

## Fang-Hwey Chen

Temps et mémoire dans l'œuvre de Chu T'ien-hsin, une quête de la subjectivité insulaire dans le roman taïwanais après 1987

---

Chen Fang-Hwey. *Temps et mémoire dans l'œuvre de Chu T'ien-hsin, une quête de la subjectivité insulaire dans le roman taïwanais après 1987*, sous la direction Gregory B. Lee. - Lyon : Université Jean Moulin (Lyon 3). Thèse soutenue le 28 septembre 2012.  
Disponible sur : [www.theses.fr/2012LYO30065](http://www.theses.fr/2012LYO30065)

---



Document diffusé sous le contrat Creative Commons « Paternité – pas d'utilisation commerciale - pas de modification » : vous êtes libre de le reproduire, de le distribuer et de le communiquer au public à condition d'en mentionner le nom de l'auteur et de ne pas le modifier, le transformer, l'adapter ni l'utiliser à des fins commerciales.

DOCTORAT ASIE ET SES DIASPORAS

**CHEN Fang-Hwey**

**Temps et mémoire dans l'œuvre de CHU  
T'ien-hsin, une quête de la subjectivité  
insulaire dans le roman taïwanais après  
1987**

Thèse soutenue le 28 septembre 2012 à 14h00

Sous la direction de

**Monsieur le Professeur Gregory B. LEE**

**Jury composé de**

**Madame TSAI Shuling**, Professeur des Universités, Université de Tamkang (Taiwan)

**Madame JIN Siyan**, Professeur des Universités, Université d'Artois

**Madame Claire DODANE**, Professeur des Universités, Université de Lyon (Jean Moulin)

**Monsieur Gregory B. LEE**, Professeur des Universités, Université de Lyon (Jean Moulin)



*À mes deux filles, en témoignage d'une nouvelle vie*



# Table des matières

|                                                                                                                                   |    |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <i>Remerciements</i> .....                                                                                                        | 9  |
| <i>Remarque préliminaire</i> .....                                                                                                | 11 |
| Introduction .....                                                                                                                | 15 |
| Première Partie : Rupture et altérité .....                                                                                       | 23 |
| 1. Les prémices de la démocratie .....                                                                                            | 25 |
| 2. Le tournant politique de la littérature.....                                                                                   | 32 |
| 3. Le tournant historique du roman politique.....                                                                                 | 40 |
| 4. L'Autre, le temps de la « remémoration » .....                                                                                 | 47 |
| 5. Espaces littéraires, temps vécus .....                                                                                         | 56 |
| 5.1. Mémoire littéraire, mémoire historique .....                                                                                 | 56 |
| 5.2. Littérature de la mémoire : temps, espace ou espace-temps? .....                                                             | 61 |
| Deuxième Partie : Production du temps, l'écriture mémorielle de<br>Chu T'ien-hsin .....                                           | 69 |
| I. Le cycle dit politique .....                                                                                                   | 72 |
| 1. La politique Chu T'ien-hsin.....                                                                                               | 73 |
| 1.1) Le phénomène Chu T'ien-hsin .....                                                                                            | 73 |
| 1.2) La politique Chu T'ien-hsin .....                                                                                            | 77 |
| 1.2.1) Les <i>Waishengren</i> et les <i>juancun</i> .....                                                                         | 78 |
| 1.2.2) Une politique littéraire : « du non-terroir à la non-indigénéité »<br>( <i>Cong bu xiangtu dao bubentu</i> 從不鄉土到不本土) ..... | 85 |
| 2. Le cycle politique.....                                                                                                        | 88 |
| 2.1) Chu T'ien-hsin et la démocratie .....                                                                                        | 90 |
| 2.2) Faire scandale : la polémique du genre « roman d'actualité ( <i>xinwen</i><br><i>xiaoshuo</i> 新聞小說).....                     | 94 |

|                                                                                                                     |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 2.3) Les lettres des <i>Waishengren</i> , fiction politique d'anticipation .....                                    | 96  |
| 3. Le temps de la mémoire.....                                                                                      | 100 |
| 3.1) Les <i>juancun</i> , une construction politique transformée en thème littéraire.....                           | 100 |
| 3.2) « À mes frères des <i>juancun</i> » : mémoire d'une communauté en voie de disparaître.....                     | 104 |
| 3.2.1) Mémoire des <i>juancun</i> , mémoire en tant que dédicace .....                                              | 104 |
| 3.2.2) Nostalgie et identité contrariées d'une communauté en transition .....                                       | 107 |
| 3.3) « L'Eau de Hongrie » : au royaume des odeurs .....                                                             | 111 |
| 3.3.1) Sens et mémoire dans l'« intertextualité » .....                                                             | 112 |
| 3.3.2) Sensation et mémoire : esthétique et éthique de l'entre-deux .....                                           | 116 |
| 4. La mémoire de la littérature .....                                                                               | 118 |
| 4.1) De la littérature de la mémoire à la mémoire de la littérature .....                                           | 119 |
| 4.1.1) La mémoire de la littérature : l'intertextualité ou la transtextualité ?.....                                | 119 |
| 4.1.2) L'intertextualité comme translinguistique bakhtinienne .....                                                 | 125 |
| 4.2) La citation comme prétexte : éléments intertextuelles dans quelques nouvelles sociales de Chu T'ien-hsin ..... | 129 |
| 5. Lecture du temps dans l'espace .....                                                                             | 134 |
| 5.1) L'intertextuel : le fragmentaire et la hétérogénéité .....                                                     | 135 |
| 5.1.1) Parole empêchée : l'emploi du « tu » .....                                                                   | 136 |
| 5.1.2) Roman à facettes : prolifération hétérogène des citations et esthétique du collage .....                     | 139 |
| 5.1.3) Un roman à deux : entre <i>Kyôto</i> et « Ancienne capitale » .....                                          | 142 |
| 5.2) Archéologie d'une ville en ruine .....                                                                         | 145 |
| 5.2.1) Lecture du temps dans l'espace.....                                                                          | 146 |
| 5.2.2) Taipei, une ville comme mémoire, comme ruine .....                                                           | 151 |
| 5.2.3) Principe de l'incertitude identitaire .....                                                                  | 157 |
| II. Le cycle dit apolitique .....                                                                                   | 162 |
| 6. Le temps de l'exil .....                                                                                         | 163 |
| 6.1) Le profil de la mort.....                                                                                      | 163 |
| 6.2) Voyage du deuil : l'écriture comme déambulation .....                                                          | 167 |
| 6.3) Un roman de l'exil.....                                                                                        | 170 |
| 7. La traversée du temps .....                                                                                      | 175 |
| 7.1) L'amour, un miroir du temps .....                                                                              | 176 |
| 7.1.1) Présence – absence de Milan Kundera .....                                                                    | 176 |
| 7.1.2) Le « hors-temps » du roman : trois variations du romanesque.....                                             | 180 |
| 7.2) Le paysage de crépuscule .....                                                                                 | 183 |
| 7.2.1) Un roman d'amour à l'envers ?.....                                                                           | 183 |
| 7.2.2) Le temps qui reste .....                                                                                     | 184 |

|                                                                                 |     |
|---------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Troisième Partie : Écriture de la mémoire, entre le moi et l'histoire           | 189 |
| 1. L'Ange et l'Histoire.....                                                    | 192 |
| 1.1 Walter Benjamin et son Ange de l'Histoire.....                              | 193 |
| 1.2 Chu T'ien-hsin, l'Ange de l'Histoire ?.....                                 | 196 |
| 2. Écriture de mémoire, fiction de soi.....                                     | 206 |
| 2.1 La démocratie et le « Cogito brisé ».....                                   | 206 |
| 2.1.1. Le mouvement démocratique et l'individu moderne.....                     | 206 |
| 2.1.2. Le « Cogito brisé » : le « tu » à la recherche de soi.....               | 211 |
| 2.2 Écriture autofictive, fiction en procès de subjectivation.....              | 212 |
| 3. « Ennemi intime » : le moi dans l'histoire.....                              | 221 |
| 3.1) Rupture ( <i>duanlie</i> 斷裂) ou non-changement ( <i>bubian</i> 不變) ?.....  | 221 |
| 3.2. Littérature des <i>juancun</i> , une littérature au royaume du père ?..... | 225 |
| 3.3. « Ennemi intime », dérèglements de l'histoire, dérèglements du soi.....    | 231 |
| 4. Chu T'ien-hsin à l'épreuve du temps.....                                     | 239 |
| 4.1) Fiction du présent, mémoire contre le présent.....                         | 239 |
| 4.2. Répétition et mélancolie, vers une pathologie du temps.....                | 245 |
| En guise de conclusion                                                          | 259 |
| Les deux yeux de la mémoire : chronologie et géographie .....                   | 260 |
| Bibliographie                                                                   | 269 |
| I. Œuvres de Chu T'ien-hsin.....                                                | 270 |
| 1. Sources/œuvres de Chu T'ien-hsin .....                                       | 271 |
| 2. Liste des œuvres de Chu T'ien-hsin traduites en français .....               | 273 |
| II. Bibliographie générale .....                                                | 274 |
| 1. En langue chinoise .....                                                     | 275 |
| 2. En langue(s) occidentale(s).....                                             | 281 |
| 3. Ouvrages de référence.....                                                   | 292 |
| III. Bibliographie sur Chu T'ien-hsin .....                                     | 293 |





## ***Remerciements***

Je tiens tout d'abord à remercier profondément mon directeur de thèse, Monsieur Gregory B. Lee, professeur à l'Université de Lyon 3, pour la confiance qu'il m'a témoignée et le précieux soutien qu'il m'a apporté tout au long de cette recherche. Mes remerciements vont aussi aux membres du Jury : Mesdames les Professeurs Tsai Shu-ling Stéphanie, Jin Siyan et Claire Dodane dont les suggestions m'ont été d'une grande aide dans la mise au point de cette étude.

Je n'aurais pu venir à bout de ce travail sans l'aide précieuse de ceux qui m'ont accompagné dans cette entreprise, en particulier ceux qui ont pris directement part à la production de ce travail, et tout particulièrement Gwennaël et Yan sans qui ce travail n'aurait jamais eu la même intensité. Je tiens également à remercier toutes les personnes qui, m'ont apporté leur aide sur le plan intellectuel ou affectif ; et plus, particulièrement mes familles, de près et de loin, ont fait preuve d'une patience pour leur soutien constant.

Enfin, je voudrais reconnaître ma dette envers les auteurs et les ouvrages qui m'ont inspiré.



## ***Remarque préliminaire***

Nous avons adopté la transcription phonétique dite *pinyin*, officiellement en usage depuis le 1er janvier 1979, pour les caractères chinois dans notre étude. En principe, les termes en chinois sont transcrits en *pinyin* pour les noms communs, les titres d'ouvrages, les expressions et concepts traduits et présentés. En revanche, les noms des Taïwanais sont transcrits selon la transcription adoptée par la personne citée, suivis par une transcription *pinyin* entre parenthèses lors de la première citation phonétique. En cas d'absence de la transcription de la personne citée, nous utilisons de ce fait la transcription *pinyin* avec un tiret séparant le prénom, ce qui est l'usage local à Taïwan.

Et les caractères chinois apparaissent dans cette thèse sont ceux communément utilisés à Taïwan, c'est-à-dire les caractères traditionnels ou compliqués. Les termes chinois (titres d'œuvres ou expressions) ont été transcrits en *pinyin* et en caractères et précédés de leur traduction française. Et conformément à l'usage, les titres des essais, des nouvelles et des articles sont donnés entre guillemets, tandis que ceux des ouvrages et des revues sont écrits en italiques.

Quant aux notations des pages des œuvres de Chu Ti'en-hsin, nous marquons la référence complète de l'œuvre lors de la première citation, quand nous faisons l'analyse d'une œuvre en question, puis nous ne marquons plus que le numéro de page entre parenthèses dans les citations suivantes de la même œuvre.



*J'aimerais mieux écrire un livre de passion. Mais on ne choisit pas ses sujets ! On les subit.*

*À Jules Duplan, 15 avril 1863*

Gustave Flaubert



## Introduction

Lorsqu'il s'agit de commenter l'histoire de la littérature en train de se faire, la critique est placée dans une situation délicate et même paradoxale. Le problème se pose au premier abord dans l'étude d'une période proche et immédiate à laquelle appartient le critique (ou le témoin), et où celui-ci est soupçonné de manque d'objectivité. En effet, avec la levée de la loi martiale en 1987, la société taïwanaise est non seulement entrée dans une période démocratique, mais aussi dans une période de trouble littéraire. Face à une société révolutionnaire et divisée, préoccupée par les problèmes identitaires, ces événements, encore brûlants, nous donnent le sentiment d'être pris dans un drame très vif. Comme toute société à peine anticipée, la littérature taïwanaise émerge également dans un projet de contestation de la domination qui a créé ses conditions de possibilités. Si la société taïwanaise d'après 1987 a pris conscience de soi, c'était aussi le temps pour la littérature ! Une nouvelle carte littéraire est donc en train de se dessiner.

Ce moment du « réveil », ce travail de « remémoration » d'un passé « oublié » est caractérisé par la recherche et la réalisation d'une « justice transitionnelle » (*zhuanxing zhengyi* 轉型正義) par le rétablissement des histoires alternatives du passé, y compris celles liées au sexe, à la classe, aux aborigènes, etc. C'est pourquoi suite à une libération de la littérature révolutionnaire dans toutes ses dimensions : on se met à parler de ce que l'on voit, à dire ce que l'on pense ouvertement. Bref, on s'adresse directement à la politique sans voie détournée. À Taïwan, les critiques qualifient cette nouvelle ère de période post-loi martiale (*houjieyan shiqi* 後戒嚴時期) de période de « déconstruction » (*jiegou* 解構). Plus précisément, le démantèlement des interdictions politiques ont entraîné la



déconstruction de l'ordre établi, hérité du passé. D'où une volonté de rompre avant tout avec la vision sino-centrique de l'histoire.

Cet enjeu politique et culturel est en quelque sorte compréhensible dans l'histoire insulaire où les identités nationales sont perpétuellement en reconstruction. En un siècle (depuis 1895 qui marque le début de la colonisation japonaise), les insulaires ont vécu des périodes japonaise, chinoise ; et aujourd'hui, taïwanaise. Émergeant dans les années 1920-1930 pendant l'occupation japonaise, l'idée de la couleur locale (*difang secai* 地方色彩),<sup>1</sup> revendiquée par certains écrivains et peintres, se développe peu à peu avec la conscience de terroir (*xiangtu yishi* 鄉土意識) des années 1970 lors de la gouvernance Nationaliste.<sup>2</sup> Celle-ci se transforme enfin en conscience taïwanaise (*taiwan yishi* 台灣意識) avec la prise au pouvoir des Taïwanais de souche au tournant des années 1990. La conscience insulaire, façonnée par le Japon dans le but de différencier les Taïwanais des Chinois, prit dès lors un sens différent dans un nouveau contexte. *Orphelin d'Asie* (*Yaxiya de gu'er* 亞細亞的孤兒), un roman de Wu Zhuoliu 吳濁流 écrit en japonais en 1945, a déjà dénoncé cette conscience triangulaire (*sanchong yishi* 三重意識) ambiguë et complexe, d'une élite insulaire, qui erre, souffrant de ne pas trouver sa propre place entre le Japon, la Chine et Taïwan.<sup>3</sup> L'apparition de cette conscience d'être réprimé (*yazhi* 壓制) et abandonné (*yiqi* 遺棄) a fait de ce texte littéraire un espace exemplaire de

---

<sup>1</sup> Revendiquée par les artistes de l'époque, cette conscience locale autour de l'« ici » où l'on vit, a déjà marqué une tentative de montrer une sorte de « réalité sociale » sous le régime japonais qui introduit, à l'époque, un courant esthétique de la modernité occidentale à Taïwan, en particulier dans la peinture et la littérature.

<sup>2</sup> On emploie, dans notre étude, le terme « Nationaliste » (en majuscule) ou le « Parti Nationaliste » pour désigner le gouvernement du KMT (*guomindang* 國民黨), terme plus connu en Occident.

<sup>3</sup> Leo T. S. Ching (荊子馨 Jing Zixin), *Devenir Japonais : Taïwan colonisée et la politique de l'identité* (*Chengwei ribenren : zhiminditaiwan yu rentongzhengzhi* 成為日本人: 殖民地台灣與認同政治), Taipei, Maitian chuban, p.237-238. Selon Leo T. S. Ching, bien que le conflit entre réunification et indépendance (*tongdu zhengyi* 統獨爭議) soit un phénomène datant d'après la colonisation japonaise, la source de ce conflit peut néanmoins remonter à la colonisation japonaise. Pour lui, sans la colonisation japonaise, la question de l'identité taïwanaise ne serait peut-être pas posée. Et le roman de Wu Zhuoliu marque déjà cette structure identitaire, conflictuelle et irréductible, caractérisée par la relation triangulaire : coloniale-nationale-locale.

protestation qui annonce et accompagnera par la suite le combat des insulaires en quête de leur subjectivité.

L'accélération, vertigineuse et spectaculaire, de cette histoire identitaire a profondément transformé, parfois traumatisé, l'existence des habitants. L'île de Taïwan, un véritable « laboratoire identitaire »<sup>4</sup> témoigne exactement ce que dit Milan Kundera à l'égard de l'histoire moderne et contemporaine : « Si, jadis, dit-il, l'Histoire avançait beaucoup plus lentement que la vie humaine, aujourd'hui c'est elle qui va plus vite, qui court, qui échappe à l'homme, si bien que la continuité et l'identité d'une vie risquent de se briser ».<sup>5</sup> C'est pourquoi le sujet de préoccupation historico-politique se pose au premier abord sous le signe de l'identité, qui envisage une reconstruction du passé et de l'avenir. La mémoire, thème et champ de travail, associée fortement avec la libération politique dans le cas de Taïwan, devient par conséquent un nouveau territoire du combat politique dans le monde intellectuel, et en particulier, dans l'histoire et dans le genre romanesque. Le roman, genre peu codifié et donc caméléon, s'enracine dès lors dans un souci de mémoire et d'histoire, ayant terriblement marqué la première décennie d'après 1987. S'interrogeant sur cette nouvelle conscience identitaire qui constitue un nouvel imaginaire social et culturel, des écrivains de sensibilités différentes prennent leurs positions et tentent de répondre, pour ou contre, à cette nouvelle intention politico-historique.

On pourrait dire que le roman taïwanais après 1987 – ici essentiellement le roman historique et les récits mémoriels – présente plus ou moins d'engagement autour du thème de l'identité nationale (*guojia rentong* 國家認同) ou de l'État-nation (*guozu yiti* 國族議題). D'une manière raccourcie, deux mémoires, deux histoires rivalisent et se concurrencent sur le devant de la scène littéraire. Autrement dit, c'est la construction, d'un côté pour les « consciences taïwanaises », et la déconstruction, de l'autre pour les « consciences réunificatrices », de l'imaginaire national. Le conflit politique entre réunification et indépendance infiltre, vivement et

---

<sup>4</sup> Expression de Stéphane Corcuff, *Une identification nationale plurielle, Les Waishengren et la transition identitaire à Taiwan, 1988-1997*, thèse de doctorat en science politique soutenue en 2000 à l'Institut d' Études Politiques de Paris.

<sup>5</sup> Milan Kundera, « L'amour dans l'histoire qui s'accélère », dans *Une rencontre*, Paris, Éditions Gallimard, 2009, p.41.

profondément, l'imaginaire des romanciers taïwanais. C'est ainsi qu'une nouvelle thématique de type binaire a marqué la nouvelle recherche critique taïwanaise qui se penche en particulier sur les rapports entre postcolonial et postmoderne après la démocratisation de la société en 1987.

Notre étude tend à souligner, sur la scène littéraire, une forme de politisation, y compris de dépolitisation et d'a-politisation, en grande partie associée aux tourments et aux mutations de l'histoire. L'histoire est allée si vite que les romanciers ne peuvent pas ne pas regarder, pour les uns comme pour les autres, dans leurs écrits le souvenir d'un autre temps : celui de leurs parents qui ont vécu deux, voire plus, identités différentes dans une seule vie. En mettant l'accent sur la dimension spatio-temporelle de ces écrits, notre propos est de cerner ce temps des mémoires dont la problématique occultée est au fond celle de l'identité. Afin d'introduire la scène mémorielle de cette littérature polyphonique, citons la romancière de nature exemplaire ayant pour thème central la mémoire dans sa création romanesque : Chu T'ien-hsin 朱天心 (Zhu Tianxin), l'un des auteurs qui dominant la scène littéraire de la période post-loi martiale. Pour ce faire, il est nécessaire dans un premier temps de proposer une présentation sommaire du contexte historico-politique, encadré essentiellement dans la période post-loi martiale, tout en rappelant quelques éléments d'histoire littéraire et notre cadre de réflexion. La présente étude n'a d'autre objectif que d'exposer dans quelles conditions les œuvres littéraires ont pu être écrites, et de présenter leurs auteurs qui ne peuvent pas ne pas répondre à l'appel de leur époque. D'où une thématique littéraire en vogue, subie pourtant, après la fin de la loi martiale.

Si on porte particulièrement attention à ce sujet politico-historique assez pointu, c'est pour accentuer la double conscience des écrivains taïwanais à l'égard de la littérature et de la société, dans un espace-temps spécifique où aucun écrivain ne peut échapper aux éléments immédiats et conflictuels de l'époque. Après ce bref rappel des faits historiques et politiques, nous consacrerons ensuite une partie aux études de la romancière Chu T'ien-hsin, un cas remarquablement exemplaire dans l'aspect politique de la littérature insulaire immédiate. La dimension politique et affective de sa mémoire heureuse, permet d'effectuer une tentative d'affrontement contre la mémoire douloureuse et collective des « autres » dans les années 1990, et fournit des éclaircissements sur la quête de soi que nous interrogeons à travers les

relations entre la mémoire et l'histoire. L'étude donnera une réflexion globale sur sa participation au monde politique à travers ses récits d'après 1987.

Très ancrés dans la réalité immédiate insulaire, ses romans sont d'une vibrante actualité politique du fait d'innombrables commentaires critiques et ironiques sur la société taïwanaise sous le régime indépendantiste autour du « politiquement correct », c'est-à-dire, pour elle, la « conscience taïwanaise ». Décidément politiques et dérangeants, ses écrits sont devenus l'objet de grand nombre d'études et ont déclenché d'ardentes polémiques dans une époque déjà en pleine ébullition. Toutes sortes de publications, élogieuses et critiques, bonnes et mauvaises, ont produit une sorte de « petite industrie culturelle » (*xiaoxing wenhua gongye* 小型文化工業), pour employer le mot de David Der-Wei Wang 王德威.<sup>6</sup> De ce fait, la critique taïwanaise Chiu Kuei-fen 邱貴芬 (Qiu Guifen) a proposé le terme « phénomène Chu T'ien-hsin » (*zhutianxin xianxiang* 朱天心現象) pour décrire cet écrit-événement.<sup>7</sup> La relation entre littérature et politique n'a jamais été aussi étroite. C'est pourquoi nous proposons une reprise de la lecture critique consacrée à son œuvre après 1989, pour essayer de repenser l'évolution fulgurante de celle-ci à l'instar des mutations en profondeurs que la société taïwanaise a connues.

Notre lecture interroge autant les rapports entre la littérature et la politique que l'individu et le social avec le cas de Chu T'ien-hsin. Il est clair qu'aucune critique littéraire ne saurait se passer d'un certain engagement idéologique et politique. On se demande cependant s'il est possible de développer une critique

---

<sup>6</sup> L'expression de David Der-Wei Wang est citée par Wu Xin-yi 吳忻怡, « Être l'autre dans la configuration de l'identité : Recherche sociologique sur Chu T'ien-hsin et sur les études la concernant » (*Chengwei rentong canzhao de tazhe Zhu Tianxi ji qi xiangguan yanjiu de shehui kaocha* 成為認同參照的他者：朱天心及其相關研究的社會學考察), *Taiwan shehui xuekan* 台灣社會學刊, n°41, décembre 2008, p.7. La formule de David Der-Wei Wang est emprunté à Theodor W. Adorno. Mais il nous semble que David Der-Wei Wang l'utilise dans son propre usage pour désigner ici l'importance de nombreuses études consacrées sur la romancière.

<sup>7</sup> Dans son étude sur Chu T'ien-hsin, « Être l'autre dans la configuration de l'identité : Recherche sociologique sur Chu T'ien-hsin et sur les études concernées », Wu Xin-yi souligne que l'expression est proposée par Chiu Kuei-fen, p.4.

littéraire politique apolitique, même si l'apolitisme constitue parfois une politique.<sup>8</sup> Peut-on échapper au dualisme critique dominant taïwanais ? Peut-on aller plus loin ? Il s'agit ici de situer cette œuvre littéraire en rapport avec la politique entre deux positions extrêmes sans la réduire ni à l'éloge d'une quelconque vérité historique ni à une pure expression idéologique. Pour nous, la forme est aussi un contenu, elle implique même le fond. Elle ajoute un sens qui confirme ou rejette le sens premier. Notre réflexion émerge donc à travers l'immanence de la forme, car c'est souvent la forme qui révèle les intentions de l'œuvre, forme qui échappe peut-être à la volonté et à la conscience de l'auteur.

Il convient donc maintenant de voir simultanément les idées et les formes de l'œuvre, alors que, jusqu'ici, la critique taïwanaise dominante s'est plutôt limitée au contenu littéraire ou à l'idéologique politique de cette œuvre. D'où une identité contrariée et inconnue. L'étude de cette œuvre se divise ainsi en trois axes directeurs, consacrés respectivement à une étude de la mémoire qui s'inscrit dans le cadre du temps et de l'identité ; ensuite à une analyse du « passage » auquel donne forme le cycle politique (1989-1997) dans son évolution littéraire ; et enfin à la forme apolitique que ses œuvres récentes ont construit depuis la publication du *Flâneur* (*Manyouzhe* 漫遊者) en 2000.

Chu T'ien-hsin crée son univers de fiction autour de ses souvenirs de jeunesse et s'enracine dans le temps du passé. Étant au cœur d'une tempête politico-historique, son œuvre après 1987 représente un élément significatif contre la nouvelle construction historico-politique et en devient ainsi un élément constitutif malgré elle. Un exemplaire a fortement marqué ce temps des mémoires sur la scène littéraire taïwanaise. Car la levée de la loi martiale nous paraît comme une rupture, une rupture qui interrompt le déroulement continu du temps et qui sert à recomposer le rapport que nous entretenons au temps et à l'espace. Et la mémoire intervient justement pour sonder le *continuum* de ce temps historique. De ses omniprésences à ses détours, on découvre le rapport de chaque auteur au passé, individuel et collectif, vis-à-vis de l'histoire. Cela veut dire que nous nous demandons, vers quoi pointe ce

---

<sup>8</sup> Inspiré de la phrase de Nicolas Tenzer : « Se développe désormais une littérature politique apolitique, où parfois l'apolitisme constitue une politique. » : « Une politique de la littérature », <http://www.karimbitar.org/tenzer>, consulté le 7 juin 2007.

désir, voire cette obsession, de raconter le passé et comment la littérature, à son tour, réinvente sa propre mémoire ?

Notre étude s'intéresse donc à cet aspect pointu et dominant de la littérature dans un moment où le récit fictionnel et le récit historique s'éclairent réciproquement. Si la littérature a pris conscience de soi, comme ce qu'on a indiqué dès le commencement, cette conscience de réveil est tout particulièrement inscrite dans l'homme qui s'y révèle et s'y réalise. Ce qui explique l'émergence d'une littérature de la mémoire des années 1990. La reprise de cet aspect de l'histoire littéraire proche, dans la tentative de s'adresser à la fois à un lecteur français et à un lecteur taïwanais, a été imposée par le besoin ressenti de reformuler ce sujet dominant, largement travaillé, à Taïwan comme ailleurs. Et le cheminement proposé ici est celui d'une étude des discours qui se veut inspirée en grande partie par la lecture française, en particulier celle de Jacques Rancière dont la réflexion du rapport entre littérature, histoire et politique nous donne des idées de départ. Le concept d'histoire de Walter Benjamin déplie cependant la trajectoire de cette intuition donnée par Jacques Rancière. Par la suite, le concept de « chronotope » de Mikhaïl Bakhtine et de « mémoire de la littérature » d'Antoine Compagnon nous incitent à supposer un singulier imaginaire spatio-temporel dans les romans mémoriels en question. Enfin, le travail d'Ashis Nandy nous permet de constituer un apport de la psychologie politique dans la littérature.

Pour résumer, avec la médiation française, nous nous inscrivons par essence dans une perspective comparée de l'analyse littéraire puisque les procédés romanesques se sont inscrits déjà dans la lignée de la littérature occidentale moderne depuis un siècle. La culture métisse caractérise vivement la scène intellectuelle à Taïwan : la société native ne peut pas échapper à l'influence et la négociation du pouvoir exogène, qu'il soit politique ou culturel. En cherchant à concilier l'analyse des conditions sociales de la production littéraire et l'étude des formes élémentaires de l'écriture, notre étude sera fondée sur une approche de la traduction sous l'angle aussi bien linguistique que culturel, et qui envisage une stratégie de la frontière basculant entre les deux cultures différentes : un positionnement qui fait lumière sur la littérature taïwanaise dans le contexte intellectuel français.

Souvent menacé par l'effacement forcé, le travail de mémoire, assimilé à la résistance contre le temps ou la répression, est un devoir à célébrer. Or, s'il y a un

« devoir de mémoire », « il existe assurément un devoir de justice et un devoir d'histoire », car la mémoire qui n'est pas l'histoire, est également menacée par la manipulation du pouvoir et la surabondance des individus.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Emmanuel Terray, *Face aux abus de mémoire*, Paris, Actes Sud, 2006, p.66.

## Première Partie : Rupture et altérité

*Je trace d'abord sur la surface à peindre un quadrilatère de la grandeur que je veux, fait d'angles droits, et qui est pour moi une fenêtre ouverte à partir de laquelle on puisse contempler l'histoire [...].*

Daniel Arasse

Nous empruntons la fameuse « fenêtre albertienne » pour commencer et délimiter le champ de notre étude. En effet, la « fenêtre albertienne » n'ouvre pas seulement sur l'histoire de la peinture en impliquant une perspective, mais elle va aussi nous ouvrir un cadre dont la fonction est de fixer un temps, un lieu et l'histoire qui l'entourent. Cela veut dire que la métaphore de la « fenêtre » va nous aider à décrire ce que sera notre première opération pour aborder le roman taïwanais après 1987.

Certes, de simples dates ne font pas une histoire. Mais l'histoire nous offre de nombreux exemples d'événements que l'on peut présenter comme une rupture. « Il en va ainsi de 1914 pour l'Europe, de 1519 pour le Mexique lors de l'arrivée de Hernán Cortés, de 1453 pour ce qu'il restait de Byzance quand les Turcs s'emparèrent de Constantinople » : Jean Galard nous rappelle ici l'importance, quoiqu'elle reste suspecte, de la datation de ces événements historiques lorsqu'on les présente comme des ruptures entre un avant et un après.<sup>10</sup> On n'entrera pas ici dans

---

<sup>10</sup> Jean Galard, « Introduction » dans *Ruptures ! De la discontinuité dans la vie artistique*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2002, p.11.



la problématique de la notion de rupture qui demeure incertaine de nos jours après un XXe siècle marqué par une « tradition de la rupture », particulièrement dans l'histoire de l'art. Notre recours à l'idée de rupture veut simplement marquer un état de bascule qui s'affiche « par la différence de sa manière d'être avec ce qui n'est elle. »<sup>11</sup> Ce repérage chronologique nous aide à comprendre ce qui, à partir d'un certain moment, est survenu à la suite d'un changement. À Taïwan, la levée de la loi martiale constitue un événement majeur qui marque la naissance d'une nouvelle intention politique. Elle s'accompagne ainsi d'un changement radical de la perspective historique ainsi qu'identitaire. Cet « événement », apparaît ici comme ce qui marque une rupture, un « nouveau », qui interrompt le déroulement continu du temps dans un ici-maintenant.

La rupture revendique donc la différence et engendre également l'altérité. Et c'est exactement la rencontre avec l'autre qu'impose cette rupture politique à Taïwan. C'est ce portrait de l'autre que la société taïwanaise se donne à décrire. C'est le temps historique et le temps de la mémoire, le mouvement littéraire s'effectue par suite dans ce véritable espace-temps historique qu'elle veut reconfigurer.

---

<sup>11</sup> Jacques Rancière, « Les Énoncés de la rupture ». Cité de l'« Introduction » de Jean Galard pour *Ruptures ! De la discontinuité dans la vie artistique*, p.15.

## 1. Les prémices de la démocratie

*Le dialogisme de la politique tient de l'hétérologie littéraire.*

Jacques Rancière, *La Méésentente*

Après la levée des décrets d'urgence (*jieyanfa* 戒嚴法), ou ce qu'en Occident on nomme la Loi martiale, la société taïwanaise connaît une nouvelle ère après près de 40 ans de régime Nationaliste chinois — le gouvernement du KMT (*guomingdang* 國民黨). Proclamée, le 19 mai 1949 par Chen Yi 陳儀 au moment où le pouvoir Nationaliste était encore sur le continent chinois en proie au chaos de la guerre civile, la loi martiale n'est abrogée qu'en 1987 sous la présidence de Chiang Ching-kuo 蔣經國 (Jiang Jingguo), fils et successeur de Chiang Kai-shek 蔣介石 (Jiang Jieshi).<sup>12</sup> Pendant 38 ans, la société taïwanaise est ainsi surveillée par l'omniprésence du pouvoir politique du gouvernement Nationaliste qui s'est replié à Taïwan fin 1949 après la défaite de la guerre civile contre les Communistes.

Trop longtemps étouffés, les dynamismes de la société se manifestèrent de toutes parts. La société taïwanaise entre dès lors dans un processus de démocratisation. De nombreuses interdictions sont ensuite abolies l'une après l'autre avec l'accession du Vice-président Lee Teng-hui 李登輝 (Li Denghui), successeur de Chiang Ching-kuo, mort trois mois après la première ouverture politique qu'il a faite sur l'île. Mais la démocratisation n'est pas prête de s'arrêter. Membre des Nationalistes, mais d'origine insulaire, Lee Teng-Hui va présider et changer les destinées de l'île au cours de ses mandats en tant que chef d'État et du Parti Nationaliste. C'est ainsi qu'en 1992 l'Assemblée législative (dite Yuan Législatif, *Lifayuan* 立法院) accepte la réforme des lois pénales due à la manifestation et aux pétitions de certains universitaires de l'époque et supprime le délit de « complot contre la sûreté de l'État » ainsi que celui de « discours portant atteinte à la sûreté de

---

<sup>12</sup> Chen Yi était à l'époque administrateur en chef du territoire de Taïwan.

l'État ». <sup>13</sup> La liberté d'expression est désormais garantie par la loi. Ce tournant radical dans la marche politique introduit une nouvelle rupture dans la société taïwanaise, politiquement opprimée et soumise successivement aux pouvoirs colonialiste et dictatorial. Car c'est la première fois dans l'histoire insulaire que la population résidente peut s'exprimer librement. Décidée en 1994, et effective à partir de 1996, la réforme institutionnelle et électorale va encore plus loin : il s'agit, cette fois-ci, d'élire un Président de la République au suffrage universel direct sur le territoire de Taïwan. Cette réforme permet aux « Taïwanais de souche » d'avoir l'occasion de s'intégrer aux classes de pouvoir qui gèrent la société taïwanaise et déterminent son devenir. <sup>14</sup> Cette réforme institutionnelle permet d'ailleurs d'assumer officiellement l'autonomie politique sur le territoire de l'île. La démocratisation, ou plus précisément, la « taïwanisation » (*taiwanhua* 台灣化), de la République de Chine est alors amorcée et effectuée par les réaménagements institutionnels qui contribuent à recentrer le régime Nationaliste sur l'île de Taïwan. C'est également Lee Teng-hui qui mit fin à un mythe, celui de « la reconquête du continent » (*fangong dalu* 反攻大陸). C'est par conséquent sur la scène politique et historique que de nouveaux acteurs arrivent, comme Chen Shui-bian 陳水扁 et la population qui le soutient. « Taïwanais de souche », il est élu Président successivement en 2000 et 2004. Pendant ses deux mandats présidentiels, la « taïwanisation » va s'accélérer à travers ses stratégies politiques radicales. La conscience identitaire taïwanaise va bientôt se concrétiser dans une tentative de création d'un nouvel État démocratique et « taïwanais ».

On pourrait dire que ce travail de reconstruction identitaire est intrinsèquement historique depuis la colonisation japonaise. Est-il l'héritage des

---

<sup>13</sup> Pour protester contre l'arrestation de quelques jeunes ayant participé à une réunion en faveur de l'indépendance de Taïwan, une manifestation réunissant plus de 10 000 personnes est organisée le 20 mai 1991 par le « comité des intellectuels opposés aux persécutions politiques ». Quatre mois plus tard, un groupe d'universitaires constitue un « collectif article 100 » et demande l'abolition de l'article 100 du code pénal qui concerne les infractions sur la liberté d'expression. Voir Lee Hsiao-Feng (Li Xiaofeng, 李筱峰), *Histoire de Taïwan*, Paris, L'Harmattan, 2004, p.150.

<sup>14</sup> Par « Taïwanais de souche », nous entendons les habitants de l'île, les aborigènes, les Hok-los et les Hakkas, qui y vivent depuis beaucoup plus longtemps que les nouveaux arrivants, c'est-à-dire les Chinois continentaux, ceux qui débarquent à Taïwan avec le repli du gouvernement Nationaliste en 1949.

identités insulaires perpétuellement en reconstruction ? Est-il le résultat d'une tentative de libération du joug des dominations japonaise et chinoise ? En effet, depuis 1895 jusqu'à 1987, d'une colonie à un « État de colons », les habitants insulaires ont subi deux régimes différents menés par deux puissances de l'Asie Orientale.<sup>15</sup> Du japonais au chinois mandarin, passant d'une langue nationale à une autre, les Taïwanais devaient assimiler deux langues nationales différentes et les idéologies qu'elles représentent. Pourtant après cinquante ans de colonisation japonaise et de confrontation malgré tout, la société taïwanaise est bien intégrée au Japon et la population locale finit par développer, du fait de l'occupation nippone, une conscience collective de l'identité insulaire qui se distancie de la Chine.<sup>16</sup> Cela explique pourquoi le repli des Nationalistes chinois à Taïwan se traduit par une rupture très violente et douloureuse par rapport à la domination japonaise. La mise en œuvre d'une politique de « re-sinisation » est très brutale car les Taïwanais ne sont plus de « purs Chinois » au regard des Nationalistes. D'où un diagnostic et une critique du « discours d'asservissement » (*nuhua lunshu* 奴化論述) et de « pureté chinoise » (*zhongguo chuncuixing* 中國純粹性) autour de la culture coloniale de l'île. L'appel de Lin Pingxin 林萍心 aux classes intellectuelles taïwanaises, publié au premier numéro de la revue « Avant-garde » (*Qianfeng* 前鋒) en est un exemple représentatif :

大多數的臺胞受盡了五十年日本奴隸教育，他們中間大部分已成了「機械的」愚民，而小部分已成了極危險性的「準日本人」，我們要用怎樣的手段和方法，在最短時間中去喚醒去感化這兩批的同胞，

---

<sup>15</sup> Lee Hsiao-Feng, *Histoire de Taïwan*, p.103. Par « État de colons » (*settler state*), Ronald Weitzer veut définir un État dans lequel des nouveaux arrivants exercent une domination sur ceux qui étaient là avant eux. Ces nouveaux arrivants mettent en place un système politique qui, dans la pratique ou juridiquement, les place en situation d'indépendance par rapport à leur patrie d'origine et qui a pour fonction de préserver leur position dominante.

<sup>16</sup> Après l'occupation japonaise, la société taïwanaise est en quelque sorte « modernisée » malgré l'exploitation japonaise. D'où l'émergence d'un sentiment très ambivalent des insulaires vis-à-vis des Japonais.

使他們改掉「大和魂」的思想，成為個個健全的國民，使他們能夠走上了建設新台灣，建設新中國的大陸去。<sup>17</sup>

La plupart des compatriotes taïwanais ont terriblement subi l'éducation asservissante qu'ont imposée les colonisateurs japonais pendant cinquante ans. Une grande partie d'entre eux sont devenus de mécaniques et ignorants citoyens, et une petite partie de dangereux pro-Japonais. Quelles méthodes utiliser pour réveiller et éduquer ces deux types de compatriotes, pour qu'ils changent leurs idées de « Grand esprit japonais », et qu'ils puissent redevenir des citoyens sains et prendre le chemin de la construction d'un nouveau Taïwan et d'une nouvelle Chine ?

C'est pourquoi la langue japonaise ainsi que les publications en japonais sont interdits dès 1946, dix mois après la restitution de l'île à la Chine. En comparaison, lors de la colonisation japonaise, l'interdiction du chinois ne s'était produite que quarante ans après l'occupation, c'est-à-dire en 1937, du fait de son englobement militaire dans la Seconde Guerre Mondiale.<sup>18</sup> Cette politique linguistique entamée en 1946 par le pouvoir Nationaliste a condamné tout de suite les écrivains taïwanais d'expression japonaise au silence. C'est ce que l'on appelle la « situation difficile de l'aphasie » (*shiyu de kunjing* 失語的困境) Peu de temps après, en 1947, se produit le « massacre du 28 février », avant même l'arrivée des troupes Nationalistes. La répression aveugle de Chiang Kai-shek vis-à-vis de cette révolte, provenant à la fois de la masse et de l'élite intellectuelle, va laisser des cicatrices profondes, et instaurer une barrière entre la population locale et les nouveaux arrivants au pouvoir. Ce qui explique qu'après la démocratisation, en 1987, le régime indépendantiste a réagi d'abord contre la domination Nationaliste. En rejetant l'idéologie sino-centriste de

---

<sup>17</sup> « Notre nouvelle mission a commencé : donner à Taïwan des classes d'intellectuels ». (*Women xinderenwu kaishile : gei taiwanzhishijieji* 我們新的任務開始了：給台灣智識階級). La citation est prise dans le livre de Chen Chien-ch'ung 陳健忠 (Chen Jianzhong), *Littérature maudite ? Essais sur la littérature taïwanaise pendant la première période d'après-guerre [1945-1949] (Beizuzhou de wenxue ? Zhanhou chuqi [1945-1949] taiwan wenxue lunji* 被詛咒的文學？戰後初期 [1945-1949] 台灣文學論集), Taipei, Wunan tushu chubang gongsi, 2007, p.267.

<sup>18</sup> Yang Zhao 楊照, « Lutttes et quêtes après le « choc de l'aphasie » : sur la vision littéraire de Yeh Shih-tao » (« *Shiyu zhenhan* » hou de zhengzha xunmi — lun Ye Shitao de wenxueguan 「失語震撼」後的掙扎尋覓— 論葉石濤的文學觀), *Rêves et cendres : essais sur la littérature d'après la guerre, Tome 2, (Meng yu huijin, zhanhou wenxue shi sanlun erji* 夢與灰燼，戰後文學史散論二集), Taipei, Lianhe wenxue chubanshe, 1998. p.84.

l'histoire, les voix réprimées veulent récupérer et écrire leur propre mémoire et histoire afin de les sauver de l'oubli.

À Taïwan, les critiques qualifient cette rupture, la levée de la loi martiale, de « déconstruction » (*jieyan ji jiegou* 解嚴即解構). Plus précisément, il s'agit de la levée de l'interdiction politique qui conduit à la déconstruction de la société. Déconstruction ou reconstruction ? Désordre ou ouverture ? Toutefois, ce tournant politique a produit un changement radical de perspective historique. C'est d'abord la libération d'une histoire refoulée. C'est délivrer l'histoire des vaincus. D'où la proclamation de la « conscience taïwanaise » et l'arrivée sur la scène politique du terme : « Nouveaux Taïwanais » (*xin taiwanren* 新台灣人) et même un certain engagement pour l'indépendance de l'île. La conscience des insulaires, façonnée par le Japon dans le but de différencier les Taïwanais des Chinois, prend dès lors un sens différent dans un nouveau contexte. Engagé dans un processus de reconstruction nationale, Lee Teng-hui propose une identité nationale multiple et protéiforme sous le nom de « Nouveau Taïwanais » afin de construire une nouvelle « communauté de destin partagé » (*mingyun gongtongti* 命運共同體). Désormais, les insulaires ne sont pas seulement différents des Chinois, comme le Japon le voulait autrefois ; ils veulent vivre de surcroît dans un pays démocratique et indépendant. Opprimée et rejetée pendant presque cent ans par le régime colonialiste japonais et par le pouvoir Nationaliste chinois, la population insulaire, ou plutôt l'élite taïwanaise, peut enfin proclamer officiellement son désir d'être maître d'elle-même. On peut dire que la démocratisation et « l'indigénisation » (*bentuhua* 本土化) sont devenues les voies conductrices qui dominent la société après la levée de la loi martiale.<sup>19</sup> La démocratisation engage alors la construction d'un nouvel état. Toutefois, le nouveau regard historique ne reste plus tourné vers le passé, il se dirige même vers l'avenir d'une nouvelle nation.

---

<sup>19</sup> Damien Morier-Genoud, « Où en est la pensée taïwanaise ? », *La pensée en Chine aujourd'hui*, sous la direction d'Anne Cheng, Paris, Éditions Gallimard, 2007, p.323-349. Le terme en français a généralement trois versions : « nativisation », « localisation » et « indigénisation ». On prend ici la traduction proposée par Damien Morier-Genoud, c'est-à-dire « l'indigénisation ». Celui-ci a bien expliqué ce choix dans son article et on en parlera dans le chapitre 4 de la Partie I — « L'Autre, le temps de la remémoration ».

À cet égard, cet enjeu politique est compréhensible dans une société où les identités nationales sont perpétuellement en reconstruction. Trahis déjà une fois par « la patrie » (*zuguo* 祖國) lors de la colonisation nipponne, les insulaires toujours opprimés ont remarqué que la gouvernance Nationaliste a la même structure interne que le colonialisme japonais.<sup>20</sup> Plus précisément, l'identité culturelle, ici avec deux régimes différents, ne peut mieux leur garantir de droit socio-politique. Bref, la discrimination politique et ethnique existe toujours dans l'un comme dans l'autre.

Pourtant ce n'est pas une tâche si simple dans la mesure où le régime indépendantiste prend le risque de provoquer une guerre avec la Chine qui réclame sa souveraineté sur Taïwan, ou de se voir infliger des sanctions venant des États-Unis qui insèrent Taïwan dans leurs enjeux géopolitiques depuis les années 1950. Car l'existence de Taïwan ne peut dépendre d'elle-même ; l'île survit historiquement parmi les puissances étrangères qui convoitent de la posséder depuis le XVII<sup>e</sup> siècle. En outre, au niveau de la politique intérieure, la société elle-même est divisée : hormis un petit nombre de *Waishengren* 外省人, qui soutiennent la démocratisation et même l'indépendance de l'île, la plupart des Chinois continentaux luttent violemment contre cette notion d'« identité taïwanaise ».<sup>21</sup> Les

---

<sup>20</sup> Leo T. S. Ching 荊子馨 (Jing Zixin), *Devenir Japonais : Taiwan colonisé et la politique de l'identité* (*Chengwei ribenren : zhiminditaiwan yu rentongzhengzhi* 成為日本人: 殖民地台灣與認同政治), Taipei, Maitian chuban, 2006, p.113-114. En parlant de la relation, non imaginée (*imagined*) mais imaginaire (*imaginary*), que les élites taïwanaises ont avec la Chine pendant l'occupation japonaise, Leo T. S. Ching nous raconte que Liang Qi-chao 梁啟超 et Dai Ji-tao 戴季陶, deux politiciens chinois importants de l'époque, ont conseillé aux résistants insulaires, qui luttent contre la colonisation japonaise, de ne pas compter sur l'aide de la Chine. Quant aux Communistes, ils soutiennent et développent le mouvement des Communistes taïwanais, car ils considèrent ce mouvement comme une partie du mouvement du peuple (« *minzu* » *yundong* 「民族」運動) et dont l'autonomie est différente de celle de la révolution chinoise — il faut attendre jusqu'en 1949 pour que les Communistes déclarent l'appartenance de Taïwan à la Chine.

<sup>21</sup> À Taïwan, on emploie, pour les différencier des Taïwanais de souche, le terme de *Waishengren*, ce qui signifie littéralement « les gens venant de l'autre province », pour désigner les Chinois continentaux arrivant sur l'île après 1949. L'histoire des Chinois continentaux qui soutiennent la démocratisation, même réclamant l'indépendance de l'île, commence très tôt à Taïwan. Des *Waishengren* dissidents et libéraux, associés au magazine *Free China* (*Ziyou Zhongguo* 自由中國), lancent déjà un mouvement de réforme démocratique depuis 1960, on voit paraître même une conscience indépendantiste sur l'île — la proposition de Lei Zhen 雷震 par exemple pour « La République Sino-taïwanaise » (*Zhonghuataiwan minzhuguo* 中華台灣民主國) en 1972. Cependant, cette partie de l'histoire n'est pas bien mentionnée dans la reconstruction d'une

réformes sociales, économiques, administratives proposées par Chen Shui-bian ne sont toujours pas adoptées dans le Yuan Législatif, parce que les Nationalistes y possèdent encore la majorité du pouvoir. Faute d'expérience gouvernementale à l'échelle nationale, Chen Shui-bian et son Parti Démocrate Progressiste (*Minjindang* 民進黨) disposent d'ailleurs de ressources très limitées. La démarche pour la construction d'une nouvelle nation est par conséquent manifestement difficile. En apparence, un renversement des rôles se joue entre ces deux groupes ethniques au niveau du pouvoir politique national, mais le pouvoir effectif et les ressources restent encore dans les mains du Parti Nationaliste. Un défi de stabilité politique est alors mis à l'épreuve après l'alternance démocratique. Dès lors, la conscience taïwanaise affronte publiquement la conscience chinoise. L'opposition persistante entre des discours nationalistes taïwanais et chinois a fortement reconfiguré le cadre d'expression en sciences sociales et l'esprit des habitants.

Cette nouvelle identité nationale replace-t-elle de nouveau Taïwan dans un cadre des héritages historiques ? Les ruptures des identités à Taïwan interprètent-elles bien cette histoire mouvementée de dominant /dominé ? La nouvelle politique menée par Lee Teng-hui et Chen Shui-bian donne lieu à une recherche identitaire et historique qui mobilise fortement le monde intellectuel.<sup>22</sup> C'est pourquoi la dernière décennie du XXème siècle à Taïwan, c'est-à-dire la première décennie après la levée de la loi martiale, est marquée ainsi par la question du « Qui sommes-nous ? » à travers la proclamation de la « conscience taïwanaise » sous l'influence du mouvement indépendantiste. Tel est le contexte social et historique de notre étude sur le roman taïwanais après 1987.

---

nouvelle histoire insulaire centrée sur la conscience taïwanaise. L'histoire taïwano-centrée a plus ou moins négligé cette partie historique qui est pourtant importante pour éclairer le conflit actuel de la société taïwanaise : car il ne s'agit pas seulement d'une guerre que l'on qualifie souvent de deux « nationalismes », mais aussi d'une guerre de système politique réclamé. On voit par là que la diversité au sein d'un groupe ethnique en termes d'idées politiques et d'identité nationale et également la limite de réduire les questions d'identité taïwanaise aux études de groupes ethniques.

<sup>22</sup> Taïwanais de souche, le Président sortant Lee Teng-hui est un membre du parti Nationaliste, c'est-à-dire le KMT, nom utilisé en France.



## 2. Le tournant politique de la littérature

« Mais l'âge de la démocratie et de la science des grands nombres est aussi celui du trouble littéraire et révolutionnaire : de la multiplication des paroles, des récits séduisants et des mots excessifs. Des rois y perdent leur tête et la rationalité parfois s'y abîmer. »<sup>23</sup>, souligne ainsi Jacques Rancière dans son livre intitulé *Les Noms de l'histoire*. C'est aussi le cas à Taïwan. Tout se passe comme si ce qui s'est déjà produit se rejouait plusieurs fois dans la coupure historique. Car l'avènement de la démocratie signifie également une prise de parole, parole longtemps supprimée, et donc du pouvoir, par le peuple souffrant, comme c'est le cas pour la Révolution française, considérée comme le premier modèle de démocratie. La démocratisation depuis 1987 à Taïwan, comme celles qui la préfigurent dans le monde occidental, survient également dans une situation de désordre politique et de guerre des discours. Est-ce le désordre ou l'ouverture ? Toutes offenses, après 1987, faites contre la hiérarchie politique, sociale et culturel du passé ont un sens précis : dire adieu à l'interdiction et à l'injustice. Les ruptures ici ne sont pas simplement des refus de la tradition, c'est-à-dire une succession de sursauts ou de mutations par rapport aux périodes précédentes, comme l'évolution générale de l'histoire. Il s'agit ici plutôt d'une « césure » : celle « serait ce qui, dans l'histoire, interrompt l'histoire et ouvre une autre possibilité d'histoire, ou bien ferme toute possibilité à l'histoire », si on reprend le mot employé par Philippe Lacoue-Labarthe dans son étude sur Heidegger.<sup>24</sup>

Le processus d'« indigénisation » est officiellement déclenché par deux Présidents taïwanais après la démocratisation insulaire, comme le décrit le précédent chapitre. Et la reconstruction de la nouvelle communauté des Nouveaux Taïwanais ne cesse de susciter des controverses. Face à la rupture et à l'ouverture de la société, les mondes des lettres et des sciences sociales sont particulièrement sensibles. La littérature, toutefois, a changé. Bref, on peut dire que c'est un tournant politique de

---

<sup>23</sup> Jacques Rancière, *Les Noms de l'histoire : essai de poétique du savoir*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, cité de la présentation du livre sous la couverture.

<sup>24</sup> Philippe Lacoue-Labarthe, *La Fiction du politique*, 1998, Christian Bourgois Éditeur, p.71.

la littérature. Pour le dire en d'autres termes, le changement politique provoque un bouleversement littéraire de grande ampleur, en particulier dans le genre romanesque. D'un récit à l'autre, les romanciers remettent en cause les conventions politiques et cela amène à privilégier certains thèmes interdits auparavant. Le roman s'adresse désormais directement à la politique. La littérature ne se soumet plus, comme dans le passé, à une idéologie politique hégémonique, que ce soit coloniale japonaise ou sino-centrique, comme c'était le cas de la littérature impériale (*huangmin wenxue* 皇民文學) et celle anti-communiste (*fangong wenxue* 反共文學). Avant cette période, le roman politique taïwanais n'existait que sous forme indirecte soit à travers la littérature du réalisme socialiste pendant l'occupation japonaise, soit celle du terroir dans les années 70, par exemple. En un mot, il n'est que politique par la bande. La résistance est toujours exprimée par une voie détournée sous la censure des régimes colonial et autoritaire.

Le phénomène le plus marquant autour de cette période dans le monde des lettres, c'est l'émergence d'une génération littéraire, largement instruite et très consciente d'elle-même, qui porte des valeurs émancipatrices. Imprégnés par l'esthétique occidentale, les écrivains et les critiques explorent les multiples possibilités offertes par l'époque tant dans le contenu que dans la forme. Dans le paysage littéraire éditorial, ce sont des écrits émancipateurs appartenant aux thèmes du temps présent : politiques, féministes, homosexuels, aborigènes, des mémoires familiales aux histoires nationales. La profusion est en grande partie due à la convergence du même principe sur l'interdiction d'autrefois et sa libération. On pourrait en quelque sorte définir la formule créative de cette époque : « faire parler ceux qui étaient exclu ». Autrement dit, l'interdiction d'hier est devenue le sujet pilote d'aujourd'hui. La littérature taïwanaise après 1987 se caractérise alors par cette révolte et cette diversification. Le devant de la scène littéraire est par conséquent occupé par ces courants révoltés. Il s'agit largement des luttes de groupes opprimés, y compris celles des sexes, des classes, des aborigènes et des marginaux. Les nouveaux thèmes sont ainsi introduits dans le roman par une nouvelle expérimentation formelle.

D'où le renouvellement du genre du roman politique dans ce climat inédit. Certes, tout roman est par nature politique dans la mesure où il éduque à autre chose, même s'il ne l'est que par la bande. Mais en tant que sous-genre littéraire, le terme

indique un roman qui défend explicitement une thèse politique caractérisée sous formes diverses, bien que la notion de genre littéraire soit souvent floue. On prend ici la définition de Nicolas Tenzer pour référence afin de nous focaliser sur certains romans politiques : la littérature politique est une littérature, « où l'intention politique, *lato sensu*, de l'auteur prime sur toute autre considération ». « Celle-ci, dit-il encore, veut montrer quelles sont les " bonnes " valeurs qu'il faut cultiver et ce qu'elles impliquent. Tel auteur se proclamera dès lors comme étant de gauche ou de droite ou sera perçu comme tel. »<sup>25</sup> Dans le cas actuel de Taïwan, il serait plutôt question de conscience taïwanaise ou chinoise. Datant des années 1970 lors des « débats polémiques autour de la littérature du terroir » (*xiangtu wenxue lunzhan* 鄉土文學論戰), le débat prend vivement son essor après 1987. À l'époque, parler directement de politique n'étant pas possible, les écrivains de conscience du terroir ont donc lancé des critiques sur la politique et l'économie par le moyen de la littérature. Autour de la discussion sur le « quoi » de la littérature, les écrivains de souche taïwanaise déclenchent d'abord une révolte contre le modernisme littéraire des années 1960, qui copiait, selon eux, le courant littéraire occidental sans l'intégrer dans le contexte social de l'île. En quelque sorte, ce mouvement à rebours par rapport à l'Occident, c'est-à-dire du modernisme au réalisme, déclenche déjà une sorte de conscience de « décolonisation » (*qu zhiminhua* 去殖民化) à l'époque. Ils revendiquent ensuite un retour au terroir pour que la littérature envisage ce qui se passe sur la terre qui nous entoure. En particulier, ils protestent au nom des ouvriers et des paysans, par exemple, victimes de la société taïwanaise en pleine mutations économiques à partir des années 1970. Les romans de Sung Tse-lai 宋澤萊 (Song Zelai), Yang Qing-cu 楊青矗 et Wang T'uo 王拓 (Wang Tuo) ont marqué une forte conscience critique sociale. À travers ce phénomène littéraire, la société taïwanaise a vécu pour la première fois une ardente mobilisation de conscience promue par les écrivains de souche taïwanaise.<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> Nicolas Tenzer, « Une politique de la littérature », *ENA Mensuel*, <http://www.karimbitar.org/tenzer>, consulté le 17 juin 2007.

<sup>26</sup> Yang Zhao, *Rêves et cendres : essais sur l'histoire littéraire d'après la guerre*, Tome II, p.30 et 40-41.

Il faut donc préciser que le tournant politique littéraire a déjà démarré au carrefour des années 1980 après cette querelle littéraire, accompagnant le mouvement démocratique et le réveil politique de la société. D'ailleurs, l'échec diplomatique du Parti Nationaliste sur le plan international a démenti la légitimité de sa gouvernance sur Taïwan. C'est pourquoi le roman politique des années 1980 a souvent pour objectif la critique du pouvoir ou la réflexion de l'événement historique. Autrement dit, il est déjà directement politique dans une société en pleine ébullition sociale et particulièrement sensible aux changements politiques. Il s'agit d'abord des romans traitant de la volonté d'un changement politique ou de la peur de la transformation politique. Avec l'avancée du mouvement démocratique du « hors-parti » (*dangwai* 黨外), les écrivains de conscience taïwanaise commencent à toucher au cœur du problème politique dès le début des années 1980.<sup>27</sup> D'après Li Ch'iao 李喬 (Li Qiao), le roman politique entre officiellement en scène en 1983. Et le roman politique que Li Ch'iao définit est réservé à l'œuvre qui propose une réflexion sur la gouvernance des Nationalistes autoritaires.

Mais pour Lin Yao-de 林耀德, c'est « *Lai Suo* » (*Lai Suo* 賴索), paru en 1979, la nouvelle de Huang Fan 黃凡, qui est le prélude au roman politique taïwanais des années 1980.<sup>28</sup> Le roman politique commence à prendre son essor dans les années qui suivent. C'est un grand élan politique : *Chemin de montagne* (*Shanlu* 山路) de Ch'en Ying-chen 陳映真 (Chen Yingzhen), *Mort dans le champ de maïs* (*Yumitian zhi si* 玉米田之死) de Ping-lu 平路, *Taïwan en ruines* (*Feixu taiwan* 廢墟台灣) de Sung Tse-lai, *Homme qui aspire à la mort* (*Keshizhe* 渴死者) de Shi Ming-zheng 施明正 et *Dénonciateur* (*Gaomizhe* 告密者) de Li Ch'iao, pour

---

<sup>27</sup> Le mouvement d'opposition à l'époque est appelé le mouvement des *dangwai*, cela signifie en chinois extérieur au parti unique qu'était le *Guomindang*.

<sup>28</sup> Lin Yao-de, « Le sentier sinueux dans le labyrinthe du roman : contenu et sujets connexes du roman politique taïwanais des années 80 » (*Xiaoshuo migong zhong de zhenzhi huilu—balingliandai taiwanzhengzhixiaoshuo de neihan yu xiangguanketi* 小說迷宮中的政治迴路 — 「八〇年代台灣政治小說」的內涵與相關課題), dans *Zone sensible : recherche sur la vérité idéologique du roman* (*Minggan didai — tansuo xiaoshuo de yishi zhenxiang* 敏感地帶—探索小說的意識真象), Banqiao, Luotuo chubanshe, 1996, p.9.

n'en citer que quelques exemples.<sup>29</sup> Les écrivains, qu'ils soient d'origine chinoise ou de souche taïwanaise, s'interrogent passionnément sur l'implication et le mécanisme du système politique dans la liberté d'expression politique.

On remarque en outre que la notion de « terroir » (*xiangtu* 鄉土) des années 1970 s'élargit et se transforme en « indigénéité » (*bentu* 本土) dans les années 1980, c'est-à-dire après l'affaire Formosa (*meilidao shijian* 美麗島事件) et à la fin de la querelle de la littérature du terroir. Wang T'uo nous explique ce changement : « La " littérature de l'indigénéité" [...] n'est pas seulement une littérature champêtre qui décrit la vie des gens vivant à la campagne, elle est aussi une littérature de ville qui peint la vie des citadins. Ce qu'elle veut désigner, c'est la réalité de cet environnement social taïwanais et des habitants qui y vivent. 「本土文學」 (.....) 它不是只以鄉村為背景為描寫鄉村人物的鄉村文學，它也是以都市為背景來描寫都市人的都市文學，所指的應該就是臺灣這個廣大的社會環境和這個環境下的人的生活現實。 »<sup>30</sup> C'est surtout la publication du livre de Yeh Shih-tao 葉石濤 (Ye Shitao) en 1987, justement quelques mois avant la levée de la loi martiale, *Principes historiques de la littérature taïwanaise* (*Taiwan wenxue shigang* 台灣文學史綱), qui marque un pas décisif dans l'avancée de l'histoire littéraire insulaire fondée sur une conscience taïwanaise. La littérature insulaire est dès lors divisée en deux mondes — c'est l'appellation que retient Liu Chun-cheng (劉春城) dans son livre, *Les deux mondes de la littérature taïwanaise* (*Taiwan wenxue de liang ge shijie* 台灣文學的兩個世界).<sup>31</sup>

L'évolution de la notion de terroir nous montre qu'elle ne décrit pas seulement le problème socio-économique de la société autoritaire, mais surtout elle dessine peu à peu, par la suite, une volonté de construire une « subjectivité

---

<sup>29</sup> Xu Jun-ya 徐俊雅, « Mutation périodique du roman taïwanais après la restitution de Taïwan à la Chine » (*Guangfuhou taiwanxiaosho de jieduanxing bianhua* 光復後臺灣小說的階段性變化), *Essai sur la littérature taïwanaise : du moderne au contemporain*, (*Taiwan wenxue lun — cong xiandai dao dangdai* 臺灣文學論—從現代到當代), Taipei, Nantian shuju, 2006, p.241-242.

<sup>30</sup> Xu Jun-ya, « Mutation périodique du roman taïwanais d'après la restitution de Taïwan à la Chine », p.240-241.

<sup>31</sup> Xu Jun-ya, « Mutation périodique du roman taïwanais d'après la restitution de Taïwan à la Chine », p.28.

taïwanaise » (*taiwan zhutixing* 台灣主體性). On pourrait dire que la conscience du *bentu* se développe et commence à s'opposer à la conscience chinoise qui domine jusqu'à l'époque. Par conséquent, la littérature et la politique collaborent d'une manière ouverte pour lutter contre l'hégémonie de la conscience chinoise. C'est ce que Shi Min-hui 施敏輝 a bien résumé :

自七零年代以來，台灣意識的擴張，具體表現在政治上的民主運動和文學上的本土運動，前者是以台灣意識為指導原則，追求島嶼的前途方向，後者則是以台灣意識為重心，以文學的形式反映台灣的歷史經驗和現實生活。<sup>32</sup>

Depuis les années 1970, l'extension de la conscience taïwanaise s'incarne dans le mouvement politique démocratique et dans le mouvement littéraire du terroir. Partant tous deux de la conscience taïwanaise, celui-là cherche l'avenir de l'île et celui-ci se veut montrer, sous forme de littérature, l'expérience historique et la vie réelle taïwanaises.

Dans le camp d'écrivains de conscience chinoise, on qualifie cette conscience insulaire par contre de « séparatisme » (*fenli zhuyi* 分離主義). Inséparable de la politique, la littérature taïwanaise partage et reflète le conflit politique d'une société en constante mutation.

Ce conflit politique entre réunification et indépendance (*tongdu zhengyi* 統獨爭議) est encore plus vivement incorporé dans le tournant politique de la littérature après 1987 avec le mouvement de l'indigénisation. Les termes utilisés par Ma Sen 馬森 nous paraissent bien décrire la complexité et la complicité de ces deux idéologies opposées dans la littérature taïwanaise : en un mot, le complexe taïwanais (*taiwanjie* 台灣結) et le complexe chinois (*zhongguojie* 中國結) restent des concepts très politisés quant à la définition de la « littérature taïwanaise » (*taiwan*

---

<sup>32</sup> Cité de Ma Sen, « Le complexe chinois et le complexe taïwanais dans " la littérature taïwanaise , avec le roman comme exemple », (*Taiwan wenxue de zhongguo jie yu taiwan jie* 「台灣文學」的中國結與台灣結，以小說為例), *Le phénomène littéraire : grand répertoire de critiques sur la littérature taïwanaise contemporaine*, (*Wenxue xianxiang, dangdai taiwan wenxue pinglun daxi* 文學現象, 當代台灣文學評論大系), Taipei, Zhengzhong shuju, 1993, p.184-185.

wenxue 台灣文學).<sup>33</sup> Même maintenant, du fait de son statut politique indécis, la notion de littérature taïwanaise, comme celle de l'identité taïwanaise, sont encore en cours de construction et restent toujours source de débat.

C'est avec la montée au pouvoir des insulaires que les écrivains de conscience chinois luttent, pour leur part, contre la proclamation de conscience taïwanaise qui progresse rapidement depuis les années 1980. Leurs romans attaquent directement le nouveau régime. Le roman de Chang Ta-ch'un (Zhang Da-chun 張大春), *Le Grand menteur* (*Da shuohuangjia* 大說謊家) fait allusion au président Lee Teng-hui lui-même. Dans la nouvelle de Chu T'ien-hsin, « Délivrance du Bouddha » (*Fomie* 佛滅), le personnage principal glisse quelques insinuations à l'égard d'un certain politicien démocratique. L'actualité politique se mêle à la fiction. C'est ce que l'on appelle le genre du « roman d'actualité » (*xinwen xiaoshuoti* 新聞小說體) à Taïwan.<sup>34</sup> Ainsi, le roman politique ose parler du présent, même de l'actualité immédiate, sans passer par le biais de situer l'action dans le passé ou le futur. On peut résumer la nature de leur critique par la préface de Huang Fan, lui aussi faisant parti de ce courant, dans sa fameuse nouvelle « Lai Suo », que l'on vient de mentionner un peu plus haut. S'adressant à son lecteur, il déclare ainsi publiquement : « De mon livre, vous n'obtiendrez aucune maxime d'avertissement, aucun encouragement moral. Ce que vous pourrez obtenir, ce ne sont que des soupires, des sarcasmes, et même en quelque sorte, des injures. 你們從我的書中將得不到任何警世金言，得不到任何道德鼓勵，你們只能從我這裡獲得一些嘆息，一些嘲諷，甚至某種程度的辱罵。 »<sup>35</sup>

En bref, ce sont les années 1980 qui marquent la faveur du roman politique. Ce qui est nouveau dans ce genre, c'est ce que l'on vient de mentionner jusqu'ici — le caractère directement politique du genre. Ou, plus précisément, c'est la naissance du roman politique de conscience indépendantiste (*dupai zhengzhi xiaoshuo* 獨派政

---

<sup>33</sup> Ma Sen, « Le complexe chinois et le complexe taïwanais dans " la littérature taïwanaise ", avec le roman comme exemple », p.173-224.

<sup>34</sup> Sur ce genre particulier, on peut consulter le chapitre 2 de la Partie II, « Le cycle politique ».

<sup>35</sup> Voir Lin Yao-de, « Le sentier sinueux dans le labyrinthe du roman : contenu et sujets connexes du roman politique taiwainai des années 80 », p.12.

治小說) et de scepticisme postmoderne (*houxiandai huiyilunshi de zhengzhi xiaoshuo* 後現代懷疑論式的政治小說), comme le précise ainsi Liu Liang-ya 劉亮雅.<sup>36</sup> Tout cela rappelle l'observation de Liao Ping-hui 廖炳惠 (Liao Binghui) sur ce temps en pleine ébullition : « Le désir de l'inconscience culturelle cherche à trouver une sorte de structure qui lui corresponde afin de comprendre un nouvel imaginaire social qui est en train de se former à Taïwan. 文化無意識的欲求，希望透過找尋某種對應架構，來理解台灣正形成的新社會想像 »<sup>37</sup> Un renversement des rôles se joue entre les écrivains « taïwanais » et les écrivains « chinois ». Les uns sont sur la voie de la construction d'une subjectivité politique et littéraire ; les autres, par contre, ironisent sur la vanité et l'illusion de cette nouvelle construction idéologique.

---

<sup>36</sup> Liu Liang-ya, *Postmoderne et postcolonial, Monographie sur le roman taïwanais après la levée de la loi martiale*, (*Houxiandai yu houzhimin, jieyan yilai taiwan xiaoshuo zhuanlun* 後現代與後殖民：解嚴以來台灣小說專論), Taipei, Maitian chuban, 2006, p.47.

<sup>37</sup> Liu Liang-ya, *Postmoderne et postcolonial, Monographie sur le roman taïwanais après la levée de la loi martiale*, p.47-48.



