinois qui entre facilement en relation « avec la poésie, la peinture, la mystique, quelque chose de très particulier »[971] et qui n'a pas d'équivalent selon lui, dans une autre culture du monde. Ce dialogue entre Orient et Occident est sans doute l'élément moteur de la démarche de Sollers. Il est partagé par Sollers, Kristeva et Barthes. Nous reviendrons sur ce point ultérieurement.

Dans ce contexte particulier, Sollers ayant pour habitude de regarder plus volontiers devant lui que derrière lui, le temps du voyage appartient désormais au passé. Néanmoins, quand il évoque le voyage en Chine, il le présente comme une aventure banale à propos de laquelle il n'y a pas de discours particulier à écrire. La stratégie de Sollers s'articule en deux temps : de 1974 à 1976, sa réflexion intellectuelle à l'égard du monde prend un tournant quand, en 1976, il se détourne de la Chine de Mao ; de 1976 à ce jour, son attitude s'avère distanciée ou neutre par rapport au voyage en Chine (sans pour autant l'avoir oublié) tandis que la Chine

[968] La couverture est illustrée par une peinture de paysage réalisé par Shitao (1642-1708), un des peintres chinois admiré par Sollers, accompagnée à la fois par une poésie chinoise et la calligraphie.
[969] Philippe SOLLERS, « Pourquoi j'ai été chinois », art. cit., p. 11.
[970] *Ibid.*, p. 23.
[971] *Ibid.*, p. 24.

poétique, littéraire, artistique, culturelle va s'imposer dans son œuvre comme l'un des nombreux espaces référentiels qui y apparaissent. Nous développerons ces points dans la partie suivante.

8.1.1. Après le voyage, le tournant idéologique

Pour Sollers, le voyage en Chine de 1974 participe à une vaste réflexion sur la pensée politique marxiste-léniniste entreprise à partir de 1966, l'année où Mao lance la Révolution culturelle[972]. Mais, dix années plus tard, Sollers va prendre ses distances avec l'idéologie communiste :

> J'ai rêvé de Marx, de Lénine et de Mao, après sa mort, me disaient tous les trois : 'Ce marxisme quand même, quelle merde !'. Les événements actuels en Chine me paraissent une véritable tragédie. Tous ceux qui représentaient la 'révolution culturelle' sont arrêtés, liquidés, empêchés de s'exprimer. C'est très grave ; car même Trotski, expulsé par Staline, a pu parler au nom de l'histoire mondiale et dire ce qui se passait en U.R.S.S. (...) [973]

Les interrogations politiques de Sollers portent essentiellement sur la crise du marxisme ; sa réflexion le conduit à s'interroger sur l'échec des systèmes communistes :

> Mao a échoué, comme Marx, comme Lénine, comme la Commune de Paris, comme mai 68. Le paysage, de ce point de vue, est accablant. Une fois de plus, on part pour l'abolition de l'État et on arrive à son renforcement maximal. On part de l'autodétermination des masses et on arrive à leur anesthésie, à leur manipulation. Il y a là un problème terrible. [974]

De mars à avril 1976, le peuple chinois manifeste contre le gouvernement dominé par la fameuse « Bande des Quatre » (voir partie I) et Mao répond au peuple descendu dans la rue en mobilisant aussitôt l'armée pour le réprimer, le qualifiant de contre-révolutionnaire. Sollers réagit rapidement et fait part de sa déception à l'égard de Mao et de sa Révolution culturelle. Il prend sans doute conscience que depuis 1974 le peuple chinois est entré dans une certaine forme de résistance face aux abominations qu'il subit. Puis en septembre 1976, surviennent la mort de Mao ainsi que l'arrestation des membres de la « Bande des Quatre » en octobre parmi lesquels se trouve la femme de Mao :

---

[972] Maurice CLAVEL, Philippe SOLLERS, *Délivrance : face à face*, Paris, Seuil, 1977, p. 132.
[973] *Ibid.*
[974] *Ibid.*, p. 138.

> Pendant quinze jours, à la surprise de tous les observateurs mondiaux, on n'a pas su ce qui était arrivé au cadavre de Mao. Et puis il y a eu le coup d'État. Les Russes l'attendaient avec passion. Ils l'ont eu. La normalisation plus ou moins secrète des deux sociétés, soviétique et chinoise - c'est-à-dire leur accord sur la toute-puissance de la bureaucratie et du parti -, n'est plus qu'une question de temps et d'apparences. [975]

La déception de Sollers ne fait que s'accentuer. Dans un article du *Monde* daté 22 octobre 1976, il écrit qu'il faut parler au sujet de la Chine actuelle d'un « véritable drame »[976] :

> (…) ce qui apparaît sous une lumière de plus en plus crue, c'est la sinistre réalité stalinienne d'une mécanique de pouvoir et d'information, mécanique à propos de laquelle on pouvait nourrir un certain nombre d'illusions, qui me semblent de plus en plus impossibles. [977]

À propos des événements qui ont lieu alors en Chine, Sollers n'a pas de mots assez forts pour désigner ce qu'il appelle la « tragédie » ou ce « problème terrible » ou ce « drame » ou « illusion », un vocabulaire qui témoigne de l'acuité très vive avec laquelle il ressent l'impasse du système maoïste. Le retour du voyage en Chine de 1974 coïncide donc avec un changement, certes progressif mais réel, d'attitude de la part du directeur de *Tel Quel* ; le voilà qui porte un regard critique sur l'idéologie maoïste en constatant la mort du système communiste. Selon Sollers,

> (…) on peut s'en tenir à un seul symptôme : la momification et l'embaumement du père mort pour que sa lettre soit exhibée-conjurée en langue morte (Lénine, Mao). C'est la signature de toute contre-révolution. [978]

Sollers reconnaît que la Chine de Mao suscite une interprétation erronée de la part des intellectuels français, y compris lui-même ; il parle de « la vision romantique d'une Chine insurrectionnelle »[979]. La mort brutale du Grand Timonier libère soudain une autre parole chez l'écrivain qui reconnaît comme une réalité présente l'effondrement du mythe de la Chine contemporaine. « Le 'maoïsme' s'est lui-même transformé en crise spirituelle ou en catéchisme groupusculaire »[980]. Lorsque Sollers désigne l'échec de la Révolution culturelle chinoise, il le justifie par le fait que Mao « est trop purement chinois »[981] et n'a pas réussi à penser un marxisme chinois. Mao, tout en adhérant à l'idéologie marxiste, a continué de puiser ses références dans la tradition

---

[975] Maurice CLAVEL, Philippe SOLLERS, *Délivrance : face à face*, *op. cit.*, p. 138.
[976] Philippe FOREST dans *Histoire de Tel Quel*, *op. cit.*, p. 484.
[977] *Ibid.*
[978] « A propos du 'Maoïsme' », art. cit., p. 104.
[979] Philippe SOLLERS, « Pourquoi j'ai été chinois », art. cit., p. 13.
[980] Philippe SOLLERS, « Le seul antimaoïste sérieux », *Le Nouvel Observateur*, 20 septembre 1976, p. 54.
[981] Philippe SOLLERS, « Pourquoi j'ai été chinois », art. cit., p. 19.

politique de la civilisation de la Chine féodale[982]. Pour Sollers, c'est cette incapacité propre à Mao à penser le nouveau système politique chinois qui est l'argument le plus approprié pour justifier l'échec du maoïsme.

En conséquence, chez Sollers, le voyage en Chine semble déclencher une prise de conscience personnelle des effets pervers du système maoïste, mais dans le même temps il ne remet pas en cause la curiosité intellectuelle et quasi naturelle qu'il éprouve à l'égard de la très ancienne civilisation chinoise. Au départ, la revue *Tel Quel* est engagée dans une logique d'opposition avec le PCF placé sous l'autorité de l'URSS. Si dans ce contexte conflictuel, Sollers semble soutenir le maoïsme, par « provocation »[983], à la fin, il va adopter un ton ironique laissant penser que le voyage en Chine n'est qu'un petit épisode de sa vie : « Alors, finalement, pourquoi ai-je été chinois ? Pourquoi suis-je allé à Shanghai ? Pour prendre un peu d'air »[984].

C'est pourquoi nous pouvons considérer que la défense du maoïsme et le voyage en Chine constituent « des moments » dans la pensée de Sollers, car le plus important pour lui, c'est la Chine qui finit par occuper un véritable espace référentiel dans son œuvre littéraire, au même titre que la musique de Mozart, les Femmes, le Paradis ou la Beauté. L'écriture est ainsi animée, depuis l'origine, par des tensions récurrentes à travers l'expression de la révolte ou de la contestation contre l'ordre existant. Chez Sollers, l'écriture d'un espace référentiel, y compris celui de la Chine, correspond à « une voix qui raconte la façon dont ça s'écrit pour bien marquer que ça n'est pas quelque chose qui s'écrit sur une surface mais que l'on est dans un milieu tout à fait étrange où le fait même de s'écrire produit un espace »[985]. C'est pourquoi il s'agit dès lors d'interroger son écriture comme lieu de fiction et lieu d'interprétation de la réalité du voyage en Chine.

---

[982] « Durant la Révolution culturelle, Mao fusionne la science (marxiste) et le culte de la personnalité, visant à promouvoir ce dernier. Son geste de faire l'éloge à la Dynastie Qin et de critiquer Confucius à la fin de la Révolution culturelle…est en fait une préparation pour réveiller la puissance impériale », LI Bingfeng, « De la 'tradition' à la 'puissance impériale', compte rendu d'un livre et d'un mémoire de Professeur Wang Shubai », Mémoire d'un écrivain chinois de la Révolution culturelle : adieu au stalinisme et aux autres, Taipei, Showwe Information Co., Ltd., 2001, p. 64. Référence en chinois : 李冰封, « 從"傳統"說到"皇權"-汪數白教授的一本書和一篇論文讀後感 », *一位大陸作家的文革記憶: 訣別史達林模式及其他*, 台北, 秀威出版, 2001, p. 64.

[983] Gérard de CORTANZE, *Philippe Sollers ou la volonté du bonheur, Roman*, *op. cit.*, p. 123.

[984] *Ibid.*, 121.

[985] Philippe SOLLERS, « Pourquoi j'ai été chinois », art. cit., p. 29.

8.1.2. Mémoire du séjour en Chine, entre réalité et fiction

Tandis que les débats engagés notamment par le biais des revues universitaires confèrent à la vie intellectuelle française des années 1960-1970 une intense agitation, Sollers, loin de s'en tenir à l'écart, décrit l'atmosphère qui règne alors : « On excluait, on se lançait des anathèmes. Grande vitalité à dépenser. Dérision »[986]. Ainsi, l'écrivain ayant fait de la provocation « une marque de fabrique » de son écriture, emploie le ton de la dérision à propos d'une situation qu'il juge comme à distance de lui-même. C'est une façon de se positionner dans le monde. La dérision, selon Sollers, c'est une « déclaration de guerre »[987] à l'esprit de sérieux qui caractérise les affaires du monde. La dérision, « c'est une entreprise de destruction tout à fait ouverte »[988]. De fait, Sollers, alors qu'il garde le silence depuis son retour de Chine, finit par le rompre en divulguant ici et là dans ses textes des traces de la mémoire du voyage en Chine. Dans *Dictionnaire amoureux de Venise* consacré à Venise, la ville préférée de Sollers comme de Pleynet, il raconte une anecdote à propos d'un concert auquel il a assisté au Théâtre de la Fenice en 1985 :

> On est en 1985, le pape Jean-Paul II est en visite à Venise. On donne un concert à La Fenice en son honneur. Je n'ai pas d'invitation, je suis très mal habillé, mais, chance, je suis en compagnie d'une très jolie femme élégante[989].
> Dans notre loge, personne. Et personne ne fait attention à nous (c'est d'autant plus étonnant que je porte une veste Mao grise, déjà très usée, que j'ai ramenée dix ans plus tôt de Shanghai).[990]

La référence à la vieille veste Mao (voir partie II), tel un souvenir impérissable du séjour en Chine, peut être interprétée de plusieurs façons. Celle-ci est une provocation alors même que la scène se déroule à l'intérieur du prestigieux théâtre de la Fenice. Provocation contre les lourdeurs du protocole mondain observé par les spectateurs élégamment vêtus alors que la veste Mao est à l'opposé du code vestimentaire respecté par tous ; provocation devant le pouvoir politique représenté par le Pape Jean-Paul II en l'honneur de qui est donné ce spectacle : Sollers déguisé en personnage de Mao tourne en dérision le pouvoir du Vatican[991]. Enfin la veste de

---

[986] Gérard de CORTANZE, *Philippe Sollers Ou La Volonté De Bonheur, Roman*, *op. cit.*, p. 122.
[987] Philippe SOLLERS, « Pourquoi j'ai été chinois », art. cit., p. 26.
[988] *Ibid.*
[989] Philippe SOLLERS, *Dictionnaire amoureux de Venise*, Paris, Plon, 2004, p. 233.
[990] *Ibid.*, p. 233.
[991] « Je me tourne vers mon Américain et je lui répercute la nouvelle (du pape élu en 1978). Je n'oublierai jamais sa réaction : ' So what ? ' Mais oui, c'est bien ça, so what ? », Philippe SOLLERS, *Un vrai roman, Mémoire*, *op. cit.*, p. 129.

Mao donne l'occasion au narrateur de jouer un rôle, une sorte de théâtre à l'intérieur du vrai théâtre.

C'est encore la distance temporelle qui se manifeste dans un autre texte de Sollers « Shanghai : corps et silence » (2009). En effet, trente-cinq ans après le voyage en Chine, l'auteur reprend divers détails de son séjour à Shanghai. C'est ainsi qu'il évoque les Chinois qui font du tai-chi (gymnastique chinoise) au bord du Huangpu, les corps enveloppés par « un très grand silence »[992] ; ou la croisière sur la rivière Yangtsé au cours de laquelle il admire « de vieilles jonques majestueuses »[993]. Il se souvient aussi des visites dans les autres villes comme la Cité interdite et le Temple du Ciel à Pékin, d'une couleur ocre, qui suscitent « des impressions de porosité complète d'enthousiasme, avec le pays, avec le paysage, avec la couleur »[994] ; de la visite du temple de Nankin, qu'il relate dans le roman[995] ; de celle des grottes de Longmen au bord de la rivière de Luo, lieu où « le mythe veut que ce soit sur les écailles de la tortue sortant de l'eau que l'écriture a commencé »[996], un mythe chinois auquel les telqueliens ont porté un vrai intérêt intellectuel avant leur départ.

Ces éléments prouvent que Sollers sollicite, après plus de trois décennies, la mémoire du voyage en Chine qu'il réécrit par petites touches successives jusqu'à l'infini. Il témoigne d'un regard culturel et historique négligeant de faire référence à son engagement prochinois de l'époque. Son attitude est ambivalente : il est à la fois soucieux de minimiser la réalité du voyage en Chine de 1974 jusqu'à l'éluder, donc de se montrer tout à fait neutre à l'égard de lointains souvenirs et, dans le même temps, il tente chaque fois que l'occasion se présente, de rappeler des choix prioritaires à l'égard de la Chine : « On m'a beaucoup tapé dessus, avec l'histoire dite maoïste, mais ça n'a jamais été ça »[997], car « tout ma ferveur va à la Chine »[998].

L'écriture romanesque de Sollers joue sur un mélange entre l'imaginaire et le réel. À ce propos, dans *Un vrai roman, mémoires* (2007), l'auteur explique sa stratégie de romancier :

---

[992] Philippe SOLLERS, « Shanghai : corps et silence », *Fugues*, *op. cit.*, p. 252.
[993] *Ibid.*, p. 253.
[994] *Ibid.*
[995] « J'ai parlé d'un petit temple taoïste, à Chengdu, dans *Les voyageurs du temps*, avec la rencontre du panda. En réalité, ce sont des souvenirs très précis de Nankin. », *ibid.*, p. 260.
[996] *Ibid.* p. 266. Il s'agit d'une légende chinoise : Fuxi le saint découvre un jour dans le fleuve Luo une tortue, portant sur sa carapace des signes. Inspiré par cette image, Fuxi invente les trigrammes qui seront à l'origine du *Yi-king*.
[997] *Ibid.*, p. 260.
[998] *Ibid.*, p. 264.

> Toute ma vie, on m'a reproché d'écrire des romans qui n'étaient pas de vrais romans. En voici enfin un. 'Mais c'est de votre existence qu'il s'agit', me dira-t-on. Sans doute, mais où est la différence ? Vous allez me l'expliquer, j'en suis sûr. [999]

La frontière poreuse entre le réel et l'invention mérite plus d'attention de notre part, car il s'agit de voir comment fonctionne ce surgissement du voyage en Chine dans l'œuvre littéraire de Sollers. En effet, nous observons que sur un plan littéraire, le voyage en Chine se métamorphose en un séjour calme et voluptueux, en totale opposition avec les lectures des différents textes du voyage exposées dans la partie II de la thèse :

> J'ai beaucoup marché, seul, dans Shanghai, au petit matin, le long des quais, près de certaines et certains de Chinois et de Chinoises évoluant lentement, comme en rêve, dans leur gymnastique circulatoire : silence total. J'ai fait pas mal de vélo dans Pékin, c'était encore le temps où un « long nez » suscitait une curiosité intense et discrète, espèce de martien arrêté au feu rouge, et pour qui le passage au vert est une sorte de bénédiction. Je n'oublie pas le choc des grottes de Longmen, ce petit temple taoïste près de Nankin, ni la mince et noire rivière Luo d'où est montée la tortue révélant l'écriture idéographique.[1000]

La confusion entre réalité et fiction signifie que ce n'est pas la mémoire du voyageur qui est sollicitée mais plutôt celle de l'écrivain qui joue avec les facettes du réel. L'écriture de Sollers transforme des emprunts faits au réel. Ainsi les paysages de la Chine retenus par l'écrivain pendant ce séjour finissent par devenir imaginaires, et *vice versa*.

> Pour moi, au contraire, c'était exaltant, ce périple déclenchait une émotion très vive, moins sur le plan de la ritournelle politique, comme on l'a trop dit, que pour la découverte intense des paysages, du lieu même chinois. [1001]

Ainsi, dans *Portrait du joueur* (1985), présenté comme un texte romanesque, l'écrivain brouille encore les pistes à tel point que le lecteur ne reconnaît plus ce qui fait partie de la fiction, de l'autofiction et de la vraie biographie. Le personnage principal est un narrateur, identifié par le « je » :

> Mais, à propos de la Chine, c'est à l'Ecole que j'en ai entendu parler pour la première fois comme existant vraiment. Une série de conférences données par un vieux de la Compagnie venant de là-bas… Description, détails, Pékin, Nankin, Shanghai, tout à coup, dans les nuits d'hiver de Versailles… C'est à ce moment-là que j'ai décidé d'aller en Chine, plus tard. Je l'ai fait. Sous couvert de « maoïsme » et toute la gomme, mais peu importe. En bateau sur le Yang-tsé, je pensais aux conférences du soir. [1002]

---

[999] Philippe SOLLERS, *Un vrai roman, Mémoires*, *op. cit.*, p. 11.
[1000] *Ibid.*, p. 125.
[1001] Aliocha Wald LASOWSKI, « Le voyage en Chine. Barthes », art. cit., p. 122-123.
[1002] Philippe SOLLERS, *Portrait du joueur*, Paris, Gallimard, 1984, p. 84.

Le vrai voyage en Chine est le sujet d'une conversation imaginaire entre le narrateur et le personnage de Sophie. Sur le ton de l'humour et de la fantaisie, ce dialogue finit par mettre une distance entre l'expérience personnelle de Sollers durant le voyage et les souvenirs qu'il en rapporte, plus ou moins vrais et transcrits dans le texte romanesque :

> - Je suis allé en Chine.
> - Quand tu étais maoïste ?
> (…)
> - C'était le truc amusant à faire à l'époque.
> - Ce n'existe plus du tout ?
> - Ah non.
> - Mais c'était quoi ?
> - Ce serait assez long à t'expliquer. Et ennuyeux. Tu sais, j'avais une amie chinoise. Elle m'apprenait le drôle de logique, les Chinois. Tu n'as jamais entendu parler de Sun Tse, des Treize articles sur l'art de la guerre ?
> - Non.
> (…).
> - Et la Chine, c'était bien ?
> - Très beau. Vas-y un jour (…)[1003]

Le lecteur devient le témoin de cette sorte d'alchimie qui métamorphose le réel en fiction. Dans un autre roman, *Passion fixe* (2000), Sollers donne quelques explications :

> *Passion fixe* veut dire qu'un individu poursuivrait dans le temps, à travers des aventures multiples, le même désir fondamental. *Passion fixe* va toujours dans la même direction sans jamais s'arrêter, c'est une navigation où certains thèmes servent de boussole : la pensée chinoise, la musique, les livres anciens. [1004]

Le personnage de François, l'ami du narrateur, a décidé de partir en Chine ; c'est un prétexte pour solliciter la mémoire du voyage en Chine dont Sollers réécrit certains souvenirs, non sans les modifier quelque peu :

> Il avait fait beaucoup de vélo à Pékin, à Shanghai, visité pas mal de grottes, de tombeaux, de temples fermés au public, utilisé des réseaux parallèles, et même passé une soirée, en douce, grâce à Mme Li, avec le vieux Mao, dans son petit bureau encombré de livres de la Cité interdite. Quel effet de rencontrer un monstre de cette dimension, révolutionnaire, stratège de génie, sans doute, mais aussi un des dictateurs les plus sanglants de tous les temps ? Rien, disait François, un Martien charmant, une grosse tortue flottante et subtile, pénombre, "Yi king", poèmes, romans classiques "Au bord de l'eau", "Le rêve dans le pavillon rouge". [1005]

Nonchalance et flânerie dans Pékin, et même une rencontre avec Mao, toutes ces images sont inventées mais, comme dans *Portrait d'un joueur*, celles-ci puisent

---

[1003] Philippe SOLLERS, *Portrait du joueur*, *op. cit.*, p. 306.
[1004] « Rencontre avec Philippe Sollers, à l'occasion de la parution de *Passion fixe* (2000) ». URL : http://www.gallimard.fr/catalog/entretiens/01034355.htm
[1005] Philippe SOLLERS, *Passion fixe*, Paris, Gallimard, 2000, p. 98.

leur origine dans l'expérience du voyage en Chine de 1974. Le roman va même jusqu'à dévoiler l'attitude de l'auteur au retour du voyage en Chine : « Au retour, il n'a presque rien dit, quelques grognements sur le système policier, deux ou trois anecdotes brutales, des sarcasmes, mais pas de haine : 'on verra vers 2050' »[1006]. Il ne s'agit plus seulement de transformer le vécu en fiction mais également de faire participer le réel à la fiction. Ainsi, le personnage de François dans *Passion fixe* semble être le double de Sollers :

> Et une citation de Tchouang-tseu: « Le parfait voyageur ne sait pas où il va ; le parfait contemplateur ignore ce qu'il a devant les yeux ». Commode, vraiment, pour ignorer les exécutions de masse, les camps, les arrestations, les prisons, énorme anecdote d'humour noir ou jaune. François se fermait. Il y avait dans son histoire (qui déplaisait à beaucoup) quelque chose de compliqué, d'incompréhensible. Enfin, l'affaire communiste est criminelle et absurde ? — Oui. — Partout la même impasse catastrophique ? — Oui. — Mais alors pourquoi faire une exception pour la Chine ? » Silence, et, de nouveau, geste vers le siècle prochain. Accablant. Il n'a jamais voulu s'associer aux campagnes d'opinion qu'il jugeait racistes. Il avait ses raisons ; qu'il ne voulait pas formuler, quelque chose de vraiment profond, sa part d'ombre. Lui si maîtrisé d'habitude, comme il s'animait dès qu'il était question de la Chine ! Comme le moindre détail le retenait, grève, tract informations ou désinformations latérales, incidents diplomatiques, espionnage technologique, fragment de poème, destin de vieux rouleaux à Canton ! Pas de liberté en Chine ?[1007]

En agissant ainsi, Sollers désacralise la distinction entre l'invention et le vrai[1008], entre le réel et l'illusion. Tant et si bien qu'on ne parvient même plus à distinguer comment, à travers le discours biographique inséré dans la trame romanesque, le vrai se différencie du faux, car selon Roland A. Champagne, « tout le secret est sacrifié pour le récit lui-même »[1009]. Dans cette perspective, la question de savoir si Sollers a réellement été un prochinois ou un vrai maoïste, a toute sa place. À l'occasion d'une émission radiophonique en 2013[1010] où Sollers, Kristeva et Pleynet sont invités à parler de la Chine de Mao des années 1960-1970, Sollers déclare :

> Je n'ai jamais été Mao comme un Mao (…) c'est-à-dire (…) je n'étais pas la Gauche Prolétarienne (…) des transpositions plus ou moins délirantes ne m'intéressaient absolument pas ». Le point de départ de sa pensée, il n'a eu de cesse de le répéter : « Ce qui m'intéressait, ce qui m'intéresse toujours…mais la Chine reste, je vous assure, un caractère essentiel pour moi.[1011]

[1006] Philippe SOLLERS, *Passion fixe*, Paris, Gallimard, 2000, p. 98.
[1007] *Ibid.*, Tchouang-tseu, ou Zhuangzi, est un des plus importants philosophes taoïstes de la Chine ancienne du IVe siècle av. J.-C..
[1008] « *Sollers 'desacralizes' the distinction between accurate representation and mendacity* », Roland. A. CHAMPAGNE, *Philippe Sollers*, Rodopi, Amsterdam, 1996, p. 31.
[1009] « *All secrecy is sacrificed for the narrating self* », *ibid.*
[1010] « La Grande traversée : L'ombre de Mao », *France Culture*, 28 août 2013.
[1011] Il s'agit d'une version enregistrée en audio proposée par le site PileFace. URL : http://www.pileface.com/sollers/spip.php?article1414

Pour François Hourmant, il ne fait pas de doute que l'expression « fascination » désigne de façon juste l'attrait de certains intellectuels des années 1960-1970 pour l'Empire du milieu ; c'est pourquoi il écrit « fascination chinoise »[1012], « fascination pour la Chine »[1013] ou « fascination prochinoise »[1014]. Chez Sollers, il ne s'agit pas de fascination mais d'un « intérêt », comme il confirme lui-même dans des entretiens ou des textes : « (…) moi, c'est la Chine qui m'intéresse… »[1015], « la Chine qui m'intéresse est une Chine intérieure »[1016] ou encore « il y a une temporalité chinoise qui m'intéresse puisque je m'intéresse au temps »[1017]. Comme nous l'avons indiqué à diverses reprises, Sollers entretient un dialogue Orient-Occident avec la certitude qu'il va découvrir sans doute dans la Chine un contre-modèle de l'Occident. Mais rien ne se passe comme il l'avait imaginé. Sollers, même s'il a tourné la page consacrée au voyage en Chine depuis longtemps, continue de puiser des références dans la civilisation ancienne de la Chine, comme le taoïsme, l'écriture, la langue, la poésie, lesquelles stimulent son imaginaire. Chez Sollers, l'espace référentiel de l'écriture s'associe volontiers à un lieu géographique, comme Venise, Bordeaux, l'Ile-de-Ré, ou la Chine, etc..

Ainsi il traduit le vrai discours sur la réalité de l'expérience du voyage pour le métamorphoser au sein d'un texte romanesque. Par ce moyen, le voyage en Chine semble apparaître « plus réel » quand il figure dans un dispositif fictionnel de l'écriture. Nous allons retrouver le même procédé chez Kristeva.

8.2. Kristeva, le roman autobiographique *Les Samouraïs* (1990)

Les Samouraïs[1018] (1990) est le premier roman de Kristeva qui revendique la dénomination « roman » pour ce texte[1019]. L'auteure assure également le caractère autobiographique de son texte : « Alors je ferme les yeux et j'imagine l'histoire

---

[1012] François HOURMANT, « Tel quel et ses volte-face politiques (1968-1978) », art. cit., p.125.
[1013] François HOURMANT, *Le désenchantement des clercs : Figures de l'intellectuel dans l'après-mai 68*, *op. cit.*, p. 20.
[1014] *Ibid.*, p. 44.
[1015] Philippe SOLLERS, *L'amitié avec Barthes*, Paris, Seuil, 2015, p. 24.
[1016] Philippe SOLLERS, « Shanghai : corps et silence », art. cit., p. 260.
[1017] *Ibid.*, p. 266.
[1018] Julia KRISTEVA, *Les Samouraïs*, *op. cit.*. Cette dénomination « samouraïs » pour le titre fait référence à la classe des guerriers, dans la société féodale japonaise (avant 1868) qui sont au service du daïmio (le seigneur) ou du shogun (le général).
[1019] « On ne saurait donc présente la vie d'Olga et de ses amis autrement que dans un roman en étoile (…) », *ibid.*, p. 285.

d'Olga, d'Hervé, de Martin, de Marie-Paule, de Carole et que de quelques autres que vous connaissez ou que vous auriez pu connaître. Une histoire à laquelle je suis mêlée – mais de loin, de très loin »[1020]. Selon Philippe Gasparini, le roman autobiographique s'inscrit dans le cadre du « vraisemblable »[1021] et n'exclut pas le rêve ou la fantaisie. Ce genre littéraire, n'obligeant pas au respect de la vérité, se construit à partir d'un réel vraisemblable et cherche plutôt à brouiller la frontière entre la fiction et le réel. Selon Kristeva,

> (…) l'imaginaire peut être considéré comme la structure profonde des concepts et de leurs systèmes. Peut-être le creuset du symbolique, ce sont les bases pulsionnelles du signifiant, c'est-à-dire les sensations, les perceptions, les émotions, et les traduire, c'est quitter le domaine des idées pour entrer dans la fiction : j'ai donc raconté la vie passionnelle des intellectuels. [1022]

Les Samouraïs présente les caractéristiques d'un roman autobiographique. Selon Kristeva « une part d'autobiographie dans le récit garantit l'ancrage dans la réalité »[1023]. Avant la parution de cet ouvrage, elle livre une première ébauche du récit de sa vie entre 1965 et 1983 dans un article intitulé « Mémoires » paru en 1983 dans le n° 1 de la revue *L'Infini*. Ce texte ouvre la voie à l'étude du champ autobiographique comme une nouvelle forme de discours.

Ce qui nous intéresse dans *Les Samouraïs*, ce sont les images du voyage en Chine qui fonctionnent comme des événements fictifs dans le discours romanesque. Le texte ne désigne pas un roman sur la Chine, mais il s'agit du récit d'une histoire d'amour entre deux personnages, Olga Morena[1024] (*alias* Julia Kristeva) et Hervé Sinteuil (*alias* Philippe Sollers). L'auteure indique qu'Olga est le double d'elle-même, précisant :

> Je raconte tout cela dans mon premier roman, Les Samouraïs, où Olga, le premier personnage qui me représente, arrive dans un Paris enneigé, déçue parce que les Français ne savent pas déblayer la neige (…) [1025]

[1020] Julia KRISTEVA, *Les Samouraïs*, *op. cit.*, p. 11.
[1021] « Le roman autobiographique s'inscrit dans la catégorie du possible (*eikôs*), du vraisemblable naturel. Il doit impérativement convaincre le lecteur que tout a pu se passer logiquement de cette manière », Philippe GASPARINI, *Est-il Je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, 2004, p. 26.
[1022] Julia KRISTEVA, « À propos des *Samouraïs* (entretien avec Elisabeth Bélorgey) », *L'Infini*, n° 30, été 1990, p. 56.
[1023] *Ibid.*
[1024] L'héroïne s'appelle Olga Morena et l'auteur Julia Kristeva. Les deux femmes partagent les noms et les prénoms d'origine slave.
[1025] Julia KRISTEVA, *Au risque de la pensée*, *op. cit.*, p. 27.

En effet, la vie de l'héroïne correspond à l'expérience personnelle de l'auteure depuis son arrivée en France : celle-ci partage avec Kristeva le fait d'être originaire d'un pays de l'Est, l'une comme l'autre venues à Paris pour continuer leurs études, l'une comme l'autre rencontrant des intellectuels parisiens et effectuant un voyage en Chine pendant la Révolution culturelle. Même sur le plan privé, l'une et l'autre épousent un directeur de revue avec lequel elles ont un enfant. Nous aurons l'occasion de montrer comment Kristeva intervient directement dans la structure narrative pour apporter une nouvelle idée, montrant bien au lecteur qu'Olga et l'auteure ne font qu'un.

Le troisième chapitre du roman s'intitule « Chinois » : c'est celui qui concerne notre recherche, le titre cristallisant à lui seul diverses références à la Chine, dont le voyage sur lequel nous allons revenir. L'histoire d'amour entre Olga et Sinteuil, l'événement principal du roman, est fortement ancrée dans l'histoire collective d'un groupe constitué autour de la revue *Maintenant* (comme *Tel Quel)*. Le voyage en Chine est raconté comme s'il s'agissait d'une nouvelle étape dans l'existence du couple Olga-Sinteuil, mélangeant deux discours, l'un intellectuel, l'autre personnel.

Le chapitre « Chinois » rappelle quelques étapes du programme des visites du voyage en Chine. Rapidement le texte mélange les temporalités (par exemple, l'arrivée et le retour du voyage) et les lieux géographiques. Par exemple, l'usine de tracteurs qui, dans le roman, est à Pékin, se trouve dans la réalité à Luoyang. Les villes visitées Pékin, Nankin, Shanghai, Huxian, Luoyang, Xian, sont identiques à celles du vrai voyage, mais l'ordre des déplacements n'est pas respecté, d'autant que Kristeva évoque dans « Mémoires » (déjà cité) un autre itinéraire : « *Pékin-Shanghai-Luoyang-Nankin-Xian-Pékin* »[1026]. Kristeva organise les événements sans respecter la chronologie. La métaphore « roman en étoile » désigne la non-linéarité du récit biographique, sur lequel un commentaire d'Olga apporte un éclairage :

> L'avantage d'une vie (ou d'une histoire) disposée ainsi en étoile, où les choses bougent sans forcément se recouper, progressent mais ne se retrouvent pas, et où chaque jour (comme chaque chapitre) est un autre monde qui feint d'oublier le précédent, est de correspondre à une tendance semble-t-il essentielle au monde [1027]

Dans le chapitre « Chinois », deux figures principales s'imposent : celle de la femme mère et celle de la femme artiste. La relation mère-enfant, devenue sujet de

[1026] Julia KRISTEVA, « Mémoires », *L'Infini*, n° 1, hiver 1983, p. 52.
[1027] Julia KRISTEVA, *Les Samouraïs*, *op. cit.*, p. 284.

questionnement pour Kristeva psychanalyste, est le sujet préféré d'Olga durant le voyage : « De toute façon, on ne pouvait les éviter. Il y avait au moins trois jardins d'enfants ou crèches à visiter dans chaque commune, quartier, village ou ville »[1028]. Plus précisément, le désir d'enfant chez Olga alors qu'elle « croyait ne pas aimer les enfants »[1029], surgit durant le voyage en Chine, tandis que les voyageurs vont visiter des lieux comme la crèche de l'Hôpital de Shanghai ainsi que la maternité où elle est éblouie par les visages de ces jeunes accouchées. « J'adore ces petits, répétait Olga qui ne photographiait plus que les petites têtes ébahies, les petites mains aux pinceaux, les petits pieds dansants, les petits ventres en transe »[1030]. L'évocation des enfants chinois rappelle à Olga un souvenir d'enfance, celui de n'avoir « jamais joué à la poupée »[1031] ; elle révèle alors la part secrète de son couple avec Sinteuil, cet instant où Olga révèle à son mari un désir d'enfant. Entre ces deux temps, les visages des petits Chinois sont écrits et décrits « beaux, ovale parfait, joues mimosa, deux fentes penchées à la place des yeux et des petites bouches remplies de chants, de rire. Sage (…) poli, ne dérangeant personne, séduisant mais sans vous coller aucun câlin (…) »[1032].