### 3. Le tournant historique du roman politique

Méfions-nous de cette histoire brûlante encore, telle que les contemporains l'ont sentie, décrite, vécue au rythme de leur vie, brève comme la nôtre, car elle a la dimension de leurs colères, de leurs rêves et de leurs illusions. Au XVI<sup>ème</sup> siècle, après la vraie Renaissance, viendra la Renaissance des pauvres, des humbles, acharnés à écrire, à se raconter et à parler des autres. Toute cette précieuse paperasse est assez déformante, elle envahit abusivement ce temps perdu, y prend une place hors de vérité. C'est dans un monde bizarre, auquel manquerait une dimension, que se trouve transporté l'historien lecteur des papiers de Philippe II, comme assis en ses lieux et places ; un monde de vives passions assurément ; un monde aveugle comme tout monde vivant, comme le nôtre, insouciant des histoires de profondeur, de ces eaux vives sur lesquelles notre barque file comme le plus ivre des bateaux.<sup>38</sup>

Le récit de Fernand Braudel pourrait parfaitement illustrer la scène de l'écriture dans une société à peine anticipée : la démocratisation conduit alors à une réhabilitation de l'histoire et de la mémoire. Le roman, genre moins codifié, caméléon donc, a adopté une nouvelle approche du politique après la levée de la loi martiale : il s'enracine désormais dans le souci de mémoire et d'histoire. « Le roman change comme le monde », a ainsi déclaré Aragon dans *Les Cloches de Bâle*.<sup>39</sup> Face à une société au carrefour d'un changement identitaire historique, la réévaluation de l'histoire devient un sujet pilote qui domine le discours des sciences humaines. Elle devient également un champ de bataille, révélant souvent des desseins politiques contradictoires, même opposés. Suivant ce courant historique, le roman politique prend plutôt une allure de roman historique dans lequel le romancier retourne ou cache son idéologie politique pour regarder ce qui est derrière. On pourrait dire que l'attaque et l'ironie du roman politique des années 1980 n'existent pratiquement plus.

À Taïwan, une nouvelle génération d'historiens s'affronte ouvertement, car l'occultation et le refoulement ne sont plus possibles après l'ouverture de certaines

---

38 Fernand Braudel, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II* cité dans Jacques Rancière, *Les Noms de l'histoire : essai de poétique du savoir*, p.38-39.

39 Louis Aragon, *Les cloches de Bâle*, Paris, Éditions Gallimard, 1972, p. 31.

archives.<sup>40</sup> Le cas le plus marquant est celui du soulèvement après le massacre du 228. Un autre exemple, longtemps négligé, est l'existence de la littérature insulaire de langue japonaise datant de la colonisation nipponne, et qui a surtout été revendiquée après la levée de la loi martiale. L'exploration de l'historicité de cette littérature occultée commence alors à modifier la chronologie du contexte historico-politique. L'histoire s'entend désormais à plusieurs voix. C'est la mise en cause de l'histoire du régime Nationaliste qui développe une prise de conscience des romanciers : conscients d'être les agents de l'histoire, comme des historiens. Suivant les études des historiens, de nombreux romans ont été écrits, soulignant les mémoires et les oublis de l'histoire. Les romanciers se mobilisent pour une littérature historique et militante.

D'une certaine manière, le roman et l'histoire se côtoient étroitement au service de la politique dans l'objectif de s'emparer du pouvoir de parole. Une fois passée la fièvre pour le roman directement politique, les romanciers reviennent avec enthousiasme, grâce à l'utilisation de procédés nouveaux et aux formes plus innovatrices, vers leurs passés. Ces romanciers ont pris des directions très divergentes lorsque la question de l'indépendance de l'île ou de l'unification avec la Chine s'est posée comme une antinomie insoluble. On pourrait dire que le roman historique, notamment après 1987, présente plus ou moins toujours un engagement autour du thème de l'identité nationale ou de l'État-nation. Autrement dit, c'est la construction, d'un côté pour la conscience taïwanaise, et la déconstruction, d'un autre pour la conscience réunificatrice, sur l'imaginaire national. Le conflit politique entre réunification et indépendance continue à inspirer et à motiver les romanciers taïwanais. C'est ainsi que commence une nouvelle ère du roman politique taïwanais à travers le biais de l'histoire.

Certes, avant cette flamme littéraire qui brûle pour l'histoire dans les années 1990, quelques romans historiques rejoignent déjà l'élan résistant du politique

---

<sup>40</sup> À ce sujet, on peut consulter l'article de Damien Morier-Genoud, « L'Historiographie de Taiwan, À la recherche d'une " histoire savante native " », dont l'analyse couvre toute la diversité des traditions historiographiques à Taïwan. En une dizaine de pages, l'étude nous permet d'avoir une connaissance, de manière globale et complète, sur l'historiographie de Taïwan qui « procède de bifurcations et de linéarités introduites par les conjonctures politiques, idéologiques et scientifiques du moment », *Perspectives chinoises*, n°3, 2010, p.86-98.

insulaire, et ceux-ci s'inscrivent très tôt dans la tentative de ressaisir ce qui a été oublié dans l'histoire officielle. Inspiré et influencé par la littérature du terroir, le principe et la mode du réalisme social ramènent certains écrivains de souche taïwanaise vers le passé pour construire le futur du « terroir » et de l'« indigénéité ». C'est le cas de Li Ch'iao 李喬 (Li Qiao). Sortis en 1981, ses récits en trois tomes sur l'histoire taïwanaise, *Trilogie d'une nuit d'hiver* (*Hanye sanbuqu* 寒夜三部曲), ont marqué une volonté de récupérer les exclus de l'histoire officielle. Par rapport à une autre tentative : *Trilogie des Taïwanais* (*Taiwanren sanbuqu* 台灣人三部曲, 1967-1977) de Zhong Zhao-zheng (鍾肇政), le genre archétypal du grand roman historique, l'intention historique de Li Ch'iao est beaucoup ambitieuse : elle vise déjà à marquer une autre interprétation de l'histoire. Le roman se veut être un manuel concret et précis sur l'histoire d'avant la guerre, qui est justement la période oubliée par la vision sino-centrique de l'histoire. Li Ch'iao insère donc la trame romanesque dans l'explication des mouvements historiques, sans oublier de peindre les détails des coutumes de l'époque. En dépit de ses défauts esthétiques, Yang Zhao estime que *La Trilogie d'une nuit d'hiver* a ainsi éduqué et réveillé la conscience insulaire de génération en génération et la fait s'affronter avec la vision officielle du régime autoritaire.<sup>41</sup> Ce genre de vaste roman en série décrivant l'histoire insulaire sur le mode d'un esprit de résistance et de révolte, Yeh Shih-tao 葉石濤, le premier historien de littérature taïwanaise, le baptise du nom de *dahe xiaoshuo* 大河小說, inspiré directement du terme français de « roman-fleuve ».<sup>42</sup>

Certes, avec la montée au pouvoir des insulaires autour des années 1990, le *dahe xiaoshuo* continue à affronter l'ancienne version sino-centrique de l'histoire Nationaliste. Ce genre de roman historique écrit par les Taïwanais de souche est

<sup>41</sup> Yang Zhao, *Rêve et cendres, Essais sur l'histoire littéraire d'après la guerre tome II*, p.194-195.

<sup>42</sup> La définition du *dahe xiaoshuo* qui a suivi l'évolution historique est donc plurielle, on prend ici celle qui est proposée par Ye Shi-tao en 1979 : « C'est un procédé romanesque dans lequel on analyse la mutation d'une société et d'une époque par l'histoire d'une famille ou d'une communauté, et non par le destin d'un individu particulier. 不以特定的個人的境遇來剖析時代社會的變遷，而借一個家族發展的歷史和群體來透視印證時代社會動向的小說手法 » Cité dans l'article de Liu Yu-ci 劉于慈, « Lugang éclipsé : l'écriture de l'histoire dans *En passant par Luojin* de Shih Shu-ching » (*Zhebi de Lugang — lun Shi Shuqing Xinguo Luojin de lishi shuxie* 遮蔽的鹿港 — 論施叔青《行過洛津》中的歷史書寫), <http://chinese.nchu.edu.tw/download.php?filename=212>, consulté le 27 juillet 2012.

qualifié peu à peu de « roman national » au carrefour du troisième millénaire, en fonction de l'évolution de la conscience taïwanaise que l'on a évoqué dans le chapitre précédent.<sup>43</sup> À travers le destin de trois familles, Tong Fang-pai 東方白 (Dong Fangbai), avec ses trois volumes du vaste roman *Porté par les vagues* (*Langtaosha* 浪淘沙) sortis en 1990, continue de creuser la problématique incertaine de l'identité insulaire dans une société migrante. L'année suivante, le roman *Vagues violentes* (*Nutao* 怒濤), de Zhong Zhao-zheng montre la confusion de l'identité socioculturelle des insulaires après la rétrocession de l'île à la Chine avec l'approche de l'hybridité linguistique : japonais, chinois, taïwanais et hakka.<sup>44</sup>

La période étant favorable à la reconnaissance des exclus et des « identités plurielles », on assiste tout d'abord d'un côté au rétablissement des histoires alternatives du passé : de multiples groupes marginalisés dans le passé réclament un réajustement historique et cherchent à saisir leurs traces ayant été systématiquement détruites ou effacées. De l'autre, à l'instar de ces récits historiques ou mémoriels, se voyant déchus de leurs pouvoirs, les Continentaux chinois expriment leur nostalgie des valeurs passées et tentent de restaurer également leur propre histoire. En particulier, c'est l'émergence de la littérature des *juancun* (*juancun wenxue* 眷村文學), représentée par nombreux écrivains connus, très médiatiques à Taïwan, Chang Ta-ch'un, Chu T'ien-hsin, Lin Yao-de, Luo Yi-jun 駱以軍, Su Wei-chen 蘇偉貞 (Su Weizhen) et Hao Yu-xiang 郝譽翔, par exemple.<sup>45</sup> Des stratégies de l'intimité sont imposées par ces écrivains, en tant que moyens de défense contre la tendance récente de la réalité politique. C'est la naissance de nombreux romans qui affichent

---

<sup>43</sup> Pour mieux comprendre l'évolution de l'indigénisation de la littérature taïwanaise, consulter l'article de HSIAU A-chin 蕭阿勤 (Xiao Aqin), « Le paradigme de l'indigénisation dans la littérature taïwanaise : essentialisme stratégique et pouvoir de l'État dans le récit historique » (*Taiwan wenxue de bentu dianfan : lishi xushi celüe de benzhi zhuyi yu guojia quanli* 台灣文學的本土化典範：歷史敘事策略的本質主義與國家權力), *Router : A Journal of Cultural Studies* 文化研究創刊號, Taipei, Septembre 2005, p.97-129.

<sup>44</sup> Ch'en Fang-ming, *Taiwan postcolonial — Essai sur l'histoire littéraire et son périmètre*, (*houzhiming Taiwan, wenxueshilun ji qizhoubian* 後殖民台灣 —文學史論及其周邊), Taipei, Maitian chuban, 2002, p.113-114.

<sup>45</sup> La définition et l'histoire du mot *juancun* sont expliquées dans le chapitre 1 de la partie 2 dans notre étude. Quant à l'émergence de la littérature des *juancun*, on peut consulter le chapitre 3 de la Partie III.

une révolution individualiste contre le discours collectif et politique du genre actuel. Ainsi, on voit en même temps poindre un intérêt grandissant des romanciers pour l'individuel et le familial sur la scène littéraire. Les écrits mémoriels et autobiographiques sont nombreux dans lesquels on raconte l'histoire de l'individu et de la famille subissant les convulsions de l'histoire, *Voyage à rebours* (Nilü 逆旅) de Hao Yu-xiang et *Le Nom de la lune* (Yueqiu xingshi 月球姓氏) de Luo Yi-jun sont des exemples remarquables. Cependant, le noyau de ce genre tient de la suite du même conflit politique. La confrontation de deux camps n'est pas close.

Or, rapidement et presque simultanément, le recul et le doute sur cette flamme du roman historique se sont posés chez certains romanciers. C'est pourquoi sur la littérature historique, le genre *dahe xiaoshuo* et les écrits mémoriels ou autobiographiques, que l'on vient de mentionner, sont mis en cause par le roman de la « nouvelle histoire » (*xin lishi xiaoshuo* 新歷史小說) à partir des années 1990.<sup>46</sup> D'après certains critiques taïwanais, Chen Chien-ch'ung par exemple, ce nouveau genre de roman historique remet en question notre attitude face à l'histoire. De nature postmoderne, les romans de la nouvelle histoire fragilisent ou rendent caduque le roman de vérité historique. Le réalisme militant qui a tant marqué les romans historiques des années 1970 et 1980 semble céder rapidement la place à une vision plus complexe de l'histoire : c'est le roman de Lin Yaode, *Lys dans la haute montagne, 1947*, (*Yijiusiqi gaoshabaihe* 一九四七高砂百合), de Shih Shu-ching 施叔青 (Shi Shuqing), *En passant par Luojin*, (*Xingguo Luojin* 行過洛津), de Chen Yu-hui 陳玉慧, *La famille du Dieu de la mer* (*Haishen jiazu* 海神家族) et de Wu He 舞鶴, « Enquête, récit » (*Diaocha, xushu* 調查·敘述), pour n'en citer que quelques uns des exemples les plus connus. Et à l'aube du troisième millénaire, quelques écrivains dépassent, d'une certaine manière, le conflit dualiste grâce à des

---

<sup>46</sup> Influencé par la théorie du *New historicism*, Stephen Greenblatt et Louis A. Montros par exemple, certains critiques taïwanais nomment ce nouveau roman historique avec le terme de *New historicism*. Liu Yu-ci 劉于慈, « Lugang éclipsé : l'écriture de l'histoire dans *En passant par Luojin* de Shih Shu-ching » (*Zhebi de Lugang — lun Shi Shuqing Xingguo Luojin de lishi shuxie* 遮蔽的鹿港 — 論施叔青《行過洛津》中的歷史書寫), <http://chinese.nchu.edu.tw/download.php?filename=212>, consulté le 27 juillet 2012.

stratégies narratives et des points de vue plus ouverts. C'est l'entrée en scène de la littérature du nouveau terroir (*xinxiangtu xiaoshuo* 新鄉土小說).<sup>47</sup> Les jeunes romanciers ont déployé, sur les traces de la littérature du terroir des 1970, un nouveau traitement de la matière historique ainsi qu'un nouveau rapport avec le passé. Leur regard est plus distant.

Au total, les romans historiques et les écrits mémoriels peuvent remplir un camion, voire dix camions, si l'on compte aussi les articles critiques de même genre écrit, durant 20 ans après la levée de la loi martiale, comme Chiu Kuei-fen 邱貴芬 l'a ainsi souligné en 2007.<sup>48</sup> Autrement dit, après la levée de la loi martiale, les écrivains d'ethnies différentes se sont lancés dans ce que Chiu Kuei-fen appelle « l'écriture de la " construction d'un État-nation " » (*guozu dazao shuxie* 「國族打造」書寫), et ont publié des « romans historiques et récits mémoriels qui affichent leurs positions ethniques » (*biaobang zuqun lichang lishi jiyi xiaoshuo* 標榜族群立場歷史記憶小說).<sup>49</sup> Le roman historique est substitué au roman directement politique et devenu le genre majeur après 1987. C'est ce que nous voulons appeler, au titre de ce chapitre, le tournant « historique » du roman politique. La plupart des romanciers s'essayaient au roman historique, sous des formes tout à fait diverses. Ces romanciers ont pris des directions très divergentes lorsque la lutte des consciences politiques s'est intensifiée. Voici un corpus de ce courant proposé par Liu Liang-ya 劉亮雅 : Li Ang 李昂, Chu T'ien-hsin, Ping Lu, Wu He, Shi Shu-qing, Chu T'ien-wen 朱天文 (Zhu Tianwen), Tomas Tamapima (Tian Ya-ge) 田雅各, Syaman Rapongan (Xiaman Lanboan) 夏曼·藍波安, Yang Zhao, Luo Yi-jun, Chen Ye 陳燁, Yuan Qiong-qiong 袁瓊瓊, Lai Xiang-yin 賴香吟, et Su Wei-zhen 蘇偉貞 etc.<sup>50</sup>

---

<sup>47</sup> L'émergence et le développement de ce courant littéraire tout récent sont traités dans la conclusion de notre étude, « Les deux yeux de la mémoire : chronologie et géographie ».

<sup>48</sup> L'expression vient de la préface de Chiu Kuei-fen pour le roman de Wu Ming-yi 吳明益, *Trajet du sommeil* (*Shuimian de hangxian* 睡眠的航線), Taipei, Eryu wenhua, 2007, p.13

<sup>49</sup> Liu Liang-ya, *Postmoderne et postcolonial, Monographie sur le roman taïwanais après la levée de la loi martiale*, p.53

<sup>50</sup> Liu Liang-ya, *Postmoderne et postcolonial, Monographie sur le roman taïwanais après la levée de la loi martiale*, p.53

Dans un tel contexte, la société taïwanaise d'après 1987 est d'une certaine manière interprétée sous deux perspectives différentes autour de la mémoire historique. D'un côté, c'est l'émergence et la construction de la conscience taïwanaise s'appuyant sur les études postcoloniales qui explorent les profondes mutations qu'a connu notre planète depuis la Seconde Guerre Mondiale ; et de l'autre, la riposte des écrivains de conscience chinoise avec la récupération de la théorie du postmoderne pour déconstruire cet imaginaire national. Postcoloniale ou postmoderne ? L'interprétation de la période post-loi martiale est donc double à Taïwan. Mais la méfiance de Fernand Braudel que nous avons citée d'entrée en jeu nous appelle à la prudence vis-à-vis d'une histoire si immédiate et conflictuelle. Car cette représentation du passé vise-t-elle à instruire le lecteur ou instrumentalise-t-elle le passé pour conduire ses lecteurs à adopter des positions idéologiques ? Pour autant, une guerre des mémoires s'y déroule. L'un de ses enjeux est de prendre la parole sur la réécriture de l'histoire taïwanaise, car la compréhension de l'histoire devient alors un moyen politique d'agir sur les réalités présentes.

#### 4. L'Autre, le temps de la « remémoration »

Dans ce chapitre, nous allons continuer à interroger, d'une manière plus approfondie, les traces de l'histoire inscrites dans le récit à travers le roman historique et le récit mémoriel. Le terme « remémoration » que l'on emploie ici vient de Walter Benjamin pour qui la notion « ne désigne pas la conservation dans la mémoire des événements du passé, mais leur réactualisation dans l'expérience présente ».<sup>51</sup> Car écrire l'histoire, selon lui, ne signifie pas retrouver le passé, mais le créer à partir de notre propre présent actuel. C'est ce que nomme Walter Benjamin « l'instance de présent de la connaissance historique ». Cette notion de « remémoration » désigne le combat toujours réactualisé des vivants pour tenter de sauver ce qui a échoué dans le passé. Il s'agit d'actualiser le passé des vainqueurs dans l'expérience présente, c'est-à-dire que c'est politique, comme le souligne fortement le philosophe.<sup>52</sup> Conscient de la question de la réalité historique, la tâche de la remémoration pour Walter Benjamin est par essence une nouvelle constitution politique qui s'envisage par une métaphore du « réveil » : « Proust, écrit Benjamin, commence le récit de sa vie par le moment du réveil. De même, tout exposé sur l'histoire doit commencer par un réveil ; en fait, il ne devrait parler de rien d'autre. Ainsi, le présent exposé traite du réveil hors du XIXe siècle ».<sup>53</sup>

À Taïwan, ce moment du réveil, ce travail de « remémoration » d'un passé oublié, mené par le régime indépendantiste et le monde intellectuel « indépendant » insulaires, répond à ce besoin de libération post-répression. Soulignons d'entrée de jeu le sens du mot « indépendant », qui s'inscrit pour certains intellectuels taïwanais dans la volonté d'opposer le savoir à l'idéologie afin de confronter l'exigence

---

<sup>51</sup> L'expression est de Stéphane Mosès, *L'Ange de l'Histoire*, Paris, Éditions Gallimard, 2006, p.216.

<sup>52</sup> Michel De Certeau partage la même idée lorsque il parle de l'élaboration moderne de l'historiographie : « De ce point de vue, le réexamen de l'opérativité historiographique débouche d'une part sur un problème politique (les procédures propres au " faire de l'histoire " renvoient à une manière de " faire l'histoire " ) et, d'autre part, sur la question du sujet ( du corps, et de la parole énonciatrice), question refoulée du côté de la fiction ou du silence par la loi d'une écriture scientifique ». *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Éditions Gallimard, 1975, p12.

<sup>53</sup> Stéphane Mosès, *L'Ange de l'Histoire*, p.204-205.



scientifique. À travers l'idée de *bentuhua* 本土化, cette libération entraîne le mouvement de reconnaissance et de réappropriation de ce qui était autrefois opprimé. La transformation d'une nouvelle société est ainsi curieusement construite par les mouvements vernaculaires dans tous les domaines. Le phénomène de construction d'un savoir ou d'un pouvoir est ainsi ancré dans un contexte « natif ». La promotion de la diversité culturelle et le pluralisme ethnique est donc revendiquée tant dans le plan du régime indépendantiste que dans l'élaboration de certains chercheurs « indépendants ».

Dans son article intitulé « Où en est la pensée taïwanaise ? », Damien Morier-Genoud a bien expliqué le choix du mot français « indigénisation », pour remplacer l'expression « nativisation » ou « localisation », afin de traduire l'expression chinoise *bentuhua*.<sup>54</sup> En effet, le concept d'« indigénisation » en histoire admet implicitement la transformation d'une société qui passe d'un état de « non-indigénéité » à un état d'« indigénéité ». À travers cette notion, « se dessine en filigrane une volonté de réappropriation de soi, intervenant après une dépossession de soi ». Il distingue aussi les deux aspects différents de ce mouvement mis en œuvre : d'une part, sur le plan politique, les autorités l'utilisent comme un outil au service de la politique culturelle officielle de « dé-sinisation » (*qu zhongguohua* 去中國化) ; de l'autre, dans les champs de recherche, certains intellectuelles taïwanais remettent en cause les cultures reçues et lancent des recherches pour repenser et se réapproprier leurs propres traditions et modes d'existence par un mouvement d'« indigénisation ». On assiste ainsi à une lutte portant sur les hiérarchies de valeurs institutionnalisées définies par les anciens régimes dans le but de promouvoir une reconnaissance des valeurs locales.

Influencé par la critique postcoloniale, un nouveau paradigme de connaissance a fait sa naissance à Taïwan. Tout en parlant des « autres », la « période post-loi martiale » (*houjieyan shidai* 後戒嚴時期) est, selon Ch'en Fang-ming 陳芳明, marquée par la recherche et la réalisation d'une « justice

---

<sup>54</sup> La partie sur cette notion est centrée dans les pages 341-343 de Damien Morier-Genoud, « Où en est la pensée taïwanaise ? », *La pensée en Chine aujourd'hui*, Anne Cheng (Dir.), Paris, Éditions Gallimard, 2007, p. 323-349.

transitionnelle » (*zhuanxing zhengyi* 轉型正義) dans ce mouvement politique de « remémoration » et en particulier dans la littérature. En somme, il l'assimile au concept de décolonisation pour cette révision historique. C'est pourquoi il n'y a pas une histoire, mais plusieurs :

正是由於戒嚴體制的鬆綁，才使得不同族群 性別階級的文化力量釋放出來。從這個角度來思考，歷史記憶的重建就不是某一特定的族群能夠壟斷獨占，這是所有受到壓抑的不同經驗者共同努力追求的。情慾的 家族的 身體的 性別的記憶，都成為這場沛然莫之能禦的重建運動中的重要環節，這是對父權統治的最大控訴，也是對歷史一元論的最強烈批判。<sup>55</sup>

Du fait du relâchement de la loi martiale, les différents genres, classes et groupes ethniques arrivent à libérer leurs dynamismes culturels. De ce point de vue, la reconstruction de la mémoire historique n'est plus le monopole d'un certain groupe ethnique. Elle est l'objectif commun de tous ceux qui ont été réprimés dans le passé. La mémoire familiale et celle du genre et de la sexualité sont les éléments essentiels de ce mouvement grandiose de reconstruction auquel nul ne peut résister. C'est la plus grande accusation contre l'hégémonie patriarcale ; c'est également la plus violente critique contre le monisme historique.

C'est ainsi l'avènement d'un temps des mémoires à Taïwan. Ce qui explique l'émergence importante de la littérature homosexuelle (*tongzhi wenxue* 同志文學), de la littérature féminine (*nüxing wenxue* 女性文學), de la littérature des villages de garnison (*juancun wenxue* 眷村文學) et de la littérature des aborigènes (*yuanzhumin wenxue* 原住民文學) dans les années 1990. Voilà une littérature de la mémoire bien plurielle. Cependant, notre étude porte plutôt attention au conflit politique qui est au centre de cette guerre des mémoires dominée par les gagnants et les perdants du pouvoir : d'où deux mémoires, deux histoires qui se rivalisent et se concurrencent sur le devant de la scène littéraire. En d'autres termes, le conflit politique entre réunification et indépendance s'infiltré, vivement et profondément, dans l'imaginaire des romanciers taïwanais.

---

<sup>55</sup> La préface de Ch'en Fang-ming dans le livre de Liu Liang-ya 劉亮雅: *Postmoderne et postcolonial, monographie sur le roman taïwanais après la levée de la loi martiale*, p.14.

C'est ainsi qu'une nouvelle thématique de type binaire a marqué la nouvelle recherche critique taïwanaise qui se penche en particulier sur les rapports entre postcolonial et postmoderne après la démocratisation de la société. La critique taïwanaise est friande des « post » si l'on en juge par la fréquence des termes « postmoderne » (*hou xiandai* 後現代) et « postcolonial » (*hou zhimin* 後殖民) dans leurs travaux à partir des années 1990.<sup>56</sup> Il s'agit d'un débat autour de l'interprétation de la perspective historique sur la période post-loi martiale. Introduites l'une après l'autre dès le milieu des années 1980, les deux théories occidentales modernes sont devenues les outils d'analyse prédominants pour qualifier la société taïwanaise après 1987. Postmoderne ou postcoloniale? Autrement dit, c'est la construction (*jiangou* 建構), d'un côté pour les consciences taïwanaises, et la déconstruction (*jiegou* 解構), de l'autre pour les consciences réunificatrices, de l'imaginaire national, comme ce que nous avons souligné à la fin du chapitre précédent. Une bataille d'idées fait rage.

La description de Liu Liang-ya 劉亮雅 nous donne un aperçu sommaire de cet affrontement :

後殖民基本上延伸強化了台灣本土化運動的理論面向，並加入了「殖民擬仿」。後殖民去除中國中心，而以台灣中心歷史觀出發，挖掘原住民以及閩客外省等不同時期移民的歷史記憶，探討台灣歷經多重殖民的創傷對新舊殖民主義的交涉挪用，以及殖民遺產轉化至今的影響，藉此重構國家和族群身分。後現代則強調跨國雜燴表層商品化戲耍和表演性，迴避國家認同和歷史記憶議題。後現代標舉多元異質身分流動去歷史深度懷疑論，擺出「後國家」的姿態，藉此解構主體性。<sup>57</sup>

La critique postcoloniale renforce en principe l'aspect théorique des mouvements vernaculaires en y ajoutant le « mimicry postcolonial ». Centrée sur la conception historique de la subjectivité taïwanaise qui rejette la vision sino-centriste, la critique postcoloniale interroge les mémoires historiques des aborigènes et des immigrants de période

---

<sup>56</sup> Lü Cheng-hui 呂正惠 (Lü Zhenghui), « Discours des " post " dans la littérature taïwanaise contemporaine », (*Jinqi Taiwan wenxue de houxue yanjiu* 近期台灣文學的 後 學研究), [http://www. Ren-Jian.com](http://www.Ren-Jian.com), consulté le 19 octobre 2006.

<sup>57</sup> Liu Liang-ya, *Postmoderne et postcolonial : monographie sur le roman taïwanais après la levée de la loi martiale*, p.55-56.

différente, ainsi que les Hoklos, les Hakkas et les *Waishengren*. Afin de construire l'identité du peuple et de l'État, elle inaugure les traumas subis par la colonisation multiple, les interactions manipulées par les différents colons et les influences transformées des héritages coloniaux. Au lieu de penser l'identité nationale et la mémoire historique, la critique postmoderne insiste sur l'hybridation cosmopolite, l'apparence, la commercialisation, le parodique et la théâtralité. Pour déconstruire la subjectivité, elle postule l'existence d'un « post-État » en affichant des idées comme l'hétérogénéité multiple, la mobilité identitaire, l'absence de l'histoire et le scepticisme.<sup>58</sup>

De notre côté, ce que l'on doit souligner d'abord dans ce champ de bataille, c'est la distinction et l'entrecroisement entre mémoire et histoire en regardant l'expérience française. La différence qui lie et oppose la mémoire à l'histoire, est une différence de degré et non d'essence, puisque elles ont, toutes deux la même préoccupation : la représentation du passé. Mémoire et histoire ne sont que les deux faces d'une même monnaie : leur combat relève de l'émotionnel, car l'écriture de l'histoire nécessite, en tant que discipline, certaines prémisses, tandis que les récits mémoriels et autobiographiques dont la perception du passé est révélée sous une autre lumière, est souvent marquée par un cadre plus individuel. Ignorée pendant des siècles par les historiens français, l'entrée de la mémoire dans le chantier de l'histoire est assez tardive. Elle n'est devenue un des domaines de la recherche qu'aux cours des années 1980 avec l'étude de la parole des exclus, du témoignage des peuples colonisés, et des groupes sociaux qui se sentent victimes d'une oppression coloniale ou sociale.

Cela explique que ce tournant épistémologique en France, ce lien qui unit l'histoire à la mémoire provient d'une demande sociale de reconnaissance. Certes, elle perpétue certains paradigmes bien structurés de la discipline, mais ajoute une nouvelle source aux champs historiographique par le vécu de ses acteurs. « Donc, l'histoire prend naissance dans la mémoire, dont elle est une dimension ; puis, en adoptant une posture autoréflexive, elle transforme la mémoire en l'un de ses

---

<sup>58</sup> Les « Hoklos » (*minnanren*) sont venus de la province du Fujian 福建 et les « Hakkas » (*kejiaren*), venus du Guangdong 廣東 et du sud du Fujian. Ils arrivent du Continent à partir du XVII<sup>e</sup> siècle. Liu Liang-ya évoque ici que l'étude postcoloniale essaie de construire une histoire insulaire contenant en même temps les mémoires collectives de quatre groupes ethniques à Taïwan, c'est-à-dire les « Hoklos », les « Hakkas », les « Aborigènes » et les *Waishengren*.

objets ». Cette phrase d'Enzo Traverso résume bien le rapport de ce « couple antinomique ».<sup>59</sup> Pour exister comme discipline du savoir, l'histoire doit s'affranchir de la mémoire en la tenant à distance. En France, nous avons assisté à l'essor de cette nouvelle historiographie de la mémoire qui a essayé de retracer la mémoire collective non seulement comme source mais également comme objet de recherche. La démarche critique de Pierre Nora dans son fameux ouvrage, *Les lieux de mémoire*, nous ouvre la voie pour réfléchir à la complexité des interprétations du passé suscitées par des besoins variés, qu'ils soient individuels ou collectifs.

À travers cette médiation française, constamment présente dans notre travail, nous essayons d'introduire un regard plus nuancé sur les couples antinomiques, tels que mémoire/histoire, individuel/collectif et conscience taïwanaise/conscience chinoise. Nous voulons insister ensuite sur le fait que si la réécriture de l'histoire qui rejette les structures discursives et institutionnelles du régime précédent n'est pas l'aboutissement de la réalité historique, elle n'est qu'un départ pour une nouvelle reconstruction. Autrement dit, nous déclamons autant la nécessité de la mémoire contre l'histoire que l'histoire contre les manipulations de la mémoire : quoi que la mémoire ait un aspect subjectif et singulier pour l'individu, liée au vécu personnel et même intime, lorsqu'il s'agit de la dimension commune de l'histoire, elle pourrait et devrait être examinée dans le débat public.<sup>60</sup> La démocratisation de la société taïwanaise s'expose justement à cette multiplicité de l'interprétation historique ainsi qu'identitaire, car la rupture revendique la différence et engendre l'altérité. Et c'est exactement la rencontre avec l'autre qu'impose la rupture politique, à Taïwan comme ailleurs. C'est ce portrait de l'autre que la société taïwanaise se donne à décrire. Cet autre, que cela soit le passé nié ou les groupes réduits au silence, est le

---

<sup>59</sup> Enzo Traverso, *Le passé, modes d'emploi : histoire, mémoire, politique*, Paris, La Fabrique Éditions, 2005, p.18.

<sup>60</sup> La mémoire contre l'histoire est un phénomène particulièrement actuel dans l'évolution historiographique des vingt dernières années, en partie liée avec les mouvements anticolonialistes qui invitent les peuples colonisés à tourner le dos aux travaux des historiens fondés sur les archives du colonisateurs et à puiser dans leur mémoire collective orale pour retrouver leur propre histoire.

fantasme de l'historiographie moderne.<sup>61</sup> Poussés par le désir de chercher une structure artistique qui correspond à ce nouvel imaginaire social en train de se former, les écrivains taïwanais ont été amenés sans cesse à méditer sur la place de la littérature dans leur nouvelle situation historique.

Si on porte particulièrement notre attention sur ce sujet politico-historique assez pointu, c'est pour accentuer la double conscience des écrivains taïwanais à l'égard de la littérature et de la société dans cet espace-temps spécifique. Le contexte est constamment inscrit dans les préoccupations des auteurs. La dynamique mémorielle et historique ne cesse de s'infiltrer dans le texte. Notre propos est de cerner cet aspect particulier de la vague du roman historique et du récit mémoriel, qui entretient un rapport direct avec le bouleversement politique de la société taïwanaise, agitée par les conflits au nom de l'identité et de l'ethnicité. Car la politique se répond toujours dans la littérature, le roman notamment. C'est exactement ce que l'auteur de *L'Orientalisme*, Edward Saïd veut nous montrer par son étude de cette interaction perpétuelle, inévitable, et fascinante entre la politique et la littérature : « [...] si la littérature ne saurait être dans l'absolu exclusivement politique, elle ne pouvait non plus être analysée en faisant abstraction d'un contexte et d'un inconscient qui sont quant à eux éminemment et forcément politique. »<sup>62</sup> Dès l'origine, le genre romanesque montre déjà cette volonté de s'incorporer dans le corps social. Comme le dit M. Fusillo dans *Naissance du roman : le roman grec s'ouvrait déjà à l'éducation et à la politique*.<sup>63</sup>

C'est également le cas à Taïwan. En dépit de sa définition très controversée, on peut dire que « la littérature taïwanaise » est fortement marquée par l'esprit de

---

<sup>61</sup> C'est aussi ce rapport à l'autre qui définit d'une certaine manière la pensée du monde contemporain. Voici l'explication de Michel de Certeau : « Une structure propre à la culture occidentale moderne s'indique sans doute en cette historiographie : l'intelligibilité s'instaure dans un rapport à l'autre ; elle se déplace (ou " progresse ") en modifiant ce dont elle fait son " autre " — le sauvage, le passé, le peuple, le fou, l'enfant, le tiers monde. » Voir Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Éditions Gallimard, 1975, p.15.

<sup>62</sup> Karim Emile Bitar, « Politique et littérature : l'héritage d'Edward Saïd », <http://www.karimbitar.org/edwardsaid>, consulté le 20 juillet 2012.

<sup>63</sup> Françoise Gevrey, « Y a t-il une poétique du roman politique entre *La princesse de Clèves* et *La Nouvelle Héloïse*? », *Fictions classiques*, <http://www.fabula.org/colloques/document142.php>, consulté le 20 juillet 2012.

résistance des années 1930 contre la colonisation japonaise, y compris la naissance de l'écriture féminine en quête de droits égaux entre les sexes. L'emploi du terme « la littérature taïwanaise » ici se veut accentuer un mouvement culturel et littéraire qui prend conscience du rôle que joue la littérature dans un espace-temps spécifique par rapport à la littérature insulaire écrite en chinois qui remonte aux périodes Hollandaise et celle de Koxinga (*hezhen shiqi* 荷鄭時期) du XVII<sup>e</sup> siècle. Pour Xu Jun-ya 許俊雅, ce mouvement de la nouvelle littérature peut remonter jusqu'en 1920, et fut peut-être déclenché par l'article de Chen Xin 陳炘, « Littérature et mission » (*wenxue yu zhiwu* 文學與職務). Selon elle, c'est la première fois à Taïwan que l'on tente de critiquer l'ancienne littérature (*jiu wenxue* 舊文學) et de propager une littérature, écrit en langue vernaculaire (*baihuaawen* 白話文) afin de susciter la réforme de la société.<sup>64</sup> Tout cela peut expliquer l'origine d'une écriture qui commence à s'articuler la réflexion sur le sens du soi. Dès lors, le mot Taïwan 台灣 a trouvé un nouveau sens. C'est une écriture de l'histoire née de l'ébranlement de la colonisation. Autrement dit, c'est la colonisation qui fait émerger la conscience de soi chez les colonisés à travers la littérature. C'est pourquoi les écrivains taïwanais de souche s'engagent sur le chemin de l'écriture de protestation ou de révélation, autour de l'histoire et du moi, durant le mouvement de la nouvelle littérature taïwanaise (*taiwan xinwenxue yundong* 台灣新文學運動).

La question se poursuit cependant devant nous : comment peut-on reconstruire le passé oublié des vaincus tout en échappant au conformisme politique du nouveau régime ? Quel rapport entre histoire et écriture, cette écriture du passé et de l'histoire, à la fois révolutionnaire et salvatrice, que nécessite-t-elle ? Ou alors l'écriture du passé que l'on effectue dans le présent, n'est-elle pas souvent utilisée comme instrument sur le plan de la politique ? L'écriture, est-elle une expérience d'émancipation ou d'institution ? L'espérance d'une émancipation est-elle réalisable dans la société ? Est-ce un rêve romantique d'un rachat du passé dans un accomplissement de l'histoire ? Le doute méthodologique proposé par Jacques

---

<sup>64</sup> Xu Junya, « Nouvelle discussion sur la littérature du terroir des années 1930 à Taïwan » (« *Zai yi san ling nian dai taiwan xiangtu wenxue lunzheng* 再議三〇年代臺灣的鄉土文學論爭), *Essais sur la littérature taïwanaise : du moderne au contemporain*, p.142.

Derrida nous semble une solution faisable comme point de départ : le doute de reconstruire par une théorie quelconque la vérité du passé. Tout cela débouche sur la nécessité d'une nouvelle écriture de l'histoire. Tout cela semble nous mener aussi au cœur des interrogations de notre actualité contemporaine entre histoire, politique et littérature, particulièrement dans une société à peine décolonisée ou démocratisée, comme l'est Taïwan.



## 5. Espaces littéraires, temps vécus

### 5.1. Mémoire littéraire, mémoire historique

L'histoire a besoin d'autre chose : un corps de vérité pour ses mots. Mais elle ne se le donne pas sur le mode réflexif, elle se le donne dans la texture même du récit. Il arrive pourtant qu'elle le fasse explicitement. C'est ce que fait Michelet : une poétique explicite de l'histoire comme voyage épique et descente aux Enfers ; une théorie et une pratique de la chair des mots susceptible de traverser l'absence et la mort.

Dans un entretien réalisé à l'occasion de la publication de son livre, *Les Noms de l'histoire*, Jacques Rancière nous parle ainsi le concept de l'histoire qu'il définit dans le contexte de la crise de l'histoire à la suite des historiens subjectivistes, relativistes ou des postmodernes américains de l'école de Hayden White. On pourrait l'interpréter en quelque sorte comme « une contestation de la prétention de l'histoire à être une science ». <sup>65</sup> A travers *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II* de Fernand Braudel, un livre exemplaire dans la révolution de l'histoire, Jacques Rancière nous dit que le travail de la nouvelle histoire est de dérégler au premier abord le jeu de l'opposition classique entre le récit (la narration) et le discours (le commentaire). Contrairement à la narration historique traditionnelle qui s'ordonne autour de l'aoriste, de l'imparfait et du plus-que-parfait, la mise du récit au présent de Fernand Braudel rend ses pouvoirs d'assertion analogues à ceux du discours. Cette révolution dans le système des temps du récit a pour objet de construire un récit dans le système du discours. C'est pourquoi même dans la partie « événementielle » de *La Méditerranée*, les temps du discours (le présent et le futur) concurrencent largement ceux du récit. <sup>66</sup> C'est ainsi que Jacques Rancière construit sa poétique du savoir qui est produit, après

---

<sup>65</sup> Jacques Rancière, « Les territoires de la pensée partagée », Entretien de Jacques Rancière avec Jacques Lévy, Juliette Rennes et David Zerbib, <http://www.espacestems.net/document2142.html>, consulté le 28 juillet 2012.

<sup>66</sup> Jacques Rancière, *Les Noms de l'histoire, essai de poétique du savoir*, p.33.

l'invention de Fernand Braudel, par la combinaison de l'« objectivité » du récit et de la certitude du discours.<sup>67</sup>

Par exemple, pour éviter la confusion du mot entre l'expérience vécue et la construction du discours, les Anglais distinguent *story* et *history*, les Allemands séparent *Histoire* et *Geschichte*. Or, pour Jacques Rancière, le mot français d'histoire dont l'ambiguïté est pourtant positif, car il désigne en même temps « l'expérience vécue, son récit fidèle, sa fiction menteuse et son explication savante ».<sup>68</sup> La distinction et la tension entre histoire de science et histoire de récit sont ainsi gardées dans le propos réconciliateur de Jacques Rancière. La double nature littéraire et scientifique est l'essence de l'histoire pour Jacques Rancière. À travers la métaphore de « la mort du roi », Jacques Rancière nous décrit ensuite une nouvelle poétique du récit-savoir dans laquelle se produit un déplacement scientifique. Ce déplacement scientifique, par un transfert de légitimité (du roi et de ses ambassadeurs aux masses), répond exactement au déplacement d'une politique qui a mit à mort la chronique royale, et qui bat désormais à l'heure des masses. L'avènement de la démocratie annonce, pour Jacques Rancière, la prise de parole et de pouvoir des pauvres qui tentent écrire leur histoire et gouvernent leurs destinées.

Or, comment écrit-on cette absence du passé qui n'est jamais évoqué ? Comment peut-on parler au nom du peuple qui est condamné pourtant au silence ? Il est question avant tout de l'émancipation par une nouvelle écriture de l'histoire qui embrasse tous les aspects de la chose. Il faut donc trouver les mots et les formes pour dire certaines choses nouvelles. C'est pourquoi Jacques Rancière revendique ensuite le besoin « littéraire », cette révolution poétique du récit historique. Nous comprendrons désormais pour lui que « écrire des histoires et écrire l'histoire relèvent d'un même régime de vérité ».<sup>69</sup> Et si on remonte encore plus loin de tout cela, Michelet, avant *Les Annales*, a déjà commencé son « combat pour l'Histoire » par cette démarche littéraire. À l'exemple d'un Balzac, Michelet ne sait pas toujours

---

<sup>67</sup> Jacques Rancière, *Les Noms de l'histoire, essai de poétique du savoir*, p.34.

<sup>68</sup> Jacques Rancière, *Les Noms de l'histoire, essai de poétique du savoir*, p.11.

<sup>69</sup> Alexandrev Seurat, « Penser à la limite : pour une lecture critique de Jacques Rancière », [http://trans.univ-paris3.fr/article.php3?id\\_article=39](http://trans.univ-paris3.fr/article.php3?id_article=39), p.10, consulté le 28 juillet 2012.

arrêter le travail de son imagination afin de construire son roman national. Cette réflexion va nous aider à expliquer le rapport complexe et ambigu entre l'histoire et la littérature, plus précisément, entre le récit historique et le récit fictionnel.

La mise en récit est justement cette « chair des mots » que Jacques Rancière a revendiquée dans le récit historique pour construire « un corps de vérité » à l'ère de la démocratie. Pour que nous puissions faire une histoire des larges masses, une histoire des mentalités, ce qu'il appelle « la nouvelle histoire », ajoute Jacques Rancière, l'histoire devrait recourir à une révolution poétique qu'il appelle « la littérature », « parce que la littérature avait cassé la séparation entre des gens considérés comme appartenant à l'histoire et d'autres dont la vie n'était pas reconnue comme digne d'être racontée ». <sup>70</sup> Par rapport à l'histoire traditionnelle qui trace les contours d'une époque, la nouvelle histoire laisse place à la subjectivité des hommes et des femmes qui font l'histoire. L'histoire désormais ne peut plus être comprise comme un champ stable et homogène. Car l'histoire relève, quoiqu'aspirant à être une science, d'une poétique, c'est-à-dire des actes de langage, des procédures discursives qui définissent le territoire de recherche. « Le roman est, dit-il encore, le genre de ce qui est sans genre : pas même un genre bas comme la comédie à laquelle on voudrait l'assimiler, car la comédie approprie à des sujets vulgaires des types de situations et des formes d'expression qui leur conviennent. Le roman, lui, est dépourvu de tout principe d'appropriation. » <sup>71</sup>

Comme ce qui se passe dans les pays colonisés, ensuite décolonisés, « la littérature taïwanaise » émerge également dans un projet de contestation de la domination qui a créé ses conditions de possibilités. Ce terme que nous avons employé jusqu'ici plusieurs reprises attend en fait d'être expliqué. Il est utile de donner un aperçu même sommaire de ce que nous entendons par ce terme. Depuis sa création, le terme a suscité beaucoup de controverses. En général, la définition aujourd'hui est multiple souvent en fonction de la position politique différente des critiques, à Taïwan comme partout ailleurs. Le noyau du conflit est centré sur son

---

<sup>70</sup> « Jacques Rancière : Les territoires de la pensée partagée », Entretien de Jacques Rancière avec Jacques Lévy, Juliette Rennes et David Zerbib, <http://www.espacestems.net/document2142.html>, consulté le 28 juillet 2012.

<sup>71</sup> Alexandrev Seurat, « Penser à la limite : pour une lecture critique de Jacques Rancière », p.7.

statut d'État incertain. D'une manière synthétique, c'est une littérature nationale à part entière pour les uns, une littérature régionale appartenant à la littérature chinoise pour les autres. Souffrant d'un statut juridique, on pourrait dire que les controverses autour de la littérature taïwanaise, comme ceux autour de Taïwan, sont au fond une affaire politique.

Or, on n'entre pas ici dans le débat du terme, car une attestation du commun, un fait présent, se manifeste parmi ces divisions et conflits. C'est que la littérature taïwanaise, quel que soit sa définition, est devenue un champ de recherche à part entière à Taïwan comme ailleurs. En Chine, cela commence même plus tôt qu'à Taïwan, car des centres académiques de recherche se sont créés à partir des années 1980 en dehors de la discipline de littérature chinoise.

Et à Taïwan, il faut la fin des années 1990 pour que les études sur la littérature taïwanaise s'orientent vers une discipline académique et institutionnelle.<sup>72</sup> Ce qui doit souligner ici, c'est la manifestation du terme « littérature taïwanaise ». Réclamée pour la première fois en 1943 par Huang Deshi 黃得時 dans son article « Préface pour l'histoire de la littérature taïwanaise » (*Taiwan wenxueshi xushuo* 台灣文學史序說), l'écrivain insiste déjà sur la « particularité » (*dutexing* 獨特性) de cette littérature par rapport à la littérature chinoise et japonaise.<sup>73</sup> En 1987, Yeh Shih-tao 葉石濤 prend le relais, en développant « particularité » en « subjectivité » (*zhutixing* 主體性), dans son livre *Principes sur l'histoire de la littérature taïwanaise* (*Taiwan wenxue shigang* 台灣文學史綱). Avec cette revendication du terme, voire du concept, il préconise et renforce dès lors la conquête d'un projet de libération dans l'île. Cette conscience des insulaires opprimés, selon lui, fait du texte littéraire un lieu exemplaire de protestation qui mène le combat des insulaires en quête de leur dignité.

---

<sup>72</sup> En 1997, le premier département de littérature taïwanaise (*taiwanwenxue xi* 台灣文學系) est fondé à Aletheia University (*Zhenli daxue* 真理大學).

<sup>73</sup> Chen Manhua 陳曼華, « Regard sur la recherche de la subjectivité dans la littérature taïwanaise d'après le discours littéraire depuis 1990 » (*Cong yijiujuling niandai yihou de wenxue lunshu kan taiwan wenxue zhutixing de tansuo* 從 1990 年代以後的文學論述看台灣文學主體性的探索), *Wenhuayanjiu yuebao* 文化研究月報, n° 105, 25/06/2010, <http://hermes.hrc.ntu.edu.tw>, consulté le 2 Août 2012.

在葉石濤史觀的建構過程中，台灣意識的提出是非常果敢而具有突破性的主張，這幾乎是正面向以正統自居的中華民族主義進行嚴厲質疑，中國意識在台灣壟斷與欺罔顯然第一次遭逢如此強烈的回應。<sup>74</sup>

Dans la construction de l'histoire littéraire taïwanaise de Ye Shi-tao, la réclamation de la conscience taïwanaise est une idée audacieuse et originale, et elle affronte ouvertement le nationalisme chinois qui se considère comme pouvoir légitime. Il est évident que la conscience chinoise, son idéologie hégémonique et trompeuse, a reçu pour la première fois un coup si violent à Taïwan.

La remarque de Ch'en Fang-ming nous l'a confirmée sur ce point. On pourrait dire que la littérature de résistance a construit, d'une manière magistrale en compagnie du mouvement démocratique « hors-parti », une nouvelle perspective de l'histoire insulaire. En d'autres termes, la littérature insulaire de résistance n'est pas simplement l'empreinte ou le reflet de l'air du temps, elle invente et réalise un nouveau paradigme politique et culturel qui aboutit à la conscience taïwanaise des années 1990 qui se réalise sur le plan politique. La littérature politique, ou le roman historique, dont nous avez travaillé jusqu'ici a, pour exemple modèle, le sens d'un avènement et d'un devenir du processus du terme. Si on veut parler de « la littérature taïwanaise », on ne peut pas échapper dans un premier temps à ce rapport complexe et dialectique entre histoire, politique et littérature. En d'autres mots, l'histoire littéraire insulaire joue un rôle déterminant dans l'histoire de Taïwan. C'est ce que nous voulons montrer par le titre de ce sous-chapitre : « Mémoire littéraire, mémoire historique ».

L'analyse de Hsiao A-chin 蕭阿勤 (Xiao Aqin) nous apporte également sur ce point de vue des éclaircissements :

從七零年代以來，本土化典範在文學（與歷史）領域中引起的爭論遠比其它的知識領域激烈而持久，其中一個重要的因素是爭論的主要雙方，主要都以「歷史化」的方式來回答「在台灣所產生的文學

---

<sup>74</sup> Ch'en Fang-ming 陳芳明, *Taiwan postcolonial, Essais sur l'histoire littéraire et ses entours* (Houzhimintaiwan — wenxueshilun jiqizhoubian 後殖民台灣 — 文學史論及其周邊), Taipei, Maitian chuban, 2002, p.52.

究竟是什麼？應該是什麼？」之類的問題，並提出相關的主張。這裡所謂的歷史化，具體而言指的是爭論的雙方都依賴一個涵蓋台灣人集體的過去、現在與未來的敘事模式來回答這些問題，並提出主張。

Depuis les années 1970, les controverses que le paradigme du *bentuhua* (l'indigénisation) a suscité dans le domaine de la littérature (et de l'histoire) sont beaucoup plus acharnés et prolongés que d'autres domaines intellectuels. L'une des raisons principales est que les deux parties opposées ont répondu d'une manière historiographique aux questions telles que « la littérature à Taïwan, qu'est-elle en fin de compte? Que devrait-elle être? » Et, par ailleurs, ils soutiennent leurs propositions connexes. Plus concrètement, l'historisation, que nous appelons ici, indique que les deux rivaux ont tous appuyé sur une sorte de récit discursif qui inclut le passé, le présent et l'avenir collectifs des Taïwanais afin de mettre en lumière ces questions.

Notre étude s'intéresse donc à cet aspect pointu et dominant de la littérature dans un moment où le récit fictionnel et le récit historique s'éclairent réciproquement. C'est le temps historique et le temps de la mémoire, la littérature s'effectue par suite dans ce véritable espace-temps historique qu'elle reconfigure. C'est ainsi que se produit une littérature de la mémoire dans les années, au lendemain de la levée de la loi martiale. Transitoire et incertaine, l'actualité agite la pensée de chaque romancier dans la mesure où il s'intéresse à l'histoire et à lui-même

## **5.2. Littérature de la mémoire : temps, espace ou espace-temps?**

Après ce bref rappel de l'histoire littéraire taïwanaise après 1987, en la situant dans ses rapports directs à la politique immédiate, notre étude cède le pas à la création littéraire, à la littérature de la mémoire. Il est donc aussi d'approfondir cette analyse avec Chu T'ien-hsin, cette écrivaine exemplaire à bien des égards. Elle est en effet le témoin et l'actrice dans l'évolution accélérée de la littérature insulaire.

Que désigne-t-on par « littérature de la mémoire » ? Remplie d'émotion historique et personnelle, la mémoire a bien marqué les années 1990 et a rendu la littérature insulaire de ce temps-là comme le lieu des mémoires : un espace dynamique et fertile qui démontre l'indissociabilité de la littérature et de la mémoire. Nous entendons ici une littérature qui prend conscience de soi, réveillée

par le temps, et qui parle du passé, qu'il soit individuel ou collectif. Ou bien, d'une manière plus ambitieuse, elle veut, avec préoccupation, faire son histoire, l'histoire au sens double du terme comme Jacques Rancière l'a soutenu. En un mot, c'est le roman mémoriel ou historique, ce que nous avons évoqué antérieurement. Or, notre corpus d'étude ne compte ni le genre « mémoires », ni le genre « autobiographie », il ne compte qu'une littérature qui prend forme du roman dans laquelle on voit des traces de la mémoire, qu'elle soit personnelle ou collective, subjective ou objective.<sup>75</sup> Il s'agit d'une mise en fiction de la mémoire individuelle et des données historiques : comme ce que fait Marcel Proust dans *À la recherche du temps perdu*, il n'appelle pas son œuvre « souvenirs » ni « mémoires », mais bien « roman ».

Par rapport à la littérature de la mémoire en France, comme ce qui s'écrit depuis Rousseau, la mémoire de cette littérature d'après 1987 a le rapport lié, intimement et fortement, à son contexte politico-historique immédiat. La notion de « cohistorialité » proposée par Paul Ricoeur pourrait aussi bien éclairer cette double nature de ces mémoires racontés : « une certaine homologie entre destinée communautaire et destin individuel ». <sup>76</sup> Par-là, nous voulons insister sur la double conscience des écrivains à l'égard de la littérature et de la société dans un même temps. Et c'est exactement pour ce désir de témoigner de la rencontre de l'homme et de l'histoire, voire de son action sur celle-ci qu'André Malraux a écrit dans *Antimémoires*, un nouveau genre qui récuse la tradition des mémoires et de l'autobiographie. « Pourquoi me souvenir ? » se demande André Malraux dès l'ouverture de son livre, « Parce que, ayant vécu dans le domaine incertain de l'esprit et de la fiction qui est celui des artistes, puis celui du combat et dans celui de l'histoire, [...] » <sup>77</sup> Pour ce fait, nous proposons ici pour la toile de fond une étude de

---

<sup>75</sup> Car aucun écrivain taïwanais n'écrit ni mémoires ni autobiographie selon les repères français. Quand on applique le terme « la littérature de la mémoire » à la littérature taïwanaise, on souligne la différence du genre entre ces deux lieux.

<sup>76</sup> Domenico Jervolino, *Ricoeur, herméneutique et traduction*, Paris, Ellipses Éditions, 2007, p.36-37. L'auteur explique que Paul Ricoeur « avait déploré alors le transfert sans précaution à la sphère communautaire du thème plus fondamental de tous, l'être pour la mort, en dépit de l'affirmation sans cesse réitérée que l'être pour la mort n'est pas transférable », en ajoutant que « ce transfert est responsable de l'esquisse d'une philosophie politique héroïque et tragique offerte à tous les mauvais usages. »

<sup>77</sup> André Malraux, *Antimémoires*, Paris, Gallimard, 1972, p.10.

la mémoire en mettant l'accent dans la dimension spatio-temporelle afin de comprendre le rapport de chaque romancier entretenu avec la mémoire vis à vis de l'histoire, rapport qui est questionné à travers la stratégie mémorielle du récit. C'est dire que nous nous demandons vers quoi pointe ce désir, cette obsession de raconter le passé et comment la littérature, à son tour, réinvente sa propre mémoire ?

Qu'est donc la mémoire dont on parle jusqu'ici ? Questionnement transversal dont le dialogue et le controverse a bien marqué notre société moderne. Débordant le sens que nous lui attribuons habituellement de souvenir du passé, la mémoire est réminiscence du passé chez Platon, mémoire du présent pour Augustin. Elle joue un rôle important dans notre manière de penser et de construire l'individu et la société. Considérée comme la conservation des expériences vécues, l'actualisation de la mémoire est, consciente ou inconsciente, cependant discontinue, mouvante, et même trompeuse, car la mémoire du passé a comme contrepartie l'oubli du présent. « Ainsi, le souvenir n'est que l'expression consciente de la mémoire ; il n'est pas la mémoire elle-même. »<sup>78</sup> Tout au long du XXe siècle, la question de la mémoire demeure au centre des préoccupations qui englobent la science naturelle et humaine. Particulièrement, depuis ces dernières années, des avancées considérables ont été réalisées aussi sur le plan expérimental que théorique. Secteur dynamique et en évolution, la réflexion sur la mémoire est devenue un espace intermédiaire et interdisciplinaire dans l'histoire de la pensée contemporaine.

Dans le cadre de notre étude, nous souhaitons étudier surtout l'évolution de ses pratiques poétiques dans la littérature sous l'angle de l'espace et du temps. Pour ce faire, nous voudrions commencer avec Pierre Janet : « On nous répète de tous les côtés que la mémoire est l'élément fondamental de l'esprit, que c'est le point de départ indispensable de l'idée du temps. »<sup>79</sup> Bref, « la mémoire est du temps », comme l'a souligné aussi Paul Ricœur. Le rôle prédominant du temps dans la mémoire marque essentiellement une vieille tradition de la réflexion sur ce sujet dans le domaine de la philosophie et de la littérature. En 1913, les notions de l'espace et du temps s'introduit en même temps dans la mémoire avec *Du côté chez*

---

<sup>78</sup> Serge Nicolas, *La mémoire*, Paris, Dunod, 2002, p.8-9.

<sup>79</sup> Pierre Janet, *L'Evolution de la mémoire et de la notion du temps*, II. *La mémoire élémentaire*, Paris, A. Chahine, 1928, p.181.



*Swann* de Marcel Proust. Sa réflexion sur l'espace et le temps dans le mouvement de la mémoire a bouleversée le monde littéraire : le temps a pris la forme de l'espace, et inversement.<sup>80</sup> La séparation, ou la dualité de ces deux formes au niveau de l'expression esthétique depuis *Laocoon* de Gotthold Ephraim Lessing, est ainsi revisitée dans la littérature. Et en 1945, « *Spatial Form in Modern Literature* » de Joseph Frank, en mettant l'accent sur la nature essentiellement spatiale de la littérature moderne, suscite le débat d'une polémique qui se plonge encore aujourd'hui. En particulier, après « le tournant spatial », l'espace est devenue une dominante culturelle et existentielle de notre société contemporaine. Plus précisément, cela veut dire qu'une prise de conscience de la transformation spatiale du monde est apparue depuis les années 1960 dans certains secteurs des sciences humaines et sociales : la primauté de l'espace que nous devons à Henri Lefebvre, Michel Foucault et Michel de Certeau. Cependant, c'est véritablement à partir du milieu des années 1990 que cette prise de conscience s'impose dans les sciences humaines et sociales, surtout dans les théories postmodernes. « L'époque actuelle serait peut-être plutôt l'époque de l'espace », le décrit ainsi le mot de Michel Foucault, « [...] il s'agit pas par là de nier le temps ; c'est une certaine manière de traiter ce qu'on appelle le temps et ce qu'on appelle l'histoire. »<sup>81</sup>

L'espace et le temps, formes indispensables à toute connaissance, sont en effet très difficiles à saisir. Nous laissons de côté ses perceptions et représentations d'ordre philosophique dont la discussion des conceptions changeantes n'est pas encore terminée dans la culture occidentale. Dans le cadre de notre étude, nous nous appuyons particulièrement sur le concept de chronotope de Mikhaïl Bakhtine pour ce qui concerne la théorie de l'espace et du temps dans la narration mémorielle, car il les tient pour formes de la réalité la plus vraie dans le processus d'une connaissance concrète de la littérature.

Empruntant aux mathématiques et de la physique, le terme « chronotope » est introduit en critique littéraire par l'essai « *Formes du temps et du chronotope* »

---

<sup>80</sup> Isabelle Serça, « Proust, littérature de la mémoire : écrire le temps », <http://vehesse.free.fr/dotclear/index.php>, consulté le 9 août 2010.

<sup>81</sup> Michel Foucault, « Des espaces autres (1967), Hétérotopies », <http://www.foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopi>, consulté le 28 juillet 2012.

dans le roman » de Mikhaïl Bakhtine, écrit entre 1937 et 1938. Le chronotope, ce qui se traduit littéralement par « temps-espace », est adapté comme « une métaphore »<sup>82</sup> dans l'art littéraire dont le concept est basé sur l'indissolubilité du temps et de l'espace dans le monde réel de même que dans la fiction romanesque. Il définit le chronotope comme « la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels » :

Dans le chronotope de l'art littéraire a lieu la fusion des indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret. Ici, le temps se condense, devient compact, visible pour l'art, tandis que l'espace s'intensifie, s'engouffre dans le mouvement du temps, du sujet, de l'Histoire. Les indices du temps se découvrent dans l'espace, celui-ci est perçu et mesuré d'après le temps.<sup>83</sup>

Le chronotope est, pour lui, le « centre organisateur des événements contenus dans le sujet du roman, dont les "nœuds" se nouent ou se dénouent. » C'est pourquoi, d'entrée de jeu, Mikhaïl Bakhtine nous indique un aspect historique de la représentation de l'espace et du temps de la littérature :

Le processus qui a permis à la littérature de prendre conscience du temps et de l'espace historiques réels et de l'homme historique vrai qui s'y révèle a été complexe et intermittent. On assimilait certains aspects du temps et de l'espace, accessibles à tel stade historiques de l'évolution humaine, et l'on élaborait, dans les méthodes des genres correspondants, des procédés pour refléter et traiter dans l'art littéraire des côtés connus de la réalité.

L'objectif du critique russe est donc double, ce qui est également justifié par le sous-titre de l'essai « Essais de poétique historique », ce qui veut dire une interprétation double sur la forme et l'histoire du genre romanesque. La notion de chronotope n'est pas donc seulement un outil d'analyse formel du texte, elle nous constate aussi une

---

<sup>82</sup> Voici le mot de Mikhaïl Bakhtine: « Ce terme est propre aux mathématiques ; il a été introduit et adapté sur la base de la théorie de la relativité d'Einstein. Mais le sens spécial qu'il y a reçu nous importe peu. Nous comptons l'introduire dans l'histoire littéraire presque (mais pas absolument) comme une métaphore », « Formes du temps et du chronotope dans le roman », *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier. Paris, Éditions Gallimard, 1978, p.237.

<sup>83</sup> Michail Bakhtine, « Formes du temps et du chronotope dans le roman », *Esthétique et théorie du roman*, p.237-238.

approche sociohistorique de l'étude romanesque. Pour Tara Collington, elle constate que le mot « historique », chez Bakhtine, renferme deux significations : « Premièrement, l'étude est poétique et historique dans le sens où Bakhtine trace le développement de ces indices spatio-temporels à travers différentes époques. (...) L'autre signification du mot "historique" relève des événements d'une époque, ou de la situation dans laquelle se trouve l'auteur. En effet, ces deux contextes influencent le type de chronotope trouvé dans les romans de l'époque donnée. »<sup>84</sup>

Par conséquent, il y a pour Bakhtine un chronotope propre à chaque genre romanesque (roman grec, roman rabelaisien, roman idylle) dans l'évolution romanesque dans le temps ; il y a également un chronotope propre au roman de chaque romancier, quoique déterminé de façon compliquée, par le véritable chronotope historique d'une époque donnée. Il s'agit, celui-ci, d'une façon particulière de traiter du temps et de l'espace, qui reflète certains aspects de l'époque où vit chaque romancier. Si nous étendons la liste de chronotopes proposée par Mikhaïl Bakhtine, nous pourrions dire qu'il y a un chronotope propre à l'écriture onirique, réaliste, surréaliste et postmoderniste, par exemple. Le chronotope de chaque romancier marque la fusion singulière d'une œuvre individuelle et du destin collectif. De la même manière, on dirait qu'il y a un chronotope de la mémoire, et que toute mémoire implique un type d'espace-temps présumé qui reflète une vision du monde. Nous entendons donc le chronotope, dans la suite de Mikhaïl Bakhtine, comme « une catégorie littéraire de forme et de contenu » qui établit « l'image de l'homme en littérature, image toujours essentiellement spatio-temporelle ». <sup>85</sup> Cela veut dire que le concept de chronotope est appliqué ici dans la dialectique entre l'aspect formel et l'aspect socio-historique du roman mémoriel en question.

C'est ainsi que notre plan s'articule sur la présentation de l'espace-temps dans les romans de Chu T'ien-hsin, ou plus particulièrement, à ses orientations spatio-temporelles dans son écriture mémorielle. Car le sujet visé dans ses écrits

---

<sup>84</sup> Voir Tara Collington, *Lectures chronotopiques ; Espace, temps et genres romanesques*, Montréal, XYZ, 2006, p.39.

<sup>85</sup> Michail Bakhtine, « Formes du temps et du chronotope dans le roman », p.238.

romanesques après 1987 est la mémoire. Le chronotope de Mikhaïl Bakhtine nous inspire à étudier la composition mémorielle de la nouvelliste et à poser la question suivante : pourquoi une telle mémoire ne s'oriente-elle en principe que vers le temps ? Et où se trouve l'espace, ou bien comment se présente-t-il dans la construction d'une telle mémoire ?



## Deuxième Partie : Production du temps, l'écriture mémorielle de Chu T'ien-hsin

Bien évidemment, les romans de Chu T'ien-hsin doivent au premier abord être lus dans ses rapports avec la politique, et en particulier ceux qui sont écrits après 1987, du fait de leurs innombrables commentaires critiques et ironiques sur la société sous le régime indépendantiste autour de la conscience taïwanaise. Pourtant, ce ne sont pas seulement des écrits politiques, mais aussi des récits de fiction. Le but de notre étude est donc de concilier le contenu et la forme de son œuvre d'après 1987 en la divisant en deux périodes en apparence opposées : un cycle dit politique et un autre dit apolitique.

En dehors de ses critiques sur la taïwanisation du pouvoir indépendantiste, ce tournant politique dans sa création romanesque est d'abord marqué par une écriture de la mémoire qui vise à lutter contre la mémoire d'un autre groupe ethnique à peine arrivé au pouvoir. C'est ce que nous appelons « le temps de la mémoire » dans l'évolution de son écriture romanesque et dont le caractère essentiel est de faire appel aux souvenirs des *juancun*.<sup>86</sup> L'abondance des souvenirs dans le cycle dit politique de Chu T'ien-hsin s'explique moins par la volonté de ressusciter le passé que par la pression de la conscience taïwanaise. Le premier titre du cycle politique, *Je m'en souviens* (*Wo jide* 我記得), sorti en 1989, affiche justement cette volonté de

---

<sup>86</sup> Le *juancun* 眷村 est un cas singulier dans le monde. C'est pourquoi nous gardons le terme chinois pour marquer sa particularité. Nous en reparlons en détail dans le chapitre suivant pour connaître l'importance de ce milieu où Chu T'ien-hsin a formé son esprit politique et culturel.

se souvenir. Les recueils de nouvelles suivantes continuent dans cet esprit de lutte avec cette littérature marquée par une bataille des mémoires : *À mes frères des juancun* (*Xiang wo juancun de xiongdimen* 想我眷村的兄弟們, 1992) et *Ancienne capitale* (*Gudu* 古都, 1997)

Cependant, avec *Le flâneur* (*Manyouzhe* 漫遊者), écrit en 2000, le thème de la critique politique a pratiquement disparu. La dimension socio-politique qui caractérise l'œuvre du cycle politique a presque été exclue. Sous forme d'un voyage historique imaginaire qui remonte à l'antiquité de la civilisation et va jusqu'à un autre bout du monde, le roman n'a, cette fois-ci, plus du tout de rapport direct avec la société taïwanaise. Marquant encore une fois un nouveau tournant, *Le flâneur* décrit un cœur souffrant de la disparition du père et un imaginaire hanté par cette mort. C'est ainsi que la romancière passe dans la période dite apolitique, et sa dernière publication en 2010 n'échappe pas à cette tendance : *Une aube d'été, l'amour autour des fleurs de lotus* (*Chuxia hehuashiqi de aiqing* 初夏荷花時期的愛情).

Entre ces deux cycles apparemment opposés, le recueil de nouvelles *Ancienne capitale* joue un rôle charnière, et en particulier le court roman « Ancienne capitale », qui porte le titre du recueil.<sup>87</sup> Décidément politique et dérangeant, ce court roman est devenu l'objet de grand nombre d'études et a déclenché d'ardentes polémiques. « Ancienne capitale » devient de ce fait le centre de gravité de l'écriture politique des années 90 autour d'une recherche identitaire insulaire. Notre hypothèse est d'appréhender ce court roman comme une césure singulière du cycle et comme un passage dérobé qui ramène la romancière vers l'écriture intimiste de ses débuts. Car, à travers l'analyse textuelle, il nous paraît que ce récit est étonnamment complexe dans sa forme pour un récit dont le but affiché ne serait que politique.

Or, avec le temps, ce retour de l'écriture intimiste – qui caractérise l'œuvre de sa jeunesse – s'empreint désormais d'un diagnostic amer et désenchanté sur le monde. Les thèmes préférés de la romancière n'ont finalement pas changé après un

---

<sup>87</sup> On emploie le terme « court roman », car il s'agit d'un « roman de taille moyenne » (*zhongpian xiaoshuo* 中篇小說) et dont la taille de la composition est entre roman et nouvelle.

détour du cycle tout à fait politique : ce que l'auteur conserve à jamais dans la mémoire, c'est la fougue de sa jeunesse (*qingchun* 青春). Sans échapper à la foi politique qu'elle portait venant des Nationalistes, l'écriture de la mémoire chez Chu T'ien-hsin après 1987, est finalement un retour sans relâche vers un temps, quoiqu'anéanti, où elle gardait encore des rêves sur la vie et le monde.

À partir de ces récits écrits après 1989, qui ont la forme de nouvelles ou de court romans, et parmi autant d'autres possibles, ce que nous allons montrer, c'est la mémoire dans ses rapports avec le temps dans l'œuvre de Chu T'ien-hsin. Il faut cependant souligner d'entrée que certains de ses livres écrits après 1989 ne font pas tous partie du corpus de notre étude, c'est le cas de ces quatre publications : *Conversations autour d'un thé dans l'après-midi* (*Xiawucha huati* 下午茶話題), *Mengmeng apprend à voler* (*Xuefei de Mengmeng* 學飛的盟盟), *Notes politiques hebdomadaires d'une romancière* (*Xiaoshuojia de zhengzhi zhouji* 小說家的政治周記) et *Avant mes vingt-deux ans* (*Ershi'er sui zhiqian* 二十二歲之前). Car ce sont des recueils d'essais (*sanwen ji* 散文集), voire des articles politiques (*zhenglun wenzhang* 政論文章), ce qui ne rentrent pas dans le cadre du genre romanesque que nous nous proposons de traiter.

Notre recherche sera organisée autour des aspects de la mémoire, du temps et des formes. Cela s'inscrit au premier abord avec l'œuvre de Chu T'ien-hsin après 1989 dans le contexte de la littérature de la mémoire des années 1990. L'étude de la mémoire permet d'éclairer les questions du passé et de l'identité qui hantent une société dont le régime de la connaissance est en voie de transformation. Ensuite, l'aspect du passé, l'approche du temps traité dans l'œuvre nous conduit à mieux connaître le rôle irréductible que joue le temps dans la structure et l'univers imaginaire de cette écriture mémorielle.

D'où vient cette obsession mémorielle chez Chu T'ien-hsin ? C'est la question que nous posons en premier lieu dans cette partie, dont l'approche va droit au travail de l'écriture. Par la suite, nous nous interrogerons sur les formes et l'orientation de cette obsession. Voilà les objectifs principaux de cette partie.



## I. Le cycle dit politique

*Il y a dans ce que j'écris un principe d'unité ; les périodes, c'est peut-être très commode pour les historiens, mais dans la vie ça n'existe pas.*

Louis Aragon

Vers la fin des années 1980, l'œuvre de Chu T'ien-hsin prend une tournure nettement politique. Si dans ses ouvrages antérieurs, Chu T'ien-hsin n'avait écrit que des récits s'inspirant essentiellement de sa propre vie, dans les textes au carrefour des années 90, comme *Je m'en souviens* (1989) *À mes frères des juancun*, (1992), *Ancienne capitale* (1997), elle se met, en revanche, à écrire des nouvelles qui lui sont inspirées par la réalité insulaire immédiate. En d'autres termes, la nouvelliste est désormais soucieuse de la chose publique, preuve de l'éveil d'une conscience marquée par un nouveau temps social. Les récits de ces trois recueils de nouvelles témoignent d'une activité très poussée de l'auteur dans la transition politique d'un régime à l'autre. L'écriture de la mémoire chez elle est d'abord marquée par son rapport avec la politique, c'est pourquoi la matière politique y est abondante. C'est ce que nous appelons ici le cycle politique de sa carrière littéraire.

Au premier abord, les récits sont écrits de manière réaliste, c'est ce que nous appelons le roman politique réaliste. Peu à peu, elle expérimente aussi avec la forme teintée de la couleur postmoderne, c'est le roman politique postmoderne. Ce changement s'explique d'abord par la mutation radicale de la société taïwanaise et ensuite par le courant occidental de l'esthétique introduit à l'époque.

## 1. La politique Chu T'ien-hsin

### 1.1) Le phénomène Chu T'ien-hsin

Loin d'une « littérature de boudoir » (*guixiu wenxue* 閨秀文學) de sa jeunesse, l'œuvre de Chu T'ien-hsin après 1989 est profondément marquée par sa critique, parfois très violente, sur le discours à peine naissant et dominant du régime indépendantiste. Les expressions : « écrire avec haine » (*yuandu zhushu* 怨毒著書)<sup>88</sup> ou « acerbe et sans pitié » (*xianke shao'en* 陷刻少恩)<sup>89</sup> indiquent bien la nature souvent violente de son attaque. Face à une société révolutionnaire et divisée, préoccupée de problèmes identitaires, Chu T'ien-hsin, écrivain qui se considère avant tout comme chinoise, éprouve un dépaysement total. Sans donner voix aux opposants politiques, elle tient à faire de la politique à travers l'écriture. Pour ce faire, une série de nouvelles « politiques » traitent de sa nostalgie du passé et de la vanité actuelle du mouvement démocratique. La mémoire du passé et l'actualité immédiate qui l'entoure sont devenues les deux matières principales de son œuvre après la démocratisation de la société taïwanaise. C'est ce que nous choisissons d'appeler dans notre étude « le cycle politique » de sa carrière romanesque.

Très ancrés dans la réalité immédiate insulaire, ses romans sont d'une vibrante actualité politique, du fait d'innombrables commentaires critiques et ironiques sur la société taïwanaise sous le régime indépendantiste autour du « politiquement correct », c'est-à-dire, pour elle, la « conscience taïwanaise ». Le ton sceptique et presque sarcastique de Chu T'ien-hsin semblait peu adapté à l'heure de la construction nationale. Décidément politiques et dérangeants, ses écrits sont devenus l'objet de grand nombre d'études et ont déclenché d'ardentes polémiques dans une époque déjà en pleine ébullition. Toutes sortes de publications, élogieuses

---

<sup>88</sup> Voir la préface de l'Ancienne capitale de Chu T'ien-hsin, Taipei, Maitian chuban, 1997, p.18.

<sup>89</sup> Chu T'ien-hsin, *Ancienne capitale*, p.19. L'expression vient de Yuan Qiongqiong 袁瓊瓊 dans la préface pour le livre de Chu T'ien-wen, *La saison la plus regrettée* (*Zuixiangnian de jijie* 最想念的季節). Chu T'ien-hsin elle-même se décrit avec presque la même expression dans la préface de son propre roman, *Porté par le temps* (*Shiyi shiwang* 時移事往), en employant *qiaoke shao'en* 峭刻少恩. p.18.

et critiques, bonnes et mauvaises<sup>90</sup>, ont produit une sorte de petite « industrie culturelle »<sup>91</sup>, pour employer le mot de David Der-Wei Wang. De ce fait, la critique taïwanaise Chiu Kuei-fen a proposé le terme « le phénomène Chu T'ien-hsin »<sup>92</sup> pour décrire cet « écrit-événement »<sup>93</sup>. La relation entre littérature et politique n'a jamais été aussi étroite.

Le phénomène de Chu T'ien-hsin, au lendemain de la levée de la loi martiale, s'explique par l'actualité de sa problématique historico-politique dans ses écrits fictionnels ainsi que par son engagement politique dans la vie réelle. En dehors de ses nouvelles politiques souvent polémiques, elle écrit également des articles politiques dans les journaux, rassemblés plus tard en recueil : *Notes hebdomadaires d'une romancière*. Elle passe également à l'acte politique en s'inscrivant au Parti Socio-démocratique Chinois (*Zhonghua shemindang* 中華社民黨) en 1991 afin de prendre ses distances avec le Parti Nationaliste, dominé à l'époque par Lee Teng-hui qui a « taïwanisé » le parti. Elle a même brigué une candidature lors d'une élection des députés législatifs (*lifa weiyuan* 立法委員), par

---

<sup>90</sup> Dans son étude sur Chu T'ien-hsin, « Devenir l'autre dans la configuration de l'identité : Recherche sociologique sur Chu T'ien-hsin et les études la concernant » (*Chengwei rentong canzhao de tazhe : Zhu Tianxin ji qi xiangguan yanjiu de shehui kaocha* 成為認同參照的他者 : 朱天心及其相關研究的社會學考察), Wu Xin-yi 吳忻怡 souligne que, d'après David Der-wei Wang, certains articles ou études, n'ayant plagié que ce que l'on avait déjà dit sur la romancière, sont des écrits qui s'auto-référent et se répètent. Wu Xin-yi a concrètement cité le cas d'une écrivaine et de cinq universitaires tous renommés à Taïwan : leurs citations des textes de Chu T'ien-hsin sont presque les mêmes dans leurs commentaires. Pour elle, le terme *hushi yahui* 互拾牙慧, ce qui veut dire s'approprier les idées d'autrui pour ses propres écrits chez l'un comme chez l'autre, employé par David Der-wei Wang pour décrire ce genre de plagiat en quelque sorte, n'est pas du tout exagéré. *Taiwan shehuixuekan* 台灣社會學刊, n°41, décembre 2008, p.7.

<sup>91</sup> Cité de la préface d'Ancienne capitale. La formule de David Der-Wei Wang est emprunté à theodor W. Adorno. Mais il nous semble qu'il l'utilise dans son propre usage pour désigner l'importance de nombreuses études consacrées sur Chu T'ien-hsin.

<sup>92</sup> Wu Xin-yi, « Devenir l'autre dans la configuration de l'identité : Recherche sociologique sur Chu T'ien-hsin et les études qui la concernent ». Elle souligne que cette expression est proposée par Chiu Kuei-fen, p. 4.

<sup>93</sup> L'expression vient d'Enzo Traverso pour désigner que « l'écrit », quoique plus rarement dans un monde où la culture de l'image domine, « peut devenir lui-même un " événement " déclencheur d'un débat de société ou catalyseur d'une guerre des mémoires ». « L'écrit-événement : l'historiographie comme champ de bataille », *Les guerres de mémoires, La France et son histoire*, Éditions La Découverte, Paris, 2008, p.220.

exemple. En 2004, elle devient la porte-parole de l'Assemblée pour l'égalité des groupes ethniques (*Zuqun pingdeng lianmeng* 族群平等聯盟).<sup>94</sup>

Sur cet aspect, la réflexion de He Chun-rei 何春蕤 indique parfaitement le rôle que joue Chu T'ien-hsin dans la confrontation politico-historique des années 1980-1990 :

以朱天心作為 1980、1990 年代小說創作的代表人物之一，本身便建立在一連串發人深省的問題上：為什麼選擇朱天心為焦點？她的作品在何種歷史文化脈絡中被視為積極介入公共論述？批評者對她的涉入作何種詮釋挪用？這些詮釋挪用期望形成何種社會效應？這一系列的論述交鋒又如何「呈現」了 1980、1990 年代的台灣社會？我對朱天心的閱讀正要由歷史社會的角度出發來嘗試處理以上的問題。

95

Considérer Chu T'ien-hsin comme l'un des représentants du roman des années 1980-1990, cela se construit assurément sur une série de questions qui suscitent des réflexions profondes. Pourquoi se focalise-t-on sur Chu T'ien-hsin ? Dans quels contextes historico-culturels son œuvre est-elle considérée comme un vif engagement sur le discours public ? Quelles interprétations, parfois détournées, imposent les critiques à l'égard de son engagement ? Qu'en résultent ces interprétations détournées dans la société ? Comment « représente » telle cette série d'affrontements des discours dans la société taïwanaise des années 1980-1990 ? J'essaie de traiter les questions mentionnées ci-dessus, en insistant précisément et nécessairement sur l'aspect socio-historique pour ma lecture sur Chu T'ien-hsin.

C'est pourquoi on assiste, en l'espace d'une décennie environ, à une floraison des études sur ses œuvres. Dans son étude d'une approche sociologique, Wu Xin-yi souligne que les discussions médiatiques autour de Chu T'ien-hsin, de 1994 en 2005, se transforment peu à peu en thèmes de recherche dans le champ de la recherche académique. Voici les résultats énumérées et chiffrés qu'elle nous donne : 31 articles de revue (*qikan lunwen* 期刊論文), 20 monographies (*zhuan shu lunwen*

---

<sup>94</sup> Wu Xin-yi, « Devenir l'autre dans la configuration de l'identité : Recherche sociologique sur Chu T'ien-hsin et les études qui la concernent », p.25.

<sup>95</sup> He Chun-rei, « *Fangzhou zhiwai : lun Zhu Tianxin de qinqi xiezu* 方舟之外：論朱天心的近期寫作 » (« Hors de l'arche de Noé : Discussions sur l'œuvre récente de Chu T'ien-hsin » ), Supplément littéraire du *China Times* (*Zhongguoshibao* 中國時報), 1<sup>er</sup> janvier 1994.

專書論文), 7 articles de conférence (*yantaohui lunwen* 研討會論文), 16 mémoires ou thèses (*xuewei lunwen* 學位論文), et 16 pour le reste (*qita* 其他).<sup>96</sup>

Nous voulons nous interroger sur les raisons d'un tel phénomène. S'il y a un phénomène Chu T'ien-hsin, cette vague s'explique d'une part par l'aspect socio-politique des son œuvre littéraire qui touche pleinement l'actualité immédiate, c'est-à-dire que son œuvre littéraire affiche ouvertement une position politique qui répond aux débats identitaires de l'époque ; de l'autre, c'est parce que les critiques littéraires taïwanais dominants, divisés en deux camps, se sont plutôt limités au contenu idéologique de cette œuvre. Au lieu de s'arrêter à ce qui est spécifiquement littéraire, certains critiques taïwanais, en particulier chez les critiques de conscience taïwanaise, ont souvent réduit l'œuvre à une expression idéologiquement politique. Et inversement, la plupart des critiques de conscience chinoise ont amplifié l'œuvre à l'éloge d'une quelque vérité historique, ce qui est également redoutable. Et en France, quelques interprétations que l'on peut trouver jusqu'ici, sur sa position littéraire à l'égard du changement social, telles que « spectatrice » ou « observatrice extérieure » sont aussi loin du fait réel.<sup>97</sup> À part son engagement militant, ses critiques contre la littérature du terroir et le discours d'indigénisation, c'est-à-dire contre tout ce qui construit les éléments essentiels de la « littérature taïwanaise », ne

---

<sup>96</sup> Wu Xinyi, « Devenir l'autre dans la configuration de l'identité : Recherche sociologique sur Chu T'ien-hsin et des études qui la concernent », p.8.

<sup>97</sup> Le premier exemple, le mémoire de Gilles Giovanonne, la décrit ainsi à propos d'une nouvelle qui traite la question de l'homosexualité : « Zhu Tianxin [Chu T'ien-hsin] joue le rôle de spectatrice après le changement politique de Taïwan. Son appel en faveur de la classe du peuple "obscur" a été méprisé, sans qu'elle ait pu trouver de remède à sa souffrance. », « *Les Papillons du printemps* » et « *Lang Taosha* », *Deux nouvelles de Chu T'ien-hsin sur l'homosexualité, traduits du chinois (Taïwan) et commentées*, p.72. Le deuxième, la thèse de Stéphane Corcuff parle aussi du cas de la romancière, avec seulement quelques lignes, à propos de l'identification nationale des *Waishengren* dans le domaine littéraire : « Chu T'ien-hsin fait part, sous formes de nouvelle, de ses enquêtes dans les *juancun* et illustre elle-même quelles sont les étapes d'un changement progressif de façon de penser : d'une manière très traditionnelle, elle a vu son point de vue se transformer en une manière beaucoup plus taïwanaise de voir les choses (*Souvenirs mélancoliques de mes frères des juancun* 想我眷村的兄弟們 ; 1992 ). » *Une identification nationale plurielle, Les Waishengren et la transition identitaire à Taiwan, 1988-1997*, p.82. Et enfin, l'article de Sandrine Marchand a, sur « Ancienne capitale » de la romancière, la même tendance de prendre Chu T'ien-hsin comme observatrice distanciée de la société taïwanaise en pleine mutation. « Chu T'ien-hsin et les traces endormies de Taipei », *Sur le fil de la mémoire, Littérature taïwanaise des années 1970-1990*, Éditions Tigre de papier, Lyon, 2009. Sur la position de Sandrine Marchand, on en reparle dans notre chapitre s'intitulant « Lecture du temps dans l'espace » de la Partie II.

nous permettent plus de considérer son œuvre comme les produits d'une idéologie neutre.<sup>98</sup>

Pour nous, la décision esthétique de se consacrer au roman de ce type, est aussi un choix politique chez Chu T'ien-hsin. Comme l'indique aussi Sung-Sheng Yvonne Chang 張頌聖 (Zhang Songsheng): «Le texte de Chu T'ien-hsin concernant la politique contemporaine se sert de modèle exemplaire pour discuter de " la mythologie des nations d'État " et de " la politique identitaire " sur le champ de la critique du pays. Le bruit et la fureur circulés dans cet élément, on en a assez parlé dans la préface et la postface de notre livre. 朱天心涉及當代政治文化的作品曾為國內的評論市場提供了探討「國族神話」，「身分政治」的模範文本；其中的「喧囂與憤怒」，本書序、跋之中多有提及。»<sup>99</sup> C'est pourquoi nous situerons le texte de Chu T'ien-hsin dans le contexte de trouble politique pour essayer de repenser l'évolution fulgurante de cette œuvre à l'instar des mutations politiques que la société taïwanaise a connues. Notre travail est par conséquent traversé par la question suivante : quel est le rapport entre son écriture romanesque et sa position politique ? Cela veut dire que si les idées et les thèmes principaux de l'œuvre ont fait l'objet d'analyses nombreuses, un aspect de l'œuvre de Chu T'ien-hsin a peu retenu l'attention : sa technique narrative. Essayons donc de nous appliquer à ce qu'a écrit Chu T'ien-hsin pour mieux comprendre le parallélisme entre l'histoire de sa vision politique et l'évolution de son style littéraire.

## 1.2) La politique Chu T'ien-hsin

L'année 1989 marque le début d'une nouvelle période. Les titres révélateurs des deux recueils de nouvelles qu'elle publie, *Porté par le temps* et *Je m'en souviens* posent justement les problèmes du temps et de la mémoire. Cependant, *Porté par le*

---

<sup>98</sup> On met ici les guillemets sur la littérature taïwanaise pour indiquer que l'émergence de la littérature taïwanaise est en fait construite par ces deux idées pilotes. Mis le sens actuel du terme est pluriel. Quant à nous, nous l'employons dans un sens large du terme, comme ce que nous avons indiqué.

<sup>99</sup> Sung-Sheng Yvonne Chang, *Evolution des champs littéraires*, (Wenxue changyu de bianqian 文學場域的變遷), Taipei, Lianhe wenxue chubanshe, 2001, p.214.

*temps* est en effet déjà paru en 1984, sous le titre originel de *Journal de Guanlin, étudiante de Taida* (*Taidaxuesheng Guanlin de riji* 台大學生關琳的日記). En 1989, Chu T'ien-hsin change le titre lors du changement d'édition du roman. C'est pourquoi ce livre n'est pas tout à fait dans le corpus de notre étude, qui est centré essentiellement sur les romans de Chu T'ien-hsin écrits après la levée de la loi martiale en 1987.

Si l'auteur fait ses adieux aux écrits de sa jeunesse, elle fait flamboyer en revanche dès lors sa mission politique dans l'écriture : les recueils suivants, *Je m'en souviens* (1989), *À mes frères des juancun* (1992) et *Ancienne capitale* (1997) ont pour toile de fond une Taïwan agitée par sa construction d'une identité taïwanaise. L'écriture de ce cycle chez Chu T'ien-hsin est en effet une réaction, voire un engagement dans cette période trouble pour les *Waishengren*, perturbés par l'inversement du rôle politique. Ici, on rencontre deux termes : les *juancun* et les *Waishengren*, dont les significations doivent être éclairées pour comprendre mieux la production de ce cycle chez Chu T'ien-hsin, fortement imprégnant dans le temps de la remémoration insulaire des années 1990. Certes, l'essentiel se trouve dans ce qui a été écrit, mais l'émergence et le contexte singulier de ces deux termes nous imposent d'y prêter attention. Car il serait vain de tenter de comprendre l'œuvre de Chu T'ien-hsin sans connaître le milieu dans lequel elle est formée. Pour cela, il nous faut remonter l'histoire à la rétrocession de Taïwan à la Chine (1945) et à la fin de la guerre civile de la Chine (1949).

### **1.2.1) Les *Waishengren* et les *juancun***

Né en 1958 à Fengshan 鳳山, dans le sud de Taïwan, d'un père chinois et d'une mère taïwanaise. Mais rapidement, sa famille s'installe à Taipei, à la suite du déplacement professionnel du père. Par cette simple présentation, nous devons cependant expliquer l'arrière-plan de ce mariage mixte et le sens qu'il signifie à l'époque.

En 1949, le régime de Chiang Kai-shek se replie à Taïwan avec plus d'un million et demi de Chinois venus de toutes les provinces de Chine. Le terme *Waishengren*, signifiant littéralement, les « gens des provinces extérieures » ou « gens extérieurs à la province » (de Taïwan), est dès lors pour désigner ces

nouveaux arrivants chinois.<sup>100</sup> Et il faut préciser d'entrée ce que recouvre l'évolution du terme à Taïwan depuis la fin des années 1940. Comme l'ont montré Dominic Meng-Hsuan Yang et Mau-kuei Chang 張茂桂 (Zhang Maogui), « la connotation et l'imaginaire liés au terme " *waishengren* " ont évolué, passant de la désignation d'étrangers d'une province au sein d'une RDC en exil et incluant virtuellement la Chine continentale, à celle d'un groupe ethnique " *waishengren* " dans une société multiculturelle et démocratique sur l'île de Taïwan. »<sup>101</sup> Le terme *waishengren* est employé, pour ne pas entrer dans les détails, dans cette étude avec une majuscule afin de désigner une communauté, un groupe ethnique qui fait partie des « quatre grands groupes ethniques » de Taïwan (*sida zuqun* 四大族群), sans oublier la diversité existante au sein de cette communauté.<sup>102</sup>

Étant l'un des soldats installés depuis 1949 sur Taïwan, Chu Hsi-ning 朱西甯, le père de Chu T'ien-hsin est l'un des meilleurs écrivains-soldats (*junzhong*

---

<sup>100</sup> Voici deux explications sur l'origine de l'usage du terme « *Waishengren* ». La première est mentionnée par Stéphane Corcuff dans sa thèse qui date de 2000 : « Nous ne savons pas encore avec certitude si l'expression *Waishengren* a été d'abord employée par les Taïwanais eux-mêmes pour les désigner ou par les migrants arrivant du continent ». Stéphane Corcuff, *Une identification nationale plurielle, Les Waishengren et la transition identitaire à Taiwan, 1988-1997*, p.57. La deuxième, une étude récente datant de 2010, menée par Mau-kuei Chang 張茂桂, montre que l'origine de ce terme peut remonter en fait à la période la guerre antijaponaise (1937-1945) en Chine : « L'invasion nipponne avait engendré un grand nombre de réfugiés de guerre qui se sont déplacés vers les provinces de l'intérieur et les marges du pays. De multiples sources historiques indiquent que les habitants de Chongqing et du Sichuan appelaient les réfugiés arrivant en masse d'autres provinces *waishengren*. L'usage du terme s'est apparemment prolongé jusque dans la période de la guerre civile. Une lecture rapide de la section des petites annonces du *Central Daily News* au début des années 1950 montre que le terme *waishengren* était utilisé quotidiennement à Taiwan par les émigrés de la guerre civile à leur propre sujet. » Dominic Meng-Hsuan Yang et Mau-Kuei Chang, « Comprendre les nuances des *Waishengren*. Histoire et autonomie des acteurs », *Perspectives chinoises*, n° 3, 2010, p.120. Nous soulignons ici que le terme *waishengren* sans majuscule est employé dans le texte de Dominic Meng-Hsuan Yang et de Mau-Kuei Chang afin d'historiciser le terme. Pour eux, *waishengren* sans majuscule fait référence aux événements d'avant 1980 et peut montrer la diversité existant au sein du groupe.

<sup>101</sup> Dominic Meng-Hsuan Yang et Mau-Kuei Chang, « Comprendre les nuances des *Waishengren*. Histoire et autonomie des acteurs », *Perspectives chinoises*, n 3, 2010, p.121.

<sup>102</sup> Les trois autres principaux sont les « Hoklos » (*Minnan* 閩南), les « Hakkas » (*Kejia* 客家) et les « aborigènes » (*Yuanzhumin* 原住民).



zuojia 軍中作家) des années 1950.<sup>103</sup> C'est ainsi que la famille Chu s'installe dans les villages des familles militaires (*juancun*), construits partout à la hâte sur l'île par le gouvernement Nationaliste pour installer et grouper plus de six cents mille de soldats chinois. En français, on le traduit souvent par « village de garnison », ce qui signifie village où séjourne une garnison. Cependant, cette traduction ne nous semble pas tout à fait correspondre au signifié que le mot chinois désigne : les villages où habitent les familles des soldats.<sup>104</sup> C'est pour cette raison que nous nous proposons garder le terme en chinois pour marquer sa spécificité singulière.

La construction des *juancun* est un cas particulièrement singulier dans le monde. Séparés « symboliquement » par des clôtures de mur ou de barrières, ces villages isolés où habitent les familles des militaires sont construits par l'idée de réserve (*houqin* 後勤) de la vie militaire autour d'une mission divine de « la reconquête du Continent pour le retour du pays » (*fangong fuguo huijiaxiang* 反攻復國回家鄉).<sup>105</sup> La collectivisation militaire est par conséquent bien implantée dans

---

<sup>103</sup> Suite à la défaite en Chine, le régime Nationaliste fait la propagande d'une littérature fortement idéologique, surtout dans l'armée. En imitant la politique littéraire des Communistes continentaux, l'art et la littérature dans l'armée après le repli à Taïwan gouverne la scène artistique, c'est pourquoi les auteurs en sont majoritairement militaires. C'est ce que l'on appelle « le mouvement d'art et de littérature militaire » des années 1950 (*hunzhong wenyi yundong* 軍中文藝運動). On appelle ces écrivains au service militaire les « écrivains-soldats » (*junzhong zuojia* 軍中作家) ou « les écrivains anti-communistes » (*fangong zuojia* 反共作家). Chu Hsi-ning, Sima Zhong-yuan 司馬中原 et Duan Cai-hua 段彩華 sont considérés les trois meilleurs parmi ces écrivains militaires, on en parle à l'époque comme des « Trois mousquetaires de l'armée » (*junzhong sanjianke* 軍中三劍客). Le père de Chu T'ien-hsin, Chu Hsi-ning (1927-1998), dont l'imaginaire littéraire dépasse pourtant peu à peu l'idéologie Nationaliste qu'il soutient, reste comme un de ces écrivains-soldats propagandistes de la lutte anti-communiste et de la reconquête du continent. Est-il simpliste de qualifier sa littérature uniquement sous l'étiquette de « la littérature anti-communiste » (*fangong wenxue* 反共文學). La qualité de sa littérature est réévaluée par David-Derwei Wang, mais cela est une autre histoire. En France, certaines nouvelles de Chu Hsi-ning sont disponibles : « Le Loup », « L'Aube », « Le Fer en fusion », « Sur la charrette » et « La nouvelle tombe ». Pour plus de détail, on peut se référer à *La littérature taiwanaise, État des recherches et réception à l'étranger*, Paris, Éditions You Feng, 2011, p.663.

<sup>104</sup> C'est le cas de la publication du livre, *À mes frères du village de garnison, Anthologie de nouvelles taiwanaises contemporaines*, Paris, Éditions Bleu de chine, 2007. Le recueil est une collaboration de plusieurs traducteurs français, Olivier Bialais et Hervé Denès, par exemple.

<sup>105</sup> Nous utilisons le mot « symboliquement » car les habitants doivent en général sortir de leur village pour aller à l'école ou faire les commissions, par exemple.

l'esprit des villageois : la famille et l'État sont ainsi en fusion (*jiaguo yiti* 家國一體). Le gouvernement Nationaliste présente les *juancun*, ces quartiers résidentiels, comme une mesure provisoire dans lesquels il entend protéger ses soldats et leurs familles. C'est ainsi que les destins individuels se fondent dans le destin collectif, la famille, l'armée et l'État forment un « corps » organique et inséparable. La terre de Taïwan n'est donc considérée par ces villageois que comme une terre de transition temporaire. La théorie de Sun Yat-sen 孫逸仙, la figure de Chiang Kai-shek et la reconquête du Continent, fondements symboliques du régime Nationaliste, sont profondément formatés dans l'esprit des villageois. La mentalité d'être des passagers (*guoke* 過客) est donc fortement marquée chez ces villageois dont le sens de la vie se construit par conséquent entre la nostalgie d'une terre mutilée et le projet reconquête du Continent perdu.

Diplômée d'histoire de l'Université Nationale de Taïwan, Chu T'ien-hsin se prend très tôt de passion pour l'écriture sous l'influence de son père Chu Hsi-ning et affiche son amour profond pour la culture chinoise. La théorie de Hu Lan-ch'eng 胡蘭成 sur la culture chinoise, formulée par l'expression « la Chine des rites et de la musique » (*liyue zhongguo* 禮樂中國), joue un rôle dominant dans la formation culturelle et spirituelle de sa vie.<sup>106</sup> Aux années cruciales de son adolescence, elle ne cesse de chanter avec admiration cet amour pour la civilisation chinoise et le régime qui se considère comme conservateur de cette civilisation. Déjà, dans l'une de son premier recueil de nouvelles, « Une journée de Liang Xiao-qi » (*Liang Xiao-qi de*

---

<sup>106</sup> Né en 1906, Hu Lan-ch'eng est le rédacteur en chef du *Quotidien de Chine* (*Zhonghua ribao* 中華日報), contrôlé à l'époque par le régime collaborationniste de Wang Ching-wei 汪精衛 (Wang Jingwei) pendant l'occupation japonaise à Nanjing 南京. Et Wang Ching-wei était un dirigeant Nationaliste, rival de Chiang Kai-shek, il finit, en 1938, par collaborer avec les Japonais. Hu Lan-ch'eng est l'ex-mari de Zhang Ailing 張愛玲 (Eileen Chang) de 1944 à 1947. Il s'enfuit au Japon après la guerre sino-japonaise. Il y fait la connaissance de Yukawa Hideki 湯村秀樹, qui a obtenu le prix Nobel de Physique en 1949. Cette rencontre joue un rôle décisif dans sa construction théorique de la culture chinoise. En 1974, il s'installe à Taïwan et enseigne la culture chinoise à l'Université de la Culture Chinoise (*Zhongguo Wenhua Xueyuan* 中國文化學院). Son séjour à Taïwan a fait naître un courant littéraire, c'est celui de Groupe littéraire Sansan (*Sansan wenxue jituan* 三三文學集團), en particulier, son influence sur la famille Chu : Chu Hsi-ning, Chu T'ien-wen et Chu T'ien-hsin, est énorme. Tenu pour un traître du fait de sa participation au régime de Wang Ching-wei, il est chassé de Taïwan, deux ans après, par le régime Nationaliste. Il est mort au Japon en 1981.

yitian 梁小琪的一天 ; 1977), dont l'héroïne est une jeune lycéenne, elle affiche violemment son amour pour l'État lors d'un grand rassemblement de fête devant le Palais du Président.

她是第一次參加這種場合 — 總統府前二十五萬人的慶祝大會 — 她年年在電視機上看實況轉播，一直希望有一天自己也能成為那一群中的一個。梁小琪並不確實知道自己是否有做到學生手冊所謂的「愛國」，她只曉得每天早上經過總統府前時，她總會習慣性的佇立著看一會兒那巍然矗立的建築物，默想著「我要為我的國家畢生努力」。<sup>107</sup>

C'est la première fois qu'elle assiste à ce genre de rassemblement — une cérémonie officielle qui réunit deux cents cinquante mille de personnes devant le Palais du Président. Elle regarde tous les ans l'émission de cette cérémonie en direct sur la télé et désire depuis toujours devenir, un jour, l'une d'eux. Liang Xiao-qi ne sait pas si elle est réellement ce qu'on appelle une « patriote » telle que ce que le manuel des étudiants l'exige ; mais, lorsqu'elle passe, tous les matins, devant le Palais du Président, elle ne sait que regarder, en se tenant debout un petit moment devant cet architecture grandiose. Et elle pense en silence : « Tout le travail de ma vie est pour mon pays ».

Avec son deuxième livre, *Chant d'un hors-monde — Chronologies du lycée de filles de Taipei* (*Jirange — beiyi nü san nian ji* 擊壤歌 — 北一女三年記), sous forme d'essai de longue composition (*changpian sanwen* 長篇散文), Chu T'ien-hsin connaît un grand succès.<sup>108</sup> Perçue par Hu Lan-ch'eng comme la descendante spirituelle de Li Bo 李白, la jeune écrivaine nous montre la passion qu'elle porte pour la reconquête de la Chine et le chef des Nationalistes Chiang Kai-shek.<sup>109</sup> Les deux citations suivantes en font preuve :

---

<sup>107</sup> « Une journée de Liang Xiao-qi » (*Liang xiaoqi de yi tian* 梁小琪的一天), in *Les jours sur l'Arche de Noé*, Taipei, Lianhe wenxue chubanshe, 2001, p.41.

<sup>108</sup> Chu T'ien-hsin a reçu de nombreux prix après ce premier livre : en 1976, elle remporte le prix du meilleur roman du *Lianhebao* 聯合報 (*United Daily News*) ; en 1978 et 1979, elle reçoit consécutivement deux prix chez le *Zhongguo shibao* 中國時報 (*China Times*) ; et en 1981, elle obtient la deuxième fois le même prix du *Lianhebao*.

<sup>109</sup> Le sous-titre du livre, « Chronologies du lycée de filles de Taipei » (*Beiyinu sannianji* 北一女三年記) nous indique le sujet de cet essai de longue taille. Dans la préface, Hu Lan-ch'eng compare

是的，我將在遙遙遠遠的天那一方陪伴爸媽，不過我常想到反攻大陸，所以我必不會盪得無影無蹤。我會隨時回去，或許當第一個烈士，淒麗我的秋海棠，畢竟我是誕生在黃埔軍校的門前，我愛南國艷紅的鳳凰花，更愛浩浩盪盪的革命軍。<sup>110</sup>

Oui, j'accompagnerai mes parents dans le très, très lointain, autre côté du ciel. Mais comme je pense souvent à la reconquête du Continent, je ne flâne pas partout sans laisser aucune trace, et j'y retourne selon les circonstances. Je serai peut-être la première héroïne qui se sacrifiera pour ma belle patrie souffrante. En fin de compte, je suis née devant la porte de l'École militaire de Huangpu. J'aime les fleurs flamboyantes de Poinciane dans le sud du pays, mais j'aime encore plus les grands soldats révolutionnaires.

Un peu plus loin, un autre passage décrit le même enchantement, porté cette fois-ci pour le chef des révolutionnaires Nationalistes Chiang Kai-shek :

我一直喜歡看陽光中的總統府，四月以後則不然，我更喜歡風雲中的總統府，那會令我不自覺的抬頭看他，他正一身民國二十五年童軍大檢閱時的戎裝，騎在高駿的馬上，在雲端上遨遊，時而俯看著他的子民，帶著如常的微笑，因為他知道，他的國家是站得起來的。

我愛他，就是這句話。因為他是個要叫我仰臉瞻望的人，就是這句話。[...] <sup>111</sup>

J'aime toujours regarder le Palais présidentiel en pleine lumière, mais ce n'est pas le cas après le mois d'avril. Je préfère encore le Palais présidentiel sous le vent ou dans les nuages, parce que cela me pousse inconsciemment à lever la tête pour le regarder. Il est justement sur son grand cheval, flânant dans les nuages en tenue militaire, le type de tenue

---

Chu T'ien-hsin à Li Bo, l'un des plus grands poètes chinois, tout au long du texte. Il conclut par cette comparaison : « Cela fait plus de mille an depuis Li Bo, il y a pourtant une Chu T'ien-hsin qui écrit *Chant venant d'un hors-monde*. 自李白以來千有餘年卻有一位朱天心寫的「擊壤歌」 ». Cette comparaison, Chu T'ien-hsin considérée comme une génie qu'on n'a jamais vu depuis Li Bai, est critiquée par Ng Kim-chew 黃錦樹 (Huang Jinshu) et considérée comme un principe de « pragmatisme » (*xianshi zhuyi yuanze* 現實主義原則) de la part de Hu Lan-ch'eng. Voir Ng Kim-chew, « Du *Daguanyuan* au café — Lire/Écrire Chu T'ien-hsin » (*Cong daguanyuan dao kafeiguan — yuedu / shuxie Zhu Tianxin* 從大觀園到咖啡館 — 閱讀/書寫朱天心), p.191.

<sup>110</sup> Chu T'ien-hsin, *Chant d'un hors-monde — Chronologies du lycée de filles de Taipei* (*Jirang ge — beiyi nü san nian ji* 擊壤歌 — 北一女 三年記), Taipei, Lianhe wenxue chubanshe, 2001, p.31.

<sup>111</sup> Chu T'ien-hsin, *Chant d'un hors-monde — Chronologies du lycée de filles de Taipei*, p.48.

qu'il portait en l'an 25 de la République pour examiner le défilé des enfants soldats. De temps en temps, il baisse la tête pour regarder son peuple avec son sourire de d'habitude, puisque il sait que son pays se tiendra debout.

Je l'aime. C'est bien ce mot. Car il est celui qui me donne envie de le regarder avec tête levée. C'est bien ce mot. [...]

La passion révolutionnaire se fonde étrangement sur une sorte de « sentiment totémique » à l'égard d'un Chiang Kai-shek qui incarne une figure paternelle. Ainsi, depuis le récit de jeunesse, Chu T'ien-hsin nous dit à cœur ouvert la foi politique qu'elle porte pour Chiang Kai-shek comme père révolutionnaire. Les slogans politiques de l'époque Nationaliste : « ériger Taïwan comme province modèle des Trois Principes du Peuple » (*jianshe Taiwan wei sanminzhuyi mofan sheng* 建設台灣為三民主義模範省) et « la reconquête du Continent » (*fangong dalu* 反攻大陸) sont par exemple profondément imprégnés dans sa vie et son esprit. Elle construit un idéal, un sens d'existence à partir de ce que propage l'idéologie politico-culturelle des Nationalistes. Une confusion d'un moi avec cet idéal ne cesse de hanter la narratrice tout au long du livre. Les exemples abondent, nous ne citons que ces quelques passages pour marquer à quel point la passion politique en tant que sens de l'existence, cultivé dans l'environnement du *juancun*, s'infiltré dans une adolescente heureuse envoûtée par l'amitié, l'amour et la jeunesse elle-même :

然後太陽在樹梢上迴轉，風在天上笑，死小孩和我的笑聲響徹了整條羅斯福路，每一個路上的行人都掉頭看我們，跟路旁的老榕樹一樣羨慕的眼光，道，我也曾年輕過！想大叫大笑，這真是一個最好最好的世紀，我有青春，我還好年輕，年輕得像綠豆芽，我還有多多可揮霍的感情。<sup>112</sup>

Et après, le soleil darde sur les cimes de l'arbre, le vent sourit dans l'air. Les résonnances de nos rires, ceux de ma copine et de moi, enfants terribles, ont retenti dans toute la rue Roosevelt et ont suscité le regard envieux des passants, qui, au regard aussi admiratif que celui des arbres sur le trottoir, veulent nous dire : Moi aussi j'ai été jeune. J'ai envie de crier et de rire de tout mon cœur, comme c'est vraiment la meilleure, la

---

<sup>112</sup> Chu T'ien-hsin, « Ballon, chronique de la jeunesse », (*Qiu, qingchunxing* 球，青春行), *Les jours sur l'Arche de Noé* (*Fangzhou shang de rizi* 方舟上的日子), p.124.

meilleure des époques. J'ai ma jeunesse, et je suis encore très jeune, jeune comme une nouvelle pousse de soja. Moi, j'ai encore beaucoup de sentiments à prodiguer.

### 1.2.2) Une politique littéraire : « du non-terroir à la non-indigénéité » (*Cong bu xiangtu dao bubentu* 從不鄉土到不本土)<sup>113</sup>

Connaissant cette fusion politique et existentielle que la romancière a vécue avec l'idéologie politico-culturelle du régime Nationaliste, nous pouvons ensuite comprendre que son engagement politique dans la littérature qui commence vers la fin des années 1970 lors des « débats autour de la littérature du terroir » (*xiangtu wenxue lunzhan* 鄉土文學論戰).

Face à la conscience du terroir des années 1970, Chu T'ien-hsin ressent un malaise, car ce « terroir » qui les porte, ce sujet central des débats, n'a jamais été considéré comme un lieu d'avenir par rapport à son éducation.<sup>114</sup> Déclenché d'abord par la critique de son père Chu Hsi-ning à l'égard de cette conscience du terroir d'ici-maintenant, ce qui est le contraire de la leur, elle s'engage également dans ces débats littéraires. Avec sa sœur aînée Chu T'ien-wen 朱天文 et quelques jeunes amis, ils lancent la revue *Sansan* (*Sansanjikan* 三三集刊) en 1977, et fondent les Éditions *Sansan* (*Sansan shufang* 三三書坊) en 1979, dans une tentative de défendre leur propre « terroir » — la Chine perdue.

Il faut d'abord expliquer le sens de *Sansan*, littéralement « double trois », pour comprendre le principe d'agir de ce groupe construit presque uniquement par des jeunes sortants à peine du Lycée. Les deux « trois » renvoient respectivement aux « Trois principes du peuple » de Sun Yat-sen et à « la trinité » de la religion

---

<sup>113</sup> L'expression vient de Wu Xin-yi, « Devenir l'autre dans la configuration de l'identité : Recherche sociologique sur Chu T'ien-hsin et les études qui la concernent », p.20.

<sup>114</sup> Chu T'ien-hsin dit qu'elle « devient alors très angoissée », lors des débats littéraires, car le discours dominant, ayant tendance à insister sur l'idée de progrès, est de revendiquer un retour au terroir pour que la littérature envisage ce qui se passe sur la terre qui nous entoure. Ils protestent en particulier au nom des ouvriers et des paysans, par exemple, victimes de la société taïwanaise en pleine mutations économiques. Tout cela lui semble très loin de sa propre vie. Voir l'article de He Chun-ruei, « Hors de l'Arche de Noé : discussions sur l'œuvre récente de Chu T'ien-hsin », (*Fangzhou zhiwai : lun Chu T'ien-hsin de jinqi xiezu* 方舟之外：論朱天心的近期寫作), Supplément littéraire du *China Times* (*Zhongguo Shibao* 中國時報), 1<sup>er</sup> janvier 1994.

chrétienne. Formés par Chu Hsi-ning et Hu Lan-ch'eng, ces jeunes partisans ont le culte de la Chine, car « l'authenticité de l'histoire mondiale, leur dit Hu Lan-ch'eng, est en Chine » (*Shijieshi de zhengtong zai zhongguo* 世界史的正統在中國).<sup>115</sup> Culte pour la culture chinoise, considérée comme culture supérieure, les imaginaires de ces jeunes sont tous tintés d'amour et de rêve sur une Chine idéale. La complexité et le conflit des réalités politiques et sociales sont ainsi dissimulés par une rhétorique de sentiment. Citons encore un cas exemplaire écrit par Chu T'ien-wen pour marquer la nature de cet imaginaire, en dehors des exemples que nous avons cités un peu plus haut chez Chu T'ien-hsin :

那三月如雪，十月如楓似火紅，我的古老的中國，…… 我永生的  
戀人。<sup>116</sup>

Ce mars comme la neige, cet octobre comme un érable d'un rouge  
flamboyant. Mon ancienne Chine... mon éternel amour.

Si nous comprenons cette rhétorique de patriotisme comme un amour enchevêtré envers la Chine idéalisée, nous pouvons saisir la logique de son engagement politique dans la littérature des années 1970 d'abord, et dans les années 1980 ensuite, lorsqu'elle lutte respectivement contre la conscience du terroir (*xiangtu yishi* 鄉土意識) et la conscience de l'indigénéité (*bentu yishi* 本土意識). Se situant dans le récit historique du Nationalisme chinois (*zhongguo mingzu zhuyi de lishi xushi* 中國民族主義的歷史敘事), les jeunes de *Sansan* ont ainsi construit le sens de leur vie et leur vision du monde.<sup>117</sup> Porteuse d'une idéologie politico-culturelle, l'inclination politique de Chu T'ien-hsin, la personne la plus influençable du groupe, ne peut pas être négligée. Quelques récits très polémiques du cycle

---

<sup>115</sup> Chen Yi-ru 陳怡如, « Le Groupe littéraire *Sansan* et le Cercle de poètes de *Shenzhou* » (*Sansan wenxuejituan yu shenzhou shishe* 三三文學集團與神州詩社), <http://www.srcs.nctu.edu.tw/taiwanlit/issue4/4-12.htm#/>, consulté le 27 juillet 2012.

<sup>116</sup> Chen Yi-ru 陳怡如, « Le Groupe littéraire *Sansan* et le Cercle de poètes *Shenzhou* », consulté le 27 juillet 2012.

<sup>117</sup> Pour l'historien HSIAU A-chin 蕭阿勤 (Xiao Aqin), « Le paradigme de l'indigénisation dans la littérature taïwanaise : essentialisme stratégique et pouvoir de l'État dans le récit historique » (*Taiwan wenxue de bentu dianfan : lishi xushi celüe de benzhi zhuyi yu guojia quanli* 台灣文學的本土化典範：歷史敘事策略的本質主義與國家權力), *Router : A Journal of Cultural Studies* 文化研究創刊號, Taipei, Septembre 2005, p.97-129.

politique en particulier l'entraînent dans des controverses, surtout de nature politique, sans point de rencontre.

Et la matière et la polémique politiques chez Chu T'ien-hsin littéraire est le sujet du chapitre suivant.



## 2. Le cycle politique

Rappelons et limitons d'entrée de jeu le sujet de ce chapitre : le roman politique, que nous avons évoqué brièvement dans le chapitre 2 avec cette référence à Nicolas Tenzer : « La littérature a désormais toujours une signification politique ; en même temps, comme œuvre, elle n'est jamais sous la dépendance du politique ». Après avoir concilié deux idées opposées sur le rapport de la littérature à la politique, « il convient de, poursuit-il, faire la part entre une littérature directement politique et une qui ne l'est que par la bande ».<sup>118</sup>

Il distingue ensuite quatre sous-genres dans la littérature directement politique. Leurs définitions sont les suivantes : « On y trouve d'abord ce qu'on appelle la littérature engagée, qui dénonce une situation insupportable (esclavage, exploitation de l'homme et misère sociale, oppression d'une minorité ou d'une population). [...] Vient ensuite la littérature de témoignage qui présente, sous une forme souvent à peine romancée, des faits abominables (des camps nazis au goulag et aux procès staliniens) ou héroïques (guerres, actions de résistance). Enfin, le roman à thèse, héritier du conte et du roman philosophique à la Voltaire ou à la Diderot et des grands récits utopiques, vise d'abord à défendre une conception politique, qui peut n'avoir guère de rapports avec la dénonciation d'une justice, ou à alter sur les risques que courent nos sociétés. » Et le « roman de valeur », le quatrième sous-genre que l'auteur a classé après ces trois genres dont la définition est peut-être un peu flottante par rapport aux trois premiers : « On peut ajouter à cette typologie ce qu'on peut appeler le " roman de valeurs ", c'est-à-dire le roman qui, sans avoir un propos directement politique (au sens où il penchait pour l'un des deux camps habituels), présente un jugement sur le monde qui revêt une signification politique et souvent philosophique. » Cela nous entraîne dans une sorte de tautologie du fait que le sens du politique dans ce quatrième sous-genre est trop global.

---

<sup>118</sup> Nicolas Tenzer, « Une politique de la littérature », *ENA Mensuel*, <http://www.karimbitar.org/tenzer>, consulté le 7 juin 2007.

Le roman politique que nous concevons donc ici à la suite de Nicolas Tenzer, c'est « une littérature, de grande qualité ou non, où l'intention politique, *lato sensu*, de l'auteur prime sur toute autre considération. Celui-ci veut montrer quelles sont les " bonnes " valeurs qu'il faut cultiver et ce qu'elles impliquent. » Ou d'une manière encore plus franche, c'est une littérature qui penche pour l'un des deux camps opposés : tel auteur se proclamera dès lors comme étant partisan ou sympathisant de quel camp ou sera perçu comme tel. Ajoutons une autre définition d'Henri Mitterrand, pour cerner encore mieux les contours du genre : le roman politique est « le récit de fiction qui fait de l'action politique le principe de ses personnages principaux et des ressorts de leur action ».<sup>119</sup> À cet aspect, nous pouvons distinguer en gros deux sortes de nouvelles de Chu T'ien-hsin pour la période du cycle politique (1987-2006) : nouvelles politiques et nouvelles à caractère social. Quoique ces dernières, que nous traitons ultérieurement, soient inspirées également de la conscience politique, elles ont un regard qui, d'une certaine manière, s'affranchit des contraintes et des conflits de la binarité politique. C'est pourquoi nous les classons également dans le cycle politique mais les considérons pour la fiction socialiste et non la fiction politique au sens strict du terme. En d'autres termes, elles sont les romans politiques au sens large. C'est une série de nouvelles sociales qui marque la performance de l'écriture de Chu T'ien-hsin dans le cycle politique de son parcours romanesque : « L'Année dernière à Marimba » (*Qunian zai malunba* 去年在馬倫巴), « Petit-déjeuner chez Tiffany » (*Difannei de zaican* 第凡內的早餐), « Femme du Cru » (*Heqi* 鶴妻) et « Mamans Kangourous » (*Daishuzu mama* 袋鼠族媽媽) pour n'en citer quelques exemples.

Nous traitons ici d'abord les premières qui correspondent à l'intention de ce chapitre. Le corpus de cette visée, des nouvelles dont la matière politique constitue la première subsistance romanesque, contient donc sept nouvelles politiques du cycle : « Je m'en souviens » (*Wo jide* 我記得, 1987), « Le Décameron » (*Shiritan* 十日談, 1988), « Les Dix-neuf jours du nouveau parti » (*Xindang shijiuri* 新黨十九日,

---

<sup>119</sup> La définition d'Henri Mitterrand est citée de l'article de Karine Gros, « Eléments d'introduction à l'influence du politique dans les genres littéraires au XIX siècle », *Les Cahiers de psychologie politique* [En ligne], numéro17, juillet 2010. URL : <http://odel.irevues.inist.fr/cahierspsychologiepolitique/index.php?Id=1710>, consulté le 4 janvier 2011.

1988), « Délivrance du Buddha » (*Fomie* 佛滅, 1989), « Il était une fois, un Urashima Taro » (*Congqian congqian you ge pudaotailang* 從前從前有個浦島太郎, 1990), « Ancienne capitale » (*Gudu* 古都, 1996) et « Dernier regard vers la cité du sud » (*Nandu yiwang* 南都一望, 2006). Cependant, « Ancienne capitale », joue un rôle charnière dans son écriture du roman politique : postmoderne autant sur la forme que dans le contenu, par rapport aux autres textes. C'est pourquoi nous en parlons plus tard dans le chapitre « Lecture du temps dans l'espace ». Classés en fonction de leur thèmes et spécificités textuelles, ces six récits politiques nous montrent comment le politique est construit dans et par des stratégies textuelles.

## 2.1) Chu T'ien-hsin et la démocratie

D'après Lü Cheng-hui 呂正惠 (Lü Zhenghui), le monde politique décrit par Chu T'ien-hsin, à travers des scènes de mouvement de l'opposition (*fandui yundong* 反對運動) et de la bataille de l'élection (*xuanzhan* 選戰) par exemple, relève vivement de la critique, voire de « l'opposition violente » vis-à-vis du système démocratique.<sup>120</sup> Voici d'abord la vanité (*xuhuanxing* 虛幻性) de l'événement de l'opposition que la nouvelliste veut nous montrer dans sa première nouvelle politique, « Je m'en souviens ».<sup>121</sup> La nouvelle s'ouvre sur le moment du « réveil », la conscience à peine réveillée du héros « il », sortant du coma après un accident de voiture : « C'est bien ça, la mort... C'est bien ça, la mort... 這就是死.....這就是

---

<sup>120</sup> Voir Lü Cheng-hui, « La romancière malgré elle : discussion sur quatre romans politiques de Chu T'ien-hsin » (*Bu ziyouhu de xiaoshuojia — lun Zhu Tianxain de si pian zhengzhi xiaoshuo*, 不由自主的小說家— 論朱天心的四篇「政治小說」, *Expériences littéraires dans le Taïwan d'après-guerre (Zhanhou taiwan wenxue jingyan* 戰後台灣文學經驗, Xindian, Xindi wenxue chubanshe, 1992, p.269. Les quatre romans dont il parle sont « Je m'en souviens », « Le Décaméron », « Les Dix-neuf jours du Parti Nouveau » et « Délivrance du Buddha ». La nature commune de ces quatre romans est, d'après lui, « d'opposer violemment le mouvement politique (這四篇小說, 由於它們共同具有的、強烈的反政治運動的色彩, [...]) ». L'analyse de Lü Cheng-hui est pertinente, car les défauts et les qualités de ces nouvelles politiques sont bien soulignés.

<sup>121</sup> Chu T'ien-hsin, « Je m'en souviens », *Je m'en souviens*, Taipei, Lianhe wenxue chubanshe, 2001, p.44-67.

死..... » (p.46) Sur son lit dans l'hôpital, le héros, venant d'échapper à la mort, éprouve d'un coup un sentiment d'absurdité avec les surgissements des souvenirs de sa jeunesse. S'engageant, lors de sa jeunesse, dans le mouvement du hors-parti (*dangwai yundong* 黨外運動) à la fin des années 1970, le jeune héros doute toujours de trouver réponses pendant l'apprentissage politique, quoique sa capacité politique soit reconnue dans le milieu à l'époque. Tout cela s'éloigne peu à peu après sa réussite dans le monde publicitaire, il accepte enfin, comme les autres, le monde réel tel qu'il est : plus de doute, de réflexion sur la question de justice sociale. Et la passion et l'idéal de la jeunesse ne sont qu'une mode passagère. La nouvelle se termine, rejoignant le début du récit, par la découverte du héros à ce moment du réveil : « Mon dieu, la vie est effectivement ainsi... 天啊！人生原來是這個樣子的.....) ». (p.67)

Le titre de la deuxième nouvelle, « Le Décameron », emprunte à la traduction en chinois du *Décaméron* de Jean Boccace (Giovanni Boccaccio), ce qui veut dire les récits racontés par dix jeunes personnages pendant dix jours, rassemblés chaque soir pour échanger leurs histoires lors de leurs séjours à la compagne.<sup>122</sup> Ainsi Jean Boccace nous donne un recueil de nouvelles, composé de la juxtaposition des voix en histoires séparées, autonomes qui n'ont aucun rapport entre les une avec les autres. Dans un premier temps, l'allusion au Décaméron de la nouvelle est une technique formelle, car Chu T'ien-hsin décrit le mouvement de l'élection à travers également les perspectives de quatre personnages, de différente catégorie sociale, assistants, de façon différente, à une campagne électorale : venant d'une classe des ouvriers, *Honghou* 紅猴 un enthousiaste du mouvement d'opposition, ignorant de la politique ; Chen Chang 陳昌, un vieux prisonnier politique qui ressent la grande distance qu'il maintient avec le monde extérieur lors de sa participation à l'élection ; Shi Min-hui 施敏輝, un homme d'affaire qui a du rapport avec la vieille famille taïwanaise et qui doute toujours de leur discours politique ; et enfin une jeune étudiante Dong Shu-ting 董書婷 qui a voulu vérifier les théories politiques étudiées et se trouve complètement déçue lors de la

---

<sup>122</sup> Chu T'ien-hsin, « Le décameron », *Je m'ensouviens*, p.68-93.

compagnie. S'agit-il d'un débat sur la démocratie ? Y a-t-il réellement un dialogue entre ces quatre expériences électorales ? N'est-ce que la juxtaposition « volontaire » de quatre exemples juxtaposés qui témoignent encore une fois de la vanité de la démocratie ? Car la nouvelle apparaît d'abord comme une étude de mœurs électorales, orientée cependant vers une vision de l'engagement politique, qui n'est qu'une tentative de sortir le quotidien étouffant. La remarque de Lü Cheng-hui nous montre en outre que l'on pourrait écrire cette nouvelle à la faveur du mouvement de l'opposition, si on choisit quatre autres personnages comme exemple pour les mêmes catégories sociales différentes.<sup>123</sup> C'est pourquoi Lü Cheng-hui pense que ces deux nouvelles politiques sont des œuvres idéologiquement marquantes contre le mouvement de l'opposition. Les personnages sont trop manipulés par son auteur, le remarque ainsi Lü Cheng-hui avec le mot : « *qiang li de yunzuo ta de renwu*, 強力的「運作」她的人物. » Ils sont devenus finalement des types politiquement peu parlants, ils ne sont que l'expression forte de la volonté politique de l'auteur.

Avec « Les dix-neuf jours du nouveau parti », Chu T'ien-hsin a changé de stratégie : la scène politique est réduite cette fois-ci à la psychologie du personnage, par comparaison avec les deux premières nouvelles.<sup>124</sup> Le « nouveau parti » dont la nouvelle parle ici est le Parti Démocrate Progressiste, à peine formé, et qui mobilise les gens qui jouent en Bourse, auxquels le gouvernement demande une nouvelle taxe boursière. Pour protéger leur propre intérêt, ces boursiers descendent dans la rue, soutenus par quelques députés du PDP, afin de protester contre cette nouvelle loi. L'héroïne, « elle », une femme de foyer, retrouve le goût de vivre à travers cette crise boursière. Car ce seul contact avec le monde extérieur lui permet de sortir son quotidien fermé. En outre, la participation à la manifestation lui donne une joie qu'elle n'avait pas éprouvée auparavant : ce sentiment de partager et de crier avec les autres lui donne l'impression de choisir une autre vie, sa propre vie. La critique de Chu T'ien-hsin sur cet enthousiasme ignorant est évidente puisque cette protestation n'est provoquée que par la perte d'argent de ces manifestants, y compris

---

<sup>123</sup> Lü Cheng-hui, « La romancière malgré elle : discussion sur quatre romans politiques » de Chu T'ien-hsin » p.271.

<sup>124</sup> Chu T'ien-hsin, « Les dix-neuf jours du nouveau parti », *Je m'ensouviens*, p.134-167.

le nouveau Parti politique qui associe aux questions de finance, c'est-à-dire des relations « profitables », dès le commencement de sa fondation. Encore une fois, l'auteur souhaite nous démontrer cette vanité du mouvement d'opposition par sa perspective bien fixée. Mais ce qui est réussi dans cette nouvelle, c'est la construction vivante d'une femme marginale, prisonnière de la famille. Car ce qui compte pour elle dans cette histoire-là, ce n'est pas la perte d'argent mais plutôt l'anéantissement d'une nouvelle vie qui part rapidement avec la brève durée de la manifestation.

Faisant référence à un conte japonais, Chu T'ien-hsin décrit exclusivement le retour dans la vie quotidienne d'un prisonnier politique après une trentaine années de prison dans « Il était une fois, un Urashima Taro ». <sup>125</sup> Selon la légende japonaise, le pêcheur Urashima Taro sauve une tortue et est récompensé par un séjour dans le palais sous-marin de Ryujin, parce que la tortue est la fille du roi de l'océan. De retour chez lui, il découvre que plus de 300 ans se sont écoulés dans le monde réel et que plus de personne ne se souvient de lui. Dépressif, il ouvre le coffret que la princesse de l'océan lui a offert lors de son départ et il se met à vieillir soudainement car le coffret a stocké les années qu'il a passé dans l'océan. À travers cette allusion, Chu T'ien-hsin montre la psychologie aliénée d'un militant politique perdant son rôle habituel dans une société qui n'est plus propre à lui. Descendant d'une famille très riche, la jeunesse du militant est motivée par la foi dans l'idéologie communiste russe. Lecteur ardent de Maxime Gorki et d'Alexandre Pouchkine, il aspire à libérer la société pour atteindre l'égalité entre les êtres humains. Et cela le conduit à une trentaine d'années de prison à Taïwan. Mais, comme son sens temporel s'arrête au moment d'être mit dans la prison, le vieux militant, après avoir retrouvé sa liberté, perd tous ses repères dans un nouveau monde inconnaissable, ravagé par le capitalisme. La paranoïa de persécution lui pousse encore à voir des espions partout dans la vie quotidienne et il devient surtout misérablement un intrus dans sa propre famille après toutes ces années de séparation.

---

<sup>125</sup> Chu T'ien-hsin, « Il était une fois, un Urashima Taro », *À mes frères des juancun*, Zhonghe, INK, 2002, p.83-116.

À la fin du récit, lorsque le protagoniste ouvre par hasard l'un des cartons mis dans un coin de la maison, il découvre que la plupart des lettres qu'il écrivait à sa famille pendant ces années n'ont pas été décachetées. Figé sur place, il se met d'un coup à hurler de douleur et se métamorphose à vitesse accélérée en un vieil homme à la barbe blanche. L'engagement politique qu'il croyait avoir choisi librement se révèle finalement un leurre, car l'idéal socialiste qu'il a porté toute sa vie est brutalement dévalorisé par sa propre famille. Avec ce portrait ironique du militant politique et de la victime politique (*zhengzhi shounanzhe* 政治受難者), le récit témoigne de son caractère démystifiant de la blessure politique qui construit depuis des années le cœur du discours d'opposition taïwanaise.

## **2.2) Faire scandale : la polémique du genre « roman d'actualité (*xinwen xiaoshuo* 新聞小說)**

Politiquement engagées, ces nouvelles politiques sont presque toutes des écrits qui évoquent directement la situation socio-politique de leur temps. Le temps traité ici est souvent l'immédiateté du temps présent. Se faisant le reporter de la réalité insulaire, l'intention immédiate de la politique dans ces récits est évidente. Dans les pages suivantes, nous voulons parler d'un sous-genre particulièrement marquant sur ce caractère du présent immédiate, c'est la « fiction d'actualité » (*xinwen xiaoshuo* 新聞小說). Inventé par le romancier Chang Ta-ch'un 張大春, le genre associe le roman à une volonté de saisir le monde de manière immédiate, comme un journal ou une chronique, par exemple. En bref, l'auteur prétend faire œuvre de journalisme dans la fiction.<sup>126</sup> Roman, article d'actualité ? C'est ainsi que la frontière de ces deux genres est brouillée, et que le genre fait souvent scandale du fait d'être suspecté de faire allusion à tel ou tel personnage réel. Parallèlement avec les chroniques que Chu T'ien-hsin écrit pendant ces années dans une presse taïwanaise, ce genre de nouvelles politiques plonge le lecteur dans la réalité socio-politique taïwanaise des années 1980-1990. Ce type de littérature a parfois une

---

<sup>126</sup> Considéré comme le maître du genre, Chang Ta-ch'un intervient dans le champ du journalisme avec la forme fictionnelle. Son livre, *Le grand menteur* (*Da shuohuangjia* 大說謊家) par exemple, est un exemple remarquable dans le genre.

portée supérieure à celle d'essais ou d'articles de presse qui traitent du même sujet car son effet est plus immédiat et important que ces deux derniers genres.

Voici un exemple remarquable et représentant : la « Délivrance du Buddha » de Chu T'ien-hsin, un récit polémique suscitant de très vives controverses à sa sortie en 1985.<sup>127</sup> La nouvelle est par conséquent recueillie dans *Chacun à son excellence* (*Geling fengsao* 各領風騷), compilé par Su Weichen, dans lequel elle rassemble les vingt romans les plus controversés dans l'histoire littéraire taïwanaise. Pourquoi tant de polémiques ? Ce qui a choqué le plus à l'époque, c'est que les deux protagonistes de cette nouvelle font allusion abusivement à un couple réel, considéré comme idéal, activement reconnu dans les médias. On fait allusion à un couple et chacun sait de qui il s'agit, puisque on est du même monde. Basculant entre la fiction et le réel, la nouvelle a introduit une sorte de « politique » dans le roman. Est-il effrayant d'écrire le présent dans la fiction, particulièrement lorsque ce présent renvoie aux personnes réelles ? De l'effervescence, puis des remous autour de cette nouvelle, c'est une affaire politico-littéraire « à chaud » de cette année-là.

Sur une intrigue amoureuse dans laquelle les deux protagonistes ont bien profité du mouvement d'opposition pour satisfaire leur besoin personnel, Chu T'ien-hsin fait ici le procès du mouvement d'opposition. Premièrement, le mouvement d'opposition est, par excellence, « un spectacle ». Car on doit s'adapter à ses divers auditoires, notamment, dans un milieu où l'ambiance compte, visant parfois tout simplement à flatter ou duper l'auditeur. Deuxièmement, c'est la logique de l'argent qui organise la politique d'opposition. Le message est bien clair : pour jouer un rôle dans la politique, attachez-vous d'abord aux relations profitables. Troisièmement, c'est le rapprochement du sexe et du politique. Bref, la métaphore de l'engagement politique se construit autour de l'image du business et du plaisir sexuel, en particulier, le dernier. Du militant au libertin, on pourrait même conclure que le mot-clé dans l'affaire politique est : jouir. Comme la fin de la nouvelle le décrit vivement lorsque le héros dissident s'adresse à son auditeur : « Voilà qu'il lance comme s'il éjaculait : "j'existe car je résiste". De grands cris et de grands éclats de rire

---

<sup>127</sup> Chu T'ien-hsin, « Délivrance du Buddha », *Je m'en souviens*, Taipei, Lianhewenxue chubanshe, 2001, p.168-195.



satisfaits, comme des vagues, ont envahi une nouvelle fois la salle, comme si A-yun atteignait l'orgasme, longtemps, longtemps ...他射精似的吐出話：「我存在，因為我反對。」全場又潮水似的發出快樂滿足的喊笑聲，如同阿雲獲得高潮之時，良久良久 ... » (p. 195) La question est alors posée par ce brouillage entre fiction et actualité dont la frontière est difficile à définir. C'est pourquoi la fiction d'actualité dont les remous dépassants souvent l'œuvre elle-même, la « Délivrance du Buddha » ne peut y échapper. D'un coup, les rumeurs circulent partout aussi bien autour de la nouvelle qu'en dehors de la nouvelle, il s'agit de l'amour et de la haine concernant la nouvelliste et le couple réel en question.<sup>128</sup>

### 2.3) Les lettres des *Waishengren*, fiction politique d'anticipation

Ironie sur l'idéal social et doute sur l'opinion publique (*minyì* 民意), ces nouvelles politiques sont écrites en majeure partie durant les quelques premières années après la levée de la loi martiale, c'est-à-dire la fin des années 1980. Il y a donc chez Chu T'ien-hsin trois types d'opposants. D'abord, on devient opposants par illusion parce que l'on croit que le monde pourrait être changé par la révolution, et cela finit par soit s'en désillusionner (« Je m'en souviens ») soit s'anéantir dans la vie réelle (« Il était une fois, un Urashima Taro ») ; on l'est ensuite par intérêt ou ignorance, car le milieu nous permettra de prendre une place que la société ancienne refuse à donner (« Délivrance du Buddha », « Le Décaméron » et « Les Dix-neuf jours du Parti Nouveau »); Enfin, on l'est par plaisir, comme on éprouve le même impulsion et le même plaisir dans le mouvement de l'opposition que dans l'acte sexuel (« Délivrance du Buddha »). La métaphore de la démocratie insulaire est ainsi collée, d'une nouvelle à l'autre, à l'illusion, l'affairisme, l'ignorance et au sexe.

En 2006, avec une quinzaine d'années de distance par rapport aux nouvelles politiques que nous venons d'évoquer, son dernier récit politique, « Dernier regard vers la cité du sud » décrit des angoisses politiques et une ironie aiguisée contre les

---

<sup>128</sup> À ce sujet, on se réfère à l'article de Yang Zhao 楊照, « Roman d'allusion à Taïwan » (*Yingshe xiaoshuo zai Taiwan* 「影射小說」在台灣), <http://www.douban.com/group/topic/14945752/>, consulté le 28 juillet 2012.

indépendantistes au pouvoir qui ont transféré le siège de la Capitale dans le sud.<sup>129</sup> La nouvelliste dépeint un futur monstrueux sur l'île sous forme de fiction politique d'anticipation. Il ne s'agit pas de fiction d'anticipation pure, encore moins de science-fiction, simplement d'une fiction politique qui situe l'action dans le futur. Le terme « anticipation » désigne ici, littéralement et précisément, une forme de « prédiction/fable » (*yuyan/ yuyan* 預言/ 寓言), mots employés par la nouvelliste elle-même.<sup>130</sup> Sur l'île divisée en deux sociétés, le Taïwan du Nord (*beiguo* 北國) face à le Taïwan du Sud (*nanguo* 南國), les *Waishengren*, regroupés généralement dans le Nord de l'île, ne sont pas seulement privés de tous droits de citoyen et de se marier avec d'autres membres éthiques, ils doivent tous écrire des « lettres de confessions des *Waishengren* » (*Waishengren gaojieshu* 外省人告解書) afin de manifester leur fidélité et leur amour pour Taïwan. En somme, les *Waishengren* subissent ce que les Juifs ont vécu en Allemagne après les lois antisémites en 1935, comme la jeune narratrice nous le confirme aussi : « Cela est effectivement la version copiée des lois antisémites de Nuremberg en 1935 [...] 這根本是照抄一九三五年紐倫堡猶太人法 [...] ». (p.47)

Le récit se développe en deux formes différentes : d'un côté, une jeune fille raconte la vie qui l'entoure ; de l'autre c'est la mère de la jeune fille, une cinquantenaire appartenant à la deuxième génération des Continentaux, décrit ce qu'elle pense sous forme de lettre de confession recommandée par l'autorité indépendantiste. D'une manière distanciée et indifférente, la jeune narratrice principale préfère s'abandonner dans la musique avec un casque ou aller dans un monde imaginaire peuplé de lutins (*jingling* 精靈) qu'elle a écrit, inspiré par des

---

<sup>129</sup> La nouvelle est parue dans la revue *INK* (*Yinke wenxue shenghuo zhi* 印科文學生活誌), dans un numéro spécial sur Chu T'ien-hsin, n°37, Septembre 2006, p. 46-63.

<sup>130</sup> Dans un entretien avec Tang Nuo 唐諾, Chu T'ien-hsin avoue que le temps se situe dans le Taïwan d'une trentaine d'années plus tard afin de regarder le présent avec le regard du futur, et cet écart temporel est inspiré par George Orwell quand il écrit *1984* en 1948. À propos de la forme de cette nouvelle, l'auteur emploie le terme 預 / 寓言 (*yu / yu yan*) pour désigner prédiction et fable à la fois du récit. Voir l'entretien « Je ne laisserai rien l'emporter sur la littérature — entretien entre Tang Nuo et Chu T'ien-hsin » (*Wo bu hui rang renhe dongxi lingjia wenxue zhi shang — Tang Nuo duitan Zhu Tianxin* 我不會讓任何東西凌駕文學之上 — 唐諾對談朱天心), *INK*, n°37, Septembre 2006, p. 20-38.

bandes dessinés, des jeux vidéos et des histoires magiques. Son regard est plutôt tourné vers son propre monde intérieur quoiqu'elle sente la pensante inquiétude imposée dans la vie. Les réalités politiques que sa mère est entrain de vivre sont pour elle de l'histoire des adultes. Avec cette décadence morale d'une jeune génération, Chu T'ien-hsin nous décrit un pays insulaire (*daoguo* 島國) plongé dans l'horreur de la discrimination vis-à-vis des *Waishengren*. L'insertion des *Waishengren shu* donne une dimension discursive au récit car elle permet à l'auteur de parler sans détour du présent politique mais en situant l'action dans le futur. À travers ce climat de société entièrement criminogène, la nouvelliste nous montre les inéluctables conflits d'un pays obsédé par la question de groupes éthiques. « Supposons que tu doives quitter à jamais ce pays insulaire, qu'est-ce qui te manquerait le plus ? 假想，必須永遠離開這島國的那一刻，最叫你懷念的，會是什麼？ » Cette phrase fonctionne comme une litanie qui, répétée à plusieurs reprises, marque la hantise d'un désir de quitter cette île qu'on ne veut plus supporter, comme le dernier mot du récit finit par répondre à cette question obsédante : « Au moment où je devrais partir pour toujours, j'oublierai peut-être de tourner la tête pour y regarder. 必須永遠離開的那一刻，我可能會忘了回首一望。 » (p.63)

Une quinzaine d'année plus tard, par rapport aux récits politiques que nous venons d'évoquer, la nature d'un tel récit politique est curieuse. Imprégnée par les peurs de la transformation du politique, la nouvelle nous paraît comme écrite sous le signe de la paranoïa, car déportée et torturée au cours de la division du pays, la mère s'est brisée sur elle-même : elle accuse et s'accuse sans cesse comme une paranoïaque.<sup>131</sup> Drame de la relation du sujet lyrique au sujet politique, d'une certaine manière, une variante de « Ancienne capitale » de l'année 1996, la nouvelle cruciale du cycle politique et dont nous parlons plus tard dans le chapitre « L'Espace dans le temps » : c'est la confrontation du moi et de l'histoire. C'est une plongée à la fois politique et psychologique dans le futur de Taïwan. Mais qu'est-ce qui s'est passé durant le silence assez long qui succède à « Ancienne capitale », lourd et

---

<sup>131</sup> Sur ce point, nous analysons plus en détail dans le chapitre 3 de la Partie III : « Ennemi intime : le moi dans l'histoire ».

oppressant déjà à l'époque ? Pourquoi cette reprise de « Ancienne capitale », après un livre totalement apolitique tel que *Le flâneur* en 2000 ? Et si « Dernier regard vers la cité du sud » est une pièce un peu détachée dans le parcours du cycle politique, la nouvelle constitue pourtant un retour à la jeunesse, ce qui anticipe l'œuvre suivante, *Une aube d'été, l'amour autour des fleurs de lotus* de l'année 2010, une œuvre consacrée à l'amour après les cinquantes mais l'auteur l'interroge avec le regard de la jeunesse.