Dans cette démarche, telle qu'elle apparaît à la fois dans *Des Chinoises* et dans *Les Samouraïs*, on voit que Kristeva interroge exclusivement le lien entre la mère chinoise et son enfant. On peut même dire qu'il s'agit de son seul sujet : selon Olga, celui-ci pourrait justifier d'une capacité langagière précoce chez l'enfant chinois dès son plus jeune âge, ce qui semblerait expliquer la forte maturité des enfants chinois par rapport aux petits Européens du même âge :

> Le petit Chinois est saisi très tôt par le système de la parole, il est éduqué et poli par les symboles depuis le lait maternel et avec le lait maternel. Son corps à corps de bébé avec sa mère, il est apte à le parler en le chantant, si vous voulez ; il ne l'enterre pas en attendant de s'exprimer à l'âge d'un ou deux ans (…) [1033]

De telles observations sont subjectives, elles appartiennent à Kristeva ; il n'est pas dans notre propos de les commenter. En revanche, ce que nous voyons à travers le développement de ce thème mère-enfant en Chine, c'est le fait que la mémoire du voyage en Chine que Kristeva sollicite, sert à créer un espace de

---

[1028] Julia KRISTEVA, *Les Samouraïs*, *op. cit.*, p. 254.
[1029] *Ibid.*, p. 252.
[1030] *Ibid.*, p. 253.
[1031] *Ibid.*, p. 252.
[1032] *Ibid.*, p. 253.
[1033] *Ibid.*, p. 256.

référence à la psychanalyse, une discipline dans laquelle elle va s'investir fortement dès son retour de Chine. Nous reviendrons sur ce point prochainement.

A propos des thèmes de la maternité et de l'enfance en Chine, rappelons le court-métrage de Sollers (voir partie II) où la caméra filme longuement des visages de ces petits garçons et petites filles chinois. Il y a donc des analogies entre les images filmées par Sollers et les images écrites par Kristeva, comme si l'un et l'autre avaient été touchés émotionnellement par les visages d'enfants. Dans *Des Chinoises*, la puissante figure maternelle traverse tout le texte : chaque fois qu'il est question d'un nouveau portrait de femme, qu'elle soit ouvrière, paysanne ou intellectuelle, celle-ci est d'abord et avant tout présentée comme une mère[1034]. La visite qui se déroule au musée préhistorique près de Xi'an est l'occasion de découvrir l'importance du « matriarcat » dans la société préhistorique en Chine. Or, dans *Les Samouraïs,* le thème de la maternité est encore plus fortement exprimé : Kristeva mélange ses regards, ceux qu'elle porte sur les Chinoises et sur les enfants chinois, avec les désirs de maternité d'Olga partagés avec Sinteuil :

> - Il n'y a rien de plus émouvant qu'un enfant… chinois. [Olga.]
> Si, deux enfants. [Hervé.]
> J'en veux un. [Olga.]
> … [Hervé.]
> C'est vrai. [Olga.]
> Toi ? [Hervé.]
> Moi. [Olga.]
> … [Hervé.]
> Et toi ? [Olga.]
> L'idée paraît esthétiquement intéressante. Vue de loin. [Hervé.]
> Moi, je la verrai bien de près. [Olga.]
> Laisse-moi t'embrasser. [Hervé.][1035]

Dans ce roman autobiographique, le personnage d'Olga observe une maîtrise de ses sentiments et de ses pensées ; parler de sa vie n'oblige pas à parler de soi de façon intime. Cela étant, le désir d'enfant chez elle déclenche une réflexion sur le temps et les cycles qui le composent : « on croit s'éloigner mais un bon voyage est toujours un éternel retour »[1036]. Une telle affirmation crée une articulation entre réalité et imaginaire. Tandis que le lecteur vient de découvrir les portraits charmants et émouvants des jeunes enfants chinois, l'auteure évoque le cycle du temps, à l'image de l'impression vécue par Olga pendant le voyage d'atteindre « son zénith de

[1034] Il y a seulement un cas spécial dans *Des Chinoises* et il s'agit de Mlle Zhan Guofei, jeune fille de vingt ans qui est encore célibataire.
[1035] Julia KRISTEVA, *Les Samouraïs*, *op. cit.*, p. 256.
[1036] *Ibid.*, p. 257.

plaisir »[1037] avant que tout ne se referme et ne se replie sur soi-même. Finalement le désir de l'enfant est assimilé à l'expérience de « l'éternel retour des enfants » qui « est une idée de mère »[1038] comme si le corps féminin, selon Kristeva, ne pouvait pas échapper à l'attraction du désir de l'enfantement. Lequel fait écho au désir de la création chez l'artiste.

C'est ainsi que Kristeva se souvient de la visite de l'exposition des peintres paysans chinois le 25 avril 1974 ; elle va s'en servir pour introduire une nouvelle scène dans le roman, la rencontre entre Olga et la paysanne artiste. Ce qui lui permet de développer le thème de la femme créatrice.

La figure de la femme artiste est présente à la fois dans *Des Chinoises* et dans *Les Samouraïs*. Pour un seul et même événement, Kristeva donne à lire deux versions, l'une réaliste et l'autre fictionnelle. D'ailleurs, Kristeva l'écrivaine et Olga l'héroïne du roman sont tout autant fascinées par la dimension artistique exprimée dans les tableaux de cette Chinoise paysanne. Ainsi a lieu un phénomène de réécriture de la scène correspondant à la visite de l'exposition des peintres paysans dans *Des Chinoises*, qui devient dans *Les Samouraïs* une scène fictionnelle. Les matériaux empruntés à la réalité servent à construire la structure du roman.

La scène de la rencontre entre Olga et l'artiste chinoise débute ainsi : « c'était la journée des surprises (…) en plus, l'artiste était une femme »[1039]. La plus grande surprise pour l'héroïne, c'est de découvrir que les œuvres qui lui semblent les plus intéressantes sont produites par une femme. De la célébration de la maternité, on passe alors sans transition à celle de la création artistique. Olga compare le talent de cette artiste à celui des grands peintres de l'art moderne occidental : elle songe à un « pastiche de Van Gogh »[1040] tandis qu'elle regarde sur la toile des fleurs de tournesols ; des épis de blé marron qui « construisent des figures géométriques » rappellent « des carrés de Mondrian »[1041] et les bouquets d'arbres lui suggèrent l'œuvre de Cézanne[1042]. C'est alors qu'apparaît le personnage de Sylvain (*alias* Pleynet), présenté comme un critique d'art (Pleynet l'est aussi), qui ne partage pas l'admiration d'Olga pour l'art naïf de la paysanne-artiste considéré comme un art

---

[1037] Julia KRISTEVA, *Les Samouraïs*, *op. cit.*, p. 257
[1038] *Ibid.*, p. 259.
[1039] *Ibid.*, p. 234.
[1040] *Ibid.*, p. 233.
[1041] *Ibid.*, p. 234.
[1042] *Ibid.*

mineur par l'art occidental. Son point de vue consiste à citer des œuvres célèbres[1043] de type figuratif qui représentent des détails d'un visage, d'un corps ou d'un élément de la nature. Le critique d'art poursuit son argumentation jusqu'à évoquer l'art abstrait qui, à ses yeux, rend impossible l'acte de représentation du réel en peinture. Dans ce passage, il y a donc simultanément une critique de l'art naïf et une défense de l'art figuratif occidental : « (…) vous êtes séduite par cette dame ou bien par votre propre vision ? »[1044]. Kristeva a pris l'habitude d'intervenir directement dans la fiction. Dans ce cas, elle approuve la remarque de son ami Sylvain : « il n'avait pas tort au fond »[1045]. On peut penser qu'elle est lucide sur l'engouement excessif qu'elle manifeste à l'égard de l'œuvre picturale de la paysanne artiste, car elle sent bien sa propre ambivalence face à l'émotion ressentie devant une femme peintre.

Immergée dans ce monde des femmes chinoises, Kristeva fait, à cette occasion, l'expérience de l'altérité. Dans le chapitre « Chinois », elle décrit son désir de « devenir » chinoise :

> Quoi de plus 'chinois ' - bizarre, aberrant, lunatique – que la Chine ? S'arracher à soi-même à travers les Chinois. Casser le masque de la conformité. Plonger non pas jusqu'aux racines (quoique, nous l'avons dit, une descente vers l'héritage ne soit pas dépourvue d'intérêt), mais au-delà, dans le déracinement total. Se découvrir une contre-identité. Rejoindre son étrangeté absolue sous la forme d'un géant aussi civilisé qu'attardé : la bombe atomique de la démographie, le Hiroshima génétique du XXIe siècle. Emprunter cette contre-identité pour mieux se montrer en se cachant. [1046]

Dans *Des Chinoises* elle note : « Je ne me sens pas étrangère, comme à New York ou à Baghdâd. Je me sens singe, martienne, autre »[1047]. Dans *Les Samourais*, il y a même une scène plus percutante au cours de laquelle Olga se sent devenir « une autre espèce » dans les yeux des Chinois qui la regardent : « Des animaux, une autre espèce, des visiteurs du cosmos ? Ces Blancs éveillaient comme une peur atavique et aveugle, ignorant sa propre humanité comme elle refusait celle des visiteurs. Tous des Martiens les uns pour les autres »[1048]. Kristeva ressent une sorte de joie intérieure quand, par hasard, le long de la Grande Muraille, un Chinois la prend pour une vraie

---

[1043] *Les Crânes et le chandelier*, une nature morte de Cézanne qui date de 1866, première série des œuvres de jeunesse du peintre ; *La Pendule noire*, une autre œuvre de Cézanne peinte entre 1869 et 1871 ; *La Tentation de saint Antoine* du peintre Jérôme Bosch, datant de 1506 et *Le Garçon au petit gilet* de Jean-Baptiste Greuze, tableau peint entre 1775 et 1780, Julia KRISTEVA, *Les Samouraïs*, *op. cit.*, p. 237.
[1044] *Ibid.*, p. 236.
[1045] *Ibid.*, p. 238.
[1046] *Ibid.*, p. 196.
[1047] Julia KRISTEVA, *Des Chinoises* (1974), *op. cit.*, p. 14.
[1048] Julia KRISTEVA, *Les Samouraïs*, *op. cit.*, p. 231.

Chinoise[1049]. Cette même scène est reprise dans *Les Samouraïs* d'une façon fictionnelle, car c'est une paysanne chinoise qui prend Kristeva pour une compatriote lors de la visite de la grotte de Longmen, avant de se rétracter car elle vient de découvrir son identité « étrangère » : « Olga était néanmoins ravie : 'Elle m'a prise d'abord pour une Chinoise' »[1050]. Quarante-deux ans après le voyage, Kristeva l'évoque à nouveau dans un entretien :

> J'en savais assez pour pouvoir répondre aux Chinois qui, se fiant à mes pommettes et à ma veste Mao, me questionnaient sur la Grande Muraille ! Ils me prenaient pour une Chinoise ! Je ne pouvais pas soutenir une longue conversation, mais cela me permettait de toiser de très haut mes compagnons de voyage. Vous imaginez la scène.[1051]

L'auteure tente de saisir la manifestation de l'altérité telle qu'elle s'est inscrite dans sa mémoire du voyage en Chine. Le sentiment de se sentir « étranger », commun à n'importe quel voyageur hors de son pays[1052] est un élément fondateur du roman autobiographique *Les Samouraïs*.

Cependant, durant le voyage en Chine, Kristeva a une vraie révélation : dans le monde du Tao, le rôle de femme/mère/épouse possède la force de *yin* (la passivité) liée à la reproduction, elle est le « commencement de toutes choses »[1053]. Or, ce qu'elle découvre en elle pendant ce séjour, c'est le désir d'avoir un enfant, alors même qu'elle écrit n'avoir jamais aimé les enfants. Dans *Des Chinoises*, les entretiens avec ses interlocutrices montrent que l'auteure découvre un monde féminin spécifique à la nouvelle société communiste de Mao. Elle confirme avoir beaucoup aimé s' « entretenir avec les femmes, dont l'accès aux postes dirigeants était favorisé dans tous les secteurs, elles refaisaient l'histoire au féminin »[1054]. Elle constate que les Chinoises assument à la fois le travail, la grossesse, l'allaitement, l'éducation des enfants. Mais elle se rend compte très vite que le système chinois n'est pas si idéal

---

[1049] « Nous faisons quelques pas sur la voie pavée, des Chinois se retournent sur notre passage, un vieil homme prend J. K. pour une de ses compatriotes, ils échangent quelques mots », Marcelin Pleynet, *Le voyage en Chine : Chroniques du journal ordinaire 14 avril-3 mai 1974 – extraits* (1980), *op. cit.*, p. 105.
[1050] Julia KRISTEVA, *Les Samouraïs*, *op. cit.*, p. 250.
[1051] Julia KRISTEVA, *Je me voyage : Mémoires*, *op. cit.*, p. 77.
[1052] Ce sentiment d'être perçu comme un étranger par les Chinois est également traduit par Pleynet et Barthes. Dans *Le voyage en Chine*, Pleynet raconte que, pendant une promenade à Shanghai, ses amis et lui sont « suivis de très près par une bonne cinquantaine de personnes qui ne se dispersent que peu à peu » (p. 33, édition 1980). Barthes décrit sur un ton ironique dans ses *Carnets du voyage en Chine* la visite du zoo de Nankin : « Panda. Double Zoo : nous regardons le Panda, cinquante personnes nous regardent » (p. 77).
[1053] Isabelle ATTANE, *En espérant un fils : la masculinisation de la population chinoise*, Béziers, INED, 2010, p. 113.
[1054] Julia KRISTEVA, *Je me voyage : Mémoires*, *op. cit.*, p. 80.

que celui qu'elle avait imaginé avant de partir. Rappelons qu'elle arrive en Chine en 1974, alors que le mouvement féministe occidental atteint son point d'apogée par les nombreuses revendications qu'il porte, notamment sur la contraception, l'avortement et la liberté de choisir d'avoir un enfant (ou pas). À cet égard, dans *Les Samouraïs*, il y a ce bref épisode où l'éditrice Bernadette (*alias* Antoinette Fouque, fondatrice des Éditions des femmes et, militante féministe) refuse de laisser Olga signer son livre avec son nom d'épouse au prétexte que « cela ferait affreux chez les Féministes militantes »[1055].

Pour Kristeva, le voyage en Chine aboutit à un abandon des luttes féministes et maoïstes. Elle décide alors de s'engager dans la psychanalyse en cristallisant son attention intellectuelle sur la figure de la relation mère-enfant :

> Je commençais surtout à m'intéresser – et vous avez très bien fait de lier mon intérêt pour la psychanalyse à la suite de mon voyage en Chine – au féminin, à la maternité et à ce qui relève donc du corps, du prélinguistique ou du translinguistique. [1056]

Son choix de devenir psychanalyste est donc lié à la problématique de la maternité à travers le langage et l'écriture, une rhétorique qui est alors « très décriée à l'époque du féminisme »[1057]. Elle entreprendra ses recherches, librement et ses travaux vont se focaliser « autour du féminin »[1058].

Kristeva semble donc avoir « individualisé » le voyage en Chine, devenu le point de départ d'une réorientation de son projet intellectuel. Cette attitude est différente de celle de Pleynet, comme nous allons le voir dans la partie suivante.

8.3. Pleynet, le souvenir inoubliable du voyage en Chine

Après 1980, date de publication du *Voyage en Chine* (réédité en 2012), Pleynet respecte une longue période de silence jusqu'à l'année 2009, date de l'édition posthume des *Carnets du Voyage en Chine* de Barthes qui, trente-cinq plus tard, ravive sa propre mémoire du séjour en Chine. À cette occasion, l'écrivain publie un article intitulé « Situation : en Chine »[1059]. Sur un ton désabusé, il écrit dès la première ligne : « Même si personne ne semble vouloir s'en souvenir, j'étais du voyage,

[1055] Julia KRISTEVA, *Les Samouraïs*, *op. cit.*, p. 243.
[1056] Julia KRISTEVA, *Au risque de la pensée*, *op. cit.*, p. 50.
[1057] *Ibid.*, p. 54.
[1058] *Ibid.*, p. 52.
[1059] Marcelin PLEYNET, « Situation : en Chine », art. cit., p. 108.

effectué sous la responsabilité de Philippe Sollers, en Chine, au printemps 1974 »[1060]. Il y commente notamment la publication des *Carnets du voyage en Chine* de Barthes :

> Ce voyage m'a laissé le plus profond, le plus heureux et très explicitement poétique, souvenir. Comme en témoigne le livre que j'ai publié… Et je pensais bien en rester là (…) lorsque j'ai reçu le volume (…) de Roland Barthes (…).[1061]

Il se souvient que ses amis et lui-même sont à l'époque fortement marqués par « la fabuleuse et érotique beauté poétique des paysages chinois et par la liberté libre de ses habitants en dépit d'un régime totalitaire »[1062]. Nous n'avons pas encore évoqué jusqu'à présent le fait que dans *Le Voyage en Chine*, que nous avons longuement étudié dans la partie II de la thèse, Pleynet insère six poèmes dont cinq sont réalisés durant le séjour en Chine tandis que le dernier est écrit un jour après son retour en France[1063]. Les titres des œuvres apparaissent dans l'ordre suivant : « Le grand fleuve se disjoint et se rejoint encore » ; « Le tombeau de Sun Yatsen » ; « Bientôt commence la grande allée des animaux de pierre » ; « Écoutez bien les airs fameux que l'on joue à Luoyang » ; « 5/1 »[1064] ; « Restes, rêves et souvenirs ». Les six poèmes semblent être posés, voire déposés, dans le texte narratif, placés toujours sur la page de gauche, à l'exception du dernier poème placé sur la page de droite, à la fin de l'ouvrage, à la façon d'un collage. Cette technique est déjà expérimentée dans *Stanze* (1973) grâce à laquelle deux genres textuels différents, la poésie et la narration, peuvent se juxtaposer. Selon Pleynet, l'adjonction de la poésie dans le discours narratif est « le symptôme d'une volonté de comprendre ce que je vivais selon le mode et le rythme de la perception émotionnelle de la langue et de la pensée chinoise »[1065]. Nous allons chercher à comprendre comment le discours poétique construit une représentation de la Chine à partir de ses paysages.

[1060] Marcelin PLEYNET, « Situation : en Chine », art. cit., p. 108.
[1061] *Ibid.*, p. 110.
[1062] *Ibid.*, p. 113.
[1063] Les six poèmes se succèdent ainsi dans l'ordre des pages : p. 48, p. 58, p. 60, p.78, p.114, p. 123.
[1064] Il s'agit de la fête du 1er Mai à Pékin en 1974.
[1065] Marcelin PLEYNET, *Le voyage en Chine : Chroniques du journal ordinaire 14 avril-3 mai 1974 – extraits* (1980), *op. cit.*, p. 15.

8.3.1. Les poèmes « chinois »

Pleynet partage avec Sollers[1066] un intérêt particulier pour les poésies de Mao (voir partie I). On peut supposer que la lecture des œuvres poétiques de Mao est tout d'abord guidée par les positions idéologiques « prochinoises » défendues par les deux écrivains. Dans *Stanze*, Pleynet reproduit deux poèmes de facture classique, l'un destiné à Mao par Kouo Mo-Jo, et l'autre correspondant à la réponse de Mao (voir partie I). A cet effet, on peut aussi penser que Pleynet (comme Sollers) lisant les poèmes de Mao tente de cerner les indices qui témoignent du maintien des traditions poétiques de ces deux derniers millénaires. Car Pleynet connaît particulièrement bien la poésie chinoise ancienne, notamment ses règles de style fort différentes de la poésie occidentale. Dans l'article intitulé « Situation : en Chine », Pleynet cite les poètes chinois Li Bo et Wang Wei[1067], les incluant dans un vaste cercle de poètes et de lettrés chinois à travers le monde « qu'il s'agisse de Villon, de Baudelaire, de Lautréamont, de Rimbaud, de Tchouang-Tseu, de Li Po, de Wang Wei (...) de tant d'autres (...) »[1068]. Pleynet apporte un soin particulier au lexique, en cherchant le plus souvent possible à obtenir un effet de concision grâce à l'adoption des règles de l'art poétique chinois. La poésie traditionnelle chinoise donne à voir le monde à travers une succession de filtres, jusqu'à parvenir à l'expression la plus épurée et la plus symbolique. Pleynet devient de plus en plus sensible à de telles formes du langage poétique, laissant un espace ouvert au monde tel qu'il l'entend ou le voit à l'instant où il écrit.

Pleynet précise qu'il cherche « à transcrire dans une langue poétique » les moments de forte intensité du voyage, et pour cela, il emprunte « comme tout naturellement une forme de poésie (…) traduite du chinois »[1069]. Le poète se fixe une triple mission, transcrire, emprunter, traduire, confiant au lecteur tout ce qu'il doit à sa connaissance de la poésie chinoise classique. Dans « Situation : en Chine », il revient sur la méthode utilisée dans *Voyage en Chine* et confirme son projet de l'époque

---

[1066] L'amitié entre Sollers et Pleynet se poursuit depuis 1960. Ils entretiennent des conversations quotidiennes, séjournent régulièrement à Venise, ville qu'ils apprécient beaucoup l'un comme l'autre.
[1067] Li Po (701-762) et Wang Wei (701-761) sont deux poètes chinois de la Dynastie Tang. Ils sont les poètes les plus connus de l'histoire de la Chine.
[1068] Marcelin PLEYNET, « Situation : en Chine », art. cit., p. 114.
[1069] Marcelin PLEYNET, *Le voyage en Chine : Chroniques du journal ordinaire 14 avril-3 mai 1974 – extraits* (1980), *op. cit.*, p. 15.

d'avoir voulu écrire des poèmes « dans une manière orientale »[1070]. Le poète cherche à emprunter des éléments stylistiques de l'écriture poétique chinoise dans le but de modifier son écriture personnelle. En écrivant « à la manière de l'écriture poétique chinoise », il semble vouloir « faire corps » avec un ensemble de procédés lexicaux ou sémantiques propres au système d'écriture poétique chinois. Ce procédé met en place une poétique de l'énonciation caractérisée notamment par le choix de certaines métaphores. De notre point de vue, les poèmes de Pleynet dans *Voyage en Chine* illustrent la relation Orient-Occident dans le contexte de l'écriture poétique. Notre réflexion s'appuie sur la lecture des textes de François Cheng consacrés à la poésie chinoise classique de la dynastie Tang[1071].

8.3.1.1. La langue poétique « chinoise »

La poésie chinoise classique se caractérise non seulement par une forme concise permettant une économie de mots, mais aussi par le choix minutieux des signes de l'écriture. Ainsi, François Cheng raconte cette anecdote, rapportée aussi par Pleynet[1072] de la façon suivante :

> L'histoire littéraire chinoise rapporte d'innombrables anecdotes où un poète se prosterne devant un « maître d'un mot » en signe de reconnaissance [car] trouver un mot n'est pas simplement faire un choix plus ou moins heureux, c'est saisir avec exactitude la loi secrète des choses : et changer un mot ou l'ordre des mots, c'est changer un peu l'ordre de l'univers. Aux yeux d'un poète, les caractères sont les éléments vivants d'un monde organique, chacun doué de personnalité et possédant une valeur qui lui est propre.[1073]

Dès l'origine, le projet poétique de Pleynet qui se forge dans le contexte de la culture occidentale, tient compte des autres mondes ou des autres cultures. Nous avons évoqué l'œuvre *Stanze* (1973) dans la partie I de la thèse où la Chine politique

---

[1070] Marcelin PLEYNET, « Situation : en Chine », art. cit., p. 114. *Le voyage en Chine* comporte environ 6 poèmes, dont 5 sont écrits durant le voyage.

[1071] Il s'agit d'une des dynasties chinoises qui existe entre le VIIe et le IXe siècle.

[1072] « Il y a une anecdote, c'est l'histoire d'un poète plus jeune qui vient de s'adresser à un de ses aînés, et qui lui montre un poème. Et dans le poème, le poète plus âgé lui a dit : 'il semble que ce caractère ne convienne pas', et le jeune, évidemment extrêmement blessé, il reprend son poème et il part. Et dès que le plus jeune est parti, le plus âgé trace dans sa main le caractère qui aurait convenu (…) et il l'attend, et l'autre, évidemment, revient, et lui dit que je pense que le caractère 'souffle' aurait convenu d'avantage que le caractère que j'avais employé. Et à ce moment-là, le poète le plus ancien ouvre sa main et lui montre que dans sa main il a tracé le caractère 'souffle' », Il s'agit d'une version dictée d'un entretien de Pleynet diffusé par France culture pendant les années 1980, dont l'audio est proposé par le site Pileface. URL: http://www.pileface.com/sollers/spip.php?article810#section7

[1073] CHENG Chi-Hsien (François Cheng), « Analyse du langage poétique dans la poésie chinoise classique », art. cit., p. 33.

mais aussi la Chine ancienne sont des sources d'inspiration. A présent, pour illustrer de manière concrète les emprunts effectués par Pleynet à la poésie chinoise classique (tant au niveau de la forme que du fond) nous proposons d'examiner plus particulièrement ces deux poèmes extraits du *Voyage en Chine*, à savoir « Le grand fleuve se disjoint et se rejoint encore » et « Écoutez bien les airs fameux que l'on joue à Luoyang ».

Notre première remarque concerne la mise en page des œuvres qui témoigne d'une réflexion approfondie de la part du poète pour disposer les vers du poème dans l'espace de la page.

Le grand fleuve se disjoint et se rejoint encore

Vent vagues étendue d'eau sous un drapeau rouge

Au retour
soleil de face
odeur de colza
ancienne voile jaune
jonque
sous-marin gris dans la tempête

Que se forge ici la couleur qui ne tient qu'à nous
10 000 ans passent
sur les vagues pour réunir ces continents

Venant bleus sur le Rhône
Huangpu Yang zi dans la mélange divisée du cœur

Sous la même peau
nous n'y sommes pas
Aux bords opposés Lyon Paris Shanghaï

Barques dans le courant
et révolutions dans la tête

Fig. 39 « Le grand fleuve se disjoint et se rejoint encore » de Pleynet

Écoutez bien les airs fameux que l'on joue à Luoyang

bords des montagnes
champs jaunes verts
falaises traversées

nuit détachée vide vite
au pied de la flûte
deux heures durant

ce qu'il lui faut

continent rouge
caractères rouges
docte ignorance

mille ans de longue vie

Fig. 40 « Écoutez bien les airs fameux que l'on joue à Luoyang » de Pleynet

En effet, en laissant une large place aux espaces blancs autour du texte, entre les lignes et les mots, le poète cherche à créer l'impression du « vide », l'énoncé donnant avec les mots l'impression du « plein ». Le dispositif est renforcé par l'absence de ponctuation et de lettre majuscule à l'initiale. Ces « blancs » participent à l'élaboration du texte « sur la largeur et sur l'épaisseur ce qui n'appartient pas à la ligne, ce qui s'inscrit sans nom dans la profondeur du récit, ce qui vient de la profondeur du récit charger le récitant de ce que la ligne ne peut se doser que comme désir » [1074].

Si la mise en page des poèmes n'est pas codifiée dans l'art poétique chinois, en revanche la pensée chinoise se structure communément autour des notions de vide et de plein[1075]. Ce mode de mise en forme du poème renforce les aspects visuels. Dans la peinture chinoise, une dynamique se produit grâce à l'interaction entre le plein (les traits du pinceau) et le vide (l'espace blanc). De même, la « dichotomie Vide-Plein » [1076] dans la poésie chinoise se trouve plutôt dans l'alternance des « mots

[1074] Marcelin PLEYNET, « La poésie doit avoir pour but… », *Théorie d'ensemble*, *op. cit.*, p. 121.
[1075] Comme nous l'avons déjà évoqué dans le chapitre consacré au « roman chinois » dans la première partie, la notion du Vide garde toujours un rôle central dans la pensée chinoise. Plus précisément, selon François Cheng, « le Vide n'est pas, comme on pourrait le supposer, quelque chose de vague ou d'inexistant, mais un élément éminemment dynamique et agissant. Lié à l'idée de souffles vitaux et du principe d'alternance Yin-Yang, il constitue le lieu par excellence où s'opèrent les transformation, où le Plein serait à même d'atteindre la vraie plénitude », François CHENG, *Vide et plein, le langage pictural chinois* (1979), Paris, Seuil, 1991, p. 45.
[1076] François CHENG, *Vide et plein, le langage pictural chinois* (1979), *op. cit.*, p. 74.

pleins » et des « mots vides »[1077], et ce « afin de rendre plus vivants les vers »[1078]. Le geste qui consiste à supprimer autant que possible les « mots vides » contribue d'ailleurs à créer le phénomène linguistique de la concision, une autre caractéristique du langage poétique chinois adopté par Pleynet. La concision de l'écriture est activée principalement par le procédé stylistique de l'ellipse rendu visible par les suppressions de pronoms personnels, d'adverbes, de prépositions, de déterminants ou de verbes « comme si les signes voulaient se passer d'éléments intermédiaires et retrouver ce contact direct qu'on observe entre les choses dans la nature »[1079]. L'opération comporte un risque, car la disparition d'un mot ne doit pas supprimer le sens, mais au contraire le renforcer. À cet égard, l'omission des pronoms personnels dans l'énoncé poétique mérite une attention particulière. Ainsi l'ellipse des pronoms personnels « je », « tu », « il ou elle » dans les poèmes, impliquant l'effacement des personnes dans le texte poétique, « ne nuit pas toujours à la compréhension, mais ajoute souvent des nuances subtiles »[1080]. Cependant, dans son écriture en prose, Pleynet aime utiliser des éléments linguistiques signalant une situation de communication entre un émetteur et un récepteur, tel que « Le soir spectacle d'acrobatie. Le même que j'ai déjà vu à Paris »[1081] ou encore « La gare de Shanghai. On fait évacuer une des entrées de la gare pour nous laisser passer »[1082]. Or c'est l'emploi des pronoms personnels comme « je », « tu », « nous », « vous » qui marque les modalités du dialogue ou de l'injonction dans l'énoncé. Mais dans les poèmes « chinois » du *Voyage en Chine*, les pronoms personnels ne sont pas nombreux. Pleynet utilise six fois le pronom « nous » dans les premiers trois poèmes[1083], tels que « Sous la même peau / nous n'y sommes pas / Aux bords opposés »[1084], « sur la terre

---

[1077] François CHENG, *L'écriture poétique chinoise, suivi d'une Anthologie des poèmes des Tang*, *op. cit.*, p. 37. Selon François Cheng, dans la poésie chinoise, les mots pleins désignent « les substantifs et les deux types de verbes : verbes d'action et verbe de qualité » tandis que les mots vides sont « l'ensemble des mots-outils qui indiquent des relations : pronom personnels, adverbes, prépositions, conjonctions, mots de comparaison, particules, etc. » (p. 37).
[1078] *Ibid.*
[1079] CHENG Chi-Hsien (François Cheng), « Analyse du langage poétique dans la poésie chinoise classique », art. cit., p. 39.
[1080] François CHENG, *L'écriture poétique chinoise, suivi d'une Anthologie des poèmes des Tang*, *op. cit.*, p. 41.
[1081] Marcelin PLEYNET, *Le voyage en Chine : Chroniques du journal ordinaire 14 avril-3 mai 1974 – extraits* (1980), *op. cit.*, p. 39.
[1082] *Ibid.*, p. 49.
[1083] Deux fois dans « Le grand fleuve se disjoint et se rejoint encore », une fois dans « Le tombeau de Sun Yatsen » et trois fois dans « Bientôt commence la grande allée des animaux de pierre ».
[1084] *Ibid.*, p. 48.

détrempée / nous y sommes »[1085], ou « pour nous un à un les animaux de pierre se couchent dans la terre »[1086]. Le « nous » désigne le groupe d'amis avec lequel Pleynet voyage en Chine ; il y a également le pronom « je » qui n'apparaît qu'une seule fois dans le poème intitulé « 5/1 » : « dans le nombre en fête aujourd'hui / soudain je l'entrevois dans sa parure pourpre »[1087], ainsi que le « on » placé dans le titre du quatrième poème : « Écoutez bien les airs fameux que l'on joue à Luoyang ». Il faut également noter à deux reprises l'emploi du pronom « il » dans une forme impersonnelle : « Montagne vide / si proche soit-il »[1088] et « ce qu'il lui faut »[1089] . La suppression des pronoms personnels participe à la représentation d'un monde dans lequel le narrateur ou les personnages autour de lui auraient disparu. D'une façon logique, cette modalité stylistique s'applique aussi aux verbes. Notons que le poème « Écoutez bien les airs fameux que l'on joue à Luoyang » ne comporte qu'un seul verbe (« ce qu'il lui faut ») tandis que dans « Restes, rêves et souvenirs », dernier poème écrit après le retour de Chine, il ne reste plus que des substantifs et des adjectifs. Si on met en parallèle cette œuvre avec celle du poète chinois Wen Ting-yun (812-870) de la fin de la dynastie Tang, intitulée *Départ à l'aube sur le mont Shang*, on voit que l'absence du verbe fait partie de la langue poétique classique.

Restes, rêves et souvenirs

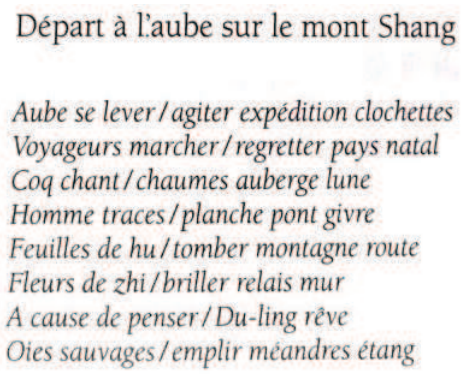
pluie bambous
dix mille beautés
quatre montagnes

terre or
endormie vide

feu de jade
au ciel pourpre

[1090]

Fig. 41 Poème de Pleynet


Départ à l'aube sur le mont Shang

Aube se lever / agiter expédition clochettes
Voyageurs marcher / regretter pays natal
Coq chant / chaumes auberge lune
Homme traces / planche pont givre
Feuilles de hu / tomber montagne route
Fleurs de zhi / briller relais mur
A cause de penser / Du-ling rêve
Oies sauvages / emplir méandres étang

[1091]

Fig. 42 Poème de Wen Ting-yun

[1085] Marcelin PLEYNET, *Le voyage en Chine : Chroniques du journal ordinaire 14 avril-3 mai 1974 – extraits* (1980), *op. cit.*, p. 58.
[1086] *Ibid.*, p. 60.
[1087] *Ibid.*, p. 114.
[1088] *Ibid.*, p. 60.
[1089] *Ibid.*, p. 78.
[1090] *Ibid.*, p. 122.
[1091] François CHENG, *L'écriture poétique chinoise, suivi d'une Anthologie des poèmes des Tang*, *op. cit.*, p. 235.