C'est avec cette vision d'une histoire à l'échelle de l'individu que Chu T'ien-hsin termine son cycle dit politique.

### 3. Le temps de la mémoire

Comme ce que nous avons mentionné dans l'introduction de cette partie, les matières politique et mémorielle ont caractérisé un cycle dit politique de la création romanesque de Chu T'ien-hsin. Outre ces critiques sur la démocratie taïwanaise, ce cycle que nous appelons politique est également marqué par une écriture de la mémoire qui vise à lutter contre la mémoire libérée d'un autre groupe ethnique à peine au pouvoir afin que leur propre histoire ne soit pas oubliée par cette nouvelle histoire en cours. Sur le plan analytique, nous adoptons une approche thématique, qui prend appui sur les différents éléments mis en relation avec la mémoire. Dans ce chapitre, nous voulons traiter deux nouvelles, centrées fortement, l'une comme l'autre, sur le thème de la mémoire.

Dans les pages suivantes, nous essayons donc en premier lieu d'appréhender un temps de la mémoire autant individuel que collective, et une écriture consacrée essentiellement à la communauté des *juancun*. C'est ce que l'on appelle « littérature des *juancun* » (*juancun wenxue* 眷村文學). La nouvelle « À mes frères des *Juancun* » de Chu T'ien-hsin en est le cas exemplaire du genre. Ensuite, nous travaillons sur « L'Eau de Hongrie » (*Xiongyali zhi shui* 匈牙利之水), une autre nouvelle dans laquelle l'odeur joue le rôle de signe mémoratif déclenchant la mémoire du passé. Ainsi, les souvenirs provoqués reconstruisent un espace de liberté où le soi rencontre la première fois l'autre.

#### 3.1) Les *juancun*, une construction politique transformée en thème littéraire

Jouissant d'un statut politique particulier doté par les Nationalistes, le système des *juancun* débouche sur une vision de ces villageois qui se considèrent comme groupe à part, groupe d'une identité distincte, surtout au niveau du plan politique. C'est ce que l'on appelle une conscience imaginaire se situant au centre (*xiangxiang de zhongxinguan* 想像的中心觀) chez les villageois des *juancun*,

formatée par l'idéologie du régime Nationaliste.<sup>132</sup> Citons un passage d'un roman de Chu T'ien-hsin, *Ce qui n'est pas fini* (Weiliao 未了), pour illustrer cet imaginaire collectif des villageois basé sur le sentiment du centre et de supériorité, par rapport aux habitants résidant en dehors des *juancun*, y compris même la grande majorité des *Waishengren* :

「...」眷村的人總習慣叫那些村外的人，不一定是農家的，也不一定是本省人的，都一律叫老百姓，「...」這種叫法的感情是很複雜特別的，有些輕視的意思，有些憐惜，又有些洋洋自得，像是老兵的心情，自己真是戍守前方保鄉衛國的英勇戰士啊。<sup>133</sup>

[...]Les villageois des *juancun* ont l'habitude d'appeler « le petit peuple » tous les gens du dehors, même ceux n'étant pas forcément agriculteurs, ni non plus Taïwanais de souche, [...].Le sentiment dégagé par cette appellation est très complexe et très particulier. Il signifie un peu de mépris, de tendresse, et de plus, de fierté, comme le sentiment d'un vieux soldat se considérant vraiment comme un brave guerrier lorsqu'il lutte au front pour sa famille et son pays.

Cependant, face à toutes sortes de mouvements démocratiques et sociaux insulaires, ils ne perdent pas seulement leur pouvoir et leur statut (peu importe que ce centrisme soit réel ou imaginaire), mais surtout leur identification à un mythe anéanti. La nature sacrée de la révolution associée à la reconquête du Continent, à laquelle ils construisent le sens de leur vie est ainsi démentie et brisée. Ce sentiment de décentrement suscite, en général, une psychologie de victime et de crise chez ces villageois. Comment sortir de ces « clos » géopolitiques et psychologiques que les Nationalistes ont construits autour d'eux ? De cette inhabitude à communiquer avec le dehors, le sentiment de rejet se transforme en celui de peur vis-à-vis des insulaires qui les entourent. C'est ainsi que la fin des années 1980 se produit peu à peu une catégorie d'œuvres littéraires désignée sous le nom de littérature des *juancun* dont la définition reste encore à préciser. En bref, ce sont des romans dont le sujet traite des *juancun*. Et il nous faut préciser dès le début que le terme ne désigne pas un genre ou un sous-genre littéraire à proprement parler. Cela n'a rien d'un mouvement, c'est

---

<sup>132</sup> Le terme vient de He Chun-rei, « Hors de l'Arche de Noé : discussion sur l'œuvre récente de Chu T'ien-hsin », Supplément littéraire du *China Times*, 1<sup>er</sup> janvier 1994.

<sup>133</sup> Chu T'ien-hsin, *Ce qui n'est pas encore fin*, Taipei, Lianhe wenxue chubanshe, 2001, p.133.

juste un élan qui regroupe certains écrivains, nés et grandi dans les *juancun*, ce que nous appelons « écrivains des *juancun* » (*juancun zuojia* 眷村作家).

Rongés par l'inadaptation au changement socio-politique, partagés entre un passé révolu et un présent répulsif, le mal-être de nombreux écrivains des *juancun* se présente donc par une angoisse vis-à-vis de l'histoire, celle d'être marginalisé dans la société. Groupée notamment autour de Chu T'ien-hsin, de Chu T'ien-wen, de Chang Ta-chun et de Su Wei-chen, par exemple, les écrivains des *juancun* s'inquiètent de la transformation du pouvoir politique et de la disparition des *juancun*. Animés donc d'une espèce de nostalgie qui caractérise leurs écritures, la littérature des *juancun* démontre une voie littéraire pour affronter la crise des valeurs qu'ont subie ces villageois.<sup>134</sup> En somme, quoiqu'ils varient d'un roman à l'autre, les axes directeurs de ces écrits tournent autour de la nostalgie du passé et de la conscience douloureuse de du soi dans le présent. Dès lors, les *juancun*, une construction politiquement singulière dans le monde, se transforme en thème littéraire à Taïwan.

Considérée comme l'une des fers de lance de la littérature des *juancun*, Chu T'ien-hsin représente un exemple remarquable, car son récit, « À mes frères des *juancun* », est considéré comme œuvre représentante de cette littérature.<sup>135</sup> Cependant, ce n'est pas son premier récit consacré sur les *juancun*. En effet, un court roman sorti en 1982, *Ce qui n'est pas fini*, est écrit quelques jours après avoir eu la nouvelle de la destruction d'un *juancun* :

<未了> 概略說是記載一群眷村小孩的成長，這個題材本是想好了要等將來功力夠的時候，好好寫成一篇長篇的，沒想到去年五月得悉以前住的村子要拆建為四層樓的國宅，為了這個，短短數日內倉促下筆。<sup>136</sup>

---

<sup>134</sup> Le sentiment de « victimisation » chez certains *Waishengren* et villageois des *juancun* est fréquent. À ce sujet, on peut se référer aux études de Mau-Kuei Chang dans l'article « Comprendre les nuances des *Waishengren*, Histoire et autonomie des acteurs » (*Perspectives chinoises*, n°3, 2010, p.116-132) par exemple.

<sup>135</sup> Chang Ta-chun, préface dans *À mes frères des juancun*, Zhonghe, INK, 2002, p.5

<sup>136</sup> Chu T'ien-hsin, l'auto-préface (zixu 自序) dans *Ce qui n'est pas fini*, p.21.

*Ce qui n'est pas fini* raconte en résumé l'apprentissage de la vie d'un groupe d'enfants des *juancun*. J'avais déjà bien l'intention de développer ce sujet dans un gros roman quand je me sentirais compétente pour le genre. Le mois de mai dernier, j'ai commencé à écrire en hâte, après avoir vu une nouvelle inattendue, celle d'un *juancun* que j'habitais auparavant qui va être reconstruit en un bâtiment social à quatre étages.

Il s'agit ici d'un « roman d'éducation » (*qimeng xiaoshuo* 啟蒙小說) dans lequel l'apprentissage de la vie des quelques enfants des *juancun* est mis en œuvre.<sup>137</sup> Comme le roman est écrit en 1981, sept ans avant la levée de la loi martiale, on remarque donc que l'écriture a moins d'amertume et de critique par rapport à celle d'« À mes frères des *juancun* », une autre nouvelle centrée sur les *juancun* et publiée en 1991. Ce roman est donc doté de la douceur de la nostalgie sentimentale en racontant la vie quotidienne dans un *juancun* autour d'une famille Xia (*Xia jia* 夏家) et son voisinage. Le récit illustre, d'une manière personnelle et documentaire à la fois, la vie, le sentiment et la pensée des villageois et leur rapport vis-à-vis du monde extérieur, c'est-à-dire les habitants et la terre de l'île. Ce roman dévoile déjà une volonté de se souvenir de ce qui n'est pas encore et ne sera pas non plus achevé, comme le titre du roman l'indique, malgré la destruction graduelle des *juancun* et la dispersion des villageois pour des raisons diverses.

Mais il faut attendre la parution d'« À mes frères des *juancun* » pour que le récit sur les *juancun* atteigne ses dimensions psychologiques et politiques les plus manifestes : face au changement bouleversant, le narrateur d'« À mes frères des *juancun* » ne raconte plus une histoire, comme ce qui a été pour *Ce qui n'est pas fini*, mais plutôt « discute » de plusieurs thèmes concernant les *juancun*. Les éléments romanesques de celui-ci ont presque disparu, le récit prend le ton d'un essai qui en appelle aux habitants d'une communauté en train de disparaître. Nous classons par conséquent dans les pages suivantes quelques thèmes revendiqués autour des questions des *juancun*.

---

<sup>137</sup> Le terme « roman d'éducation » vient de Chang Ta-chun. Il pense que le narrateur de *Ce qui n'est pas fini* a le ton de quelqu'un qui a du savoir-vivre (*shigu* 世故), ce qui ne devrait pas être pris sur ce ton dans le genre du roman d'éducation en général. Préface à « À mes frères des *juancun* » p.8.



### 3.2) « À mes frères des *juancun* » : mémoire d'une communauté en voie de disparaître

En effet le recueil de nouvelles ne compte finalement qu'une nouvelle concernant les *juancun*. Mais pour attirer le public sensible, engagé dans la bataille de la mémoire communautaire, l'éditeur choisit le titre révélateur de cette nouvelle « À mes frères des *juancun* » pour porter le titre du recueil, en propageant l'aspect marginal de cette communauté en voie de disparition dans une société en pleine mutation politique et économique où le problème de l'identité et le conflit parmi les groupes ethniques sont au centre des débats sociaux.<sup>138</sup>

#### 3.2.1) Mémoire des *juancun*, mémoire en tant que dédicace

La nouvelle commence par un étrange préambule, inspiré par Zhang Ailing 張愛玲 dans lequel le narrateur tente de formuler une sorte de pacte de lecture avec son lecteur « tu » :

我想請你，讀這篇小說之前，做一些準備動作——不，不是沖上一杯滾燙的茉莉香片並小心別燙到嘴，那是張愛玲〈第一爐香〉要求讀者的——，至於我的，抱歉可能要麻煩些，我想請你放上一曲「Stand by me」，對，就是史蒂芬·金的同名原著拍成的電影，我要的就是電影裡的那一首主題曲，坊間應該不難找到的，總之，不聽是你的損失哦。

那麼，合作的讀者，我們開始吧。(p.62)

Je t'en supplie, avant de commencer la lecture, de faire quelques préparatifs — non, ce n'est pas de prendre une tasse de thé bouillant au jasmin en prenant garde de ne pas te brûler la bouche, ce que Eileen Zhang a demandé à ses lecteurs dans « Le parfum de la première combustion » — ma demande, désolé, elle semble être un peu plus compliquée, c'est, je vous en supplie, de vous mettre la chanson : « Stand by me ». Exact, c'est la chanson qui a le même titre de l'œuvre adaptée de Stephen King. Ce que je veux, c'est le thème principal du

---

<sup>138</sup> Chu T'ien-hsin, « À mes frères des *juancun* », *À mes frères des juancun*, Zhonghe, INK, 2002, p.61-82.

film, celui qui n'est pas très difficile à trouver au marché. En bref, il serait dommage pour toi de ne pas l'écouter.

Alors, lecteur coopératif, nous pouvons commencer.<sup>139</sup>

En imposant un certain cadre au dialogue avec le lecteur, le narrateur « je » s'adresse directement à son lecteur *ni* 你 (« tu ») afin de raconter une histoire sur « elle », le personnage principal du récit. Ce cadre construit, dès l'entrée du jeu, une double dramatisation : celle de l'histoire qui sera racontée et celle de l'énonciation elle-même par la présence d'un narrateur qui met en scène son écriture. Avec ce prélude sous forme de dialogue, le lecteur est invité à entrer, d'une manière compréhensive, dans le contexte de l'histoire : une dynamique affective est mise en œuvre pour que le lecteur accepte à entrer tout doucement dans le monde d'« elle ».

Et qui est cette « elle » ? Une « elle » qui évoque une personne, remplaçant un nom, comme la fonction habituelle du pronom personnel ? La « forme de la catégorie » (*lei de xingshi* 類的形式), proposée dans l'analyse de Ng Kim-chew 黃錦樹 (Huang Jinshu) sur cette « elle » est très intéressante :

這篇小說就以一個沒有名字的「她」為敘事觀點，而這個她其實是一個集體的「她」——「我不知道該如何形容她，青春期的女孩，或小女人，第一次的月經來潮並沒有嚇倒她……」箇中「或」字，道出了「她」其實是一種「類型」，而非個人。在小說的推展中，這種傾向愈來愈明顯。從「她」的特殊待遇——關聯著一個男孩子「寶哥」的性啟蒙——而帶出一「類」類似遭遇的男女 [...] <sup>140</sup>

Le point de vue narratif est centré sur une « elle » sans nom, et cette « elle » est en effet une « elle collective » — « Je ne sais pas comment la décrire, une grande fille adolescente, ou une petite femme, que les premières menstruations ne l'ont pas effrayé ... » Le mot « ou » de la phrase a bien traduit cette « elle » qui a la nature d'une « catégorie »,

---

<sup>139</sup> A propos de « Stand by me », la chanson dont Chu T'ien-hsin parle ici, nous signalons qu'il y a une confusion dans le texte cité de l'auteur. En effet, « Stand by me » est un film américain réalisé en 1987 d'après la nouvelle « Le Corps » de Stephen King, mais le titre du film vient de la chanson de Ben E. King, « Stand by me », sortie en 1961.

<sup>140</sup> Ng Kim-chew, « Du *Daguanyuan* au café — Lire/ Écrire Chu T'ien-hsin », *À mes frères des juancun*, p.199.

mais non celle d'un individu. Et cette nature est de plus en plus manifeste avec la progression du roman. À partir de l'expérience particulière de cette « elle » – son initiation sexuelle concernant un garçon nommé Baoge – l'auteur décrit aussi une « catégorie » des filles et des garçons qui ont presque les mêmes expériences.

Ainsi, cette « elle » a pour rôle essentiel d'indiquer en quelque sorte une catégorie de filles afin de souligner une vision du monde partagée parmi elles.

À travers le portrait d'« elle », la mémoire individuelle désigne volontairement l'appréhension d'une mémoire collective :

那一年，她搬離眷村，遷入都市邊緣尋常有一點點外省、很都多本省人、有各種職業的新興社區，河入大海似的頓時失卻了與原水族間各種形式的辨識與聯繫，仍然滯悶封閉的年代，她跟很多剛學吉他的學生一樣，從最基礎簡單的歌曲彈唱起，如 « Where have all the flowers gone »?，並不知道那是不過五、六年前外頭世界狂飆一場的反戰名歌，她只覺得那句歌詞十分切她心意，真的，所有的男孩們都哪裡去了，所有的眷村男孩都哪裡去了？<sup>141</sup> (p.65)

Cette année-là, elle a quitté le *juancun* et a emménagé dans un nouveau quartier ordinaire à peine construit où logent peu de *Waishengren* et beaucoup d'habitants locaux, des gens exerçant divers métiers. Et comme la rivière qui se jette dans la mer, elle a perdu d'un coup toute sorte de reconnaissance et de contact avec ses compatriotes venant aussi de la même rivière ou d'une autre. À ce moment-là, le temps était encore étouffant et fermé. Comme la plupart des étudiants qui se mettaient à la guitare, elle commençait par l'un des airs les plus simples, tel que « Where have all the flowers gone ? ». Et elle ignorait que c'était une chanson contre la guerre déjà furieusement répandue, seulement cinq à six ans plus tôt, dans le monde extérieur. Elle ne ressentait qu'une phrase de parole qui la touchait parfaitement : c'est vrai, où sont allés tous les garçons ? Où sont allés tous les garçons des *juancun* ?

C'est ainsi que la destruction des *juancun* et la dispersion des villageois sont devenues pour la deuxième génération des Continentaux les expériences communes

---

<sup>141</sup> Le terme *Benshengren* 本省人, ce qui veut dire littéralement en chinois « les gens de la province », désigne les Taïwanais de souche par opposition aux *Waishengren*.

d'un déracinement à Taïwan après l'exil forcé de leurs parents.<sup>142</sup> « En un mot, votre groupe ethnique est en voie de disparaître, tu dois l'accepter et t'y adapter également 總而言之，你們這個族群正日益稀少中，你必須承認，並做調適 », comme l'auteur nous parle ainsi de cette situation menaçante. « Les frères des *juancun*, où êtes-vous tous donc allés ? 眷村的兄弟們，你們到底都哪兒去了 » L'appel à ses frères (et ses sœurs) des *juancun* est en quelque sorte un leitmotiv en crescendo qui structure le récit. En ce sens, c'est à la mémoire de toute une génération qu'elle en appelle.

Se faisant gardien d'une mémoire communautaire, le texte revêt un caractère de dédicace pour ses frères (et ses sœurs) des *juancun* par la fraternité. C'est ainsi que le texte finit par cet appel rempli d'émotion : « 啊！想我眷村的兄弟們。Ah！À mes frères des *juancun* ! »

### 3.2.2) Nostalgie et identité contrariées d'une communauté en transition

En dépit de la diversité originelle des villageois, le système des *juancun* construit le sentiment d'une grande famille, d'un groupe distinct. En somme, une sorte d'auto-catégorisation se développe chez les villageois, comme ce dont nous avons discuté dans la page précédente. Ils se prennent pour une catégorie élue par rapport aux petits peuples du dehors, avec qui ils croient remarquer une séparation ethnique, linguistique et sociale.

Et l'enfermement architectural des *juancun* renforce plus encore cet isolement mental des villageois. Le mot de Chu T'ien-hsin nous en porte témoignage, dès que les *juancun* s'ouvrent au monde extérieur après 1987.

大概非眷村，或六十年代後出生的本省外省人都無法理解，很多眷村小孩（尤其他們居住的若是個有菜市場有小商店飲食店及學校等的大眷村），在他們二十歲出外讀大學或當兵之前是沒有「台灣人」經驗的，[. .]. (p.77)

---

<sup>142</sup> La destruction graduelle des *juancun* s'étale depuis 1996 après la sortie du « Décret de reconstruction pour les vieux *juancun* de l'armée nationale » (*Guojun laojiu cunqai jian tiaolie* 國軍老舊眷村改建條例). Il y a au total 838 *juancun* sont détruits et reconstruit l'un après l'autre dans ce projet de démolition.

Les Taïwanais de souche et des Continentaux nés après les années 1960, ces habitants en dehors des *juancuns* n'arrivent sans doute tous pas à comprendre que les enfants de *juancun* (surtout ceux qui habitent dans un grand *juancun* où on trouve un marché, un magasin, un snack et une école, etc.) n'ont pas eu d'expérience de contact avec les « Taïwanais » jusqu'à l'âge de vingt ans, l'âge de faire des études universitaires ou faire ses services militaires.

Nous voyons bien qu'une séparation ethnique a été mise en place par le système des *juancun* : ils sont privés de contacts avec la population du dehors. Se considérant comme hôtes temporaires, la mentalité de réfugiés demeure profondément chez ces villageois venant toujours dans leur passé continental. Les enfants des *juancun*, la deuxième génération des immigrants continentaux, continuent à se considérer comme étant nés en exil. Imprégnés de ce fait dans la « mentalité de passager » (*guoke xintai* 過客心態), ils prennent le lieu de leur naissance non pas comme une terre d'adoption, mais comme un lieu du refuge et d'exil. Autrement dit, ce lieu de naissance est pris, par la transmission familiale encadrée par un projet politique, pour une source de malaise à l'égard de leur nostalgie tournée vers le pays quitté. Le passage suivant dénote justement cet état de malaise intérieure vis à vis de la terre d'accueil après le démenti de « la conquête du Continent » :

很多年以後，當她不耐煩老被等同於外來政權指責的「從未把這個島視為久居之地」時，曾認真回想並思索，的確為什麼他們沒有把這塊土地視為此生落腳處，起碼在那些年間——

她自認為尋找出的答案再簡單不過，原因無他，清明節的時候他們並無墳可上。(p.66)

De nombreuses années plus tard, lorsqu'elle en avait marre d'être assimilée sans cesse au pouvoir étranger qui « n'a jamais considéré cette île comme un lieu de longue habitation », elle s'est demandée quelques fois sérieusement pourquoi ils n'ont pas effectivement pris cette terre comme lieu de leur vie, au moins pendants ces années-là —

Elle pensait que la réponse trouvée était simple comme bonjour, la seule raison est qu'ils n'avaient pas de tombe à rendre visite lors de la fête de Qing-ming.<sup>143</sup>

D'ailleurs avec un passé de plus en plus idéalisé au fil des ans, les villageois ont du mal à supporter cette île si petite : « Ayant eu tant de vécus et ayant vu tant de monde, comment est-il souhaitable de finir de bon gré leur vie en cette petite île ? 曾經有過如此的經歷、眼界，怎麼甘願、怎麼可以就落腳在這小島上終老？ »

Ce qui est encore plus curieux, lorsque le rêve d'hier, la nostalgie du retour, est devenu « possible » à l'heure actuelle, la réfugiée ne s'est pourtant pas calmée. Examinons l'expérience suivante:

得以返鄉探親的那一刻，才發現在僅存的親族眼中，原來自己是台胞、是台灣人，而回到活了四十年的島上，又動輒被指為「你們外省人」，因此有為小孩說故事習慣的人，遲早會在伊索寓言故事裡發現，自己正如那隻徘徊於鳥類獸類之間，無可歸屬的蝙蝠。  
(p.78-79)

Quand on obtient l'autorisation de retourner au pays pour visiter la famille, c'est pour s'apercevoir qu'aux yeux des rares survivants du clan familial on est un compatriote de Taïwan, un Taïwanais, et de retourner sur l'île où l'on vit depuis quarante ans, on s'entend traiter à tout bout de champ de « Continental ». Tant est si bien que ceux qui ont coutume de raconter des histoires aux enfants finissent par découvrir qu'ils ressemblent à la chauve-souris de la fable d'Esopé qui ne peut, ni oiseau ni rongeur, se rattacher à aucune espèce.<sup>144</sup>

En 1989, les *Waishengren* sont autorisés à rendre visite à leurs familles ancestrales sur le Continent. Cependant les retrouvailles avec le pays d'origine s'avèrent douloureuses. Avec des années d'attente, le personnage de Chu T'ien-hsin retrouve enfin sa patrie rêvée, comme la citation ci-dessus le montre. Mais ce retour qui devrait calmer la nostalgie, n'a retrouvé qu'un sentiment d'étrangeté : il est aussi

---

<sup>143</sup> La fête de *Qing ming* est une fête des Morts qui a lieu au début du mois d'avril. C'est le jour où l'on honore la mémoire des défunts par la visite et le nettoyage des tombes familiales.

<sup>144</sup> La traduction ici est faite par Jean-Jacques Gandini, « Nouvelles de Taïwan, Quand le loup tourne en rond », *Le Monde diplomatique*, mai 2002. [http:// www. Monde-diplomatique.fr/2002/05/GANDINI/16438](http://www.Monde-diplomatique.fr/2002/05/GANDINI/16438), consulté le 28 juin 2009.

bien étranger à Taïwan que dans sa patrie rêvée. Confrontée dès lors à un trouble identitaire, le personnage de la fiction se trouve complètement dans une situation d'écartèlement par le concours des circonstances. Cela nous rappelle à une hypothèse de Vladimir Jankélévitch selon laquelle Ulysse, la grande figure de la nostalgie, rentrant à Ithaque, n'est pas guéri de sa nostalgie et qu'une autre difficulté d'être va surgir finalement, c'est le mal du retour, la déception d'Ulysse.

À peine rentré, Ulysse est, dans son cœur, déjà repartie ; il est à la fois le Prodiges qui vient de rentrer et le Puîné qui s'apprête à partir et qui est dès maintenant un étranger dans la maison du Père. Comment a-t-il pu revenir? Comment a-t-il eu envie de revoir sa misérable bourgade? C'est la nouvelle odyssee, encore pudiquement voilée, qui s'amorce dans le regard lointain de l'époux.<sup>145</sup>

C'est également le sujet principal, le retour impossible, dont Milan Kundera traite dans *L'Ignorance*, comme l'analyse de Vladimir Jankélévitch sur Ulysse :

Pendant vingt ans il n'avait pensé qu'à son retour. Mais une fois rentré, il comprit, étonné, que sa vie, l'essence même de sa vie, son centre, son trésor, se trouvait hors d'Ithaque, dans les vingt ans de son errance. Et ce trésor, il l'avait perdu et n'aurait pu le retrouver qu'en racontant.<sup>146</sup>

La persistance d'un malaise sur la terre, que soit à Taïwan ou en Chine, qui traverse toute l'œuvre de Chu T'ien-hsin après 1987, ne traduit-elle pas justement ce « syndrome d'Ulysse », le nom donné au stress, aux cauchemars, à la dépression dont souffrent les émigrants seuls dans un pays inconnu et ressenti comme hostile.<sup>147</sup> Quoique cette situation ne soit pas tout à fait le cas des émigrants en question, car la dualité du statut des *Waishengren*, particulièrement celui des villageois de *juancun*, rend la situation compliquée et contradictoire : immigrants et colons à la fois. Il faut par conséquent préciser ici que ce statut double rend la situation des ces émigrés beaucoup plus complexe et délicate. Comme ce que nous avons de souligner, le sentiment de l'exile chez Chu T'ien-hsin est une transmission familiale,

---

<sup>145</sup> Vladimir Jankélévitch, *L'Irréversible et la nostalgie*, Paris, Flammarion, 1974, p.359-360.

<sup>146</sup> Milan Kundera, *L'Ignorance*, Paris, Éditions Gallimard, 2003, p.37.

<sup>147</sup> Voir le site « Dictionnaire des syndrome », <http://www.paradigme.ch/page/syndromes.html>, consulté le 22 juillet 2012.

encadrée dans l'idéologie du pouvoir Nationaliste : la nostalgie du père se transplante chez la fille dans son rapport à la Chine et à Taïwan en même temps. C'est exactement cette conscience nostalgique, instrumentalisée profondément, qui fait de la vie des *Waishengren* sur le sol de Taïwan « une présence distraite, une présence absente ». <sup>148</sup>

Face à une démocratisation en voie de la taïwanisation qui bouleverse leurs repères vécus, les écrivains des *juancun*, fidèles à une tradition familiale qui n'est pourtant qu'une fable mensongère, sont-ils amenés à se chercher des raisons pour renouer avec le passé et avec la terre où ils sont nés ? Baignée dans une texture de nostalgie amère, la nouvelle se veut ici comme une caméra qui enregistre les images d'une communauté en voie de disparition.

### 3.3) « L'eau de Hongrie » : au royaume des odeurs

Inspirée de l'univers de Patrick Süskind et de Marcel Proust, « L'eau de Hongrie » (*Xiongyali zhi shui* 匈牙利之水) de Chu T'ien-hsin, publié en 1995, a renouvelé la thématique de l'écriture de la mémoire des 1990. <sup>149</sup> La mémoire suscitée, cette fois-ci, par le monde de l'odorat, dont la conjonction fait de cette nouvelle un monde doté d'odeurs, de recherche du passé et de redécouverte de soi.

La nouvelle commence par une rencontre de hasard. Un jour, le narrateur a rencontré le personnage « A » dans une soirée de repas organisée par un ami commun à eux deux. Attiré par l'odeur du narrateur, le personnage « A » vient vers lui et raconte spontanément, d'une manière indiscrete, les souvenirs de sa tante dont le corps jaillit une quasi-même odeur — celle de « l'huile de citronnelle » (*xiangmaoyou* 香茅油). Cette franchise effraye le narrateur, une quarantaine franchie qui ne veut plus écouter les choses intimes des autres, y compris de sa femme et de lui-même. C'est pourquoi le narrateur évite de le saluer dans un premier temps lors d'une autre rencontre, peu de temps après la soirée, dans un café où le narrateur passe le temps pour éviter les bouchons. Or, la conversation

---

<sup>148</sup> L'expression vient de Vladimir Jankélévitch, *L'Irréversible et la nostalgie*, p.346.

<sup>149</sup> « L'eau de Hongrie », *Ancienne capitale*, Taipei, Maitian chuban, 1997, p.109-150.



« forcée » a eu lieu rapidement par l'appel étonnant d'« A » au narrateur : « l'huile de citronnelle ! ». Nous voyons ici que les gens sont identifiés, ou réduits, à l'odeur chez « A », exactement comme Jean-Baptiste Grenouille du *Parfum* dont nous parlions dans les pages suivantes. Fasciné par le nez unique d'« A », le narrateur commence à s'intéresser à ce monde de l'odorat qui fait revivre le passé qu'il avait pourtant essayé de ne plus penser jusqu'à ce jour-là. C'est ainsi que naissent une amitié et une aventure autour de cette même passion pour les odeurs. Et la recherche du passé par l'intermédiaire de l'odeur est donc devenue peu à peu la préoccupation première de deux personnages principaux. La nouvelle se remplit par conséquent de pages de description des connaissances olfactives.

### 3.3.1) Sensation et mémoire dans l'« intertextualité »

C'est avec ces pages remplies de descriptions olfactives que la nouvelle entre en résonance avec *Le parfum* de Patrick Süskind : deux récits sont centrés autour du thème de l'obsession des odeurs. Si nous parlons ici de l'intertextualité, c'est pour désigner, d'une manière générale dans un premier temps qu'un texte apparaît « comme un échange, un dialogue entre deux ou plusieurs textes, une sorte de greffe opérée sur le vaste corps de l'écriture », selon l'expression de Marc Eigeldinger.<sup>150</sup> Ou bien plus précisément, c'est l'hypertextualité, l'un des cinq types de relations transtextuelles formalisées par Gérard Genette :

J'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle de commentaire.<sup>151</sup>

Bref, c'est un texte écrit à partir d'un autre texte, mais celui-ci n'est pas présent ou mentionné dans le texte dérivé. Le travail de Gérard Genette nous permet de distinguer avec précision toutes sortes de relations intertextuelles depuis l'invention du terme « l'intertextualité » par Julia Kristeva, comme le remarque ainsi Tiphaine Samoyault :

---

<sup>150</sup> Marc Eigeldinger, *Mythologie et intertextualité*, Genève, Éditions Slatkine, 1987, p.9.

<sup>151</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p.13.

En effet, Gérard Genette distingue deux types de relations autrefois confondues sous les deux catégories d'intertextualité et d'hypertextualité, séparées au prétexte que l'une désigne la coprésence de deux textes (A est présent avec B dans le texte B) et l'autre la dérivation d'un texte (B dérive de A mais A n'est pas effectivement présent dans B).<sup>152</sup>

C'est exactement le cas de « L'eau de Hongrie ». On constate bien que le récit pouvait dériver du texte de Patrick Süskind, ou même celui de Marcel Proust. La nouvelle appartient-elle au fond à l'intertextualité depuis Julia Kristeva ou l'hypertextualité selon Gérard Genette ? On aura l'occasion d'en reparler avec plus de précisions dans le chapitre suivant, un chapitre consacré à l'étude des rapports des textes entre eux sous le signe de la mémoire de la littérature.

Faisant référence à Jean-Baptiste Grenouille du *Parfum*, le personnage « A » de « L'eau de Hongrie » a également un odorat extrêmement développé qui lui permet de décortiquer chaque odeur en segments d'arômes. Et d'ailleurs, il a une excellente mémoire olfactive, capable de se souvenir des odeurs qu'il a senti. Mais dans la nouvelle de Chu T'ien-hsin, l'odeur est surtout associée à la mémoire, plus précisément, aux personnages du passé, comme « A » tente toujours d'identifier une odeur en question à quelqu'un qu'il connaît déjà. Par ce jeu d'associations, l'odeur fait revivre le monde du passé et s'inscrit naturellement donc dans le processus de l'imaginaire mémorielle. Car ces odeurs sont liées dans le cerveau à notre système limbique, dans lequel on arrive à retrouver des expériences très anciennes, comme la science nous l'explique. Cette sensation, légère et évasive, nous réveille immédiatement dans l'intimité profonde du corps.

Les souvenirs abondants d'« A », qui reviennent toujours d'un parfum, font venir les mémoires oubliées du narrateur : il commence à se souvenir de telle ou telle personnes du passé à l'aide des senteurs que « A » lui propose. Le premier souvenir suscité par les souvenirs d'« A », c'est la fille dont le narrateur tomberait amoureux lorsqu'il était à la fac. Pourtant le nom de la fille lui échappe toujours mêmes après des efforts personnelles. Demandant secours à « A », le narrateur part avec lui pour chercher l'odeur qu'il faut dans la rue afin de retrouver le nom de cette

---

<sup>152</sup> Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité, Mémoire de la littérature de Tiphaine*, Paris, Éditions Nathan/HER, 2001, p.20.

filles. Cependant, avec une feuille de plante inconnue que « A » a cueillie en route, c'est Zhu Meijun 朱梅君 dont le narrateur se rappelle. « Dès que l'on dépasse la quarantaine, ce dont on n'arrive pas à se souvenir à un moment donné, on n'arrivera jamais à les retrouver même si on nous laisse plus de temps. 年過四十，當下想不起的事情，給再多的時間也不會想起 », comme le narrateur le regrette ainsi. (p.122) Oui, il y a des souvenirs que l'on ne retrouve jamais, mais la richesse puissante de l'odeur nous ouvre la porte sur un monde inattendu. Nous voyons bien ici que l'échec d'une recherche mémorielle apporte finalement une autre mémoire encore plus surpris et euphorique : « A ne peut pas m'aider à me rappeler du nom de mon ancienne copine, pourtant il me fait me rappeler, ce qui est impensable, de Zhu Meijun, la jeune fille que j'admirais en secret lors de ma première année à l'école primaire. A 雖然沒能幫我想起昔日女友的名字，但他畢竟居然讓我更不可能的想起小學一年時偷偷喜歡的朱梅君。 » (p.125-126)

À travers l'exercice du sentir, toutes ces combinaisons imaginaires sont heureuses : car ces passés retrouvés aboutissent toujours à une assurance sentimentale et une sensation de plénitude du narrateur. À cet aspect, la nouvelle fait aussi écho au monde sensible de Marcel Proust :

[...] une fraîche odeur de renfermé qui, m'allégeant aussitôt des soucis que venaient de faire naître en moi les paroles de Swann rapportées par Gilberte, me pénétra d'un plaisir non pas de la même espèce que les autres, lesquels nous laissent plus instables, incapables de les retenir, de les posséder, mais au contraire d'un plaisir consistant auquel je pouvais m'étayer, délicieux, paisible, riche d'une vérité durable, inexpliquée et certaine.<sup>153</sup>

Nous voyons bien qu'une odeur a soudain produit une sorte de magie chez le narrateur « moi » de Marcel Proust, de même que le narrateur de Chu T'ien-hsin à travers l'exercice du sentir entraîné par « A ». Les commentaires de Jean-Pierre Richard à ce sujet nous éclairent ce rapport de la sensation et de la mémoire : « Et selon la théorie proustienne de la mémoire, c'est bien en effet ce qui se passe : c'est la simple contiguïté spatio-temporelle du vécu qui provoque les rapprochements

---

<sup>153</sup> Jean-Pierre Richard, *Proust et le monde sensible*, Éditions du Seuil, 1974, p.11.

grâce auxquels une sensation, plus tard réprouvée, déclenche la réapparition de tous les éléments à elle originellement liés. »<sup>154</sup> Le contact du corps avec le monde fait venir d'une manière inattendue, des souvenirs abandonnés si longtemps hors de la mémoire. Et ce moment d'éveil est une sensation retrouvée, causée par le contact avec le monde extérieur, y compris la saveur, la vue ou l'odorat et même l'espace lui-même.

Centrée sur l'odeur, « L'eau de Hongrie » nous plonge exactement dans cet univers de bonheur instantané, fugace pourtant inépuisable :

Mais, quand d'un passé ancien rien ne subsiste, après la mort des êtres, après la destruction des choses, seules, plus frêles mais plus vivaces, plus immatérielles, plus persistantes, plus fidèles, l'odeur et la saveur restent encore longtemps, comme des âmes, à se rappeler, à attendre, à espérer, sur la ruine de tout le reste, à porter sans fléchir, sur leur gouttelette presque impalpable, l'édifice immense du souvenir.<sup>155</sup>

À la fin, le « nous » ont préparé, le narrateur et « A », une annonce qui sera publiée sur les journaux si le narrateur rencontre un jour quelque chose de mortelle, une annonce qui recherche des copains d'enfance pour une réunion à telle date. C'est ainsi que le narrateur trouve son aisance auprès des mémoires olfactives à l'égard de sa vie et de sa mort. « Avec cette préparation parfaite, moi et « A », on peut attendre tous les deux avec patience jusqu'à la fin de la vie, attendre jusqu'à ce que le monde disparaisse, jusqu'à ce que la pluie devienne jaune, et on ne partira pas sans se revoir. 有此萬全的準備，我和 A 可以放心等待，結伴以終，等到地老天荒，等到天下黃雨，直到不見不散。 » (p.150) Le récit finit donc par une assurance euphorique sur l'attente de ces retrouvailles avec le passé, ce qui est unique dans l'écriture romanesque de Chu T'ien-hsin après 1987.

Embrumé par le pouvoir infini de l'odeur, on ne sait pas seulement qui l'on était, mais aussi qui l'on rêve d'être. Nous retrouvons pour une seule fois dans ses

---

<sup>154</sup> Jean-Pierre Richard, *Proust et le monde sensible*, p.146.

<sup>155</sup> Marcel Proust, cité de Laïla El Hajji-Lahrim, *Sémiotique de la perception dans A la recherche du temps perdu de Marcel Proust*, Paris, L'Harmattan, 2000, p.83

écrits d'après 1987 la jeune Chu T'ien-hsin euphorique : l'assurance retrouvée dans une sensation de plénitude !

### 3.3.2) Sensation et mémoire, esthétique et éthique de l'entre-deux

C'est par l'odeur que tout commence : la rencontre du narrateur et d'« A », les souvenirs et les espérances. Lorsque le moment d'éveil arrive, tout se confond dans un milieu du glissement et de l'absorption : le passé se mêle dans le présent, la sensation et la mémoire sont ressentis simultanément. Nous voyons bien le changement du narrateur au fil du temps dans lequel tous les vices du vécu quotidien d'une quarantaine se trouvent consolés et guéris. Comme source émanente et ouverte, le rôle que l'auteur attribue à l'odeur est puissant. Et nous pourrions bien regarder la fusion de ce moment sous deux aspects : l'un spatial-temporel, l'autre, social et éthique.

Tout d'abord, c'est le temps, de même que l'espace, qui surgit chez le personnage en même temps. Cela veut dire que le passé et le présent se confondent dans un court instant : la dissolution de deux temps et le mélange de deux lieux. Cette sensation-souvenir prolonge le personnage dans un monde double, comme le constate Jean-Baptiste Grenouille à un moment donné de sa vie :

L'espace d'un instant, d'un soupir qui lui parut une éternité, il lui semble que le temps se dédoublait ou qu'il s'annihilait tout à fait, car il ne savait plus si maintenant était maintenant, si ici était ici, ou bien si au contraire ici et maintenant étaient autrefois et là-bas.<sup>156</sup>

Cette sensation-souvenir est un moment de l'entre-deux : une perception double et simultanée. Le personnage reconnaît une sensation du passé dans le présent.

Au début, les souvenirs se présentent dans l'ordre aléatoire de leur retour à la conscience grâce à l'odeur rencontrée dans la vie. Mais au fil du temps, les deux personnages se forcent de chercher des mémoires introuvables suscitées par l'entraînement des conversations et des mémoires déjà retrouvées. C'est là que

---

<sup>156</sup> Patrick Süskind, *Le parfum*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1986, p. 188. On se réfère au livre de Laure Meesemaccker, *Le parfum, histoire d'un meurtrier*, Paris, Katier, 2003, p.46.

commence la réflexion sur l'odeur, la mémoire et la mort. Pour « A », la mémoire olfactive est la mémoire la plus fidèle :

所以其實我並不怕老年癡呆症或萬一有個意外變成植物人甚麼的，我相信到時候光從護士小姐們身上的香味，我就都可以不花力氣、看電影似的看盡自己的過去，而且這個過去非常誠實，絕對沒有被長大以後的我們給狡猾的修改過。(p.125)

En effet, je ne crains pas d'avoir la maladie d'Alzheimer ou de devenir un légume après un accident. Je crois que je pourrai revoir, sans aucune effort, tout mon passé comme si je le regardais dans un film. D'ailleurs, ce passé est très fidèle, il ne sera sûrement pas corrigé avec malices par ce nous qui avons grandi aujourd'hui.

Nous retrouvons ici la même assurance, comme chez Marcel Proust, suscitée par l'odeur qui est « riche d'une vérité durable, inexpliquée et certaine ». Et nous remarquons également que cette certitude sur la mémoire olfactive permet aux personnages de se connaître et de se retrouver au fil du récit.

Du point de vue social, on remarque ensuite que les mémoires retrouvées par l'odeur n'entraînent pas le conflit. Car ces deux mémoires mentionnées appartiennent en effet aux deux groupes ethniques différents : l'une, en parlant de la terreur blanche, la mémoire d'« A » représente celle d'un Taïwanais de souche ; l'autre, autour de la vie des *juancun*, le narrateur raconte la mémoire d'un Continental chinois. Et la différence mémorielle, cette fois-ci, est prise comme si la chose la plus naturelle grâce à l'enchantement provoqué par la mémoire olfactive. La magie de la mémoire olfactive rend la différence complémentaire et constitue un message sur le soi et l'autre : on pourrait vivre de multiples de façons jusqu'au bout de la vie malgré la différence de l'un et de l'autre.

S'affranchissant des contraintes du politique, la nouvelle laisse place à une libération pour l'individu. Transportés par l'odeur, les sujets olfactifs (le narrateur et « A »), ont décidé de vivre une vie dotée de confiance et d'attente dans laquelle souvenirs et espérances se confondent. De l'odeur, on bâtira « l'édifice immense du souvenir », si nous reprenons encore une fois l'expression de Marcel Proust !

#### 4. La mémoire de la littérature

*Proust, [...] ce n'est pas une « autorité », simplement un souvenir circulaire. Et c'est bien cela l'inter-texte : l'impossibilité de vivre hors du texte infini (...).*

*Roland Barthes*

Jusqu'à présent, nous avons parlé de la littérature de la mémoire ou le roman de la mémoire, c'est-à-dire une littérature ou un roman qui parlent des souvenirs et ces souvenirs font par conséquent l'objet de l'œuvre. Mais à partir d'*Ancienne capitale*, un recueil de nouvelles paru en 1997, nous ouvrons une nouvelle dimension de la mémoire — il s'agit cette fois-ci de « la mémoire de la littérature ». Employé par Antoine Compagnon en parlant de l'œuvre Marcel Proust, la signification de ce terme peut prendre deux sens différents en fonction de la valeur subjective ou objective qu'on donne au génitif : « D'une part, au sens subjectif, il s'agit de la mémoire dont la littérature est l'agent, donc de ce dont elle se souvient ; d'autre part, au sens objectif, il s'agit de la mémoire dont la littérature fait l'objet, donc de ce qui se souvient d'elle. »<sup>157</sup>

Par cette expression, Antoine Compagnon renouvelle le rapport entre la mémoire et la littérature dans *À la recherche du temps perdu* : « Ce n'est pas tout, car, repliant les deux sens l'un sur l'autre, la littérature elle-même se souvient de la littérature ; elle est à la fois l'objet et le sujet de la mémoire. »<sup>158</sup> Plus précisément, la littérature se nourrit d'elle-même, on écrit avec ce dont on se souvient, quel qu'il soit. Il s'agit donc d'une mémoire stimulée par la littérature du passé et cela est condition de tout texte. C'est « la littérature qui donne vie à la littérature » poursuit encore Antoine Compagnon, car un texte n'est pas écrit à partir de la vie ou de la vision unique d'un artiste, mais il est écrit à partir d'autres textes

---

<sup>157</sup> Antoine Compagnon, « Proust, mémoire de la littérature », *Proust, la mémoire et la littérature, Séminaire 2006-2007 au collège de France*, sous la direction d'Antoine Compagnon, Textes réunis par Jean-Baptiste Amadiou, Paris, Odile Jacob, 2009. p.9.

<sup>158</sup> Antoine Compagnon, « Proust, mémoire de la littérature », p.10.

déjà là.<sup>159</sup> Autrement dit, on porte et transporte toujours la littérature du passé dans le présent, la littérature est donc par nature nourrie d'elle-même. Autour de cette idée de mémoire de la littérature, nous voulons désigner un travail de mémoire opéré par les textes et qui caractérise certaines nouvelles de Chu T'ien-hsin. Cela veut dire que « la littérature est l'objet de la mémoire, et l'on se souvient d'elle. », si nous reprenons de nouveau les mots d'Antoine Compagnon.<sup>160</sup> À travers cet aspect, nous voulons montrer comment le texte de Chu T'ien-hsin porte et transporte d'autres textes.

Il semble par conséquent qu'on ait le droit de lire l'« intertextualité », ou la transtextualité, comme la « mémoire de la littérature » dans la mesure où un texte fait référence ou allusion à un autre, la mémoire littéraire est devenue une base de données dans laquelle l'écrivain se rappelle et dispose des éléments littéraires au cours de la rédaction. C'est ainsi que la mémoire de la littérature nous oriente vers une étude des liens que les textes tissent entre eux.

#### **4.1) De la littérature de la mémoire à la mémoire de la littérature**

##### **4.1.1) La mémoire de la littérature : l'intertextualité ou la transtextualité ?**

En faisant de l'intertextualité ou de la transtextualité comme la mémoire de la littérature, nous proposons d'abord une étude brève sur ces deux notions, distinctes mais souvent confondues, de discours littéraire. Nous nous rappelons que nous avons effleuré l'idée d'intertextualité et de hypertextualité en analysant « L'eau de Hongrie » afin d'indiquer la relation que la nouvelle entretient avec l'œuvre de Patrick Süskind et de Marcel Proust. C'est pourquoi dans les pages suivantes, nous essayons de présenter et d'approfondir l'intertextualité avec plus de précisions en mettant la lumière sur sa dimension mémorielle, qui est le cadre de notre étude. Écrire, n'est-ce pas exactement un processus mémoriel à part entière ? Lorsque l'on écrit, l'acte de remémoration déclenche la mémoire : c'est la mémoire

---

<sup>159</sup> Antoine Compagnon, « Proust, mémoire de la littérature », p.45.

<sup>160</sup> Antoine Compagnon, « Proust, mémoire de la littérature », p.10.



du vécu, surtout la mémoire des textes qui nous fournissent les ressources de l'écriture.

Inspirée par le concept de dialogisme de Mikhaïl Bakhtine, Julia Kristeva crée le terme d'intertextualité en 1967 et ce néologisme remporte un certain succès dans les années soixante-dix dans le champ du discours critique.<sup>161</sup> Julia Kristeva établit, dans l'article fondateur, consacré justement à Mikhaïl Bakhtine, « Le mot, le dialogue et le roman », un lien entre le dialogisme bakhtinien et l'intertextualité. Repris deux ans plus tard dans un autre ouvrage, *Séméiotikè, Recherche pour une sémanalyse*, la notion d'intertextualité est ainsi définie par Julia Kristeva :

[...] l'axe horizontal (sujet-destinataire) et l'axe vertical (texte-contexte) coïncident pour dévoiler un fait majeur : le mot (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte). Chez Bakhtine, d'ailleurs, ces deux axes, qu'il appelle respectivement *dialogue* et *ambivalence*, ne sont pas clairement distingués. Mais ce manque de rigueur est plutôt une découverte que Bakhtine est le premier à introduire dans la théorie littéraire : tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'*intertextualité*, et le langage poétique se lit, au moins, comme *double*.<sup>162</sup>

Même si Julia Kristeva a toujours insisté sur l'origine bakhtinienne du concept d'intertextualité, mais la formulation du concept est en effet loin du point de départ : l'idée de dialogue bakhtinienne est fondue dans le contexte du structuralisme français et celui des études autour de la production textuelle. C'est pourquoi le concept reste plutôt fidèle à l'idée révolutionnaire du groupe Tel Quel sur le texte et la littérature. Voici la définition du nouveau terme qu'elle a lancé :

Nous appellerons intertextualité cette interaction textuelle qui se produit à l'intérieur d'un seul texte. Pour le sujet connaissant, l'intertextualité est

---

<sup>161</sup> Anne Claire Gignoux, *Initiation à l'intertextualité*, Paris, Ellipses, 2005, p.11.

<sup>162</sup> Julia Kristeva, « Le mot, le dialogue et le roman », *Séméiotikè, Recherche pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, p.84-85. Les mots en italique sont soulignés dans le texte d'origine.

une notion qui sera l'indice de la façon dont un texte lit l'histoire et s'insère en elle.<sup>163</sup>

Le mot « texte » est par conséquent essentiellement linguistique dans ce nouveau contexte, comme Julia Kristeva le précise dans la lignée du groupe Tel Quel :

Nous définissons le Texte comme un appareil translinguistique qui redistribue l'ordre de la langue en mettant en relation une parole communicative visant l'information directe avec différents énoncés antérieurs et synchroniques.<sup>164</sup>

Ainsi, un texte est considéré comme le produit d'autres textes. La littérature n'a donc qu'elle-même pour référence. L'aspect socioculturel des textes est donc omis. Pourtant c'est l'aspect fondamental du linguiste russe et il ne cesse de relier le texte, en particulier le genre romanesque, à son contexte social et culturel. Car « Kristeva, qui était partie d'une analyse transformationnelle (empruntée à Chomsky et à Šaumjan), se voit contrainte d'ajouter l'hypothèse de l'intertextualité pour atteindre le social et l'histoire qui restent inaccessibles dans le dispositif produit par la dichotomie signifiant/signifié, transformation du signifiant/ immuabilité du signifié. »<sup>165</sup> Pour Julia Kristeva, « le texte n'est plus représentation du monde extérieur (le référent), mais devient une structure en mutation ». <sup>166</sup> L'analyse de Tiphaine Samoyault nous aide à comprendre mieux la notion d'intertextualité a été adaptée aux fins d'un structuralisme français radical autour du groupe Tel Quel :

---

<sup>163</sup> Julia Kristeva, « Problème de la structure du texte », *Théorie d'ensemble*, p.311. Cité par Anne Claire Gignoux, *Initiation à l'intertextualité*, p.19.

<sup>164</sup> Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité, Mémoire de la littérature*, Paris, Éditions Nathan/HER, 2001, p.8. Nous voulons signaler que l'étude de ce chapitre n'est pas inspirée par ce livre, dont le titre porte pourtant les deux idées principales du traitement en question. Notre association de ces deux termes, la mémoire de la littérature et l'intertextualité, est inspirée directement par le travail d'Antoine Compagnon sur Marcel Proust, « Proust, mémoire de la littérature ». Pour articuler l'intertextualité et la mémoire de la littérature, l'idée essentielle de Tiphaine Samoyault est la suivante : « [...] penser l'intertextualité en terme de mémoire permet de reconnaître que les liens qui s'élaborent entre les textes ne sont pas assignables à une explication ou à un inventaire positiviste ; mais cela n'empêche pas de rester sensible à la complexité des interactions qui jouent entre les textes, du point de vue la production aussi bien que de la réception. » (p.111) Par contre, l'étude de Tiphaine Samoyault nous aide à développer ce qui concerne le champ de l'intertextualité.

<sup>165</sup> Encyclopaedia Universalis, <http://universalis-edu.com>

<sup>166</sup> Anne Claire Gignoux, *Initiation à l'intertextualité*, p.18.

Ici, seuls les soubassements théoriques et la primauté accordée au texte dans la pensée française des années 1960 font différer les termes : de Bakhtine à Kristeva, du dialogisme à l'intertextualité, on voit que les phénomènes décrits sont les mêmes. Pourtant, tel qu'il est posé à cette époque, le concept d'intertextualité n'est aussi méthodologique que celui de dialogisme, ce qui est pour une large part la cause de ses réinterprétations ultérieures. Son défaut d'ancrage implique qu'il soit modifié en étant repris, adapté à d'autres propositions théoriques, moins transformationnelles que relationnelles, à d'autres problématiques (celle de la lecture par exemple) [...].

Dans le cadre de notre étude, nous ne suivrons pas en détails l'évolution historique et les débats de ce néologisme dont la notion reste aujourd'hui polysémique, ou « instable » selon Tiphaine Samoyault.<sup>167</sup> Car la notion du terme a subi sans cesse des évolutions et des redéfinitions par des théoriciens critiques après l'invention de Julia Kristeva. Nous ne citons que la redéfinition de Gérard Genette dont la précision demeure une référence inévitable pour le concept d'intertextualité. En 1982, Gérard Genette distingue, dans *Palimpsestes, la littérature au second degré*, cinq types de relations textuelles qu'il regroupe sous le nom de « transtextualité », dont la première est l'intertextualité. L'intertextualité est ainsi redéfinie « par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, éidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre » sous forme de « citation », de « plagiat », ou d'« allusions ».<sup>168</sup> Autrement dit, au lieu de parler d'intertextualité, Gérard Genette emploie la transtextualité, le terme général qui veut englober toutes les relations textuelles et les classe avec précision en 5 types : l'intertextualité, la paratextualité, la métatextualité, l'architextualité et l'hypertextualité. N'étant que l'une de ces relations transtextuelles, le champ du terme d'intertextualité est par conséquent réduit à un terrain bien restreint :

---

<sup>167</sup> Tiphaine Samoyault pense que l'intertextualité reste malgré tout « une notion instable » : « Citation, allusion, référence, pastiche, parodie, plagiat, collages de toutes sortes, les pratiques de l'intertextualité se répertorient aisément et se laissent décrire. Elles offrent un contenu objectif à la notion sans sortir pour autant cette dernière de son flou théorique. Déguisement d'une ancienne et traditionnelle critique des sources ou bien réflexion neuve sur la propriété littéraire et l'originalité d'un texte ? Notion historique, créée pour faire se correspondre le discours littéraire et des pratiques modernes d'écriture, ou bien concept théorique, capable de rendre compte de tous les liens des œuvres à la littérature : Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité, Mémoire de la littérature*, p.5.

<sup>168</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p.8

« l'intertextualité au sens où l'avait formulée Julia Kristeva, mais qui doit être circonscrite au cas de présence effective d'un texte dans un autre ».<sup>169</sup> En suivant les pas de Julia Kristeva sur l'intertextualité, il identifie dans sa visée la transtextualité à la littérature elle-même.

C'est pourquoi sa formalisation des différentes pratiques textuelles nous sert d'outil d'analyse afin d'éclairer tous les rapports que les textes entretiennent avec les autres. Cependant, la précision de Gérard Genette demeure malgré tout floue car il nous semble impossible de construire une typologie formelle bien codifiée dans laquelle on tente d'englober toutes les relations complexes des textes entre eux. « L'eau de Hongrie », la nouvelle sur laquelle nous avons déjà travaillé en fait preuve. Nous pouvons l'interpréter aisément sous le signe de l'intertextualité au sens où Julia Kristeva l'a définie. Mais si nous l'appliquons dans la structure théorique de Gérard Genette, nous remarquons rapidement une confusion et une ambiguïté : la nouvelle appartient-elle à la catégorie de l'intertextualité ou celle de l'hypertextualité brossées par Gérard Genette ? Contrairement à ce que nous avons fait dans le chapitre précédent, nous avons en effet un doute sur la formulation des types transtextuels. Car il nous semble que la nouvelle correspond en même temps aux deux catégories de la formulation systématique de Gérard Genette : celle d'hypertextualité, comme ce que nous avons analysé dans un premier temps aux pages précédentes ; mais également celle d'intertextualité sous forme d'« allusion » si nous regardons le texte de plus près.

Afin de montrer cet embarras analytique, citons la définition et l'exemple de l'intertextualité sous forme d'« allusion » de Gérard Genette :

[...] ; sous forme encore moins explicite et moins littérale, celle de l'*allusion*, c'est-à-dire d'un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable : ainsi, lorsque Mme des Loges, jouant aux proverbes avec Voiture, lui déclare : « Celui-ci ne vaut rien, percez-nous-en d'un autre »,

---

<sup>169</sup> Encyclopaedia Universalis, « Théorie de l'intertextualité », <http://www.universalis-edu.com>.

le verbe *percer* (pour « proposer ») ne se justifie et ne se comprend que par le fait que Voiture était fils d'un marchand de vin.<sup>170</sup>

L'exemple qu'illustre Gérard Genette pour cette catégorie est à l'échelle de la phrase, mais si nous l'étendons à celui du texte ? Cela dépend de la fonction du mot « allusion » que l'on l'attribue. En tant que figure de style, l'allusion est l'un des procédés constitutifs de l'intertextualité et elle consiste à évoquer des textes supposés connus sans les nommer explicitement. A cet aspect, elle pourrait être « de l'ordre de la figure ponctuelle (du détail) » ou celui de la figure « de l'œuvre considérée dans sa structure d'ensemble », si nous reprenons le mot de Gérard Genette, lorsqu'il parle de la trace intertextuelle chez Riffaterre.<sup>171</sup> Car l'allusion peut renvoyer également à un texte antérieur tout entier. La nature de l'allusion est difficile à préciser, comme la remarque de Tiphaine Samoyault nous fait comprendre : « L'allusion dépend plus de l'effet de lecture que les autres pratiques intertextuelles : tout en pouvant ne pas être lue, elle peut aussi l'être là où elle n'est pas. La perception de l'allusion est souvent subjective et son dévoilement rarement nécessaire à la compréhension du texte. »<sup>172</sup> Bref, l'allusion constitue des intertextes dont le repérage est souvent pluriel : son décèlement dépend de la culture et de la sensibilité du lecteur.

Ainsi, quelle est la différence entre l'hypertextualité et l'intertextualité sous mode d'allusion selon le repérage typologique de Gérard Genette ? D'ailleurs, le mot « allusion » reste toutefois ambigu, comme le travail d'Annick Bouillaguet nous le montre à propos du jeu intertextuel : « La *citation* est un emprunt littéral et explicite, le *plagiat* est littéral et non explicite, la *référence* est non littérale et explicite, et l'*allusion* non littérale et non explicite. »<sup>173</sup> L'interprétation de la production textuelle sous forme d'allusion demeure alors le champ ouvert à la

---

<sup>170</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, p.8.

<sup>171</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, p.9. « La trace intertextuelle selon Riffaterre est donc davantage (comme l'allusion) de l'ordre de la figure ponctuelle (du détail) que de l'œuvre considérée dans sa structure d'ensemble, champ de pertinence des relations que j'étudierai ici. »

<sup>172</sup> Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité, Mémoire de la littérature*, p.36.

<sup>173</sup> Encyclopaedia Universalis, « Théorie de l'intertextualité », <http://www.universalis-edu.com>. Les mots en italique sont conformes à la typographie du texte d'origine.

critique littéraire. La classification d'un tableau total sur les rapports textuels n'est-elle pas finalement un leurre ? Gérard Genette a bien prévu sur ce point, il l'écrit au début du livre avant de consacrer son analyse presque totalement sur l'hypertextualité : « Tout d'abord, il ne faut pas considérer les cinq types de transsexualité comme des classes étanches, sans communication ni recoupements réciproques. Leurs relations sont au contraire nombreuses, et souvent décisives. »<sup>174</sup>

Ceci explique pourquoi la question de classement de la catégorie intertextuelle n'est pas un enjeu capital pour nous. Intertextualité ou transtextualité ? S'agit-il une question de terminologie, si nous voulons y voir plus clair ? En ce qui nous concerne, nous constatons que le terme de transtextualité n'a pas été vraiment appliqué systématiquement par rapport à celui d'intertextualité. L'intertextualité l'a emporté le champ de la critique et est devenu un vocabulaire dominant dans le discours critique d'aujourd'hui. Nous utilisons par conséquent le terme d'intertextualité de manière générale en faisant un mode fondamental pour démontrer la configuration de la mémoire littéraire. Nous l'employons en particulier pour désigner des récits écrits avec des pratiques intertextuelles volontairement manifestes. Pour nous, l'essentiel est de mettre ces théories du texte au service de l'étude des textes en question, car les deux notions insistent sur le même principe que toutes les œuvres ont leur propre généalogie qui désigne leur filiations, consenties ou non consenties, avec d'autres œuvres. Les deux notions s'inscrivent alors dans la mémoire de la littérature, mémoire littéraire empruntée, volontaire ou involontaire, à la littérature antérieure.

#### **4.1.2) L'intertextualité comme translinguistique bakhtinienne**

Après avoir reproché aux formalistes russes d'avoir conçu le texte comme un système clos et autonome, Mikhaïl Bakhtine le considère comme procès social et situation communicationnelle par la notion de « dialogisme » et d'« altérités ». À l'instar de Mikhaïl Bakhtine, nous essayons en suite de préciser notre emploi du terme d'intertextualité. Nous citons d'abord une idée de Mikhaïl Bakhtine sur la

---

<sup>174</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, p.16.

personnalité humaine, afin de mettre en lumière la relation intertextuelle élaborée par lui :

Dans la vie, nous faisons cela à chaque pas : nous nous apprécions nous-mêmes du point de vue des autres, nous essayons de reprendre les moments transgrédients à notre conscience même et d'en tenir compte à travers l'autre [...] ; en un mot, constamment et intensément, nous surveillons et nous saisissons les reflets de notre vie dans le plan de consciences des autres hommes. »<sup>175</sup>

De là, l'être humain n'est pas une unité homogène et stable comme on peut le penser habituellement. Et il ne peut s'appréhender qu'en tant que sujet circonstanciel, c'est-à-dire en sujet divisé et multiple en permanence, défini par la nature de l'interrelation et de l'interaction entre soi et l'autre. Le rôle d'autrui, de telle sorte, tient une position primordiale dans l'accomplissement de la conscience du moi, comme le souligne Tzvetan Todorov : « l'autre est nécessaire pour accomplir — fût-ce provisoirement — la perception de soi, qui n'est réalisée que de façon partielle par l'individu lui-même. »<sup>176</sup>

Cette thèse est aussi élargie dans le projet du penseur russe pour étayer sa théorie qui couvre autant la linguistique que l'histoire littéraire. D'où les notions fondamentales de dialogisme et d'altérité dans la pensée de Mikhaïl Bakhtine. Ainsi, « le mot littéraire n'est pas un point (un sens fixe), mais un croisement de surfaces textuelles, un dialogue de plusieurs écritures : de l'écrivain, du destinataire (ou du personnage), du contexte culturel actuel et antérieur. »<sup>177</sup> Ou encore, comme le dit la définition de Julia Kristeva : « Ainsi le dialogisme bakhtinien désigne l'écriture à la fois comme subjectivité et comme communicativité ou, pour mieux dire, comme

---

<sup>175</sup> Tzvetan Todorov, « Anthropologie philosophique », *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique (suivi de)Écrits du Cercle de Bakhtine*, trad. du russe par Georges Philippenko, Paris, Éditions du Seuil, 1981, p.145-146. Selon Tzvetan Todorov, Mikhaïl Bakhtine emprunte le mot « transgrédien » à l'esthétique allemande, plus précisément à Jonas Cohen, et l'emploie dans un sens complémentaire à celui d'« ingrédient », « pour désigner des éléments de la conscience qui lui sont extérieurs mais néanmoins indispensables à son parachèvement, à sa constitution en totalité. »

<sup>176</sup> Tzvetan Todorov, « Anthropologie philosophique », p.146.

<sup>177</sup> Julia Kristeva, « Le mot, le dialogue et le roman », *Séméiotikè, Recherche pour une sémanalyse*, p.83.

intertextualité. »<sup>178</sup> C'est entre la critique stylistique et la linguistique structurale des années vingt que se situe l'objet privilégié de Mikhaïl Bakhtine : « à savoir, l'énoncé humain, comme produit de l'interaction entre la langue et le contexte d'énonciation — contexte qui appartient à l'histoire. »<sup>179</sup> Aux yeux de Mikhaïl Bakhtine, le texte est inscrit dans la société et l'histoire. Et ces deux dernières sont « envisagées elles-mêmes comme texte que l'écrivain lit et dans lesquels il s'insère en les récrivant ». <sup>180</sup>

Pour introduire cette dimension socio-culturelle du texte dans un moment où les formalistes russes ne parlent que de texte linguistique, Mikhaïl Bakhtine propose l'idée de « translinguistique ». Voici l'analyse de Julia Kristeva :

Le terme d' « ambivalence » implique l'insertion de l'histoire (de la société) dans le texte, et du texte dans l'histoire ; pour l'écrivain ils sont une seule et même chose. Parlant de « deux voies qui se joignent dans le récit », Bakhtine a en vue l'écriture comme lecture du corpus littéraire antérieur, le texte comme absorption de et réplique à un autre texte (...). Ainsi vu, le texte ne peut pas être saisi par la linguistique seule. Bakhtine postule la nécessité d'une science qu'il appelle translinguistique et qui, partant du dialogisme du langage, saurait comprendre les relations intertextuelles, des relations que le discours du XIX<sup>e</sup> siècle nomme « valeur sociale » ou « message » normal de la littérature. <sup>181</sup>

En dehors des mots, le texte s'ouvre également au monde, par conséquent, il est l'intervention de l'auteur dans le monde. Par là, nous appliquons la notion d'intertextualité, un concept complexe mais demeurant maniable, afin de la rejoindre avec le concept de translinguistique de Mikhaïl Bakhtine. Bref, la sémantique du « texte » s'élargit et reprend son sens d'origine dans le contexte révolutionnaire du théoricien russe.

Tout en conservant la définition restrictive de l'intertextualité de Julia Kristeva, la perspective bakhtinienne nous permet donc d'avancer notre étude dans un cadre plus vaste et de revisiter l'intertextualité dans un questionnement à la fois

---

<sup>178</sup> Julia Kristeva, « Le mot, le dialogue et le roman », *Séméiotikè, Recherche pour une sémanalyse*, p.88.

<sup>179</sup> Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique suivi d'Écrits du Cercle de Bakhtine*, p.8.

<sup>180</sup> Julia Kristeva, *Séméiotikè, Recherche pour une sémanalyse*, p.83.

<sup>181</sup> Julia Kristeva, *Séméiotikè, Recherche pour une sémanalyse*, p.88-89.



esthétique et social. Par ce retour à l'origine bakhtinienne du concept d'intertextualité, nous nous engageons à nous conformer aux fondements de sa nature sociale dans le champ de l'intertextualité. Et c'est exactement ces aspects pluriels du texte qui nous intéressent et nous permettent de développer notre cadre d'étude. Ceci explique l'analyse intertextuelle centrée plutôt sur la forme textuelle dans cette partie, ensuite davantage sur le rapport du texte à la société dans la partie suivante. Plus précisément, nous voulons considérer l'intertextualité comme une « forme » littéraire dans notre cadre d'étude. Par « forme intertextuelle », on entend donc ici un texte singulier qui, caractérisée par l'approche intertextuelle d'une manière volontairement manifeste, s'écrit dans une relation avec d'autres textes, mais tout autant dans une relation avec le monde, comme ce que Mikhaïl Bakhtine appelle « la translinguistique » dans laquelle le discours, une production verbale de l'énonciation, est « aussi un contexte historique, social, culturel, etc., unique. »<sup>182</sup>

Pour traiter cet aspect, nous analysons une série de nouvelles de Chu T'ien-hsin écrites avec des pratiques intertextuelles d'une manière consciemment manifeste. Ces pratiques se déploient d'une manière florissante et multiple dans certaines nouvelles, celles que nous qualifions de « nouvelles à caractère social » dans son œuvre romanesque après 1987.<sup>183</sup> Le corpus de l'étude dans ce chapitre est par excellence le suivant : « L'Année dernière à Marienbad » (*Qunian zai malunba* 去年在馬倫巴, 1989), « La mort à Venise » (*Weinisi zhi si* 威尼斯之死, 1992), « Chronologie d'une mort annoncée », (*Yuzhi siwang jishi* 預知死亡紀事, 1992), « Petit-déjeuner chez Tiffany » (*Difannei de zaocan* 第凡內的早餐, 1995) et « Ancienne capitale » (*Gudu* 古都, 1996). Cependant nous traiterons « Ancienne capitale » dans le chapitre suivant, car cette longue nouvelle nous demande, étant donné la somme considérable des pratiques intertextuelles, beaucoup plus de traitement. Bref, nous travaillons de ce fait la mémoire littéraire sous l'aspect de la

---

<sup>182</sup> On se réfère ici au texte de Tzvetan Todorov sur le rôle décisif du contexte de l'énonciation dans la détermination du sens global de l'énoncé, et le fait que ce contexte soit, par définition, unique (ne serait-ce que sur le plan temporel) permettent d'opposer les unités de la langue aux instances du discours, c'est-à-dire aux énoncés, comme ce qui est *réitérable* à ce qui est *unique* « Mikhaïl Bakhtine, *le principe dialogique suivi d'Écrits du Cercle de Bakhtine*, p.44.

<sup>183</sup> Voir le classement et la définition en détail dans le chapitre 2 de la Partie II.

citation pour ces quartes nouvelles dont les titres ont emprunté respectivement aux quatre films (ou romans) devenus classiques.

#### **4.2) La citation comme prétexte : éléments intertextuelles dans quelques nouvelles sociales de Chu T'ien-hsin**

*Toute écriture est collage et glose, citation et commentaire.*

Antoine Compagnon

En 1979, *La seconde main ou le travail de la citation*, le livre d'Antoine Compagnon effectue une étude sur la citation, la forme « la plus explicite et la plus littérale » de l'intertextualité selon Gérard Genette.<sup>184</sup> Conçue comme « répétition d'une unité de discours dans un autre discours », « un énoncé répété et une énonciation répétante », la citation pour Antoine Compagnon, distinguée souvent par les guillemets ou les italiques traditionnellement, est « la reproduction d'un énoncé (le texte cité), qui se trouve arraché d'un texte origine (texte 1) pour être introduit dans un texte d'accueil (texte 2) ».<sup>185</sup>

Et il va encore plus loin. Autrement dit, en dehors d'une simple pratique intertextuelle, Antoine Compagnon nous propose de voir le processus citationnel comme figure de l'écriture littéraire : « Ecrire, car c'est toujours récrire, ne diffère pas de citer. La citation, grâce à la configuration métonymique à laquelle elle préside, est lecture et écriture ; elle conjoint l'acte de lecture et celui d'écriture. Lire ou écrire, c'est faire acte de citation. »<sup>186</sup> C'est sous cet aspect que nous abordons les quatre nouvelles de Chu T'ien-hsin qui portent chacune le nom d'un film et d'une œuvre littéraire à la fois : « L'Année dernière à Marienbad » (1989), « Chronique d'une mort annoncée » (1992), « La mort à Venise » (1992) et « Petit-déjeuner chez

---

<sup>184</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, p.8

<sup>185</sup> Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979. p.56. Voir Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité, Mémoire de la littérature*, p.24.

<sup>186</sup> Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979. P.34.

Tiffany » (1995). À part « L'Année dernière à Marienbad » qui est un film, ensuite un « ciné-roman », les trois autres sont d'abord des romans ensuite adaptés à l'écran.<sup>187</sup> Il y a citation dès que l'on emprunte à autrui des mots. C'est bien le premier élément d'intertextualité visiblement présenté dans les titres de ces nouvelles. Les titres empruntés de ces nouvelles invitent le lecteur à se référer aux films ou aux romans cités. Ces nouvelles sont écrites dans le cycle politique de Chu T'ien-hsin dans la dernière décennie du XXe siècle, mais d'une nature plus ample qui distinguent d'autres nouvelles dites politiques de l'époque : une attention plus grande est accordée aux faits-divers, aux gens de couche différente de la société taïwanaise en pleine mutation. Et cela manifeste d'abord par les lieux en apparence « incongrus » de ces trois lieux que portent les nouvelles. Quel rapport ont-ils avec Taiwan ?

Mais d'entrée de jeu, on se demande pour quelle raison on emploie le titre du film ou d'autre roman pour écrire son propre récit ? Certes, ce rapport peut prendre des formes très variées. Chez Chu T'ien-hsin, sa nouvelle n'est pas la copie du film ou du roman, elle ne construit même pas non plus une relation d'analogie ou de correspondance dans laquelle la nouvelle citante est à l'image d'autre œuvre citée. Il nous paraît que le nom de l'œuvre citée n'est qu'un point de départ à l'écriture, à une série thématique autour de la société actuelle. Ce serait faire une erreur que de chercher le film ou le roman dans la nouvelle de Chu T'ien-hsin. Cependant, les passages d'une œuvre à l'autre se sont délicatement multipliés dans ces quatre nouvelles en question. On assiste à des rencontres de nature variée toutefois, et chaque nouvelle en redéfinit délicatement sa propre modalité.

Commençons, en suivant l'ordre chronologique de la publication, par « L'Année dernière à Marienbad ». Le héros, « il », est un personnage sans nom, isolé du monde extérieur.<sup>188</sup> D'origine hongkongaise, il n'y retourne pas après avoir fait ses études universitaires à Taiwan. Seul, il tient une papeterie dans un coin perdu de Taipei où il obéit à un déterminisme à la fois économique et sexuel. Les

---

<sup>187</sup> Le premier scénario de *L'année dernière à Marienbad* est publié par Robbe-Grillet sous le titre de « ciné-roman ».

<sup>188</sup> « L'année dernière à Marienbad », *Je m'en souviens*, Taipei, Lianhewenxue chubanshe, 2001, p. 94-113.

objets entassés dans la librairie lui fait une figure du chiffonnier du temps modern qui correspondant en quelque sorte à la vocation de son enfance : « Lorsque il sera grand, sa vocation sera d'être un chiffonnier flânant sans cesse dans les rues 長大後要當個滿街浪蕩的拾荒人 » (p.97) Et il touche des écolières du quartier avec des objets qui leur plaisent en échange et cela lui rend un personnage mesquin aux yeux de certaines mères qui en sont au courant. À travers ce personnage marginalisé qui se transformant peu à peu en animal en fin du récit, Chu T'ien-hsin critique la société actuelle dont les abondantes informations ne sont que des débris d'une culture à ses yeux. Le temps semble cesser de s'écouler dans ce monde où s'entassent papiers et informations. Certes, cet univers n'a rien à voir avec « L'Année dernière à Marienbad » d'Alain Resnais dont le décor est un hôtel luxueux et baroque. Mais si l'on regarde de près, c'est la même nature du monde dans ces deux œuvres : des êtres immobiles dans un monde clos. Le récit se termine ainsi par une soudaine évocation du film : « 他並沒有看過雷奈德電影，因此，去年在馬倫巴，是他所記得有關人類世界的最後一個符號。Il n'a en effet pas regardé le film de Resnais. *L'Année dernière à Marienbad*, c'est donc le dernier signe dont il se rappelle concernant le monde des êtres humains. » (p.113)

Dès la première page, Chu T'ien-hsin nous avertis que l'histoire qui sera racontée n'a pas de rapport avec le roman de Thomas Mann (1912) ou le film de Luchino Visconti (1971) dont sa nouvelle porte le même titre. Détachant volontairement de ses contextes d'origine, la nouvelliste veut écrire librement son propre texte : il s'agit d'une mise en œuvre de l'énonciation romanesque. Autrement dit, le narrateur-romancier nous raconte son processus à l'œuvre dans la nouvelle. Par exemple, le titre d'un roman qu'il est entrain d'écrire s'intitule exactement *La mort à Venise* dont le mot « Venise » vient du nom d'un café où il travaille sur cette œuvre. Et dans ce roman qu'elle est entrain d'élaborer, le personnage nommé « A » se suicide à Venise. D'où vient le titre de ce roman en cours. « La mort à Venise » de Chu T'ien-hsin fait partie de ces œuvres que l'on nomme métafictions, c'est-à-dire un récit en train de se faire, et s'incluant lui-même ou se prenant pour objet.

<sup>189</sup> Ainsi, le roman comme objet de réflexion, la nouvelle révèle ses procédés et

---

<sup>189</sup> « La mort à Venise », *Ancienne capitale*, Taipei, Maitian chuban, 2000, p.47-70.

élabore une forme de mise en abyme pour désigner cette situation d'un « roman dans le roman ». Le vrai sujet de la nouvelle est en effet l'acte de l'énonciation, ou l'écriture elle-même. Et les références à Thomas Mann et de Luchino Visconti ne sont qu'un prétexte.

Écrit en 1982 par Gabriel Garcia Marquez, le roman *Chronologie d'une mort annoncée*, est adaptée au cinéma par Francesco Rosien en 1987. Emprunté à ce titre en chinois, *Yuzhi siwang jishi* 預知死亡紀事, la nouvelle de Chu T'ien-hsin n'a pas de rapport avec ce roman.<sup>190</sup> La nouvelle met en scène les personnages hantés par la mort, ce que l'auteur appelle « les vieilles âmes » (*laolinghun* 老靈魂) dans le récit : la seule pensée est pour eux la mort, et cette conscience leur hante la nuit et le jour. Conscients de la fragilité de la vie, leur vie ressemble à un exorcisme vis-à-vis de cet inévitable. À partir de là, la nouvelle fonctionne comme un traité de la mort en fournissant des réflexions sur ce thème difficile à aborder. Ainsi, le titre emprunté de Gabriel Garcia Marquez est pris par son sens littéral, la nouvelle traite des gens qui ont une conscience aigüe que la mort nous frôle sans cesse, et que toute la vie n'existe que pour préparer cette mort.

Quant à « Petit-déjeuner chez Tiffany » (*Breakfast at Tiffany's*), qui renvoie au court roman de Truman Capote ou à son adaptation cinématographique par Blake Edwards, c'est la bijouterie Tiffany et ses diamants qui font le sujet de la nouvelle.<sup>191</sup> Dès la première ligne du récit, la narratrice rêve de posséder un diamant de la Tiffany pour se sentir libérée après neuf ans de travail en tant que journaliste. Pour elle, la possession d'un tel diamant dont le charme intemporel est un symbole d'émancipation de l'exploitation du travail, ce qui est paradoxal avec tout son discours sur la société de consommation. L'ironie de l'auteur se moque sûrement de ces gens imprégnés par l'idée d'aliénation ou de révolution marxistes : ils sont finalement les opportunistes de la société. L'histoire est par conséquent toute simple. Ce qui fait le corps du récit, c'est l'histoire du diamant et son rapport avec l'industrie du commerce dès son origine. Ainsi, se déploie parallèlement un discours

---

<sup>190</sup> « Chronologie d'une mort annoncée », *À mes frères des juancun*, Zhonghe, INK, 2002, p. 117-142.

<sup>191</sup> « Petit-déjeuner chez Tiffany », *Ancienne capitale*, Taipei, Maitian chuban, 2000, p.83-108. La nouvelle de Truman Capote, publiée en 1958, adaptée en film par Blake Edwards (1961) dont la traduction française est « Diamants sur canapé ».

marxiste qui analyse ce phénomène du fétichisme de la marchandise sur le diamant. Encore une fois, la citation n'est qu'un point de départ.

Du point de vue de l'intertextualité, les citations ici, par la greffe, ont acquis un nouveau sens et inscrivent ces nouvelles dans une étude plus vaste, celle de la réécriture. En bref, le fonctionnement de la citation ne sert ici que de point de départ : elle nous rappelle d'autre œuvre, textuelle ou non textuelle, mais le rapport entre elles reste très mince. C'est l'action de reconstituer ces citations pour les adapter aux nouveaux sujets. Ces nouvelles ont marquées une qualité aussi bien dans la forme que dans la vision sur l'écriture et la société. Car Chu T'ien-hsin a fait de la société tout à la fois son terrain nouveau d'exploration et le laboratoire d'une langue romanesque lucide. Pour nous, l'œuvre est très aboutie dans ces nouvelles sociales par rapport à ses nouvelles politiques de cette période.

## 5. Lecture du temps dans l'espace

*Tout est forme, et la vie même est une forme.*

Honoré de Balzac

Dès sa parution, « Ancienne capitale » (*Gudu* 古都) est perçue par la critique comme un récit polémique.<sup>192</sup> Écrite en 1996, juste après la victoire du premier Président taïwanais sortant, le récit affronte la question de l'identification nationale (*guojia rentong* 國家認同) qui domine la pensée intellectuelle des années 1990 à Taïwan, sous l'influence du mouvement indépendantiste.<sup>193</sup> Face à une société révolutionnaire et divisée préoccupée par des problèmes identitaires, Chu T'ien-hsin, écrivaine qui se considère avant tout comme chinoise, éprouve un dépaysement total !

Certes, « Ancienne capitale » doit d'abord être lue dans son rapport avec la politique, pour autant, ce n'est pas seulement un court roman d'idées politiques, mais aussi un texte de genre hybridé, très irrigué par les recherches formelles menées en Occident. C'est pourquoi cette nouvelle demande fortement un nouveau regard malgré de grands nombres d'études et d'ardentes polémiques qui lui ont déjà été consacrées. S'il y a un phénomène Chu T'ien-hsin, c'est parce que la focalisation de la critique littéraire taïwanaise s'est plutôt limitée au contenu idéologique de l'œuvre. Notre réflexion émerge donc au travers l'immanence de la forme, car c'est souvent la forme qui relève les intentions de l'œuvre. Il convient donc maintenant de voir comment ses idées nous parviennent, c'est-à-dire de voir simultanément les idées et la forme du roman.

---

<sup>192</sup> « Ancienne capitale », *Ancienne capitale*, Taipei, Maitian chuban, 2000, p. 151-234.

<sup>193</sup> Il s'agit de la première élection du président de la République au suffrage universel direct le 23 mars 1996. C'est un temps fort dans le processus de la démocratisation taïwanaise. Taïwanais de souche, le Président sortant Lee Teng-hui est un membre du Parti Nationaliste mais il mène une politique de taïwanisation au sein du Parti.

Notre hypothèse est d'appréhender ce roman comme une césure singulière du cycle politique et comme un passage dérobé qui ramène la romancière vers l'écriture intimiste des débuts de son itinéraire : « Ancienne capitale » est dans la lignée de *Je m'en souviens* (*Wo jide* 我記得), *À mes frères des juancun* (*Xiang wo juancun de xiongdimen* 想我眷村的兄弟們), et à la fois en rupture avec ces nouvelles précédentes. Bref, cette œuvre extrêmement polémique met un terme à ce cycle qui fut sa participation au monde politique et se retourne vers ses écrits de jeunesse, puisque la thématique est assez proche. Car à travers l'analyse textuelle, il nous semble que son écriture est étonnamment complexe dans sa forme pour un but affiché politiquement engagé. « Lorsque paraissent *Madame Bovary* et *L'Éducation sentimentale*, ces ouvrages sont tout de suite perçus comme " la démocratie en littérature " malgré la posture aristocratique et le conformisme politique de Flaubert. »<sup>194</sup> Inspirée de cette lecture de Jacques Rancière sur l'œuvre de Gustave Flaubert, notre étude tente de reformuler le rapport de la politique et de la littérature chez Chu T'ien-hsin : partant d'une intuition « à la recherche d'une forme non consciente d'elle-même », l'analyse suivante sera organisée sous les aspects des constructions mémorielles et des formes textuelles.<sup>195</sup> Bref, sur le plan analytique, nous adoptons une approche thématique associée à la forme, qui prend appui sur les éléments mis en relation avec la mémoire.

### 5.1) L'intertextuel : le fragmentaire et la hétérogénéité

« Balzac écrit dans un de ses traités politiques : " Tout est forme, et la vie même est une forme. " Non seulement toute activité se laisse discerner et définir dans la mesure où elle prend forme, où elle inscrit sa courbe dans l'espace et le temps, mais encore la vie agit essentiellement comme créatrice de formes. La vie est forme,

---

<sup>194</sup> Jacques Rancière, *Le partage du sensible, esthétique et politique*, La Fabrique Éditions, Paris, 2000, p.16.

<sup>195</sup> Cité de Augusto Roa Bastos, « Magazine littéraire, La littérature et l'exil », n°221, juillet-août, 1985, p.49. La phrase complète est la suivante : « Nous savons bien qu'une œuvre littéraire vaut non par ses bonnes intentions, mais par les significations de sa structure interne, par la force instinctive qui en émane, par la médiation d'un art qui d'ailleurs est conscience, mais à la recherche d'une forme non consciente d'elle-même. »



et la forme est le mode de la vie. »<sup>196</sup> La forme est, inséparable de son contenu, prise ici comme essence de tout. C'est à partir de cette idée que notre analyse sera développée autour de la relation entre forme et sens d'une œuvre. Cette relation n'est pas considérée, comme traditionnellement, comme un duel, mais en tant qu'un tout inséparable. Ou mieux encore, c'est la forme qui dévoile le sens caché d'une œuvre et en prend finalement le sens définitif.

### 5.1.1) Parole empêchée : l'emploi du « tu »

Le drame du récit est en effet mince : le « tu », une femme d'une quarantaine, ne retrouve pas la ville d'autrefois qu'elle vivait dans un présent troublé dû au changement politico-social de la société. Au milieu du récit, elle part pour Kyôto dans l'attente de revoir sa petite amie de jeunesse « A » qui lui donne rendez-vous là-bas. Or, saisie d'un coup par le sentiment vain d'attendre son amie, l'héroïne rentre sans hésitation à Taïwan après quelques jours de séjour. À l'aéroport de Taipei, prise pour une touriste japonais par un chauffeur taïwanais, elle décide de jouer à ce rôle avec une reproduction de l'ancienne carte de Taipei afin de « revisiter » son pays avec un nouveau regard.

D'entrée de jeu, nous signalons que c'est un roman d'amour, car le roman débute par une citation d'I.V. Foscari : « Je suis à la place Saint Marc. Je découvre l'acrobatie des anges et la danse des Maures. Mais mon amour, sans toi, la solitude me pèse. 我在聖馬可廣場，看見天使飛翔的特技，摩爾人跳舞，但沒有你，親愛的，我孤獨難耐。 » (p.151) L'intrigue du roman est aussi bien d'ordre sentimental que d'ordre politique. Les mots d'I. V. Foscari ouvrent le récit et seront repris, insérés d'une manière inattendue au milieu du récit, lorsque l'héroïne est au Japon dans la tentative de rejoindre sa petite amie de jeunesse. (p.206) La présence d'une histoire d'amour ambiguë entre deux jeunes filles est présente, même si cet amour est brisé dès le début, puisque les deux amoureuses ne l'envisagent jamais ou ne peuvent pas l'envisager comme un amour proprement dit. Cela renvoie

---

<sup>196</sup> Henri Focillon, *Vie des formes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, p.2-3.

dès l'abord à l'écriture de la jeune Chu T'ien-hsin dont l'un des thèmes récurrents est le désir amoureux, secret et contrarié entre quelques jeunes filles.<sup>197</sup>

Quant au niveau de la narration, c'est un récit écrit à la 2ème personne du singulier. Est-ce un « tu » de généralisation, est-ce le narrateur qui s'adresse au lecteur, ou le narrateur à lui-même ? Quel usage en fait ici l'auteur ? Le récit débute, dès la première scène, par l'histoire de « vous » – « tu » et « A » à l'époque de leur jeunesse. Dans la première moitié du livre, le narrateur, femme d'une quarantaine d'années, se replonge dans ses souvenirs de jeunesse, dont le souvenir lui revient en énumérant les lieux de Taipei que « vous » ont parcouru ensemble : il s'agit d'un récit du passé émaillé de commentaires sur le présent, particulièrement sur la transformation de ces lieux qui ont marqué « votre » jeunesse et que « tu » ne reconnait plus.

Nous avons alors un « tu » qui énonce, qui raconte son histoire et qui est en même temps un personnage, la héroïne de l'histoire. La nature du sujet est double, car elle est à la fois le sujet d'énonciation et le sujet d'énoncé. Et à côté de ce premier personnage anonyme surgit un second, celui de « A », nommé aussi par cette voyelle qui n'est pas non plus un nom propre. D'entrée de jeu, l'individu perd son identification dans un monde qui le dépersonnalise comme la propension de tous les grands classiques du XXe siècle, un penchant à supprimer les noms, le « K. » du *Château* de Franz Kafka, par exemple. De même nature, le court roman de Chu T'ien-hsin se présente comme un monologue intérieur à la 2ème personne : c'est reconnaître l'impossibilité de la présentation de soi, c'est s'objectiver soi-même, c'est faire du « je » un « tu ». Cette démarche donne à ce récit décidément politique une dimension quasi intime et profonde : on pourrait donc dire que la conscience du narrateur, c'est-à-dire la recherche d'une identité et d'un passé entravés, devient finalement le véritable objet du récit. Ainsi le roman oscille-t-il selon cette logique entre nostalgie du passé et conscience d'une identité brisée. Le « tu » n'est appréhendé sans cesse que dans l'écoulement de cette conscience déchirée par la société taïwanaise en pleine mutation.

---

<sup>197</sup> Ce thème du secret entre deux jeunes filles est très présent dans les premiers écrits de Chu T'ien-hsin, surtout dans *Les jours sur l'Arche de Noé* et *Chant d'un hors-monde — chronologie du lycée de filles de Taipei*.

On emprunte ici le mot de Michel Butor qui décrit parfaitement le choix de la 2ème personne qui dit la difficulté de se raconter du personnage :

Il faut par conséquent que le personnage en question, pour une raison ou pour une autre, ne puisse pas raconter sa propre histoire, que le langage lui soit interdit, et que l'on force cette interdiction, que l'on provoque cette accession. C'est ainsi qu'un juge d'instruction ou un commissaire de police dans un interrogatoire rassemblera les différents éléments de l'histoire que l'acteur principal ou le témoin ne peut ou ne veut lui raconter, et qu'il les organisera dans un récit à la seconde personne pour faire jaillir cette parole empêchée [...] <sup>198</sup>

Ainsi, chez Chu T'ien-hsin, on retrouve ce balbutiement du langage chez le personnage par rapport à ce monde qui l'entoure. « Serait-il possible que tes souvenirs ne comptent plus ? 難道你的記憶都不算數 ? »<sup>199</sup> Reprise plusieurs fois au cours du récit, cette interrogation annonce le récit et pourrait être considérée comme le leitmotiv qui perturbe le personnage : elle fait sens autant par son contenu que par sa répétition, c'est-à-dire que l'interrogation et la recherche de la narratrice-personnage sur la mémoire rejoignent au processus de la mémoire qui est circonscrit dans le contexte. C'est exactement ce que dit Michel Leiris par rapport à l'emploi de la deuxième personne : « La deuxième personne n'est pas seulement la personne par excellence de l'impératif, elle peut être regardée comme la plus illustrative de l'interrogation puisqu'une interrogation, quelque forme grammaticale qu'elle revête, s'adresse toujours directement à quelqu'un (autrui, être imaginaire ou bien celui-là même qui se pose la question). »<sup>200</sup>

---

<sup>198</sup> Michel Butor, « L'usage des pronoms personnels dans le roman », *Essais sur le roman*, Paris, Éditions de Minuit, 1964, p.80.

<sup>199</sup> La traduction de cette phrase en français a deux autres possibilités : l'une est traduite par Sandrine Marchand, « Est-ce que ta mémoire compterait pour rien ? » ; l'autre est traduite par Angel Pino : « Tes souvenirs ne compteraient-ils pour rien ? » Sandrine Marchand, « Chu T'ien-hsin et les traces endormies de Taipei », *Sur le fil de la mémoire, Littérature taïwanaise des années 1970-1990*, Lyon, Éditions Tigre de Papier, 2009, p.289. 彭小妍 Peng Hsiao-yen (Peng Xiaoyan), « L'histoire, la fiction et les écrivains des villages de garnison depuis la levée de la loi martiale », *La littérature taïwanaise, État des recherches et réception à l'étranger*, traduit de l'anglais par Angel Pino, Paris, Éditions You Feng, 2011, p.143.

<sup>200</sup> Michel Leiris, « Le réalisme Mythologie de Michel Butor », *Critique*, n°129, février 1958, p.312.

En se faisant mentalement l'interlocuteur de lui-même, le narrateur est en fait le personnage central et unique du livre, puisque le personnage-narrateur s'affronte précisément à ce qui se dérobe en lui. Le « moi » doit de nouveau se définir à partir de cette rupture que la nouvelle société lui a imposée et qui remet en question son existence vécue. Le « tu » du récit est en réalité le « je » présupposé. Il s'agit ici d'une prise de conscience du personnage qui se dédouble. C'est en quelque sorte « un effort de la conscience esthétique », si on reprend le mot employé par Théodore W. Adorno pour décrire l'œuvre de Marcel Proust, qui « se situe dans la tradition du roman réaliste et psychologique, au stade de sa décomposition dans l'extrême subjectivité. »<sup>201</sup> Ce jeu de langage fondé sur les jeux de pronoms a pour l'objet d'exploiter la conscience personnelle sous le signe d'une enquête de l'identité et de l'existence. *La Mutation* de Michel Butor a marqué en premier l'enjeu de cette forme littéraire. Autrement dit, la romancière fait de la politique dans la psychologie. C'est là le trait fort du roman : la division du sujet, exprimé ici par le moi solitaire et divisé, dénonce dès l'amorce une quête intérieure identitaire. Le récit a perdu, pris dans ce jeu, toute stabilité, puisque un « je » qui a perdu son identification n'est plus un sujet qui peut se dire « je ».

De ce point de vue, la narration est problématique. Car derrière l'esprit affiché d'un récit politiquement engagé, cette forme littéraire apparaît complètement paradoxale voire impossible en première lecture.

### **5.1.2) Roman à facettes : prolifération hétérogène des citations et esthétique du collage**

Composé de 11 chapitres, dont chaque chacun est précédé en tête d'une citation épigraphique qui produit un effet d'annonce, c'est-à-dire qu'elle suggère en quelque sorte le sens du chapitre qui suit. Détachées de chaque chapitre par une marque typographique spécifique, ces citations épigraphiques, référenciées ou non, constituent une unité à part dans le récit. Et dans le corps de chaque chapitre, il y a encore de nombreuses citations qui, marquées et non marquées, correspondent aux besoins différents du moment. Le récit est sans cesse fragmenté par d'innombrables

---

<sup>201</sup> Theodore W. Adorno, *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, 1984, p. 40.

et brèves citations de toute nature qui font de ce récit un roman truffé de citations hétérogènes. Bref, un roman à facettes, juxtaposé de narrations brèves et segmentées.

Par exemple, aux pages 176-177 du livre, on rencontre une longue énumération de citations qui datent de la période hollandaise à la dynastie Qing, pour désigner l'inhabitable Taïwan et sa laideur, afin de justifier le fait que « tu » n'est pas la seule personne qui n'aime pas l'île : « Parmi ceux qui ne sont pas satisfaits de ce lieu-là, tu n'es pas la première. 不滿那地方的，不自你始。 » Nous n'en citons ici que quelques exemples :

首先西班牙人荷蘭人如此描述台北：草莽瘴濃，居者多病。

Tout d'abord, les Espagnols et les Hollandais décrivent ainsi Taipei : les mauvaises herbes et le miasme sont partout, les habitants sont ainsi souvent malades.

連沈葆楨也說：台北瘴癘地。

Même Shen Baozhen le dit aussi : Taipei est un lieu imprégné de miasme et d'épidémie.

李鴻章：鳥不語，花不香，男無情，女無義。

Li Hongzhang : les oiseaux ne chantent pas, les fleurs ne sont pas parfumées, les hommes n'ont pas de sentiments et les femmes n'ont pas de responsabilités.

De plus, l'insertion des archives documentaires de la ville de Taipei et d'autres textes littéraires de styles différents fait de « Ancienne capitale » un cas exemplaire au niveau des procédés citationnels. Par le biais de la citation, l'auteur étale l'abandon d'une mémoire culturelle, mémoire prise ici également dans son sens du processus, car le refus de la composition de la narration classique est affiché. La réflexion d'Antoine Compagnon sur la citation nous ouvre une perspective :

Loin d'être un détail du livre, un trait périphérique de la lecture et de l'écriture, la citation représente un enjeu capital, un lieu stratégique et

même politique dans toute pratique du langage, quand elle assure sa validité, garantit sa recevabilité, ou au contraire les réfute.<sup>202</sup>

Enfin, « Ancienne capitale » confronte aussi l'écriture à ses limites, faisant éclater le récit en une mosaïque appartenant à beaucoup de registres linguistiques et culturels différents : poésie, roman, essai, discours historiques ou politiques, archives de la ville Taipei et de Taïwan, sans parler de la mise en place de nombreux fragments de chansons populaires américaines. Nous pourrions en conclure que le roman est envahi par les citations, ou c'est plutôt elles qui servent à l'engendrer. C'est ainsi que « Ancienne capitale » donne à voir un travail de collage : un collage de tous genres et d'origines diverses.

Provenant de la terminologie picturale, le collage littéraire relève d'un procédé d'écriture partagé par nombre d'écrivains du XXe siècle. Le plus souvent, et dans le sens le plus proche de celui qui s'est imposé par la peinture, le collage au sens strict désigne l'enchâssement dans le roman d'éléments préexistants, hétérogènes, qui appartiennent à d'autres systèmes signifiants que la littérature. Au sens large du terme, le mot désigne l'insertion dans les textes littéraires de fragments empruntés aussi bien à d'autres textes littéraires qu'aux discours non littéraires. Le roman de Chu T'ien-hsin correspond donc à la fois à ces deux définitions du terme. « Envisager l'intertextualité comme collage, c'est mettre l'accent sur un transfert d'extériorité plus que sur le dialogue, sur les traces d'un passage, d'un emprunt plus que sur le processus de transformation », la remarque de Tiphaine Samoyault est pertinente.<sup>203</sup> Du texte cité au texte citant, la transformation organique n'est plus un travail essentiel, c'est la pratique du bricolage qui l'emporte dans le passage de la relation intertextuelle. L'hétérogène de l'écriture est bien mis en valeur, comme le décrit encore Tiphaine Samoyault un peu plus loin : « L'absorption n'est pas totale et laisse voir les jointures ».<sup>204</sup>

---

<sup>202</sup> Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, p.12.

<sup>203</sup> Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité, Mémoire de la littérature*, Paris, Éditions Nathan/HER, 2001, p.24-25.

<sup>204</sup> Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité, Mémoire de la littérature*, p.26.

Et la signification d'une telle pratique ne réagit pas seulement contre la conception de l'art comme « création », comme ce qu'on dit souvent ; elle est aussi « une sorte de désespoir du peintre, à l'échelle de quoi le monde peint est repensé », si on reprend la réflexion de Louis Aragon sur l'emploi du collage.<sup>205</sup> Le monde présenté est alors mis en question par la reconnaissance de l'inimitable autant chez le romancier que chez le peintre. C'est pourquoi la tension intérieure du personnage est de plus en plus chaotique au long du parcours. Malgré ses attaques perpétuelles contre le gouvernement indépendantiste, on y voit le déchirement d'une héroïne qui laisse exploser son angoisse et son doute en fin du roman : « Quel est cet endroit ?... Tu éclates en sanglots. 這是哪裏？.....你放聲大哭。 » (p.233).

Amplement employé, ce recours au collage hétéroclite n'est certainement pas un choix gratuit. Ce métissage de formes, de genres et d'œuvres provoque une fragmentation du texte et lui confère une dimension curieusement multiple. De nouveau, nous remarquons que c'est un récit étonnamment complexe dans sa forme pour un but politiquement engagé.

### 5.1.3) Un roman à deux : entre *Kyôto* et « Ancienne capitale »

Nous n'avons pas oublié la définition de l'intertextualité que nous venons de citer dans le chapitre précédant, formulée par Julia Kristeva, qui finit par la phrase suivante : « À la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins, comme double ».<sup>206</sup> Voilà le mot « double » qui nous inspire le déploiement de cette section. Une autre approche intertextuelle s'étale : il ne s'agit pour nous ni de rapport critique, ni d'influence, mais de dialogue intertextuel. C'est ce dialogue que Chu T'ien-hsin entretient avec les mots cités qui fait surgir le jeu du double fondé sur une interprétation de *Kyôto*, l'œuvre de 川端康成 Yasunari Kawabata, comme processus d'interaction, de reflet et de métamorphose. Au commencement, c'est le thème des jumelles, illustré dans *Kyôto* : 千重子 Chieko et 苗子 Naeko, deux jumelles devenues orphelines et

---

<sup>205</sup> Louis Aragon, « Collages dans le roman et dans le film », *Écrits sur l'art moderne*, Paris, Flammarion, 1981, p.119.

<sup>206</sup> Julia Kristeva, p.85. Pour la définition complète, voir la page 118 de notre étude.

séparées à la naissance. Elevées dans des milieux différents, l'une dans un magasin de soierie en ville, l'autre dans un village à la montagne, elles se retrouvent par hasard vingt ans plus tard, mais leur différences de conditions sociales les distinguent l'une de l'autre. Et cet élément romanesque de *Kyôto* est devenu, à notre avis, l'idée pilote qui structure la nouvelle de Chu T'ien-hsin.

Introduites l'un après l'autre, d'une manière fragmentaire, de nombreuses citations de *Kyôto* s'entremêlent au récit de Chu T'ien-hsin afin de construire un dialogue à première vue entre le roman d'accueil et le roman d'origine. « Coprésence » semble être le mot de cette interaction. Les citations, issues du roman japonais, s'opèrent de la même façon : séparées toujours par deux tirets qui englobent chaque citation comme un paragraphe indépendant. Les citations de *Kyôto* sont introduites à partir du sixième chapitre, c'est-à-dire dès que « tu » arrive à *Kyôto* un peu plus tôt que le jour du rendez-vous avec « A ». La première citation est la suivante :

秀男曾在四條大橋上見過不知是「千重子化身的苗子」，還是「苗子化身的千重子」，因此他想到四條大橋走走，於是就朝那邊走去。烈日當頭，十分炎熱，秀南憑依在橋欄杆上，閉上眼睛，想傾聽那幾乎聽不見的潺潺流水聲，而不是人潮或電車的轟轟作響 — (p.170)

Pensant y faire quelques pas, Hideo se dirigea vers le grand pont Shijô, où il avait rencontré, qui sait, « Chieko en Naeko » ou « Naeko en Chieko ». La lumière de midi écrasait tout sous la chaleur. À l'entrée du pont, il s'accouda au parapet et, fermant les yeux, chercha à entendre, au-delà du vacarme des trams et de la foule, le bruit à peine audible de l'eau qui s'écoulait. — <sup>207</sup>

Le sixième chapitre commence par la longue citation ci-dessus. Et rapidement, le roman retourne à son propre personnage, le « tu » :

與秀南不同的，你站在附近大樓頂電子螢幕顯示 4°C 寒風中的四條橋上，俯望著鴉川畔一對對不怕凍的情侶，彷彿從未離開。(p.170)

---

<sup>207</sup> On prend ici la traduction de Philippe Pons pour le roman de Kawabata, *Kyôto*, Paris, Éditions Albin Michel, 1971, p.161.



Cela n'est pas de même avec Hideo. Debout non loin de là, « tu » regardes l'écran électrique du grand immeuble, qui indique quatre degrés de température. Sur le grand pont Shijô, « tu » regardes en bas, au bord du fleuve Karasukawa, plusieurs amoureux qui, ne craignant pas ce froid glacial, paraissent ne vouloir jamais se quitter.

Par cette mise au rapprochement, le roman de Chu T'ien-hsin produit des effets de parallélisme et de contraste à la fois par rapport au roman de Yasunari Kawabata. On comprend donc que la fonction de cet extrait cité est de mettre en scène le parcours de l'héroïne à Kyôto, guidée par les parcours des personnages de Kawabata Yasunari : le « tu » du Chu T'ien-hsin se trouve ici dans le même endroit que Hideo, personnage amoureux de Chieko dans le roman de Yasunari Kawabata. Ce jeu intertextuel fait accentuer le thème du double qui se manifeste d'abord par le quiproquo de Hideo qui a eu lieu un peu avant cette scène : Naeko, est prise un moment donné par Hideo pour Chieko. Le jeu du double s'installe autant dans *Kyôto* que dans « Ancienne capitale » qui met un rapport entre le texte d'origine et sa réplique. Un autre exemple, c'est justement après une citation de *Kyôto*, « tu », qui erre aux mêmes rues que Chieko et Hideo se sont déjà baladé : « Tu as décidé de prendre, mais à contre-courant, le même parcours que Chieko et Hideo ont fait. 你決定與真一和千重子逆向而行。 » (p.175)

De nombreux extraits du texte de *Kyôto* sont ainsi cités dans le roman de Chu T'ien-hsin lorsque « tu » es à *Kyôto*, justement la ville à laquelle Kawabata Yasunari a consacré son livre. De manière générale, le texte de Yasunari Kawabata est placé en position de référence : les promenades du « tu » dans la ville de *Kyôto* lui évoquent de nombreux souvenirs de Taipei, de même que quelques promenades citées de Chieko lui font penser à sa propre histoire, celle d'un enfant retrouvé. On pourrait même dire que c'est dans *Kyôto* que Chu T'ien-hsin promène son personnage « tu ». La mise en parallèle de ces deux récits donne un dynamisme narratif au récit citant. Grâce à ces promenades, dans *Kyôto* comme dans « Ancienne capitale », le paysage et les fêtes de *Kyôto* sont par conséquent énumérées dans l'objectif de les comparer avec ce qui se produit à Taipei. Liée à la beauté et à l'amour, *Kyôto* est la ville éternelle où le « tu » retourne régulièrement et retrouve toujours ses repères. Ce qui est tout à fait le contraire de Taipei, une ville en décadence. La mise en comparaison du « tu » avec Hideo ou avec Chieko renvoie

encore curieusement à la similarité de Kyôto et de Taipei, malgré la dualité présentée par la narratrice : l'une constante et sympathique, l'autre changeante et méconnaissable. Car Chu T'ien-hsin veut montrer par-là qu'un lien historique relie les deux « anciennes capitales » : la ville Taipei, capitale de la colonie japonaise, est construite par le pouvoir japonais selon le modèle de Kyôto, de même que celle-ci est fondée selon le plan de Chang'an 長安, capitale de l'empire des Tang en 794, par l'empereur Kammu. De nouveau, le thème du double apparaît à travers cette fois-ci les deux villes « jumelles » qui sont pourtant réellement et actuellement en contraste, de même que les jumelles de Kawabata Yasunari se distinguent l'une de l'autre par les milieux où elles sont élevées.

Bref, Taipei est le miroir de Kyôto. Kyôto, le lieu de l'authenticité où elle n'est pas aliénée comme elle l'est à Taipei. D'où une ville hors du temps sous la plume de Chu T'ien-hsin. C'est ainsi que le roman de Chu T'ien-hsin est conçu « à deux » : Kyôto se découpe et se fonde dans « Ancienne capitale ». D'ailleurs, le titre du roman affiche à première vue cette volonté de créer des échos entre le texte du disciple et celui de son maître. En prenant le roman japonais comme modèle, le roman de Chu T'ien-hsin recherche une reconstitution de son propre récit par cette dialectique de l'altérité et de l'identité. Le double, n'est-il pas l'image par excellence de la création, comme ce qu'encadre Julia Kristeva pour la définition de l'intertextualité, et c'est justement cette définition que la présente section veut démontrer.

## **5.2) Archéologie d'une ville en ruine**

Pour la première fois, nous semble-il, les lieux réels sont devenus un thème pilote dans la fiction mémorielle de Chu T'ien-hsin. Le nom propre renvoie à un lieu réel, comme la fonction de Taipei dans ce cas. La ville de Taipei est belle et bien le sujet de la nouvelle, exactement comme la ville de Kyôto l'est pour Kyôto de Yasunari Kawabata : tous les deux traitent de la transformation d'une ville et la de nostalgie de ce que cette transformation a produit. Un sujet majeur reste, selon le titre, la ville de Taipei, menacée de devenir bientôt une ville sans mémoire.

Détenant un pouvoir de mémorisation, le lieu joue le rôle, pour reprendre le mot de Jean-Jacques Rousseau, d'un « signe mémoratif » tout court, exactement

comme le rôle de l'odeur dans « L'eau de Hongrie », la nouvelle sur laquelle nous avons travaillé antérieurement. Cependant, moins spontané que le pouvoir involontaire de l'odeur, le lieu est en effet une médiation qui éveille la mémoire. Il s'agit cette fois-ci plutôt d'une mémoire volontaire, un travail actif de la narratrice-personnage afin d'articuler le passé au présent autour des lieux favorisés de sa jeunesse. Guidé par le « tu », le lecteur se promène d'un coin à l'autre dans la ville de Taipei et témoigne également de la mutation de ces lieux vécus ou contemplés par « tu ».

### 5.2.1) Lecture du temps dans l'espace

Nous consacrons les lignes suivantes à la structure spatio-temporelle de la narration mémorielle de « Ancienne capitale ». Autrement dit, nous étudions l'espace-temps tel qu'il se donne à voir dans l'œuvre, à travers l'ancrage géographique et la configuration temporelle du monde que le récit dépeint. Comme Mikhaïl Bakhtine le souligne, chaque texte narratif possède son propre chronotope et cette matrice spatio-temporelle traduit une vision particulière du monde fictif.

Pour ce faire, nous aimerions commencer par la remarque de David Der-wei Wang sur « Ancienne capitale », dont la remarque reste une référence primordiale à ce sujet :

在這個小說裏，朱終於把她要叫停歷史、喚回時間的欲想空間化。歷史不再是線性發展——無論是可逆還是不可逆，循環或是交雜，而是呈斷層、塊狀的存在。歷史成爲一種地理，回憶正如考古。<sup>208</sup>

Dans ce roman, Chu spatialise enfin son désir d'arrêter l'histoire et de faire remonter le temps. L'histoire n'est plus un développement linéaire — qu'elle soit réversible ou irréversible, circulaire ou hybride — mais une existence fragmentée ou morcelée. L'histoire est devenue une sorte de géographie, la mémoire est justement comme une archéologie.

---

<sup>208</sup> Wang David Der-Wei, « La vie antérieure et la vie présente d'une vieille âme : le roman de Chu T'ien-hsin » (*Laolinghun de qianshijinsheng* 老靈魂的前世今生), *Ancienne capitale*, p.26

À partir de là, une cartographie tridimensionnelle de la ville se dessine : pour comparer le Taipei de sa jeunesse et le Taipei actuel, la narratrice fait également remonter l'histoire de Taipei à la période japonaise.

感覺有一點秋天味道的時候，你們便只乘到宮ノ下駅下車，搭公車的話便到劍潭 — 劍潭在北淡大浪泵社二里許，番划艋舺以入水甚濶，有樹名茄冬，高聳障天，大可數抱，崎於潭岸，相傳荷蘭人插劍於樹，生皮合劍在其內，因以為名 — (p.164)

Lorsqu'on sent le parfum de l'automne, descendez à Miyanokoshi ; si vous prenez le bus, descendez alors à Jiantan, le lieu qui se trouve environs deux kilomètres du sanctuaire de Paronpon, au Nord de la rivière de Tamsui. Les aborigènes y arrivent par un petit bateau. La rivière est très large, au bord de l'eau il y a des Bischofia dont la grandeur peut couvrir le ciel. Et quant à sa superficie, il faut les bras de plusieurs personnes pour pouvoir l'entourer. On dit que les Hollandais ont mit une épée sur l'arbre et l'épée a été couverte par l'écorce avec le temps. C'est pourquoi le lieu se nomme Jiantan dont le sens littéral est « le lac de l'épée ».

En quelques lignes, l'histoire d'un lieu est évoquée par la coexistence des diverses époques, soit en employant l'ancien nom d'un lieu soit en racontant l'origine du nom de lieu. Une sorte d'anachronisme est ainsi produit par ce procédé de faire entrer le temps dans l'espace, comme un archéologue devant ses fouilles. C'est ainsi que la ville de Taipei est vu sous plusieurs dimensions temporelles, particulièrement une triple dimension temporelle : les années 1970, les années 1990 et la période de la colonisation japonaise (1895-1945). Le récit établit d'ailleurs un lien entre le projet biographique de la narratrice-personnage et le projet plus vaste de trois chronologies géographiques de Taipei. Avec ce procédé, les lieux de Taipei se transforment en archéologie de l'espace : le récit met à jour les vestiges et les facettes de la ville qui ont subi autant de changements rapides en peu de temps, motivés souvent par la politique actuelle au nom du développement moderne et économique.

En suivant les pas du « tu », on parcourt encore certains lieux de Taipei, surtout les lieux que « tu » fréquentais avec « A » lorsque « vous » étaient jeunes. Le retour aux lieux de la jeunesse indique que ces lieux ont la fonction mémorative d'évoquer un récit rétrospectif construit par la flânerie de deux adolescentes dans les

rues de Taipei. L'évocation du lieu qui disparaît suffit à susciter la mémoire du passager qui cherche encore à l'apercevoir. La réflexion est souvent élargie, la narratrice se fait par conséquent « archéologue » en remontant dans un temps ancien. Nous ne citons ici que quelques exemples pour illustrer cette démarche archéologique et cette critique urbaine ne vise curieusement que le pouvoir « démocratique » et « taïwanais » de ce temps-là :

然而事實是，那日，省市長選后的次日，你徘徊在蕭條的舊日兒童樂園前決定不了進不進園，倒發現榕鬚、薜荔、紗草夾纏下有一石碑，上刻大字：太古巢舊址。太古巢，台灣名儒陳維英頤神養生之地也。(p.189)

Cependant, le fait est que ce jour-là, au lendemain de l'élection du gouverneur régional et des maires, tu erres, tu ignores si tu dois entrer ou non dans le Parc d'attractions pour enfant, devenu aujourd'hui désert avec le temps. Tu découvres par contre une stèle enroulée par les vrilles d'un arbre et des herbes différentes. Quelques gros caractères là-dessus : ancien siège de la « hutte de la haute antiquité ». La « hutte de la haute antiquité », c'est l'endroit où le célèbre lettré taïwanais Chen Weiying entretint son esprit et sa santé.

「...」你想起那個因反抗集權政府去國海外三十年不能回來的異議人士，時移勢易，他一旦當上縣長以後，照樣把南島最後一塊溼地挪做高汙染高耗能源的重工業用地。(p.181)

[...] Tu penses à ce dissident contre le régime autoritaire et qui n'a pas été autorisé à rentrer au pays pendant trente ans. Quand les circonstances changent, étant dès lors le maire du district, il transforme, de la même façon, la dernière zone humide en lieu d'industrie lourde qui produit beaucoup de pollution et demande énormément d'énergie.

二二八紀念碑區弄亂了你記憶中的新公園，天啊難道那幾株橄欖又礙誰惹誰了！你尋他們不着，只得走出林區，找到那幢美麗的西班牙房子。(p.213)

Le coin où est établie la stèle mémorative d'événement du 28 février a troublé le Nouveau Parc de tes souvenirs. Mon Dieu, ces quelques oliviers dérangent-ils vraiment les gens ? Incapable de les retrouver, tu n'as qu'à sortir des bois pour trouver la jolie maison espagnole.

De telles réflexions sont nombreuses. On n'aurait certainement pas tort de dire que c'est dans la critique du pouvoir actuel que se situe la visée de Chu T'ien-

hsin envers des changements urbains si mouvementés : la ville en question ici est bien la ville du régime dit indépendantiste, non pas la ville des Nationalistes. C'est bien en cela que s'ouvre la controverse politique autour de la nature critique de Chu T'ien-hsin sur son imaginaire de l'espace et de l'industrialisation urbaine.<sup>209</sup> Nous pouvons dire que l'accent est bien mis dans l'affrontement de deux Taipei : celui des années 1970 que la narratrice connaissait bien et aimait et celui des années 1990 qu'elle ne reconnaît en rien. Autrement dit, un écart contraste entre la ville de ses souvenirs et la ville inconnue d'aujourd'hui. Pour nous, si Chu T'ien-hsin avait pu poursuivre son interrogation sur la ville moderne comme une étape du passage de l'humanité par exemple, ce court roman aurait pu nous amener à une approche critique plus vigilante et libérale de la société humaine à travers l'écriture des villes. Il s'agit, dans une ville comme Taipei où se déroulent les changements les plus radicaux depuis 1987, autant du rapport entre la machine politique et la mémoire collective que du rapport entre l'homme et son environnement.

---

<sup>209</sup> On pourra se référer, à ce titre, aux quelques articles particulièrement centrés sur l'imaginaire spatial ou le rapport de l'espace avec la politique chez Chu T'ien-hsin, comme ceux de 陳國偉 Chen Kuo-wei, 楊翠 Yang Cui, 彭小妍 Peng Hsiao-yan, 徐彥彬 Xu Yan-bin, 顏忠賢 Yan Zhong-xian, et 陳建忠 Ch'en Chien-chung etc. En France, Sandrine Marchand tente de faire une critique apolitique sur ce cours roman dans un chapitre de son livre consacré à la littérature taïwanaise. C'est ainsi qu'elle nous propose dès le commencement en note : Pour une lecture plus politique de cette longue nouvelle, cf. Rosemary Haddan, « Being / Not Being at Home in the Writing of Zhu Tianxin » (Être ou ne pas être chez soi dans les écrits de Ch'u T'ien-hsin). Ensuite, elle écrit de nouveau au cours de l'analyse : « Hors de toute interprétation politique, ce roman de reconstruction topographique de la mémoire, reconstruction sur papier de lieux existants ou disparus, est surtout un roman de la disparition. » Voir Sandrine Marchand, « Chu T'ien-hsin et les traces endormies de Taipei », p.288 et 294. Oui, nous sommes d'accord avec la qualification du « roman de la disparition » inspirée du travail d'Ackbar Abbas sur Hong-Kong. Mais la question est en effet que si l'on veut avoir une analyse plus profonde sur Chu T'ien-hsin, on ne peut pas s'échapper à la nature politique de ses écrits d'après 1987, surtout dans un roman politique si complexe et paradoxal comme « Ancienne capitale ». Est-il possible de faire une critique apolitique sur une écriture si troublée par le changement du régime politique ? D'ailleurs, on se demande si l'apolitisme ne construit-il pas aussi une politique ? Nous pensons cependant que certaines nouvelles d'après 1987 pourraient échapper à cet « engagement politique » très affiché de l'auteur, c'est ce que nous les classons en terme de « nouvelles sociales » et que nous analysons dans la section « La citation cinématographique : jeu intertextuel dans quelques nouvelles sociales de Chu T'ien-hsin ». Quoique ces quelques nouvelles soient inspirées également de la conscience politique, elles ont un regard qui s'affranchit des contraintes et conflits du politique binaire taïwanaise.

Un moment donné, le lecteur arrivant dans un quartier de Taipei, il se promène de porte en porte avec le livre de Chu T'ien-hsin qui décrit le quartier avec une exactitude pointilleuse en énumérant, l'une après l'autre, certaines maisons et certaines rues successives que « tu » connais bien. Cette façon de dresser ces états des lieux jusqu'à la monotonie, voire de décrire si minutieusement panneaux et enseignes, est assez curieuse pour une écriture romanesque. (p.184-187) C'est à tel point que ce passage est devenu une sorte de catalogue des rues par lesquelles la narratrice nous fait visiter. On peut suggérer qu'il fallait accompagner la lecture de ces pages avec une carte de Taipei. Ce passage descriptif si concret transforme le roman en texte-ville et qui ne peut que nous faire penser à certains passages de *Paysan de Paris* de Louis Aragon, sorti en 1926 : le livre précurseur sur le thème de la ville. Dans ce livre étrange, Louis Aragon emploie, voire accumule, exactement la même technique hyperréaliste pour décrire le Paris des années 1920. Et c'est en cela que le roman est exactement un texte-ville consacré à une lecture minutieuse du paysage urbain.

Et lorsqu'elle évoque ses souvenirs de jeunesse, le regard tourné vers l'intérieur, vers les images de ses amies, de ses amours des années 1970 : « En ce temps-là, le ciel était beaucoup plus clair. [...] En ce temps-là, nos sueurs et nos larmes étaient fraîches comme la rosée sur les fleurs [...] En ce temps-là, les gens étaient très simples. [...] En ce temps-là, les arbres [...] étaient particulièrement grands et verts, ressemblant à ceux des pays équatoriaux. 那時候的天空藍多了，「...」那時候的體液和淚水清新如花露，「...」那時候的人們非常單純天真，「...」那時候的樹，「...」而得以存活得特別高大特別綠，像赤道雨林的國家。 » (p.151) Nous voyons se multiplier des formules, « en ce temps-là », qui indiquent avec insistance un Taipei frais et beau comme la jeunesse. En principe, les fragments d'un passé heureux se mêlent avec les commentaires du présent affreux en indiquant les changements que la ville a subi. La grande mutation en cours de la société taïwanaise, qu'elle soit politique ou économique, est une angoisse, car le personnage ne retrouve plus ce qu'elle connaissait autrefois. Taipei est devenue ainsi sous les yeux du « tu » une ville sans mémoire : « Probablement, tout ce dont tu étais familier et que tu gardes en mémoire est mort avant toi. 大概，那個城市所有你曾熟悉、有記憶的東西都已先你而死了。 » (p.195) C'est pourquoi

l'interrogation de sa mémoire – c'est-à-dire le beau temps de sa jeunesse – menacée revient comme une sorte du leitmotiv qui rythme le récit : « Serait-il possible que tes souvenirs ne comptent plus ? »

Par l'extension temporelle et par le mélange du vécu personnel et de l'histoire de la ville, le roman démontre à la fois une ville privée et publique, géographique et historique. Et comme le temps de la mémoire est par nature un temps intérieur, fortement personnel, c'est pourquoi la durée narrative appartient ainsi au chronotope intérieur qui indique un chronotope du devenir psychologique du personnage : la distance entre le passé raconté et le présent racontant est abolie. Les sauts temporels caractérisent cette procédure psychologique troublée par le changement des paysages aussi politiques qu'urbains. Et l'image de ce chronotope intérieur est peu à peu dominée par la perte du chemin en tant qu'image récurrente du parcours individuel et mentionnée la première fois ainsi, au milieu du récit:

你想起那趟大選日後的未竟之旅，你走到圓山，只見空中地底條條是路，你迷失其間，不知該如何走到你十七歲時走過百遍的路。

<sup>210</sup> (p.177)

Tu te rappelles de ce voyage inachevé après une élection importante : tu arrives à Yuanshan et partout, tu ne vois que des routes dans le ciel et sous la terre. Tu te perds et ne peux plus retrouver les chemins que tu as parcourus mille fois à l'âge de 17 ans.

En faisant l'inventaire des paysages perdus de sa jeunesse, l'imaginaire spatial du « tu » s'ancre dans le déroulement temporel de sa jeunesse, une jeunesse devenant le point d'ancrage d'une réalité personnelle. Or, on se demande si la ville, toujours en chantier par nature, n'est pas aussi brouillée que l'est l'itinéraire de la mémoire ?

### 5.2.2.) Taipei, une ville comme mémoire, comme ruine

---

<sup>210</sup> L'image de la perte du chemin est dès lors récurrente dans l'écriture de la nouvelliste. Elle est suggérée de nouveau en fin de ce récit. Elle réapparaît également dans *Le flâneur*, le livre qui suit *Ancienne capitale*.



Dans « Ancienne capitale », Taipei est plus qu'un cadre, elle possède un statut comparable à celui des personnages : le roman est donc à la fois le récit d'une femme et d'une ville. La mémoire individuelle est confrontée à l'accélération du temps propre à une époque démocratique et capitaliste. En d'autres termes, la ville de l'individu, fortement liée à un vécu personnel et affectif, affronte une ville publique et politique. Lorsque les inscriptions individuelles disparaissent peu à peu, la ville n'est plus un lieu où l'on peut trouver des repères personnels. Si la recherche de l'identité du personnage passe par l'appropriation de ce lieu-source, que faire alors quand ce lieu fait défaut ? Comment retourner à Taipei quand Taipei ressemble désormais à n'importe quelle ville partout ailleurs ?

Ayant grandi à Taipei, Chu T'ien-hsin était déjà une infatigable marcheuse lors de sa jeunesse : dès lors, elle se promène dans Taipei et écrit ses promenades, depuis *Chant d'un hors-monde — Chronologies du lycée de filles de Taipei*, son deuxième livre, qui lui permet de rencontrer son premier succès littéraire à l'âge de vingt ans.<sup>211</sup> Le monde d'hier chez Chu T'ien-hsin, c'est précisément le Taipei de sa jeunesse : c'est un monde de stabilité où elle n'éprouve aucun doute sur la vie. Comme si elle était amoureuse de cette ville, quelques extraits de sa jeunesse montrent que Chu T'ien-hsin se laisse surprendre et émerveiller sans cesse dans un Taipei tout débordé par l'amour qu'elle porte pour ses amies et surtout pour Chiang Kai-shek.<sup>212</sup> C'est pourquoi les récits mémoriels de Chu T'ien-hsin se concrétisent pour affronter les apories du temps historique des années 1990, dans un retour sans lâche de cette jeunesse heureuse, un temps devenue source originelle de son identité. Et l'espace mémoriel de ce passé est ancré surtout dans les lieux de prédilections dans la ville de Taipei. Pourtant, la ville, elle, reste toujours un espace fuyant qui ne cesse de changer selon la mesure du temps, et surtout le régime politique. Ou pour le dire autrement, la ville est un espace par nature passager et médiatique, si nous reprenons la proposition de Michel de Certeau citée par Marc Augé : « L'espace, pour lui, est un "un lieu pratiqué", "un croisement de mobiles" : ce sont les

---

<sup>211</sup> Dans cet ouvrage sorti en 1977, l'auteur raconte sa vie dans un lycée prestigieux taïwanais, Le premier lycée municipal de filles de Taipei (*Beiyi nüzhong* 北一女中).

<sup>212</sup> À ce titre, on pourrait se référer aux quelques extraits de ses récits de jeunesse cités en fin du chapitre 1 de la Partie II, « La politique Chu T'ien-hsin ».

marcheurs qui transforment en espace la rue géométriquement définie comme lieu par l'urbanisme. »<sup>213</sup> Et cette proposition correspond, poursuit Marc Augé, à l'« espace géométrique » de Merleau-Ponty dans sa *Phénoménologie de la perception*, c'est ce qui n'est pas un lieu où on peut construire un rapport identitaire ou relationnel. Autrement dit, ce ne sont pas les « lieux » qui portent les signes de l'appartenance singulière des individus à celui qui s'y identifie. C'est pourquoi Marc Augé emploie le terme « non-lieux » pour remplacer l'« espace » de Michel de Certeau que l'anthropologue considère trop abstrait dans son usage. Fortement liée à la question de la politique, la capitale Taipei n'est-elle pas, de ce point de vue, un peu ce que Michel Foucault appelle une « hétérotopie », si nous continuons à suivre l'hypothèse de Marc Augé ? Un espace privilégie justement « une pensée déracinée, déterritorialisée ». Et si l'intimité individuelle s'identifie à ces lieux mouvementés et transitoires d'une époque, que pourrait-elle devenir ?

Car le lieu de Taïwan n'est pas de nature géographique, mais de nature historique, selon Yang Cui dans son étude sur les écrivains venant des *juancun* dont Chu T'ien-hsin est l'une des représentants.<sup>214</sup> Comme ce que nous avons montré dans le début de cette partie, chez Chu T'ien-hsin, l'île n'est qu'un lieu de transition et d'appel pour la reconquête de la Chine continentale. Le lieu insulaire est ainsi défini pour terre de l'exil à l'égard de ces réfugiés politiques, ou par l'île non-civilisée, de même que le souligne la héroïne après son retour du Japon :

不知打從什麼時候開始，飛機着陸島上震動的那一剎那，你都會默念「土番所處，海鬼所踫，未有先王之制」，咒語似的唸一次以後，就比較能接受一出機場的黏熱和逃難一般的混亂瘋狂場面。(p.210)

Ne sachant plus à partir de quel moment, lorsque l'avion fait vibrer la terre de l'île, tu lis toujours mentalement: « c'est un endroit habité par les sauvages, occupé par les pirates et où les institutions des défunts souverains ne sont pas encore établies » Après l'avoir récité comme une

---

<sup>213</sup> Marc Augé, *Non-lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, p.102.

<sup>214</sup> Yang Cui, *Terroir et mémoire — Conscience temporelle et contexte spatial dans le roman féminin depuis 1970 à Taiwan (Xiangtu yu jiyi — qi ling niandai yilai taiwan nüxing xiaoshuo de shijian yishi yu kongjian yujing 鄉土與記憶 — 七0年代以來台灣女性小說的時間意識與空間語境)*, thèse d'histoire soutenue à l'Université de Taïwan (台灣大學) en 2003, p.170.

incantation, tu affrontes plus facilement la chaleur humide et la situation chaotique de la fuite de l'aéroport.

C'est ce que Yang Cai nomme « la déterritorialisation » (*yi yuhua* 異域化) et Chen Guo-wei, « la cité dans l'air » (*tiankong zhi cheng* 天空之城) dans leurs études sur l'imaginaire spatial des écrivains des *juancun*. C'est pourquoi la domination du temps dans ses récits mémoriels ne peut pas par conséquent se résumer à l'idée de la mise en scène d'un genre romanesque, mais elle « détermine l'unité artistique d'une œuvre littéraire dans ses rapports avec la réalité ».<sup>215</sup> Dans cette perspective, on comprend l'emploi intertextuel, de manière progressive, de *La Source des fleurs de pêcher* de Tao Yuanming 陶淵明 (*Taohuayuanji* 桃花源記). De retour à Taipei, le récit établit un parallèle entre le « tu » et le pêcheur de Tao Yuanming au dernier chapitre, lorsque la narratrice est priée par un chauffeur taïwanais pour une touristique japonaise à l'aéroport. Devenant touriste, le « tu » découvre un pays étranger de la même manière que le pêcheur de Tao Yuanming, mais, un pays laid et hostile, ce qui est tout à fait opposé au paradis terrestre perdu que le pêcheur a trouvé. (p.231-233) C'est là que l'héroïne se dédouble de nouveau en pêcheur de Tao Yuanming pour partir à la quête de ce lieu de repli depuis 1949. (p.232) La romancière confronte ici le pêcheur de Tao Yanming aux tourments des perspectives historiques, en lui donnant un nouveau visage contemporain pour questionner le sens de ce territoire de repli.

C'est ainsi que l'extérieur se transforme peu à peu en un espace psychique : un coin de Taipei est présenté comme un prolongement du personnage, de ses solitudes et de ses peurs. Là où le narrateur-personnage a eu encore une fois un sentiment de se perdre dans un lieu qu'elle connaissait bien lors de sa jeunesse. La présentation de ce lieu familier, la dernière scène du roman, prend l'atmosphère irréelle, même paranoïaque :

天空有直升機盤旋，大概在找江上浮尸；歐幾桑騎著老歐都拜嘟嘟  
嘟嘟放著黑煙迎面擦身而過，大概也是接到通知去認尸 [...] 這是哪裏？  
你放聲大哭。(p.233)

---

<sup>215</sup> Mikhaïl Bakhtine, « Formes du temps et du chronotope dans le roman », *Esthétique et théorie du roman*, trad. par Daria Olivier, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978, p.384.

Un hélicoptère tourne dans le ciel, on cherche peut-être un cadavre dans la rivière. En passant, un vieux monsieur vient, avec sa vieille moto bruyante, à ma rencontre. Informé, il vient probablement identifier le cadavre. [...] Quel est cet endroit ? ...Tu éclates en sanglots.

La remarque de Chou Ying-hsiung 周英雄 (Zhou Yingxiong) est pertinente: « Au terme de son voyage imaginaire et schizophrénique vers le terrain de l'autre dans sa propre ville natale, [...] elle est confrontée inévitablement à la réalité de l'ici et du maintenant. At the end of her imaginary and schizophrenic trip to the land of the other in her own native city, [...] she is inevitably confronted with the inescapable reality of here and now. »<sup>216</sup> On pourrait même dire que le rendez-vous manqué au Japon lui fait comprendre que le rêve de sa vie est gâché. Ou plus grave encore, tout est gâché. Le sujet en dissolution nous entraîne donc dans sa chute mentale. Le retour au pays « natal » s'étend finalement à un paysage déchiré, baigné d'une étrange angoisse, ou d'« abjection », si nous reprenons le mot employé, venant de Julia Kristeva, par David Der-wei Wang pour décrire les malaises de la romancière face à un présent qui démentit l'innocence de sa jeunesse.

C'est un dehors intérieur, tout comme le lieu intime définit le dehors. L'enjeu d'une quête identitaire personnelle s'imprime derrière l'histoire d'une ville qui cherche également de se définir. Et si nous parlons des ruines dans ce roman, c'est pour mettre au jour le sentiment de l'auteur vis-à-vis d'une ville sans mémoire. Or, nous nous demandons si ce Taipei idyllique des années 1970 existait vraiment ? « Existe-il un tel endroit ? 有那樣一個地方嗎 ? », se demande l'héroïne à un moment donné dans le roman vis-à-vis de l'hostilité de certains radicaux indépendantistes ? (p.170) Pour répondre à cela, il faudrait souligner d'abord que la mémoire n'est jamais un contenu problématique chez Chu T'ien-hsin. Et le lieu lui est un signe mémoriel efficace dans ce roman. La mnémotechnie de la romancière est un travail stable et évident de la mémoire. Or, la mémoire n'est-elle pas,

---

<sup>216</sup> Chou Ying-hsiung 周英雄 (Zhou Ying-xiong), "The Voyage Out : Transcultural Eavan Boland and Chu T'ien-hsin",

<http://ir.lib.nctu.edu.tw/bistream/987654321/19226/1/912411H0090007.pdf>, consulté le 30 mai 2012

consciente ou inconsciente, discontinue, mouvante, et même trompeuse ? <sup>217</sup> Sur ce point, nous nous référons à l'aveu de l'écrivain hongrois György Dragomán dont la réflexion nous nous apporte une réponse possible :

Je conservai dans la nouvelle ville les images emportées avec moi, je m'essayai une nouvelle fois à la nostalgie, je me mis à écrire. Écrire sur la plus belle ville du monde, un endroit sans pareil, où tout était beau et parfait, mon ancienne ville, que j'essayai à travers l'écriture d'aimer à distance. Très vite, je sus que je me mentais à moi-même, et je dus reconnaître que ce que j'écrivais sonnait faux, était kitch, mensonger, ma soif de nostalgie s'y mêlait au mensonge, celui du possible retour. J'abandonnai mon livre sur la plus belle ville du monde, et entrepris d'en écrire une autre, qui parlait d'une ville détruite, en ruine, dont seuls quelques vestiges rappelaient l'endroit où j'avais passé mon enfance. Au fil de l'écriture, je compris et j'acceptai peu à peu que je ne serais plus jamais chez moi, si ce n'est, tout au plus, parmi les ruines inventées d'une ville imaginaire. <sup>218</sup>

Oui, la ville de mémoire, c'est la ville détruite, en ruine. Les souvenirs ne sont-ils pas justement les vestiges d'un bonheur perdu dans ce cas-là ? C'est dans ce sens que nous considérons la mémoire comme ruine, et qui fait partie de la catégorie de l'imaginaire et de l'invention.

Comme le titre du roman le souligne également, Chu T'ien-hsin nous raconte d'une certaine manière la géographie et l'histoire de Taipei à travers ses promenades citadines et ses citations documentaires. Avec ses deux millions d'habitants, Taipei, la capitale provisoire et temporaire du régime Nationaliste replié à Taïwan, est un mélange de cité coloniale bâtie en principe à partir de 1895 par le gouvernement colonial japonais. Dès lors, la perte de la mémoire est un des thèmes étroitement liés à cette ville où chaque nouveau régime change les noms des rues et détruit les monuments de son prédécesseur. Bref, une ville en mutation permanente, constamment détruite et reconstruite. Taipei est-elle donc une ville nouvelle ? Si

---

<sup>217</sup> Sur les contours de la mémoire, on pourrait se référer au chapitre 5 de la partie I : « Espaces littéraires, Temps vécus », en particulier la deuxième section s'intitulant « Littérature de la mémoire : temps, espace ou espace-temps ? »

<sup>218</sup> György Dragomán, « L'impossible arrivée ». L'écrivain hongrois d'origine roumaine a prononcé la lecture de cet article lors d'une table ronde autour du thème « migration » pendant les 5<sup>es</sup> assises internationales du roman à Lyon, trad. par Joëlle Dufeuilly, les 23-29 mai 2011.

c'est le cas, c'est une ville vouée à s'oublier, comme toutes les villes nouvelles qui sont, par définition, des lieux sans mémoire.

« Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville / Change plus vite, hélas! Que le cœur d'un mortel) » : « Le cygne » de Charles Baudelaire nous réclame déjà cette perte spirale d'un monde ancien qui disparaît dans le changement si spectaculaire du nouveau monde. Cependant, déplorer le vécu de cette perte engage Charles Baudelaire à ouvrir de nouvelles possibilités dans la poésie. D'où « l'ambivalence de l'expérience de la métropole », l'expression de Wolfgang Bock, d'après Walter Benjamin dans ses études sur le poète.<sup>219</sup> Et cela nous conduit à finir cette section par un extrait des *Villes invisibles* d'Italo Calvino, lorsqu'il traite du rapport entre les villes et la mémoire :

[...] le voyageur doit reconnaître que la magnificence et la prospérité de Maurillia maintenant qu'elle est devenue une métropole, avec sous les yeux la Maurillia provinciale, on ne voyait à vrai dire rien de cette grâce, et on en verrait aujourd'hui moins que rien, si Maurillia était restée telle quelle, et en tout état de cause la métropole a cet attrait supplémentaire, qu'au travers de ce qu'elle est devenue on peut repenser avec nostalgie à ce qu'elle était.

Ainsi la ville moderne de Maurillia ne ressemble en rien à la Maurillia de jadis. De la même façon que le Taipei des années 1990 n'est plus celui des années 1970, puisque entre les deux villes il n'y a plus de rapport. Et il est vain, si nous continuions à suivre l'image-horizon utopique et mélancolique d'Italo Calvino sur la ville, de se demander si le vieux Taipei est meilleur ou pire que le Taipei d'aujourd'hui, car celui-ci n'est qu'une autre ville qui s'appelle par hasard aussi Taipei.

### 5.2.3) Principe de l'incertitude identitaire

---

<sup>219</sup> L'expression vient du texte Wolfgang Bock : « De plain-pied avec le Temps, La conception benjaminienne de l'habitat organique et cristallin, d'après Paul Scheerbart », dans le livre *Capitale de la modernité, Walter Benjamin et la ville*, Philippe Simay (dir.), Paris, Éditions de l'éclat, 2005. Selon lui, Walter Benjamin insiste sur un principe de renversement, par lequel Charles Baudelaire prend parti pour la vie moderne.

Nous voulons ensuite dans les pages suivantes confronter l'étude de la mémoire chronotopique de Chu T'ien-hsin à une note de Martin Heidegger sur la notion d'« habiter » et de « déracinement » qui permettra peut-être de donner un éclaircissement sur l'identité et le soi, sur lesquels nous avons travaillé au début de ce chapitre :

La véritable crise de l'habitation réside en ceci que les mortels en sont toujours à chercher l'être de l'habitation et qu'il leur faut d'abord apprendre à habiter. Et que dire alors, si le déracinement de l'homme consistait en ceci que, d'aucune manière, il ne considère encore la véritable crise de l'habitation comme étant la crise ? Dès que l'homme, toutefois, considère le déracinement, celui-ci déjà n'est plus misère. Justement considéré et bien retenu, il est le seul appel qui invite les mortels à habiter.<sup>220</sup>

Il nous semble que les sens de ces deux idées prises ensemble indiquent une vision d'être dans le monde : « La façon dont tu es et dont je suis, la manière dont nous autres hommes sommes sur terre est le *buan*, l'habitation. Être homme veut dire : être sur terre comme mortel, c'est-à-dire : habiter. »<sup>221</sup> À travers le terme « habiter », le philosophe allemand parle d'une chose simple et banale qui concerne pourtant la chose la plus complexe de la vie : « c'est seulement quand nous pouvons habiter que nous pouvons construire ».<sup>222</sup> Pour lui, « habiter » signifie construire une relation matérielle et symbolique avec un espace chargé d'histoire et d'identité. Le soi est ainsi en lien avec un territoire approprié, c'est-à-dire un chez soi, même si celui-ci est temporaire ou provisoire. Ce processus de construction constitue alors un rapport essentiel de l'individu et de l'espace, c'est également une sorte d'engagement de l'individu avec lui-même et dans le monde.

L'appel à habiter de Martin Heidegger nous permet d'avancer l'idée que notre rapport avec le monde n'est pas seulement une production du temps, il est

---

<sup>220</sup> Martin Heidegger, « Bâtir habiter penser », *Essais et conférences*, trad. de l'allemand par André Préau, Paris, Librairie Gallimard, 1958, p.193.

<sup>221</sup> Martin Heidegger, « Bâtir habiter penser », p.173. Selon Martin Heidegger, le mot du vieux-haut-allemand pour bâtir, *buan*, signifie habiter. Tout au long du texte, il ne cesse pas d'expliquer que bâtir n'est pas seulement un moyen de l'habitation, bâtir est déjà, de lui-même, habiter.

<sup>222</sup> Martin Heidegger, « Bâtir habiter penser », p. 192.

surtout une production du lieu. Autrement dit, la connaissance sur nous-mêmes et le monde qui nous entoure ne devrait pas seulement s'appuyer sur le temps, mais devrait se concrétiser aussi dans les lieux, car la capacité de construction de soi et de l'espace est le trait fondamental de la condition humaine. « Nous n'habitons pas parce que nous avons " bâti ", poursuit Martin Heidegger, mais nous bâtissons et avons bâti pour autant que nous habitons, c'est-à-dire que nous sommes les habitants et sommes comme tels. » À la lumière de cette constatation, le rapport de Chu T'ien-hsin avec la terre de Taïwan est bien ce manque d'habiter et d'être ici-maintenant. Et cette aliénation avec la terre où elle vit entraîne un déchirement spirituel face au changement politico-historique. Cela explique que la fantomatologie du « tu » prend une atmosphère irréelle en fin du récit : la terre qu'elle connaît n'est plus seulement habitable, elle est un enfer !