Selon François Cheng, « ce type de vers où, à force de suppressions de mots vides, il ne reste que des mots pleins portés par le seul rythme, est difficile à réussir »[1092]. Compte tenu de ces éléments, une question importante se pose : il s'agit de comprendre pourquoi Pleynet qui insiste sur l'énoncé poétique en tant que forme d'un dialogue avec l'autre, semble abandonner ce principe dans le corpus des poèmes chinois. Des éléments de réponse se trouvent chez François Cheng :

> La suppression des indicateurs pronominaux fait que le discours objectif, descriptif, coïncide avec le discours intérieur, qui dans le même temps est un dialogue incessant avec l'autre. C'est au cœur de cette coïncidence qu'on atteint l'état hors de la parole. [1093]

Le travail de mise en espace du poème ne se réduit pas seulement à des formes. Bien au contraire, le poète souligne que « le lieu de rencontre et d'échange se produit non sur les formes mais sur ce qui produit »[1094]. Il semble donc qu'il y a bien une convergence de point de vue entre Cheng et Pleynet. Chez ce dernier, l'activité poétique tient compte du fait que « l'unité minimale du texte poétique est le mot »[1095]. Dans le même temps, le texte poétique fonctionne selon une mécanique du mouvement entre intérieur et extérieur, entre dedans et dehors qui met en jeu les rouages de la langue. Mais si on relit *Stanze*, on constate que Pleynet n'entreprend pas le même travail linguistique dans la mesure où il est davantage préoccupé par les valeurs de la symbolique chinoise. En conséquence les poèmes « chinois » du *Voyage en Chine* diffèrent totalement des Chants de *Stanze*. Le poète a donc franchi une nouvelle étape dans la connaissance de la Chine durant le voyage, comme si l'expérience matérielle aidait le poète à accomplir un cheminement spirituel.

8.3.1.2. L'harmonie entre l'homme et la nature

Les précédentes remarques permettent d'aborder la question des influences exercées par la poésie traditionnelle chinoise sur la création poétique de Pleynet. A cet effet, nous proposons d'introduire une comparaison entre les poèmes « chinois » de Pleynet et ceux de Wang Wei (701-761), poète, peintre et musicien chinois de la

---

[1092] François CHENG, *L'écriture poétique chinoise, suivi d'une Anthologie des poèmes des Tang*, *op. cit.*, p. 53.
[1093] *Ibid.*, p. 42.
[1094] Marcelin PLEYNET, « La poésie doit avoir pour but… », art. cit., p. 122.
[1095] *Ibid.*, p. 125.

période Tang, déjà cité dans ce chapitre et dont les œuvres sont traduites en français par François Cheng :

Montagne vide
si proche soit-il
marcherons-nous jusqu'au ciel
dans la pluie transparente
si nous n'y sommes pas [1096]

Fig. 43 Poème de Pleynet

Le Clos-aux-Cerfs

Montagne vide / ne percevoir personne
Seulement entendre / voix humaine résonner
Ombre-retournée [1] / pénétrer bois profond
Encore éclairer / mousse verte dessus [2] [1097]

Fig. 44 Poème de Wang Wei

Selon François Cheng, le poème de Wang Wei traduit « une expérience spirituelle, expérience du vide et la communion avec la nature »[1098]. La promenade du poète dans la montagne décrit un lieu de solitude absolue malgré des voix humaines qu'on entend. Grâce au procédé linguistique de l'omission du pronom personnel et de la préposition, le poète finit par « faire corps » avec la « montagne vide » ; le narrateur va donc « s'identifier d'emblée à la 'montagne vide' »[1099]. Dans cette image, la « montagne vide » est personnifiée et c'est elle qui entend des voix et qui regarde la forêt éclairée. En conséquence, la symbiose entre l'homme et la nature est totale.

Le poème de Pleynet « Bientôt commence la grande allée des animaux de pierre » décrit aussi une promenade dans la montagne, non plus celle du poète narrateur mais celle d'un groupe désigné par « nous » mis pour Pleynet et ses amis. Le poète reprend l'image de la « montagne vide », mais contrairement à l'œuvre de Wang Wei, il choisit de mélanger à la fois les éléments de la nature (« montagne » et « ciel ») avec les sujets de l'action désignés par « il » et « nous », en l'absence du « je ». De ce fait, il finit par s'identifier à un tout, à la « montagne vide », au « ciel », à lui-même (« il ») ou au groupe (« nous »). Ainsi le poème célèbre un phénomène de fusion au sein duquel il n'y a plus de distinction entre l'homme et la nature. Ce point est indissociable de la pensée poétique chinoise d'autant qu'elle met aussi en avant les mouvements qui animent la nature. Pleynet reprend à son compte le trait caractéristique de la poésie classique chinoise que nous allons tenter d'illustrer à l'aide des exemples suivants :

[1096] Marcelin PLEYNET, *Le voyage en Chine : Chroniques du journal ordinaire 14 avril-3 mai 1974 – extraits* (1980), *op. cit.*, p. 60. Il s'agit de la première strophe de « Bientôt commence la grande allée des animaux de pierre ».
[1097] François Cheng, *L'écriture poétique chinoise, suivi d'une Anthologie des poèmes des Tang*, *op. cit.*, p. 136.
[1098] *Ibid.*, p. 40.
[1099] Marcelin PLEYNET, *Le voyage en Chine : Chroniques du journal ordinaire 14 avril-3 mai 1974 – extraits* (1980), *op. cit.*, p. 40.

Que se forge ici la couleur qui ne tient qu'à nous
10 000 ans passent
sur les vagues pour réunir ces continents

Venant bleus sur le Rhône
Huangpu Yang zi dans la mélange divisée du cœur

[1100]

Fig. 45 Poème de Pleynet

Soir d'automne en montagne

Vide montagne / nouvelle pluie après
Ciel air / soir venir automne
Claire lune / pins milieu briller
Pure source / rochers dessus couler [1] [1101]

Fig. 46 Poème de Wang Wei

Le poème de Pleynet décrit une scène en mouvement dans laquelle « la couleur se forge », « 10 000 ans passent » et « bleus venant ». De même chez Wang Wei, la nature est saisie aussi à travers des mouvements, comme le clair de lune qui brille dans les pins et la source qui coule au-dessous des rochers. Là aussi, le narrateur disparaît et laisse toute la place aux manifestations de la nature. Ainsi l'expression poétique de Pleynet se rapproche de celle du poète Wang Wei.

Pleynet explore ce dispositif complexe dans le cas de la poésie chinoise[1102]. En construisant l'énoncé poétique selon des règles empruntées au code poétique traditionnel de la dynastie Tang, il retient un point très important pour représenter le monde, le principe de l'harmonie qui relie l'homme et la nature. En effet, la poésie comme la peinture chinoise traditionnelle cherchent à recréer la puissance de l'harmonie qui gouverne les relations entre l'homme et les éléments de la nature. Ainsi l'écriture poétique tente par tous les moyens de saisir le phénomène de fusion entre l'un et l'autre. Si la distinction entre chacun d'eux perdure, c'est dans un rapport d'échelle, compte tenu du fait que la pensée chinoise représente l'homme petit dans un espace immense. Cette distinction dimensionnelle provient des interactions entre l'homme et la nature qui assurent le fonctionnement du principe d'harmonie. L'image du sujet entouré par la terre et le ciel rappelle l'une des conceptions les plus fondamentales de la pensée chinoise, c'est-à-dire le *San Cai*, une notion qui porte sur « la relation privilégiée entre les trois entités Ciel-Terre-Homme » [1103]. Plus

[1100] Marcelin PLEYNET, *Le voyage en Chine : Chroniques du journal ordinaire 14 avril-3 mai 1974 – extraits* (1980), *op. cit.*, p. 48. Il s'agit un extrait de « Le grand fleuve se disjoint et se rejoint encore ».
[1101] François CHENG, *L'écriture poétique chinoise, suivi d'une Anthologie des poèmes des Tang*, *op. cit.*, p. 199.
[1102] Dans le poème de Wen, il ne s'agit que la deuxième strophe : « Coq chant / chaumes auberge lune, Homme traces / planche pont givre ».
[1103] François CHENG, *L'écriture poétique chinoise, suivi d'une Anthologie des poèmes des Tang*, *op. cit.*, p. 30.

précisément, le Ciel en haut signifie le Yang, la Terre en bas représente le Yin, quant à l'homme il se situe au centre et il possède « en esprit les vertus du Ciel et la Terre, et en son cœur le Vide »[1104] : ces trois éléments sont à la fois indépendants et inséparables. Ce point nous paraît important dans la mesure où il y a toujours, dans la poésie chinoise classique des Tang comme dans les poèmes « chinois » de Pleynet, une interpénétration entre le sujet et l'objet, entre l'homme et le paysage, qui est transcrite au moyen des images. Ce phénomène permet de réaliser « la communication constante et nécessaire entre le pouvoir imaginant de l'homme et l'univers imaginé »[1105]. Pleynet semble découvrir peu à peu cette théorie durant le voyage en Chine. Dès son arrivée à Pékin, sur la route entre l'aéroport et l'hôtel, l'écrivain remarque déjà : « les Chinois occupent d'une façon me semble-t-il tout à fait particulière les espaces que nous traversons »[1106]. Il s'agit de la toute première impression qu'il perçoit en observant la ville. Plus tard, il notera à l'occasion de visites à la campagne, que « les hommes perdus dans les vastes étendues qu'ils cultivent paraissent très petits sans pour autant s'y perdre »[1107]. Comme nous l'avons indiqué dans la partie II de la thèse, Pleynet s'intéresse aussi au *taijiquan*, la gymnastique chinoise dont la pratique est étroitement liée à la pensée taoïste, par laquelle on peut « se vider l'esprit »[1108] afin d'arriver à avoir un corps « qui n'est pas léger mais vide. Rien de l'érection phallique du corps occidental »[1109]. Ces différents éléments spécifiques de la pensée chinoise permettent à l'écrivain de prendre conscience du fait que les Chinois pensent la représentation du monde dans un rapport dimensionnel. Pleynet note dans son journal trois jours avant le retour en France : « Se confirme ici ce soir, une fois de plus, ce rapport d'échelle de l'homme à son environnement que je remarquais en arrivant. Ici, terre et ciel »[1110].

Dans *Le voyage en Chine*, l'écriture du journal permet à l'auteur de se familiariser avec les concepts de la théorie « Ciel-Terre-Homme », mais c'est à travers la langue poétique qu'il parvient à les mettre en pratique. Nous avons déjà noté l'intérêt de Pleynet pour la relation interactive entre le « dedans » et le « dehors » ; or

---

[1104] François CHENG, *L'écriture poétique chinoise, suivi d'une Anthologie des poèmes des Tang*, *op. cit.*, p. 30.
[1105] *Ibid.*
[1106] Marcelin PLEYNET, *Le voyage en Chine : Chroniques du journal ordinaire 14 avril-3 mai 1974 – extraits* (1980), *op. cit.*, p. 28.
[1107] *Ibid.*, p. 88.
[1108] *Ibid.*, p. 77.
[1109] *Ibid.*, p. 111.
[1110] *Ibid.*

ce procédé atteint son apogée dans « Restes, rêves et souvenirs », poème déjà cité. L'œuvre décrit un lieu familier à l'auteur ; il se situe à Dreux : dans cet endroit, voici que surgit la mémoire du paysage chinois qui « peut certes être étendu et plat, comme celui que je traverse un peu avant Dreux, et même beaucoup plus vaste, mais sa division, son unité de mesure, de perception, lui donnent une tout autre dimension »[1111]. Soudain une sorte d'interaction se produit entre le poète, l'espace de France et celui de Chine : tout fusionne dans un état d'harmonie absolu. À cet égard, il faut préciser la notion très singulière pour un Occidental, mais assez ordinaire pour un Chinois, c'est-à-dire le concept traditionnel dans la poésie chinoise du *qing-jing* (情景) car la lecture de ce poème témoigne vraiment d'un niveau de perception analogue à ce dernier. Le *qing-jing* peut se traduire en français par « sentiment (intérieur) – paysage (extérieur) »[1112]. Selon le lettré chinois Xie Zhen (1495-1575), « le sentiment intérieur et le paysage extérieur sont la base de la création poétique (…) le paysage devient alors l'intermédiaire de la poésie tandis que le sentiment est l'embryon de cette dernière, c'est à travers la combinaison du sentiment-paysage que se forme la poésie » [1113]. En d'autres termes, le *qing-jing* est à la fois le fondement et la particularité de la poésie chinoise caractérisée par une « interaction » entre l'homme, l'émotion et la nature, ce qui permet de provoquer une « corrélation constante entre l'homme et l'univers »[1114]. Ainsi la lecture des poésies de Pleynet dans *Le voyage en Chine* montre que le poète rejoint la dimension du *qing-jing* au moyen d'associations comme sentiment-paysage ou comme intérieur-extérieur qui provoquent une symbiose entre l'objet et le sujet. Dans ce sens, « Restes, rêves et souvenirs » devient un lieu de rencontre : le poète est entouré par le paysage familier de Dreux, sa contemplation lui permet d'intérioriser le paysage qu'il va finir par faire fusionner avec le souvenir du paysage en Chine. A travers ce processus, il crée une image fabuleuse où se croisent l'Homme (le poète), le Ciel et la Terre de l'Occident (paysage de Dreux) et ceux de la Chine (le paysage de la Chine dans la mémoire).

[1111]Marcelin PLEYNET, *Le voyage en Chine : Chroniques du journal ordinaire 14 avril-3 mai 1974 – extraits* (1980), *op. cit.*, p. 121.

[1112] François CHENG, *L'écriture poétique chinoise, suivi d'une Anthologie des poèmes des Tang*, *op. cit.*, p. 85.

[1113] Version originale en chinois : *作詩本乎情景...景乃詩之媒，情乃詩之胚，合而為詩.* Citée par Lü Zhenyu dans *Méthode et art de l'écriture du Classique des vers*, Taipei, Airiti Press, 2012, p. 223. Référence en chinois : 呂珍玉, *詩經章法與寫作藝術*, 臺北, 華藝數位, 2012, p. 223. Xie Zhen (1495-1575) est un lettré chinois du XVIe de la dynastie Ming, il est aussi un spécialiste de la théorie du poème chinois.

[1114] Xiaoxia WANG, « Le chinois - langage idéographique et métaphorique et l'intersubjectivité dans l'image de la poésie chinoise », art. cit. URL : http://lcc.revues.org/139

Selon Wang Fu-zhi (1619 - 1692), grand lettré et philosophe chinois du XVIIe siècle, la notion *qing-jing* peut se décrire ainsi :

> Sentiment et paysage portent chacun un nom différent ; ils sont de fait inséparable. Dans les poèmes de premier ordre, ils forment une symbiose sans faille. Par ailleurs, on relève parmi les meilleurs poèmes des cas où il y a paysage dans le sentiment et d'autres où il y a sentiment dans le paysage…[1115]

Nous venons de présenter le dispositif linguistique utilisé par Pleynet dans les poèmes « chinois » qui est marqué par des emprunts à la pensée chinoise. Dans le chapitre suivant, la recherche va se centrer plus particulièrement sur la puissance du paysage dans le corpus des poèmes « chinois » du *Voyage en Chine*.

8.3.2. L'empreinte du paysage chinois dans l'écriture poétique

Pleynet, parallèlement à ses fonctions de secrétaire de rédaction de *Tel Quel* puis de *L'Infini*, est un critique d'art. Il est l'auteur de plusieurs monographies de peintres du XXe siècle. Il est professeur d'esthétique à l'École des beaux-arts de Paris (1987–1998). Ces précisions montrent que la peinture fait partie des occupations principales de l'auteur. Dans la partie II de la thèse, nous avons juste relevé à propos du texte *Le voyage en Chine* quelques descriptions des paysages sans approfondir la question. Nous y revenons dans ce chapitre dans la mesure où les poèmes « chinois » témoignent de la présence forte des éléments paysagers. Par paysage, il faut comprendre la description d'un lieu souvent nommé qui permet de citer des éléments de la nature. Le paysage chez Pleynet est celui de la nature qu'il décrit minutieusement selon les éléments qui la composent, les montagnes, le ciel, le fleuve, les forêts, les champs avec leurs cultures. C'est une nature à la fois sauvage et maitrisée par la main de l'homme qu'il contemple. Par exemple, le poème intitulé « Le grand fleuve se disjoint et se rejoint encore » évoque une croisière sur le fleuve Yang-tsé et « Le tombeau de Sun Yatsen » décrit une montagne sous un ciel de pluie, avec une forêt profonde[1116] . En abordant le thème du paysage et donc de la nature dans la poésie de Pleynet, nous proposons de donner des clés de lecture qui vont permettre de mieux appréhender la représentation du monde chinois.

[1115] François CHENG, *L'écriture poétique chinoise, suivi d'une Anthologie des poèmes des Tang*, *op. cit.*, p. 91.

[1116] Marcelin PLEYNET, *Le voyage en Chine : Chroniques du journal ordinaire 14 avril-3 mai 1974 – extraits* (1980), *op. cit.*, p. 58.

8.3.2.1. Le regard du poète sur la nature

En guise d'exergue à son livre intitulé *Paysages en deux* (1960-1963), Pleynet inscrit cette citation de Ludwig Wittgenstein (1889-1951) :

> La meilleure description que je puisse donner de ce qu'on me montrait pendant quelques instances, est ceci : L'impression était celle que donnerait un cheval cabré. Ce qui donna lieu à une description parfaitement définie. Etait-elle une vision ou était-elle une pensée.[1117]

Pleynet, déjà en 1960, est donc interpellé par les significations du paysage.

> Paysage avec un grand chêne
> Sous les nuages
> Morte comme la lumière
> Ces bleus
> Ces villages déserts
> Et parfois le poids de la pluie sur ces villages
>
> A l'horizon ces pavés bleus
> La pensée généreuse [1118]

La description est liée à des impressions ressenties par le poète. Il ne décrit pas seulement les détails qui attirent son regard. Ce que nous remarquons dans les poèmes « chinois » c'est le fait que les paysages sont évoqués au présent comme s'il y avait une simultanéité entre le moment où le poète regarde le paysage et l'instant de l'écriture de ce dernier. Cette façon de faire produit une sorte de symbiose entre l'espace décrit et le temps de l'écriture. Certes Pleynet regarde la nature, mais il tente aussi de recréer des instants pleinement vécus et remplis par des impressions. C'est à force d'observations, provoquant d'ailleurs un mouvement entre extérieur (en dehors de lui) et intérieur (au dedans de lui) que la nature accède à un état de fusion entre les éléments, les mouvements et les couleurs. L'attitude de Pleynet est donc directement empruntée à la tradition artistique chinoise selon laquelle pour devenir un artiste « il faut d'abord apprendre à observer la nature avec des yeux éclairés par un rayon qui vient de l'âme »[1119]. On peut ainsi penser que le voyage en Chine permet à Pleynet d'expérimenter l'enseignement poétique et pictural de la Chine ancienne.

Dans *Stanze* les quatre chants ne comportent pas de descriptions. Cependant, l'auteur insère l'extrait d'un article publié dans *Le Monde* sur la guerre au Vietnam,

---

[1117] Marcelin PLEYNET, « Paysages en deux, 1960 – 1963 », *Les trois livres*, Paris, Seuil, 1984, p. 112.
[1118] *Ibid.*, p. 151.
[1119] Nicole VANDIER-NICOLAS, « La peinture chinoise à l'époque Song », *Cahiers de civilisation médiévale*, n° 36, octobre-décembre 1966, p. 523.

avec une longue description de la plaine du Tonkin[1120] traversée par les fleuves « qui ont des crues très puissantes » et qui « transportent de grandes quantités d'alluvions qui proviennent de l'érosion des reliefs montagneux »[1121]. Ce que le poète retient alors de ce lieu imaginé, c'est la puissance du « fleuve rouge » que les hommes tentent depuis des siècles de retenir au moyen de digues, pour éviter une catastrophe. Ici le fleuve porte les germes d'une fureur contre les hommes puisqu'il faut sans cesse consolider les digues « pour protéger les cultures et la vie de quelques quinze millions d'hommes qui vivent dans cette plaine où l'on compte à peu près aujourd'hui plus de huit cents habitants au kilomètre carré »[1122]. C'est le seul moment de l'œuvre où apparaît un paysage et encore comme nous venons de le dire, le texte est un collage qui témoigne de l'hostilité entre la nature et l'homme, un caractère qui est complètement absent dans les poèmes « chinois ».

Dans *Le voyage en Chine*, on voit que la description du paysage fait l'objet d'une écriture travaillée. Par exemple, la visite du temple Wuliang « un des rares exemples d'architecture entièrement dépourvue de bois »[1123] est une aubaine pour l'écrivain qui entreprend de décrire pas à pas ce lieu « constitué de trois salles rectangulaires tout en longueur »[1124]. Autre exemple, celui de la visite du tombeau de Sun Yat-sen situé « au sud de la montagne pourpre »[1125] qui se trouve « en haut d'une allée qui monte par paliers. De chaque côté de cette allée une double rangée de sapins. Il pleut. Le ciel est très bas, les nuages couvrent et coupent la montagne. Comme dans la peinture il se déplacent sur la forêt, gris, légers et transparents »[1126]. La citation permet de prendre conscience que le récit en prose de Pleynet qui se déroule au rythme des visites planifiées par les organisateurs chinois ouvre un espace descriptif pour y réunir les détails du paysage, en les plaçant les uns près des autres. On y perçoit le regard du poète accaparé par le flot des impressions nouvelles qui l'assaillent intérieurement. Mais dans le récit en prose, la description est nécessairement objective comme si l'écrivain se mettait à une certaine distance du lieu. En revanche, dans le poème, tout se recrée à travers la dimension de l'imaginaire.

[1120] Marcelin PLEYNET, *Stanze*, *op. cit.*, p. 61.
[1121] *Ibid.*
[1122] *Ibid.*
[1123] Marcelin PLEYNET, *Le voyage en Chine : Chroniques du journal ordinaire 14 avril-3 mai 1974 – extraits* (1980), *op. cit.*, p. 56.
[1124] *Ibid.*
[1125] *Ibid.*, p. 55.
[1126] *Ibid.*, p. 56.

À cet égard, le poème « 5/1 » sur la fête du 1er Mai, placé comme nous l'avons déjà précisé sur la page de gauche tandis que sur la page de droite est décrit le jour de fête[1127], semble être le signe des « richesses de la nature »[1128] ; Pleynet note des détails : « les arbres qui ont leurs feuilles mais pas encore de fleurs sont couverts de bouquets en papiers multicolores, on a ajouté fleurs et feuilles au arbres qui n'en ont pas encore. (…) Des drapeaux de soie rouge couvrent les bâtiments »[1129]. On commence à comprendre la technique de Pleynet quand il s'agit d'enregistrer par écrit ce que l'œil saisit. Alors que le récit en prose offre un éclairage sur le monde réel chinois, l'énoncé poétique rayonne sous l'intensité de l'imaginaire. Il n'y a qu'à lire les premiers vers de « 5/1 » pour prendre conscience de l'émergence d'un mouvement de transformation particulier dans le poème, impossible à penser dans le récit en prose : « Pensées soudaines / mille drapeaux rouges entrant en paix par la porte céleste (…) »[1130]. Finalement, le paysage de la nature est une création du poète car c'est lui qui voit dans « Bientôt commence la grande allée des animaux de pierre », la métamorphose des sculptures (immobiles) en les animant : « pour nous un à un les animaux de pierre / se couchent »[1131]. Le regard du poète dépasse les lois du réel et transforme le monde visible en une nature en mouvement qui se déploie le long de la voie sacrée[1132].

Sans doute à ce moment faudrait-il préciser quelques éléments spécifiques de la peinture traditionnelle chinoise qui connaît son apogée durant la dynastie des Song après l'effondrement de la dynastie Tang. Outre le fait que le peintre est un lettré, poète et calligraphe, ce dernier peint sur une toile en rouleau et respecte la tradition en étant un peintre de la nature. Deux traités de peinture célèbres existent à cette époque-là : le *Pi-ja ki*, « Note sur le travail du pinceau »[1133], et le *Lin-ts'iuan kao-tche*, « Le haut message des forêts et des sources »[1134]. Dans ce dernier ouvrage, il est écrit que le peintre doit se concentrer sur des objets qu'il veut représenter.

[1127] Marcelin PLEYNET, *Le voyage en Chine : Chroniques du journal ordinaire 14 avril-3 mai 1974 – extraits* (1980), *op. cit.*, p. 114. Il s'agit de la fête du 1er mai que Pleynet écrit dans le poème intitulé « 5/1 ».
[1128] *Ibid.*, p. 113.
[1129] *Ibid.*
[1130] *Ibid.,* p. 114.
[1131] *Ibid.*, p. 60.
[1132] La voie sacrée, ou la voie des esprits se trouve à l'entrée du tombeau Xiaoling, mausolée impérial de la dynastie Ming qui se trouve à côté du tombeau de Sun Yat-sen à Nankin.
[1133] Nicole VANDIER-NICOLAS, « La peinture chinoise à l'époque Song », art. cit., p. 520.
[1134] *Ibid.*

Concernant le paysage, « d'une saison à l'autre, un paysage change, les grands horizons plats et marécageux ne se disposent pas dans l'espace comme des chaînes de montagnes où les sommets disparaissent dans les nuages ; voilà ce que signifie *king*, le spectacle »[1135]. A notre avis, Pleynet, au retour du voyage en Chine, comprend qu'il est impossible de penser le monde chinois selon des catégories mais comme un tout où les éléments s'interpénètrent les uns les autres pour arriver à l'état d'harmonie et à une sorte d'unité cosmique qui mobilisent les forces de l'esprit et celles du geste.

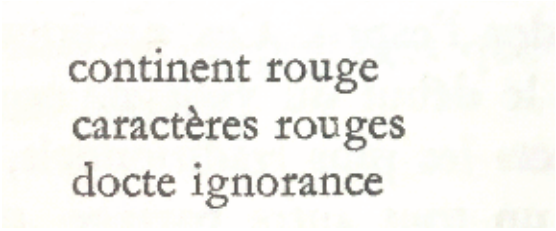
8.3.2.2. Le paysage coloré de la Chine

Les couleurs de la Chine ou la Chine en couleurs ou la Chine sans couleurs, ce sont des formulations qui reviennent à propos des impressions du voyage en Chine des telqueliens et de Barthes. Sollers filme la Chine en couleur. Dans le court métrage, on retient principalement le rouge du drapeau national qui flotte partout (couleur dominante du film). En revanche, Barthes qui apprécie la beauté de certains paysages, constate que la Chine « n'est pas *coloriée* »[1136]. Une seule couleur domine selon l'écrivain, c'est le rouge, couleur de la « grande calligraphie rouge de Mao »[1137] ou celle du « Poème de Mao en rouge »[1138] sur le mur : ce rouge-là, dans la pensée de Barthes, désigne à la fois la beauté de la calligraphie de Mao dans « l'espace chinois »[1139] et le symbole de la révolution.

Si on fait un lien entre couleur et peinture chinoise classique, on est surpris par la différence de traitement de celle-ci entre l'Orient et l'Occident. En Chine c'est une peinture à l'encre qui réduit fortement la force de la couleur. Mais en Occident les artistes depuis le Moyen Age travaillent constamment les techniques de couleurs avec les pigments qu'ils utilisent et celles de l'ombre et de la lumière, et ce jusqu'à la peinture moderne du XXe siècle. Or chez Pleynet, dans les poèmes « chinois », les couleurs se multiplient dans le paysage : « pluie ardoise bleue (…) nuages bleutés (…) dans la forêt ici vert bleu (…) le vent se lève sur les monts de pourpre et d'or

[1135] Nicole VANDIER-NICOLAS, « La peinture chinoise à l'époque Song », art. cit., p. 520.
[1136] Roland BARTHES, « Alors, la Chine ? », art. cit., p. 517.
[1137] Roland BARTHES, *Carnets du voyage en Chine*, *op. cit.*, p. 152.
[1138] *Ibid.*, p. 147.
[1139] Roland BARTHES, « Alors, la Chine ? », art. cit., p. 518.

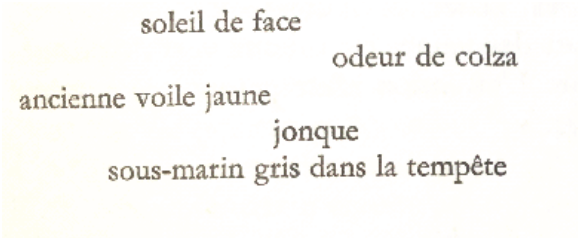
(…) »[1140] . Ainsi dans le poème « Écoutez bien les airs fameux que l'on joue à Luoyang », les champs sont « jaunes verts »[1141] et la couleur rouge s'applique au reste du paysage, l'ensemble produisant l'effet d'un petit tableau.



[1142]

Fig. 47 Extrait d' « Écoutez bien les airs fameux que l'on joue à Luoyang » de Pleynet

On voit bien la domination de la couleur « rouge ». Tandis que Pleynet évoque dans son journal un paysage semblable à une « terre rouge très creusée et excavée »[1143], voici que le poème esquisse le même environnement à l'aide de quelques mots seulement, mettant l'accent uniquement sur la force de la couleur. Rappelons que ce paysage coloré est caractéristique de la province du Shanxi, une zone géographique sèche, dominée par sa terre de couleur rouge-jaune, très différente de celui de Shanghai, ville située au bord de la mer. En outre, la couleur rouge, nous l'avons déjà écrit maintes fois dans la thèse, est le symbole de la Chine révolutionnaire. C'est pourquoi dans ce poème on peut lire deux sortes de paysage, l'un qui est géographique et l'autre qui est politique. Il semble bien que les telqueliens et Barthes font la distinction entre ces deux représentations. Enfin, le poème « Le grand fleuve se disjoint et se rejoint encore » montre comment les couleurs viennent colorer le paysage.



[1144]

Fig. 48 Extrait de « Le grand fleuve se disjoint et se rejoint encore »

[1140] Marcelin PLEYNET, *Le voyage en Chine : Chroniques du journal ordinaire 14 avril-3 mai 1974 – extraits* (1980), *op. cit.*, p. 58. Il s'agit les citations dans le poème « Le Tombeau de Sun Yatsen ».
[1141] Marcelin PLEYNET, *Le voyage en Chine : Chroniques du journal ordinaire 14 avril-3 mai 1974 – extraits* (1980), *op. cit.*, p. 78. Il s'agit de citations du poème « Écoutez bien les airs fameux que l'on joue à Luoyang ».
[1142] *Ibid.,*
[1143] *Ibid.,* p. 69.
[1144] *Ibid.*, p. 48.

Outre le fait que substantifs et adjectifs se succèdent en se juxtaposant, et ce en raison de l'absence de connecteurs qui auraient pu établir des relations entre eux, le poème est disposé sur la page blanche de façon telle que des éléments comme le soleil, le colza, la voile, la jonque et le sous-marin semblent danser sous nos yeux. Le poète mélange les mouvements, les parfums et la lumière. Selon François Cheng, « les Chinois accordaient une nature sacrée aux signes de l'écriture »[1145]. Chez Pleynet, l'énoncé poétique se caractérise par la force de la nomination. En nommant les éléments de la nature, le poète recrée une représentation physique de la Chine. Au-delà de la nomination, s'exprime une émotion sans cesse renouvelée devant les éléments du paysage, les montagnes, les falaises, les champs cultivés, les fleuves et les rivières, etc.

Si dans *Stanze* les couleurs sont rares, à l'exception d'un « riz bleu »[1146] ou « l'oreille ouverte en sang / sang rouge odorant d'un goût légèrement salé alcalin »[1147] ou de « l'or » pour signifier la lumière ou la richesse, dans les poèmes « chinois » l'espace est coloré.

Le voyage en Chine donne l'occasion au poète de concentrer son regard sur le paysage chinois qui « peut certes être étendu et plat, comme celui que je traverse un peu avant Dreux, et même beaucoup plus vaste, mais sa division, son unité de mesure de perception, lui donne une tout autre dimension »[1148]. Il y a de manière évidente une transformation du regard de Pleynet à son retour de Chine qui résulte de plusieurs découvertes, celle de l'écriture épurée parce que débarrassée de tous les signes inutiles, ainsi que celle de l'immensité du paysage chinois qui fait prendre conscience au poète d'un champ de vision plus ou moins ouvert, plus ou moins rétréci, allant du plus grand au plus petit. Ce rapport d'échelle que nous avons déjà évoqué constitue, semble-t-il, l'image la plus précise d'une représentation du monde chinois telle que Pleynet la perçoit.

[1145] CHENG Chi-Hsien (François Cheng), « Analyse du langage poétique dans la poésie chinoise classique », art. cit., p. 34.
[1146] Marcelin PLEYNET, *Stanze*, *op. cit.*, p. 11.
[1147] *Ibid.*, p. 13.
[1148] Marcelin PLEYNET, *Le voyage en Chine : Chroniques du journal ordinaire 14 avril-3 mai 1974 – extraits* (1980), *op. cit.*, p. 121.

8.3.3. Le roman *Le retour* (2016) avec des réminiscences du voyage en Chine

Pleynet n'est jamais revenu en Chine. Il se définit pourtant comme un vrai voyageur et note d'ailleurs qu'à chaque retour de voyage (de n'importe quel voyage qu'il fait), il se sent « transformé »[1149]. Pourtant le voyage en Chine est enregistré dans sa mémoire. Dans son dernier livre intitulé *Le retour* consacré à Venise où il séjourne régulièrement depuis plusieurs années, il y a presque une dizaine de pages[1150] rappelant le séjour en Chine de 1974. Quarante-deux ans plus tard, les souvenirs sont intacts, de l'aéroport de Pékin d'où en limousine ses compagnons de voyage et lui-même rejoignent l'hôtel, à la croisière sur le Yanstsé à Shanghai, de la musique de flûte entendue un matin à Luoyang aux hommes âgés qui pratiquent la gymnastique chinoise (*taijiquan*). Le poète retrouve les images mais également les sensations vécues devant certains sites, tel que le temple Wuliang Dian visité à Nankin : « cette sorte de sensation poétique… en visitant le tombeau des Ming… et lors de la visite du temple de Wuliang Dian qui date de 1381 »[1151]. Il reproduit des itinéraires, des impressions, des images, presque semblables à ce qui a déjà été écrit dans les deux éditions du *Voyage en Chine* (voir partie II) avec toutefois une petite différence inscrite dans *Le retour* : Pleynet évoque un séjour de trois mois alors que celui effectué dans la réalité a duré trois semaines. Forcément il faut chercher à comprendre pourquoi cette mémoire du voyage en Chine réapparaît à une si longue distance du point de départ. L'ouvrage commence par ces mots : « Là où c'était, je suis revenu »[1152] ; le poète revient sur les lieux des événements qui se sont produits dans le passé. Pleynet rapporte les souvenirs qui l'assaillent soudain et qui sont le signe d'une sorte de processus analogique entre Venise et la Chine, convoquant un voyage de l'imaginaire avec un retour en Chine ou un aller sans retour de la Chine. Concrètement le texte traduit la surprise du narrateur alors qu'il se trouve sur la place Santa Formosa à Venise face à une foule d'Asiatiques : aussitôt « comme par magie » il se retrouve « des années en arrière lors d'un voyage de trois mois en Chine, en compagnie de quelques amis »[1153]. Ce phénomène de réminiscence rappelle

[1149] Marcelin PLEYNET, *Le retour*, Paris, Seuil, 2016, p. 46.
[1150] *Ibid.*, p. 42 – 49.
[1151] *Ibid.*, p. 48.
[1152] *Ibid.*, p. 11.
[1153] *Ibid.*, p. 42.

l'expérience littéraire célèbre de « la petite madeleine » de Proust[1154]. Selon Pleynet, ce voyage en Chine l'a « marqué pour toujours »[1155]. Il se souvient de l'avoir préparé à la fois sur un plan idéologique et littéraire comme ses lectures de *Cantos* d'Ezra Pound, (rappelons que Pound a vécu longtemps à Venise et que les poèmes de *Cantos* sont caractérisés par des emprunts faits au Confucianisme et à des idéogrammes) :

> Tous les poèmes lus avant mon départ… Il me semble les revivre dans un poème de Chia Tao : « Au milieu d'un enchevêtrement de montagnes et d'arbres en automne… une grotte… »
> J'aurai encore cette sorte de sensation poétique … en visitant le tombeau des Ming et lors de la visite du temple de Wuliang Dian qui date de 1831.[1156]

Plus précisément, la mémoire des lieux est intacte tandis que la mémoire politique semble défaillante : « Qui peut bien être ce Mao, libérateur de la Chine ? Drôle de biographie. Curieux destin … Il se fera photographier, à plus de soixante-dix ans, traversant à la nage le fleuve jaune »[1157]. À ce propos, l'image de Mao en train de nager dans le fleuve jaune est aussi évoquée par Sollers d'une manière encore plus caricaturale : « L'image de ce Mao Tsé-toung dans le Yangtsé, en train de se baigner (…) entouré de drapeaux rouges, m'a paru vraiment saisissante. C'était très beau, c'était magnifique. Une espèce d'hippopotame »[1158]. C'est la seule image qui semble résister au temps, comme s'il ne restait plus rien des années Mao. C'est comme si en recomposant dans sa mémoire le séjour en Chine, le poète voulait effacer les désagréments pour ne conserver que les moments de plaisir. Or ceux-là correspondent précisément aux instants de plaisir esthétique éprouvés durant les visites de certains sites historiques prestigieux, vestiges d'une Chine ancienne et remarquable qu'il met en correspondance avec les beautés architecturales de Venise. La mémoire du voyageur serait donc sélective, elle ne retient que les instants les plus forts en émotions. Pleynet se souvient de ces lieux de la Chine dans lesquels il s'est senti à la

---

[1154] « Et tout d'un coup le souvenir m'est apparu. Ce goût c'était celui du petit morceau de madeleine que le dimanche matin à Combray (parce que ce jour-là je ne sortais pas avant l'heure de la messe), quand j'allais lui dire bonjour dans sa chambre, ma tante Léonie m'offrait après l'avoir trempé dans son infusion de thé ou de tilleul. La vue de la petite madeleine ne m'avait rien rappelé avant que je n'y eusse goûté; peut-être parce que, en ayant souvent aperçu depuis, sans en manger, sur les tablettes des pâtissiers, leur image avait quitté ces jours de Combray pour se lier à d'autres plus récents; peut-être parce que de ces souvenirs abandonnés si longtemps hors de la mémoire, rien ne survivait, tout s'était désagrégé (…) », Marcel PROUST, *À la recherche du temps perdu*, tome 1, Paris, Gallimard, 1968, p. 46.
[1155] Marcelin PLEYNET, *Le retour*, *op. cit.*, p. 47.
[1156] *Ibid.*, p. 48.
[1157] *Ibid.*, p. 43.
[1158] « La Grande traversée : L'ombre de Mao », *France Culture*, 28 août 2013.

fois « présent et étranger »[1159]. Il écrit que « l'homme accompli ne raccompagne pas ce qui s'en va, ne se porte pas au devant de ce qui vient, il accueille tout, ne conserve rien »[1160]. Ainsi ce qui importe, c'est l'instant, car le verbe « accueillir » signifie recevoir ce qui se manifeste à l'instant, devant soi, mais aussi derrière soi, au-delà de soi, on accueille aussi les souvenirs les plus lointains. Le poète reçoit en lui les émotions les plus anciennes. Si Pleynet parle du « retour », il ne veut pas dire pour autant qu'il s'agit de se retourner dans le passé avec le risque de ne plus être dans le présent. Au contraire, il tente de signifier cette impression qu'il éprouve de n'être jamais revenu de Chine : « et aujourd'hui sur cette place à Venise, c'est encore la Chine qui m'occupe »[1161]. Il se produit une sorte de confusion entre le temps présent et le temps passé du voyage en Chine. Ainsi ce dernier devient une scène fictionnelle dans le roman de Pleynet. L'écriture romanesque réactive l'itinéraire du voyage. Il y a donc une articulation entre mémoire du voyage et réécriture de ce dernier.

En convoquant ses souvenirs, le poète donne au voyage en Chine une nouvelle réalité. Cependant le texte dont nous parlons est présenté par l'auteur comme un roman. Nous avons vu que Kristeva utilise l'écriture fictionnelle dans *Les Samouraïs* pour également évoquer la part de réalité de ce séjour en Chine. Ainsi Pleynet se sert de la forme romanesque pour réécrire ce voyage. Le phénomène de « réécriture »[1162] témoigne d'une inquiétude sensible chez le poète. Celui-ci, alors que la distance dans le temps se creuse plus profondément, semble être le signe d'une peur d'oublier le voyage en Chine. Mais nous pouvons également penser que Pleynet en réactivant cette mémoire dans son roman *Le retour* se met dans une attitude appropriée pour redécouvrir ou

> (…) remonter à la source d'un sens inaperçu mais important du voyage [qui] atteste ainsi que ce sens peut continuer son existence au-delà de l'événement, dans ce regard qu'on lui porte et qui va nourrir une écriture actuelle. La littérature ne reprend ces voyages que pour continuer indéfiniment le sien.[1163]

[1159] Marcelin PLEYNET, *Le retour*, *op. cit.*, p. 13

[1160] *Ibid.*, p. 47. Il s'agit d'une citation de Tchouang-tseu, philosophe taoïste de la Chine ancienne. Elle se trouve aussi dans un article de Sollers publié en 2002. Philippe SOLLERS, « L'évidence chinoise », *Fugues*, *op. cit.*, p. 204.

[1161] Marcelin PLEYNET, *Le retour*, *op. cit.*, p. 49.

[1162] « Autant donc, 35 ans après, pour la réécriture de l'histoire de ce voyage en Chine. La Chine peut bien être devenue une des très grandes puissances mondiales, le réflexe colonialiste, spontanément anti-chinois, est toujours également présent », Marcelin PLEYNET, « Situation : en Chine », art. cit., p. 110.

[1163] Jean-Marc MOURA, « Reprise, répétition, réécriture des voyages dans la fiction européenne contemporaine », *La littérature dépliée : Reprise, répétition, réécriture*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, p. 59. URL : http://books.openedition.org/pur/35009

Chapitre 9. Barthes après le voyage en Chine, ou le « Tao dans le Neutre »

Les trois voyages de Barthes au Japon dans les années 1960 ont influencé la rédaction de *L'Empire des signes* (1970) qui correspond à un inventaire des stéréotypes du mode de vie des Japonais, comme la cuisine, l'art du thé, la langue, le haïku[1164] mais aussi le théâtre ou les arts graphiques. D'après l'auteur, le Japon l'a mis dans une « situation d'écriture »[1165] ; il s'agit donc d'une expérience inédite et impossible à réitérer durant le voyage en Chine de 1974. Dans les *Carnets du voyage en Chine*, sans doute obsédé par le souvenir du voyage au Japon, il fait intervenir à différentes reprises la référence du Japon : il évoque un navire vu à Shanghai sur lequel se trouve « quatre cents Japonais »[1166] ; il remarque lors d'un spectacle de ballet qu'il y a une fille chinoise qui porte un kimono « comme une Tonkinoise »[1167] ; il observe deux touristes chinois aux grottes de Longmen et les considère « comme les Japonais » car ils « se photographient beaucoup »[1168]. Barthes rappelle la mémoire du Japon pour traduire l'idée selon laquelle il ne s'agit pas de décrire le pays visité mais plutôt d'en signifier le système correspondant, seul moyen de rendre compte du réel :

> Je puis aussi, sans prétendre en rien représenter ou analyser la moindre réalité (ce sont les gestes majeurs du discours occidental), prélever quelque part dans le monde (*là-bas*) un certain nombre de traits (mot graphique et linguistique), et de ces traits former délibérément un système. C'est ce système que j'appellerai : le Japon.[1169]

Selon Barthes, le système Japon se fonde sur trois symboles : la langue, le Zen et le haïku. De l'expérience du voyage au Japon, il retient l'impression délicieuse de baigner dans une langue inconnue ce qui lui permet de se soustraire « aux aliénations de la langue maternelle »[1170]. La projection de Barthes vers un Ailleurs est la représentation non pas d'une enquête sur l'Orient mais d'une quête personnelle ou

---

[1164] Le haïku désigne « un court poème en trois vers de 5/7/5 syllabes, issu d'un poème lui-même déjà bref, le tanka, de 31 syllabes, réparties en deux versets de 5/7/5 et 7/7 syllabes, dont on ne conserva que le premier ». Sur le plan de la forme, il doit contenir « un vocable associé à une saison (…) et incluant un mot-césure » (p. 60). Cette forme poétique très brève n'en est pas moins très libre quant au fond. Le poète peut y évoquer le sujet de son choix, un moment de la vie quotidienne, un premier rayon de soleil matinal, ou une fleur à peine éclose dans le jardin. Il s'agit de saisir « les instants précieux » (p. 11) ou de capter « les plaisirs les plus simples » (p. 12). Les citations viennent de *L'art du Haïku. Pour une philosophie de l'instant. Bashô, Issa, Shiki*, Paris, Belfond, 2009.
[1165] Roland BARTHES, *L'Empire des signes* (1970), *op. cit.*, p. 14.
[1166] Roland BARTHES, *Carnets du voyage en Chine*, *op. cit.*, p. 59.
[1167] *Ibid.*, p. 93.
[1168] *Ibid.*, p. 118.
[1169] Roland BARTHES, *L'Empire des signes* (1970), *op. cit.*, p. 14.
[1170] *Ibid.*, p. 21.

plus précisément une « *mise en scène dramatisée de cette quête* »[1171]. Selon Philippe Roger :

> Il (Barthes) cherche non pas à déchiffrer de l'inconnu à l'aide du connu mais à débrouiller à l'aide du Lointain l'énigme de l'Ici et du Moi. Car c'est bien ce Moi oscillant, ballotté entre des postulations contradictoires qui désire l'Orient à la fois comme une figure du Bien (…) de la suspension de toute négativité, et aussi comme un hiéroglyphe qui bien déchiffré l'éclairerait sur son propre cheminement intellectuel.[1172]

Pour l'écrivain, le voyage vers un Ailleurs donne à vivre le sentiment d'être un étranger : « A l'étranger quel repos ! J'y suis protégé contre la bêtise, la vulgarité, la vanité, la mondanité, la nationalité, la normalité »[1173] . Malgré la langue inconnue, Barthes pense le voyage comme le temps du désir de la rencontre avec l'autre : « Qu'est-ce que voyager ? Rencontrer. Le seul lexique important est le rendez-vous. »[1174]. Le concept de « rendez-vous » désigne le moment où il serait possible d'accueillir l'autre à travers son corps, ses gestes, ses paroles. Mais en Chine il n'y a aucune possibilité de « rendez-vous » du fait que le séjour est fortement encadré par les autorités chinoises. Dans le même temps, il ressent cet Ailleurs incarné par la Chine comme une « anti-France » pour reprendre l'expression de Philippe Roger, c'est-à-dire un lieu où il n'entend plus parler sa langue maternelle. C'est ce point différentiel au niveau linguistique qui fonctionne comme une clé d'ouverture à l'espace chinois.

Barthes a déjà expérimenté l'écriture du voyage à travers les trois voyages au Japon ainsi que celui qu'il a fait au Maroc (voir « Incidents » (1968-1969) déjà cité dans la partie II). Le fait que la réécriture des carnets de notes de voyage en Chine n'a pas été entreprise par l'écrivain signale tout de même qu'il y a eu durant ce voyage des manques importants. Nous venons de rappeler l'absence de la rencontre de l'Autre en Chine, il faut évoquer aussi l'absence de l'incident (un événement imprévu) dans le temps du voyage. Le prochain chapitre va permettre de développer d'une part la notion de l'incident durant le voyage, et d'autre part le seul enseignement philosophique que Barthes rapporte de Chine, à savoir le Tao, un point qu'il développera longuement dans son avant-dernier Séminaire au Collège de France consacré au Neutre (1977-1978) avant son décès en 1980.

[1171] Philippe ROGER, « Les deux orients de Barthes », *Revue de langue et de littérature françaises*, Société de Langue et de Littérature françaises de l'Université de Tokyo, n° 35, septembre 2007, p. 318.
[1172] *Ibid.*
[1173] Roland BARTHES, *L'Empire des signes* (1970), *op. cit.*, p. 21.
[1174] *Ibid.*, p. 27. Il s'agit une reproduction d'un extrait manuscrit de Barthes.

9.1. L' « incident » dans le temps du voyage

La notion d'incident chez Barthes commence à être développée dans *L'Empire des signes*. Dans un texte consacré au voyageur et écrivain Pierre Loti publié en 1972 Barthes écrit :

> Ce qui est raconté, ce n'est pas une aventure, ce sont des *incidents* : il faut prendre le mot dans un beaucoup moins fort que l'accident (mais peut-être plus inquiétant) est simplement *ce qui tombe* doucement, comme une feuille, fuyant, apporté au tissu des jours ; c'est ce qui peut être à peine noté : une sorte de degré zéro de la notation, juste ce qu'il faut pour pourvoir écrire *quelque chose*.[1175]

La dimension infinitésimale de l'incident est une expérience que Barthes inclut dans l'énoncé consacré au voyage. Ce qu'il guette en tant que voyageur, c'est l'incident, mieux encore c'est l'incident pendant le voyage qui confère à ce dernier tout son sens. Il s'agit de saisir l'immédiateté par l'écriture. Dans *L'Empire des signes*, il précise que « dans ce pays que l'on appelle ici le Japon »[1176], à tout moment et en tout lieu, la rue, un bar, un magasin, un train, « il *advient* toujours quelque chose »[1177]. Ce quelque chose de toute petite dimension peut être « une incongruité de vêtement, un anachronisme de culture, une liberté de comportement, un illogisme d'itinéraire, etc. »[1178].

Après la lecture des *Carnets du voyage en Chine* (voir partie II) nous nous sommes demandé si Barthes se définit lui-même comme un voyageur. La question est importante car l'écrivain ne s'identifie pas à un voyageur mais à un « lecteur »[1179] qui cherche à lire les différents lieux qui se présentent à lui pendant le déplacement, « ces aventures infimes » qui n'ont jamais « rien de pittoresque (…) ni de romanesque »[1180]. Au cours du trajet, Barthes relève de « menus comportements (du vêtement au sourire) qui chez nous, par suite du narcissisme invétéré de l'Occidental, ne sont que les signes d'une assurance gonflée »[1181]. Selon l'écrivain, le voyage est une expérience

---

[1175] Roland BARTHES, « Pierre Loti, Aziyadé », *Nouveaux essais critiques*, *Œuvres complètes : Livres, textes, entretiens, 1972-1976*, tome 4, *op. cit.*, p. 109.
[1176] Roland BARTHES, *L'Empire des signes* (1970), *op. cit.*, p. 108.
[1177] *Ibid.*
[1178] *Ibid.*, p. 109.
[1179] « Recenser ces événements (rencontrés au Japon) serait une entreprise sisyphéenne, car ils ne brillent qu'au moment où on les *lit*, dans l'écriture vive de la rue (…) et l'Occidental ne pourrait spontanément les dire qu'en les chargeant du sens même de sa distance : il faudrait précisément en faire des haïku, langage qui nous est refusé » ou encore « (ces aventures intimes) donnent à lire (je suis là-bas lecteur, non visite), c'est la rectitude de la trace, sans sillage, sans marge, sans vibration », *ibid.*
[1180] *Ibid.*
[1181] *Ibid.*

d'écriture. Ainsi dans « Incidents », le texte composé de fragments, dont certains très courts, seulement une ou deux lignes, confère un rythme à la structure narrative organisée selon un début et une fin. Le procédé fragmentaire offre l'avantage de transformer le récit ordinaire de voyage en une sorte de déambulation à travers un territoire jamais nommé qui est le Maroc. Chaque fragment ou presque est l'occasion d'une rencontre avec un homme, jeune de préférence, et plus particulièrement avec son corps. La rencontre, en raison du caractère inattendu, crée un effet de surprise que l'écriture explore dans les détails : « Mustafa est amoureux de sa casquette : 'ma casquette je l'aime'. Il ne veut pas la quitter pour faire l'amour »[1182]. Si dans le fragment apparaît une femme, celle-ci, sauf s'il s'agit d'une mère, est toujours pauvre et vieille ou bien c'est une « putain »[1183]. Parfois dans ce territoire, il y a des vieillards ou un enfant, images de la pauvreté. Mais tout, dans les détails, trahit l'obsession du corps : « Par la fenêtre de l'hôtel sur la promenade un peu déserte (…) je vois un mouton et un petit chien la queue en trompette ; le mouton suit le chien pas à pas ; enfin il essaye de le monter »[1184]. L'érotisme est constamment et fortement présent dans le territoire du Maroc que Barthes sillonne au volant d'une voiture. C'est exactement ce qu'il n'a pas trouvé durant le voyage en Chine où il y avait trop de filles, aucun amant, pas de corps. Le texte « Incidents » donne à voir un pays, réel ou fantasmé, non pas tel qu'il est vu par l'auteur, mais tel qu'il est écrit par lui : « [Je ne sais pas ce que c'est que de – je résiste à – regarder ce qui se donne a priori (sic) comme regardable – ce que je ne peux surprendre »[1185]. Au cours du voyage, des espaces s'entrouvrent et donnent à voir des corps : « c'est voyager du haut en bas du Japon, superposer à la topographie, l'écriture des visages »[1186]. C'est ainsi que Barthes construit le discours sur le voyage, il supprime les noms et les descriptions des lieux et les remplace par des « rendez-vous », il admet lui-même qu'il est « incapable » de s'intéresser à la « beauté d'un lieu, s'il n'y pas des gens dedans »[1187]. L'incident désigne donc le moindre événement inattendu, banal, ordinaire, c'est « ce qui advient, l'aventure minuscule, infinitésimale »[1188]. Il s'agit de minuscules détails

---

[1182] Roland BARTHES, « Incidents », *Incidents*, *op. cit.*, p. 30.
[1183] « Jugement du masseur : la mère a raison. – Mais pourquoi ? – La fille est une putain (en fait, il n'en sait rien). », *ibid.*, p. 28.
[1184] *Ibid.*, p. 33.
[1185] Roland BARTHES, *Carnets du voyage en Chine*, *op. cit.*, p. 95
[1186] Roland BARTHES, *L'Empire des signes*, *op. cit.*, p. 60.
[1187] Roland BARTHES, «Au palace ce soir…», *Incidents*, *op. cit.*, p. 65.
[1188] Frédéric MARTIN-ACHARD, « 'Le nez collé à la page' : Roland Barthes et le roman du présent », *TRANS*-, n° 3, février 2007, p. 6. URL : https://trans.revues.org/pdf/135

impossibles à recenser « car ils ne brillent qu'au moment où on les lit, dans l'écriture vive de la rue »[1189]. C'est le déplacement dans la ville étrangère qui multiplie ces petites « aventures » qui aux yeux d'un Occidental est une « trace sans sillage »[1190] alors qu'au Japon, « ce sont de simples façons de passer, de tracer quelque inattendu dans la rue »[1191].

Or dans l'expérience du voyage en Chine il n'y a rien de tout cela puisque Barthes déplore le fait qu'il y a trop peu d'incidents (voir partie II). Non seulement il n'y a « rien de l'incident », écrit Barthes, mais il n'y a rien non plus « du pli, rien du haïku » [1192]. Le Japon « dépaysant »[1193] lui revient alors en mémoire comme une nostalgie : « (Le bateau, en réparation, fait Shanghai-Japon). Cela me fait rêver »[1194]. La pensée de Barthes établit une relation entre l'incident et le haïku qui est une forme poétique d'origine japonaise composé de trois vers. Chacun d'eux fixe de petits instants de l'existence. L'écrivain considère le haïku comme une écriture idéale, l'antithèse de celle de l'Occident : « L'art occidental transforme l'impression « en description ». Le haïku ne décrit jamais : son art est contre-descriptif, dans la mesure où tout état de la chose est immédiatement, obstinément, victorieusement converti en une essence fragile d'apparition »[1195]. Le haïku semble correspondre au point de départ d'une longue réflexion que Barthes entreprend durant ses trois séjours au Japon et qui va se prolonger jusqu'à son dernier Séminaire au Collège de France sur « La préparation du roman » qui comporte plusieurs réflexions sur le haïku. Plus précisément, il revient sans cesse à ce référent[1196] (c'est un référent obsessionnel dans son œuvre). Mais ce qui l'intéresse dans le haïku, ce n'est pas tant l'étude d'une forme poétique que la pratique d'une écriture de l'instant présent dégagée de tout impératif de sens. Dans *L'Empire des signes* Barthes insère quinze haïkus extraits de la littérature japonaise. A ce propos, on fait rarement référence au fait que Barthes

---

[1189] Roland BARTHES, *L'Empire des signes* (1970), *op. cit.*, p. 109.
[1190] *Ibid.*
[1191] *Ibid.*, p. 110.
[1192] Roland BARTHES, *Carnets du voyage en Chine*, *op. cit.*, p. 92.
[1193] *Ibid.*, p. 73.
[1194] *Ibid.*, p. 39.
[1195] Roland BARTHES, *L'Empire des signes* (1970), *op. cit.*, p. 104.
[1196] Plus précisément, Barthes confère au haïku des aspects singuliers qui vont au-delà des définitions classiques : « Le haïku ne décrit jamais ; son art est contre-descriptif, dans la mesure où tout état de la chose est immédiatement, obstinément, victorieusement converti en une essence fragile d'apparition », *ibid.*, p. 110.

s'est exercé lui-même à la composition de quelques haïkus[1197]. Ce détail a son importance car il permet de mesurer la part d'investissement personnel dans sa réflexion sur cette forme. Selon lui, l'incident du haïku (ou « l'*Incident* haïkiste »[1198] pour reprendre son expression), c'est « ce qui tombe, ce qui fait pli et cependant n'est pas autre chose »[1199]. Barthes tente ainsi de produire un effet de similarité entre les deux formes en créant une relation entre l'incident et le haïku.

Ce qui le séduit dans sa découverte du haïku, c'est qu'il est totalement en opposition avec les formes de la poésie classique occidentale dans la mesure où dans le haïku

> (…) le symbole, la métaphore, la leçon ne coûtent presque rien : à peine quelques mots, une image, une impression – là où notre littérature demande un poème, un développement ou (dans le genre bref) une pensée ciselée, bref un long travail rhétorique. [1200]

La pensée de Barthes n'est pas sans rappeler les études des telqueliens sur la poésie chinoise (voir partie I) car « l'étude de l'ancienne poésie chinoise ouvre un horizon autre, étranger à nos normes littéraires »[1201]. Le haïku présente les éléments tels qu'ils sont et ne montre que « la pure et seule désignation »[1202]. Pour Barthes, le haïku offre l'avantage de ne produire aucun commentaire et permet donc d'accéder à la « voie d'interprétation » [1203] ou « l'exemption du sens » [1204] qui correspond parfaitement à la philosophie du Zen, caractérisé par le sens du vide, le manque du centre, ou le « sens obstrué »[1205]. Ces éléments nous permettent de faire référence à la remarque de Philippe Roger qui note que « dans la campagne marocaine, il (le haïku) est déjà là »[1206] :

[1197] Par exemple, « Bouche tirée, yeux fermés qui louchent, Coiffe bas sur le front, Elle pleure ». Il s'agit d'un haïku réalisé par Barthes pour illustrer un des photogrammes d'Eisenstein, sur lequel se trouve une femme qui est en train de pleurer. Roland BARTHES, « Le troisième sens. Notes de recherche sur quelques photogrammes de S. M. Eisenstein », *Œuvres complètes : Livres, textes, entretiens, 1968-1971*, tome 3, Paris, Seuil, 2002, p. 501.
[1198] Roland BARTHES, « Séance du 3 février 1979 », *La Préparation du roman (I et II). Cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, Paris, Seuil IMEC, 2003, p. 94.
[1199] *Ibid.*, p. 94.
[1200] Roland BARTHES, *L'Empire des signes* (1970), *op. cit.*, p. 94.
[1201] Julia KRISTEVA, « Comptes rendus, la contradiction et ses aspects chez un auteur des Tang », art. cit., p.59.
[1202] Roland BARTHES, *L'Empire des signes* (1970), *op. cit.*, p. 115.
[1203] *Ibid.*, p. 98.
[1204] *Ibid.*, p. 99.
[1205] *Ibid.*, p. 99.
[1206] Philippe ROGER, « Les deux Orients de Barthes », art. cit., p. 329.

> Un jeune nègre comme poudré de blanc (presque blanc de noir) avec un anorak rutilant.[1207]
>
> Médina : à six heures du soir, dans la rue parsemée de petits vendeurs isolés, un homme triste propose un seul hachoir sur le bord du trottoir.[1208]
>
> Souk de Marrakech : roses campagnardes dans les tas de menthe.[1209]
>
> Un gosse assis sur un mur bas, au bord de la route qu'il ne regarde pas – assis comme éternellement, assis pour être assis, sans *tergiverser* : « Assis paisiblement, sans rien faire, le printemps vient et l'herbe croît d'elle-même ».[1210]

Ainsi la présence de l'enfant dans une rue de Rabat est interprétée comme un « incident » par Barthes, lequel « incident » entraîne la création d'un vrai haïku[1211] qui permet de saisir de petits événements ordinaires et imprévus sans ajouter le moindre commentaire personnel. Barthes lui-même fait l'analogie entre incident et haïku quand il écrit : « *Incidents* (mini-textes, plis, haïkus, notations, jeux de sens, tout ce qui tombe, comme une feuille), etc. »[1212]. Si dans *Carnets du voyage en Chine* il n'y a pas d'incidents, l'auteur retient la notation de quelques-uns qui ont échappé à la surveillance des autorités chinoises :

> [Me rappelant l'incident d'hier soir, la découverte par surprise du cinéma en plein air, si riche d'incongru (le film roumain, les chaises apportées, la douceur du noir) : cela prouverait que c'est la présence continue, nappante, des fonctionnaires de l'Agence qui bloque, interdit, censure, annule la possibilité de la Surprise, de l'Incident, du Haïku][1213]

Notre analyse conclut au fait que l'écriture de la notation de Barthes se distingue nettement de l'écriture du type haïku.

Au terme de l'analyse des incidents dans l'écriture de voyage de Barthes, il faut rappeler qu'au début de la thèse nous avions souligné la présence énigmatique de l'écrivain aux côtés de ses amis Sollers, Kristeva et Pleynet à l'occasion du voyage en Chine. Nos réflexions nous permettent d'obtenir une réponse à notre interrogation : l'invitation que Barthes reçoit de Sollers crée un effet de surprise chez l'écrivain : il ne peut donc pas agir ou réagir autrement que par l'acceptation du voyage, sans doute guidé par le désir de quitter la monotonie des jours, « son égoïsme, sa discipline, ses

---

[1207] Roland BARTHES, « Incidents », *Incidents*, *op. cit.*, p. 30.
[1208] *Ibid.*, p. 49.
[1209] *Ibid.*, p. 53.
[1210] *Ibid.*, p. 57.
[1211] Le haïku comprend trois vers et la mention obligatoire d'une saison, ici c'est « le printemps ».
[1212] Roland BARTHES, *Roland Barthes par Roland Barthes*, *Œuvres complète 1972 -1976 : Livres, textes, entretiens*, tome 4, *op. cit.*, p. 723.
[1213] Roland BARTHES, *Carnets du voyage en Chine*, *op. cit.*, p. 119.

horaires, son alimentation, sa pharmacopée, sa proxémie, ses rites, ses manies »[1214] pour reprendre une citation d'Antoine Compagnon. De notre point de vue, le voyage en Chine peut être interprété, lui aussi, comme un incident dans la vie de Barthes, alors même que la Chine se présente comme l'antithèse de l'incident. Cette remarque est sans doute la principale justification au fait que l'écrivain n'ait jamais publié les *Carnets du voyage en Chine*.

En conséquence, l'enseignement du voyage en Chine pour Barthes se trouve ailleurs que dans les incidents. En approfondissant la recherche, nous découvrons que Barthes, dans l'article « Alors, la Chine ? », retient une image particulière :

> Cette manière inouïe que la Chine a eue à mes yeux de déborder le sens, paisiblement et puissamment, et le droit à un discours spécial : celui d'une dérive légère, ou encore d'une envie de silence – « de sagesse » peut-être, ce mot étant compris dans un sens plus taoiste que stoïcien (« Le Tao parfait n'offre pas de difficulté, sauf qu'il évite de choisir…Ne vous opposez pas au monde sensoriel…Le sage ne lutte pas »). [1215]

La citation montre que le regard de l'écrivain se tourne vers la philosophie orientale, le Tao. Déjà dans *L'Empire des signes* Barthes fait une allusion rapide au Tao avec cette remarque : « *L'esprit de l'homme parfait,* dit un maître du Tao, *est comme un miroir. Il ne saisit rien mais ne repousse rien. Il reçoit, mais ne conserve pas* »[1216]. Mais le Tao va s'exprimer avec une très forte netteté après le voyage en Chine lorsqu'en 1977-1978 il organise son Séminaire sur le Neutre au Collège de France. On y découvre qu'il s'appuie pour définir le Neutre en tant qu'unité linguistique de la langue française, sur deux références bibliographiques majeures : le livre de Jean Grenier intitulé *L'esprit du Tao* (1956) et celui de François Maspéro, *Mélanges posthumes sur les religions et l'histoire de la Chine, t. II, Le Taoïsme* (1950). Puis lors de la séance du 6 mai 1978, Barthes évoque quelques points clés du voyage en Chine. Indiquant brièvement que le voyage se déroule en pleine campagne Pilin-Pikong, il souligne plus longuement l'opposition séculaire entre Confucius et Lao-Tzeu, et entre le Confucianisme et le taoïsme. La pensée de Barthes provoque un mélange entre philosophie orientale et linguistique. Le prochain chapitre va permettre de mettre en lumière ce rapport inattendu.

[1214] Antoine COMPAGNON, « Le roman de Roland Barthes », *Critique*, n° 678, novembre 2003, p. 791.
[1215] Roland BARTHES, « Alors, la Chine ?», art. cit., p. 516.
[1216] Roland BARTHES, *L'Empire des signes* (1970), *op. cit.*, p. 108. Cette citation est écrite en italique dans le livre de Barthes.

9.2. Le Séminaire sur le Neutre (1977-1978)

Le Neutre est le sujet du Séminaire de linguistique au Collège de France entre le 18 février et le 3 juin 1978[1217]. Il désigne un terrain de recherches que Barthes sans doute prépare de longue date. Au cours de la séance inaugurale, une bibliographie est distribuée aux participants (elle sera complétée au cours des séances suivantes), dans laquelle on remarque la présence d'ouvrages consacrés à la mystique orientale, ainsi que des œuvres philosophiques et quelques œuvres littéraires parmi lesquelles Proust, Rousseau, Tolstoï, Baudelaire, Blanchot, Joseph de Maistre. Cette bibliographie comprend une rubrique intitulée « Tao » qui se présente ainsi :

> Tao
> Maspero (Henri), *Mélanges posthumes sur les religions et l'histoire de la Chine*, t. II, *Le Taoïsme*, Paris, SAEP, publication du musée Guimet, 1950.
> Grenier (Jean), *L'Esprit du Tao*, Paris, Flammarion, 1973.[1218]

Barthes suggère la lecture de quatre extraits de textes empruntés à Joseph de Maistre, Tolstoï, Rousseau et cite celui de *L'Esprit de Tao* de Jean Grenier, une œuvre destinée à initier le lecteur au Tao[1219]. Barthes lui-même lit à voix haute chacun des textes dont nous ne citons que le dernier :

> Les autres sont heureux comme s'ils assistaient à un banquet, ou montraient à une tour au printemps. Moi seul ; suis calme, mes désirs ne se manifestent pas ; je suis comme l'enfant qui n'a pas encore souri ; je suis triste et abattu comme si je n'avais pas de lieu de refuge. Les autres ont tous du superflu ; moi seule semble avoir tout perdu : mon esprit est celui d'un sot ; quel chaos ! Les autres ont l'air intelligent, moi seul semble un niais. Les autres ont l'air plein de discernement ; moi seul suis stupide. Je semble entraîné par les flots, comme si je n'avais pas de lieu de repos. Les autres ont tous leur emploi ; moi seul suis borné comme un sauvage. Moi seul, je diffère des autres en ce que j'estime la Mère Nourricière. [1220]

Cet extrait du *Tao Tö King* fait le portrait exemplaire de Lao-Tzeu[1221] détaché de la riche matérialité du monde : replié dans sa propre solitude et empli d'un sentiment d'ignorance, le maître chinois se contente d'être indifférent aux autres. Selon Yvan Daniel, à la fin du XIXe siècle et au début du XXe siècle, les œuvres classiques chinoises commencent à être traduites et publiées en Occident par des Jésuites et des

---

[1217] Roland BARTHES, *Le Neutre, cours au Collège de France (1977-1978)*, Paris, Seuil, 2002.
[1218] Roland BARTHES, « Séance du 18 février 1978 », *Le Neutre, cours au Collège de France (1977-1978)*, *op. cit.*, p. 27.
[1219] René ETIEMBLE, « Le mythe taoïste en France au XXe siècle », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, vol. 36, n° 1, 1961, p. 49.
[1220] Roland BARTHES, « Séance du 18 février 1978 », art. cit., p. 30. Il s'agit d'un extrait de *L'esprit du Tao* de Grenier.
[1221] Comme nous l'avons évoqué dans la première partie, Lao Tzeu (ou Lao Tseu), philosophe chinois de la Chine ancienne, est le fondateur du taoïsme.

sinologues, tandis que les intellectuels chinois de l'époque entretiennent des échanges de plus en plus étroits avec les acteurs de la culture occidentale : « les Classiques confucéens et les textes du taoïsme commencent paradoxalement à être peu à peu connus et diffusés en France au moment où la Chine fustige sa propre culture classique, au profit d'idées souvent d'origine occidentale »[1222]. Ces indications confèrent à la bibliographie proposée par Barthes dans le cadre de son Séminaire sur le Neutre une réactualisation moderniste mais sans rapport *a priori* avec la notion du Neutre comme unité de langue. Celle-ci permet de signifier autre chose que le masculin et le féminin. Mais c'est justement cette position ambiguë d'un genre indéfini qui est à l'origine du questionnement de Barthes. C'est parce que la langue n'a pas de moyens propres pour définir le Neutre qu'il cherche constamment à ouvrir le texte dans de multiples directions ; cette façon de faire « instaure l'idée d'une intersémiotique des disciplines à laquelle Barthes fut toujours sensible : linguistique, théologie, philosophie, science, littérature »[1223]. Dans ce sens, le Neutre peut donc être saisi « non plus dans les faits de langues mais dans les faits de discours »[1224]. Barthes ne cherche donc pas à savoir qui est le Neutre mais qui parle le Neutre et comment parle-t-il[1225]. Il ne s'agit donc pas d'un cours sur la langue. La définition qu'il donne du Neutre s'inscrit dans une fonction de nomination et non pas de définition :

> Je définis le Neutre comme ce qui déjoue le paradigme, ou plutôt j'appelle Neutre tout ce qui déjoue le paradigme. Car je ne définis pas un mot ; je nomme une chose ; je rassemble sous un nom, qui est ici le Neutre.[1226]

Le fait de rassembler des références au taoïsme (Barthes utilise d'autres références empruntées à la littérature française) participe à la construction de la pensée linguistique de Barthes. Le texte du Séminaire sur le Neutre comporte dix-sept références au taoïsme ainsi que deux mentions de la Chine du XXe siècle. Lors de la séance du 6 mai 1978, Barthes explique que, malgré l'opposition ancestrale entre le confucianisme et le taoïsme, la campagne politique Pilin-Pikong met en scène une lutte contre les rites confucéens qui menacent « le principe de la Révolution

---

[1222] Yvan DANIEL, *Littérature française et culture chinoise*, Paris, Les Indes savantes, 2011, p. 16.
[1223] Roland BARTHES, *Le Neutre, cours au Collège de France (1977-1978)*, *op. cit.*, p. 17. Il s'agit d'une citation de la préface, rédigée par Thomas Clerc.
[1224] *Ibid.*, p. 261. Il s'agit d'une citation du résumé du cours réalisé par Barthes.
[1225] *Ibid.*, p. 18. Il s'agit d'une citation de la préface, rédigée par Thomas Clerc.
[1226] Roland BARTHES, « Séance du 18 février 1978 », art. cit., p. 31.

culturelle »[1227]. Toutefois il remarque l'absence de référence au taoïsme dans le texte politique de la Chine communiste : « Chine populaire : censure par le silence sur le Tao (au reste plutôt magie que philosophie). Savoir ce qu'il en est dans la profondeur populaire, autre question. »[1228] .