Cependant on remarque dans ce court roman que la conscience politique de Chu T'ien-hsin a basculé par rapport à la série de récits politiques auxquels elle s'est consacrée après la levée de la loi martiale. Contre l'auteur ou le narrateur, la forme narrative traduit un aspect fuyant et ambigu de la conscience identitaire que l'auteur ne reconnaissait pas auparavant. Au niveau de l'écriture, la structure fragmentaire du récit rejoint également cette interrogation identitaire, caractérisée essentiellement par les jeux pronominal et intertextuel :

De quoi est fait un texte ? Fragments originaux, assemblages singuliers, références, accidents, réminiscences, emprunts volontaires. De quoi est faite une personne ? Bribes d'identification, images incorporées, traits de caractères assimilés, le tout (si l'on peut dire) formant une fiction qu'on appelle le moi.<sup>223</sup>

La remarque de Michel Schneider nous confirme cette démarche ambivalente de la fiction basée sur une structure du collage et de la discontinuité. À travers la division du sujet et la fragmentation du récit, le roman en question se veut, consciemment ou non, ouvert à l'autre. Ce collage textuel fait de « Ancienne capitale » un roman hybride ou mixte. C'est précisément dans cette incertitude textuelle que l'auteur rend problématique la question de l'identité vouée à

---

<sup>223</sup> Michel Schneider, *Voleurs de mots, essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*, Paris, Gallimard, 1985, p.12. Cité depuis le livre de Tiphaine Samoyault.



l'impossible. La forme renvoie à la situation changée d'une collectivité sociale qui cherche à s'identifier ou à se faire reconnaître car l'auteur doit affronter un discours politico-historique qu'elle n'avait pas connu auparavant dans une société dont les paroles viennent de se libérer. La crise du genre romanesque, la mise en question du sujet romanesque en tant que narrateur ici, ne soulève-t-il pas également la crise d'un sujet individuel de plus en plus fragmenté ?

Cette fissure individuelle que Chu T'ien-hsin nous a décrite tout au long du récit est en effet en communication avec une fissure historique. Est-on séduit par cette recherche d'une objectivation personnelle ? Ainsi naît une nouvelle manière d'écrire une identité aussi politique qu'individuelle qui lutte pour ne pas se désagréger. « Ancienne capitale » paraît à un moment précis de la carrière de Chu T'ien-hsin, à une date où la question de l'identité nationale enflamme l'île. La production de cette nouvelle est fortement associée au contexte socio-politique de cette époque, où une nouvelle carte des relations des groupes ethniques est en train de se dessiner. Roman remarquable et complexe, le texte est un élément très éclairant du cœur de ces débats : le dénigrement du régime indépendantiste et la critique du système développementiste s'affichent clairement dans le contenu. Or par sa forme, « Ancienne capitale » est peut-être dotée d'une mesure à la fois critique et rédemptrice de l'auteur vis-à-vis des autres qu'elle vient de découvrir après le changement de système politique. L'identité se perd parce qu'on ne peut plus s'identifier ni dans l'espace ni dans le genre romanesque. « Ancienne capitale » est donc une œuvre de transition entre le cycle politique et le cycle apolitique : à chaque page, c'est toujours l'identité qui est mise en cause.

Revenons une dernière fois au thème du double, cette fois-ci, défini par Gilles Deleuze :

Mais le double n'est jamais une projection de l'intérieur, c'est au contraire une intériorisation du dehors. Ce n'est pas un dédoublement de l'Un, c'est un redoublement de l'Autre. Ce n'est pas une reproduction du Même, c'est une répétition du Différent. Ce n'est pas l'émanation d'un Je, c'est la mise en immanence d'un toujours autre ou d'un non-moi. Ce n'est jamais l'autre qui est un double, dans le redoublement, c'est moi

qui me vis comme le double de l'autre : je ne me rencontre pas à l'extérieur, je trouve l'autre en moi.<sup>224</sup>

La note de Gilles Deleuze nous permet de mettre au point ce roman à deux : l'écriture d'« Ancienne capitale » est la réalisation d'un devenir. Car c'est exactement la connaissance de l'altérité dans l'identité et le processus d'une reconstruction de la conscience de soi. Le cœur est blessé et donc attendrie. C'est là, lorsqu'on est en plein dedans, qu'on découvre interrogation identitaire qui ne surgit que dans l'affrontement avec l'autre. Le souci de soi est en effet le souci des autres.

C'est ainsi que nous lisons ce roman, ce qui n'est habituellement pas du tout le cas, comme expression d'une perte (au moins d'un basculement) de l'identité. Lorsque l'héroïne pleure en se demandant où elle est réellement à la fin du roman, l'héroïne demeure donc encore quelqu'un qui doit chercher, chercher ce qui n'est pas encore trouvé sur le sol de Taïwan. Et paradoxalement, c'est exactement « cet égarement en terrain exclu » qui pousse cette exilée à construire son œuvre majeure — « Ancienne capitale » en a fait preuve.<sup>225</sup> C'est exactement ce que signifie la nature « exceptionnelle » de la poésie baudelairienne selon Walter Benjamin, si nous voulons aller plus loin avec l'expression « l'ambivalence de l'expérience de la métropole » citée un peu plus haut : le poète est « le premier à avoir appréhendé au double sens du terme et à avoir reconnu la force productive de l'homme aliéné ».

Précédé des sanglots de l'héroïne et ensuite des points de suspension, le mot de Lian Heng 連橫 clôt le récit: « L'océan dansant, la belle île, sur lesquels s'appuient assurément la grande mission de nos défunts souverains et de nos ancêtres. 婆娑之洋, 美麗之島, 我先王先民之景命, 實式憑之。 » On comprend enfin que Chu T'ien-hsin abandonne finalement la foi politique qu'elle portait pour Chiang Kai-shek comme père révolutionnaire durant toute sa jeunesse. Mais que deviendra-t-elle après ce réveil du déracinement tant politique que spirituel ? Le mot de Lian Heng est peut-être un appel qui l'invite à apprendre à habiter et à penser autrement.

---

<sup>224</sup> Gilles Deleuze, *Foucault*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2004, p.105.

<sup>225</sup> Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur, Essai sur l'abjection*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, p.16.

## II. Le cycle dit apolitique

*Il y a une communication par l'abîme. C'est ainsi que je suis allée à Sade, par ce chemin onirique, par la nuit.*

*Amnie Le Brun*

Un nouveau cycle commence : avec *Le flâneur* (Manyouzhe 漫遊者, 2000), Chu T'ien-hsin sort de son cycle politique. Cela veut dire que la perspective du récit glisse du domaine public au domaine privé. La romancière cesse de penser aux autres, son regard est tourné désormais vers l'intérieur. Il est tenant de marquer une production romanesque de ce cycle, composé du *Flâneur* et d'*Une aube d'été, l'amour autour des fleurs de lotus* (Chuxia hehuashiqi de a iqing 初夏荷花時期的愛情, 2010), centrée sur les tourments intimes. Dès lors, sa littérature se détache d'apparence de l'Histoire et sa grande hache. Maintenant plus sombre, elle se recentre peu à peu sur l'individu et la sphère de l'intime déchiré.

D'un coup, l'univers de Chu T'ien-hsin est semé d'une quête qui vise directement à la mort de son père. L'éloignement de toute vie sociale se justifie d'abord par cette mort dans *Le flâneur*. C'est ainsi une démarche qui se déploie autour de l'enquête de la disparition : la mort de son père et l'écroulement du monde que cette mort signifie. La mémoire est interprétée désormais comme traversée entre deux monde : la vie et la mort dans *Le flâneur*, la jeunesse et la vieillesse dans *Une aube d'été, l'amour autour des fleurs de lotus*. Dans les deux cas, l'écriture laisse paraître un sentiment du deuil, quoiqu'ironique parfois, dominées par l'expérience de la perte et du non-retour.

## 6. Le temps de l'exil

Avec *Le flâneur*, tout change encore.<sup>226</sup> Ce livre révèle un changement total de perspective par rapport à celle depuis 1987 jusqu'à cette date. Paru après la mort de son père en 2000, ce livre est ainsi amené à adopter une démarche introspective, et une chronologie interne dérivée. Construit comme une série de variations, les cinq courtes nouvelles relativement autonomes du livre sont reliées par les thèmes de la mort, du rêve et du voyage sous le signe de la mort du père. Si « Ancienne capitale » prépare déjà en quelque sorte le terrain pour cette intimité déchirée, avec *Le flâneur*, l'écriture de Chu T'ien-hsin se déploie désormais dans une noirceur qui lui convient : un voyage se déroule au dedans des angoisses et des étrangetés qu'elle éprouve pour la vie d'après la mort de son père. Bref, le sujet politique se transforme en sujet lyrique.

### 6.1) Le profil de la mort

Comme le voyageur qui navigue entre les îles de l'Archipel voit la buée lumineuse se lever vers le soir, et découvre peu à peu la ligne du rivage, je commence à percevoir le profil de ma mort.<sup>227</sup>

Nous ouvrons cette section par un extrait des *Mémoires d'Hadrien* de Marguerite Yourcenar, puisque la mort est bien le motif primordial du *Flâneur*. Plus précisément, la mort n'existe pas seulement pour déclencher le récit, elle le clôturé également et se disperse ça et là au cours du livre. La mort du père pèse de tout son poids sur l'écriture. La mort joue par conséquent un rôle promoteur et prépondérant, par sa fonction structurale et thématique en même temps : c'est la mort qui fait naître, progresser et s'achever le livre d'une part ; elle est aussi l'objet de la réflexion, de la rêverie dans le développement thématique de la matière romanesque d'autre part.

---

<sup>226</sup> *Le flâneur*, Taipei, Lianhe wenxue chubanshe, 2000.

<sup>227</sup> Marguerite Yourcenard, *Mémoires d'Hadrien*, Paris, Éditions Gallimard, coll. Folio, 1974, p.13.

Que savons-nous de la mort ? Et comment est-il possible de penser la mort sans l'avoir vécu ? Ou bien, on peut formuler la question d'une autre manière : comment la mort d'autrui prend-elle un sens dans notre vie, ou comment elle nous fait penser notre propre mort ? La recherche de la mort est ainsi déclenchée par la mort du père bien-aimé dans *Le flâneur*. Une première réponse consiste à dire qu'il s'agit des affects suscités par la mort, c'est-à-dire des affects « temporels » : l'égarement, la souffrance, le deuil et la mélancolie etc. Le livre décrit, mais de manière distanciée, ces émotions intimes évoquées par les aspects destructeurs de la mort. Car, celle qui éclate de sanglots dans « Ancienne capitale » ne pleure plus de telle façon face à une déchéance comme celle-ci. On ne ressent plus qu'une tristesse « sans poids » qui plane tout le récit, c'est ce que l'appelle Ng Kim-chew, « l'écriture d'un être flottant » (*piaofucunzai de shuxie* 漂浮存在的書寫). Ou encore, le « livre du deuil » (*aidao zhi shu* 哀悼之書) et « livre de la mélancolie » (*youyu zhi shu* 憂鬱之) tels qu'ils sont respectivement qualifiés par Ng Kim-chew et Peng Hsiao-yen 彭小妍 (Peng Xiaoyan).

Dans la souffrance due à la mort, la narratrice décrit cependant que la mort, comme la vie, est matière à apprentissage et à acception. À la fin du chapitre « La lune bleue de mai » (*Wuyue de lanse yueliang* 五月的藍色月亮) – le deuxième sur cinq – le récit nous conduit d'un coup à un endroit non identifié après une démonstration d'érudition encyclopédique sur l'histoire antique et la géographie lointaine :

至於你最亟知道的日出處是空白一片，連荒誕或幻想的文字也缺乏，你回不去了，你終將等候凝立成石成鹽柱，早晚遭風吹杪，因為數千年前書寫在紙莎草紙或陶片上的詩歌早已經記載清楚你的命運 (p.73)

L'endroit où le soleil se lève, le lieu que tu désires le plus connaître, est rempli de vide. Il n'y a même aucune écriture fantastique ou grotesque. Tu ne peux plus revenir. Soufflé jour et nuit par le vent, tu te transformes en pierre ou en colon de sel dans l'attente. Car ton destin est déjà clairement écrit depuis des milliers d'années dans des poèmes griffonnés sur du papyrus ou de la poterie.

On comprend enfin que ce voyage dans l'antiquité lointaine, n'est qu'une tentative de retourner vers l'origine de l'histoire afin d'envisager par-là la mort du père. Le poème succédant ce passage ci-dessus nous annonce ce destin prédestiné :

死亡今天就坐在我面前，

像沒藥的香味，

像微風天坐在風帆下。

死亡今天就坐在我面前，

像荷花的芬芳，

像酒醉後坐在河岸上。

死亡今天就坐在我面前，

像雨過後的晴天，

像人發現他所忽視的東西。

死亡今天就坐在我面前，

像人被囚禁多年，

期待著探望他的親人。

(p.73-74)

La mort s'assoit justement devant moi aujourd'hui

Comme le parfum de la myrrhe

Comme on s'assoit sous une voile dans la brise

La mort s'assoit justement devant moi aujourd'hui  
Comme la fragrance du nénuphar  
Comme on s'assoit au bord du fleuve après l'ivresse

La mort s'assoit justement devant moi aujourd'hui  
Comme le beau temps après la pluie  
Comme on découvre ce que l'on négligeait jadis

La mort s'assoit justement devant moi aujourd'hui  
Comme un prisonnier depuis des années  
Attend de voir les siens

Inséré en fin du chapitre, ce poème de la mort fait silence en quelque sorte au récit qui précède. Plus précisément, nous pouvons dire que le poème, plus apte à transformer en images la mort pesante, s'élève sur l'effacement de l'histoire. Et il a pour mission de révéler ce qui est dissimilé dans le récit qui lui précède. Toute exploration extérieure n'est faite que pour comprendre un peu mieux la nature de la mort. Enfin, comme ce qui est déjà écrit depuis des millénaires, la mort est inhérente au fait de la vie. La méditation de la mort n'apprend pas à mourir, mais l'écriture de la mort permet d'envisager la mort en la dessinant. C'est pourquoi le récit conduit peu à peu d'un mutisme à un silence délivré vis-à-vis de la mort. « Une coupure d'électricité, dit quelqu'un. 停電了，有人說。 » Cette dernière phrase du *Flâneur* conclut bien cet aspect impossible d'écrire la mort. Le récit est suspendu, de manière inattendue, à cette impuissance.

La disparition, le noir peut-être. C'est probablement un monde qui ne se laisse pas déchiffrer.

## 6.2) Voyage du deuil : l'écriture comme déambulation

« En l'aidant à changer de vêtements, tu as vu sa tête tomber lourdement sur sa poitrine comme si il avait été décapité. Tu comprends qu'il s'est mis déjà en route sans même vous prévenir. 扶起更衣時，他的頭，像被斬斷似的重重垂在胸前，你看在眼裡，知道他才不管你們的已上路了。 » (p.80) La scène de l'agonie du père fonctionne comme un point de rupture et de départ entre la vie et la mort : il est parti quelque part, mais où donc ?

Le livre s'ouvre sur le chapitre s'intitulant « Le chemin du rêve » (*Mengyitu* 夢一途) qui annonce d'entrée de jeu une écriture de la rêverie. Sans aucune indication de temps objectif, le temps du *Flâneur* est fragmenté, incohérent, circulaire même, comme celui du rêve. Le chapitre contient de nombreuses transcriptions de rêves ainsi que des références sur le rêve. L'écriture prend, de ce fait, le chemin de la liberté au niveau narratif : il y a aussi des souvenirs qui s'entremêlent dans les rêves, le fil du temps n'est donc pas chronologique, linéaire, mais flou, discontinu. Bref, le rêve se charge en un médium d'expérience et fonctionne comme mode d'écriture afin d'appréhender le monde où peuplent les défunts. Le récit n'est pas seulement dérégulé par le regard intérieur ou le souvenir du « tu », mais aussi par la disjonction arbitraire du « tu ». La juxtaposition des scènes reliées sans nécessité nous montre que c'est un monde de la rêverie, de la mémoire et, enfin, un monde subjectif dont la nature s'approche peut-être de celle de la mort. Car les vivants peuvent encore rencontrer les mourants au pays des rêves, par exemple : « Les mourants ne grandissent plus et ne vieillissent jamais dans les rêves. 死去的人，夢裏不會再長大和變老。 » (p.34) Le récit devient par conséquent rétrospectif et répétitif du fait du rêve, de la mémoire et de la hantise du vivant.

Dans les rêves, une nouvelle maison et une nouvelle cité sont devenues des thèmes récurrents qui structurent les rêves du « tu » afin de construire un nouveau monde désiré, un monde en dehors de ce monde-ci où elle pourrait garder son père défunt pour toujours. Cependant, la nouvelle maison dont la narratrice rêve ne peut se découvrir que dans une perspective toujours en fuite : « Ces quelques nouvelles résidences dont tu te satisfais et que tu n'arrives toujours pas à emménager. 那幾棟你滿意卻老搬不進去的新家。 » (p.34). « Par exemple, cette



résidence impénétrable, qui change sans cesse de forme. 例如那老進不去、定不了型的家屋。 » (p.43). C'est en ce sens que le voyage, une autre forme de rêverie, est introduit dans le récit et suit la logique du rêve pour marquer une nouvelle fois l'expérience autour de la mort.

Ainsi, se déploie un voyage du « tu » qui tente de rejoindre le père dans un au-delà. « La lune bleue de mai », (« Embarquement » (*Chuhang* 出航) et « Chemins de fer de la galaxie » (*Yinhe tiaodao* 銀河鐵道), ces trois chapitres sont entièrement consacrés à la recherche du père défunt. La question du mort est en quelque sorte, contournée d'une manière plus concrète : Où va-t-il ? Que devient-il ? C'est ainsi que les questions de telle sorte sont posées et reprises sans fin tout au long du chapitre : « Où peut-il se trouver...? 會在那兒呢 ? ..... » (p.80), « C'est bien, ici ? 這裡可好 ? » (p.92-93), « C'est effectivement ici... 原來是在這裡..... » (p.88), et « Comment se fait-il que c'est ici ? Mais bien sûr que c'est ici. 為什麼會是在這裡 ? 但當然就是這裡。 » (p.90) Égarée dans un monde obscur, le voyageur parcourt un espace orienté d'Est en Ouest, du contemporain à l'antiquité afin de retrouver l'âme de son père après la mort. Sur le modèle de l'encyclopédie, le voyage est une expédition savante rempli de connaissances et de réflexions autour de la mort. L'étrangeté du livre est liée au caractère onirique, pourtant érudite, des descriptions précises et baroques à la fois.

Sans aucun doute, c'est un voyage à la recherche d'une nouvelle demeure, d'une terre d'accueil : la maison et la ville dans les rêves, et cette fois-ci, un terrain pour garder l'âme du mourant. D'un côté, un voyage s'oriente verticalement aux sources ou aux origines, c'est la remontée dans le temps ; de l'autre, un voyage horizontalement aux lointains, c'est l'ailleurs absolu. Mêlant l'imaginaire et le réel, ces hauts lieux, historiques ou touristiques, sont peut-être devenus l'endroit où repose le père. Parallèlement, un autre voyage s'entrecroise dans cette traversée géographique et historique, c'est le voyage intérieur vers elle-même, le retour vers son propre passé. D'où un dialogue entre le passé et le présent, entre le voyageur et le monde, antique ou lointain, qu'elle met en scène. Le voyage à la recherche de l'au-delà nous mène finalement à ses souvenirs d'enfance. Ainsi, le récit de voyage s'organise peu à peu en une autobiographie où les souvenirs d'enfance sont intervenus crescendo dans ce voyage de l'au-delà. Le dernier chapitre est, « Le

tonnerre du lointain » (*Yuanfang de leisheng* 遠方的雷聲), alors entièrement retourné vers le passé, vers l'enfance.

Par conséquent, le retour sur soi demeure le seul recours pour conjurer la crise qu'elle traverse. Désormais, son imaginaire va détourner sur son propre moi intime, le seul univers à elle seul, composé de souvenirs d'enfance. Le dernier chapitre met en scène un voyage de l'intérieur : le récit se remplit de retours sur soi, de souvenirs d'enfance. « Le tonnerre du lointain » est composé justement par une longue série de souvenirs. « Imagine que tu doives quitter ce pays insulaire, qu'est-ce qui te manquerait le plus à cet instant ? 假想，必須永遠離開這島國的那一刻，最教你懷念的，會是什麼？ » Commencé par cette question, tout le chapitre se place sous le signe de la réponse à cette interrogation. L'énumération des réponses diverses, « ce serait ... 會是... », déroulent le reste du chapitre. Nous n'en citons que deux exemples pour en illustrer : « Serait-ce cet été-là où une inondation était à peine passée et où c'était le moment de nous préparer pour quitter le village ? 會是大水災後、遷村前的那個夏天嗎？ » et « Serait-ce le soir de la Fête des lanternes après le dîner ? 會是燈籠節吃過晚飯後的晚上？ » (p.135 et 149).

De ce fait, le voyage dans le lointain — qu'il s'agisse de temps ou d'espace — c'est en effet une exploration intérieure de la psyché individuelle. L'aura des horizons lointains n'est qu'un leurre qui masque une déchirure à l'œuvre, car la déformation des indices spatio-temporels devient la norme. Malgré sa traversée de l'univers, la narration reste souvent elliptique. Très peu de personnages sont convoqués, le récit est presque totalement concentré sur le père et le « tu ». Le voyage est finalement la forme du deuil et l'écriture fonctionne comme déambulation. De la contemplation de la mort aux rêves de jeunesse, l'apprentissage de la mort est transformé en exil sentimental. L'auteur se laisse guider par une dérive intérieure qui est aussi un déplacement du désir et de la douleur dans le langage. Ainsi la rétrospection chez Chu T'ien-hsin s'inscrit peu à peu dans une subjectivité du temps intérieur où l'objectivité du temps historique s'annule.

Le récit se situe, dans cette perspective, entre deux morts : entre la perte de l'objet, la disparition du père, et la perte de soi, c'est-à-dire la mort intérieure du sujet qui survit et écrit. La narratrice plonge dans une mélancolie infinie où les significations extérieures disparaissent peu à peu. Et le contrepoids à cette

disparition du bien-aimé et du sens qu'il a enlevé avec lui, c'est une tentative subjective de se souvenir d'un autre temps, comme le souligne le « tu » à un moment donné en s'adressant à son passé : « Vous êtes si parfait, Restez ! 你真美好，請你駐留！ » (p.99) Dès lors, vient une course contre le temps des horloges, et également une course contre le temps de l'Histoire.

« C'est alors que les horloges s'arrêtent et que les aiguilles tombent. 於是時鐘停擺，指針掉落。 », ce que le « tu » nous confirme ensuite à la ligne suivante. (p.99)

### 6.3) Un roman de l'exil

Lorsque l'individu ne peut pas se satisfaire l'espace et du temps de « l'ici et du maintenant », quel dispositif transcendant cet espace et ce temps peut-il imaginer ? Le chapitre « Les chemins de fer de la galaxie », s'ouvre sur une critique très forte vis-à-vis de la nature et des coutumes des Taïwanais depuis l'insertion de Taïwan dans la dynastie des Qing jusqu'à nos jours.<sup>228</sup> Pleine de mépris et de méfiance en même temps, la narratrice ne cache plus son dégoût à l'égard de ce lieu considéré toujours comme une transition, voire un désert culturel. Il nous paraît que ce mal-être sur l'île et dans le présent se concrétise par un départ. C'est pourquoi il lui faut tourner le dos à cet « ici et maintenant », il lui faut aller ailleurs pour suivre son idéal qui revêt un sens différent : « Oui, le pèlerinage. Quel pèlerinage effectué avec tant de simplicité et de dévotion ! Le pèlerinage de Mecca à Mecque est le plus connu du monde, une obligation à réaliser pour tout musulman à l'instar de Mohamed, au moins une fois dans sa vie. 是的朝聖，何其素樸心志單純的朝聖，彷彿最為人知的回教信徒一生中必要循穆罕默德從麥加奔往麥地那的路綫行走一回。 » (p.103)

---

<sup>228</sup> À ce sujet, on peut se référer aux commentaires de Chen Chien-ch'ung 陳健忠 (Chen Jianzhong), « Blessure historique, crise spirituelle et self-rédemption /exile : écriture de la ville chez Chu t'ien-hsin et Wang Anyi » (*Lishichuangshang, jingshenweiji, ziwojiushu/fqngzhu : lun zhutianxin yu wanganyi de chengshishuxie* 歷史創傷、精神危機、自我救贖/放逐：論朱天心與王安憶的都市書寫), *Qinghuazhongwenxuelin* 清華中文學林, avril 2005, p. 135-164.

Or, ce pèlerinage débute curieusement par un voyage dans le Sud de Taïwan et se tourne rapidement vers un ailleurs étranger, Rhode Island. En étalant ensuite une série d'endroits lointains qu'elle a envie de visiter, « tu » es finalement hantée par la pierre de Rosette qui l'attire justement comme la mort : « Cependant, cette stèle est exposée au British Museum qui n'est ni loin ni proche. Ni loin ni proche, c'est par comparaison avec la mort. 然而那石碑就在不遠不近處的大英博物館裏陳列著，不遠，是與死亡做比較，不近，也是。 » Le mystère de la mort figure alors dans ce fragment de pierre à déchiffrer.

Et peu à peu, le souvenir et l'image de l'enfance sont introduites dans le récit puisque la recherche du père défunt ne mène finalement à rien. C'est « le toi d'il y a six ans 六歲前的你 », un état d'insouciance qui, rêvé et repris sans cesse, devient le terminus du voyage-pèlerinage.<sup>229</sup> Ce temps de l'insouciance est montré, de manière répétitive et progressive, comme un motif récurrent et structurant qui fait avancer le récit. Et c'est ce retour de l'enfance innocente qui apparaît être la seule possibilité de retrouver son bonheur perdu. Si nous revenons ici un instant à l'analyse du « non-lieu » comme abolition du lieu sur lequel nous avons déjà travaillé dans le chapitre précédent, nous pouvons peut-être confirmer encore une fois cette aliénation spatiale de l'auteur. Car l'espace du voyageur n'est-il pas justement l'espace du transit qui est un « non-lieu »? D'ailleurs, donner à cet enfance, à ce souvenir, une place centrale dans son moi d'adulte peut paraître simplement et purement régression psychologique, un moyen de se protéger dans un état de sécurité, comme le décrit ainsi le mot de Milan Kundera :

Tant qu'il n'est pas adulte, l'homme aspire, pendant longtemps encore, à l'unité et à la sécurité de cet univers qu'il emplissait à lui seul tout entier à l'intérieur de sa mère, et il éprouve de l'angoisse (ou de la colère) face au monde adulte de la relativité où il est englouti comme une gouttelette dans un océan d'altérité.<sup>230</sup>

---

<sup>229</sup> À partir de la page 114, nous voyons que cet état d'enfance est répété, sous formes variées, dans les pages suivantes : 115, 117, 128 et 129.

<sup>230</sup> Milan Kundera, *La Vie est ailleurs*, trad. du tchèque par François Kérel, Paris, Éditions Gallimard, 1987, p.331.

On se demande cependant si ce temps de l'enfance, est vraiment un temps de l'insouciance ? Ou plutôt, est-ce un temps de l'ignorance, entendu comme la mise à l'écart des contraintes de la réalité et des vicissitudes du monde ?

Le retour au pays de l'enfance est donc pour elle une fuite hors de l'histoire vers la conscience du temps, vers la seule conscience du « temps pur » pour employer le mot de Marc Augé, c'est-à-dire « un temps sans histoire. »<sup>231</sup> Le temps devient définitivement indissociable de l'idée qu'elle se fait d'une enfance innocente et d'une jeunesse idyllique. L'espace, le déplacement du voyage ici par exemple, n'est qu'un alibi pour retourner vers le temps passé. Bref, Chu T'ien-hsin voyage pour revivre sa vie passé, contrairement à l'objectif du voyage habituel.<sup>232</sup> Ainsi, le dernier chapitre fonctionne comme un voyage des souvenirs d'enfance. Le voyage-pèlerinage semble se dissoudre dans la multitude des regards vers le passé. Et ce voyage s'achève significativement au moment où, revenant sur la mort du père pour objet : « Une coupure d'électricité, dit quelqu'un. », la phrase qui clôt le livre. (p.150) L'ombre de la mort revient et figure par cette image de l'interruption brusque du courant électrique. Partant chercher une terre sainte avec l'esprit d'une pèlerine, Chu T'ien-hsin n'a pas accompli un pèlerinage par définition, car le haut lieu auquel aboutit le pèlerinage est absent. L'itinéraire ne compose en fin de compte avec elle qu'un « lieu » purement mental, celui de la mémoire, ou du rêve peut-être.

Peut-on dire ainsi qu'il faut un récit de voyage pour exprimer un désir vague de fuite, une pulsion morbide qui achemine l'écriture vers la solitude, la disparition et la mort ? Ou encore plus loin, s'il y a un récit de voyage, c'est pour suivre les errances psychiques dans l'espace de la page : le déplacement « physique » est en effet un écoulement du désir et de l'angoisse sur place. D'où un voyage du dedans. On part pour se perdre. C'est donc un exil, sous forme de voyage-flânerie utilisé comme thème de départ pour échapper à un manque plus pathétique, plus

---

<sup>231</sup> Marc Augé, *Le temps en ruines*, Paris, Éditions Galilée, 2003, p.38

<sup>232</sup> On peut citer un exemple dans *Les villes invisibles* d'Italo Calvino pour illustrer le contrast. Un dialogue entre l'empereur Grand han et Marco Polo est ainsi : la question de han : Tu voyages pour retrouver ton avenir ? , Marco répond « L'ailleurs est un miroir en négatif. Le voyageur y reconnaît le peu qui lui appartient, et découvre tout ce qu'il n'a pas eu, et n'aura pas. » Traduit de l'italien par Jean Thibaudeau, Paris, Éditions du Seuil, 1974, p.38.

irrémédiable, où se trouve le désenvoûtement d'un monde où « tu » vis. Vivant sa vie présente dans une référence permanente à un passé révolu, la romancière n'est-elle pas en proie au regret éternel ? Comme une errante, l'exilée a juré impossible l'habitation d'un lieu où elle vit de sa célébrité littéraire. Dans cette conscience d'un paradis perdu, l'exil est devenu le seul moyen de se sauver. L'emploi du « tu » ne montre-t-il pas déjà cette image de l'exil : une personne est devenue un « tu », une personne qui vit, de manière distante et extérieure, en dehors d'elle-même.

Les causes de cette crise existentielle paraissent circonstanciées mais elles peuvent au fond être essentielles à toute existence. L'exil est-il toujours condamné à la passivité, ou à l'errance ? Pourrait-il ouvrir une liberté qui rend possible un autre rapport à la vie ? Lié à l'interruption de l'identité qu'elle a avec son milieu, ce sentiment de l'exil montre encore une fois la crise de l'habitat chez Chu T'ien-hsin, comme ce sur quoi nous avons déjà travaillé dans le chapitre précédent. Et nous nous référons encore à la notion d'« habitat » de Walter Benjamin, car elle paraît prolonger, d'une manière différente, celle de Martin Heidegger :

L'image originelle de l'habitat est celle de la matrice ou de la boîte. Donc c'est ce qui permet exactement de lire la figure de celui qui habite. Si l'on veut bien se souvenir qu'habitent non seulement des hommes et des animaux, mais aussi des esprits, et surtout des images, alors se donne clairement à voir ce qui préoccupe le flâneur et ce qu'il cherche. En fait ce sont les images, où qu'elles habitent. Le flâneur est le prêtre du *geniu loci*.<sup>233</sup>

Voilà le rapport de l'individu et de son environnement est dominé, invisiblement et finalement, par les images, c'est à-dire le sentiment et l'esprit que nous avons construit avec l'extérieur.

Si nous établissons à partir de là un parallèle entre Martin Heidegger et Walter Benjamin, nous comprenons mieux que la déterritorialisation du lieu qu'elle entretient avec la terre de Taïwan : d'abord un lieu de transition, après un lieu de fuite. L'exil vient justement de ce sentiment qu'elle éprouve pour Taïwan après

---

<sup>233</sup> Walter Benjamin, *Le retour du flâneur*, cité du texte de Wolfgang Iser, « De plain-pied avec le Temps, La conception benjaminienne de l'habitat organique et cristallin, d'après Paul Scheerbart », dans le livre *Capitale de la modernité, Walter Benjamin et la ville*, sous la direction de Philippe Simay, Paris, Éditions de l'éclat, 2005, p.173.

1987 : la relation d'identité qu'elle entretient avec son milieu est rompue, elle se découvre étrangère chez elle. Cet exil interne devient un effet de langage, une construction de mots contre le néant qu'elle éprouve en un point de la succession historique. Mais l'exil comme voyage ne la mène à nulle part. Le mot d'Eavan Boland nous montre cette nature destructrice de l'exil :

Exile, like memory, may be a place of hope and delusion. But there are rules of light there and principles of darkness, something like a tunnel, in fact. The further you go in, the less you see, the more you know your location by a brute absence of destination.<sup>234</sup>

L'exil, comme la mémoire, peut être un lieu d'espoir et d'illusion. Mais il y a là-bas des règles de lumière et des principes d'ombre, comme un tunnel, en fait. Plus tu t'avances, moins tu vois, plus tu connais d'avantage où tu es par un simple manque de destination.

Et l'écriture demeure, ce lieu d'exil par excellence, nomade, qui renvoie justement à cette expérience de la perte et de l'errance.

---

<sup>234</sup> Chou Ying-hsiung 周英雄 (Zhou Ying-xiong), « The Voyage Out: Transcultural Eavan Boland and Chu T'ien-hsin », <http://ir.lib.nctu.edu.tw/bistream/987654321/19226/1/912411H0090007.pdt>, consulté le 30 mai 2012.

## 7. La traversée du temps

*Tout amour connaît sa jeunesse, son âge mûr, sa vieillesse.*  
Raymond Radiguet

Sorti en 2010, *Une aube d'été, l'amour autour des fleurs de lotus* (*Chuxia hehuashiqi de aiqing* 初夏荷花時期的愛情) est le dernier livre de Chu T'ien-hsin jusqu'à présent. Il nous semble que ce livre ressemble au livre précédent *Le flâneur*. J'entends par là que l'on trouve déjà tout ce qui fait l'essence du *Flâneur*. De ce diptyque, d'une certaine façon, l'unité stylistique est saisissante : construits tous deux par une suite de petits récits, ils ont les mêmes traits d'économie et de clarté au niveau de la narration. Et sur le plan thématique, tous deux sont écrits également sous le signe de la mort. Bref, on rencontre ici des réélaborations de textes ou de thèmes littéraires connus déjà depuis « Ancienne capitale », comme Zhu Wei-cheng 朱偉誠 l'a remarqué ainsi à propos de ce roman : « J'ai l'impression que l'esprit du livre est revenu s'inscrire dans la lignée de « Ancienne capitale », mais il n'a pas dépassé les champs déjà cultivés par ce dernier. 我感覺是有回過神來延續〈古都〉的遺緒，但並沒有超過〈古都〉已然開闢的範圍。 »<sup>235</sup>

Le titre du roman semble annoncer un retour de thème privilégié de la jeune romancière — l'histoire d'amour. Emprunté à la phrase de Hu Lan-ch'eng 胡蘭成, l'épigraphe qui précède l'œuvre dénonce l'origine du titre du récit : « Nous sommes déjà à l'âge mûr. Les fleurs de pêcher et de prunier se sont ouvertes au mois de mars. Et nous, nous sommes les fleurs de lotus d'une aube d'été. 我們已入中年，三月桃花李花開過了，我們是像初夏的荷花。 ». Hu Lan-ch'eng l'écrit pour l'amour qu'il a eu, lors de ses 39 ans, avec une femme qui a un an de plus que lui. Cependant, l'histoire dont Chu T'ien-hsin veut parler ici concerne les gens plus

---

<sup>235</sup> Zhu Wei-cheng, « Le retour de l'esprit, retour à la tradition lyrique », (*Huiguoshenlai, huidaoshuaing de chuantong* 回過神來，回到抒情的傳統), interview entre Zhu Wei-cheng et la romancière lors de la sortie du livre, publié dans la revue *INK*, septembre 2010, <http://www.sudu.cc/front/bin/ptdetail.phtml>, consulté le 25 juillet 2012.



âgés, comme elle le réclame dès le début : « Ils sont âgés de 39 ou 40 ans. Ils sont relativement jeunes par rapport à l'histoire des gens entre deux âges que nous comptons raconter ici. 他們的年紀三十九、四十，還年輕，比起我們打算說的一個真正中年的故事。 » (p.10)

## 7.1) L'amour, un miroir du temps

L'histoire est tout simple. L'histoire d'un couple qui vieillit tant dans le temps que dans l'amour : « Un couple ne comptent pas divorcer, donc, parce qu'habitué l'un à l'autre (comme une sorte de manie ou de mauvaise habitude), leur sentiment réciproque est aussi fade comme le thé froid de la veille. 於是一對沒打算離婚，只因彼此互為習慣（癮、惡習之類），感情薄淡如隔夜冷茶 [...] 的婚姻男女。 » (p.22) Cette crise rappelle à la narratrice-personnage le « tu », une femme à l'approche d'une soixantaine, l'image d'une scène dans « Voyage de Tokyo » de Yasujirô Ozu qu'elle a vue lors de sa jeunesse : un vieux couple tranquille se tient côte à côte et regarde au loin devant un pont. Qu'est-ce qu'ils regardent ? Quelles expressions ont-ils sur le visage ? N'ont-ils pas une expression de regret (*kuitan* 喟嘆) ? (p.11) Pour trouver une réponse à tout cela, tu entreprends un voyage jusqu'au pont pour découvrir le mystère de cette scène.

Un jour, par hasard, le « tu » récupère un journal de jeunesse, écrit par le mari il y a quarante ans, lors d'un ménage par la tante de son mari. Dès son apparition, ce vieux journal fait d'un coup revenir tout l'amour furieux du passé. Désormais rien ne sera plus pareil dans sa vie, cet amour révolu est devenu le repère et le sens de sa vie actuelle. Le vieux journal fonctionne ici comme une carte de souvenir conservant les témoignages authentiques d'un passé furieux.

### 7.1.1) Présence – absence de Milan Kundera

Oui, le roman commence avec Hu Lan-ch'eng et Yasujirô Ozu. Mais c'est peut-être avec Milan Kundera que Chu T'ien-hsin rédige ce récit, si notre hypothèse de lecture est justifiable. Sans que le texte de ce roman contienne de référence explicite à *L'Ignorance* de Milan Kundera, la lecture parallèle de ces deux œuvres s'impose. On pourrait dire en quelque sorte que c'est un roman très kunderien au

niveau de la construction narrative, puisque le récit de Chu T'ien-hsin nous semble rappeler *L'Ignorance*, en dépit de leurs idées différentes, voire opposées, sur l'amour, la mémoire et la jeunesse. On est frappé d'entrée de jeu par la ressemblance d'un artifice qui déclenche le récit : un vieux journal retrouvé et qui rappelle un amour de jeunesse aussi bien dans le roman de Chu T'ien-hsin que dans celui de Milan Kundera. Par là, les deux auteurs abordent de la mémoire évoquée par ce journal et dont les conséquences chez les personnages.

Éprise de cet adolescent follement amoureux, l'héroïne de Chu T'ien-hsin fait le serment de vivre et mourir dès lors avec ce jeune homme de sa vie passée. Orientée passionnément par les sensations retrouvées de ce vieux journal, le « tu » compare désormais le vieux mari actuel avec ce jeune homme ardent. Autrement dit, elle compare l'homme du présent, le vieux mari indifférent sous ses yeux, avec l'homme du passé, le jeune amoureux sensible qui pourrait mourir pour l'amour. Certains termes sont employés pour décrire cet incroyable changement que le temps a apporté chez la même personne : « prendre le relai » (*tihuan* 替換), « tuer » (*shasi* 殺死), et « changer en cachette » (*touhuan* 偷換), pour désigner celui d'aujourd'hui qui n'est plus celui d'autrefois. Le jeune et pur amoureux a disparu pour laisser la place à un mari vieillissant qui ne prononce décidément plus le mot « amour ». Il en est de même pour les deux chapitres s'intitulant « Disparition mystérieuse I » (*Shenyin yi* 神隱 I) et « Disparition mystérieuse II » (*Shenyin er* 神隱 II) dans lesquels le « tu » découvre que ses deux enfants d'aujourd'hui ont changé à tel point qu'elle ne les reconnaît plus. Le mot *shenyin* 神隱 vient du japonais et exprime exactement cette disparition inexplicable de la personne escamotée par le monstre ou l'esprit dans la croyance nipponne. Bref, le récit dissèque autant les rapports d'un couple entre amour et désamour avec le temps. Ainsi, se développent une comparaison entre l'amour adolescent et l'amour des gens âgés. Et cette comparaison est d'abord marquée par la nouvelle vision de son corps qui mène l'héroïne à la pensée de la vieillesse. C'est au travers de son corps vieilli que l'héroïne éprouve l'angoisse de la destruction, car le temps est rendu visible autant par le corps que par l'amour. Tous deux impriment le sceau du temps.

Le roman aborde donc un thème nouveau dans le genre du roman d'amour : l'amour et le temps tout autour de la mort, quoique nous puissions rappeler *L'amour*

aux temps du choléra dans lequel Garcia Marquez parle justement de l'amour et de la vieillesse. Jusqu'ici, Chu T'ien-hsin passe son temps à écrire sur sa jeunesse, mais avec *Une aube d'été, l'amour autour des fleurs de lotus*, elle invente une période de vie qu'elle n'a pas encore exactement vécue.<sup>236</sup> C'est cela qui désigne une différence par rapport à ses écrits d'après 1987. Le récit commence lorsque tout est presque accompli : à l'approche d'une soixantaine, que peut-on faire encore dans cette vie restante qui est très consciente de la présence de la mort ? Chu T'ien-hsin nous écrit comment la vieillesse affecte les sentiments de son personnage face à un amour qui perd toute sa saveur. C'est donc une histoire d'amour sous le signe de la mort, car un jour celui qui aimait n'aime plus. Incapable de résister à l'épreuve du temps, l'amour, comme la vie, n'échappe pas à l'usure. Comme le dit bien Julie, l'Héloïse de Jean-Jacques Rousseau :

Il n'y a point de passion qui nous fasse une si forte illusion que l'amour. On prend sa violence pour un signe de sa durée : le cœur surchargé d'un sentiment si doux s'étend pour ainsi dire sur l'avenir et tant que cet amour dure, on croit qu'il ne finira point. Mais au contraire, c'est son ardeur même qui le consume, il s'use avec la jeunesse, il s'efface avec la beauté, il s'éteint sous les glaces de l'âge et depuis que le monde existe, on n'a jamais vu deux amants aux cheveux blancs soupirer l'un pour l'autre.<sup>237</sup>

Par là, nous voulons aborder cette notion d'amour associée à la jeunesse sur laquelle ce roman porte justement. Pourquoi l'amour juvénile reste-il le repère amoureux du « tu » face à la vieillesse ? L'amour n'existe-il plus pour les gens âgés ? Le critique Zhu Wei-cheng a bien marqué cette tendance de la romancière à faire de la jeunesse un idéal absolu :

就是你對於年輕的堅持、或許可以說是一種拒絕老去的心態。在這個最新短篇中，你以過去年輕時的日記來檢證（質疑）已然老去的當下，其實是對於老去非常頑強的抗拒，這種對照的尷尬是可想見

---

<sup>236</sup> « Dernier regard vers la cité du sud » est aussi une nouvelle sur l'avenir. Faisant partie d'une trilogie abandonnée, la nouvelle n'est publiée que dans la revue *INK* et reste une œuvre inachevée.

<sup>237</sup> Jean-Jacques Rousseau, *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, cité par Alain Finkielkraut, *Et si l'amour durait*, Paris, Éditions stock, 2011, p.138.

的。這種對於年輕時候的關心與堅持，你自己覺得是你作品的重要  
關切嗎？<sup>238</sup>

L'insistance que vous portez sur la jeunesse est, si on peut dire, peut-être  
une attitude de refus de la vieillesse. Dans cette nouvelle récente, vous  
examinez (mettez en question) le présent vieillissant grâce au journal de  
la jeunesse passée, c'est en effet un refus très têtu face à la vieillesse.  
L'embarras que vous devez éprouver par leur contraste est une évidence.  
L'insistance et la préoccupation que vous portez sur la jeunesse sont-  
elles des considérations très importantes de vos écrits ?

Nous voyons bien que ce roman de l'introspection fait de l'amour de  
jeunesse une promesse de continuité, ou même un idéal absolu lorsque le temps  
n'est que déchirures. Tout cela renvoie encore à un travail de la mémoire et à une  
ressaisie d'un temps sensible. Pourquoi l'amour de jeunesse est-il le seul souffle de  
ce qui continuera à compter pour le « tu » ? Si on reprend en considération toute  
l'écriture de Chu T'ien-hsin après 1987, on peut se demander s'il ne s'agit pas d'un  
amour pour sa propre jeunesse, une jeunesse joyeuse et confiante à ses yeux ? Ou  
encore plus loin, ne s'agit-il pas en fin de compte un amour de soi ? Cependant, le  
protagoniste de Milan Kundera regarde son journal retrouvé, son journal  
d'adolescent avec un autre regard : « Il lit et ne se souvient de rien. Qu'est donc  
venu lui cet inconnu ? Lui rappeler que, jadis, il a vécu ici sous son nom ? »<sup>239</sup> Car  
le pouvoir du temps a estompé les contours du Josef jeune au point de le rendre  
étranger à lui-même. Le Josef présent est voué aux déficiences de la mémoire qui  
redent le sujet méconnaissable et insaisissable pour celui qui veut rappeler son  
passé. C'est pour cette raison que la mémoire et la jeunesse, voir l'idée de nostalgie,  
sont mises en cause dans *L'Ignorance*. Ce qui est tout à fait opposé au « tu » de Chu  
T'ien-hsin : si ce jeune pur et amoureux du passé s'est perdu, l'image de cette  
jeunesse semble être demeurée pour toujours.

Chez Chu T'ien-hsin, certains thèmes sans cesse déclinés, sans cesse  
renouvelés, mais l'amour et la jeunesse, sont au fond deux objets d'inépuisables  
variations de sa vie littéraire. Si tant d'écrits s'inscrivent sous l'angle de

---

<sup>238</sup> Zhu Wei-cheng, « Le retour de l'esprit, retour à la tradition lyrique ».

<sup>239</sup> Milan Kundera, *L'Ignorance*, Paris, Éditions Gallimard, 2000, p. 71.

l'engagement collectif après 1987, le dernier roman de Chu T'ien-hsin ne peut que nous transporter vers le thème du repli personnel et du lyrisme absolu. Non, il n'y a aucune allusion à la politique dans ce dernier livre par rapport au *Flâneur* dans lequel on trouve encore un certain reflet social. C'est un grand retour vers l'origine, Chu T'ien-hsin rejoint finalement les écrits intimistes de sa jeunesse mais avec une amertume déchirante. L'engagement politique ne mène qu'à des désillusions : la romancière demeurerait éternellement une adolescente qui aurait pourtant perdu son rêve de jeunesse.

### 7.1.2) Le « hors-temps » du roman : trois variations du romanesque

Conçu comme un enjeu fondamental de la recherche, de l'interrogation qui anime le projet narratif de l'œuvre de Chu T'ien-hsin, le temps est traité jusqu'ici comme un objectif à reconstruire : c'est un temps vécu à retrouver, un temps rétrospectif pour retrouver la saveur des souvenirs heureux. D'une certaine façon, on pourrait dire que la quasi-totalité des récits de Chu T'ien-hsin après 1987 est un voyage dans le passé, il s'agit de la mémoire et du retour. Or, avec *Une aube d'été, l'amour autour des fleurs de lotus*, un autre temps est introduit : le temps est présenté non seulement comme un thème à décrire, mais aussi comme un processus narratif, un élément structurant du récit. L'enjeu du jouer avec le temps dans ce roman est « une expérience fictive du temps », qui vise le monde du texte comme réalité à construire, si on reprend l'expression de Paul Ricœur.

Construit en treize petits chapitres avec un prologue, le corps du récit est un hiatus, marqué par des chapitres qui importent des éléments de rupture, de retour et de silence au niveau de la narration. Nous commençons d'abord par l'élément de silence qui est démontré par la présence de quelques chapitres tous courts par rapport à la longueur moyenne des chapitres normaux. C'est le cas pour « Le chapitre inexistant I » (*Bucunzai de pianzhang yi* 不存在的篇章 I) et « Le chapitre inexistant II » (*Bucunzai de pianzhang er* 不存在的篇章 II), ces deux chapitres ne contiennent qu'une page et demie chacun. Et les chapitres suivants, « Les chapitres inexistants V, IV, V ... » (*Bucunzai de pianzhang san, si, wu* 不存在的篇章 III、IV、V...), dont la brièveté est impressionnante. Car ces quelques chapitres sont regroupés dans la même page qui n'a qu'une seule phrase pour le contenu :

« Combien tu voudrais que le romancier puisse écrire davantage de chapitres pour toi afin de résister au moment inévitable où tu devras partir vers l'autre rive. 你多希望小說家為你多寫些篇章，抵抗著終得步上彼岸世界的那一刻。 » (p.154) On constate que la narratrice n'est pas seulement en train de prendre conscience de son rôle dans la narration, elle appelle encore au romancier de lui écrire davantage pour elle. Ce passage marque un blanc dans le récit : la narratrice n'a pas su comment, ou ne voulait pas, continuer les pages suivantes, elle invite en effet le lecteur à écrire ce qui lui est propre.

Et l'élément de rupture est montré essentiellement par l'incursion du présent, c'est-à-dire les interventions inattendues de la narratrice, sans parler de quelques chapitres où l'auteur remonte l'histoire d'amour entre l'homme et la femme jusqu'à l'âge de pierre, le drame de ce fait fragmenté par la discussion générale sur les deux sexes depuis l'origine humaine. Parfois, tantôt au début tantôt à la fin d'un chapitre, la narratrice dit au lecteur qu'elle peut changer de drame si celui-ci ne lui plaît pas. Et ces éléments de rupture reliés à ceux de retour construisent un mode narratif singulier dans ce roman qui est précisément un méta-roman. Bref, un roman souligne des mécanismes romanesques et nous démontre la fabrique de la fiction. Le lecteur est par conséquent saisi par l'effet interrompu d'un récit suspendu qui nous invite, d'un temps à l'autre, à recomposer le récit. Ainsi, le vœu annoncé dès le début du récit, la visite du pont où se trouve le vieux couple de Yasujirô Ozu, nous ramène vers un lieu du récit en cours de construction au fur à mesure de la lecture. Et nous nous trouvons finalement dans trois issues différentes qui se déroulent l'un après l'autre dans le chapitre 1, « Journal » (*Riji* 日記), le chapitre 3, « Disparition mystérieuse » et le chapitre final, « L'autre côté de la rive » (*Bi'an shijie* 彼岸世界). D'où trois variations sur une même situation.

La première variation intervient rapidement dans le chapitre 1 après avoir donné le signal de départ du voyage. Le résultat est inattendu, car l'héroïne a poussé son mari sans hésitation dès qu'ils sont arrivés au pont rêvé. Mais cela aurait pu se passer autrement. Et par rebond, on arrive tout de suite à un autre déroulement dans la variation 2 au début du chapitre 3, si le lecteur n'aime pas le drame de meurtre mentionné à peine. N'ayant aucun rapport avec le sentiment esthétique à la japonaise qu'elle imaginait au début, le « tu » découvre que le sentiment du vieux

couple devant le pont n'est qu'une réaction tout ordinaire des gens âgés : « Nous n'arrivons plus à manger, plus à marcher, plus à faire ! 吃不動了，走不動了，做不動了。 » (p.87) Voilà une réponse pour tout le monde. Ensuite, on doit attendre jusqu'au dernière chapitre, c'est-à-dire le chapitre 13, pour connaître le dénouement retardé qui clôt le livre. De retour au pont une dernière fois, c'est le renversement de la situation dont nous parlons en détail dans la section suivante : le vieux couple se reforme malgré tout sans grande illusion sur leur bonheur.

Ces effets de reprise et de variation du montage indiquent une perspective temporelle dans laquelle la narratrice joue ses jeux avec le temps narratif. Au lieu d'un fil conducteur qui construit une histoire progressif, le temps de ce roman est bloqué. C'est ce que dit Alain Robbe-Grillet à propos du temps dans le roman moderne :

Tandis que, dans le récit moderne, on dirait que le temps se trouve coupé de sa temporalité. Il ne coule plus. Il n'accomplit plus rien. Et c'est sans doute ce qui explique cette déception qui suit la lecture d'un livre d'aujourd'hui, ou la représentation d'un film. Autant il y avait quelque chose de satisfaisant dans un « destin », même tragique, autant les plus belles des œuvres contemporaines nous laissent vides, décontenancés. Non seulement elles ne prétendent à aucune autre réalité que celle de la lecture, ou du spectacle, mais encore elles semblent toujours en train de se contester, de se mettre en doute elles-mêmes à mesure qu'elles se construisent. Ici l'espace détruit le temps, et le temps sabote l'espace. La description piétine, se contredit, tourne en rond. L'instant nie la continuité.<sup>240</sup>

On pénètre alors dans le « hors-temps » du roman comme expérience non linéaire de la durée. La temporalité narrative est ainsi réversible : on peut arrêter le temps et l'imaginer retourner vers la scène capitale pour revivre autrement.

Le récit repose en grande partie sur un jeu de répétition et de différence. Répétition des cadres, de la disposition des personnages, mais avec des résultats différents qui donnent à chaque issue sa propre valeur. Contrairement à la vie réelle, le retour romanesque nous offre une nouvelle possibilité de revivre autrement la même situation. C'est là que la littérature est devenue un jeu, un jeu qui lance un

---

<sup>240</sup> Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1961, p.133.

défi au destin et aux hasards de la vie et nous fournit une multiplicité des possibles existentiels.

## 7.2) Le paysage de crépuscule

### 7.2.1) Un roman d'amour à l'envers ?

À première vue, c'est une évidence qu'*Une aube d'été, l'amour autour des fleurs de lotus* apparaît être un roman d'amour. On entend du moins par-là que l'amour est son sujet central. En particulier, le titre du roman nous donne quasiment cette impression d'une histoire d'amour tout romantique. Cependant, le ton de cette nouvelle n'est pas un lyrisme convenu, comme ce qu'on associe souvent au mélo, genre un peu sentimental.

Le récit se présente comme un étonnant mélodrame, romantique et ironique, au sujet d'amour et du temps : l'héroïne, une cinquantaine, s'interroge à la vie peu supportable du présent avec le critère de la passion juvénile vécue. Centré au niveau de l'amour, ce livre parle du changement, de l'usure que le temps apporte aux gens. Le chapitre intitulé « L'amour clandestin » (*Touqing* 偷情) porte cependant une réflexion sur le retour de revivre la fureur de l'amour. Allumée par le journal d'adolescent, l'héroïne tente de revivre avec son mari une seconde fois la passion amoureuse. Ils entreprennent alors un voyage et s'attendent, se travestissant en faux amants, à revivre la fureur de l'amour. Pourtant la fureur amoureuse tourne court, la passion se transforme en cauchemar, l'héroïne horrifiée part de l'hôtel d'une manière précipitée.

Quelle est la fonction de cette « histoire d'amour » en forme de parenthèse qui nous paraît isolé dans la construction narrative ? « Impossible de revivre un amour comme on relit un livre ou comme on revoit un film. »<sup>241</sup> La mascarade des déguisements mène notre héros romantique à l'échec. L'impossibilité de revivre la passion amoureuse exprime le caractère dévorant du temps. Nous citons encore une réflexion de Milan Kundera pour interroger la notion d'amour :

---

<sup>241</sup> Milan Kundera, *L'Ignorance*, p.121.



La notion d'amour (de grand amour, d'amour unique) est née elle aussi, probablement, des limites étroites du temps qui nous est donné. Si ce temps était sans limites, Joseph serait-il à ce point attaché à sa femme défunte? Nous qui devons mourir si tôt, nous n'en savons rien.<sup>242</sup>

Pourtant, malgré l'ironie, de temps à autre, qui tourne par endroits à l'autodérision, ce n'est pas un regard désillusionné que Chu T'ien-hsin porte sur l'amour de jeunesse. Entre sentiment et ironie, le roman de Chu T'ien-hsin est idyllique et désespéré du même coup. C'est d'un côté, un hymne à l'amour de jeunesse ; de l'autre, un lyrisme brisé qui se retourne parfois contre cette obsession idyllique.

Le dernier livre de Chu T'ien-hsin a pour devenir une écriture qui se brise. La question de l'exil dont nous avons évoqué dans le chapitre précédent se manifeste également par les phénomènes du langage : fragmenté, parcellaire. Bref, une écriture elliptique. Tout au moins, l'écriture est ainsi transformée en terre d'exil et d'asile à la fois. De la perte de l'espoir révolutionnaire à la quête des illusions sentimentales, on pourrait conclure que Chu T'ien-hsin a fait du roman un art de la mémoire depuis 1987. Chez elle, la mémoire enregistre souvent les événements du passé, un passé doté d'innocence et de bonheur. Pour la première fois, dans ce dernier roman, la mémoire n'est pas seulement un objet perdu à retrouver, mais peut-être aussi un médium de réflexion à travers lequel on connaît et construit le présent.

### 7.2.2) Le temps qui reste

Au crépuscule, couché à l'arrière, sous un tendelet de pourpre, je l'écoutais (Diotime, un jeune grec) me lire des poètes de son pays, jusqu'à ce que la nuit effaçât également les lignes qui décrivent l'incertitude tragique de la vie humaine, et celle qui parlent de colombes, de couronnes, de roses, et de bouches brisées.<sup>243</sup>

La présence et l'image de la mort se traduisent par l'affaiblissement du jour. La mort n'est pas si proche, mais ce sentiment crépusculaire est un miroir du cœur

---

<sup>242</sup> Milan Kundera, *L'Ignorance*, p.115.

<sup>243</sup> Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*, Paris, Éditions Gallimard, coll. Folio, 1974, p.270.

qui reflète les sentiments face à la mort. Que représente donc ce climat de transition? La tristesse ou l'espoir ? Nous nous servons de ce passage de *Mémoires d'Hadrien* pour parler de la vieillesse devant la mort. Peut-on dire que depuis *Le flâneur*, la mort du père donne à Chu T'ien-hsin la certitude de l'approche de sa propre mort ? Ou bien, la mort, on ne la découvre pas seulement avec la mort du père, elle vient de toute façon avec l'âge, c'est-à-dire avec le temps.

D'une certaine façon, on peut lire *Une aube d'été, l'amour autour des fleurs de lotus* comme un livre sur le thème de la vieillesse : l'homme vieillit, la fin approche. La description d'une femme terrifiée par la déchéance physique est omniprésente. C'est un présent vaincu, captif, emporté par le temps. Si la recherche de la jeunesse éternelle reste vaine, que fait-on alors ? Tout court, le dernier chapitre du roman s'intitulant « L'autre côté de la rive » nous apporte, curieusement et paradoxalement, une autre vision de tout cela.

Le texte s'achève alors de manière étrange puisque l'auteur évoque une scène de douceur inattendue, c'est ce que nous avons mentionné un peu plus haut, la troisième variation du romanesque : le vieux couple se reforme malgré tout sans grande illusion sur leur bonheur. La scène finale où on se retrouve la dernière fois au pont destinataire, le vieux couple s'aide à descendre au bord de la rivière. Avec un coup de main du mari, « tu » fais soudain un saut :

你點點頭，借他力，一躍而起，振翅飛去，耳邊除了呼呼的風聲，還有分不清是少年還是那老年男子的低聲私語：當市場收歇，他們就在黃昏踏上歸途，我坐在路邊觀看你駕駛的小船，帶著帆上的落日餘暉橫渡那黑水，我看見你沉默的身影，站在舵邊，突然間我覺得你的眼神凝視著我，我留下我的歌曲，呼喊你帶我過渡.....

我我留下我的歌曲，呼喊你帶我過渡。

你，自由了？(p.156-157)

Tu dis oui de la tête et tu sautes d'un coup en profitant de sa force. Tu t'envoles comme un oiseau. Hormis le soufflement du vent, tu entends encore le murmure du jeune garçon (ou de ce vieux homme ?) : lorsque le marché est terminé, au crépuscule, ils sont rentrés à la maison. Au bord de la rue, je te vois conduire ta barque qui traverse l'eau noire avec le dernier rayon du soleil couchant sur la voile. Je vois ta silhouette silencieuse qui se tient à côté du gouvernail. Soudain, je sens ton regard

fixé sur moi. J'ai laissé mon chant en t'appelant à me conduire vers l'autre rive...

J'ai laissé mon chant en t'appelant à me conduire vers l'autre rive.

Toi, es-tu libre ?

Le livre finit sur cette équivoque : une fin imprévisible et ambiguë, une fin qui reste à décrypter. Cela nous laisse au final un curieux sentiment d'amertume pour le temps qui reste, mêlé pourtant d'une impression d'intense légèreté. La posture du corps ici ressuscite la dimension d'excès de l'événement et produit un effet inversé et inattendu dans le récit. La tonalité de ce court chapitre est irisée d'émotions douces face à la vieillesse, ce qui est unique dans ce livre. Et ce saut final bouleverse encore ce qui précède et laisse une ambiguïté incertaine. Le temps reste, source inépuisable des émotions, ouvert de cette manière inattendue. Peut-on dire que c'est un plaidoyer désespéré pour ce qui comble de désir de jeunesse ?

Cependant, appelons-en à un mot de sa sœur Chu T'ien-wen, écrit dans la préface pour *Porté par le temps* en 2001 :

不以窮人，亦不會窮己，畢竟天心不致像屈原的自沉於江，窮絕處她忽又會應機靈光一閃，照見自己，飛躍了過去。<sup>244</sup>

Ne poussant personne à l'extrême, elle ne s'y pousse pas non plus. Enfin de compte, T'ien-hsin ne ressemble quand même pas à Qu Yuan qui se suicide en se noyant. À bout de ressources, elle saurait soudain capturer, en saisissant ce qu'elle est, une autre idée qui s'adapte aux circonstances et s'envoler en dépassant les difficultés.

On se demande si cette dernière scène est un croisement hasardeux ou un écho volontaire à l'avis de sa sœur sur sa personnalité ? Comme l'autoréférence n'est pas rare chez Chu T'ien-hsin, nous préférons croire que c'est une interrogation déchirée de la romancière à travers son personnage. Résiste-elle à la tentation du nihilisme devant la confrontation entre le moi et l'histoire ? Est-ce qu'elle découvre avec amertume l'aspect trompeur du temps de sa jeunesse, caractérisé par elle-même

---

<sup>244</sup> Chu T'ien-hsin, *Porté par le temps*, p.12.

comme insouciance et bonheur ? Le roman effleure ces questions sans donner vraiment de réponses.

La question serait de cet étonnement : toute une vie de littérature pour apprendre qu'il n'y aura rien qui nous attendra dans le temps ? Où se trouve cette jeune fille si farouchement vivante et heureuse dans ses écrits de jeunesse, en particulier, celle dans *Chant d'un hors-monde — Chronologies du lycée de filles de Taipei* ? La mémoire déborde, la déchirure intérieure ne sort pas non plus de ce corps vieillissant. Le dernier roman de Chu T'ien-hsin, ce qui est rare parmi tant de nouvelles qu'elle écrit, nous entraîne vers au bord de l'abîme. De l'engagement collectif au repli narcissique, la romancière et son personnage confrontent sans cesse à la fuite du temps et à la disparition des valeurs qu'ils avaient pu croire éternelles. La suite ira-t-elle encore plus loin, plus profonde dans l'abîme, comme ce qu'elle a fait depuis *Le flâneur* ; ou, inversement, plus haut, elle la traversera — sans remplir ni combler, pour répondre justement à l'espérance de sa sœur Chu T'ien-wen qui attend d'elle en 2001, ce que nous venons de citer tout à l'heure.

« La jeunesse, la poésie et la révolution sont une seule et même chose », comme le dit Milan Kundera.<sup>245</sup> Oui, les grandes âmes se révoltent contre leur penchant lyrique. Et nous, lecteurs ordinaires ? Nous nous permettons de nous projeter de façon différente dans une histoire racontée pour échapper à l'usure des sentiments. C'est le temps du lyrisme retrouvé. Est-il un désenchantement ou un désappointement que le roman nous apporte ? Entre sentiment et ironie, ce roman finira par nous bouleverser. Où va l'héroïne avec cette fin si amère et étrange ? Cette interrogation finale est-elle la fin de la route ou le départ d'un autre voyage ? *Une aube d'été, l'amour autour des fleurs de lotus*, le seul écrit d'après 1987 qui se tourne vers l'avenir, et il s'agit précisément d'une interrogation sur l'avenir.

---

<sup>245</sup> Les mots sont tirés du livre de Kvetoslav Chvatik, *Le monde romanesque de Milan Kundera*, trad. de l'allemand par Bernard Lortholary, Paris, Éditions Gallimard, 1995. p.105-106.



## Troisième Partie : Écriture de la mémoire, entre le moi et l'histoire

*La vie est ailleurs* de Milan Kundera, dont le titre original est *L'âge lyrique*, est un roman qui met en lumière l'attitude lyrique de la jeunesse avec plusieurs questions corollaires : « qu'est-ce que l'attitude lyrique ? qu'est-ce que la jeunesse ? quel rôle secret joue la mère pendant la formation de l'univers lyrique d'un jeune homme ? et si la jeunesse est l'âge de l'immaturité quelle est la relation entre l'immaturité et la soif d'absolu ? et entre la soif d'absolu et l'enthousiasme révolutionnaire ? et comment l'attitude lyrique se manifeste-t-elle dans l'amour ? les " formes lyriques " de l'amour existent-elles ? etc, etc. »<sup>246</sup>

Toutes ces questions nous semblent toucher le cœur des débats, qu'ils soient littéraire ou politique, autour de Chu Ti'en-hsin. Car l'évolution de son écriture, d'un clair idéal révolutionnaire à un obscur néant, ne peut pas nous empêcher de réfléchir à la cause de ce noircissement psychologique, ou bien métaphysique, si on reprend ici l'essence de la critique donnée par son confrère littéraire Luo Yi-jun 駱以軍. On se demande par quel parcours cette jeune fille si vivante et heureuse est devenue peu à peu la femme dont l'œuvre récente, depuis *Le flâneur*, ne ressort

---

<sup>246</sup> Milan Kundera, « Postface pour les éditions américaine, italienne et allemande de *La vie est ailleurs* », Les mots sont cités du livre de Kvetoslav Chvatik, *Le monde romanesque de Milan Kundera*, traduit de l'allemand par Bernard Lortholary, Paris, Éditions Gallimard, 1995. p.229. Nous respectons la typographie du texte originel, c'est pourquoi les phrases citées sont commencées par une lettre minuscule.

qu'un sentiment de nostalgie, ou de perte. Obsédée par ses années de bonheur durant sa jeunesse, qui sont pourtant perdues pour toujours, l'œuvre récente de Chu T'ien-hsin nous pose, bien entendu, le problème du temps, de la mémoire, comme le soulignent les indications directrices de certains critiques réputés, tels que David Wang Der Wei, Chang Ta-chun et Jan Hung-tze par exemple. Cependant, on ne peut pas s'empêcher de questionner les raisons de cet anéantissement de ses rêves de jeunesse, et en particulier, celui de la révolution politique ? Il nous semble qu'il s'agit plutôt de la question du rapport entre le moi et l'histoire, qu'aucune critique jusqu'ici ne pointe. Pour nous, l'analyse dominante taïwanaise de l'œuvre de Chu T'ien-hsin est souvent centrée sur la question du « comment » en évitant la question du « pourquoi », afin de détourner la nature de cette écriture qui implique fortement un rapport au pouvoir politique.

Présente, fondue dans la description des récits de jeunesse, la passion pour la révolution politique prime sur les amitiés et les amours de l'adolescente.<sup>247</sup> Hantée par la révolution inachevée de Sun Yat-sen, la jeune adolescente se montre, d'une manière déterminée, militante engagée dans l'achèvement de ce parcours militaire, comme nous l'avons montré dans le chapitre « la politique Chu T'ien-hsin ». Notre but sera de chercher la raison de la disparition complète de ce thème dans les textes récents du cycle apolitique. Et, par rapport à la critique violente adressée aux révolutionnaires démocratiques taïwanais, où est passé le rêve de jeunesse de l'auteur pour la révolution ? On ne peut pas ignorer cette critique violente qu'elle lance contre les révolutionnaires taïwanais pour la démocratie, et qui revint finalement à rebours, comme pour nier sa propre passion pour la révolution inachevée de Sun Yat-sen. Les thèmes un peu répétitifs de ses deux derniers livres nous annoncent ce mutisme, pourtant solennel, sur le plan de la politique.

On se demande donc où est passé l'enthousiasme révolutionnaire de ses débuts, l'un des thèmes directeurs de ses récits de jeunesse. L'oubli, ou le silence de cette partie essentielle de sa vie adolescente est peut-être finalement un point obscur qui ne demande qu'à être éclairé. Face à un régime aujourd'hui méconnaissable, quels sentiments complexes ont pu naître pendant ces deux décennies ? Dans la

---

<sup>247</sup> Voir notre chapitre 1 de la Partie II, « La politique Chu T'ien-hsin ».

transition identitaire de Taïwan, les repères fondamentaux des villageois des *juancun* ont été complètement bouleversés. La question essentielle pour nous est de savoir s'il est possible pour elle de vivre dans cette période de transition trouble sans renoncer à ce qu'elle était ? Que reste-il de son engagement politique ?

Si nous ne voyons pas clairement pourquoi et comment la présence de l'histoire modifie en profondeur la conception du moi, nous ne pouvons suivre l'itinéraire littéraire de Chu T'ien-hsin, avec ses douleurs et ses contradictions. À ce niveau là, nous voulons donc interroger dans cette partie le rapport entre le moi et l'histoire à travers l'écriture de la mémoire, et dont la jointure est cette attitude lyrique que Milan Kundera se fixe pour but d'interpréter dans son roman. Nous voulons montrer à quel point l'écriture de la romancière après 1987 devrait être mise à l'épreuve par les attraites et les répulsions qu'elle a en même temps pour l'idéal de sa jeunesse et les troubles de l'histoire, et cette écriture entraîne une identité contrariée et une écriture controversée. La présente étude se propose d'enquêter sur le rôle que joue l'écriture de la mémoire dans les liens qui s'établissent entre l'individu et le collectif dans la société moderne démocratique et individualiste.



## 1. L'Ange et l'Histoire

*Il existe un tableau de Klee qui s'intitule Angelus Novus. Il représente un ange qui semble sur le point de s'éloigner de quelque chose qu'il fixe du regard. Ses yeux sont écarquillés, sa bouche ouverte, ses ailes déployées. C'est à cela que doit ressembler l'Ange de l'Histoire. Son visage est tourné vers le passé. Là où nous apparaît une chaîne d'événements, il ne voit, lui, qu'une seule et unique catastrophe, qui sans cesse amoncelle ruines sur ruines et les précipite à ses pieds. Il voudrait bien s'attarder, réveiller les morts et rassembler ce qui a été démembré. Mais du paradis souffle une tempête qui s'est prise dans ses ailes, si violemment que l'ange ne peut plus les refermer. Cette tempête le pousse irrésistiblement vers l'avenir auquel il tourne le dos, tandis que le monceau de ruines devant lui s'élève jusqu'au ciel. Cette tempête est ce que nous appelons le progrès.*

Walter Benjamin, Thèse IX, « Sur le concept d'histoire »<sup>248</sup>

對那些嘲笑她不夠民主前進的人，朱天心可以幽幽的嘆道：在歷史的進程裏，她與她的老靈魂正如班雅明的天使一樣，是已背向，而非面向未來。他(她)們實在是臉朝過去，被名為進步的風暴吹得一步一步的退向未來。<sup>249</sup>

Face à ceux qui se moquent de sa régression devant la démocratie, Chu T'ien-hsin pourrait dire avec sérénité : Dans le processus historique, justement comme l'« Ange de l'Histoire » de Benjamin, elle et ses personnages ne font pas face, mais tournent le dos à l'avenir. Leurs visages sont vraiment tournés vers le passé alors que leurs corps sont repoussés pas à pas vers l'avenir par cette tempête que nous appelons le progrès.

Nous ouvrons ce chapitre en juxtaposant deux citations : La première est le célèbre aphorisme de Walter Benjamin sur « L'ange de l'histoire », évoquée dans son article « Sur le concept d'histoire ». Comme le texte n'est pas long et qu'il joue un rôle éclairant dans notre argumentation suivante, nous l'avons cité tout entier. Inspirée

---

<sup>248</sup> *Œuvres, t. III*, trad. par Maurice de Gandillac, revue par Pierre Rusch, 2000. Cité de *L'Ange de l'Histoire*, Stéphane Mosès, Éditions Gallimard, 2006, p.239. Nous n'oublions pas l'histoire avec la minuscule que Jacques Rancière insiste pour désigner le sens multiple du mot français. Mais nous respectons dans ce chapitre la typographie employée par le traducteur français de Walter Benjamin, c'est-à-dire l'histoire écrit avec majuscule pour différencier de l'histoire personnelle.

<sup>249</sup> David Der-Wei Wang, « La vie antérieure et la vie présente d'une vieille âme : le roman de Chu T'ien-hsin » (*Laolinghun de qianshijinsheng* 老靈魂的前世今生), *Ancienne capitale*, p.15.

par ce texte, la deuxième est une appréciation de David Der-Wei Wang sur l'œuvre romanesque de Chu T'ien-hsin après 1987, caractérisée par sa lutte contre la démocratisation et l'indigénisation de la société taïwanaise. Les souvenirs heureux que Chu T'ien-hsin revendique entrent en contradiction avec les discours officiels et les souvenirs douloureux d'autres groupes qui remontent, au même moment, à la surface de la société. C'est dans ce contexte que David Der-Wei Wang défend la position de la romancière et lui décerne la couronne de l'Ange de l'Histoire de Walter Benjamin. Cette vision est ensuite reprise maintes fois par plusieurs critiques, qui continuent à chanter cet aspect historique de l'œuvre. Chu T'ien-hsin incarne, à bien des égards, l'Ange de l'histoire de Walter Benjamin pour ceux qui suivent la lignée de David Der-Wei Wang, et en particulier, les critiques chinois du Continent qui aiment citer directement cette couronne tout faite pour apologiser la vision historique de la romancière.<sup>250</sup>

Mais pour bien comprendre la signification véritable de cette figure chez Walter Benjamin, nous devons presque inévitablement faire un détour par la thèse que ce dernier développe à propos de l'histoire.

### 1.1 Walter Benjamin et son « Ange de l'Histoire »

En 1940, Walter Benjamin consacre la neuvième de ses *Thèses à la philosophie de l'histoire* à la description d'un ange peint par Paul Klee. Fasciné par la nouvelle représentation de l'ange, le tableau, dont Walter Benjamin avait fait l'acquisition dans sa jeunesse, ne cesse de le hanter et joue un rôle significatif durant

---

<sup>250</sup> Voici quelques exemples. Xiao Baofeng 肖宝凤, « Le dit du flâneur : l'écriture historique dans *Ancienne capitale* de Chu T'ien-hsin » (*Manyouzhe shuo ; lun Zhu Tianxin « Gudu » de lishi shuxie*) 漫游者说 : 论朱天心《古都》的历史书写 », *Shijie huawen wenxue luntan* 世界华文文学论坛, n°3, 2008, p.59. Dans une partie de cet article, le titre s'intitule exactement « L'Ange de l'Histoire ». Cette image est aussi très accentuée par un romancier taïwanais Luo Yijun. Il emploie cette figure de l'ange pour qualifier l'écriture de Chu T'ien-hsin. Dans la postface, par exemple, qu'il écrit pour *Une Aube d'été, l'amour autour des fleurs de lotus*, il célèbre justement cette figure de l'ange chez Chu T'ien-hsin.

vingt ans de son existence et de sa pensée.<sup>251</sup> C'est pourquoi cette neuvième thèse dans *Sur le concept d'histoire* a souvent été considérée comme un philosophème majeur de Walter Benjamin. À travers la figure de l'Ange, il refuse catégoriquement le concept de Progrès — équivalent de l'idée de catastrophe selon lui — marqué essentiellement par l'apogée du capitalisme à l'époque où Walter Benjamin écrit ses thèses d'histoire.<sup>252</sup> Ce que le penseur allemand dénonce, c'est l'idéologie du Progrès, vision quasi religieuse, impliquée dans l'utilisation politique de l'histoire et qui structure la mentalité européenne depuis le siècle des Lumières. C'est une croyance en un processus linéaire et irrésistible qui conduit l'humanité vers la fin heureuse de l'histoire. Par une phrase du philosophe Hermann Lotze, notée dans *Le Livre des passages*, Walter Benjamin nous montre bien son rejet de cette idéologie : « L'histoire, à travers tous ses développements, est incapable d'atteindre un but qui ne se situerait pas sur son propre plan ; il est inutile de chercher sur toute sa longueur un progrès qu'elle n'est pas destinée à y accomplir, mais qu'elle doit faire en chacun de ses points dans le sens de la hauteur. »<sup>253</sup>

Loin d'une vision de l'histoire comme processus irréversible, cette perception de l'histoire benjaminienne est au contraire une lutte sans cesse des classes, une lutte à l'issue toujours incertaine. À l'opposé de l'idée marxiste de la « fin de l'histoire », Walter Benjamin insiste, même s'il est pourtant très influencé par le marxisme, sur l'idée du « présent de la connaissance » : le présent, ce temps d'aujourd'hui, est le lieu du « Jugement dernier » qui peut jeter un regard nouveau sur le passé et qui anticipe sans doute, d'une certaine manière, l'avenir. Car le « Jugement dernier », il le définit comme « un présent tourné vers l'arrière. »<sup>254</sup> Méfiance à l'égard du caractère purement esthétique de l'histoire officielle du passé

---

<sup>251</sup> Pour savoir le sens et la place que ce tableau prenait dans l'existence et la pensée de Walter Benjamin, on peut se référer au livre de Gershom Scholem, *Benjamin et son ange*, Trad. de l'allemand et préfacé par Philippe Ivernel, Paris, Éditions Payot & Rivages, 1995.

<sup>252</sup> « Il faut fonder le concept de progrès sur l'idée de catastrophe. Que les choses continuent à aller ainsi, voilà la catastrophe. » C'est ainsi que Walter Benjamin définit l'idée de progrès. Michael Löwy, *Walter Benjamin : Avertissement d'incendie, Une lecture des thèses « Sur le concept d'histoire »*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001, p.74.

<sup>250</sup> Stéphane Mosès, *L'Ange de l'Histoire, Rosenzweign Benjamin, Scholom*, Paris, Éditions Gallimard, 2006, p.230.

<sup>254</sup> Gérard Raulet, *Walter Benjamin*, Paris, Ellipses Éditions Marketing, 2000, p.61

(c'est-à-dire continu et homogène), il propose une nouvelle constitution politique du temps historique : « Comprendre l'actualité comme l'autre face de l'éternité, celle qui est nichée dans l'histoire, et relever l'empreinte de cette face cachée. »<sup>255</sup>

L'Ange qui « voudrait bien faire halte, ressusciter les morts et réparer ce qui a été brisé » paraît bien dans un premier temps correspondre à la lutte que Chu T'ien-hsin mène contre l'emprise des discours politiques, qu'ils soient nationalistes ou nativistes. La nostalgie du passé et l'ironie du présent sont devenus deux axes principaux qui structurent ses écrits après la démocratisation de la société taïwanaise. Selon David Der-Wei Wang, le regard obstiné que porte Chu T'ien-hsin vers son passé heureux marque un sens révolutionnaire contre le passé malheureux des insulaires à peine révélé, contre aussi ce travail de mémoire en cours qui est devenu paradoxalement un courant à la mode. Pourtant le passé que regarde l'Ange est un abîme de souffrance et aussi ce qui n'est jamais présenté dans l'histoire officielle. Si Walter Benjamin revisite le passé, nulle nostalgie ne s'exprime pour autant. C'est un passé « qui aurait pu advenir et n'a pas eu lieu », comme « une seule unique catastrophe, qui sans cesse amoncelle ruines sur ruines et les précipite à ses pieds », si on reprend les mots déjà cités de Walter Benjamin. L'esprit rebelle et mélancolique de Walter Benjamin n'est pourtant pas nostalgique sur le plan politique, car il est porté par la lutte pour la libération du passé opprimé et contre un avenir fondé sur des idées de progrès, complices de la gouvernance politique et de la force du marché capitaliste.

« L'histoire, loin de témoigner d'un mouvement irréversible de progrès, est le lieu, à chaque instant du temps, d'une lutte toujours recommencée entre une tendance obsessive à l'incessant du Même et le surgissement, du sein de l'infinité des possibles, de cet absolument nouveau que Benjamin dénomme Rédemption. »<sup>256</sup> Mélancolique d'un éternel retour du Même, Walter Benjamin rejoint d'abord la vision de Nietzsche sur le processus historique pour qui « il n'advient plus rien de nouveau ». Pourtant l'idée de la Rédemption, empruntée au messianisme juif, donne une nouvelle chance à cette vision très noire de l'histoire, particulièrement à tout ce

---

<sup>255</sup> Stéphane Morès, *L'Ange de l'Histoire, Rosenzweig Benjamin, Scholom*, p.203.

<sup>256</sup> Stéphane Morès, *L'Ange de l'Histoire, Rosenzweig Benjamin, Scholom*, p.213.

qui a été écrasé, refoulé dans le passé. Car l'histoire est toujours la perception politique des vainqueurs de génération en génération selon lui, mais l'histoire pourrait aussi se rompre grâce à l'imprévisible des possibles indéfinis. C'est précisément ce surgissement de la rupture de la temporalité que Walter Benjamin appelle Rédemption. En analysant les « Thèses sur la philosophie de l'histoire », Gérard Raulet a remarqué cette pensée du métissage : « Il en résulte un texte étrange conjuguant avec le matérialisme historique une vision apocalyptique et le rapport très particulier au temps qui est celui du messianisme juif. L'ultime message de Benjamin apparaît comme une tentative désespérée pour fusionner ces paradigmes inconciliables. »<sup>257</sup>

À sa manière, une fusion entre romantisme allemand, messianisme juif et marxisme révolutionnaire, la vision historique de Walter Benjamin illustre et réconcilie bien le débat millénaire dans la philosophie occidentale entre le déterminisme et le libre arbitre. Ce qui lui fait devenir « un marxiste de l'imprévisibilité ».<sup>258</sup> C'est dire que l'on arrive par hasard à une situation chancelante où l'histoire pourrait engendrer du nouveau par une légère bousculade.

## 1.2 Chu T'ien-hsin, l'Ange de l'Histoire ?

On comprend et respecte la prise de position de Chu T'ien-hsin qui refuse d'être « Taïwanaise », dans une société, à peine démocratisée qui tâtonne encore en cherchant la voie de la liberté. Car la question des identités est d'abord un mouvement de socialisation politique, que ce soit une revendication de la reconnaissance et des droits des minoritaires du passé, ou une manipulation dominée par le pouvoir. Elle s'associe étroitement avec l'émotion et l'intérêt de l'individu et du collectif. C'est pourquoi l'identité, en fonction du temps et de l'espace, est fluide, donc plurielle. Chaque position identitaire n'est qu'une facette d'un

---

<sup>257</sup> Gérard Raulet, *Walter Benjamin*, p.59-60.

<sup>258</sup> Notre expression vient de Michael Löwy. Il qualifie la pensée de Walter Benjamin de « marxisme messianique » et de « marxisme de l'imprévisibilité » dans son livre, *Walter Benjamin : Avertissement d'incendie, Une lecture des thèses « Sur le concept d'histoire »*, p.127

« kaléidoscope » composé d'identités individuelles multiples et protéiformes.<sup>259</sup> Pour nous, c'est, le cas de Taïwan, un héritage historique autant qu'un discours de résistance dans la tentative de reconstruire l'identité brisée des habitants insulaires et d'envisager une société peut-être plus juste et libre. Tout au moins, c'est un discours politique, par sa réaction pour l'instant, qui lutte contre la discrimination politique du passé et revendique une société démocratique.

Certes, il prend le risque de devenir un outil idéologique et conformiste et d'être détourné ensuite contre les nouveaux dominés. Dans son article consacré à la nouvelle approche méthodologique de l'historien taïwanais Chang Lung-chih 張隆志, Damien Morier-Genoud a remarqué cette « convention » paradoxale, malgré tout logique sur le plan psychologique : « [...] l'entreprise de relecture de l'histoire taïwanaise, qui s'oppose à l'instrumentalisation de celle-ci par le Kuomintang après la guerre, n'est pas sans présenter quelque convergence de forme avec le discours officiel dont elle entend se départir. En cherchant à promouvoir l'idée d'une spécificité taïwanaise, l'historiographie taïwano-centrée peut parfois tomber dans les mêmes travers culturalistes et essentialistes que l'historiographie Nationaliste chinoise adverse qui s'était employée à promouvoir l'ascendance culturelle han et la " sinité " de Taïwan, de façon homogénéisante et réductrice. »<sup>260</sup>

Comment faire en sorte que la nouvelle identité ne soit pas immédiatement institutionnalisée ? Or, certains discours radicaux dont les propos exclusifs ne valorisent qu'un certain groupe ethnique, c'est-à-dire les « Hoklos » (*Minnanren* 閩南人), ne sont jamais effectués par le régime indépendantiste, parce que le pouvoir n'est encore réellement que dans les mains des Nationalistes à travers les médias, le Yuan Législatif et le Parlementaire, comme on l'a mentionné dans le premier chapitre de cette étude. Pour nous, l'appellation officialisée des « Taïwanais » n'est qu'une étape, politiquement correcte même si théoriquement discutable, dans le processus de la subjectivité pour une société à peine émancipée. Le côté positif,

---

<sup>259</sup> L'expression est de Tanguy Lepesant, « La nation dans le kaléidoscope identitaire des jeunes citoyens taiwanais », <http://www.cefc.com.hk/rubrique.php?id=97&aid=231>, consulté le 15 juillet 2012.

<sup>260</sup> Damien Morier-Genoud, « L'Historiographie de Taiwan, la recherche d'une " histoire savante native " », *Perspectives chinoises*, n°3, 2010, p.89.

c'est cette conscience de soi qui fait de Taïwan un lieu en soi, non un lieu d'exploitation comme avant depuis la dynastie des Qing. Le côté négatif, c'est qu'une étiquette coûteuse, la division du social, pourtant condition de la démocratie occidentale, règne dès lors dans l'île.

Le problème de Chu T'ien-hsin pour nous est ailleurs : ses récits d'après 1989 ont un propos directement politique au sens où ce discours au fond s'oriente vers l'idéologie des Nationalistes, quoiqu'elle semble prendre un moment ses distances avec le parti.<sup>261</sup> Mais elle est profondément enracinée dans l'idéologie propagée par les Nationalistes qui tentent de construire pour le peuple une idéologie où se mêlent la politique, la culture et le militaire. Ne prenant que le discours vulgaire de certains indépendantistes radicaux comme seul rival de sa critique politique, son idée politique est en effet enlisée d'une certaine manière dans le discours binaire, dominant sur l'île. Elle ne voit pas du tout les côtés positifs de la société post-loi martiale : en particulier, la diversité culturelle, du fait d'une conscience artistique plus autonome, dépassant largement le conflit politique, et qui a déjà fait de Taïwan un lieu culturellement dynamique.

Vis-à-vis de l'hégémonie du régime Nationaliste, son aspect est en tout cas élusif. Car elle se situe justement dans la défense de son passé heureux en « ignorant » la violence du régime Nationaliste, même avec le « réveil historique » (*lishi juexing* 歷史覺醒), évoqué par elle-même plusieurs fois dans des entretiens ou débats littéraires après la démocratisation insulaire. L'attaque très violente de ses récits vis-à-vis du mouvement démocratique taïwanais, que David Der-Wei Wang formule par « écrire avec haine » (*yuandu zhushu* 怨毒著書), et que David Der-Wei Wang insère dans la tradition chinoise littéraire de Jin Sheng-Tan 金聖嘆, en fait preuve, si on détourne ici à notre avantage le sens élogieux de Wang David Der-Wei.<sup>262</sup> Car comment peut-on rejeter catégoriquement d'un trait de plume des faits attestés par l'histoire ? Comme ce que l'on a évoqué jusqu'à présent, cette

---

<sup>261</sup> Il s'agit ici de son adhésion au Parti social-démocratique chinois en 1991, pour marquer sa distance avec le parti Nationaliste de l'époque, dominé par le président Lee Teng-hui qui a « taïwanisé » le Parti Nationaliste.

<sup>262</sup> Wang David Der-Wei, « La vie antérieure et la vie présente d'une vieille âme : le roman de Chu T'ien-hsin » (*Laolinghun de qianshijinsheng* 老靈魂的前世今生), *Ancienne capitale*, p.19

reconstruction de l'histoire et des identités sont la responsabilité de tous habitants de Taïwan envers un passé et un avenir dont ils ont à répondre, y compris beaucoup de Continentaux chinois, eux-mêmes aussi victimes de la politique Nationaliste.<sup>263</sup> La responsabilité de l'historien, ainsi que la nôtre, est plutôt de dépasser la version officielle de toutes les autorités et de tenter de reconnaître les vérités niées.

La qualité apparemment critique de son style, très souvent postmoderne, vis-à-vis de la société en mutation rapide, qu'elle soit politique ou économique, ne masque que le caractère politique de son argumentation, basé sur le récit du Nationalisme Chinois. La réévaluation de l'histoire insulaire ou les problèmes environnementaux de l'île capitaliste sont ainsi réduits aux manipulations du gouvernement indépendantiste qui n'a pourtant à peine obtenu le pouvoir.<sup>264</sup> Son rapport à un pouvoir, ou plutôt à une idéologie, fonctionne comme une foi implantée depuis l'enfance. La relation directe aux forces du pouvoir Nationaliste est donc très présente dans son écriture de jeunesse. De même que la romancière l'a avoué elle-même dans un entretien très récent accordé pour l'*Hebdomadaire d'Asie* (*Yazhou zhoukan* 亞洲週刊) en 2009 :

台灣的外省人，接受民主啟蒙的過程其實很痛苦，以前感情上很信任的國民黨政府，當你必須面對民主理念時，才知道它並不符合民主，在歷史上做錯很多事情。儘管這些事情你不知道，你也沒做過甚麼壞事，但還是會陷入深深的自省：你對待政府對待政權，怎麼能用信任和感情呢？應該用監督批判懷疑的基本態度面對權力……對國民黨，你必須像哪吒一樣，割肉還母，割骨還父，再痛苦你也得做。<sup>265</sup>

Les *Waishengren* de Taïwan ont éprouvé une période très douloureuse pour s'initier à la démocratie. Envers la conception de la démocratie, on

---

<sup>263</sup> À ce sujet, l'article de Mau-Kuei Chang, déjà traduit en français par Jérôme Bonnin, porte un regard nuancé et poignant sur les destins très divers des *Waishengren* à Taïwan. Voir Dominic Meng-Hsuan Yang et Mau-Kuei Chang, « Comprendre les nuances des *Waishengren*, Histoire et autonomie des acteurs », *Perspectives chinoises*, n°3 ; 2010, p.116-132.

<sup>264</sup> À ce titre, voir le chapitre 5 de la Partie II, « Lecture du temps dans l'espace ».

<sup>265</sup> Chu T'ien-hsin, « L'écrivain devrait provoquer l'insécurité publique » (*Zuojia yinggai yinqi gonggongbuanquan* 作家應該引起公共不安全), <http://hulancheng.com/20090810/166>, consulté le 14 juillet 2012.



comprend enfin que le parti Nationaliste, en qui on avait très confiance autrefois, n'est pourtant pas un régime démocratique et a commis de nombreuses erreurs historiques. Si bien que même si tu ne savais pas ces choses et ne faisais aucun mal, tu plonges quand même dans une réflexion profonde : comment peux-tu aimer et avoir confiance en ce régime politique ? Face au pouvoir, notre attitude doit être celle de la critique, de la surveillance et de la méfiance... À l'égard du parti Nationaliste, tu dois agir comme Nezha, c'est-à-dire rendre à la mère la chaire qu'elle nous a donnée, rendre au père les os qu'il nous a donnés. Même si cela est d'une grande souffrance, il faut le faire de toute façon.

Une douzaine d'années après la parution d'*Ancienne capitale*, l'affection, selon son propre aveu, pour le Parti Nationaliste ne change point. Tenons compte de cette déclaration pour aller plus loin, si c'est possible. Car c'est un sentiment de vocation, voire un sentiment religieux, que Chu T'ien-hsin porte pour le pouvoir Nationaliste. Nourrie et construite depuis son enfance dans quelques villages des *juancun* à Taïwan, son « choix » (si on peut utiliser ce mot) politique est foncièrement infiltré dans son univers personnel, encadré par le Parti Nationaliste, sous forme d'un amour pour sa patrie culturelle chinoise. C'est en quelque sorte une vocation affective autant que spirituelle. Son mutisme à propos du pouvoir Nationaliste est d'autant plus surprenant que la critique violente qu'elle déclenche ouvertement vis-à-vis de la construction de la conscience taïwanaise. L'emprunt à la figure du prince Nezha 哪吒 souligne même le sacrifice de soi pour le Parti Nationaliste au moment nécessaire.<sup>266</sup> Son dernier roman, *Une aube d'été, l'amour autour des fleurs de lotus*, rejoint en fait les thèmes de sa préférence, mais d'une manière ironique et mélancolique, amour et jeunesse qui sont perdus pour toujours. Malgré le succès littéraire qu'elle a, toujours enthousiasmée par les médias depuis sa jeunesse, ce roman se détermine par la question de l'héroïne qui se demande en s'élançant : « *Ni, ziyoule ?* 你，自由了？ » (Toi, es-tu libérée ?). Comment enjamber cet abîme infranchissable entre les valeurs auxquelles elle croit profondément et la réalité qui les démentit sans lâcher ? Une sorte de nihilisme envahit ce beau roman sur l'amour et le temps qui s'envole sans retour.

---

<sup>266</sup> Le jeune prince Nezha, demi-dieu, est un des personnages de la mythologie chinoise. Figure du jeune rebelle solitaire, il s'est suicidé pour ne pas impliquer ses parents dans les ennuis qu'il a créés.

Après un cycle politique engagé, ce retour vers l'absolu de l'amour juvénile, vers un temps qui ne passe pas, traduit l'aspect évasif et douloureux de l'écriture tardive. On voit bien que les facteurs émotionnels jouent un rôle décisif dans la dynamique de sa vie politique. L'écrivain porte-parole des « marginaux » (*bianyuan zuqun daiyanren* 邊緣族群代言人), le titre que l'on lui contribue à la période dite politique, n'a plus de voix contre la cruauté de la politique réelle qui est en train de se rouler à Taïwan. Est-il un nouveau départ ou une impasse dans l'écriture de Chu T'ien-hsin qui ne peut pourtant pas échapper au paradoxal de la situation politique et historique ? La tentative de s'évader spirituellement devant l'histoire est alors inévitable, puisque la foi politique des habitants des *Juancun* est donc doublement, voire triplement, trahie par l'histoire qui se déroule de la Chine à Taïwan.<sup>267</sup> « Le trésor se transforme en pierre » (*Bao bianwei shi* 寶變為石), l'expression employée par Chu T'ien-hsin elle-même, à l'époque de son engagement politique, nous décrit vivement cette ironie des circonstances et de l'histoire. La foi politique qu'elle porte pieusement n'est enfin qu'une plaisanterie de l'histoire.

Formée à l'âge d'or de l'hégémonie Nationaliste, la passion anti-communiste (*fangong* 反共) de Chu T'ien-hsin est intempestive avec le régime indépendantiste après 1987, voire lors du régime Nationaliste actuel, dominé par Ma Ying-jeou 馬英九 (Ma Yingjiu) qui transforme les Communistes chinois, anciens ennemis, en collaborateurs sauveurs de Taïwan. La « République de Chine » que Chu T'ien-hsin soutient passionnément jusqu'à la décennie 1990 n'est plus la même aujourd'hui. Piégée dans une mêlée confuse où l'ennemi d'hier se fait ami aujourd'hui, Chu T'ien-hsin ne touche plus de sujet politique après « Dernier regard vers la cité du sud », une nouvelle reste inachevée dans le sens où la nouvelle fait partie d'un grand

---

<sup>267</sup> Dans une partie de sa thèse consacrée à quelques écrivaines des *juancun* (*juancun zuojia* 眷村作家), Yang Cui 楊翠 emploie l'expression « *shiluole sanchong jingshen gutu* 失落了三重精神故土 » (« perte triple ») pour designer le destin des villageois de la Chine à Taïwan, ce qui veut dire que les villageois des *juancun* ont continué à garder l'esprit d'exil sur la terre de Taïwan après la perte successive du terroir de la Chine et des *juancun*. *Terroir et mémoire — Conscience temporelle et contexte spatial dans le roman féminin depuis 1970*, (*Xiangtu yu jiyi — qi ling nian yilai taiwan nüxing xiaoshuo de shijian yishi yu kongjian yujing* 鄉土與記憶 — 七〇年代以來台灣女性小說的時間意識與空間語境 », p.8.

projet de la romancière sur l'histoire insulaire. Le mutisme marque, c'est-à-dire la disparition brutale et totale de la matière politique, encore une fois un tournant fulgurant de son évolution littéraire. Peut-on dire que la désillusion politique est finalement la source inavouée de ce nouveau changement ? C'est pourquoi le voyage imaginaire, dans l'espace puis dans le temps, constitue le grand motif dans ses deux derniers romans (*Le flâneur* et *Une aube d'été, l'amour autour des fleurs de lotus*). Le monde doté de sens est brisé, la route devient une fin en soi. La romancière se met en route pour nulle part.

Or, la disparition du politique ne signifie-t-elle pas l'éloignement de l'histoire dans l'œuvre de Chu T'ien-hsin, si bien que l'irruption de l'histoire ait bien exigé de l'écrivain une évolution de son expression romanesque ? Il suffit de suivre l'éloignement de l'« histoire » dans les deux derniers livres : « C'est une mémoire historique qui n'a pas de temps non plus de lieu. Son histoire prend forme plate, et elle n'a pas de profondeur. C'est une mémoire historique sans l'histoire 這樣的歷史記憶，卻是沒有時間，沒有地點。她的歷史成扁平狀，是沒有深度的歷史，是沒有歷史的歷史記憶 », comme le dit bien Ch'en Fang-ming dans son article sur *Le flâneur*.<sup>268</sup> Le retrait total de l'histoire, après la mort de son père, explique fortement la métamorphose de l'écriture tardive qui est envahie, d'une manière lyrique, par le sentiment de deuil. Pourtant, le charme de l'écriture tient paradoxalement à ce retour indéfini du soi-même intime, répétitif et mélancolique, profondément désillusionné par l'histoire.

Mais si nous remontons un peu plus loin, un travail de déconstruction de l'histoire a déjà été élaboré depuis le cycle politique, c'est ce que certains critiques taïwanais qualifient de vision postmoderne de l'histoire chez Chu T'ien-hsin. Voici l'analyse de Hao Yu-xiang :

---

<sup>268</sup> Ch'en Fang-ming, « Représentation et reconstruction dans la littérature autobiographique féminine », *Taiwan postcolonial — Essai sur l'histoire littéraire et son périmètre*, (Houzhiming Taiwan, wenxueshilun ji qizhoubian 後殖民台灣 — 文學史論及其周邊), Taipei, Matian chuban, 2002, p.170.

也就是說，她以後現代「閒逛的歷史觀」，揭露歷史乃是「關於幾組可能的關係網絡，這些關係網絡表明，那些事件/事實是能夠加以比喻 (figure)」，換言之，歷史敘事可以由其所選定的比喻論述之模式（藉由隱喻轉喻提喻和諷喻的修辭轉義），恣意對它做情節編織，致使歷史「詮釋」充滿隨心所欲和偶然的偏見的性質。<sup>269</sup>

C'est-à-dire qu'avec la « vision historique du promeneur », elle dénonce le fait que l'histoire soit comme « des réseaux composés de plusieurs possibilités, qui nous montrent quels événements / faits sont susceptibles de les figurer ». Autrement dit le récit historique est déterminé par le mode de discours et de figure que l'on choisit pour interpréter les faits. On peut les interpréter d'une manière arbitraire comme on écrit un roman. C'est ainsi que l'« interprétation » de l'histoire est comblée d'une « nature » partielle de hasard et de caprices.

La vision historique de Chu T'ien-hsin après 1987, est-elle régressive comme le pense David Der-Wei Wang, ou postmoderne comme le pense Hao Yu-xiang ? La question pour nous est plutôt de savoir si la version historique de la romancière correspond pertinemment ou non à l'image emblématique de la pensée benjaminienne. Certes, Walter Benjamin est nostalgique du passé, sa fameuse étude, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », nous en donne une image forte. Cependant, ce passé que le penseur regarde est centré sur l'aura de l'œuvre d'art, ce que Walter Benjamin définit comme « l'authenticité », c'est-à-dire, unicité de l'œuvre d'art dont les composantes « se refusent à toute reproduction »: l'ici et le maintenant de l'œuvre d'art, c'est-à-dire « son *hic et nunc*, son existence unique au lieu où elle se trouve. »<sup>270</sup> À l'époque de la reproduction mécanique, ce qui dépérit dans l'œuvre d'art, c'est par conséquent son aura. Or, sur l'histoire du point de vue politique, il est, par contre, révolutionnaire du passé, comme ce que nous avons montré dès le début de ce chapitre. Ces deux aspects,

---

<sup>269</sup> Hao Yu-xiang, « Fuite en 1987 » (*Yijiubaqinian de taowang* 一九八七年的逃亡), *Fin de siècle érotique* (*Qingyu shijimo* 情慾世紀末), Taipei, Lianhe wenxue chubanshe, 2002, p.112, Romancière et critique littéraire, Hao Yu-xiang, l'une des écrivains de conscience continentale reconnues à Taïwan, elle a un regard assez critique sur l'écriture de Chu T'ien-hsin après 1987, ce qui est rare par rapport aux autres critiques de conscience chinoise. Le titre de l'article traduit visiblement la critique qu'elle porte sur Chu T'ien-hsin.

<sup>270</sup> Walter Benjamin, « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », *Ecrits français*, Paris, Éditions Gallimard, 1991. p.179.

apparemment opposés, sont finalement ramenés ensemble par une cohérence propre à lui. *Sur le concept d'histoire*, son dernier écrit, rédigé peu avant son suicide, nous donne étrangement une ouverture sur l'avenir, c'est-à-dire la possibilité de changement par des événements novateurs, essentiellement imprévisibles. C'est « l'instance de présent de la connaissance historique », que nous avons cité dans le début de ce chapitre. L'ouverture du passé, fortement associée à celle de l'avenir, serait possible à la condition de combattre dans le présent pour la suppression de la domination injuste. Chez Walter Benjamin, l'ouverture de l'histoire est une exigence éthique et politique pour les victimes de l'oppression et pour ceux qui la combattent.

Revenons au cas de Chu T'ien-hsin. La politisation, ou la dépolitisation de l'oeuvre ne montre finalement qu'une sorte d'enlèvement politique. Les deux cycles en apparence opposés, sont pourtant deux aspects différents de la même pièce autour d'une même foi politique. La métamorphose de l'écriture romanesque, signifie-t-elle l'abandon ou le non-abandon de Chu T'ien-hsin vis-à-vis de cette foi politico-culturelle plantée dès son enfance, considérée comme une partie de sa propre chair ? À ce propos, l'analyse de Ng Kim-chew fait montre d'un regard intéressant lorsqu'il parle de la critique violente de Chu T'ien-hsin vis-à-vis des démocrates ou des indépendantistes insulaires :

朱天心的「峭刻少恩」的動力究竟是源於信仰的徹底破裂，還是源於信仰完美的堅持？前者或許導向犬儒虛無，後者則趨於「少年法西斯」。這兩者並不易截然廓清，尤其就作品而論，毋寧承認「之間」存在著廣大的灰色地帶來得穩妥些。<sup>271</sup>

D'où vient cette « acerbité sans pitié » de Chu T'ien-hsin ? Vient-elle en fait de l'anéantissement complet de la foi ou de l'insistance parfaite de la loi ? Celui-là conduit peut-être au cynisme ou nihilisme, et celui-ci s'approche alors d'un « jeune fascisme ». Il n'est pourtant pas facile de distinguer nettement ces deux causes. Il serait plus aisé de dire qu'une vaste zone grise existe aux confins, surtout sur le plan de l'œuvre.

---

<sup>271</sup> Ng Kim-chew, « Du *Daguanyuan* au café — Lire/Écrire Chu T'ien-hsin » (*Cong daguanyuan dao kafeiguan — yuedu / shuxie Zhu Tianxin* 從大觀園到咖啡館 — 閱讀/書寫朱天心), *À mes frères des juancun*, p.243.

Pour nous, cette « vaste zone grise » est justement l'ambiguïté de l'œuvre qui demande à être interprétée. La métamorphose continuelle de cette écriture, montre-t-elle en effet un rapport que Chu T'ien-hsin a entretenu avec l'histoire ? Tantôt défense et colère, tantôt confession et douleur, à quoi tiennent finalement tous ces élans paradoxaux ? Le retour impossible du passé qui est pourtant déjà là, voire omniprésent. Cette ambivalence de la nostalgie incurable du passé, de la jeunesse, pose autant de questions sur la mort, l'inexistence ou l'éternité dans l'écriture de la romancière. Dans ce contexte d'effacement des repères, s'ouvrent les deux chapitres suivants qui essaient d'explorer l'univers incertain du passage de l'union à la césure que la romancière éprouve par l'histoire.

## 2. Écriture de mémoire, fiction de soi

*Des histoires, des vies, des portraits, des caractères ! Qu'est-ce que tout cela ? Des romans ingénieux bâtis sur quelques actes extérieurs, sur quelques discours qui s'y rapportent, sur de subtiles conjectures où l'auteur cherche bien plus à briller lui-même qu'à trouver la vérité.*

Jean-Jacques Rousseau

*Plus j'avancais, plus je me suis autorisé à me mettre en scène, mais de façon fictive. C'est à la fois irréductiblement singulier, mais exemplaire de situation universelle.*

Jacques Lacan

Comment préserver son intégrité de sujet dans une histoire devenue problématique et inacceptable ? Peut-on échapper au changement ou à la trahison de l'histoire ? Peu à peu, les questions autour du sentiment identitaire se poursuivent de façon crescendo dans l'œuvre de Chu T'ien-hsin. Des romans de la mémoire à l'autobiographie symbolique, du sentiment collectif à l'intime personnel, on constate que la pratique littéraire de Chu T'ien-hsin ne se sépare plus de son sentiment identitaire. L'identité s'élabore en même temps que l'écriture de la mémoire. Quel rôle joue l'écriture dans la reconstruction de la mémoire et de l'identité personnelles, à l'issue d'expériences douloureuses provoquées par l'histoire ? Chu T'ien-hsin se débat dans de multiples contradictions qui toutes convergent vers cette interrogation inquiète, celle de la reconnaissance de soi, guidée par une soif d'absolu.

### 2.1 La démocratie et le « Cogito brisé »

#### 2.1.1. Le mouvement démocratique et l'individu moderne

Les hommes qui vivent dans les siècles aristocratiques sont [donc] presque toujours liés d'une manière étroite à quelque chose qui est placé en dehors d'eux, et ils sont disposés à s'oublier eux-mêmes. [...] Chez les peuples démocratiques, de nouvelles familles sortent sans cesse du néant, d'autres y retombent sans cesse et toutes celles qui demeurent changent de face ; la trame des temps se rompt à tout moment, et le vestige des générations s'efface. On oublie aisément ceux qui vous ont précédé, et l'on n'a aucune idée de ceux qui vous suivront. Les plus proches seuls intéressent.

Chaque classe venant à se rapprocher des autres et à s'y mêler, ses membres deviennent indifférents et comme étrangers entre eux. L'aristocratie avait fait de tous les citoyens une longue chaîne qui remontait du paysan au roi ; la démocratie brise la chaîne et met chaque anneau à part.

À mesure que les conditions s'égalisent, il se rencontre un plus grand nombre d'individus qui, n'étant plus assez riches ni assez puissants pour exercer une grande influence sur le sort de leurs semblables, ont acquis ou conservé assez de lumières et de biens pour pouvoir se suffire à eux-mêmes. Ceux-là ne doivent rien à personne, ils n'attendent pour ainsi dire rien de personne ; ils s'habituent à se considérer toujours isolément, ils se figurent volontiers que leur destinée tout entière est entre leurs mains.

Ainsi, non seulement la démocratie fait oublier à chaque homme ses aïeux, mais elle lui cache ses descendants et le sépare de ses contemporains ; elle le ramène sans cesse vers lui seul et menace de le renfermer enfin tout entier dans la solitude de son propre cœur.<sup>272</sup>

Qu'on veuille bien excuser la longueur de cet extrait, mais l'intérêt de cette page est de montrer en quoi le changement de l'histoire influe sur la transformation de l'individu moderne : l'avènement du monde démocratique donne lieu à l'accession à soi de l'individu, cependant cette découverte de soi n'est que la conscience d'isolement et de conflictualité. En quelque sorte, cela explique vivement le passage que Chu T'ien-hsin a traversé d'une communauté fermée, *juancun*, isolée et protégée par l'hégémonie géopolitique, à une société démocratique, caractérisée ouvertement par la nature conflictuelle, et dans laquelle de divers sujets ont des intérêts contradictoires.

L'événement fondamental et central, c'est donc la démocratisation, ou plus radicalement, la taïwanisation de l'île. Comment interpréter les conséquences de cet événement sur Chu T'ien-hsin ? L'œuvre du cycle politique que nous avons analysée dans la première moitié de la partie II nous montre que la présence de cette démocratisation a modifié en profondeur la connaissance de sa vie. Et l'aveu de Chu

---

<sup>272</sup> Alexis de Tocqueville, *De la démocratie en Amérique*, Paris, GF-Flammarion, 1984, t. II, p.126-127. Voir Gérald Rannaud, *Le Moi, l'Histoire, 1789-1848*, Chantal Massol et Damien Zanone (Dir.), Grenoble, ELLUG Université Stendhal, 2005, p.13-14.



T'ien-hsin que nous avons cité dans le chapitre précédant, le « réveil historique » nous en apporte la preuve. Pour interroger ce changement, nous nous proposons plutôt une révélation de soi associée à un conflit politique, un aspect n'étant pas encore traité jusqu'à aujourd'hui dans la critique taïwanaise. C'est justement la situation de conflit, ouvertement affichée, institutionnalisée dans la société démocratique, que représente le contexte angoissant des textes de Chu T'ien-hsin après 1987. Car à travers l'idée de conflit, Alain Ehrenberg nous fait découvrir le lien entre crise sociale et intériorité mélancolique :

L'institutionnalisation du conflit permet la confrontation libre des intérêts contradictoires et l'obtention de compromis acceptables. Elle est la condition de la démocratie dans la mesure où elle permet de représenter sur une scène — politique — la division du social. De même, la conflictualité psychique est la contrepartie de l'autofondation qui caractérise l'individualité moderne. La notion de conflit est le moyen de maintenir un écart entre ce qui est possible et ce qui est permis. L'individu moderne est en guerre avec lui-même : pour être relié à soi, il faut être séparé de soi. Du politique à l'intime, la conflictualité est le noyau normatif du mode de vie démocratique.<sup>273</sup>

Un lien nouveau entre le moi et le social se crée face à un système politique fondé sur la passion de l'égalité des hommes et où la confrontation des intérêts contradictoires est libre. La société taïwanaise actuelle, issue de la démocratisation, est divisée en principe par la confrontation non réglée de deux esprits opposés, ce que nous avons mentionné tout au long de la partie I. On se demande alors si ce clivage binaire social est repris sur le plan personnel, dans le cas de Chu T'ien-hsin, par la forme narrative ? La désillusion que la romancière éprouve pour l'ancien régime l'oblige à envisager un monde nouveau où la figure du père est interrogée. La liberté individuelle que nous pouvons avoir de la révolution sociale est mise en accent par l'accession à soi. Ce que nous voulons dire par là, c'est bien le réveil, la prise de conscience de soi chez l'être : l'individu est ainsi exposé dans un monde où nous ne sommes peut-être plus les enfants de nos ancêtres, pères et mères. La liberté nouvelle, cet idéal politique moderne, fait désormais de l'homme le propriétaire de lui-même, un homme sans guide.

---

<sup>273</sup> Alain Ehrenberg, *La Fatigue d'être soi*, Paris, Odile Jacob, 1998, p.16.

« Le séisme de l'émancipation a d'abord bouleversé collectivement l'intimité même de chacun », les mots d'Alain Ehrenberg sont éclairants à ce propos. « Cela conduit, poursuit-il, à poser autrement le problème des limites régulatrices de l'ordre intérieur : le partage entre le permis et le défendu décline au profit d'un déchirement entre le possible et l'impossible. L'individualité s'en trouve largement transformée. »<sup>274</sup> Cela peut représenter en quelque sorte la situation douloureuse des écrivains des *juancun*, en particulier Chu T'ien-shin. Quoique les villageois des *juancun* ne soient pas si homogènes comme ce que l'on peut penser. Ainsi, Chao Kang 趙剛 (Zhao Gang), le sociologue d'origine des *juancun*, insiste sur la diversité de cette communauté particulière en termes de sous-groupes, de classes sociales, d'idées politiques et de genre. Cependant, sur la scène littéraire, les écrivains des *juancun* les plus représentants sont ceux dont les œuvres sont plutôt marquées par cette perte de quelque chose dont ils n'arrivent pas à se remettre, même si on prend en compte les questions de variations chez ces écrivains.

Considérée dans cette perspective, l'œuvre de Chu T'ien-hsin d'après 1987 retracerait l'historique de la mélancolie moderne d'un sujet qui réfère son malaise au changement historique, où une sorte de déshéroïsation du moi s'est concrétisée avec l'anéantissement du rêve révolutionnaire de sa jeunesse. Or, l'impossible retour condamne le sujet moderne à son impuissance. Des critiques taïwanais aimeraient qualifier cette œuvre de « mélancolique », ou d'« endeuillée » autour des problématiques de « temps » et de « mémoire ». Oui, nous ne sommes pas contre toutes ces thèses. Pourtant, il faudrait comprendre cette trajectoire obscurcissante de l'écriture tardive par rapport à celle de sa jeunesse. Il nous paraît que le « vrai thème » n'est peut-être pas là, puisque les mots de Gilles Deleuze peuvent nous proposer l'hypothèse d'un « thème inconscient » de l'œuvre :

Le vrai thème d'une œuvre n'est pas le sujet traité, sujet conscient et voulu qui se confond avec ce que les mots désignent, mais les thèmes inconscients, les archétypes involontaires où les mots, mais aussi les couleurs et les sons prennent leur sens et leur vie.<sup>275</sup>

---

<sup>274</sup> Alain Ehrenberg, *La Fatigue d'être soi*, p.14.

<sup>275</sup> Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1964, p. 60.

Notre propos essaie donc d'aller plus loin, car nous voyons que cette douleur intime correspond en fait à un problème politico-historique : le sujet mélancolique renvoie, d'une part, au conflit politique et à la division sociale. Toute une opacité s'installe autant dans le corps social que dans le corps individuel. Retraçons la trajectoire de l'écriture de Chu T'ien-hsin : nous remarquons exactement cette transformation, cette chute d'un « je » exalté en un « tu » intérieur et fragile. Le « Cogito brisé », un des points de départ de la philosophie de Paul Ricœur sur le sujet, peut, semble-il, illustrer ce renversement du pour au contre chez Chu T'ien-hsin à propos de la conscience de soi.<sup>276</sup> C'est pourquoi nous considérons que l'apolitisme de l'œuvre est, parfois consciemment, parfois non, une critique politique. Sur la scène de l'intime personnel, l'écriture intériorise exactement la question sociale.

---

<sup>276</sup> Le « Cogito divisé » est le mot donné par Paul Ricœur lui-même pour désigner l'histoire occidentale de la philosophie de soi, du sujet exalté (le cogito cartésien) au sujet humilié (l'anti-cogito d'après Friedrich Nietzsche). Le terme est un des points de départ de sa réflexion concernant le sujet qui se veut au-delà de ce renversement du pour au contre qu'on s'approche du sujet. Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1990, pp.22-27.

### 2.1.2. Le « Cogito brisé » : le « tu » à la recherche de soi

Depuis « Ancienne capitale », les récits de Chu T'ien-hsin sont envahis par cet unique système de la narration : la forme du « tu », une technique littéraire qui permet de capter sur le vif la vie intérieure du personnage. Ce « tu » du texte, le procédé narratif homogène, nous plonge sans cesse dans l'intériorité profonde du personnage-narrateur. En l'occurrence, nous le considérons comme un monologue intérieur. Car les voix des autres sont totalement absentes. Le dialogue est impossible, puisque tout se passe dans la conscience de ce personnage qui se nomme « tu ».

Dès « Ancienne capitale », le « tu » est déjà remarquablement, quoique curieusement, employé dans un récit affichant ouvertement son intention politique.<sup>277</sup> Dans ce récit polémique, ce « tu » annonce déjà une procédure singulière de l'auteur qui va marquer les livres suivants : le commentaire de l'événement remplace l'événement dans ce court roman. Le lecteur ne peut que le comprendre à travers la conscience du narrateur-personnage. Le basculement du « je » vers le « tu » est significatif, synonyme du passage des certitudes au doute. L'emploi du « tu » depuis « Ancienne capitale » est désormais devenu la marque narrative de Chu T'ien-hsin. Comment expliquer cette forme dominante sur le plan de l'écriture ?

La méthode d'écriture à la deuxième personne rend le récit ambigu. La notion d'identité narrative est alors complexe. L'emploi du « tu » fonctionne comme un sorte de monologue qui marque un travail de recomposition intérieure de soi. Le monologue est d'abord un pur artifice théâtral qui sert à l'introspection du héros, mais il permet également à la romancière de sonder les pensées de son personnage. Et si nous continuons à creuser cet aspect formel, cet unique système de la narration qui devient à la fin la seule forme possible du récit, nous ne pouvons pas nous empêcher de penser à la double perspective de cet usage : d'un côté, le narrateur se produit lui-même par cette technique narrative ; de l'autre, il s'agit de se prend soi-même pour objet de sa propre recherche. Ou, pour le dire plus

---

<sup>277</sup> Voir le chapitre 5 de la Partie II, « Lecture du temps dans l'espace ».

directement, le « tu » est à la fois le sujet et l'objet en tant qu'objectivation produite par la dissolution du « je ». Bref, nous découvrons la dialectique décomposition-recomposition dans cette quête de soi-même.

Avec un autre éclairage, nous voyons ici la manifestation — à travers le dédoublement intérieur de l'individu — du conflit entre l'individu et le social. Réduire cette écriture sur le plan politique de manière idéologique ou sur le plan littéraire de manière métaphysique, comme ce que font souvent les critiques qui appartiennent aux esprits politiques opposés, n'est pas suffisant. Nous voulons par là montrer un point de vue complexe de l'écriture : Chu T'ien-hsin lance une interrogation sur l'identité brisée dûe au changement sociopolitique et elle l'interroge peu à peu avec les procédés mélangés de discussion et de lyrisme subjective, la trajectoire que nous appelons du cycle politique au cycle apolitique dans cette étude. C'est pour cette raison qu'une écriture intime et fragmentaire prend corps au niveau de la narration. Le « tu » fonctionne comme une vérité formelle pour exprimer les incertitudes et les défaillances d'un sujet lyrique. Et avec le temps, ce jeu de l'énonciation est devenu l'emblème d'une écriture subjective.

Or, cette révélation de soi, en quoi consiste-t-elle ? En rien d'autre qu'une conscience divisée sous forme d'un « tu » ? Il nous semble que cette crise de l'identité, une Chu T'ien-hsin encline à l'expression de ses émotions, vient de la découverte de l'autre, condition à l'affirmation d'un « je » qui puisse se situer par rapport à autrui et au monde. Dans les pages suivantes, nous essayons de répondre à cette question en analysant l'écriture comme un processus de recherche de soi et de sa vérité.

## **2.2 Écriture autofictive, fiction en procès de subjectivation**

La fiction de Chu T'ien-hsin, dès le début, est en quelque sorte sa vie romancée, comme le vécu est toujours la matière principale de son œuvre. Cela explique aussi l'une des causes du phénomène de Chu T'ien-hsin : la quasi-ressemblance entre elle et ses personnages suscite certaines controverses qui attaquent directement la romancière en oubliant que nous sommes dans un monde de fiction, quoique le personnage soit souvent la porte-parole de son créateur. Chez elle,

la distance entre la fiction et la biographie est toujours brouillée, du fait d'abondants matériaux romanesques renvoyant à la vie de l'auteur.

L'œuvre de Chu T'ien-hsin commence par un recueil de nouvelles, *Les jours sur l'Arche de Noé* (*Fanzhou shang de rizi* 方舟上的日子), et une prose de longue composition, *Chant d'un hors-monde — Chronologies du lycée de filles de Taipei* (*Jirang ge* 擊壤歌 — 北一女三年記). Suivent la longue période des nouvelles et des courts romans : *Hier, lorsque j'étais jeune* (*Zuori dang wo nianqing shi* 昨日當我年輕時), *Ce qui n'est pas fini* (*Weiliao* 未了), *Porté par le temps* (*Shiyi shiwang* 時移事往), *Je m'en souviens* (*Wojide* 我記得), *À mes frères des juancun* (*Xiang wo juancun de xiongdi* 想我眷村的兄弟), *Ancienne capitale* (*Gudu* 古都) et *Le flâneur* (*Manyouzhe* 漫遊者) et après vient enfin un roman, *Une aube d'été, l'amour autour des fleurs de lotus* (*Chuxia hehuade aiqing* 初夏荷花時期的愛情).<sup>278</sup> Dans notre travail nous respectons les appellations de « nouvelle » (*duanpian xiaoshuo* 短篇小說), de « court roman » (*zhongpian xiaoshuo* 中篇小說) et de « roman » (*xiaoshuo* 小說), lorsqu'elles figurent sur les ouvrages. Mais si nous y regardons de près, cette séparation est un peu artificielle et superflue. Car nous ne considérons pas avoir travaillé sur des arts différents : ces textes de Chu T'ien-hsin sont fortement marqués par sa vie personnelle. Il nous semble que le critère de distinction est plus celui de la longueur.

À part certaines nouvelles, celles du cycle politique dépassent les éléments biographiques, mais la plupart de ses textes littéraires restent très « autobiographiques », Chu T'ien-hsin puise la matière, les motifs et les thèmes de son œuvre dans son expérience personnelle et dans celle de la société de son époque.<sup>279</sup> Même si on ne confond pas le héros-narrateur fictif avec l'auteur, et malgré la teinte autobiographique de l'œuvre fictionnelle, la tension entre la vie et l'œuvre est

---

<sup>278</sup> Cette énumération chronique de l'œuvre n'est pas complète, du fait que certains livres ne figurent pas dans le corpus de notre étude. Voir l'introduction de la partie II dans laquelle nous citons les livres sur lesquels nous ne travaillons pas.

<sup>279</sup> Il s'agit des nouvelles sociales du cycle politique dont nous parlons dans la section 2 du chapitre 4 de la Partie II : « La citation comme prétexte : éléments intertextuels dans quelques nouvelles sociales de Chu T'ien-hsin ».

surprenante. C'est aussi le cas de Marcel Proust, lorsque nous voyons à quel point le rapport est complexe et ambigu entre la biographie et le narrateur de Marcel Proust dans *À la recherche du temps perdu*. Néanmoins, on considère tout de même l'œuvre comme un « roman ».

Pour aller plus loin dans cet aspect, il nous faut nous interroger sur le sens qu'il y a à écrire un roman, ou plus généralement, pourquoi on écrit ? Qu'interroge le roman ? Pour cela, les propos de Pierre-Jean Jouve et de Milan Kundera semblent nous apporter un éclairage contradictoire, pourtant complémentaire. « Un personnage n'est jamais qu'un morceau intime de nous-mêmes, et toute œuvre, quelle qu'elle soit, est une confession qui subit une métamorphose. »<sup>280</sup> nous dit ainsi Pierre Jean Jouve. Pour lui, la création littéraire est comme une mixture spirituelle entre ce qu'on imagine et ce qu'on a vécu. Mais pour Milan Kundera, c'est le contraire : « Les personnages de mon roman sont mes propres possibilités qui ne se sont pas réalisées. C'est ce qui fait que je les aime tous et que tous m'effraient pareillement. Ils ont, les uns et les autres, franchi une frontière que je n'ai fait que contourner. C'est cette frontière franchie (la frontière au-delà de laquelle finit mon moi) qui m'attire. Et c'est de l'autre côté seulement que commence le mystère qu'interroge le roman. Le roman n'est pas une confession de l'auteur, mais une exploration de ce qu'est la vie humaine dans le piège qu'est devenu le monde. »<sup>281</sup>

Le roman, est-il la confession ou l'exploration de la vie personnelle de l'auteur ? Cette frontière à franchir, qui sépare le moi du non-moi de l'auteur, où se trouve-elle ? Ici, deux styles d'écriture s'affrontent pour marquer l'intention différente de l'écriture, qui oscille entre l'individuel et le social. Après avoir parcouru l'œuvre de Chu T'ien-hsin, il nous semble que sa pratique littéraire s'enrichissant de formes diverses avec le temps, ressemble beaucoup à la stratégie narrative de l'« autofiction ». Car c'est une écriture fortement liée au vécu et à la mémoire, dont le cadre est toujours les circonstances du temps en cours. Autrement dit, la pratique scripturale est l'enregistrement, la réflexion et la transformation des

---

<sup>280</sup> Pierre-Jean Jouve, *Commentaires*, Neuchâtel, Éditions La Baconnière, 1950, p.61.

<sup>281</sup> Kvetoslav Chvatik, *Le Monde romanesque de Milan Kundera*, trad. de l'allemand par Bernard Lortholary, Paris, Éditions Gallimard, 1995, p.34.

expériences vécues et des circonstances au moment où la romancière écrit. Avec la notion d'autofiction, nous ne cherchons pas l'identification de l'auteur avec ses personnages, mais plutôt le prolongement d'un affect, ou d'une crise de l'auteur dans le récit. Nous nous intéressons en outre à cet aspect du temps « présent » marqué dans les textes littéraires de l'auteur dont la matière et le thème sont liés vivement à la vie et la société où l'auteur est entrain de vivre.<sup>282</sup>

Précisons d'abord le terme d'« autofiction » pour éclairer plus la production romanesque de Chu T'ien-hsin. Ce néologisme a été créé par Serge Doubrovsky en 1977, lors de la publication de son livre, *Fils*. Son ambition est d'« inscrire sa vie intégrale dans un champ littéraire nouveau, inventer un langage par lequel le *moi* sera absous et sanctifié, et par lequel un salut, plus que religieux (la littérature transcendant ici la religion), sera atteint. »<sup>283</sup> Dès lors, on a assisté à l'aventure, aussi romanesque que critique, de cette nouvelle « catégorie textuelle ».<sup>284</sup> Cependant, les historiens de la littérature ont remarqué que cette stratégie littéraire n'est pourtant pas nouvelle. On peut citer quelques exemples des écrivains qui l'ont pratiquée sans le savoir avant la revendication de Serge Dobrovsky, tels que Colette (*La naissance du jour*, 1928) et Céline (*D'un château à l'autre*, 1957 ; *Nord*, 1960 ; *Rigodon*, 1969) par exemple.<sup>285</sup> Et le cas le plus remarquable du XXe siècle, c'est la *Recherche du temps perdu* de Marcel Proust. On considère souvent l'œuvre comme un roman, « mais selon la définition de Vincent Colonna, elle participerait plutôt de l'autofiction. »<sup>286</sup>

Au niveau de la définition faite par la critique, Jacques Lacarme distingue notamment deux grands volets à l'intérieur de cette notion après la déclaration de

---

<sup>282</sup> Nous développons cette idée de « roman du temps présent » dans l'œuvre de Chu T'ien-hsin dans le chapitre « Chu T'ien-hsin à l'épreuve du temps », p. 235-252.

<sup>283</sup> Jacques Lecarme, « Autofiction », [www.universalis-edu.com](http://www.universalis-edu.com), consulté le 4 mars 2011

<sup>284</sup> L'autofiction, un genre nouveau ? Le débat n'est pas encore clos. Nous employons par conséquent le mot « nouvelle catégorie textuelle » pour ne pas entrer la réception controversée de ce néologisme, même si le succès et la progression de l'idée autour de l'autofiction est contestable.

<sup>285</sup> Jacques Lecarme, « Autofiction », [www.universalis-edu.com](http://www.universalis-edu.com), consulté le 4 mars 2011

<sup>286</sup> Jenny Laurent (2003), « L'Autofiction », Méthodes et problèmes, Genève : Département de français moderne. <http://www.unigre.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autofiction/>, consulté le 4 mars 2011



Serge Doubrovsky : « l'autofiction au sens strict du terme, un récit de faits strictement réels où la fiction porte, non pas sur le contenu des souvenirs évoqués, mais sur le processus d'énonciation et de mise en récit. *Roland Barthes par Roland Barthes* relève de cette première catégorie. Le deuxième volet, c'est l'autofiction au sens large qui associe le vécu à l'imaginaire. Ici la fiction affecte le contenu des souvenirs. La tentative de Robe-Grillet se rattache à ce dernier cas de figure. »<sup>287</sup> C'est exactement ce dernier que nous voulons appliquer à l'œuvre de Chu T'ien-hsin dans le cadre de notre travail.

Une sorte d'autobiographie transgressée ? En particulier, les deux derniers écrits intimes que l'auteur nomme « recueil de nouvelles » et « roman » sur la maquette de couverture du livre, ont une confusion étonnante, une confusion entre l'auteur et son héros romanesque comme le matériel biographique est considérable. Le critique Ng Kim-chew a souligné sur ce point le lyrisme subjectif et véridique, d'une manière surprenante, dans la « fiction » de Chu T'ien-hsin:

另一方面，自〈古都〉以來那現身就位於戰鬥位置的抒情主體，由於和傳記意義上的作者過於貼一貼近的程度遠大於台灣文學市場上那些用左手寫的（毛髮？）「濃密」的散文就這個意義而言，它其實比散文（那些虛假任意虛構冒泡的散文）還要散文，正因為中國散文寫作倫理中所許諾的抒情主體必須充分尊重、珍惜保有一己情感的質地（遠比甚麼狗屁「純正中文」重要得多），恪守寫作的基本倫理，修辭立其誠。正因為這些都是悼祭之書，祭神如神在，所以抒情主體如此的現身（也似乎無法不現身）是合理且必要的。因為必須認真的悲傷。

然而，敘事畢竟是瓦解了 — 因為時間已然瓦解。 [...] <sup>288</sup>

---

<sup>287</sup> Fabula, la recherche en littérature, « L'Autofiction : Une réception problématique », <http://www.fabula.org/forum/colloque99/208.php>, consulté le 4 mars 2011

<sup>288</sup> Ng Kim-chew, « Livre de deuil » (*Diaoji zhi shu* 弔祭之書), la préface du *Promeneur*, p.24-25. La traduction du mot chinois *Sanwen* 散文 en français est double, essai ou prose. Nous le traduisons en fonction du contexte que l'utilisateur définit. Nous choisissons ici la « prose » pour traduire le lyrisme que configure Ng Kim-chew qui veut insérer le roman de Chu T'ien-hsin dans la tradition lyrique de la littérature chinoise. Mais l'« essai » de Paul Ricoeur exprime, ce que nous expliquons un peu plus loin, un genre littéraire relativement moins configuré, c'est-à-dire vague et souple. C'est pour cette raison que nous considérons la prose dont Ng Kim-chew parle en fait partie.

D'un autre côté, le sujet lyrique en position de lutte depuis « Ancienne capitale » s'attache trop à l'auteur au sens de la biographie — le niveau de l'attachement est beaucoup plus proche que celui de l'essai « dense » écrite à la main gauche (ou avec les poils ?) — à ce niveau-là, ces écrits fictionnels sont plus identiques aux proses que les proses (les proses qui sont trompeuses, capricieuses et extravagantes fabulatrices), parce que l'éthique scripturale de l'essai chinois que le sujet lyrique permis est obligé de respecter, chérit complètement la nature de son propre sentiment (cela importe beaucoup plus que le soi-disant « chinois pur ») et doit obéir à cette éthique fondamentale de l'écriture, c'est-à-dire que l'on écrit pour forger sa sincérité. Comme ce sont des livres de deuil — on prie les esprits comme s'ils existaient, une telle représentation d'un sujet lyrique est raisonnable et nécessaire. Car on doit s'affliger sérieusement.

Néanmoins, la narration s'est après tout désintégrée — puisque le temps s'est déjà effondré. [...]

C'est un accès à la littérature par la biographie transformée : les éléments donnés par la circonstance ont été instantanément repris et transformés dans une élaboration romanesque. Il suffit pour cela de voir les productions de *Ce qui n'est pas fini* et de « Ancienne capitale », par exemple. Deux récits sont écrits dans l'immédiateté de deux éléments socio-politiques ayant pour fonction de les envisager : l'un, la démolition d'un *juancun* en 1981 ; l'autre, la première élection du président au suffrage universel en 1993. Et dans *Le flâneur*, le glissement de la fiction à l'essai lyrique se fait, comme le dit Ng Kim-chew, naturellement pour cause de deuil. Et ce deuil ne comporte pas seulement la mort récente de son père, mais aussi un monde anéanti par l'histoire, un monde que son père incarne et lui transmet et qu'elle cherche à retrouver après la démocratisation de la société taïwanaise.

Pour écrire cette douleur d'un bonheur perdu et ce désarroi de vivre, le roman ne peut que suivre cet émoi intérieur en ignorant sa logique narrative du genre. « Comment pourrait-il, continue de se demander Ng Kim-chew, être classé comme roman ? Ou bien, lorsque l'auteur le prend pour roman, le genre du roman n'est-il pas remis en cause ou devient-il flottant ? 它如何得以被歸類為小說？或，

當作者將之歸類為小說，那小說的範疇是否再度被質疑或變得浮動？ »<sup>289</sup>

Cette analyse nous rappelle le propos de Paul Ricœur sur la relation entre narration et fiction : « La décomposition de la forme narrative, parallèle à la perte d'identité du personnage, fait franchir les bornes du récit et attire l'œuvre littéraire dans le voisinage de l'essai. »<sup>290</sup> Cet autre regard complémentaire, sur le même objet — la transformation du récit en essai, pourrait nous permettre d'approfondir notre hypothèse : ainsi la pratique de la fiction se tourne peu à peu complètement vers la personne réelle de Chu T'ien-hsin, et cette personne réelle se dissout et se métamorphose à la fin dans la personne fictive du « tu ».

D'après Paul Ricœur, le problème de l'identité, ou de l'identification, que ce soit chez l'individu ou pour une communauté, consiste en un des points fondamentaux de la réflexion humaine. C'est une identité en mouvement, affectée par le hasard et la rupture de la vie, qui tente de répondre à l'appel ou résoudre une crise du circonstanciel. Et cette identité n'est qu'une identité racontée. Elle n'est pas envisagée comme préalable, mais comme quelque chose à construire par la configuration narrative, ce qu'il appelle une « identité narrative ». Le paradigme ricoeurien consiste à penser l'identité dans la « dialectique de concordance discordante du personnage qu'il faut maintenant inscrire dans la dialectique de la mêmeté et de l'ipséité ».<sup>291</sup> L'identité individuelle est alors l'identité narrative. Il s'agit d'un procès médiateur, configuré par le récit entre l'identité-*idem* de la personne qui persiste inchangée à travers le temps, et l'identité-*ipse* de celle qui ne se maintient qu'à la manière d'une promesse tenue.

« La personne, comprise comme personnage de récit, n'est pas une entité distincte de ses " expériences ". Bien au contraire : elle partage le régime de l'identité dynamique propre à l'histoire racontée. Le récit construit l'identité du personnage, qu'on peut appeler son identité narrative, en construisant celle de l'histoire racontée. C'est l'identité de l'histoire qui fait l'identité du personnage. »<sup>292</sup>

---

<sup>289</sup> Ng Kim-chew, « Livre de deuil », p.24

<sup>290</sup> Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Le seuil, 1990, p.177.

<sup>291</sup> Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, p.176.

<sup>292</sup> Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, p.175.

Nous pouvons alors formuler, à partir de l'idée de Paul Ricœur, la question du sujet que l'écriture de Chu T'ien-hsin implique dans une entreprise de type non-narratif : l'identité du personnage se fait l'écho de celle de l'auteur à travers la « médiation » du récit en considérant la production de l'œuvre comme « une réponse à un affect » ou « une confrontation à l'altérité ».<sup>293</sup> Bref, c'est toujours le regard vers le soi, le moteur de l'écriture, qui construit un récit ou une fiction de soi chez elle.

L'identité insulaire autour des années 1990, avec laquelle Chu T'ien-hsin n'a cessé de se battre, s'éloigne enfin peu à peu. Maintenant c'est la mise à nu du sujet individuel à laquelle les écrits se consacrent. Cette crise du sujet, la dépossession de soi ou la quête de soi, est en effet mise en scène par nombre d'écrivains depuis le XXe siècle, comme le cas cité par Paul Ricœur : *L'homme sans qualité* de Musil. Oscillant entre la nostalgie du sujet perdu et l'histoire d'un introuvable sujet, l'écriture de Chu T'ien-hsin ne désigne-t-elle pas en effet un monde, un imaginaire dont le vrai sujet est tourné vers la perte ? Voilà peut-être le vrai thème, si nous pouvons le dire ainsi, de cette œuvre mélancolique depuis plus d'une décennie.

Ainsi, Chu T'ien-hsin esquisse une expérience autobiographique qui produit l'espace narratif d'un temps où la mémoire permet de s'identifier et de s'interroger. L'histoire, elle, inquiétude de l'individu, fonctionne maintenant comme sentiment personnel. La méthode intime est devenue le seul moyen de lutter contre l'ironie de l'histoire. Et la mémoire (ou le temps) devient chez elle constituante de la conscience de soi, un repère de référence par rapport au présent. L'écriture tardive de Chu T'ien-hsin se situe plutôt dans un processus de « subjectivation » que l'histoire produit, si l'on reprend le mot de Michel Foucault.

« Soi », c'est à la fois le sujet en tant qu'objectivation produite par les dispositifs normatifs et travaillées par le réseau complexe des rapports de pouvoir, et une subjectivité qui se réapproprie d'elle-même à travers une

---

<sup>293</sup> Les deux expressions viennent de Michel Vanni quand il parle de la production et de la réception de l'œuvre « [...] comme une confrontation à une altérité qui reproduit et élargit chez le lecteur l'obsession productive qui le traverse déjà, un événement de lecture qui répercute et prolonge la mise en crise du sujet lisant. » Michel Vanni, « Le récit de fiction et la prospection du champ de l'action chez Paul Ricœur et Emmanuel Lévinas », <http://www.vox-poetica.org/t/pas/vanni.html>, consulté le 11 mars 2011

pratique de liberté ; mieux : qui se réapproprie d'elle-même et qui simultanément se réinvente, se produit.<sup>294</sup>

Et si cette « production » propre aux rapports de pouvoir est une pratique de résistance à travers l'écriture, on se demande : le retour de soi ou le maintien de soi, le regard réconciliant et optimiste que Paul Ricœur revendique dans la quête de soi, est-il encore possible après la crise du sujet, affectée par la confrontation à l'altérité de l'autre ou l'altérité de l'événement hétérogène ?<sup>295</sup> Telle est la question.

---

<sup>294</sup> Judith Revel, *Foucault, une pensée du discontinu*, Paris, Mille et une nuits, 2010, p. 275.

<sup>295</sup> Nous faisons référence ici à l'analyse de Michel Vanni. « Chez Paul Ricoeur, l'alencontrée à partir d'une visée préalable de compréhension, visée ancrée dans une subjectivité en quête de son auto-appropriation, même si cette subjectivité est conçue comme ipséité ouverte, et disponible à une constante remise en question par sa confrontation à l'altérité. Mais toujours on commence en soi par retourner à soi, selon un mouvement traditionnel à la pensée occidentale », Michel Vanni, « Le récit de fiction et la prospection du champ de l'action chez Paul Ricœur et Emmanuel Lévinas », <http://www.vox-poetica.org/t/pas/vanni.html>, consulté le 11 mars 2011

### 3. « Ennemi intime » : le moi dans l'histoire

*Ce fut comme une dénégation de toutes choses du ciel et de la terre, qu'on peut nommer désenchantement, ou si l'on veut, désespérance, comme si l'humanité en léthargie avait été crue morte par ceux qui lui tâtaient le pouls. De même que ce soldat à qui l'on demande jadis : « À quoi crois-tu ? » et qui le premier répondit : « À moi » ; ainsi la jeunesse de France, entendant cette question, répondit la première : « À rien ».*

Musset, *La Confession d'un enfant du siècle*

Comment entendre ces douleurs ? Ou bien comment l'individu est-il devenu le lieu privilégié des déchirements historiques ? Et pourquoi les personnages que décrit Chu T'ien-hsin semblent ne plus trouver de place dans le contexte socio-historique ? En cherchant à concilier l'analyse des conditions sociales de la production littéraire et l'étude des formes élémentaires de l'écriture, notre étude tente de constituer un apport à la sociologie politique de la littérature. De ce point de vue, le critique indien Ashis Nandy apporte un nouvel éclairage à l'œuvre de Chu T'ien-hsin avec sa théorie de la psychologie politique.

Nous voulons par là montrer une oppression « moderne », c'est-à-dire, comment, à l'intérieur de l'individu, se jouent les troubles réels de l'histoire. Immigrée de la deuxième génération des *Waishengren*, l'écriture troublante de Chu T'ien-hsin représente un exemple typique de l'identité et de la nostalgie dans le cadre de l'exil.

#### 3.1) Rupture (*duanlie* 斷裂) ou non-changement (*bubian* 不變) ?

Les critiques taïwanais qualifient souvent les sursauts de la matière de « rupture » (*duanlie* 斷裂) pour décrire la création romanesque de Chu T'ien-hsin après 1989, à l'instar des transformations que la société taïwanaise a connues. En effet, après *Je m'en souviens*, Chu T'ien-hsin n'écrit plus la vie et l'amour de son entourage, thèmes centraux de ses œuvres du stade précédent, puisque l'intention politique et sociale de la romancière prime sur toute autre considération. Loin d'une littérature de boudoir (*guixiu wenxue* 閨秀文學) d'autrefois, l'acte d'écrire est dès lors justement une sortie de soi, une intersubjectivité en acte. La conscience d'une

identité commence à s'imposer à la romancière face à l'autre ou à côté de l'autre, que ce soit cette elle-même inconnue ou cette société à peine démocratique qui la menace. L'acte littéraire est en effet devenu un lieu privilégié pour mieux observer et interpréter le rapport entre identité et altérité, comme par exemple celui entre le « je » et le « tu » ou le « tu » et la société hostile que la nouvelle nous a montré.

Dans la préface que Jan Hung-tze écrit pour *Je m'en souviens* de Chu T'ien-hsin, le critique taïwanais a bien marqué ce « changement » et cette « rupture » chez la romancière dans ce nouveau recueil de nouvelles. L'idée de « rupture » est repris par Ng Kim-chew dans son fameux article, « Du Daguananyuan au café — Lire/Écrire Chu T'ien-hsin » :

在為朱天心的小說集我記得.....寫的序裡詹宏志注意到朱天心「變」了他也提及「我記得.....」和象徵她前期作品的〈淡水最後列車〉之間的「斷裂」<sup>296</sup>

Dans la préface qu'il écrit pour le recueil de nouvelles *Je m'en souviens*, Jan Hung-tze a remarqué le « changement » de Chu T'ien-hsin. Il a également souligné la « rupture » de *Je m'en souviens* avec l'une des nouvelles du recueil, « Le dernier train pour Tamsui », la nouvelle qui caractérise l'œuvre de la période précédente.