Barthes décrit la dualité entre la pensée de Tao et celle de Confucius à l'aide d'expressions comme « deux grands archétypes, deux postulations, un paradigme éternel à étudier : les paradigmes mythiques ; Platon / Aristote, Voltaire / Rousseau, Dostoïevski / Tolstoï »[1229] . Le tableau ci-dessous est présenté par Barthes dans la même séance afin de résumer les points d'opposition entre les deux systèmes philosophiques chinois :

Confucius		*Lao-Tzeu*
Prédication	→	Retraite
Législation	→	Nature
Homme social	→	Individu
Harmonie	→	Repos
Convenance	→	Abandon
« Faire pour rien »	→	« Ne rien faire »

[1230]

Fig. 49 Court extrait du Séminaire sur le Neutre de Barthes

Notre propos n'est pas de décrire de façon détaillée ces deux pensées philosophiques. Ce qui est intéressant, c'est de voir comment Barthes se met en contact avec une autre culture pour comprendre la sienne. Ainsi il exploite plus particulièrement l'une des notions du taoïsme, à savoir le Wou-wei (« Non-Agir » ou « Ne rien faire », voir la dernière ligne du tableau ci-dessus). Non seulement, l'écrivain s'en sert pour définir le Neutre :

> (…) ce qui déjoue, esquive, désoriente le vouloir du vivre. C'est donc, structuralement, un Neutre : ce qui déjoue le paradigme.
> Wou-wei : ne pas diriger, ne pas finaliser sa force, la laisser sur place.[1231]

Mais il lui consacre un chapitre entier durant son Séminaire (la séance du 3 juin 1978) pour souligner l'importance qu'il accorde lui-même à l'attitude qui

[1227] Roland BARTHES, « Séance du 6 mai 1978 », *Le Neutre, cours au Collège de France (1977-1978)*, *op. cit.*, p. 161
[1228] *Ibid.*
[1229] *Ibid.*
[1230] *Ibid.,* Il s'agit d'un tableau établi par Barthes selon *L'Esprit du Tao* de Jean Grenier.
[1231] Roland BARTHES, « Séance du 27 mai 1978 », *Le Neutre, cours au Collège de France (1977-1978)*, *op. cit.*, p. 223.

consiste à « ne pas choisir »[1232] : « Le tao parfait n'offre pas de difficulté / sauf qu'il évite de choisir »[1233], qui fait écho à un extrait de son article de presse « Alors, la Chine ? » :

> Sur la Chine (…) j'ai essayé de produire (…) un commentaire dont le ton serait : no comment : un assentiment (…), et non forcément une adhésion ou un refus (modes qui, eux, relèvent d'une raison ou d'une foi.[1234]

Au retour de Chine, Barthes défend le « no comment » (voir partie II) en faisant un détour par le taoïsme. Alors que son séminaire débute par le portrait de Lao-Tseu qui annonce « le rôle capital des mystiques orientales dans l'élaboration du Neutre »[1235] Barthes annonce également une référence au Tao intitulée « Figures → 'Le neutre en trente figures' » [1236], la figure étant une allusion rhétorique ou une expression ou un fragment non pas sur le Neutre mais dans lesquels il y a « vaguement du Neutre »[1237]. La juxtaposition de ces figures entraîne un paradoxe suggéré par le Tao car celui-ci est « à la fois le chemin à parcourir et la fin du chemin »[1238] ; il est donc l'accomplissement et la fin. D'où cette proposition de Barthes selon laquelle « chaque figure est à la fois recherche du Neutre et Monstration du Neutre »[1239]. En fin de compte, le Séminaire sur le Neutre correspond à une recherche très personnelle sur un concept peu connu en Occident. Selon Thomas Clerc « Barthes préfère concevoir le Neutre comme une divagation qui rapprocherait le cours d'une œuvre »[1240].

Depuis le début de la thèse, nous soulignons le grand intérêt des telqueliens pour les philosophies de la Chine ancienne, ainsi que la connaissance que Sollers a du taoïsme auquel il fait régulièrement référence :

> Le dao (le Tao), la Voie, pénètre tout, orchestre tout, s'éprouve plus qu'il ne se définit, est un principe d'alternance (yin, yang), mais reste insondable quoique connaissable. À travers lui, on peut développer des considérations sur l'astronomie, l'histoire, la médecine, le magnétisme, l'alchimie, les miroirs solaires, les instruments de mesure, la musique, la guerre,

---

[1232] Roland BARTHES, « Séance du 27 mai 1978 », art cit., p. 223.
[1233] *Ibid.*
[1234] Roland BARTHES, « Alors, la Chine ? », art cit., p. 520.
[1235] Roland BARTHES, *Le Neutre, cours au Collège de France (1977-1978)*, *op. cit.*, p. 19. Il s'agit d'une citation de la préface, écrite par Thomas Clerc.
[1236] Roland BARTHES, « Séance du 18 février 1978 », art. cit., p. 35.
[1237] *Ibid.*
[1238] *Ibid.*, p. 36.
[1239] *Ibid.*
[1240] Roland BARTHES, *Le Neutre, cours au Collège de France (1977-1978)*, *op. cit.*, p. 18. Il s'agit d'une citation de la préface, écrite par Thomas Clerc.

> le gouvernement, la navigation par les étoiles, le gouvernail axial, l'insémination de l'huître pour obtenir une perle, les plantes, les couleurs, les animaux, les rites, la mythologie.[1241]

Depuis les années 1960, la revue *Tel Quel* propose à ses lecteurs différents articles concernant le taoïsme. On peut donc penser que l'initiation de Barthes au Tao débute au cours des multiples conversations qu'il entretient avec ses amis telqueliens, plus particulièrement Sollers et Kristeva dont il est proche. Notons également que Barthes évoque le taoïsme dans *L'Empire des signes* et dans les *Carnets du voyage en Chine*. Dans ce dernier texte, l'auteur y fait allusion une seule fois lors d'une discussion entre les telqueliens et les professeurs de philosophie de l'Université de Shanghai au cours de laquelle une question à propos du taoïsme est posée aux universitaires chinois. La réponse évoque inévitablement le rapport conflictuel entre taoïsme et confucianisme dans la droite ligne de la nouvelle pensée imposée aux Chinois par les autorités :

> – Y a-t-il du positif dans Taoïsme ? – les représentants : de la classe des Maîtres : Tao (précédent le Ciel et terre = l'esprit absolu, de Hegel, idéalisme objectif. Mais lutte des Confucianistes et du Taoïsme : luttes intérieures à la classe des maîtres. Ce n'était pas la lutte entre idéalisme et matérialisme.[1242]

La catégorie du Neutre englobe donc tout à la fois la langue, le discours, le geste, mais aussi le corps. Dans ce contexte, le Neutre de Barthes « se cherche par rapport au paradigme, au conflit, au choix, le champ général de notre réflexion serait : l'éthique qui est discours du 'bon choix' (sans jeu de mots politique) ou du 'non-choix', ou du 'choix-à-côté' : de l'ailleurs du conflit du paradigme »[1243]. La pensée taoïste constitue un apport positif selon Barthes à la pensée occidentale. C'est une voie idéale permettant de « reconsidérer sa propre tradition intellectuelle pour la critiquer : si le monde est naturellement conflictuel, cela ne justifie pas selon lui 'de faire du conflit une nature et une valeur' »[1244]. Pendant la séance du 11 mars 1978, Barthes risque cette analogie entre la Chine de 1974 et le Neutre :

> La Chine actuelle : impression de Neutre (dans les vêtements, uniformes) indistinctions sociale → la fête, la couleur → « insignes » du politique, du « peuple » comme entité dominante (banderoles). (…) Le Neutre est associé mythiquement, sinon à la pauvreté, du moins au non-argent, à la non-pertinence de l'opposition richesse/ pauvreté. [1245]

[1241] Philippe SOLLERS, « Splendeur et subtilités du taoïsme », *Philosophes taoïstes, tome 2 : Huainan zi*, Paris, Gallimard, 2003, p. 176.
[1242] Roland BARTHES, *Carnets du voyage en Chine*, *op. cit.*, p. 70.
[1243] Roland BARTHES, « Séance du 18 février 1978 », art. cit., p. 32.
[1244] Yvan DANIEL, *Littérature française et culture chinoise*, *op. cit.*, p. 22.
[1245] Roland BARTHES, « Séance du 11 mars 1978 », *Le Neutre, cours au Collège de France (1977-1978)*, *op. cit.*, p. 82.

On voit que les références au taoïsme se multiplient, ce qui crée une sorte d'interaction, ou plus précisément une sorte d'intégration des éléments du Tao dans ce qui représente le territoire du Neutre. Quel que soit l'angle où l'on se place, la notion du Neutre semble fusionner avec celle du Tao (…) : « 'Connaître le Tao est facile : n'en pas parler est difficile.' (Toujours la même aporie : connaître le Neutre est facile : le connaître et en parler est difficile – pour le moins.) »[1246]. L'influence du taoïsme chinois est nettement perceptible dans l'élaboration de la signification de cette catégorie linguistique représentée par le Neutre, mais elle va se conjuguer à d'autres, celles-là d'origine occidentale, à la fois littéraire, philosophique, religieuse et artistique. Les figures du Neutre sont présentées sans lien les unes avec les autres, « de façon aléatoire » précise Barthes qui indique lui-même le recours à « des références diverses (du Tao à Böhme[1247] et à Blanchot[1248]) et 'à des digressions libres' afin de faire comprendre que le Neutre ne correspond pas à l'image plate, forcément dépréciée, qu'en a la Doxa mais [peut] constituer une valeur, forte, active »[1249].

Selon Yvan Daniel, « le *Cours sur le Neutre* [est] notamment une conséquence du voyage en Chine »[1250] ; cette remarque, nous la partageons. L'intervention de la dialectique taoïste dans la pensée de Barthes témoigne du regard intellectuel que l'écrivain pose sur la Chine. Il semble peu convaincu par la Chine moderne mais il retient l'un des points forts de la Chine traditionnelle, en l'occurrence la philosophie taoïste. Venu en Chine avec des questions philosophiques à poser aux Chinois, il est revenu avec « rien » (voir partie II). Il a donc poursuivi la quête d'un Orient qui lui est personnelle composée de textes philosophiques de la Chine ancienne. A sa manière, il poursuit la relation Orient-Occident et il interroge un concept qui en Occident est proprement linguistique. Dans ce mode de pensée où l'Orient propose de nouvelles perspectives à la pensée occidentale, Barthes prouve qu'il est possible d'observer un fait de langue occidental à la lumière d'un texte classique chinois. S'il éprouve, durant ce séjour en Chine, une insatisfaction intellectuelle exprimée à diverses reprises dans ses carnets, nous le voyons en 1977-1978, par le biais de son enseignement

---

[1246] Roland BARTHES, « Séance du 3 juin 1978 », *Le Neutre, cours au Collège de France (1977-1978)*, *op. cit.*, p. 232.
[1247] Jakob Böhme (Boehme) ou le *Philosophus Teutonicus* (1575-1624), est un théosophe allemand de la Renaissance.
[1248] Maurice Blanchot (1907-2003) écrivain, romancier, essayiste français. Très influent pour la génération des intellectuels des années 1960 – 1970.
[1249] Roland BARTHES, *Le Neutre, cours au Collège de France (1977-1978)*, *op. cit.*, la quatrième de couverture.
[1250] Yvan DANIEL, *Littérature française et culture chinoise*, *op. cit.*, p. 24.

universitaire, tirer profit d'interactions philosophiques pour en expérimenter une théorie linguistique.

Chapitre 10. La Chine réinterprétée au retour du voyage

Après le voyage en Chine, Kristeva, Sollers et Pleynet se mettent à distance du pays de Mao. Une sorte de désenchantement est perceptible chez les telqueliens. Le séjour en Chine chez Barthes n'a provoqué aucune incidence particulière sur sa vie personnelle ou sur sa vie d'écrivain et d'enseignant. Ce chapitre va tenter de préciser le décalage qui existe entre le moment où les telqueliens imaginent la Chine, donc avant le départ, et le moment du retour où ils sont bien obligés de constater qu'ils ont fait preuve d'idéalisme ; ils ont cru avec enthousiasme en la Révolution culturelle chinoise alors que cette période illustre un chapitre cruel de l'histoire de la Chine du XXe siècle. En tournant la page du voyage en Chine, ils finiront par abandonner le mythe chinois.

10.1. La « fadeur » de la Chine

Le séjour des intellectuels français en Chine aboutit finalement à une individuation de l'expérience du voyage, comme le montre ce dernier chapitre de la thèse. Mais une impression à propos de ce vaste pays chinois est commune aux telqueliens et à Barthes, c'est la « fadeur ». Barthes dans l'article « Alors, la Chine ?» (24 mai 1974) évoque un pays qui ne produit « nul dépaysement »[1251] ; il s'agit d'un « pays fade »[1252]. En mai 1974, il utilise pour la première fois, l'expression « fadeur » avant de citer quelques exemples pour justifier l'emploi de ce terme. Le thé est l'emblème « de cette fadeur »[1253] tandis que le paysage n'a « aucune trace de culture, d'histoire »[1254]. Selon Barthes, il s'agit d'un pays :

> (…) très vaste, très vieux et très neuf, où la signifiance est discrète jusqu'à la rareté. Dès ce moment un champ nouveau se découvre : celui de la délicatesse ou mieux encore (je risque le mot, quitte à le reprendre plus tard) : de la fadeur.[1255]

Chez Barthes, l'image d'une Chine fade glisse vers celle d'une Chine paisible où la « guerre des sens »[1256] est abolie. Le seul lieu où la Chine cesse d'être fade,

---

[1251] Roland BARTHES, « Alors, la Chine ? », art. cit., p. 517.
[1252] Roland BARTHES, *Carnets du voyage en Chine*, *op. cit.*, p. 111.
[1253] Roland BARTHES, « Compte rendu du voyage en Chine », art. cit., p. 235.
[1254] *Ibid.*, p. 236.
[1255] Roland BARTHES, « Alors, la Chine ? », art. cit., p. 517.
[1256] Sens signifie « signification ».

paisible, sans couleur, c'est le politique[1257], une représentation partagée par Sollers, Kristeva et Pleynet. Nous avons déjà largement évoqué la campagne Pilin-Pikong pour ne pas revenir à nouveau sur cette question. Nous retiendrons simplement le fait que le fade est absent du politique.

Ainsi, Barthes garde en mémoire l'image d'une Chine « sans théâtre, sans bruits, sans pause, sans hystérie »[1258]. Comme nous l'avons indiqué précédemment, la Chine de 1974 constitue le point de déclenchement de la recherche entreprise par Barthes sur le Neutre. Marie Gil assure qu'à ce moment précis du retour de Chine en 1974, pour Barthes « tout s'organise désormais autour de l'idée de *fade* (…). Cette pensée du *fade* chemine vers l'idée du *neutre* »[1259], nous voyons bien que tous ces éléments sont liés entre eux et participent à l'avènement d'un tournant dans la pensée linguistique de Barthes.

L'impression de fadeur de la Chine est partagée également par les telqueliens. Pleynet utilise aussi le substantif « fadeur » ou le qualificatif « fade » pour décrire la Chine. Selon Kristeva, « il en est de ce pays comme de sa peinture, il est fade »[1260]. Le terme de fadeur qui signifie que l'objet n'ayant ni saveur ni parfum est donc insipide, est suffisamment suggestif pour qu'il justifie à lui seul le fait que les auteurs aient ressenti une résistance à l'écriture durant le séjour en Chine.

Le sinologue François Jullien, auteur notamment de l'ouvrage intitulé *Éloge de la fadeur*, apporte un éclairage qui retient notre attention. En effet, ce qu'ignoraient probablement Barthes et ses amis, c'est que la fadeur en Chine est une qualité qui s'inscrit dans la catégorie de la sensation ou du ressenti. Si la « fadeur » en français désigne une sensation désagréable dans le domaine gustatif (une cuisine fade donc sans saveur), celle-ci en Chine sert à qualifier ce type de paysage qu'on trouve exprimé notamment dans la peinture chinoise classique. Ainsi la « fadeur » recouvre tous les registres des émotions, en tenant compte du fait que sous l'influence de la pensée taoïste, il faut renoncer à l'épreuve de l'excitabilité des sens pour mieux

---

[1257] Roland BARTHES, « Alors, la Chine ?», art. cit., p. 518.
[1258] *Ibid.*, p. 519.
[1259] Marie GIL, *Roland Barthes : Au lieu de la vie*, *op. cit.*, p. 401.
[1260] Marcelin PLEYNET, *Le voyage en Chine : Chroniques du journal ordinaire 14 avril-3 mai 1974 – extraits* (1980), *op. cit.*, p. 53. Cette expression « fadeur » se trouve aussi dans *Les Samouraïs* de Kristeva, portant néanmoins un sens mélioratif : « La fadeur est un paradis pour les délicats. Une palette de gris et de pastels moirés se fondant en nacre. Il n'y a rien à « voir » dans un paysage ou une soie de Chine. Ou plutôt, l'œil doit s'habituer à l'harmonie des nuances, aux significations infinitésimales », Julia KRISTEVA, *Les Samouraïs*, *op. cit.*, p. 198.

accéder à l'infusion du goût « qui donne à la sensation sa pénétration maximale »[1261]. Selon Jullien, à la « fadeur éprouvée des choses correspond la capacité du détachement intérieur (…) la saveur nous attache, la fadeur nous détache »[1262]. Le sinologue cite alors Zhuangzi (IVe siècle av. J.-C.), philosophe taoïste aussi important que Lao-Tzeu :

> Laisse évoluer ton cœur dans la fadeur-détachement, unis ton souffle vital à l'indifférenciation générale. Si tu épouses le mouvement spontané des choses, sans te permettre de préférence individuelle, le monde entier sera en paix. [1263]

Outre le fait que la fadeur en Chine est perçue comme une qualité, il faut donc l'appréhender au sein d'un système de valeurs morales, spirituelles et philosophiques qui organise le taoïsme. Cette approche est totalement étrangère à la pensée occidentale. François Jullien fait remarquer que la fadeur fait partie d'un tout dans lequel entrent aussi des notions comme « le vide », le « Non-agir », l' « indifférence », la « tranquillité », l' « insensibilité », le « détachement ». Force est de constater que les principes de la pensée chinoise classique sont relevés par les telqueliens et par Barthes dans leurs textes consacrés au voyage en Chine, comme nous l'avons montré dans la partie II de la thèse ou dans des textes plus tardifs comme nous l'avons décrit dans la partie III. Ces indications confirment le fait que les telqueliens ont véritablement intégré la connaissance de la pensée chinoise. Plus encore, il apparaît que Barthes lui-même qui se montre quasiment indifférent à la Chine témoigne d'une vraie curiosité intellectuelle à l'égard de la pensée chinoise. Pour François Jullien, il y a une relation de similarité entre le fade et le neutre d'où « découle, aux yeux des confucéens, toute efficience véritable. C'est à la [neutralité] que l'on doit bien sûr cette constante fadeur qui est la 'marque' du Sage »[1264]. Nous soulignons à nouveau (mais c'est important de le repréciser) le fait que Barthes dont nous avons évoqué précédemment le Séminaire sur le Neutre, en lien notamment avec le taoïsme, propose une lecture personnelle et singulière de la pensée chinoise afin de revenir vers la pensée occidentale. Loin d'être un sinologue, il se sert de l'expérience du voyage en Chine pour récupérer des points forts de la pensée traditionnelle chinoise qui vont donner un nouvel éclairage sur la langue et l'écriture en français.

[1261] François JULLIEN, « La fadeur en Chine », *Savourer, goûter*, Paris, Presses Paris Sorbonne, 1995, p. 105.
[1262] François JULLIEN, *Éloge de la fadeur*, Arles, Philippe Picquier, 1991, p. 25.
[1263] *Ibid.*, p. 26.
[1264] *Ibid.*, p. 32.

Revenons à la « fadeur » pour préciser qu'elle est considérée en Chine non seulement comme une vertu de la sagesse, mais aussi comme un trait positif de l'individu. Car dans le caractère de l'homme il faut pouvoir préserver l'équilibre et l'harmonie. Or « pour qu'un caractère soit équilibré et harmonieux, il faut nécessairement qu'il soit plat, fade, et sans saveur ; un tel caractère peut (…) ainsi s'adapter avec souplesse à toutes occasions »[1265]. L'idéal individuel chinois est axé sur une « disposition individuelle qui soit coextensive aux fluctuations du monde » permettant « de les épouser sans encombre »[1266]. C'est pourquoi la fadeur en tant que qualité intérieure est requise, par exemple, pour exercer une responsabilité politique dans la Chine ancienne (les lettrés occupent des postes de hauts fonctionnaires) mais elle est également sollicitée pour agir à l'extérieur, l'individu devant faire valoir une attitude, un maintien, une contenance « jusque dans l'air du visage, le timbre de la voix ou l'expression du regard »[1267]. Au bout du compte, la « conscience de la fadeur », selon François Jullien, revêt une « orientation esthétique ». A ce propos, Pleynet ne manque pas dans *Le voyage en Chine* d'établir spontanément un lien entre la fadeur de la Chine et la peinture chinoise :

> Il en est de ce pays comme de sa peinture, il est « fade ». Je dis alors que le « fade » fait à sa façon événement dans sa sensibilité, et ne se livre, vraisemblablement comme la Chine elle-même, qu'à travers une longue fréquentation et familiarité qui permettent alors d'apprécier ce qu'il en est, dans les micro-événements qu'elle met en scène, des nouveaux rapports différenciés où micro et macro viennent à leur tour jouer un contexte évidemment tout à fait particulier.[1268]

La « peinture chinoise » des paysages évoquée par Pleynet correspond probablement à celle de la Chine ancienne. Contrairement aux artistes occidentaux qui mettent à la fois l'accent sur les couleurs et les lumières, ainsi que la précision des détails, à la manière des peintres de l' École de Barbizon au XIXe siècle par exemple, la peinture de paysage en Chine se caractérise principalement par sa couleur presque monochrome, traduite par l'encre de Chine (encre noire ou vert foncé) ; dans certains cas, apparaissent des couleurs supplémentaires (surtout le rouge et le jaune) introduites à la toute fin du travail. Finalement, dans la peinture chinoise traditionnelle, le paysage apparaît selon une teinte quasi uniforme très pâle, sans relief tant et si bien qu'à l'œil on le perçoit plat. Il est probable que ce soit le paysage naturel qui

[1265] François JULLIEN, *Éloge de la fadeur*, *op. cit.*, p. 41.
[1266] *Ibid.*, p. 42.
[1267] *Ibid.*, p. 44.
[1268] Marcelin PLEYNET, *Le voyage en Chine : Chroniques du journal ordinaire 14 avril-3 mai 1974 – extraits* (1980), *op. cit.*, p. 53.

influence sa représentation picturale. Durant le voyage en Chine, Barthes note que « la Chine n'est pas coloriée. La campagne (du moins celle que nous avons vue, qui n'est pas celle de l'ancienne peinture) est plate »[1269] tandis que Pleynet décrit ainsi les monts Trairan aperçus de la hauteur de l'avion : « Ils étendent maintenant jusqu'à l'horizon leur forêts de pics noirs que découpent çà et là quelques chemins sinueux de couleur pâle »[1270].

La fadeur est donc un trait caractéristique de l'art pictural traditionnel chinois : au cours de l'élaboration de l'œuvre, le peintre, afin de rendre ces effets monochromes, travaille les encres en ajustant différents taux de concentration : l'encre carbone / concentrée / semi-concentrée / diluée / opaque. C'est par ce biais qu'il parvient à « créer cinq couleurs en ajustant la densité de l'encre »[1271]. En fin de compte, la tradition picturale chinoise considère l'encre monochrome comme une possibilité de couleurs. C'est pourquoi le paysage « monotone, monocorde, (…) contient en lui tous les paysages, où tous se fondent et se résorbent »[1272] . En d'autres termes, la fadeur, caractérisée par l'absence de couleur, contient toutes les couleurs possibles.

Pleynet est sensible à l'effet de fadeur dans la peinture chinoise[1273] . Au cours du voyage en Chine, il saisit peu à peu la subtilité qui se cache derrière l'absence de couleur. Il s'agit du principe de l'harmonie entre l'homme et la nature qui s'exprime dans le tableau. Ainsi, selon Pleynet, la relation fusionnelle entre l'espace et l'homme s'établit au moyen d'une silhouette marquant la présence humaine dans le paysage saisi selon une saison précise. Par exemple, la visite de l'exposition des peintres paysans dans un village, un événement que nous avons déjà cité dans la partie II de la thèse, est un prétexte pour évoquer le rapport entre l'homme et la nature :

> Que le sujet de l'œuvre soit un élevage de poules, ou la récolte du maïs, la représentation humaine occupera dans la peinture une situation nettement dominée par la nature. Les peintures les plus réussies me semblent celles qui utilisent le plus explicitement deux échelles de représentation, une pour l'homme et une pour la nature. Et on peut dire qu'en ce

---

[1269] Roland BARTHES, « Alors, la Chine ? », art. cit., p. 517.

[1270] Marcelin PLEYNET, *Le voyage en Chine : Chroniques du journal ordinaire 14 avril-3 mai 1974 (extraits)* (1980), *op. cit.*, p. 102.

[1271] Il s'agit d'une citation de Wu Changshuo (1844-1927), peintre réputé vers la fin du XIXe siècle et le début du XXe siècle, cité par Qiu Ting dans *Technique et pratique de la peinture chinoise de paysage*, Nanning, Guangxi Arts Publishing House Co. Ltd., 1999, p. 25. Référence en chinois : 丘挺, *山水画笔墨技法详解*, 南宁, 广西美术出版社, 1999, p. 25.

[1272] François JULLIEN, *Éloge de la fadeur*, *op. cit.*, p. 19.

[1273] « (…) le 'fade' fait à sa façon événement dans sa sensibilité », Marcelin PLEYNET, *Le voyage en Chine : Chroniques du journal ordinaire 14 avril-3 mai 1974 (extraits)* (1980), *op. cit.*, p. 53.

sens certains de ces peintres-paysans retrouvent là quelque chose de la grande peinture traditionnelle.[1274]

Ainsi, Pleynet met en lumière le rôle très important joué par la nature qui accueille harmonieusement la présence de l'homme, un élément clé de la peinture chinoise classique. Mais il souligne le respect des proportions imposées par le peintre, dans la mesure où les présences humaines, en l'occurrence chinoises, sont toujours de petite taille tandis que le paysage est représenté dans son immensité (voir partie III). C'est ce rapport entre l'infiniment grand et l'infiniment petit qui sollicite tout particulièrement le regard de l'auteur, dont il faut rappeler qu'il est critique d'art et professeur d'esthétique à l'école des Beaux-Arts de Paris.

Ainsi, la « Chine fade » devient le facteur le plus significatif pour représenter la Chine, à la fois contemporaine et ancienne. Or ce détail n'apparaît qu'à la fin du séjour, une fois que s'achève l'expérience du voyage.

10.2. La Chine ou l'utopie déjouée

Le voyage en Chine est celui d'un groupe sous la conduite de Philippe Sollers. Chacun des membres est lié à l'autre par des sentiments amicaux ou amoureux (Sollers et Kristeva). Au cours du voyage, il n'y a pas de conflits entre les uns et les autres, malgré des instants d'agacement ressentis par Barthes envers Sollers. Tout laisse à penser que le groupe d'intellectuels français fonctionne bien et que les conversations qui se produisent le soir à l'hôtel se déroulent dans une bonne entente. A propos des souvenirs du voyage en Chine, ils sont quasiment identiques dans chaque texte évoquant le séjour. Il y a donc bien une sorte de mémoire collective au retour de la Chine : les visites de sites importants comme les grottes de Longmen et le tombeau de Sun Yat-sen sont rapportées de façon similaire par les uns et les autres.

Malgré tous ces points communs, chaque voyageur ressent progressivement un sentiment de déception au retour de Chine. Au fur et à mesure que le voyage devient un souvenir, que la distance s'accroît entre le temps passé et le temps présent, l'image du groupe s'affaiblit. Si chaque écrivain rappelle qu'il a fait ce voyage en groupe, il faut reconnaître qu'avec le temps ce dernier donne lieu à une expression personnelle.

[1274] Marcelin PLEYNET, *Le voyage en Chine : Chroniques du journal ordinaire 14 avril-3 mai 1974 (extraits)* (1980), *op. cit.*, p. 87.

Seul, François Wahl échappe à ce cercle. Dès son retour, il fait bande à part en quelque sorte et publie une série d'articles intitulée « La Chine sans utopie » dans les colonnes du *Monde* ; comme nous l'avons déjà montré, il y dresse un réquisitoire sévère sur l'inaptitude du PCC à se rénover et rénover la société chinoise. Seul à prendre la parole pour dénoncer le régime politique chinois, Wahl ne semble pas avoir été défendu par ses amis. Une polémique à propos du système politique maoïste se déclenchant dans les milieux intellectuels, les telqueliens ripostent par des articles publiés dans la revue *Tel Quel* tandis que Barthes se contente d'un « no – comment ». Son silence n'est pas surprenant : le sémiologue n'est pas d'une nature à polémiquer quelles que soient les circonstances.

Finalement le voyage en Chine donne lieu à des querelles médiatiques autour de l'idéologie maoïste, déjà avant le départ (voir partie II) puis au retour jusqu'à la fin de l'année 1974. Cependant, après le décès de Mao le 9 septembre 1976, un article publié dans le n° 68 de *Tel Quel* et intitulé « À propos du 'Maoïsme' » déclare la fin du maoïsme chez Tel Quel[1275]. A partir de cette date, le silence va recouvrir le voyage en Chine des telqueliens et de Barthes[1276] jusqu'à ce que Pleynet publie *Le voyage en Chine* en 1980**.** Ce dernier y défend le régime politique chinois d'autant que, de son point de vue, la bureaucratie chinoise fonde son origine dans la pensée confucéenne. Dans le même temps, il valide l'activité critique qui fait partie de la Révolution culturelle.

> J'insiste sur le fait que, pour ce que j'ai pu en voir, cette coupure (entre les voyageurs et les Chinois) est déterminée par un appareil et par une structure bureaucratique qui retrouvent là les normes de la pensée confucéennes. Que ce soit chez notre guide, ou chez les ouvriers avec qui nous discutons, le désinvestissement subjectif et le stéréotype fonctionnent comme convention sociale, convention qui semble laisser de temps à autre place à un mouvement d'investissement qui n'est plus alors la critique comme dogme, mais l'activité critique vivante enchaînée à ses limites.[1277]

Les voyageurs sont acquis aux fondements de l'idéologie maoïste. Le grand reproche qui va leur être fait à leur retour, c'est d'avoir ignoré le « goulag chinois », alors même que vient d'être publié en France, en décembre 1973, le livre de

---

[1275] Voir le début de cette partie.

[1276] Il faut préciser que, malgré les opinions diverses partagées par les telqueliens et Wahl sur leur voyage en Chine, Wahl reste toujours un collaborateur de la revue. Il publie un article intitulé « chute » dans le n° 63 de *Tel Quel* en 1975, puis « Le désir d'espace » dans le n° 85 en 1980.

[1277] Marcelin PLEYNET, *Le voyage en Chine : Chroniques du journal ordinaire 14 avril-3 mai 1974 – extraits* (1980), *op. cit*., p. 33.

Soljenitsyne, *L'Archipel du Goulag*, le grand succès éditorial de l'année[1278]. Ce livre fait l'effet d'une bombe : personne n'avait imaginé la cruauté de la dictature soviétique de l'époque. La première réaction du groupe des telqueliens est surprenante, mais selon François Hourmant, elle n'est pas étonnante. À ce moment-là, enfermés intellectuellement dans l'idéologie maoïste, ils ne sont pas en mesure de prendre du recul pour accéder à « l'exigence de la vérité »[1279], d'où le fait que *Tel Quel* prend position contre Soljenitsyne, lui-même considéré par les telqueliens comme un « réactionnaire » :

> *Soljenitsyne* : la protestation de principe contre son expulsion va de soit. Mais allons-nous pour autant avaler ces déclarations de retour au moyen âge le plus réactionnaire, le plus religieux ? Bien sût que non. Le combat contre le stalinisme et sa version molle révisionniste ne peut s'accommoder de tels compromis. Ni le parti socialiste, ni le PCF ne peuvent d'ailleurs donner de cette affaire une analyse rationnelle. La seule explication possible devrait recourir à d'autres réalités historiques, à d'autres champs théoriques. Mais ni la social-démocratie ni le révisionnisme en train de chercher, dans la confusion, leur hégémonie (…) ne sont capables de voir ce qui est en jeu de ce côté. Pourquoi cette régression du marxisme ? Pourquoi ce retour du refoulé 'spirituel' ? Pourquoi cette obsession de la 'défense de l'occident' ? Impossible de s'y retrouver sans la critique freudienne de la religion comme sans la critique *de gauche* du stalinisme par Mao et les masses chinoises.[1280]

Kristeva prendra position au sujet de la dictature chinoise seulement à partir de 2001 : « Les nouvelles venant des goulags chinois m'ont très vite éloignée de ce dernier intérêt politique. À mon retour, j'ai complètement décroché… »[1281]. Au retour de Chine, les telqueliens prennent conscience sans doute des réalités politiques en Chine, mais reconnaître publiquement qu'on a pu se tromper en faisant le choix du maoïsme est en soi une vraie difficulté, voire une réelle impossibilité. Cependant, en 1976, Sollers qui n'a pas écrit une seule ligne à propos du voyage en Chine depuis le retour s'exprime enfin et, pour ce faire, il choisit le terrain idéologique :

> A l'époque, si je me souviens, bien, une petite revue d'avant-garde, « Tel Quel », protestait (il n'y avait pas foule). Depuis, beaucoup d'encre a coulé, pour et contre la Chine ; pour et contre et autour du « maoïsme » ; la critique pas toujours injustifiée a succédé à certains enthousiasmes pas seulement naïfs. Le « maoïsme » s'est lui-même transformé en crise spirituelle ou en catéchisme groupusculaire. Le moment était donc venu pour le stalinisme new look de mettre l'accent sur la mort de Mao. [1282]

[1278] La première édition de *L'Archipel du Goulag* est parue le 28 décembre 1973 à Paris en russe, puis la version française sort le 1er juin 1974.
[1279] François HOURMANT, *Le désenchantement des clercs. Figures de l'intellectuel dans l'après-mai 68*, *op. cit*., p. 80.
[1280] « Nouvelles contradictions, nouvelle luttes », *Tel Quel*, n° 58, été 1974, p. 3. Il faut préciser que, à part cette première réaction violente, l'attitude de *Tel Quel* va s'approcher de plus en plus de celle de Soljénisyne entre 1975 et 1976.
[1281] Julia KRISTEVA, *Au risque de la pensée*, *op. cit*., p.43.
[1282] Philippe SOLLERS, « Le seul antimaoïste sérieux », art. cit., p. 54.

Le communisme chinois devient un problème. Pour Sollers le voyage en Chine mérite deux réponses : soit on est pour, soit on est contre, écrit-il mettant fin à la polémique si jamais celle-ci dure encore. Ainsi la stratégie de Sollers consiste à éviter de parler précisément de la dictature chinoise. François Hourmant exprime son point de vue reflétant bien les positions ambiguës et donc difficiles à soutenir des intellectuels français invités dans des pays communistes.

> (…) l'épisode chinois ne fit que réactiver un mécanisme ancien. Le désir de construire un monde meilleur, ou au moins d'en être le témoin privilégié, épousa les contours d'un double transfert, géographie et révolutionnaire. Qu'il s'agisse de Cuba ou de la Chine populaire, les journalistes en visite chez Mao contribuèrent puissamment à la construction de cette nouvelle mythologie politique et la dépeignirent en des termes aussi enchanteurs et caricaturaux que ceux que leurs prédécesseurs avaient formulé à l'égard de la Russie stalinienne. [1283]

Cette difficulté à dire le réel, nous l'avons constatée dans la partie II de la thèse au moment où nous avons interrogé chacun des textes publiés après le voyage en Chine ; à présent, elle surgit à nouveau, mais de façon plus aiguë. Sollers utilise un qualificatif qui nous intéresse, « naïfs ». La crédulité n'est pas en soi une faute méritant sanction. Tout juste peut-on reprocher à celui qui a été naïf devant telle situation d'avoir fait preuve d'une crédulité excessive, d'avoir fait confiance. C'est encore Kristeva qui se montre la plus lucide dans le groupe : cette aventure correspond à

> (…) une tentative de s'approprier une sorte de subjectivité non-européenne qui se plaçait dans notre utopie à nous en dissidence par rapport aux occidentaux, c'était une manière d'interroger l'Occident à travers l'Orient. [1284]

Durant le séjour en Chine, l'impossible liberté de circuler est sans aucun doute le premier facteur qui a déclenché chez chacun des voyageurs des questionnements collectifs et personnels sur la dictature chinoise. La difficulté à dire le réel pendant le voyage est sans doute justifiée en partie par la puissance de l'autorité politique qui se manifeste sans cesse sous la forme des contrôles. Les pressions exercées par les accompagnateurs, guides, interprètes, n'ont fait qu'accentuer le sentiment de désenchantement. En parvenant à qualifier d'utopique l'idéologie communiste chinoise une fois le voyage accompli, quand bien même il a fallu du temps, Kristeva

---

[1283] François HOURMANT, *Le désenchantement des clercs. Figures de l'intellectuel dans l'après-mai 68*, *op. cit.*, p. 48.

[1284] Il s'agit d'une version enregistrée de l'entretien de Julia Kristeva avec Shan Bensonen sur Antonin Artaud en 1996. URL : https://www.youtube.com/watch?v=pKrYtnNAVXI

libère enfin sa parole, même si l'acte n'a lieu qu'en 1996, plus de vingt ans après le retour de Chine. L'utopie, selon elle, n'est pas celle des dirigeants communistes mais celle du groupe des voyageurs dont Kristeva fait partie : « Notre utopie à nous » est une formulation précise et sans ambiguïté du caractère utopique de leur soutien à l'idéologie maoïste. L' « utopie » de Kristeva est plus forte que la « naïveté » de Sollers mais le résultat est le même : plus le temps passe, plus le voyage en Chine apparaît comme étant celui d'une *utopie* politique.

L'utopie au sens premier du terme désigne la conception d'une société idéale à construire pour le bonheur de tous. Ce terme de la sociologie politique se manifeste également à travers la thématique littéraire des voyages imaginaires du XVIIe siècle en Europe où l'utopie signifie un lieu de nulle part où se trouve le bonheur. Par définition, l'utopie et le bonheur fonctionnent ensemble :

> La véritable utopie, c'est-à-dire la rencontre avec le bonheur, ne se situe ni dans un espace différent et éloigné, ni dans un futur riche en progrès, mais dans quelque chose qui est derrière nous, dans un ensemble de valeurs qui ont été perdues et qu'on ne retrouvera jamais. Le mot « utopie » rime avec nostalgie.[1285]

L'utopie règne dans un monde imaginaire où il existe le lieu du bonheur. Dans la plupart des cas, il faut voyager pour l'atteindre. Or le voyage en Chine est bien réel, il n'est pas une utopie. Ce qui est une utopie, selon Kristeva, c'est ce fameux « désir de Chine » que nous avons évoqué à la fin de la partie I de la thèse et qui équivaut à la construction d'une Chine imaginée par chacun des voyageurs, pas forcément la même entre les telqueliens, Barthes et Wahl[1286].

Les telqueliens ont passé presque dix ans à lire des textes sur la Chine, à se documenter auprès de sinologues, à se familiariser avec les principaux aspects de la civilisation chinoise. Durant la même période ils ont assumé une activité politique ; leur engagement maoïste à partir des années 1970, témoigne d'un choix politique contre le PCF avec lequel ils ont des relations conflictuelles. Kristeva reprendra ce sujet dans sa préface lors de la réédition de *Des Chinoises*, en 2005 :

> Étrange époque, heureuse et tout compte fait lucide, où l'on pouvait penser la politique en utopiste, ce qui veut dire en prenant des risques personnels et en assumant les périls des

---

[1285] Alberto Beretta ANGUISSOLA, *Ombres de l'Utopie. Essais sur les voyages imaginaires du XVIe au XVIIIe siècle*, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 160.

[1286] Kristeva donne une autre version du motif de Barthes pour ce séjour en Chine dans *Les Samouraïs* : « Au fond de lui-même, Bréhal (alias de Barthes dans le roman) espérait s'en tenir au bonheur des signes qui, par définition, est fait pour durer, même sous la Révolution culturelle. Mais, avec une malice appuyée, il se disait néanmoins séduit par les mouvements en cours : histoire de montrer qu'il restait jeune et de gauche », Julia KRISTEVA, *Les Samouraïs*, *op. cit.*, p. 198.

> impasses françaises projetées en fantasmes chinois. D'autant plus que de ces « réseaux » issus de la « société civile » se formaient déjà, qui rendaient possible cette expérience plutôt anarchiste. Je m'aperçus pourtant bien vite que ces « réseaux » et leur indépendance « libertaire » étaient tout relatifs et je finis par les laisser tomber, et jusqu'à l'engagement politique tout court. La psychanalyse, la maternité, l'écriture allaient me donner largement de quoi remplir ensuite mes jours et mes nuits.[1287]

Il est intéressant de rappeler que dans la réédition du *Voyage en Chine* publiée en 2012, Pleynet évoque dans le nouvel avant-propos un point qui coïncide avec celui de Kristeva :

> Ce voyage fut préparé et organisé par Philippe Sollers, et par la revue *Tel Quel* qui se trouvait plus ou moins encerclée par l'idéologie du parti réformiste stalinien, q'il s'agissait de faire éclater d'une façon ou d'une autre. Et la Chine, pour des raisons de culture spécifique, s'est révélée la solution la plus immédiatement évidente.[1288]

Rappelons que, lors du retour de Chine, Pleynet ne garde plus la même passion pour la pensée maoïste tandis que Kristeva décide de se tourner vers la psychanalyse, une discipline qui travaille à la fois sur le langage et l'inconscient. Elle emploie un terme propre à la psychanalyse, le « fantasme », pour traduire le fait que le désir de Chine s'est élaboré à partir d'une Chine qui n'existe pas. De leur côté, Barthes, Pleynet et Sollers adoptent une attitude distancée au sujet du voyage de 1974. Chacun reste hors de tout jugement moral ou politique *a posteriori* à propos de cette « aventure » pour reprendre le mot de Sollers. Le voyage en Chine forge des souvenirs, ce sont eux qui deviennent des matériaux d'écriture. Personne ne dira qu'il a fait une erreur d'être allé en Chine. Personne ne regrettera de ne pas avoir dénoncé le régime maoïste. Partant de ces éléments, le voyage en Chine se transforme en un ensemble d'images qui mettent à distance le réel chinois.

10.3. La fin du cycle chinois chez Tel Quel

Il faut s'interroger maintenant sur le sens de cette Chine imaginaire qui justifie en quelque sorte le motif principal du voyage. Nos lectures permettent de penser que, pour Sollers et ses amis, il y a une inadéquation ressentie durant le séjour entre la Chine imaginaire, liée à la civilisation chinoise de plus de deux mille ans, et la Chine révolutionnaire telle qu'ils l'ont visitée. Si la Chine ancienne perdure à travers des vestiges, dont quelques-uns qu'ils ont pu visiter, elle n'a plus le droit d'être citée dans

---

[1287] Julia KRISTEVA, « La Chine telle quelle », *Des Chinoises* (2005), *op. cit.*, p. 9.
[1288] Marcelin PLEYNET, *Le voyage en Chine : Chroniques du journal ordinaire 14 avril-3 mai 1974 (extraits)* (2012), *op.cit.*, p. 8.

la Chine de Mao. Ce que les voyageurs découvrent progressivement, c'est le décalage entre la Chine des poètes, des lettrés, des taoïstes et la Chine des peintres paysans, des femmes ouvrières, des professeurs d'université, contraints de répéter le discours idéologique officiel. Plus encore, ils découvrent une absence totale d'intérêt de la part du peuple chinois pour son histoire et son passé le plus ancien. Le fossé se creuse plus encore si l'on considère à quel point Sollers et ses amis ont investi dans la connaissance approfondie de la Chine traditionnelle tandis qu'eux-mêmes n'ont pas retrouvé ce même enthousiasme pour la culture ancienne chez leurs interlocuteurs chinois. C'est à travers ce prisme que le désenchantement prend forme et que le jugement « notre utopie à nous » peut être prononcé par Kristeva, après des années de réflexion personnelle.

Toutes ces observations montrent que le collectif, ayant perdu toutes ses illusions, laisse place au subjectif : chacun va exprimer ses propres impressions, à l'exception de Barthes qui décède en 1980. Outre le fait que nous avons déjà indiqué la fin du maoïsme chez les telqueliens, il faut aussi évoquer l'affaiblissement du rayonnement de *Tel Quel*. C'est ce que note Philippe Forest : « Aux yeux de la plupart des observateurs, le voyage en Chine apparaît dans l'histoire de Tel Quel comme 'cette tâche damnée' que rien ne parviendra à effacer »[1289]. Même Kristeva évoque cette question délicate :

> J'ai toujours été surprise par les attaques de ceux qui s'en prennent aux jeunes maoïstes de cette période, les chargeant d'incarner le totalitarisme le plus irresponsable quand ce n'est pas la criminalité la plus sanguinaire. Je n'ai pas connu ce genre de « maos ».[1290]

Désormais nul n'ignore que la Révolution culturelle chinoise a été des plus sanglantes. Personne ne pardonne aux cinq intellectuels français ayant fait le voyage en 1974 d'avoir « soutenu un régime brutalement répressif »[1291]. Selon Philippe Forest, il faut rétablir certaines réalités faisant partie du contexte de l'époque : beaucoup de dissensions entre les intellectuels ne font qu'envenimer les critiques, dont certaines provoquées sans doute par des positions très personnelles mettant en cause plus ou moins injustement le groupe des telqueliens. Ce qui est sûr, c'est que les telqueliens « crurent que la Chine serait à notre temps ce que la Grèce fut à la

---

[1289] Philippe FOREST, *Histoire de Tel Quel : 1960 – 1982*, *op. cit.*, p. 484.
[1290] Julia KRISTEVA, « La Chine telle quelle », art. cit., p. 10.
[1291] Philippe FOREST, *Histoire de Tel Quel : 1960 – 1982*, *op. cit.*, p. 484. Ici, Philippe Forest fait référence à une citation de Sollers : « Needham pensait – il nous l'a dit – que désormais l'entrée de la Chine dans l'histoire du savoir allait jouer un rôle absolument comparable à la référence grecque pour les gens de la Reconnaissance », Philippe SOLLERS, « Pourquoi j'ai été chinois », art. cit. p. 12.

Renaissance »[1292]. Ils se sont trompés sur les formes du socialisme à la chinoise, ils ont rêvé d'un système politique qui produirait l'égalité entre tous et le partage équitable des richesses. Mais Philippe Forest rappelle aussi :

> Certes, comme d'autres, les telqueliens espérèrent que la Chine inventerait une forme de socialisme qui éviterait les monstrueuses ornières du totalitarisme. A cet égard, ils se trompèrent et le pari qu'ils firent fut une erreur. Mais à aucun moment qu'à aucun moment – et contrairement à ce que l'on affirme souvent – les telqueliens ne taisent leurs inquiétudes et leurs incertitudes. Ils ne nient nullement l'existence d'une possible répression. Ils envisagent la possibilité d'un échec qui serait aux dimensions du pays concerné. Lorsqu'apparaît la vérité du régime chinois, ils ne s'obstinent pas et tournent la page. [1293]

Compte tenu du sujet de la thèse, nous limitons nos remarques concernant la revue *Tel Quel* à l'année 1976, date à laquelle les telqueliens renoncent au maoïsme. En effet, une nouvelle génération est en train d'occuper le terrain ; c'est la « Nouvelle philosophie » avec des personnalités emblématiques comme André Glucksmann (1937-2015) et Bernard-Henry Lévy (1948). Sollers finit par accorder son soutien à ces jeunes et brillants penseurs. Peu à peu les modèles changent, la révolution est abandonnée au profit de la rébellion, comme l'invoquent les nouveaux philosophes et la Chine est oubliée. En 1977, *Tel Quel* publie un numéro triple 71-73, intitulé « États-Unis ». En ouverture de cet épais volume, figure un entretien de Kristeva, Pleynet et Sollers[1294] : « Chacun des interlocuteurs porte en lui une image propre – vécue et rêvée – du continent américain et de sa culture »[1295]. C'est comme un nouveau cycle qui démarre : après la Chine, vient l'Amérique du Nord, un grand pays, certes, mais plus récent, devenu au XXe siècle la première puissance du monde, comme l'évoque Philippe Forest dans *Histoire de Tel Quel* :

> On peut interpréter le phénomène comme résultant d'un classique mouvement de balancier. Quittant la terre de la révolution pour habiter celle du capitalisme, Tel Quel se tourne de l'Orient vers l'Occident, cherchant un horizon géographique nouveau qu'il soit possible d'investir de son langage et de ses rêves. [1296]

[1292] Philippe FOREST, *Histoire de Tel Quel : 1960 – 1982*, *op. cit.*, p. 484.
[1293] *Ibid.*, p. 485.
[1294] Julia Kristeva, Mercelin Pleynet, Philippe Sollers, « Pourquoi les États-Unis ? », Tel Quel, n° 71-73, automne 1977, p. 3.
[1295] Philippe FOREST, *Histoire de Tel Quel : 1960 – 1982*, *op. cit.*, p. 526.
[1296] *Ibid.*, p. 527.

Conclusion

Le voyage en Chine des telqueliens et de Barthes fait l'objet pour la première fois d'un sujet de thèse en France. Selon Philippe Forest, « 1974 : il faut désormais tourner la page »[1297]. Nous avons cru bon de ne pas la tourner et au contraire de la revisiter à la lumière des textes de restitution de ce voyage, car ce qui nous intéresse ce n'est pas tant le déroulement du voyage en Chine que les écritures suscitées par celui-ci. Compte tenu de l'hétérogénéité des productions scripturaires réunies dans le corpus, l'écriture est devenue le matériau principal de la recherche. Sollers et ses amis n'ont pas effectué un voyage touristique impliquant le fait que les voyageurs seraient partis librement, selon leur bon plaisir ou par curiosité ou par goût de l'aventure. En revanche, on peut dire qu'ils ont entrepris un voyage politique (pour les telqueliens uniquement), motivé par la Révolution culturelle chinoise (1960-1976). En raison du regard de ces derniers porté sur la Chine, ce voyage comporte des points communs avec le voyage de type anthropologique à la manière d'un ethnologue ou d'un anthropologue qui part à la rencontre d'une autre civilisation pour en ramener des observations relevées sur le terrain pouvant servir par la suite à élaborer un discours théorique. À cet égard, Barthes et Pleynet pourraient illustrer la posture de « l'explorateur » : l'un et l'autre se déplacent constamment avec un carnet (voir partie II) sur lequel ils consignent le plus précisément possible ce qu'ils voient (le court-métrage de Sollers offre plusieurs témoignages sur ce point). Les écritures qui ont été étudiées confirment cette façon de faire adoptée par les écrivains : il s'agit de relever les détails de scènes de la vie en Chine impliquant des hommes, des femmes, mais aussi des enfants, ou des vieillards (qu'il s'agisse des repas, de spectacles, des séances de gymnastique dans les jardins publics, etc.), de montrer des visages, des silhouettes, de rapporter des dialogues avec les ouvriers dans un atelier d'imprimerie ou avec des professeurs d'université. Ces différentes manières d'écrire témoignent d'une certaine distance vis-à-vis de l'Autre (le Chinois), respectée par l'écrivain mais sans doute imposée par les autorités chinoises (nous allons revenir sur ce point). Cette attitude n'est pas sans rappeler la pensée de l'ethnologue et sémiologue Claude Lévi-Strauss dont les principales publications, dès les années cinquante, rencontrent un succès immédiat et permettent de transformer le regard ethnologique en mettant en valeur le

[1297] Philippe FOREST, *Histoire de Tel Quel : 1960 – 1982*, *op. cit.*, p. 486.

monde à travers la diversité des cultures. Ses travaux de recherche dénoncent le comportement des Occidentaux glorifiant depuis l'époque de la Renaissance leur suprématie historique dans la mesure où « l'ordre et l'harmonie de l'Occident exigent l'élimination d'une masse prodigieuse de sous-produits maléfiques dont la terre est aujourd'hui infectée »[1298]. Dès 1955, Barthes met en avant l'ouvrage intitulé *Tristes tropiques*, « qui fait penser et penser indéfiniment »[1299], en soulignant la valeur de son objectif principal, savoir « comment fonctionne l'esprit des hommes ? » [1300]. L'observation des peuples et des cultures est donc au cœur de l'approche de l'Autre, selon Lévi-Strauss. Un tel enseignement convainc toute une génération d'intellectuels des années 1960-1970, et parmi eux Sollers, Pleynet, Kristeva et Barthes, ce dernier se faisant l'écho de l'approche théorique de Lévi-Strauss dans son essai intitulé *Mythologies* (1957).

Le voyage en Chine aurait pu alors être assimilé à une véritable expérience du regard de la part des intellectuels français sur les Chinois s'il était possible d'ignorer leur silence concernant le totalitarisme chinois. Car ce que les telqueliens et Barthes ne semblent pas voir pendant le voyage en Chine, c'est la machine inhumaine de la Révolution culturelle. Or cette dernière est l'événement déterminant qui motive la décision d'accepter l'invitation officielle reçue par *Tel Quel* de la part du gouvernement chinois : il s'agit d'aller voir sur place comment se manifeste la Révolution culturelle dont les telqueliens pensent le plus grand bien. Hourmant donne son explication : « On a souvent fait de *Tel Quel* une revue qui fut toujours en retard en quelques sortes sur les grands événements politiques »[1301]. Pour Pleynet, là n'est pas la question. En 2013, au cours d'un entretien, il explique que le voyage en Chine de 1974 se déroule précisément dans une période qui produit sur le plan intellectuel une interrogation générale sur tout et à propos de tout, donnant lieu à « divers types de pensée »[1302], celle de Lacan, Althusser, Foucault, Derrida, etc. Dans ce contexte des années 1970, Pleynet assure qu'il est toujours bénéfique d'aller voir ailleurs, surtout d'aller voir ce qu'on ne connaît pas : « (…) la culture chinoise, évidemment, implique une curiosité plus particulière à partir du moment où elle semble se

---

[1298] Claude LEVI-STRAUSS, *Tristes Tropiques*, Paris, Plon, 1955, p. 27.
[1299] Nathalie CROM, « Claude Lévi-Strauss, le goût de l'Autre », *Télérama*, 03/11/2009. URL: https://goo.gl/7X5teR
[1300] *Ibid.*
[1301] « La Grande traversée : L'ombre de Mao », *France Culture*, 28 août 2013.
[1302] *Ibid.*

transformer à partir d'un apport occidental »[1303] dit-il. En revanche, *a posteriori*, Sollers récuse totalement l'étiquette maoïste qu'on voudrait lui faire porter mais justifie le voyage en Chine par l'opportunisme : « Le maoïsme permet d'aller en Chine, donc c'est ça. Le visa, c'est ça »[1304] dit Sollers. En conséquence, même au XXIe siècle, les écrivains voyageurs impliqués dans le voyage en Chine ont du mal à « avouer » l'absence du regard critique sur la Révolution culturelle alors même qu'elle se déroulait sous leurs yeux. Le fait d'invoquer la présence d'un système de surveillance très étroit autour d'eux pendant le séjour ne suffit pas à justifier un tel manquement. Tout juste peut-on reconnaître que les telqueliens et Barthes sont très fortement encadrés pour les empêcher de rencontrer librement des Chinois, tout comme l'inverse est vrai : pendant la Révolution culturelle, les étrangers sont diabolisés par le régime de Mao, donc les Chinois ne disposent d'aucun droit pour rencontrer librement des étrangers. Wahl explique que dans la mesure où tout au long du séjour ils ont été entourés par cinq traducteurs (un par voyageur), tous les échanges qu'ils ont pu avoir avec des interlocuteurs chinois ont fait l'objet d'une traduction. Il se doute bien que si le Chinois venait à exprimer dans la conversation un propos inconvenant, le traducteur ne le traduirait pas au groupe de Français. Selon le philosophe, ils sont là pour écouter « un discours entièrement traduit » et pour « essayer de percer ce qu'il en était de la vie à travers ce qu'il en était présenté conventionnellement »[1305]. Wahl justifie donc l'impossibilité dans laquelle, en 1974, ils se sont trouvés de ne même pas pouvoir lire les signes réels de la Révolution culturelle du fait de la barrière linguistique. La difficulté à saisir le réel, même à l'aide d'une caméra comme le fait Sollers ou d'un appareil photographique pour Kristeva ou de quelques croquis pour Barthes, provient de cette frustration vécue par chacun d'eux, dans la mesure où ils sont arrivés en Chine avec leur façon d'être très occidentale, donc très individualisée, chacun ayant son style, son apparence et son type de comportement. Finalement, au moment de s'envoler pour Pékin, les telqueliens ainsi que Barthes et Wahl ignorent tout des foules, des masses et du moindre phénomène de la vie en groupe (la vie à l'usine, la vie dans les fermes collectives, etc.), à la chinoise. Dans *Des Chinoises* Kristeva ne se montre pas ou ne se met pas en scène : elle est obligée de respecter une certaine distance par rapport

[1303] « La Grande traversée : L'ombre de Mao », *France Culture*, 28 août 2013.
[1304] *Ibid.*
[1305] *Ibid.*

aux femmes chinoises qu'elle interroge sous le contrôle bienveillant des autorités chinoises. En revanche, Pleynet, dans son journal, évite, autant qu'il peut, d'exprimer ses impressions personnelles : il détourne son regard du réel pour le faire vagabonder sur des paysages, chaque jour renouvelés, en raison des fréquents déplacements à travers la Chine.

Ces différents éléments déterminent l'importance du sujet de la thèse. Certes le corpus littéraire que nous avons analysé nous permet de comprendre comment chaque écriture peut se heurter à des obstacles résultant d'une mise à l'épreuve du réel pour les écrivains. Mais on peut penser également que Sollers et ses amis se sont retrouvés dans une situation de malaise intellectuel qu'ils n'ont pas imaginée ou estimée, avant de partir. Ils sont partis avec l'idée que leur savoir érudit sur la civilisation chinoise ou sur l'idéologie maoïste serait la clé pour entrer en contact avec la Chine moderne, le fameux pays de Mao. Au lieu de cela, on leur montre une Chine abstraite et stéréotypée, déjà apprise finalement dans les livres. C'est au sein de cette articulation presqu'invisible entre la quête de la Chine impossible et le « rien » ou presque rien qui en résulte au retour que la révélation de l'échec du voyage a lieu. Nous rappelons le travail présenté dans la partie I qui a consisté à créer un corpus d'articles publiés dans la revue *Tel Quel*, des articles nombreux, largement documentés, rédigés par des sinologues et des universitaires, tous disposant d'une expertise solide à propos de la Chine. Grâce à *Tel Quel*, on pourrait dire que Sollers et ses amis sont solidement « armés » pour affronter les mystères de la Chine. Incontestablement la revue tente depuis 1966 d'interroger le phénomène de maoisation de la Chine avec la Révolution culturelle, à tel point qu'elle finit par devenir un vrai laboratoire d'idées pour faire le point sur la pensée marxiste au XXe siècle et apporter des connaissances documentées sur la civilisation chinoise. Mais les écrivains voyageurs qui voulaient vérifier sur place ce que représente la Révolution culturelle ne rapporteront que des aspects théoriques et n'auront aucune possibilité de voir concrètement comment s'est passé, par exemple, la refondation de la classe des intellectuels (les étudiants et les professeurs sont envoyés à la campagne pour travailler dans les fermes). Donc, les questions qu'ils se posent avant le départ se trouvent sans réponses à l'arrivée. Il est clair que nous soutenons l'idée exprimée par Hourmant quand il écrit que les telqueliens négligent la médiatisation qui s'est produite dès le début de l'année 1974 à propos de la parution de *L'Archipel du Goulag* d'Alexandre Soljenitsyne. Au bout du compte, une telle attitude préfigure les

« volte-face » des telqueliens à partir de 1976 qui renoncent à soutenir le maoïsme et annoncent la fin de la revue d'avant-garde *Tel Quel* (elle disparaît en 1983).

Une question se pose en fin de recherche, celle d'un « échec » possible du voyage en Chine pour les telqueliens et Barthes, le terme « échec » désignant le sentiment de déception partagé par chacun des membres du groupe. Il s'agit de défendre plutôt un regard critique porté au XXIe siècle sur ce voyage qui se caractérise, pour reprendre les mots de Kristeva, par une « prodigieuse intensité (…) avec ses découvertes, ses surprises, ses déceptions, ses comédies »[1306]. Selon Thangam Ravindranathan, il y a une angoisse implicite chez l'écrivain voyageur de la fin du XIXe siècle à considérer que l'exotisme qu'il convoite et l'ailleurs qu'il quête fondent un voyage obsolète, comme si le verdict était inévitable : « Temps décalé, de départs sans arrivées, espaces incompris, paysages défaits, ce sont là l'héritage et le domaine obscurs du récit de voyage après la ' fin des voyages ' »[1307]. Au XXe siècle, « l'exotisme est mort »[1308] pour reprendre une expression de l'anthropologue Marc Augé et les intellectuels qui voyagent à travers le monde ne se posent plus « comme derniers témoins d'une civilisation disparaissante »[1309] à la manière de Chateaubriand ou Pierre Loti. Les touristes remplacent les voyageurs du siècle précédent, dans la mesure où le tourisme correspond à « l'ère où l'on ne peut que faire le tour d'un monde déjà connu »[1310]. Le XXe siècle est donc bien devenu le temps de la fin des récits de voyage.

Si l'échec du voyage en Chine peut être considéré comme possible, c'est sans doute parce que Sollers et ses amis y ont éprouvé une sorte de « désorientation » entre eux-mêmes venus d'Occident et les autres, les Chinois, inaccessibles, dans l'immensité de leur pays. Une telle perception procède sans doute de ce puissant sentiment d'étrangeté que chacun expérimente pendant le voyage et au sujet duquel Kristeva réussit à s'exprimer longuement, elle-même l'ayant éprouvé en arrivant en France :

> Étrange, en effet, la rencontre avec l'autre (…) L'autre nous laisse séparés, incohérents ; plus encore, il peut nous donner le sentiment de manquer de contact avec nos propres sensations, de les refuser ou au contraire, de refuser notre jugement sur elles – sentiments d'être « stupides », « floués » (…). Face à l'étranger que je refuse et auquel je m'identifie à la fois,

[1306] Julia KRISTEVA, *Je me voyage : Mémoires*, *op. cit.*, p. 78.
[1307] Thangam RAVINDRANATHAN, *La où je ne suis pas : récits de dévoyage*, *op. cit.*, p. 13.
[1308] *Ibid,* cité par Thangam Ravindranathan,
[1309] *Ibid.*
[1310] *Ibid.*

> je perds mes limites, je n'ai plus de contenant, les souvenirs des expériences où on m'avait laissés tomber me submergent, je perds contenance. [1311].

Cet état proche d'une déstructuration de soi ainsi décrite par Kristeva met en lumière la notion d'espace géographique car le sentiment de l'étrangeté se produit dans un lieu que l'on ne connaît pas ou presque pas. À propos du voyage en Chine de 1974, celui-ci n'apporte pas de réponse à la question de savoir comment situer la Chine dans cette partie du globe que l'on nomme l'Extrême-Orient. C'est comme si la désorientation des voyageurs était telle qu'ils finissent par ne plus savoir où ils sont tant la signification du réel chinois ne parvient pas à être appréhendée. C'est sans doute Barthes qui écrit le plus précisément le mal être physique qu'il ressent durant tout le séjour. Dans ses carnets de notes, on peut lire à la fois les marques d'un moi intime et d'un moi voyageur : comme nous l'avons indiqué, l'écrivain y note chaque jour ou presque ses migraines, ses malaises, sa fatigue. Autant de signes qui montrent combien le temps du voyage provoque une perte de soi dans le rapport qu'il a avec son propre corps. Barthes est *dés-orienté* par la Chine. C'est finalement un état de « nausée »[1312] qui s'empare de l'écrivain pendant le voyage.

Si de notre point de vue, le voyage en Chine semble être un échec pour le groupe, on peut comprendre alors que chaque écrivain au retour de Chine choisit alors de donner sa propre interprétation du voyage, à l'exception de Barthes qui lui accordera très peu d'intérêt. L'interprétation la plus marquée est donnée sans doute par Kristeva qui dans son roman autobiographique *Les Samouraïs* (1990) recompose le voyage en Chine à l'aide de quelques souvenirs qu'elle articule avec son propre récit. Le voyage en Chine s'inscrit comme un temps limité dans son parcours autobiographique, à considérer comme un « épisode » ou « une aventure » qui vont s'achever et laisser place à d'autres activités (voir partie III). Du côté de Pleynet, le registre poétique qu'il insère dans son journal à travers les six poèmes qu'il compose en Chine dont le dernier à son retour en France (voir partie III) ressemble davantage à une tentative désespérée pour éviter l'échec du voyage. En montrant au lecteur comment il peut écrire la Chine sur place « à la manière » des poésies chinoises traditionnelles, il crée une sorte de subterfuge pour opérer au plan littéraire une alchimie entre réel et imaginaire.

[1311] Julia KRISTEVA, *Etrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard, 1988, p. 272.
[1312] Nous empruntons ce terme à Thangam Ravindranathan qui se trouve à la page 32 de *La où je ne suis pas : récits de dévoyage* ainsi dans les pages suivantes.

Certes la position de Sollers est la plus complexe puisqu'il maintient jusqu'à ce jour que ce voyage est complètement « opportuniste »[1313]. Dans l'émission radiophonique de France culture déjà citée, il établit une vraie distinction entre son intérêt pour la Chine et le voyage en Chine. Il rappelle qu'il entend parler pour la première fois de la Chine à l'âge de quinze ans, lors d'une conférence faite par un religieux sur ce pays dans le collège de Jésuites où il étudie alors. Il maintient l'un des traits caractéristiques de sa vie intellectuelle à savoir que la Chine ancienne est une curiosité depuis l'âge de l'adolescence. Le voyage en Chine est largement minimisé dans le discours de Sollers. Barthes, pour parodier la citation de Forest au début de ce chapitre, va tourner la page du voyage en Chine puisque nous avons montré le décalage entre l'article de presse « Alors, la Chine ? » (1974) où l'auteur décrit une Chine « paisible » et *Les Carnets du voyage en Chine* (2009) où le lecteur découvre l'ennui, le malaise physique, l'agacement devant le « laïus de propagande »[1314] (voir partie II) qu'ils sont obligés d'écouter tous les jours. Après le retour, s'il lui arrive d'évoquer le voyage, c'est juste pour préciser qu'il s'agit d'un lieu politique dans lequel il ne peut rien se produire (voir partie II), où l'on ne peut que constater l'absence « d'incidents » pour reprendre le lexique de l'auteur, où enfin il ne se manifeste aucun dépaysement (à la grande différence du voyage au Japon). Il ne suffit pas de changer de lieu, encore faut-il que l'écrivain voyageur puisse occuper le lieu et y être lui-même. Or en Chine, Barthes n'est pas lui-même (voir par exemple dans la partie II l'insatisfaction de ses pulsions homosexuelles en Chine).

Pour conclure, si le voyage en Chine des telqueliens et de Barthes est un échec, c'est sans doute que ces derniers ont dû se soumettre à trop de tensions intérieures provoquées par la force du réel chinois, impossible à traduire.

Comme nous venons de l'indiquer, le corpus de livres retenus pour la thèse comprend principalement les publications éditées après le voyage, auxquelles nous avons ajouté, au cours de la recherche, de très nombreux articles de *Tel Quel* ainsi que certains ouvrages des auteurs, parus avant ou après le voyage, comprenant des références spécifiques à la Chine. Nos analyses se sont révélées parfois complexes du fait de ces allers et retours réguliers entre les périodes se situant entre un avant et un après le voyage. Par ailleurs dans la mesure où il s'agit d'une première thèse en langue française consacrée à l'étude du voyage en Chine de 1974 des telqueliens et de

[1313] « La Grande traversée : L'ombre de Mao », *France Culture*, 28 août 2013.
[1314] Simon LEYS, « Barthes et la Chine », art. cit..

Barthes, nous avons dû procéder à un recensement très détaillé des ouvrages faisant référence à un moment donné à ce voyage.

Mais au terme de la recherche se pose une question littéraire quant à l'avenir de la littérature de voyage dans un contexte où les voyages disparaissent au profit de déplacements touristiques. Tous les endroits du monde, s'ils ne sont pas visités, sont désormais enregistrés dans une vaste mémoire globale emplies d'images (films et photographies) tant et si bien que le voyage se déroule d'une manière virtuelle devant un écran, sans que l'on ait à se déplacer hors de chez soi. Le voyage n'est ni un trajet ni un cheminement. Il devient immobile. Dans ce cas, les récits de voyage n'ont plus lieu d'exister et l'avenir de la littérature de voyage pourrait se réduire fortement. Mais c'est sans compter avec la puissance de l'imaginaire de l'écrivain qui comme Mathias Enard dans *Boussole* (Prix Goncourt 2015) écrit :

> Berlioz n'a jamais voyagé en Orient, mais était, depuis ses vingt-cinq ans, fasciné par *Les Orientales* d'Hugo. Il y aurait donc un Orient *second*, celui de Goethe ou d'Hugo, qui ne connaissent ni les langues orientales, ni les pays où on les parle, mais s'appuient sur les travaux des orientalistes et voyageurs (…) et même un Orient *troisième*, un *Tiers-Orient*, celui de Berlioz ou de Wagner, qui se nourrit de ces œuvres elles-mêmes indirectes. Le *Tiers-Orient*, voilà une notion à développer.[1315]

L'écrivain rappelle la permanence dans le temps de ces voyages imaginaires, dépassant les frontières du réel, sans commune mesure avec les voyages touristiques qui désormais traversent la planète. Selon Thangam Ravindranathan, « le voyage qui a dû toujours miser sur une continuité de l'espace, persistant à faire correspondre à un lieu d'origine une destination, sait, au fond, comme sa nuit intime, ces lieux où cette continuité est toujours à (re)construire, où elle peut se briser, et le monde se refermer autour de béances »[1316].

Les voyages imaginaires ouvrent sur des espaces fabuleux que l'on croyait abolis à cause du réel de plus en plus prégnant dans nos façons de vivre et de regarder le monde. On peut penser que la littérature du voyage va réactiver ses forces vives au sein d'un espace imaginaire chargé de penser et de représenter l'avenir du monde.

[1315] Mathias ÉNARD, *Boussole*, Arles, Actes Sud, 2015, p. 69.
[1316] Thangam RAVINDRANATHAN, *La où je ne suis pas : récits de dévoyage*, *op. cit*., p. 294.

Index

A

Alleton, Viviane 61, 62
Althusser, Louis 35, 305
Anguissola, Alberto Beretta 300
Antonioni, Michelangelo 214
Aragon, Louis 23, 32, 75
Aristote 286
Armand, David 125, 128, 143, 144
Artaud, Antonin 30, 31, 32, 33, 45, 299
Attané, Isabelle 252
Auclair, Marcelle 128
Augé, Marc 308
Avril, Philippe 125

B

Bakhtine, Mikhaïl 37
Balestrini, Nanni 54
Banu, Ion 62, 63, 114, 115
Baroncelli, Jean de 43
Barthes, Roland2, 5, 6, 9, 10, 12, 14, 15, 16, 17, 19, 21, 24, 33, 35, 36, 37, 42, 48, 63, 68, 71, 82, 85, 94, 95, 98, 118, 119, 120, 121, 122, 124, 125, 128, 131, 132, 136, 137, 140, 141, 142, 143, 144, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 160, 164, 165, 166, 167, 173, 178, 179, 180, 181, 186, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 220, 221, 222, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 232, 235, 236, 242, 245, 252, 253, 254, 270, 271, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 291, 292, 293, 295, 296, 297, 300, 301, 302, 304, 305, 308, 309, 310, 311
Bataille, Georges 22, 30, 31, 32, 33, 38, 39
Baudelaire, Charles 31, 109, 255, 284
Baudry, Jean-Louis 6, 25, 40
Beauvoir, Simone de30, 35, 127, 128, 131, 139, 140, 232
Bélorgey, Elisabeth 246
Berty, Valérie 178
Birnbaum, Jean 143, 210, 211
Blanchot, Maurice 284, 289
Böhme, Jakob 289
Bosch, Jérôme 251
Bouvier, Nicolas 11, 326
Brejnev, Léonid 134
Breton, André 23, 30, 32, 33
Brochier, Jean-Jacques 24, 30, 33, 37, 40
Brossollet, Guy53, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105
Butor, Michel 11, 34, 52, 123

C

Calvet, Louis-Jean 94
Cayrol, Jean 23, 25, 120
Céline, Louis-Ferdinand 26, 73
Cendrars, Blaise 11
Cézanne, Paul 109, 250, 251
Champagne, Roland A. 244
Chateaubriand 11, 33, 184, 308
Chaudier, Stéphane 208
Chavannes, Édouard 56
Cheng, Anne 125
Cheng, François 63, 64, 68, 69, 70, 71, 99, 125, 141, 256, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 272
Chomsky, Noam 37
Chou, En-lai 62, 114, 140, 205
Cioran, Emil 22
Claudel, Paul 57, 126
Clavel, Maurice 237, 238
Clerc, Thomas 285, 287
Compagnon, Antoine 47, 283
Condé, Michel 7, 35
Confucius . 8, 57, 60, 66, 67, 73, 115, 125, 129, 150, 151, 161, 167, 239, 283, 286
Cortanze, Gérard de 82, 235, 239, 240
Coste, Claude 200
Courant, Stéphane 193
Crépu, Michel 109, 110

D

Daniel, Yvan 284, 285, 288, 289
Dante 26, 64
Daubier, Jean 78, 131, 135
Deleuze, Gilles 35, 36
Demiéville, Paul 55, 141
Deng, Xiaoping 185
Derrida, Jacques 6, 39, 86, 305
Devade, Marc 6
Doiron, Normand 14
Domenach, Jean-Luc 150
Dostoïevski, Fiodor 286
Duchamp, Marcel 64
Duras, Marguerite 181

E

Enard, Mathias 311
Engels, Friedrich 8, 72, 78, 156
Étiemble, René 129

F

Faye, Jean-Pierre 7, 30, 35, 51, 52, 138
Fenollosa, Ernest 66
Flaubert, Gustave 11, 31, 34

Forest, Philippe...22, 23, 24, 25, 29, 32, 37, 38, 39, 40, 41, 46, 47, 51, 75, 86, 132, 136, 138, 139, 140, 141, 142, 238, 302, 303, 304, 310
Foucault, Michel.....6, 35, 118, 305
Fouque, Antoinette 253
Fourrier, Jacques..... 129

G

Gatti, Armand 128
Gautier, Théophile 181
Genette Gérard 7, 36, 47, 50, 119
Gide, André 11, 25, 126, 127
Gil, Marie 118, 120, 137, 292
Giroud, Françoise 43
Godard, Jean-Luc 42, 43
Goux, Jean-Joseph..... 6
Granet, Marcel....16, 55, 56, 57, 58, 60, 61, 62, 64, 103, 114, 122, 235
Grenier, Jean..... 283, 284, 286
Greuze, Jean-Baptiste 251
Grimau, Angela 51

H

Haes, Frans de 115
Hallier, Jean-Edern 6, 24, 25
Halsberghe, Christophe 38, 39
Hayot, Eric..... 19, 20
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 26, 288
Henric, Jacques..... 134
Henriot, Louis..... 23
Herschberg, Anne 191, 205, 212
Houdebine, Jean-Louis.....6, 33, 109, 110, 111
Hourmant, François ..9, 10, 16, 41, 78, 81, 131, 135, 139, 143, 144, 147, 148, 149, 154, 158, 215, 217, 220, 222, 223, 224, 232, 233, 245, 298, 299, 305, 307

J

Jakobson, Roman.....35, 36, 37, 71, 118
Jametel, Maurice 125
Jamin, Jean 140
Jean, Raymond 86
Jeanson, Francis..... 42, 43
Jenny, Laurent 22, 39, 76, 77, 116, 117
Joyce, James 71, 81, 116
Jullien, François.....55, 292, 293, 294, 295

K

Kauppi, Niilo 78
Kessel, Joseph 11
Kouo, Mo-jo 111, 112, 113, 255, 331
Kristeva, Julia2, 6, 8, 10, 12, 13, 16, 18, 19, 21, 26, 32, 37, 38, 39, 42, 45, 50, 51, 55, 58, 61, 63, 68, 69, 70, 71, 73, 75, 76, 77, 78, 80, 82, 83, 84, 86, 93, 94, 105, 116, 118, 119, 120, 135, 136, 141, 142, 143, 144, 151, 153, 154, 155, 157, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 173, 175, 176, 181, 182, 183, 186, 188, 192, 194, 195, 196, 198, 199, 208, 217, 218, 219, 220, 221, 224, 227, 228, 229, 232, 235, 236, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 275, 281, 282, 288, 291, 292, 296, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 305, 306, 308, 309

L

Lacan, Jacques 35, 38, 39, 45, 55, 140, 141, 142, 305
Lacarrière, Jacques..... 11
Lamartine, Alphonse de 33, 105, 181
Lao, Tseu (Lao Tzeu) . 41, 42, 57, 84, 113, 283, 284, 287, 293
Larbaud, Valery..... 11
Lautréamont, Comte de..... 23, 70, 77, 255
Le Clézio, Jean-Marie Gustave..... 11
Le Huenen, Roland 125
Leiris, Michel..... 11, 128, 131, 139, 140, 232
Lejeune, Philippe 211
Lénine 8, 45, 48, 72, 81, 156, 158, 237, 238
Lévi-Strauss, Claude 11, 12, 35, 57, 71, 118, 304, 305
Lévy, Roger..... 139
Lévy-Leblond, Jean-Marc..... 60
Leys, Simon 8, 62, 75, 140, 152, 213, 310
Li, Po..... 255
Lin, Piao..... 8, 150, 152, 165, 169, 269
Liu, Shao..... 104, 202
Loi, Michelle 54, 62, 72, 75, 79, 134, 135, 138, 152, 166
Loti, Pierre 11, 121, 278, 308
Lowe, Donald M 78
Lu, Xun (Lou Sin)..... 48, 49, 54, 62
Luccioni, Micheline 234
Luo, Jean-Michel 63
Lurçat, Jean..... 128

M

Macciocchi, Maria Antonietta.. 8, 78, 131, 132, 135, 136, 138, 139, 140, 141, 142, 149
Mallarmé, Stéphane 31, 35, 71
Malraux, André 12, 127
Mandiargues, André Pieyre de 25
Mao, Tsé-toung .. 2, 7, 8, 14, 16, 17, 18, 39, 40, 48, 49, 51, 53, 54, 57, 60, 62, 64, 68, 71, 72, 73, 74, 75, 77, 78, 79, 81, 92, 93, 95, 98, 99, 100, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 111, 112, 113, 116, 124, 126, 127, 129, 131, 133, 134, 136, 137, 144, 149, 150, 151, 152, 154, 155, 156, 158, 159, 162, 165, 166, 168, 169, 170, 176, 179, 183, 184, 185, 186, 193, 196, 197, 205, 207, 215, 216, 227, 228, 232, 236, 237, 238, 239, 240, 243, 244, 252, 255, 270, 274, 291, 297, 298, 299, 302, 305, 306, 307, 310, 331
Marissel, André 30
Markern Chris 128, 140, 159
Martin-Achard, Frédéric 279
Martineau, Gaston..... 154
Marx, Karl... 8, 45, 46, 47, 72, 78, 81, 156, 237
Maspero, François..... 131

Maspero, Henri 55, 131, 284
Mathieu, Rémi 57
Mauriac, François 23, 24
Mauss, Marcel 57
Michaux, Henri..... 11, 126
Miller, Jacques-Alain..... 46
Mondrian, Piet 250
Montaigne, Michel de..... 11, 12
Montalbetti, Christine..219, 220, 225, 226, 229
Montesquieu 72
Mounier, Emmanuel 27
Moura, Jean-Marc 275

N

Nadel, Ira 67
Needham, Joseph.....16, 55, 56, 58, 59, 60, 64, 114, 302
Nicolas, Anne 11, 37, 41, 267, 269, 270, 326
Nietzsche, Friedrich..... 6, 26, 27, 28, 109

O

Ollier, Claude 34
Orwell, George 213
Overney, Pierre 136

P

Padoul, Gilbert..... 149, 150
Perse, Saint-John 126
Pingaud, Bernard 52
Pinget, Robert..... 34
Pinguet, Maurice 120, 121, 122
Pivot, Bernard..... 140
Platon..... 286
Pleynet, Marcelin..2, 5, 6, 8, 10, 12, 16, 18, 19, 21, 23, 25, 33, 42, 46, 47, 58, 60, 61, 63, 68, 72, 77, 79, 82, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 120, 133, 134, 136, 139, 141, 142, 144, 148, 151, 153, 155, 158, 159, 160, 165, 167, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 188, 192, 195, 196, 199, 207, 211, 212, 217, 218, 220, 221, 222, 223, 224, 227, 228, 229, 232, 235, 240, 244, 250, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 282, 291, 292, 294, 295, 296, 297, 301, 303, 304, 305, 309, 331, 332
Pollock, Jonathan..... 65, 66
Polo, Marco 125
Ponge, Francis 25, 28, 29, 30, 68
Pound, Ezra42, 64, 65, 66, 67, 68, 85, 109, 115, 274
Proust, Marcel 34, 208, 274, 284

R

Rastier, François 86, 87
Ravindranathan, Thangam...230, 308, 309, 311
Raymond, Picard 118
Réda, Jacques 11
Requemora, Sylvie 13, 14
Ricardou, Jean6, 7, 25, 30, 33, 34, 35, 133, 138
Ricœur, Paul..... 128, 129, 140, 142
Rimbaud, Arthur 255
Risset, Jacqueline.....6
Robbe-Grillet, Alain.....31, 33, 34, 35, 181
Roche, Denis..... 6, 25, 52, 65, 68, 95, 96, 97
Roger, Philippe 277, 281
Rolland, Romain 126
Rottenberg, Pierre 6
Roudinesco, Elisabeth.....142
Rousseau, Jean-Jacques 166, 212, 284, 286
Roussel, Raymond 11
Roy, Claude.....139, 140

S

Salzedo, Michel 189
Sanguineti, Edoardo.....54
Sarraute, Nathalie.....31, 34, 52, 181
Sartre, Jean-Paul 22, 28, 30, 31, 34, 35, 43, 49, 127, 135, 139, 232
Saussure, Ferdinand de 31, 36, 37, 94
Scarpetta, Guy.....134
Segalen, Victor..... 11, 42, 56, 126, 326
Shitao 236
Sichère, Bernard.....32
Simon, Claude 8, 25, 34, 62, 75, 140, 152, 213, 310
Siu, Kia-Pei.....162
Smith, Adam 72
Snow, Edgar.....73
Soljenitsyne, Alexandre 9, 298, 307
Sollers, Philippe ... 2, 6, 7, 8, 10, 11, 12, 13, 16, 17, 18, 19, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 29, 30, 31, 32, 33, 35, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 45, 46, 48, 50, 51, 52, 53, 54, 57, 60, 63, 67, 68, 72, 73, 75, 76, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 116, 118, 119, 120, 121, 129, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 141, 142, 143, 144, 148, 151, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 164, 165, 177, 181, 186, 189, 196, 197, 198, 201, 203, 208, 209, 212, 215, 216, 217, 219, 220, 221, 223, 225, 226, 229, 232, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 249, 254, 255, 270, 274, 275, 282, 287, 288, 291, 292, 296, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 306, 307, 308, 310, 331
Song, Yu.....42, 65
Staline, Joseph.....156, 237
Sun, Yat-sen 186, 243, 254, 259, 266, 268, 269, 271, 296
Surya, Michel.....26, 27

T

Tao, Naikan.....66
Tchouang-tseu.....57, 244, 275, 293
Thibaudeau, Jean ... 6, 7, 23, 25, 132, 133, 138, 139

Tiphaine, Samoyault 63, 120, 137, 142
Todorov, Tzvetan 7, 119
Tolstoï, Léon 284, 286
Trotski, Léon 237
Tshai, Chhen 61, 114, 115, 116
Tual, Christian 196

V

Van Gogh, Vincent 166, 250
Vandier-Nicolas, Nicole 267, 269, 270
Villon, François 255
Vinokour, Grigori 37
Voltaire 121, 125, 286

W

Wahl, François 2, 5, 6, 9, 10, 12, 16, 42, 120, 128, 131, 141, 142, 143, 144, 150, 151, 153, 155, 156, 196, 210, 211, 212, 213, 220, 233, 297, 300, 306
Wang, Céline 73
Wang, Fu-zhi 266
Wang, Wei 255, 261, 262, 263
Wang, Xiaoxia 69, 70, 265
Wells, Orson 229
Wen, Ting-yun 72, 260, 263, 332
Wiazemsky, Anne 43
Wolf, Nelly 34
Wolton, Gilbert 149, 150, 151, 152
Wu, Changshuo 169, 295

X

Xie, Zhen 265
Xu, Kefei 7, 8, 73

Y

Yu, Hua 42, 65, 74, 75

Bibliographie générale

Présentation du corpus de référence à propos du voyage en Chine (1974)

Œuvres littéraires du corpus au retour du voyage en Chine

ROLAND, Barthes, *Carnets du voyage en Chine*, Paris, Christian Bourgois éditeur / IMEC, 2009, 246 p.

KRISTEVA, Julia, *Des Chinoises*, Paris, Édition des femmes, 1974, 228 p.

PLEYNET, Marcelin, *Le voyage en Chine : chroniques du journal ordinaire 14 avril – 3 mai 1974 – extraits* (1980), Paris, Hachette, 1980, 121 p.

SOLLERS, Philippe, *Voyage en Chine*, court métrage, 1974, 13', couleur.

Articles publiés au retour du voyage en Chine

BARTHES, Roland, « Alors, la Chine ? » (1974), *Œuvres complètes : Livres, textes, entretiens, 1972-1976*, tome 4, Seuil, Paris, 2002.

WAHL, François, « la Chine sans utopie », *Le Monde*, 15-19 juin 1974.

Articles de la revue *Tel Quel* publiés sur la Chine

1960 – 1970

« Pensez-vous avoir un don d'écrivain ? », *Tel Quel*, n° 1, printemps 1960.

SOLLERS, Philippe, « La lecture de Poussin », *Tel Quel*, n° 5, Printemps 1961.

POUND, Ezra, « Canto IV », *Tel Quel*, n° 6, été 1961.

BARTHES, Roland, « Littérature et signification », *Tel Quel*, n° 16, hiver 1964.

SOLLERS, Philippe, « Un fantasme de Sartre », *Tel Quel*, n° 28, hiver 1967.

SOLLERS, Philippe, « De quelques contradictions », *Tel Quel*, n° 38, été 1968.

KRISTEVA, Julia, « L'engendrement de la formule », *Tel Quel*, n° 37, printemps 1969.

SOLLERS, Philippe, « Survol/Rapports (Blocs) / Conflit », *Tel Quel*, hiver 1969.

SOLLERS, Philippe, « Dix poèmes de Mao Tse-toung : lus et traduits par Philippe Sollers », *Tel Quel*, n° 40, hiver 1970.

1971 – 1974

SOLLERS, Philippe, « Sur la contradiction », Tel Quel, n° 45, printemps 1971.

« Positions du Mouvement de Juin 71 », *Tel Quel*, n° 47, automne 1971.

« Déclaration sur l'hégémonie idéologique bourgeoisie / révisionnisme », *Tel Quel*, n° 47, automne 1971.

BANU, Ion, « Philosophie sociale, magie et langage graphique dan le Hong-Fang », *Tel Quel*, n° 48/49, printemps 1972.

CHENG, Chi-Hsien (François Cheng), « Analyse du langage poétique dans la poésie chinoise classique », *Tel Quel*, no° 48/49, printemps 1972.

LOI, Michelle « Aux membre du 'Tel Quel' qui font partie du 'mouvement' », *Tel Quel,* n° 48/49, printemps 1972.

KRISTEVA, Julia, « Comptes rendus, la contradiction et ses aspects chez un auteur des Tang », *Tel Quel*, n°48/49, printemps 1972.

KRISTEVA, Julia, « Littérature et Révolution », *Tel Quel*, n° 48/49, printemps 1972.

NEEDHAM, Joseph, « Le temps et l'homme oriental : le temps dans la philosophie et la physique chinoise », *Tel Quel*, n° 48/49, printemps 1972.

MACCIOCCHI, Maria-Antonietta, « Réponse à ' la Nouvelle Critique', De la nouvelle critique ou des racines de la sinophobie occidentale », *Tel Quel*, n°48/49, printemps 1972.

SOLLERS, Philippe, « De la chine », *Tel Quel*, n° 48/49, printemps 1972.

SOLLERS, Philippe, « La lutte philosophique dans la Chine révolutionnaire », *Tel Quel*, n° 48/49, printemps 1972.

DAUBIER, Jean, « La Chine aujourd'hui », *Tel Quel*, n° 50, été 1972.

NEEDHAM, Joseph, « Le temps et l'homme oriental (2) : le temps, la chronologie et l'historiographie chinoise », *Tel Quel*, n° 50, été 1972.

SOLLERS, Philippe, « Sur le matérialisme I », *Tel Quel*, n° 55, automne 1973.

SOLLERS, Philippe, « Sur le matérialisme II et III », *Tel Quel*, n° 56, hiver 1973.

LOWE, Donald M., « Marx, Engels et la Chine », *Tel Quel*, n° 56, hiver 1973.

« Nouvelles contradictions, nouvelle luttes », *Tel Quel*, n° 58, été 1974.

« À propos de 'La Chine sans utopie », *Tel Quel*, n° 59, automne 1974.

NEEDHAM, Joseph, « Entretien », *Tel Quel*, n° 59, autonome 1974.

KRISTEVA, Julia, « La femme, ce n'est jamais ça », *Tel Quel*, n° 59, automne 1974.

KRISTEVA, Julia, « Les Chinoises à "contre-courant" », *Tel Quel*, n° 59, automne 1974.

PLEYNET, Marcelin, « Pourquoi la Chine populaire », *Tel Quel*, n° 59, automne 1974.
SOLLERS, Philippe, « Quelques thèses », *Tel Quel*, n° 59, automne 1974.
SOLLERS, Philippe, « La Chine sans Confucius », *Tel Quel*, n° 59, automne 1974.
SOLLERS, Philippe, « Mao contre Confucius », *Tel Quel*, n° 59, automne 1974.
LUCCIONI, Micheline, « La lutte continue pour les souterrains », *Tel Quel*, n° 60, hiver 1974.

1975 - 1982

MAO, Tsé-toung, « Deux poèmes », *Tel Quel*, n° 66, été 1976, p. 3. (Traduits par Sollers).
« À propos du 'Maoïsme' », *Tel Quel*, n° 68, hiver 1976.
SOLLERS, Philippe, « Stanze », *Tel Quel*, n° 78, hiver 1978.
BARTHES, Roland, « Délibération », *Tel Quel*, n° 82, hiver 1979, p. 8.
SOLLERS, Philippe, « Pourquoi j'ai été chinois », *Tel Quel*, n° 88, été 1981.
SICHERE, Bernard, « L'Écriture souveraine de Georges Bataille », Tel Quel, n° 93, automne 1982.

Autres ouvrages de références des auteurs du corpus

Roland Barthes

BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, 267 p.
BARTHES, Roland, *Système de la mode*, Paris, Seuil, 1967, 326 p.
BARTHES, Roland, *L'Empire des signes* (1970), Paris, Seuil, 2007, 157 p.
BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, 105 p.
BARTHES, Roland, *Incidents*, Paris, Seuil, 1987, 115 p.
BARTHES, Roland. *Œuvres complètes : Livres, textes, entretiens*. Tome 1, tome 2, tome 3, tome 4, tome 5. Paris, Seuil, 2002.
« Le discours de l'histoire » (1967), tome 2.
« Le troisième sens. Notes de recherche sur quelques photogrammes de S. M. Eisenstein » (1970), tome 3.
« Pierre Loti, Aziyadé », *Nouveaux essais critiques* (1972), tome 4.
« Texte (théorie du) » (1973), tome 4.
Roland Barthes par Roland Barthes (1975), tome 4.
« Cher Antonioni » (1980), tome 5.

BARTHES, Roland, *Comment vivre ensemble : Cours et séminaires au Collège de France (1976-1977)*, Paris, Seuil IMEC, 2002, 244 p.

BARTHES, Roland, *Le Neutre, cours au Collège de France (1977-1978)*, Paris, Seuil, 2002, 265 p.

BARTHES, Roland, *La Préparation du roman (I et II). Cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, Paris, Seuil IMEC, 2003, 476 p.

BARTHES, Roland, *Le lexique de l'auteur : séminaire à l'École pratique des Hautes Études, 1973-1974, suivi des fragments inédits du 'Roland Barthes par Roland Barthes'*, Paris, Seuil, 2010, 422 p.

Julia Kristeva

KRISTEVA, Julia, *Sèméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, 384 p.

KRISTEVA, Julia, *Etrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard, 1988, 293 p.

KRISTEVA, Julia, *Les Samouraïs*, Paris, Fayard, 1990, 460 p.

KRISTEVA, Julia, *Au risque de la pensée*, Paris, Édition de l'aube, 2001, 129 p.

KRISTEVA, Julia, *Des Chinoises*, Paris, Pauvert, 2005, 313 p.

KRISTEVA, Julia, *Je me voyage : Mémoires*, Paris, Fayard, 2016, 296 p.

Marcelin Pleynet

PLEYNET, Marcelin, *Provisoires amants des nègres*, Paris, Seuil, 1962, 109 p.

PLEYNET, Marcelin, *Stanze*, Paris, Seuil, 1973, 171 p.

PLEYNET, Marcelin, *Les trois livres*, Paris, Seuil, 1984, 305 p.

PLEYNET, Marcelin, *Le voyage en Chine : Chroniques du journal ordinaire 14 avril-3 mai 1974 (extraits)* (2012), Paris, Marciana, 2012, 111 p.

PLEYNET, Marcelin, *Le retour*, Paris, Seuil, 2016, 89 p.

Philippe Sollers

SOLLERS, PHILIPPE, Drame (1965), Paris, Gallimard, 1990, 136 p.

SOLLERS, Philippe, *Nombres*, Paris, Seuil, 1968, 127 p.

SOLLERS, Philippe, *Lois*, Paris, Seuil, 1972, 143 p.

SOLLERS, Philippe, *Portrait du joueur*, Paris, Gallimard, 1984, 312 p.

SOLLERS, Philippe, *Passion fixe*, Paris, Gallimard, 2000, 304 p.

SOLLERS, Philippe, *Dictionnaire amoureux de Venise*, Paris, Plon, 2004, 481 p.

SOLLERS, Philippe, *Un vrai roman : mémoires*, Paris, Plon, 2007, 352 p.
SOLLERS, Philippe, *Discours Parfait*, Paris, Gallimard, 2010, 918 p.
SOLLERS, Philippe, *Fugues*, Paris, Folio, 2012, 1114 p.

Autres articles de références des auteurs du corpus

Roland Barthes

BARTHES, Roland, « Compte rendu d'une enquête sur la littérature et la gauche », *l'Observateur*, 15 janvier 1953.
BARTHES, Roland, « L'écriture de l'événement », *Communications*, n° 1, 1968.
BARTHES, Roland, « Le refus d'hériter », *Le Nouvel Observateur*, 30 avril 1968.
BARTHES, Roland, « Drame, poème, roman », *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, 1968, 413 p.
BARTHES, Roland, « L'ancienne rhétorique : Aide-mémoire », *Communications*, n° 16, 1970.
BARTHES, Roland, « Sur le 'Système de la Mode' et l'analyse structurale des récits » (1967), *Le grain de la voix : entretiens 1962-1980*, Paris, Seuil, 1981, 344 p.

Julia Kristeva

KRISTEVA, Julia, « Problème de la structuration du texte », *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, 1968, 413 p.
KRISTEVA, Julia, « Mémoires », *L'Infini*, n° 1, hivers 1983.
KRISTEVA, Julia, « À propos des *Samouraïs* (entretien avec Elisabeth Bélorgey) », *L'Infini*, n° 30, été 1990.
KRISTEVA, Julia, « Lacan ou la portée historique de la psychanalyse ». URL: http://www.kristeva.fr/lacan-le-point-septembre2011.html

Marcelin Pleynet

PLEYNET, Marcelin, « La poésie doit avoir pour but… », *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, 1968, 413 p.
PLEYNET, Marcelin, CREPU, Michel, « Art, littérature et société contemporaine : Entretien avec Marcelin Pleynet », *Esprit*, n° 50, février 1981.

PLEYNET, Marcelin, « Situation : en Chine », *L'Infini*, n° 107, été 2009

Philippe Sollers

SOLLERS, Philippe, « Le réflexe de réduction », *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, 1968, 413 p.

SOLLERS, Philippe, « Le seul antimaoïste sérieux », *Le Nouvel Observateur*, 20 septembre 1976.

SOLLERS, Philippe, « Autocritique », *Le Monde*, 10 décembre 1977.

SOLLERS, Philippe, « Sur Tel Quel » *L'Infini*, n° 51, 1995.

Entretiens à propos du voyage en Chine

« La Grande traversée : L'ombre de Mao », *France Culture*, 28 août 2013 (Philippe Sollers, Julia Kristeva, Marcelin Pleynet, François Wahl, François Hourmant).

Ouvrages et articles généraux à propos de Tel Quel et du voyage en Chine

BROCHIER, Jean-Jacques, « Philippe Sollers : 'Ebranler le système' », *Magazine Littéraire*, juin 1972.

CHAMPAGNE, Roland. A., *Philippe Sollers*, Rodopi, Amsterdam, 1996, 118 p.

CLAVEL, Maurice, SOLLERS, Ph., *Délivrance : face à face*, Paris, Seuil, 1977, 154 p.

CONDE, Michel, « Tel quel et la littérature », *Littérature*, n° 44, 1981.

CORTANZE, Gérard de, *Philippe Sollers ou La volonté du bonheur*, Paris, Éditions du Chêne, 2001, 268 p.

FOREST, Philippe, *Histoire de Tel Quel : 1960 – 1982*, Paris, Seuil, 1995, 654 p.

FOREST, Philippe, « Tel quel, L'Infini: la double collection », *Fabula*, 24 février 2007. URL: http://goo.gl/DJSPPH.

HAES, Frans de, « Le propre du temps de Marcelin Pleynet », *Faire Part*, n° 30-31, printemps 2012.

HAYOT, Eric, *Chinese Dream*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2012, 242 p.

HENRIOT, Émile, « *Le Défi* et *Une curieuse solitude* », *Le Monde*, 5 novembre 1958.

HOURMANT, François, « Tel Quel et ses volte-face politiques », *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, n° 1, vol. 51, 1996.

HOURMANT, François, *Le désenchantement des clercs : Figures de l'intellectuel dans l'après-mai 68*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1997, 260 p.

HOURMANT, François, *Au pays de l'avenir radieux : Voyages des intellectuels français en URSS, à Cuba et en Chine populaire*, Paris, Éditions Aubier, 2000, 281 p.

JENNY, Laurent, *Je suis la révolution : histoire d'une métaphore, 1830-1975*, Paris, Belin, 2008, 222 p.

JEAN, Raymond, « Une écriture de contestation », *Le Monde*, 13 juillet 1968.

LASOWSKI, Aliocha Wald, *Philippe Sollers : l'art du sublime* [suivi de trois entretiens inédits], Paris, Éditions Pocket, 2012, 189 p.

LOU, Jean-Michel, *Corps d'enfance, corps chinois : Sollers et la Chine*, Paris, Gallimard, 2011, 247 p.

KAUPPI, Niilo, *The Making of an Avant-garde: Tel Quel*, Berlin, Walter de Gruyter, 1994, 515 p.

NICOLAS, Anne, « Écriture et/ou linguistique (A propos du groupe « Tel Quel ») », *Langue française*, n° 7, 1970.

ROCHE, Denis, « Philippe Sollers et 'la libération du territoire' », *La Quinzaine littéraire*, n° 144, 1-15 juillet 1972.

XU, Kefei, « Le maoïsme de Tel Quel autour de mai 68 », *Transtext(e)s Transcultures 跨文本跨文化*, n° 6, 2011. URL :https://transtexts.revues.org/436.

Ouvrages et articles généraux à propos de Barthes

BIRNBAUM, Jean, « La publication d'inédits de Barthes embrase le cercle de ses disciples », *Le Monde*, 22 janvier 2009.

CHAUDIER, Stéphane, « L'insignifiant : de Barthes à Proust », *Études françaises*, n° 1, vol. 45, 2009.

COMPAGNON, Antoine, « Le roman de Roland Barthes », *Critique*, n° 678, novembre 2003.

COSTE, Claude, *Roland Barthes moraliste*, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 1998, 292 p.

Gil, Marie, *Roland Barthes : Au lieu de la vie*, Paris, Flammarion, 2012, 561 p.

LEYS, Simon, « Barthes et la Chine », *La Croix*, 4 février 2009.

LEYS, Simon, « Roland Barthes en Chine. *Sed perseverare…* » (2009), *Le studio de l'inutilité*, Paris, Flammarion, 2014, 302 p.

LAMBRON, Marc, « Roland Barthes, carnets secrets », *Le Point*, 29 janvier 2009. URL : https://goo.gl/GSydic.

Martin-Achard, Frédéric, « 'Le nez collé à la page' : Roland Barthes et le roman du présent », *TRANS-*, n° 3, février 2007. URL : https://trans.revues.org/pdf/135.

Kristeva, Julia, « La voix de Barthes », *Communications*, n° 36, 1982.

MORTIMER, Armine Kotin, 'Le manuscrit du *Plaisir du texte* de Roland Barthes et l'ordre de l'écriture », *Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention)*, n° 9, 1996

PINGUET, Maurice, *Le texte Japon : Introuvables et inédits, réunis et présentés par Michaël Ferrier*, Paris, Seuil, 2009.

ROGER, Philippe, « Les deux orients de Barthes », *Revue de langue et de littérature françaises*, Société de Langue et de Littérature françaises de l'Université de Tokyo, n° 35, septembre 2007.

SAMOYAULT, Tiphaine, *Roland Barthes : biographie*, Paris, Seuil, 2015, 715 p.

SOLLERS, Philippe, « 'L'écrit à l'écrit en tant qu'écrit' : A propos de Barthes : entretien avec Philippe Sollers », *Contrepoints*, 2 décembre 2002.

SOLLERS, Philippe, « Le supplice chinois de Roland Barthes. Sur les Carnets du voyage en Chine », *Le Nouvel Observateur*, 29 janvier 2009.

SOLLERS, Philippe, « Supplice chinois », *L'Infini*, n° 107, 2009.

SOLLERS, Philippe, *L'amitié avec Barthes*, Paris, Seuil, 2015, 170 p.

SOLLERS, Philippe, « Sollers sur Barthes : 'En plus d'être affective, notre alliance était militaire et littéraire' », *Le Monde*, 23 octobre 2015.

Ouvrages généraux en littérature et sciences humaines

COMPAGNON, Antoine, *La Seconde main ou le Travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, 407 p.

GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, 388 p.

HALSBERGHE, Christophe, *La fascination du commandeur : le sacré et l'écriture en France à partir du débat-Bataille*, Amsterdam, Éditions Rodopi, 2006, 450 p.

LEIRIS, Michel, *La Règle du jeu*, Paris, Gallimard, 2003, 1755 p.

LEJEUNE, Philippe, *Les Brouillons de soi*, Paris, Seuil, 1998, 426 p.

LEVI-STRAUSS, Claude, *Tristes Tropiques*, Paris, Plon, 1955, 490 p.

LEVI-STRAUSS, Claude, *Mythologiques : le cru et le cuit*, Paris, Plon, 1964, 402 p.

LEJEUNE, Philippe, *Les Brouillons de soi*, Paris, Seuil, 1998, 426 p.

MONTAIGNE, *Essais de Michel de Montaigne*, livre III, Paris, Folio, 2009, 654 p.

NADEL, Ira, *Ezra Pound: A Literary Life*, Berlin, Springer, 2004, 218 p.

PONGE, Francis, *Francis Ponge : choix de textes, bibliographie, portraits, fac-similés* [présentation par Philippe Sollers], Paris, Éditions Pierre Seghers, 1963, 223 p.

POUND, Ezra, *Les Cantos pisans* [présentés et traduits de l'américain par Denis Roche] (1965), Paris, Points, 2016, 287 p.

PROUST, Marcel, *À la recherche du temps perdu*, tome 1, Paris, Gallimard, 1003 p.

RICARDOU, Jean, *Le nouveau roman ; suivi de Les raisons de l'ensemble*, Paris, Seuil, 1990, 253 p.

ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1963, 144 p.

SARRAUTE, Nathalie, *L'Ère du soupçon : essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1956, 155 p.

SARTRE, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature*, Paris, Gallimard, 1948, 374 p.

SOLJENITSYNE, Alexandre, *L'archipel du Goulag : 1918-1956 : essai d'investigation littéraire*, 3 volumes, Paris, Seuil, 1974-1976, 3 vol. 446 p., 505 p., 468 p.

WOLF, Nelly, *Une littérature sans histoire : essai sur le nouveau roman*, Genève, Librairie Droz S.A., 1995, 216 p.

XING, Jianchang, LU, Wenzhong, *Yu Hua dans les vagues d'avant-garde*, Pékin, Huaxia Publishing House, 2000, 206 p. Référence en chinois : 邢建昌, 鲁文忠, *先锋浪潮中的余华*, 北京, 華夏出版社, 2000, 206 p.

L'art du Haïku. Pour une philosophie de l'instant. Bashô, Issa, Shiki, Paris, Belfond, 2009, 235 p.

Dictionnaire mondial des littératures, Paris, Larousse, 2002, 1017 p.

Ouvrages collectifs

FOUCAULT, Michel, BARTHES, Roland, DERRIDA, Jacques, BAUDRY, Jean-louis, GOUX, Jean-Joseph, HOUDEBINE, Jean-Louis, KRISTEVA, Julia, Pleynet, MARCELIN, Ricardou,

Jean, RISSET, Jacqueline, ROCHE, Denis, ROTTENBERG, Pierre, SOLLERS, Philippe, THIBAUDEAU, Jean, *Théorie d'Ensemble*, Paris, Seuil, 1968, 413 p.

BEAUVOIR, Simone de, SARTRE, Jean-Paul, BERGER, Yves, FAYE, Jean-Pierre, RICARDOU, Jean, SEMPRUN, Jorge *Que peut la littérature* ?, Paris, Union générale d'éditions, 1965, 127 p.

BLANCHON, Flora (sous la direction de), *Savourer, goûter*, Centre de recherche sur l'Extrême-Orient de Paris-Sorbonne, Coll. Asie, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1995, 405 p.

Ouvrages généraux sur la Chine

ATTANE, Isabelle, *En espérant un fils : la masculinisation de la population chinoise*, Béziers, INED, 2010, 224 p.

BEAUVOIR, Simone de, *La longue marche : essai sur la Chine*, Paris, Gallimard, 1957, 484 p.

DANIEL, Yvan, *Littérature française et culture chinoise*, Paris, Les Indes savantes, 2011, 272 p.

GRANET, Marcel, *La pensée chinoise* (1934), Paris, Albin Michel, 1968, 568 p.

JULLIEN, François, *Éloge de la fadeur*, Arles, Philippe Picquier, 1991, 141 p.

LEIRIS, Michel, *Journal de Chine*, Paris, Gallimard, 1994, 262 p.

LEYS, Simons, *Essais sur la Chine*, Paris, Robert Laffont, 1998, 825 p.

LI, Bingfeng, *Mémoire d'un écrivain chinois de la Révolution culturelle : adieu au stalinisme et aux autres*, Taipei, Showwe Information Co., Ltd., 2001, 350 p. Référence en chinois : 李冰封, *一位大陸作家的文革記憶: 訣別史達林模式及其他* , 台北, 秀威出版, 2001, 350 p.

LIU, Shao, *Catégories des Personnalités*, Changchun, Changchun publishing house, 2001. Référence en chinois : 刘邵, *人物志*, 长春, 长春出版社, 2001, p. 94.

MACCIOCCHI, Maria Antonietta, *De la Chine*, Paris, Seuil, 1971, 544 p.

MARTINEAU, Gaston, *Les Tribulations d'un piéton en Chine*, Paris, Édition Rabelais, 1974, 275 p.

ROY, Claude, *Clefs pour la Chine*, Paris, Gallimard, 1953, 353 p.

Ouvrages généraux sur la poésie et la peinture chinoises

BROSSOLLET, Guy, *Poésies complètes de Mao Tse-toung* (traduites et commentées par Guy Brossollet), Éditions de l'Herne, 1969, 131 p.

CHENG, Chi-Hsien (François Cheng), *Analyse formelle de l'œuvre poétique d'un auteur des Tang : Zhang-Ruoxu*, Paris, Mouton, 1970, 133 p.

CHENG, François *Vide et plein, le langage pictural chinois* (1979), Paris, Seuil, 1991, 157 p.

CHENG, François, *L'écriture poétique chinoise, suivi d'une Anthologie des poèmes des Tang*, Paris, Seuil, 1996, 284 p.

LOI, Michelle, *Roseaux sur le mur : les poètes occidentalistes chinois, 1919-1949*, Paris, Gallimard, 1971, 613 p.

LÜ, Zhenyu, *Méthode et art de l'écriture du Classique des vers*, Taipei, Airiti Press, 2012, 396 p. Référence en chinois : 呂珍玉, *詩經章法與寫作藝術*, 臺北, 華藝數位, 2012, 396 p.

QIU, Ting, *Technique et pratique de la peinture chinoise de paysage*, Nanning, Guangxi Arts Publishing House Co. Ltd., 1999, 127 p. Référence en chinois : 丘挺, *山水画笔墨技法详解*, 南宁, 广西美术出版社, 1999, 127 p.

Ouvrages sur la littérature de voyage

ANGUISSOLA, Alberto Beretta, *Ombres de l'Utopie : essais sur les voyages imaginaires du XVI*e *au XVIII*e *siècle*, Paris, Honoré Champion, 2011, 250 p.

BERTY, Valérie, *Littérature et voyage : un essai de typologie narrative des récits de voyage*, Paris, L'Harmattan, 2001, 224 p.

ÉNARD, Mathias, *Boussole*, Arles, Actes Sud, 2015, 377 p.

GAUTIER, Théophile, *Voyage en Russie, Paris*, Charpentier, 1878, 417 p.

HAMBURSIN, Olivier (sous la direction de), *Récits du dernier siècle des voyages. De Victor Segalen à Nicolas Bouvier*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2005, 262 p.

LE HUENEN, Roland, l'auteur du « récit *de* voyage : l'entrée en littérature », *Études littéraires,* vol. 20, n° 1, Université Laval, 1987.

LAMARTINE, Alphonse de, *Voyage en Orient*, t. 1, Paris, Hachette, 1913-1914, 490 p.

MONTALBETTI, Christine, *Le voyage, le monde et la bibliothèque*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, 259 p.

RAVINDRANATHAN, Thangam, *La où je ne suis pas : récits de voyage*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, 2012, 303 p.

Articles de revues sur la littérature et les sciences humaines

COURANT, Stéphane, « Carnets de voyage et questions identitaires. Une anthropologie des écritures de voyage », *Synergies Pays germanophones*, n° 3, 2010.

COURANT, Stéphane, « Inventaire des écritures de voyage », *Le Temps Imaginaire*, n° 5, janvier 2016.

CROM, Nathalie, « Claude Lévi-Strauss, le goût de l'Autre », *Télérama*, 03/11/2009. URL: https://goo.gl/7X5teR

DELEUZE, Gilles, « À quoi reconnaît-on le structuralisme ? » (1967), *Histoire de la philosophie, Tome 8 : Le XXe siècle*, Paris, Hachette, 2000, 377 p.

MARISSEL, André, « *Que peut la littérature ?* Débat avec S. de Beauvoir, Y. Berger, J.-P. Faye, J. Ricardou, J.-P. Sartre, J. Semprun », *Esprit*, n° 342, octobre 1965.

MATHIEU, Rémi, « Claude Lévi-Stauss, lecteur de Marcel Granet », *Études Chinoises*, n ° 4-2, 1985.

MOUNIER, Emmanuel, « Refaire la renaissance », *Esprit*, n° 1, octobre 1932.

POLLOCK, Jonathan, « Éclatement et dissolution du sujet dans *Les Cantos* d'Ezra Pound », *Revue Silène*, 2 février 2008.

PONGE, Francis, « Tentative orale », *Méthodes* [1961], *Œuvres Complètes*, vol I, Paris, Gallimard, 1999, 1210 p.

PORGE, Erik, « Sur les traces du chinois chez Lacan », *Essaim*, n° 10, 2002.

RASTIER, François, « La traduction : interprétation et genèse du sens », *Le sens en traduction*, Marianne Lederer et Fortunato Israël, (sous la dir. de), Paris, Minard, 2006, 356 p.

SARTRE, Jean-Paul, « Jean-Paul Sartre répond », *L'Act*, n° 30, octobre 1966.

SURYA, Michel, «Nietzsche, entretien avec Michel Surya», *Les Lettres françaises*, n° 78, janvier 2011, p. IV. URL: https://goo.gl/y7oM9o

TAO, Naikan, « Canto IV and the 'Peach-Blossom-Fountain' Poetic », *Ezra Pound and Poetic Influence*, Amsterdam, Rodopi, 2000, 282 p.

Articles de revues sur la littérature de voyage

LEVY, Roger, « Maria Antonietta Macciocchi. *De la Chine* », *Politique étrangère*, n° 1,1972, p. 129.

MONTALBETTI, Christine, « Entre écriture du monde et récriture de la bibliothèque : conflits de la référence et de l'intertextualité dans le récit de voyage au XIXe siècle », *Miroirs de textes : récit de voyage et intertextualité*, Nice, Presses Universitaires de Nice, 1998, 409 p.

MOURA, Jean-Marc, « Reprise, répétition, réécriture des voyages dans la fiction européenne contemporaine », *La littérature dépliée : Reprise, répétition, réécriture*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, 521 p.

REQUEMORA, Sylvie, « L'espace dans la littérature de voyages », *Études littéraires*, vol. 34, n° 1-2, hiver 2002.

Articles de revues sur la poésie chinoise

WANG, Xiaoxia, « Le chinois - langage idéographique et métaphorique et l'intersubjectivité dans l'image de la poésie chinoise », *Les chantiers de la création*, n° 1, 2008. URL : http://lcc.revues.org/139.

WANG, Céline, « Controverse autour d'un poème de Mao Zedong : "Neige, sur l'air de 'Printemps au jardin de Qin'" », *Études chinoises*, n° 27, Paris, Association française d'études chinoises, 2008.

Articles et ouvrage sur le maoïsme

BEUVAIN, Christian, Schoumacher, Florent, « Chronologie des maoïsmes en France, des années 1930 à 2010 », *Dissidences*, n° 3, printemps 2012.

MAO, Tse-toung, *La démocratie nouvelle*, Pékin, éditions en langues étrangères, 1965, 76 p.

MAO, Tse-toung, « Feu sur le quartier général – mon premier *dazibao* » (titre en chinois : 炮打司令部—我的一张大字报), *Le Quotidien du Peuple*, 5 août 1967.

WOLTON, Thierry, « La mode Mao à Paris », *Commentaire*, n° 159, automne 2017.

Articles sur la Chine

CHENG, Anne, « Chine des Lumières et Lumières chinoises », *Rue Descartes*, n° 84, 2015/1.

MILSKY, Constantin, « Le problème de la réforme de l'écriture en Chine et son histoire avant 1949 », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations. 28e année*, n° 2, 1973.

DOMENACH, Jean-Luc, « Note sur le mouvement de critique de Lin Biao et de Confucius », *Esprit*, n° 436, p. 1017.

ETIEMBLE, René, « Le mythe taoïste en France au XXe siècle », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, vol. 36, n° 1, 1961, p. 49.

FOURRIER, Jacques, « Étiemble, un intellectuel de son siècle », *Beijing Information*, 04 mai 2016. URL : https://goo.gl/VL3Fyp

LEVY-LEBLOND, Jean-Marc, « Un entretien avec Joseph Needham », *Alliage*, n° 41-42, décembre 1999.

PADOUL, Gilbert, « Chine 74 : des modèles aux problèmes », *Esprit*, n° 436.

RICŒUR, Paul, « Certitudes et incertitudes d'une révolution », *Esprit*, n° 234, janvier 1956.

RICŒUR, Paul, « Note critique sur ' Chine ouverte' », Esprit, n° 239, juin 1956.

SARTRE, Jean-Paul « La Chine que j'ai vue », *France-Observateur*, 1 et 8 décembre 1955.

SIU, Kia-Pei, « La réforme du droit du mariage en Chine communiste », *Revue internationale de droit comparé*, vol. 8, n° 4, octobre-décembre 1956.

VANDIER-NICOLAS, Nicole, « La peinture chinoise à l'époque Song », *Cahiers de civilisation médiévale*, n° 36, octobre-décembre 1966.

Films sur la Chine

ANTONIONI, Michelangelo, *La Chine*, film long métrage, 1973, 3h 40', couleur.

MARKER, Chris, *Dimanche à Pékin*, court métrage, 1956, 20', couleur.

Film sur le maoïsme

GODARD, Jean-Luc, *La Chinoise*, film long métrage, 1967, 1h 39', couleur.

Autres

COURTOIS, Stéphane, « La gauche française et l'image de l'URSS », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, n° 9, 1987.

MACCIOCCHI, Maria Antonietta, *Deux Mille Ans de bonheur*, Grasset, 1983, 591 p.

ROUDINESCO, Elisabeth, « François Wahl (1925-2014), éditeur et philosophe », *Le Monde*, 15 septembre 2014.

Table des illustrations

Fig. 1 Voyage en Chine du groupe Tel Quel avec Roland Barthes et François Wahl (capture d'écran du *Voyage en Chine*, court métrage de Philippe Sollers) p. 5

Fig. 2 Place Tian'anmen à Pékin : François Wahl, Julia Kristeva, Marcelin Pleynet, Roland Barthes et les interprètes chinois (extrait du cahier photographique du *Voyage en Chine* de Marcelin Pleynet – Photo de Philippe Sollers) p. 5

Fig. 3 Le titre du premier numéro de *Tel Quel* p. 44

Fig. 4 Le titre du n° 26 de la revue : première apparition d'un sous-titre p. 44

Fig. 5 Nouveau sous-titre du n° 29 de *Tel Quel* p. 44

Fig. 6 N° 36 de *Tel Quel* : apparition de deux caractères chinois p. 44

Fig. 7 Nouvelle formulation du sous-titre du n° 43 de *Tel Quel* p. 46

Fig. 8 Le titre et le sous-titre du n° 43 de *Tel Quel* p. 51

Fig. 9 La couverture du n° 45 de *Tel Quel* p. 52

Fig. 10 Calligraphie de Mao sur la couverture du n° 59 de *Tel Quel*. Elle fait aussi partie d'un extrait d'un poème de Mao intitulé « La Longue Marche », reproduit par lui-même le 20 avril 1962 p. 53

Fig. 11 Détail de la mise en page des *Cantos pisans* p. 67

Fig. 12 Extrait de *Nombres* p. 85

Fig. 13 La couverture de *Lois* caractérisée par la présence d'un idéogramme « 法 » (transcription phonétique : fa) p. 95

Fig. 14 Caractères chinois dans *Lois* de Sollers : 全简玉字经 (transcription phonétique : quan jian yu zi jing) p. 97

Fig. 15 Caractères chinois dans *Lois* de Sollers : 胎息 (tai xi) 坐忘 (zuo wang) 还精 (huan jing) 守一 (shou yi) p. 97

Fig. 16 Poème de Mao traduit par Sollers, intitulé « En escaladant la montagne de Lu, 1er juillet 1959 » p. 106

Fig. 17 Poèmes de Mao traduits par Sollers en 1976 p. 107

Fig. 18 Le titre et les deux sous-titres du poème « En remontant sur le Ching-kang » p. 108

Fig. 19 Le titre et le sous-titre imprimés sur la couverture de *Stanze* p. 110

Fig. 20 Le poème de Kouo Mo-jo reproduit dans *Stanze* p. 112

Fig. 21 La réponse de Mao destiné à Kouo Mo-jo sous forme de poème, reproduit dans *Stanze* p. 112

Fig. 22 Citation du *Tao Tö King* mise en exergue dans *Stanze* p. 113

Fig. 23 Image de deux carrés magiques dans *Stanze* p. 115

Fig. 24 La couverture du n° 1 (gauche) et n° 2/3 (droite) du *Bulletin du Mouvement de Juin 71* p. 134
Fig. 25 Couverture de *Des Chinoise*s (version 1974) p. 171
Fig. 26 quatrième de couverture de *Des Chinoise*s (version 1974) p. 171
Fig. 27 Couverture de *Des Chinoise*s (version 2005) p. 172
Fig. 28 Quatrième de couverture de *Des Chinoise*s (version 2005) p. 172
Fig. 29 Extraits du cahier photographique de *Des Chinoise*s (version 1974) p. 173
Fig. 30 Extraits du cahier photographique de *Des Chinoise*s (version 2005) p. 174
Fig. 31 Extraits du cahier photographique de *Des Chinoise*s (version 2005) p. 174
Fig. 32 Extraits du cahier photographique de *Voyage en Chine* (version 2012) p. 187
Fig. 33 Croquis des coiffures des Chinoises p. 209
Fig. 34 Croquis d'un itinéraire p. 209
Fig. 35 Croquis d'un bateau à deux voiles p. 209
Fig. 36 Transcription de « 如此 » (Tel Quel) p. 210
Fig. 37 Transcription de « 批林批孔 » (Pilin-Pikong) p. 210
Fig. 38 Couverture du livre de poche *Studio*, Collection Folio, Gallimard en 1997 p. 236
Fig. 39 « Le grand fleuve se disjoint et se rejoint encore » p. 257
Fig. 40 « Écoutez bien les airs fameux que l'on joue à Luoyang » de Pleynet p. 258
Fig. 41 Poème de Pleynet p. 260
Fig. 42 Poème de Wen Ting-yun p. 260
Fig. 43 Poème de Pleynet p. 262
Fig. 44 Poème de Wang Wei p. 262
Fig. 45 Poème de Pleynet p. 263
Fig. 46 Poème de Wang Wei p. 263
Fig. 47 Extrait d'«Écoutez bien les airs fameux que l'on joue à Luoyang » de Pleynet p. 271
Fig. 48 Extrait de « Le grand fleuve se disjoint et se rejoint encore » p. 271
Fig. 49 Court extrait du Séminaire sur le Neutre de Barthes p. 286

Annexes

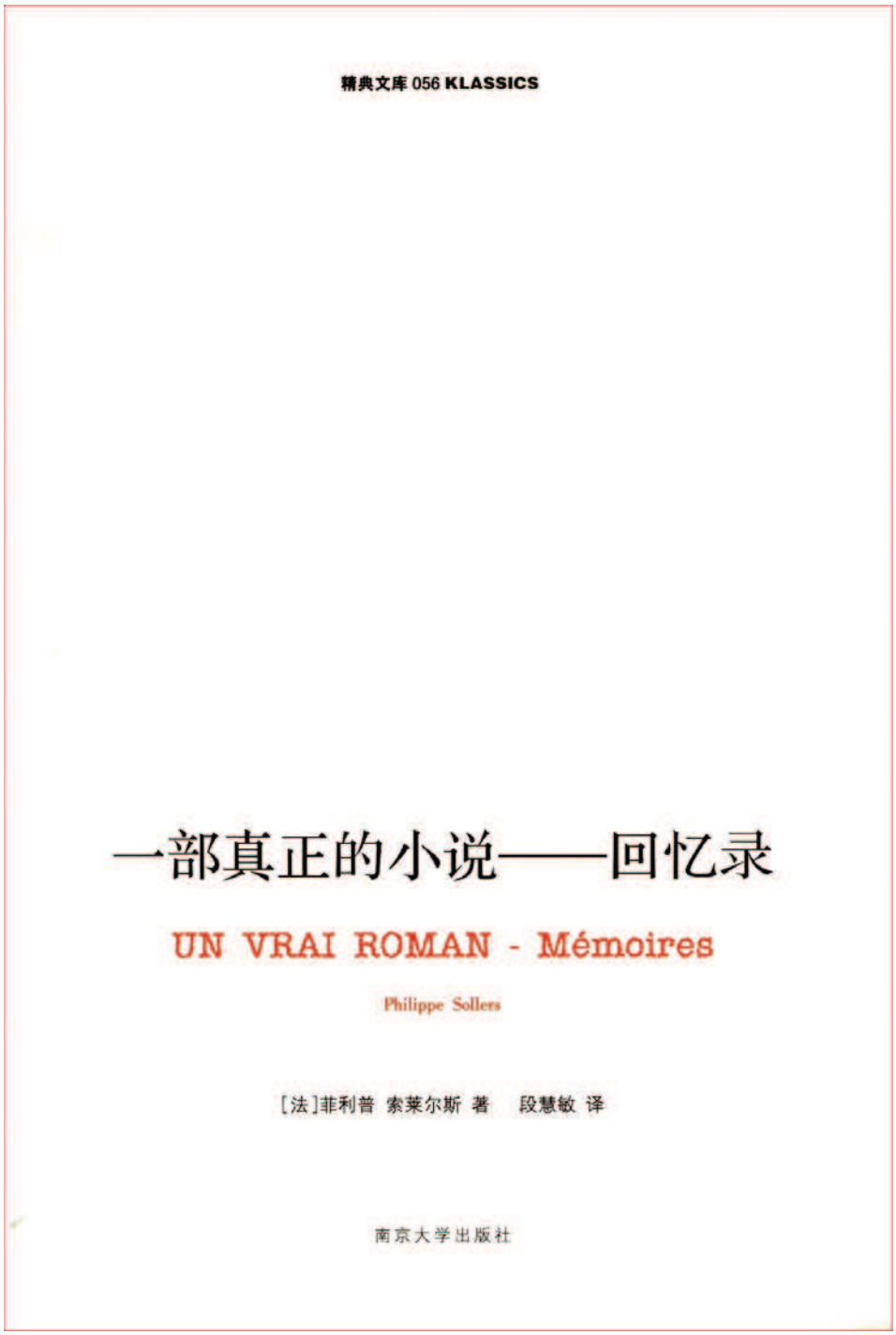
Annexe 1

Le livre *Carnets du voyage en Chine* de Roland Barthes, traduit en chinois

Annexe 2

Le livre *Incidents* et *Sollers écrivain* de Roland Barthes, traduit en chinois

Annexe 3


精典文库 056 KLASSICS

一部真正的小说——回忆录

UN VRAI ROMAN - Mémoires

Philippe Sollers

[法]菲利普 索莱尔斯 著　段慧敏 译

南京大学出版社

Le livre *Un vrai roman - Mémoire* de Philippe Sollers, traduit en chinois

Annexe 4

精典文库 KLASSICS

一部真正的小说——回忆录
UN VRAI ROMAN – MEMOIRES
[法]菲利普 索莱尔斯(PHILIPPE SOLLERS

"我的一生中,人们都在指责我 认为我写的小说不是真正的小说。这次我终于写就了一部。"

——菲利普·索莱尔斯

法国当代作家索莱尔斯执意将自己的回忆录称为"一部真正的小说"。

如果说其家族故事、成长故事甚至是风流轶事确实具有小说元素的话 那么他与法国当代诸多文人和知识分子的交往 他在意大利、美国 以色列等地的游历 则构成了部小写的欧洲当代文学艺术史。

索莱尔斯认为自己一直是以"先锋"的姿态跻身于法国文坛《回忆录》便是这一"先锋"姿态的例证。索莱尔斯将自己的回忆录称为"一部真正的小说" 一方面 作者承认这是他亲自讲述的自己的一生 作者本人 直如电影主角一样置身于每一个场景 会给人一种阅读美国小说一样的存在感。另一方面 虽然回忆录里提及了自己的出生、家庭以及几乎一笔带过的婚姻 但是作者关注更多的,是更深层次的思想历程。可以说这是作者对本人思想经验与文学创作经验的回顾 甚至我们可以通过这本回忆录而了解到整个法国 十世纪思想与文学的变迁。这一点同样让我们看到了一个在任何变迁之中时刻处于"当下"、与"此刻"密不可分的思想先锋的形象 索莱尔斯认为 虽然自己的作品"可读性"已经增强 但是自己的先锋意识存在于自己的创作内容方面 他从未改变"置身于当下"的写作态度。

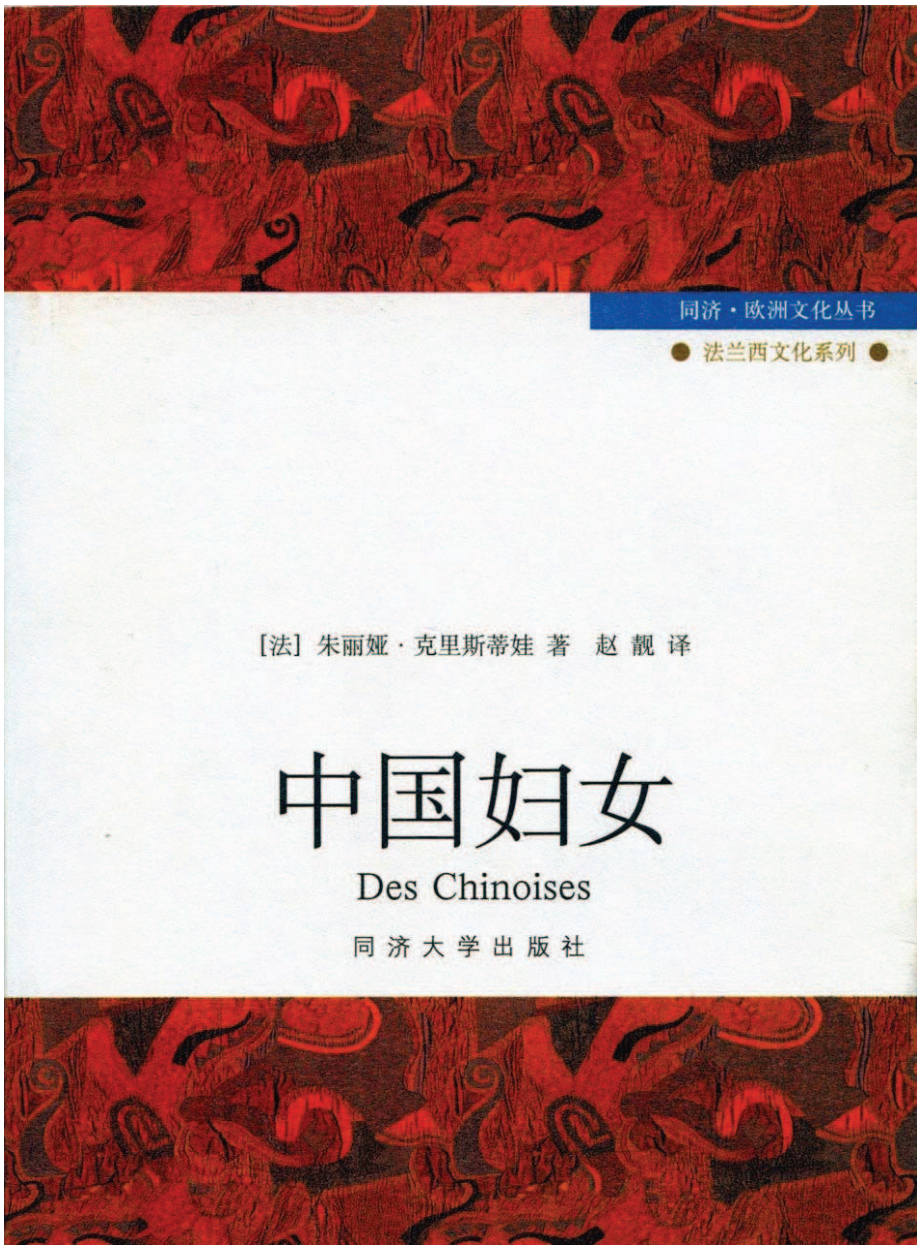
上架建议:外国文学/自传
ISBN 978-7-305-13591-0

9 787305 135910 >
定价:36.00元

本书翻译受到法国国家图书中心(CNL)资助
本书翻译受到国家留学基金委留学基金资助

Le livre *Un vrai roman - Mémoire* de Philippe Sollers, traduit en chinois

Annexe 5



Le livre *Des Chinoises* de Julia Kristeva, traduit en chinois

Table des matières

Résumé 2

Remerciements 4

Introduction 6

Partie I. *Tel Quel*, une revue littéraire d'avant-garde à l'origine du voyage en Chine de Sollers, Pleynet, Kristeva et Barthes 21

Chapitre 1. Le rêve « chinois » de Tel Quel 22

1.1. Tel Quel avant le voyage en Chine 22

1.1.1. Le refus d'hériter de la revue *Tel Quel* 24

1.1.1.1. Premier numéro de *Tel Quel*, la déclaration de l'avant-garde 24

1.1.1.2. Subversion et contestation dans le champ de la littérature 31

1.1.1.3. Du structuralisme à la linguistique et à la psychanalyse 35

1.1.2. De la littérature occidentale à la Révolution culturelle de Mao 39

1.1.2.1. Des « indices chinois » dans *Tel Quel* 40

1.1.2.1.1. À propos des premiers articles « chinois » de *Tel Quel* (1960-1968) 41

1.1.2.1.2. À propos des couvertures de *Tel Quel* 43

1.1.2.1.3. À propos des mises en exergue 47

1.1.2.2. Le maoïsme, un nouveau champ politique pour *Tel Quel* 50

1.2. Les lectures « chinoises » de Tel Quel 54

1.2.1. Tel Quel interroge la Chine des sinologues 55

1.2.1.1. La sinologie représentée par Marcel Granet et Joseph Needham 56

1.2.1.2. Contributions à la pensée chinoise dans le n° 48/49 de la revue *Tel Quel* 61

1.2.2. L'enthousiasme de Tel Quel pour la Chine des poètes 64

1.2.2.1. Ezra Pound, *Les Cantos* et les idéogrammes 64

1.2.2.2. François Cheng, lecture de la poésie chinoise classique 68

1.2.2.3. Les poésies de Mao Tsé-toung et les *dazibao* : entre tradition et modernité 72

Chapitre 2. Les productions « chinoises » des telqueliens avant le voyage.....81
2.1. Les romans « chinois » de Philippe Sollers.....82
2.2. Sollers, traducteur des poèmes de Mao.....98
2.3. Le rôle de la Chine dans l'imaginaire et dans la création poétique de Marcelin Pleynet 109

Chapitre 3. Tel Quel et Barthes, le consensus dans la distance. À chacun son Orient 118

Partie II. Le récit problématique du voyage de Tel Quel et de Barthes au pays de Mao.....124

Chapitre 4. Dissensions politiques entre Tel Quel et les intellectuels de gauche 131
4.1. Du Mouvement de Juin 1971 à *De la Chine* de Macciocchi 131
4.1.1. Vers l'idéologie maoïste.....132
4.1.2. Le comité de rédaction de *Tel Quel*, conflits et démissions.....137
4.2. L'invitation officielle à venir en Chine.....139
4.2.1. La préparation du voyage des telqueliens et de Barthes.....140
4.2.2. Le séjour en Chine (avril-mai 1974).....145
4.3. Les commentaires critiques au retour du voyage en Chine 149

Chapitre 5. La diversité générique des textes des telqueliens.....153
5.1. Le court métrage de Philippe Sollers, *Voyage en Chine* (1974).....154
5.2. Julia Kristeva, *Des Chinoises* (1974) 160
5.3. Marcelin Pleynet, *Le voyage en Chine* (1980) 175
5.3.1. L'écriture du journal de voyage, entre notation et nomination.....176
5.3.2. Le témoignage de la Chine de Mao à la manière de Pleynet.....183

Chapitre 6. Roland Barthes, *Carnets du voyage en Chine* (2009) 189
6.1. Le séjour en Chine écrit en trois carnets de notes 191
6.2. De la mode Mao à la frustration sexuelle.....193
6.3. L'écriture de la fatigue.....201
6.4. Le système de la notation 205

6.5. Les controverses à propos de l'édition des *Carnets du voyage en Chine* ..210

Chapitre 7. Le voyage en Chine communiste ou l'écriture du compromis.....215

7.1. Les voyageurs sous contrôle des interprètes.....216

7.2. Les voyageurs privés de liberté.....220

7.3. La mise en scène de la présentation de la Chine communiste.....222

7.4. L'impossibilité d'écrire la Chine.....225

Partie III. Après le voyage en Chine, l'expérience de la mémoire.....231

Chapitre 8 : Le voyage en Chine, une référence récurrente chez les telqueliens 234

8.1. La Chine, un thème littéraire dans l'œuvre de Sollers 235

8.1.1. Après le voyage, le tournant idéologique 237

8.1.2. Mémoire du séjour en Chine, entre réalité et fiction 240

8.2. Kristeva, le roman autobiographique *Les Samouraïs* (1990) 245

8.3. Pleynet, le souvenir inoubliable du voyage en Chine.....253

8.3.1. Les poèmes « chinois ».....255

8.3.1.1. La langue poétique « chinoise » 256

8.3.1.2. L'harmonie entre l'homme et la nature 261

8.3.2. L'empreinte du paysage chinois dans l'écriture poétique 266

8.3.2.1. Le regard du poète sur la nature 267

8.3.2.2. Le paysage coloré de la Chine.....270

8.3.3. Le roman *Le retour* (2016) avec des réminiscences du voyage en Chine 273

Chapitre 9. Barthes après le voyage en Chine, ou le « Tao dans le Neutre ».....276

9.1. L' « incident » dans le temps du voyage 278

9.2. Le Séminaire sur le Neutre (1977-1978).....284

Chapitre 10. La Chine réinterprétée au retour du voyage.....291

10.1. La « fadeur » de la Chine 291

10.2. La Chine ou l'utopie déjouée 296

10.3. La fin du cycle chinois chez Tel Quel 301

Conclusion **304**

Index **312**
Bibliographie générale **316**
Table des illustrations **331**
Annexes **333**
Annexe 1 ..... **334**
Annexe 2 ..... **335**
Annexe 3 ..... **336**
Annexe 4 ..... **337**
Annexe 5 ..... **338**
Table des matières **339**