En débutant justement par l'idée de rupture, l'article de Ng Kim-chew, très apprécié par David Der-Wei Wang, fait une étude des écrits de Chu T'ien-hsin après *Je m'en souviens*. Et David Der-wei Wang lui-même remarque quelque chose de plus complexe à ce sujet, mais il n'est pas allé plus loin :

---

<sup>296</sup> Le recueil *Je m'en souviens* comprend sept nouvelles dont les quatre nouvelles que nous avons traitées dans le chapitre « Le cycle politique » : « Je m'en souviens », « Shiritan », « Les Dix-neuf jours du nouveau Parti », et « Délivrance du Buddha ». Les trois autres sont « L'Année dernière à Marimba » (*Qunian zai Malunba* 去年在馬倫巴), « Crane wife » (*Hequi* 鶴妻) et « Le dernier train pour Tamsui » (*Danshui zuihou lieche* 淡水最後列車). Ce dernier, doté de sentiments, dont la nature selon Jan Hung-tze se différencie des autres nouvelles du recueil. Quand au terme « Daguananyuan » qui apparaît dans le titre pour désigner un monde heureux et pur mais clos où Chu T'ien-hsin a grandi, il fait référence au « parc aux sites grandioses » du *Rêve dans le pavillon rouge* (*Hongloumeng* 紅樓夢), l'un des plus grands romans chinois.

我同意多數評者的看法，認為朱天心在八零年代末期經歷了題材與風格的斷裂，但卻以為這一裂痕的前因和後果，不見得如此清楚明白。<sup>297</sup>

Un grand nombre de critiques considèrent le changement de style et de matière comme une rupture dans l'œuvre de Chu T'ien-hsin à la fin des années 1980. J'y consens, mais je pense cependant que l'origine et l'évolution de cette rupture ne sont pas forcément si tranchées.

La seule critique taïwanaise qui met l'accent sur son « non-changement » (*bubian* 不變), c'est Hao Yu-hsiang 郝譽翔. Notre étude rejoint ce point de vue en expliquant la raison de ce non-changement :

然而朱天心果真是「變」了嗎？或許更值得注意的是，她在解嚴前、後兩個階段的一貫性上：三三時期的她，嚮往孫中山、切格瓦拉的革命事業；解嚴之後，偉人不再，革命淪為一項投資事業，她為此義憤填膺。「...」故本文擬從朱天心的「不變」入手，討論小說中那一頻頻回首、背向歷史的老靈魂，所觸發的文學「現代性」這一重要課題；「...」<sup>298</sup>

Cependant, Chu T'ien-hsin a-t-elle vraiment « changé » ? Ce qui mérite le plus notre attention est la continuité dont elle fait preuve dans les deux périodes d'avant et d'après la levée de la loi martiale : pendant la période de la revue *Sansan* elle aspire à la révolution de Sun Yat-sen et de Che Guevara ; après la levée de la loi-martiale, elle frémit d'indignation, comme le grand homme n'est plus, la révolution est devenue une affaire d'investissement. [...] C'est pourquoi notre texte prend comme point de départ le « non-changement » de Chu T'ien-hsin pour travailler sur le sujet important de la « modernité » littéraire, évoquée par la vieille âme du roman, dont le regard se tourne sans relâche vers le passé, en tournant le dos à l'histoire.[...]

C'est pourquoi on devrait d'abord souligner ici que notre périodisation littéraire de l'œuvre de Chu T'ien-hsin par le terme de « cycle politique » tend plutôt à accentuer

---

<sup>297</sup> David Der-Wei Wang, « La vie antérieure et la vie présente d'une vieille âme : le roman de Chu T'ien-hsin » (*Laolinghun de qianshijinsheng* 老靈魂的前世今生), *Ancienne capitale*, p.15.

<sup>298</sup> Hao Yu-hsiang, « *Yijiubaqinian de taowang* 一九八七年的逃亡 » (« Fuite en 1987 »), *Qingyu shijimo* 情慾世紀末，當代台灣女性小說論 (*Erotisme et Fin de siècle érotique: Essais sur le roman féminin à Taïwan d'aujourd'hui*) Taipei, Lianhe wenxue chubanshe, 2002, p.105



la nouvelle hiérarchisation des thèmes par rapport à son œuvre antérieure, surtout celle de jeunesse. Car il s'agit pour nous d'un « tournant politique » dans son évolution littéraire, et non pas d'une rupture au niveau de la matière romanesque, comme ce qu'indiquent la plupart des études sur la question. Et cela parce que l'élément politique, un des éléments qui constitue son œuvre romanesque, existe dès le début de ses écrits. Cela ne veut pas dire que ses romans de jeunesse ont pour thème central la vie politique taïwanaise, mais cette dernière n'en est jamais exclue : déjà, la jeune romancière faisait entrevoir l'ambition de changer la société et de rechercher la gloire à travers la reconquête du Continent.

Bien entendu, la tonalité globale de son œuvre a évolué depuis les récits juvéniles jusqu'aux drames politico-sociaux des années 1990, mais un esprit bien déterminé continue d'y régner. Cela veut dire que la frontière entre la jeune Chu T'ien-hsin et la présente Chu T'ien-hsin n'est pas si étanche qu'on pourrait le croire. D'une manière générale, rien n'est abandonné, tout est conservé. Ce qui change, c'est la proportion recomposée des thèmes chers à la romancière. Contrairement à la plupart des écrits critiques, la présente étude tente de montrer une continuité en matière politique dans l'œuvre de Chu T'ien-hsin. En d'autres termes, l'apparition de la matière politique en tant que thème pilote contre le régime indépendantiste peut s'expliquer par ses écrits de jeunesse. Et inversement, le thème récurrent du stade précédent, l'amour ambigu entre deux filles par exemple, se conserve également dans « Ancienne capitale » et « Crane wife » du cycle politique. D'ailleurs, Chu T'ien-hsin n'a jamais renié ses ouvrages antérieurs à 1989 en faveur d'une *vita Nuova* nourrie par quoi que ce soit ; par contre, elle ne cesse de retourner vers le passé heureux de sa jeunesse, voire de l'ériger en âge d'or, et de le transformer en emblème de sa propre écriture.

Il peut cependant sembler paradoxal de s'interroger sur les rapports entre politique et roman dans le cycle apolitique de ce dernier temps. Mais si nous nuancions les « rapports variés » qui unissent la politique et l'histoire à l'œuvre de Chu T'ien-hsin, nous comprendrons la distanciation ironique, ou la fuite, qu'elle prend avec la sphère collective. La rupture, s'il y en a une, c'est précisément la prise de conscience de soi après le réveil de l'histoire. Cette rupture est consommée dans le rejet de la réalité et la destruction du sujet exprimée par l'écriture : c'est la vision du monde qui passe du bonheur ignorant au malheur assagi. Pour l'envisager, il

faudrait à la romancière distendre le lien qu'elle a avec l'autorité politique et l'institution militaire depuis l'enfance. Cependant, l'échec de son rêve juvénile ne conduit pas Chu T'ien-hsin à la découverte de valeurs différentes, elle continue de vivre, malgré elle, avec les valeurs d'une communauté de destin, exclusive et close. C'est pourquoi l'écriture tardive fonctionne comme un travail de deuil. « Livre de mémoire » (*jiyi zhi shu* 記憶之書), « livre de deuil », (*aidao zhi shu* 哀悼之書) » et « livre de mélancolie » (*youyu zhi shu* 憂鬱之書) sont devenus des étiquettes, souvent cités dans le champ de la critique, pour désigner la nature mélancolique de l'œuvre.<sup>299</sup>

En effet, la critique est pertinente au niveau du plan littéraire, cependant, elle n'a pas creusé, nous semble-t-il, le « pourquoi » de la mélancolie ou du deuil à l'égard du parcours de son écriture. Nous essayons donc dans les pages suivantes de donner une explication afin de démontrer une souffrance, une mélancolie qui découle de la mort du père et surtout de la disparition d'un monde de valeur que cette mort représente.

### 3.2. Littérature des *juancun*, une littérature au royaume du père ?

« Le choix des termes se justifie à l'origine, on l'a vu, par la rétrocession de Taïwan à la Chine dont elle devient une province parmi d'autres, mais on peut dire aussi que l'altérité-extériorité des *Waishengren* contenue dans l'expression qui les nomme est amplifiée par une dimension géographique fondamentale de l'île ».<sup>300</sup> La remarque de Stéphane Corcuff sur l'altérité-extériorité des *Waishengren* convient mieux encore sur les villageois de *juancun*, cette partie centrale et isolée parmi les *Waishengren*. Cette politique de séparation spatiale, c'est-à-dire le lieu de résidence séparé du reste des habitants insulaires, chez les familles des soldats chinois a conduit à une catégorie de psychologie à part entière chez les villageois de *juancun*.

---

<sup>299</sup> Ces trois idées d'analyse sont respectivement proposées par Luo Yi-jun, Ng Kim-chew et Peng Hsiao-yan.

<sup>300</sup> Stéphane Corcuff, *Une identification nationale plurielle, Les Waishengren et la transition identitaire à Taiwan, 1988-1997*, thèse de doctorat en science politique soutenue en 2000 à l'Institut d'études politiques de Paris. p.57-58.

Source de solidarité interne bien sûr, mais également source d'isolement, voire d'aliénation, inscrite déjà dans la structure même de l'espace du *juancun*.

La remarque de Chen Kuo-wei 陳國偉 (Chen Guowei) en fait aussi la preuve

:

由於眷村空間封閉而緊密，加上連結了親密、安全的想像，於是建立了一種「團結的命運共同體」，而空間則在意識形態建構與傳遞過程中，發揮其「意象化」作用，經過建構的生活模式和意識形態在空間內不斷重複操演和循環，更進一步深化了強烈的國家認同，呈現一種不斷再生而循環建構的模式。而達到阿圖塞（Althusser）所說的利用意識形態召喚個人成為政治正確的主體，使主體「想像」並付和其與支配者之間的權力關係。<sup>301</sup>

Du fait que l'espace des *juancun* est clos et dense, et dont l'imaginaire provoqué est associé à l'intimité et la sécurité, les villageois construisent alors une sorte de « communauté solidaire de destin commun ». Dans ce processus de construction et de transmission de l'idéologie, l'espace met en œuvre la fonction de l'« image ». Construits dans cet espace, le mode de vie et l'idéologie se répètent et circulent. En démontrant une construction circulaire et renouvelable sans cesse, cela intensifie davantage l'identification nationale de l'individu. C'est ce que Althusser considère : par l'appel de l'idéologie, l'individu se transforme en sujet politiquement correct, et l'imagination de ce sujet se conforme au rapport du pouvoir que les dominants veulent.

On comprend ainsi que l'expérience de renferment, autant spatiale que psychologique, a déterminé le destin d'une communauté. Avec cette mise en pratique d'isolement, il n'est guère possible d'éviter les oppositions entre les villageois et les gens du dehors. La littérature des *juancun*, une catégorie d'écriture en plein essor après 1987, devrait, me semble-t-il, être analysé dans son rapport à l'autorité politique sur le thème de l'adhésion, et plus précisément dans la hiérarchie d'une relation triangulaire entre l'individu, la famille et le pouvoir : ce seul aspect pourrait expliquer pourquoi la recherche de la subjectivité individuelle chez ces écrivains conduit souvent à l'anéantissement du sujet.

---

<sup>301</sup> Chen Kuo-wei 陳國偉, *Imaginer Taïwan : écriture communautaire dans les romans taïwanais contemporains* (Xiangxiang taiwan : dangdaixiaoshuo zhong de zuquanshuxie 想像台灣:當代小說中的族群書寫), Taipei, Wunan tushu, 2007, p.263.

Mais, comme le dit Zhao Gang 趙剛, sociologue originaire des *juancun*, la catégorie de *juancun* n'est pas homogène, elle est par nature diverse et hiérarchique. Entrant contraints et forcés dans la période démocratique, les écrivains des *juancun* se sont retrouvés à délégitimer leur existence : un point commun partagé par tous les villageois. Inventé et malmené en même temps par l'histoire, comment se raconter l'individu dans un temps qui n'est plus le sien ? Nés et ayant grandi à Taïwan, ces écrivains des *juancun*, éduqués comme des « exilés » sur Taïwan, ont tendance, après le changement socio-historique, à exploiter le passé de leur enfance et de leur jeunesse comme un matériau de premier ordre. Au moment d'écrire ce passé, c'est comme si c'était le moment du « retour chez soi » (*huijia* 回家) et que cela permettait à ces écrivains de renouer avec leurs valeurs d'antan. Les maisons que leurs familles ont construites aux villages des *juancun* relèvent du seul « refuge affectif » (*xinling zhi jia* 心靈之家) qu'ils ont, quoique provisoire, sur la terre de Taïwan. C'est pourquoi Chen Kuo-wei qualifie la littérature des *juancun* de « littérature des retours » (*huijia de wenxue* 回家的文學).<sup>302</sup> Ces maisons, c'est-à-dire leurs familles aux *juancun*, sont ainsi devenues singulièrement leurs seuls terrains d'identification à Taïwan.

Pour nous, c'est plutôt le passé vécu, ou le temps comme sujet de prédilection, qui caractérise, d'une manière ou d'une autre, cette littérature, puisque l'espace ne joue qu'un rôle secondaire par rapport à celui du temps, étant donné l'éducation qu'ils ont reçue. Ils retournent sans cesse vers ce passé heureux où l'individu vit dans une grande union avec le monde à l'époque. Exalter leurs valeurs par ce retour du passé est en effet un détour politique qui rend public leur amoindrissement du présent, baignant dans une sorte de conscience qui va vers le dérisoire ou le vide du monde extérieur. Le sentiment de Luo Yi-jun nous permet d'appréhender plus directement ce qui se passe chez ces écrivains des *juancun* :

那使我慢慢弄明白為何我無法安身立命於自己出生的那座島，因為我總是用顛倒相反的方式再看周遭事物。

---

<sup>302</sup> Chen Kuo-wei, *Imaginer Taïwan : écriture communautaire dans les romans taïwanais contemporains*, p.280.

Cela me fait comprendre peu à peu pourquoi je ne peux pas m'installer physiquement et spirituellement sur cette île où je suis né, parce que je regarde toujours à l'envers le monde qui m'entoure.

我在找尋一個真正完全顛倒的世界。<sup>303</sup>

Je cherche un monde qui est, authentiquement et complètement, à l'envers.

Étant écrivain continental de la deuxième génération, Luo Yi-jun, une autre figure majeure des écrivains d'origine chinoise, partage également cette expérience d'exil et de scepticisme. Nous voyons bien que la vision du monde pour ces écrivains de la génération perdue est réduite à adopter une attitude de spectateur ironique. Porteurs des images d'une communauté qui se situe au croisement de l'histoire, ces écrivains représentatifs contribuent à créer une vision d'un monde autour d'un « anéantissement » ou d'une « irréalité ». Pourquoi cette même inclination esthétique ? Pensée complexe, univers paradoxal, les tensions internes de ces écrivains nous amènent à poser la question suivante : sont-ils à la recherche d'une identité originelle ou d'une aliénation inconsciente imposée par l'histoire ?

Les études récentes sur les *Waishengren* sont particulièrement renouvelées par deux anthropologues, Chao Yen-ning 趙彥寧 (Zhao Yanning) et Scott Simon. Tous les deux ont introduit une perspective migratoire, une nouvelle approche de l'étude sur l'expérience singulière de cette communauté exilée datant même de 1945. L'idée de « diaspora » (*lisan* 離散) sert alors d'outil analytique. L'exil que nous avons traité dans quelques chapitres précédents prend maintenant un sens socialement concret pour une collectivité immigrée forcée par l'histoire. Le travail de Chao Yen-ning a inscrit les réfugiés chinois, et particulièrement les femmes, dans la perspective déconstructrice d'une communauté vivant dans un dérivé du grand

---

<sup>303</sup> Les deux phrases sont tirées de l'article de Yang Kai-lin 楊凱麟 « Le langage-mouvement et le langage-temps dans *Auberge de Xixia*, l'écriture nomade chez Luo Yijun », (« *Xixia lüguan* » de *yundong-yuyan yu shijian-yuyan*, *Luo Yijun youmu shuxie lun* <西夏旅館> 的運動-語言與時間-語言, 駱以軍游牧書寫論). <http://kailinyang.info/docs/écriture-200906.pdf>, consulté le 29 juillet 2012. Nous aimerions noter que Luo Yi-jun est considéré par Yang Kai-lin comme l'un des auteurs les plus importants aussi bien à Taïwan actuellement que dans le monde littéraire d'expression chinoise contemporain (*dandai huayu wenxue* 當代華語文學).

récit nationaliste patriarcal.<sup>304</sup> C'est pourquoi la littérature des *juancun* est souvent considérée comme une littérature imposée par la figure du père. La critique Mei Jialing 梅家玲 a remarqué ce paradoxe après avoir apprécié l'attachement au temps, essentiel chez les écrivains des *juancun* :

然而，当父辈所亲历的过去须倚恃并被完成于子辈不断书写的未来时，子辈的未来也就被父辈过去的传说所围困，欲脱身而不得过去现在未来，非但无以推展延伸，反将成为不断反复封闭无出口的时间循环。<sup>305</sup>

Pourtant quand le passé vécu de la génération du père doit s'appuyer et se réaliser dans le futur de l'écriture de la génération de ses enfants, le futur des enfants sera bloqué par les légendes de ces pères, et ils ne pourront s'en extirper. Le passé, le présent et le futur ne trouvent pas de moyen pour progresser et s'étendre, ils se transforment au contraire en un cycle temporel qui se répète sans cesse.

Pour les écrivains des *juancun*, faire l'histoire de son père c'est donc faire sa propre histoire, comme l'hérédité leur permet de se situer. Affaibli sans doute, l'être est donc un reflet du père, un moi projeté dans le passé du père. On se demande si cette hantise du passé ne symbolise-t-elle pas la répression de l'individu par la domination étatique, par l'appareil patriarcal et nationaliste ?

Or, ce qui est paradoxal est que leur angoisse de perte et d'être marginalisé les met dans une situation intellectuelle privilégiée, car ils sont les écrivains les plus connus, les plus médiatisés à Taïwan. Alors qu'ils disent leur mal-être croissant face à une société qui les « rejette », leur renom littéraire grandit avec le temps. Chu T'ien-hsin, Chu T'ien-wen, Su Wei-chen et Chang Ta-chun, par exemple, en sont

---

<sup>304</sup> Chao Yen-ning, *Voyager partout avec un chapeau de paille* (*Daizhe caomao qulüxing* 帶著草帽到處旅行), Taipei, Juliu chubanshe, 2001.

<sup>305</sup> Mei Jialing 梅家玲, « L'imaginaire national et la politique de l'écriture chez les romanciers des *juancun* des années 80 et 90 » (二十世纪八九十年代眷村小说家的家国想象与书写政治), *Événement et traduction, littérature taiwanaise dans la vision de l'Asie d'est* (*Shijian yu fanyi, dongya shiyewhong de taiwanwenxue* 事件与翻译, 东亚视野中的台湾文学), Beijing, zhongguo shehui kexue chubanshe, 2010, p.216.

des cas exemplaires.<sup>306</sup> La parution d'un nouveau roman de ces auteurs demeure toujours un événement littéraire. Le cas le plus remarquable est la publication de *Grand fleuve, vaste mer, l'année 1947* (*Dajiang dahai yijiusiji* 大江大海 1949) de Lung Ying-tai 龍應台 (Long Yingtai) en 2009. Le roman a suscité énormément d'attention du public par la force des médias. L'auteur ira même aux États-Unis et en Allemagne pour le vernissage de sortie du livre. C'est le phénomène éditorial de l'année. Le livre est devenu rapidement un best-seller, vendu à plus de 60 000 exemplaires, à Taïwan et à Hong Kong fin 2009, mais il reste interdit officiellement en Chine. L'article de Chang Mau-Kuei 張茂桂 témoigne également de cette dynamique croissante des *Waishengren*, surtout chez les villageois des *juancun*, dans la littérature ainsi que dans l'art depuis la fin des années 1980. Parallèlement aux œuvres littéraires, des films, des séries télévisées et des pièces de théâtre dépeignant la vie des exilés du continent à Taïwan, en particulier les histoires de « villages de familles militaires » (*juancun*), ont également remporté des succès tant sur le plan commercial qu'auprès de la critique.<sup>307</sup> La remarque de Liao Xian-hao 廖咸浩 n'est pas sans raison : « La culture de *juancun* n'est pas une sous-culture / culture filiale de la culture continentale, mais l'une des cultures fondamentales de Taïwan. 眷村文化並不是大陸文化的「子文化」，而是台灣文化的「母文化」之一。 »<sup>308</sup> La littérature des *juancun* est intrinsèquement une catégorie littéraire éminente sur l'île, une littérature drapée dans le désenchantement politique d'une génération.

C'est pour cette raison, cette ambivalence que, dans les pages suivantes, nous essayons d'interroger la présence de cette perte, de cette douleur, les fondements d'une esthétique commune dans la littérature des *juancun*, incarnée chez Chu T'ien-hsin, sous l'angle des théories d'Ashis Nandy. Il s'agit d'une déconstruction de la

---

<sup>306</sup> Les trois premières écrivaines que nous avons citées sont, en quelque sorte, les trois femmes littéraires les plus reconnues à Taïwan. À chaque sortie d'œuvre, elles sont au centre des médias à Taïwan comme à Hong-Kong et en Chine.

<sup>307</sup> Dominic Meng-Hsuan Yang et Mau-Kuei Chang, « Comprendre les nuances des *Waishengren*, Histoire et autonomie des acteurs », *Perspectives chinoises*, n°3, 2010, p.116-132.

<sup>308</sup> Mei Jialing, « L'imaginaire national et la politique de l'écriture chez les romanciers des *juancun* des années 80 et 90 », p.218.

psychologie politique des individus, colonisés et colonisateurs compris, gravement altérée par la colonisation, ou d'autres formes de pouvoir et de domination.

### 3.3. « Ennemi intime », dérèglements de l'histoire, dérèglements du soi<sup>309</sup>

Attachée profondément au souvenir d'une époque drapée d'un rêve culturel et révolutionnaire, telle qu'elle la connaît par son père et par ses lectures, Chu T'ien-hsin est d'abord enchantée dans l'idéal de retrouver une terre « inaccessible », languit puis dans la disparition des *juancun*, et dans la valeur dont cette construction politique est l'expression. Comment traverse-t-elle ce passage de l'ignorance à l'état de veille vis-à-vis de l'histoire Nationaliste après 1987 ?

Lorsque Sandrine Marchand parle de la nostalgie liée au concept d'exil chez les écrivains continentaux à Taïwan, elle a bien marqué ce singulier exil collectif des *Waishengren* à Taïwan, profondément « institutionnalisé » par le pouvoir Nationaliste :

L'histoire et la géographie, la littérature et la culture en général concernent toujours la Chine et jamais Taïwan, considérée comme une province en détachement. Il ne s'agit donc pas seulement d'être absent au lieu où l'on vit, mais de faire disparaître ce lieu où l'on est pour rendre uniquement présent à l'esprit le lieu où l'on est symboliquement : la nostalgie se formalise, elle devient une maladie nationale, pour laquelle Taïwan n'existerait qu'en miroir de la terre perdue, de la terre attendue, comme simulacre.<sup>310</sup>

Par là, nous pouvons aller plus loin et émettre une hypothèse que l'exil chez la romancière n'est pas simplement qu'une affaire d'histoire et de géographie. Il s'agit d'un exil qui est beaucoup plus complexe et problématique. C'est en fin de compte un exil double que l'œuvre traitée jusqu'ici nous renvoie : une absence pas seulement à l'ici-maintenant, mais encore plus à soi-même. C'est par conséquent

---

<sup>309</sup> Cette expression est inspirée du titre d'une conférence qui a lieu le 9 novembre 2010 à la Villa Gillet, « Dérèglement de l'histoire, dérèglement du corps ». Il s'agit d'une rencontre littéraire, animée par Fabienne Dumontet, entre Santiago Gamboa et Antoine Sénanque.

<sup>310</sup> Sandrine Marchand, « Le sentiment nostalgique dans la littérature des écrivains continentaux à Taïwan », Taïwan, *Île de mémoires*, Lyon, Éditions Tigre de papier, 2011, p.92.



dans cette absence que les écrits de Chu T'ien-hsin s'installent et se consomment dès sa jeunesse. D'une vision idéalisée de la patrie perdue à la valorisation d'un passé idyllique, l'œuvre de Chu T'ien-hsin, n'est-elle pas orientée, tournée toujours vers une absence infinie, vers un perpétuel ailleurs ?

Cette lecture sous l'angle de la domination patriarcale et nationaliste nous explique l'évolution de son parcours littéraire : une écriture se tourne toujours vers l'objet perdu, que ce soit la Chine rêvée ou la jeunesse passée, et fait de son écriture une quête d'une unité perdue. Quant à la nostalgie, le sentiment que l'exilé doit ressentir, elle est aussi d'une nature double. C'est ce que Vladimir Jankélévitch appelle « la double vie de l'exilé » :

La nostalgie est une mélancolie humaine rendue possible par la conscience, qui est conscience de quelque chose d'autre, conscience d'un ailleurs, conscience d'un contraste entre passé et présent, entre présent et futur. Cette conscience soucieuse est l'inquiétude du nostalgique. Le nostalgique est en même temps ici et là-bas, ni ici ni là, présent et absent, deux fois présent et deux fois absent ; on peut donc dire à volonté qu'il est multiprésent, ou qu'il est nulle part : ici même il est physiquement présent, mais il se sent absent en esprit de ce lieu où il est présent par le corps ; là-bas, à l'inverse, il se sent moralement présent, mais il est en fait et actuellement absent de ces lieux chers qu'il a autrefois quittés.<sup>311</sup>

Or, cette aspiration à l'objet perdu toujours fuyant, ne serait-elle qu'un prétexte, c'est-à-dire une étape sur le chemin d'un ailleurs infiniment lointain? « Existe-il un tel endroit ? 有那樣一個地方嗎? » L'interrogation fugitive de la héroïne dans « Ancienne capitale », n'est-elle pas la déclaration de cette illusion perdue face à la question du retour ?<sup>312</sup> À ce propos, la réflexion de Milan Kundera peut nous offrir des idées intéressantes. De même, Irena, d'origine tchèque, l'héroïne de *L'Ignorance* de l'auteur d'origine tchèque lui-même s'interroge, après deux décennies d'exil à Paris, sur le sens de la nostalgie :

Elle avait toujours considéré comme une évidence que son émigration était un malheur. Mais, se demande-t-elle en cet instant n'était-ce pas

---

<sup>311</sup> Vladimir Jankélévitch, *L'Irréversible et la nostalgie*, p.346.

<sup>312</sup> Chu T'ien-hsin, « Ancienne capitale », p.170.

plutôt une illusion de malheur, une illusion suggérée par la façon dont tout le monde perçoit un émigré? Ne lisait-elle pas sa propre vie d'après un mode d'emploi que les autres lui avaient glissé entre les mains? Et elle se dit que son émigration, bien qu'imposée de l'extérieur, contre sa volonté, était peut-être, à son insu, la meilleure issue à sa vie. Les forces implacables de l'Histoire qui avait attenté à sa liberté l'avaient rendue libre.<sup>313</sup>

De ce fait, il ne serait pas étonnant que s'ouvrant sur une étude linguistico-mythico-historique du mot « nostalgie » dans plusieurs langues européennes, Milan Kundera parvient étrangement, dès le commencement du roman, à conclure, en un sens possible, la notion de nostalgie :

En espagnol, *anoranza* vient du verbe *anorar* (avoir de la nostalgie) qui vient du catalan *enyorar*, dérivé, lui, du mot latin *ignorare* (ignorer). Sous cet éclairage étymologique, la nostalgie apparaît comme la souffrance de l'ignorance.<sup>314</sup>

La réflexion inhabituelle et dérangement de Milan Kundera nous rend plus claire l'ambivalence de la nostalgie. L'ignorance, ici, ne s'applique pas au savoir mais aux côtés inconnus de la nature humaine face à des situations existentielles. En quelque sorte, la souffrance de la nostalgie est une souffrance causée par l'ignorance de ce qu'est réellement devenu la situation de l'exil, l'un des phénomènes les plus étranges de la seconde moitié du XX<sup>ème</sup> siècle. Et cette ignorance ne porte pas seulement sur l'exil, elle est la condition même de l'être humain. Car ce désir inassouvi de rentrer n'est en effet un mouvement de se contempler et de se replier, comme l'auteur l'explique un peu plus loin dans le roman : « Car la nostalgie n'intensifie pas l'activité de la mémoire, elle n'éveille pas de souvenirs, elle se suffit à elle-même, à sa propre émotion, tout absorbée qu'elle est par sa seule souffrance. »<sup>315</sup> Hypnotisée d'une certaine manière, Chu T'ien-hsin ne peut rien faire d'autre que regarder la jeunesse de sa vie qui s'éloigne. Elle ne peut que la contempler et en souffrir.

---

<sup>313</sup> Milan Kundera, *L'Ignorance*, p.12.

<sup>314</sup> Milan Kundera, *L'Ignorance*, p.27.

<sup>315</sup> Milan Kundera, *L'Ignorance*, p.36.

Publié en Inde en 1983 et réédité en 1998 dans son recueil *Exile at Home*, le livre d'Ashis Nandy, *The Intimate Enemy. Lost and Recovery of Self Under Colonialism* (*L'Ennemi intime. Perte de soi et retour à soi sous le colonialisme*), explore le rapport au pouvoir despotique que recouvre le terme de colonialisme en tant que processus psychologique. Se définissant lui-même comme un « psychologue et théoricien politique », Ashis Nandy manie l'« hypothèse d'un certain continuum entre personnalité et culture », le psychique devient ainsi chose sociale, chose publique. En mettant la lumière sur la dimension subjective où le sujet, la psyché individuelle, est le noyau de l'étude de la colonisation, le penseur indien nous dévoile que le mal de la colonisation touche autant les colonisateurs que les colonisés, ce qui est contraire aux stéréotypes produits par les colons et acceptés par les colonisés.

Prenant appui sur des écrits d'auteurs tant indiens que britanniques, Ashis Nandy propose une analyse parallèle, dans ses effets réciproques sur les colonisés comme sur les colonisateurs. Bien évidemment, l'objectif de l'analyse d'Ashis Nandy est porté sur le colonialisme comme processus psychologique, dont la théorie est appliquée chez les écrivains colonisateurs britanniques. Cependant, nous pouvons l'appuyer dans un cadre plus large, c'est-à-dire, l'élargir dans un cadre de domination en s'interrogeant le rapport qu'elle a avec la résistance, la soumission et la souffrance.

En fin de compte, l'oppression moderne, à l'inverse de l'oppression traditionnelle, n'est pas un face-à-face entre soi et l'ennemi, entre dirigeants et dirigés, ou entre dieux et démons. C'est un combat entre un moi déshumanisé et l'ennemi objectifié, le bureaucrate technologisé et sa victime réifiée, les pseudo-dirigeants et leurs autres « moi » projetés sur leurs « sujets ».<sup>316</sup>

En rejetant le modèle de la victime crédule et l'opposition traditionnelle dominants / dominés, l'idée de l'oppression moderne que Ashis Nandy a défini nous mène au fond d'une déconstruction psychologique de l'individu qui est pris en otage par la politique et l'histoire, bref, par le rapport de force, de domination. La colonisation

---

<sup>316</sup> Ashis Nandy, *L'Ennemi intime. Perte de soi et retour à soi sous le colonialisme*, traduit de l'anglais (Inde) par Annie Montaut, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2007, P.34

est profonde et presque invisible. Même après la décolonisation, une seconde colonisation a commencé, plus intériorisée selon le penseur indien, car les colonisés ont appris à vivre avec les colonisateurs et ont ainsi intériorisé l'esprit de leurs maîtres. Ce dernier phénomène est le résultat de la colonisation de l'esprit, phénomène de même nature que le rapport entre individu et pouvoir totalitaire. Face à l'effondrement des projets collectifs formulés par les Nationalistes, les écrivains des *juancun* ont fini malgré tout par « accepter » leur humiliation affective. Le cas le plus marquant, c'est bien le nouveau « Dernier regard vers la cité du sud » où le personnage accuse et s'accuse sans relâche dans des lettres de confession. Ou encore, le désir de retourner vers son enfance d'avant six ans, mentionné à maintes reprises, est l'un des leitmotivs autant dans le « Dernier regard vers la cité du sud » que dans *Le flâneur*. Ces formules de la victimisation et de l'innocence ne désignent-elles pas justement une accusation inavouée, une disjonction entre cognition et affect vis-à-vis du pouvoir Nationaliste ? Et l'innocence pour Ashis Nandy, c'est une sorte de justification, exploitée par le colonialisme ou l'oppression, c'est quelque chose « qui contient la vulnérabilité de l'enfant, mais qui n'a pas oublié la réalité de sa perception du mal ni celle de sa propre " complicité " avec ce mal. »<sup>317</sup> Nous voyons clairement dans la citation suivante ce souci de justifier et d'expliquer l'allégeance politique — envers le parti Nationaliste — qui colora leur jeunesse et continue à les marquer. Tirée du récit « À mes frères des *juancun* », la citation ci-dessous nous montre à l'aide d'une métaphore le rapport affectif entre la narratrice et le pouvoir Nationaliste, un rapport de couple qui a mal tourné et dont la douleur n'est consumée que par la mariée malheureuse :

「...」你更覺得其實妳和這個黨的關係彷彿一對早該離婚的怨偶，你往往恨起它來遠遠勝過你丈夫對它的，因為其中還多了被辜負、被背棄之感，儘管終其一生妳並未入黨，但妳一聽到別人毫無負擔淋漓痛快的評擊它時，妳總克制不了的認真挑出對方言詞間的一些破站為它辯護，而同時打心底好羨慕他們可以如此沒有包袱的罵個過癮。<sup>318</sup>

<sup>317</sup> Ashis Nandy, *L'Ennemi intime. Perte de soi et retour à soi sous le colonialisme*, p.31.

<sup>318</sup> Chu T'ien-hsin, « À mes frères de *juancun* », dans *À mes frères de juancun*, p.78.

[...] Il te semble que ton rapport avec ce parti [Nationaliste] ressemble davantage à un couple qui devrait se séparer le plus tôt possible. Ta haine contre ce pouvoir est souvent beaucoup plus aigüe que celle envers ton mari, puisque cette haine comporte de plus le sentiment d'être mal traitée et abandonnée. Bien que tu ne te sois jamais de ta vie inscrit au parti, tu ne peux pas cependant t'empêcher de le défendre en cherchant sérieusement des erreurs dans les mots à chaque fois que tu entends des critiques fortes contre le parti. Mais en même temps tu les envies, ces gens qui peuvent l'injurier d'une manière si franche et satisfaisante sans porter son fardeau.

Nous nous souvenons encore de la métaphore du rapport enfant / père que nous avons cité dans le chapitre « L'Ange et l'Histoire » pour désigner le rapport que la romancière entretient avec le pouvoir Nationaliste. De ce fait, il n'y a rien d'étonnant à observer ce rapport cette fois-ci entre femme et mari. Et si nous remontons encore plus loin, nous ne serions pas surpris non plus par le rapport amoureux, voir érotique, qu'elle porte à l'époque pour le « chef révolutionnaire » Chiang Kai-shek.<sup>319</sup> Ces affections de nature différente, ne convergent-elles pas toutes vers la même destination : celle du don de soi, guidé par une soif d'absolu à l'égard du Parti ? Il est désormais temps d'envisager une autre forme d'oppression après la première oppression, si nous nous en référons à l'idée d'Ashis Nandy à propos de la seconde colonisation. La forme fragmentaire et la mélancolie de l'écriture, comme nous le démontrons déjà, ne dénotent-elles pas, par perte (ou haine ?) de soi, un aspect de son moi identifié, à un moment donné, au pouvoir dictatorial ? La conspiration passe souvent inaperçu car les dominés ont toujours tendance à ne pas reconnaître la violence des oppresseurs, comme le dit bien Ashis Nandy dans le cas du colonialisme. Nous pouvons illustrer par la citation suivante un auteur brisé autant par sa propre autocensure interne que par la domination politique extérieure :

---

<sup>319</sup> À ce sujet, voir notre chapitre « La politique Chu T'ien-hsin ». Ce culte de la personnalité de Chiang Kai-shek est assez courant chez des villageois de *juancun* et des soldats retraités (*laorongmin* 老榮民). La figure de Chiang Kai-shek est, incarnée comme père de la famille, aimé et respecté dans la plupart des cas. Deux anthropologues Chao Yen-ning et Hu Tai-li 胡台麗 ont faits des études à ce sujet. Les écrits de jeunesse de Chu T'ien-hsin et de Chu T'ien-wen sont très marqués par ce culte personnel : comme ces gens, elles considèrent Chiang Kai-shek comme un chef révolutionnaire, voire comme amoureux sous l'influence de Hu Lan-ch'eng. À ce sujet, voir notre chapitre « La politique Chu T'ien-hsin ».

我所相信、我所有感情的政黨在執政時，儘管我只是嬰兒、學童、青少年，我從未為了自己的前途或利益加入他們，我手上更沒沾過半滴那些在牢獄裡的人們的血，但在我漸漸知道歷史的真相時，我仍選取了三千年前同樣的方式，「刺瞎自己的雙眼」自我流放而去。

我以為，我們一代之外省人，皆應該找尋屬於自己的「刺瞎雙眼、自我流放」。<sup>320</sup>

Lors de la gouvernance du parti dans lequel j'avais toute ma confiance et pour lequel allaient mes sentiments, quoiqu'étant à l'époque encore un bébé, une écolière et une adolescente, je ne me suis jamais inscrite au parti pour assurer mon propre avenir et mes propres intérêts, je ne souille pas non plus mes mains du sang des prisonniers ; quand j'ai connu peu à peu la vérité historique, j'ai choisi toutefois la même voie qu'il y a trois mille ans, celle de « me crever les yeux » et puis de demander à être exilé et abandonné.

Je pense que les *Waishengren* de notre génération doivent chercher leur propre manière de « se crever les yeux et s'exiler ».

En terme psychologique, ce qui pourrait caractériser le mieux cette autopunition, c'est la colère de l'individu retourné, non pas vers le bourreau, mais vers soi-même. C'est là le portait le plus parlant de cette assujétion des « dominés » malgré son statut de « colon immigré » : angoisse, peur, culpabilité, colère par exemple, toutes sortes de pertes psychologiques infligées à la narratrice-personnage qui frôle les frontières de l'autodestruction. C'est le dilemme de Chu T'ien-hsin, si nous pouvons le formuler en deux mots en suivant l'analyse d'Ashis Nandy sur l'exemple de Rudyard Kipling : il lui fallait choisir entre les deux camps opposés, elle pouvait être Chinoise ou Taïwanaise, mais elle ne pouvait pas être à la fois Chinoise et Taïwanaise, lorsque les deux notions politiques se heurtent sans concession possible.<sup>321</sup> C'est là un exemple de répression interne qui consiste en une sorte

---

<sup>320</sup> Chu T'ien-hsin, « Dernier regard vers la cité du sud », *INK*, septembre 2006, p.49.

<sup>321</sup> Ashis Nandy, *L'Ennemi intime. Perte de soi et retour à soi sous le colonialisme*, p.118. Né et élevé jusqu'à sept ans en Inde, l'écrivain britannique Rudyard Kipling se tourmente toute sa vie, sans le savoir vraiment, dans la grande fracture entre l'Inde assujettie et l'Angleterre impériale. Pour le penseur indien, le dilemme de Kipling est qu'il refuse de reconnaître sa biculturalité et de réconcilier l'Orient et l'Occident en lui : « Ce fut ce choix sans appel qui lia son autodestruction à

d'enferment mental. Si le rejet d'une de ces deux identités la tourmente ainsi, n'est-ce pas en effet un rejet d'une partie d'elle-même, une elle-même qui implique confusément ces deux notions opposées ?

Une question reste en suspens : comment envisager ces conflits identitaires de toutes sortes qui hantent notre expérience humaine ? Existe-il un travail libérateur pour l'individu face à l'histoire et ses présentations dramatiques ? « Celui qui veut savoir la vérité concernant la vie dans son immédiateté, il lui faut enquêter sur la forme aliénée qu'elle a prise, c'est-à-dire sur les puissances objectives qui déterminent l'existence individuelle au plus intime d'elle-même. »<sup>322</sup> Comme Ashis Nandy, Theodor Adorno a, dans *Minima Moralia*, bien observé que cette domination moderne ne peut être considérée sans référence à l'intimité de l'individu. C'est alors que Theodor Adorno nous prolonge dans une dialectique de la négativité : « L'esprit conquiert sa vérité seulement à condition de se retrouver soi-même dans l'absolu déchirement. L'esprit est cette puissance en n'étant pas semblable au positif qui se détourne du négatif (comme quand nous disons d'une chose qu'elle n'est rien, ou qu'elle est fausse, et que, débarrassé alors d'elle, nous passons sans plus à quelques chose d'autre), mais l'esprit est cette puissance seulement en sachant regarder le négatif en face, et en sachant séjourner près de lui ». <sup>323</sup>

Nous voyons par là la pratique tardive de l'écriture de l'auteur : ce retour obsessionnel à la jeunesse indique finalement, consciemment ou non, un « absolu déchirement » que la romancière ne peut s'empêcher de regarder en face.

---

la tragédie de sa vie : les valeurs qu'il défendait ouvertement étaient occidentales, le moi sous-socialisé qu'il rejetait était indien, et il lui fallait choisir entre les deux. »

<sup>322</sup> Theodor W. Adorno, *Minima Moralia, Réflexion sur la vie mutilée*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2003, p.9.

<sup>323</sup> Theodor W. Adorno, *Minima Moralia, Réflexion sur la vie mutilée*, p.12.

#### 4. Chu T'ien-hsin à l'épreuve du temps

*Bientôt nous plongerons dans les froides ténèbres ;  
Adieu, vive clarté de nos étés trop courts !*

Charles Baudelaire<sup>324</sup>

Le récit conserve donc son statut de roman et se confond cependant, au fil des pages, avec le genre autobiographique. Nous pouvons par-là trouver un dessin existentiel dans l'écriture autofictive de Chu T'ien-hsin. Ce dessin établit chez elle un lien de similitude entre l'écriture et la cure psychanalytique, cette dernière impliquant une réflexion sur sa propre vie par l'écriture. Il ne s'agit pas simplement d'un retour dans le passé mais d'une reconstruction de l'être-soi faite au jour le jour d'une conquête existentielle.

##### 4.1) Fiction du présent, mémoire contre le présent

*Le passé dans l'histoire varie avec le présent, repose sur le présent, est le présent [...]. Il n'y a pas deux mondes — le monde des événements passés et le monde de notre connaissance présente de ces événements passés —, il n'y a qu'un seul monde, et c'est le monde de l'expérience présente.*

Michael Oakeshott

Si la mémoire est la connaissance du passé qui n'existe plus, comment peut-on capturer la présence de cette absence dans la littérature ? Si la connaissance implique le pouvoir, on pourrait dire à la suite de Johannes Fabian que toute connaissance de la mémoire est politique par nature.<sup>325</sup> « La mémoire est une

---

<sup>324</sup> Charles Baudelaire, « Chant d'automne », cité de la dernière ligne du livre de Jorge Semprun (1923-2011), *Adieu, vive clarté*. Car le vers de Charles Baudelaire que Jorge Semprun admire renvoie exactement à l'écriture de Chu T'ien-hsin dont le thème pilote est la jeunesse et sa perte.

<sup>325</sup> « Toute connaissance anthropologique est politique par nature » souligne Johannes Fabian dans son fameux livre, *Le temps et les autres, Comment l'anthropologie construit son objet*, traduit de



réaction sociale dans la condition de l'absence », nous confirme aussi Pierre Janet.<sup>326</sup> « La mémoire a, poursuit-il, pour but de triompher de l'absence et c'est cette lutte contre l'absence qui caractérise la mémoire. » Dans cette optique, l'expression de la mémoire n'est que la conséquence d'une interaction psychologique entre l'individu et l'environnement. Elle répond à la stimulation ou à la demande de la situation qui détermine la manière du fonctionnement cognitif. « La mémoire interviendrait dans toutes les activités de l'esprit et serait à la base même du fonctionnement psychique de l'individu », la recherche scientifique nous en apporte des preuves.<sup>327</sup> Par sa nature, comme le temps, le mot « mémoire » pointe à la fois vers le passé et vers le futur, en se situant dans un ici-maintenant.

C'est ainsi dans la mémoire — et donc dans le temps, que le bonheur juvénile continuera à habiter le cœur de Chu T'ien-hsin. Bien entendu, l'anamnèse du bonheur, ce retour incessant de la jeunesse, déconstruit en quelque sorte le temps des horloges à un moment donné. Et fixer ce bonheur par l'écrit touche également à une sorte d'éternité sur le papier. Cependant, il nous semble que toute l'énergie de l'œuvre récente de Chu T'ien-hsin est absorbée par l'exaltation de la mémoire et sa contemplation, voire accablée par ce bonheur passé. Pourquoi l'avenir a-t-il disparu dans l'œuvre de Chu T'ien-hsin ? En ne se contentant que de contempler le temps du passé, le passé ne sert-il pas à refouler le présent ?

« La mémoire est responsable non seulement de nos convictions mais aussi de nos sentiments. Recevoir une révélation brutale sur son passé, être obligé de réinterpréter radicalement l'image qu'on se faisait de ses proches et de soi, est une situation dangereuse qui peut se révéler insupportable et qu'on refusera avec véhémence. »<sup>328</sup> Il nous semble que la remarque de Tzvetan Todorov reflète exactement l'expérience profonde et douloureuse de la romancière, dans son

---

l'anglais par Estelle Henry-Bossonney et Bernard Müller, Toulouse, Anacharsis Éditions, 2006, p.10.

<sup>326</sup> Pierre Janet, *L'Évolution de la mémoire et de la notion du temps, II. La mémoire élémentaire*, Paris, A. Chahine, 1928, p. 221.

<sup>327</sup> Serge Nicolas, *La mémoire*, Éditions Dunod, 2002, p.118.

<sup>328</sup> Tzvetan Todorov, *Les Abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 2004, p.25.

témoignage de la chute d'un idéal familial brisé par le vide. Quelle est donc la signification de cette expérience de la perte, de la souffrance ?

Ainsi le récit lui-même, corps de la fiction, du passé, apparaît peu à peu, au fil du temps, comme le récit du temps présent. Plus précisément, c'est une fiction qui aborde toujours le présent en question. Le passé n'est-il pas l'alibi d'une romancière qui tente d'échapper à « cette révélation brutale » et à ce présent « insupportable » ? Le trop-plein mémoriel qui s'amplifie avec le temps ne devient-il pas paradoxalement vide, au sens d'un alibi ? En vivant dans un non-lieu, construit par la nostalgie du passé, le présent, ne devient-il pas une expérience absurde ? L'analyse de Yang Cui éclaire ce désir obscur, conditionné d'une manière singulière par le pouvoir, des villageois des *juancun*.

眷村居民的時間意識其實是處於過去（流亡之初）、未來（反攻大陸）的兩個定點時刻之間，由於跳過現實性，這兩個定點時間既是斷裂的，又因「等待」（反攻大陸）的無限延長而呈現奇詭的接合關係，在此時間的延宕中，「個人一方面企圖藉由模擬，以複製並維繫其主體與意義系統，而在另一方面，此模擬複製也同時複製了國家監控的權力，並將主體與霸權緊密地縫合起來。」然而，當霸權面臨崩坍，等待證明無望，以延宕的等待所支持的時間意識虛無化，其意義系統與主體認同也將面臨鬆搖。<sup>329</sup>

La conscience temporelle des villageois des *juancun* se situe en effet au milieu de deux moments précis : celui du passé (le commencement de l'exil) et celui du futur (la reconquête du Continent). De fait, en négligeant le présent, la jointure de ces deux moments est donc interrompue. Et le prolongement infini de l'attente (la reconquête du Continent) rend cette jointure encore plus étrange. Dans ce prolongement du temps, « d'un côté, l'individu tente de reproduire et entretenir son système du sens par le moyen de l'imitation ; de l'autre, ces imitations et reproductions de l'individu reproduisent aussi en même temps le pouvoir surveillant de l'État, ils joignent intimement l'individu au pouvoir totalitaire. » Cependant, lorsque le pouvoir totalitaire décline, l'attente se trouve sans espoir, la conscience temporelle soutenue par l'attente accablante anéantie, le système du sens et l'identité subjective de l'individu basculeront également un jour.

---

<sup>329</sup> Yan Cui, *Terroir et mémoire — Conscience temporelle et contexte spatial dans le roman féminin depuis 1970 à Taïwan*, thèse d'histoire soutenue à l'Université de Taïwan en 2003, p.170.

Dès le commencement, la vision du « présent » est exclue chez les villageois des *juancun*, le présent n'existe que pour articuler le passé et le futur. Cela explique aussi que le sens temporel et identitaire des villageois est ainsi inscrit dès le début dans un entre-deux découpé, formaté par le régime Nationaliste : un « moi » oscillant tout autant entre le futur et le passé que entre l'ici et le là-bas. C'est ainsi que Chu T'ien-hsin, témoin de son temps, nous raconte une sorte de mémoire biographique qui se tourne vers le passé ; à son tour, ce récit du passé n'est-il pas la fiction du présent ? Autour d'un imaginaire de l'histoire reconstruite sur l'île, peut-on conclure que la jeune romantique révolutionnaire, devenant nostalgique à l'âge de la cinquantaine, a créé une mémoire du temps, axée sur la dialectique du fugitif et de l'éternel d'un monde passé ? Le temps devient le seul horizon fictionnel sur lequel elle se dessine. Orientée peu à peu vers l'intérieur, l'écriture chez Chu T'ien-hsin est devenue en fin de compte, la mémoire de l'âme et la fiction du présent.

Pourtant, le temps ne s'arrête pas avec l'exil du cœur. Ce retour incessant vers le passé est également envisagé dans son rapport au futur. L'écrivaine a-t-elle finalement renoncé à ses rêves de jeunesse ? Non, car elle critique, à travers la narratrice de son dernier roman, le présent difficile à accepter de la cinquantaine avec son rêve de jeunesse, ce qui est paradoxal avec ce qu'elle critique vis-à-vis du rêve révolutionnaire des jeunes dans l'écriture du cycle politique.<sup>330</sup> Serait-ce une romancière impuissante à prendre parti ? Chu T'ien-hsin se trouve, nous semble-t-il, dans un lieu de passage. Elle fait de la résistance en racontant sans relâche son passé « heureux ». Plus précisément, cette œuvre, quoique de plus en plus sombre au fil du temps, refuse de montrer que tout n'est qu'un rêve brisé de sa jeunesse. Les tensions internes qui traversent ces écrits après 1987 démontrent une chute spirituelle de l'auteur après la transformation du politique taïwanais. La « zone grise » que nous avons évoquée au début de cette partie reste encore un lieu de passage : de l'union à la césure. Utopiste ou idéologue ?<sup>331</sup> Cette démesure des affects dans les relations au temps passé est une ambiguïté sentimentale et spirituelle qui oscille confusément entre le passé-évasion et le passé-connaissance.

---

<sup>330</sup> Voir le chapitre « Le cycle politique », en particulier, l'analyse sur la nouvelle politique « Je m'en souviens » où Chu T'ien-hsin souligne la vanité de la passion de réforme sociale de la jeunesse.

<sup>331</sup> Voir la « zone grise » de Ng Kim-chew dans le chapitre « l'Ange et l'Histoire ».

De ce point de vue, le passé peut constituer une autorité et rendre le présent captif et vaincu. Car ce passé que l'on ne partage pas avec les autres mène l'auteur vers l'impasse : son idéalisme juvénile est confronté à la vanité de son rêve révolutionnaire. Qu'est ce qui est à retrouver finalement lorsqu'on se trouve également confronté aux passés des autres ? Innocence ou ignorance ? Le passé qui ne passe pas de Chu T'ien-hsin ne traduit-t-il pas justement ce refoulement de son moi en faveur d'une identité bâtie sur les ruines d'une idéologie politique ? Depuis « ce temps-là » (*na shihou* 那時候) de « Ancienne capitale » jusqu'au temps récent de la sortie d'*Une aube d'été, l'amour autour des fleurs de lotus*, ce passé qui revit ici au cœur du présent retrouve une actualité nouvelle : cette collision du présent et du passé permet de démontrer à l'instant un danger qui menace le continu de l'existence.

« Ce qui n'aimait que la nuit devient le moyen de la connaissance. Ce qui décomposait, celui de la recomposition. »<sup>332</sup> Quand peut-elle revenir sur elle-même ? La question fondamentale est peut-être aussi : comment être soi dans l'histoire ? Ou de manière contraire, la perte de soi et le retour de soi ne sont-ils pas une seule et même chose ? L'un renvoie à l'autre, et vice-versa. Ce sont deux états de conscience que recouvre le soi. Dans ce cas, la perception du « cogito divisé » moderne est en effet l'occasion, ou l'appel, à regarder plus profondément et plus métaphysiquement la question du soi. Le « soi » que l'on cherche n'est pas détruit, mais réduit à l'instantanéité du moment où l'on prend conscience de son existence à l'égard de la tradition du cogito cartésien dans laquelle le soi est exalté. À cet égard, nous serions tentés, pour finir, de dire que la mémoire chez Chu T'ien-hsin est la substance d'un soi pensant et pensé et qui la conduit vers la béance du temps même. La conscience du temps chez elle est d'abord une structure psychique profondément ancrée dans le bonheur irréversible de la jeunesse. Repris deux fois, la citation d'un extrait de « Morella » d'Edgar Poe dans *Le flâneur* nous montre la perte de ce bonheur unique de sa vie :

---

<sup>332</sup> Jean Starobinski, *La mélancolie au miroir, Trois lectures de Baudelaire*, Paris, Éditions Julliard, 1989, p.8.

你的幸福時刻都過去了，而歡樂不會在一生裡出現兩次，唯獨玫瑰一年可以盛放兩度。於是，你將不再跟時間遊戲，並將無視於那葡萄藤與沒藥，你將身上披著屍布活在世上，就像麥加的那些回教徒。  
333

Car les heures de ton bonheur sont passées, et la joie ne se cueille pas deux fois dans une vie, comme les roses de Paestum deux fois dans une année. Tu ne joueras plus avec le temps le jeu de l'homme de Téos ; le myrte et la vigne te seront choses inconnues, et partout sur la terre tu porteras avec toi ton suaire, comme le Musulman de la Mecque.<sup>334</sup>

À la suite de cette citation, nous voulons prendre un autre passage du même texte en tant que relais qui décrit vivement l'obsession d'un seul temps chez la romancière, parallèle à celle d'une seule figure chez le poète américain :

Les années, les années peuvent passer, mais le souvenir de cet instant, jamais ! Ah ! les fleurs et la vigne n'étaient pas choses inconnues pour moi ; mais l'aconit et le cyprès m'ombragèrent nuit et jour. Et je perdis tout sentiment du temps et des lieux, et les étoiles de ma destinée disparurent du ciel, et dès lors la terre devient ténébreuse, et toutes figures terrestres passèrent près de moi comme des ombres voltigeantes, et parmi elles je n'en voyais qu'une, Morella!<sup>335</sup>

D'où une œuvre pathologique pour un temps qui ne passe pas.

---

<sup>333</sup> Chu T'ien-hsin, *Le flâneur*, p.78 et 129. Le poème d'Edgar Allan Poe est cité deux fois dans le recueil.

<sup>334</sup> Nous prendrons la traduction française de Charles Baudelaire pour cet extrait de la nouvelle « Morella » d'Edgar Allan Poe, comme il n'y a pratiquement pas de différences entre les traductions chinoise et française. Voilà ce qui fait la différence : la traduction de Charles Baudelaire, « tu ne joueras plus avec le temps le jeu de l'homme de Téos », est réduite en « tu ne joueras plus avec le temps » dans la traduction chinoise. *Edgar Allan Poe, Contes-Essais-Poèmes*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1989, p.141.

<sup>335</sup> Edgar Allan Poe, « Morella » dans *Edgar Allan Poe, Contes-Essais-Poèmes*, p.143.

## 4.2. Répétition et mélancolie, vers une pathologie du temps

*L'identification du moi avec l'objet abandonné, tel semble être le secret de la mélancolie.*

Jacques Hassoun

Peut-on parler de répétition dans l'œuvre romanesque de Chu T'ien-hsin ? Ou pour le dire autrement, ses romans sont-ils composés selon un principe de « reprise » : l'un reprend et reflète l'autre ? Cela pourrait sembler, à première vue, contraire à la volonté de l'auteur, puisque la répétition, opposée à la création, ne plaît pas aux artistes. Pourtant à la lecture de ses romans, surtout ceux de la période récente, nous ressentons que ceux-ci ont quelque chose d'obsédant, comme un souvenir qui nous hante. C'est bien cette impression qui nous inspire le sujet des pages qui suivent.

En tant que processus de création, la répétition est d'abord de l'ordre paradoxal, car « on ne peut varier sans répéter, ni répéter sans varier », comme le dit bien Gérard Genette.<sup>336</sup> Une répétition véritablement exacte n'est pas possible. L'opposition création / répétition est en effet globalement brouillée. Bien entendu, la répétition peut entraîner des habitudes et produire presque du même. C'est ce que Roland Barthes appelle « la répétition honteuse » : « la forme bâtarde de la culture de masse ».<sup>337</sup> Mais une véritable répétition est un principe de différence qui tourne autour du même sujet. Citons la définition de Bruno Duborgel qui permet de définir le sens de la répétition dans notre étude :

En effet, le mot « répéter » abrite aussi une toute autre flamme sémantique, difficile à re-trouver tant elle est recouverte par le sens, plus immédiat et prégnant, du répéter automatique, immobile et sclérosant. La répétition appelle donc d'être également remémorée à contre-courant des habitudes mentales par lesquelles nous la définissons d'ordinaire et répétitivement. Un texte, exemplaire à cet égard, de M. Heidegger

---

<sup>336</sup> Gérard Genette, « L'Autre du Même », *Corps Ecrit : Répétition et Variation*, n° 15, Presses Universitaires de France, septembre 1985, p.13

<sup>337</sup> Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p.68.

propose une méditation, une remémoration des mots « wiederholen » (répéter) et « wiederholung » (répétition). Répéter, c'est « aller chercher » (« holen »), aller de nouveau (« wieder ») puiser à la source.<sup>338</sup>

Voilà la notion de la « source » renouvelée de manière insistante qui se situe au sein de la pratique du parcours. La conquête romanesque de Chu T'ien-hsin répète et chante l'absence d'une source inaccessible : que ce soit la Chine perdue qu'elle adore dans l'écrit de sa jeunesse, ou l'amour de la jeunesse auquel elle aspire dans l'écrit. L'écriture ne veut finalement qu'offrir une continuelle « présence de l'absence ». L'auteur, comme le lecteur, ressent de l'émotion parce qu'il sait justement que l'on vit, d'une certaine manière ou même essentiellement, de ce manque, de cet absence. C'est pourquoi nous accentuons cet aspect positif de la répétition qui est l'essence de la force créative chez l'écrivain. Car s'il y a répétition dans l'œuvre, cela veut dire qu'il y a obsession de la part de l'auteur. La répétition est dans la catégorie de la possession. De ce fait, nous rejoignons l'idée d'« absolu déchirement » de Theodor Adorno, évoquée à la fin du chapitre précédent, à propos de l'esprit individuel vis-à-vis du mal : ne se détournant pas du négatif, « l'esprit est cette puissance seulement en sachant regarder le négatif en face, et en sachant séjourner près de lui. »

C'est ainsi que nous verrons comment peu à peu la mémoire est devenue la source du récit après 1987, et l'acte de la pratiquer crée chez Chu T'ien-hsin un mouvement privilégié permettant de revivre indéfiniment le bonheur de la jeunesse. Le récit est la mise en scène de ce retour du passé et désigne un concours entre le temporel et le narratif. « L'obsession qui le (l'écrivain) lie à un thème privilégié, qui l'oblige à redire ce qu'il a déjà dit, [...] », le mot de Maurice Blanchot envoie à l'acte d'écrire de Chi T'ien-hsin.<sup>339</sup> Ici, l'auteur ne dispose pas du pouvoir de dire librement, mais subit un besoin d'écrire. La production narrative de Chu T'ien-hsin nous apparaît comme cette illustration de l'écriture définie par Maurice Blanchot : « L'œuvre est le cercle pur où, tandis qu'il l'écrit, l'auteur s'expose dangereusement

---

<sup>338</sup> Bruno Duborgel, « Vers un récital des sources », *Figures de la répétition*, recherches en esthétique et sciences humaines sous la responsabilité de Bruno Duborgel, Saint-Étienne, Presses Universitaires de Saint-Étienne, 1992, p.9.

<sup>339</sup> Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Éditions Gallimard, 1955, p.18.

à la pression qui exige qu'il écrive, mais aussi s'en protège. »<sup>340</sup> Dans cette perspective, l'approche de la création de Chu T'ien-hsin n'est pas de plonger « au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau », comme le revendique Charles Baudelaire dans son poème « Au Voyage », mais de pratiquer un certain art de la fugue : loin d'être nouveau, l'écriture est en quelque sorte une reprise infinie, un jeu sur la mémoire et la reconstruction.

Il s'agit, comme nous l'avons analysé dans le chapitre précédent, des préoccupations profondes et constantes d'une conscience qui tente de révéler ce qui a disparu, cette absence qui l'inspire ou la torture aussi bien au niveau de la biographie que sur le plan littéraire. D'où une répétition inconsciente qui « se répète contre le répétitif, car destiné à correspondre aux mouvements toujours repris de la vie intérieure ».<sup>341</sup> De fait, nous comprenons comment les deux cycles que nous avons travaillé dans la partie II, opposés apparemment, se répondent en fin de compte autour d'une absence, ou d'un ailleurs ! Cette source inépuisable d'une absence joue un rôle moteur dans son imaginaire esthétique — c'est la source d'inspiration par laquelle l'écriture s'accomplit.

La question pour nous est la suivante : peut-on remettre en cause ce lyrisme « débordant » du roman pour nous, « subjectif et véridique » selon Ng Kim-chew, en suivant le pamphlet contre la poésie que Milan Kundera a suscité avec son fameux roman *La vie est ailleurs* ? Nous voulons revendiquer par-là que la littérature, souvent production de circonstance ou de subjectivité, devrait en l'occurrence se renier elle-même pour prendre de la distance avec elle-même. Car elle est souvent le produit des circonstances ou de l'opportunisme des écrivains et devient ainsi elle-même un sujet aliéné, quoique partant souvent d'une critique de l'aliénation de quelque sorte. La phrase de Milan Kundera n'est pas une critique gratuite à l'égard de la poésie lorsqu'il écrit ces pages au moment où l'on voit comment les poètes « collaborent » avec les dictateurs. La poésie de cette nature n'est qu'une rhétorique

---

<sup>340</sup> Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, p.57.

<sup>341</sup> La phrase est empruntée à Michel Zérafà, lorsqu'il parle d'un langage qui « authentique, se répète contre le répétitif, car destiné à correspondre aux mouvements toujours repris de la vie intérieure ». « Fiction et Répétition », *Création et Répétition*, recherches poétiques sous la direction de René Passeron, Paris, Éditions Clancier-Guénaud, 1982, p.132-133.



de la parole en dehors de la valeur éthique selon lui, lorsqu'elle est instrumentalisée, consciemment ou non :

La poésie est un territoire où toute affirmation devient vérité. Le poète à dit hier : *la vie est vaine comme un pleur*, il dit aujourd'hui : *la vie est gaie comme le rire* et à chaque fois il a raison. Il dit aujourd'hui : *tout s'achève et sombre dans le silence*, il dira demain : *rien ne s'achève et tout résonne éternellement* et les deux sont vrais. Le poète n'a besoin de rien prouver ; la seule preuve réside dans l'intensité de son émotion.<sup>342</sup>

Suite à cette méfiance, nous pouvons peut-être aller un peu plus loin, sachant que l'écrivain n'est que l'homme agissant et souffrant, capable d'agir en se racontant. La parole tenue de l'auteur implique qu'il n'est qu'un être de parole sous forme d'écrit. Inscrit dans la lignée de Franz Kafka, Robert Musil, Hermann Broche et Gustave Flaubert, la poésie, ou le lyrisme que Milan Kundera critique est la tendance du modernisme lyrique centré sur un épanchement du moi du poète depuis le romantisme. Forgé au XIX<sup>e</sup> siècle par les romantiques, le mot « lyrisme » désigne la recherche d'un style levé et l'exaltation des sentiments à travers la forme poétique. Il est donc d'abord lié à la poésie personnelle et à l'esthétisation des émotions du moi. Pourtant, le lyrisme ne saurait se réduire à la seule catégorie de l'expression personnelle du poète. Subjectif, le lyrisme prête voix au contenu sentimental de l'existence du sujet qui s'attache à décrire, voire à idéaliser, une émotion intime et immédiate au moyen du langage. Pour lui, ce sentiment débordant du sujet unique n'est souvent qu'un royaume de Narcisse qui se reconnaît dans le miroir des mots. Le mot de Michel Foucault témoigne l'idée littéraire de cette esthétique :

La littérature se distingue du discours d'idées et ne devient pleinement elle-même qu'en s'enfermant dans une intransitivité radicale. Elle se recourbe dans un perpétuel retour sur soi [...], son discours a pour

---

<sup>342</sup> Milan Kundera, *La Vie est ailleurs*, Paris, Éditions Gallimard, 1987, p.320. Au lieu de mettre les guillemets anglais pour la citation dans la citation, nous suivons ici la typographie du roman, c'est-à-dire en italique.

contenu de dire sa propre forme [...], il n'a rien d'autre à faire que scintiller dans l'éclat de son être.<sup>343</sup>

C'est la raison pour laquelle Milan Kundera conçoit le roman « comme une grande poésie anti-lyrique » à la suite de son plus grand maître Miguel de Cervantès.<sup>344</sup> Il s'interroge précisément sur cette impulsion lyrique qui domine l'imaginaire poétique, et qui définit la littérature comme un soi à part entière. Comme ses précurseurs et maîtres, ce n'est pas à cette exploration de soi que Milan Kundera s'intéresse, c'est la situation humaine qu'il qualifie d'« existentielle » et qu'il veut dévoiler par le moyen du roman. « La seule raison d'être du roman est de dire ce que seul le roman peut dire », revendique le romancier. Mais que peut-on dire le roman selon lui ? L'analyse de Martin De Haan éclaire ce propos romanesque de Milan Kundera par les mots suivants : « Ce n'est pas à la vérité scientifique (sociologique, psychologique) que s'intéresse le romancier, mais à la vérité romanesque — c'est-à-dire à la réfutation du mensonge romantique. »<sup>345</sup>

Si nous faisons ce détour à travers le refus du lyrisme de Milan Kundera, c'est précisément pour revenir au cœur des débats que nous avons lancé dès l'entrée de cette partie et qui touche, pour nous, l'essence de l'itinéraire littéraire de Chu T'ien-hsin : c'est « l'attitude lyrique » de sa jeunesse construit par l'amour, la littérature et la révolution, attitude qui se fonde dans l'âge d'or des Nationalistes dans la Taïwan des années 1960-1970. C'est par la mémoire de cette fureur juvénile que se déploie une écriture obsessionnelle face à la défaillance – et aux mensonges – du pouvoir afin de « revivre une seconde fois » (*huo dierci* 活第二次) l'harmonie

---

<sup>343</sup> Alain Finkielkraut, « L'écriture et la pensée réconciliées », propos recueillis par Alexis Lacroix. Dans cet entretien, Alain Finkielkraut explique en quoi la lecture de Milan Kundera l'a délivré de l'avant-garde sous le règne de Roland Barthes lors de sa jeunesse : l'écrivain écrit quelque chose, l'écrivain écrit tout court. Les mots cités de Michel Foucault donnent la preuve de cette définition de la littérature, considérée comme un système clos et autosuffisant. *Le Magazine littéraire*, Paris, n° 507, avril 2011, p.62.

<sup>344</sup> Martin De Haan, « La " grande pléiade " de l'anti-lyrisme », *Le Magazine littéraire*, n° 507, avril 2011, p.56.

<sup>345</sup> Martin De Haan, « La " grande pléiade " de l'anti-lyrisme », p.57.

primordiale de cette jeunesse dans une quête à rebours de l'existence.<sup>346</sup> Mais cet idéal de la jeunesse sur lequel Milan Kundera s'interroge dans *La vie est ailleurs* est le plus souvent une puissante irrationalité de l'impulsion lyrique, comme ce que Chu T'ien-hsin a démontré chez les jeunes démocrates taïwanais dans une série de nouvelles politiques. Cet idéal est donc une sorte de lyrisme, et le lyrisme est profondément associé à l'immaturité pour Milan Kundera, même s'il fait la musicalité et la beauté des expressions écrites. « L'univers du lyrisme est un univers de la durée autonome du signifiant comme chose, un monde de la *beauté linguistique*. Elle dépasse les limites de l'empirie, elle n'est pas soumise au contrôle expérimental de la *réalité*, de la vraisemblance ni de la logique ». <sup>347</sup> L'explication de Milan Kundera désigne bien ce monde autonome bâti par les mots, un monde échappant, à son tour, à celui qui écrit.

S'opposant à l'euphorie du poète lyrique, *La vie est ailleurs* de Milan Kundera s'interroge justement sur les dangers de l'exaltation poétique avec l'exigence, voire la banalité, de la prose. Le roman se veut pour lui un « exercice d'une forme de perplexité à l'égard du monde, de l'Histoire et de soi-même ». <sup>348</sup> De ce fait, nous citons ici le texte d'André Malraux sur sa propre jeunesse engagée, texte écrit dix ans après sa rupture avec le communisme :

Maintenant que tu as jeté la corbeille sans les lire, les litanies qui font à la fois de cette célébration une cérémonie byzantine et un poème de Jacques Prévert, je pousserai la porte que personne ne pousse. Son faible grincement rayera seul le silence du Kremlin dont l'immobile clarté brille comme les lampes inexorables sur la paillasse des prisonniers. Le ballon auquel est suspendue ton image se balance au-dessus de la Place Rouge nocturne et de l'immensité de la neige russe. Je viens avec le jeune visage que tu as choisi pour moi, mon air gauche et ferme, mon

---

<sup>346</sup> L'expression, « revivre une seconde fois », est inspirée du texte de Luo Yi-jun, « La seconde fois » (*Dierci* 第二次), qu'il écrit pour *Une aube d'été, l'amour autour des fleurs de lotus*, p.171-214.

<sup>347</sup> Kvetoslav Chvatik, « L'âge lyrique », *Le Monde romanesque de Milan Kundera*, traduit de l'allemand par Bernard Lortholay, Paris, Éditions Gallimard, 1995. Les italiques dans la citation sont soulignées par l'auteur lui-même dans le livre, p.104.

<sup>348</sup> François Ricard, « Œuvre, plutôt qu'Œuvres complètes », *Le Magazine littéraire*, n° 507, avril 2011, p.52.

parapluie. Sans doute suis-je le seul être auquel tu puisses accepter de parler ce soir. Je suis ta jeunesse : je suis Koba.<sup>349</sup>

À travers la voix de Koba s'adressant à Staline, André Malraux résume « de façon formellement et conceptuellement magistrale », son rapport avec le communisme, c'est-à-dire une aberration juvénile.<sup>350</sup> Voilà une lucide confession autocritique sur la jeunesse révolutionnaire qui nous fascine à jamais, puisqu'elle appelle une remarque qui nous intéresse. André Malraux a dit ce que Chu T'ien-hsin a essayé peut-être de « dissimuler » tout au long de son écriture après 1987 : un « passé imparfait », son angélisme juvénile dû à l'innocence, ou à l'ignorance. Le passé idyllique qu'évoque Chu T'ien-hsin habituellement n'est-il pas finalement « imparfait » au sens d'« inachevé », terme employé par Tony Judt pour désigner la jeunesse et le passé d'une grande partie de la communauté intellectuelle française qui se laissa emporter dans le tourbillon du communisme après la seconde guerre mondiale. Pour Tony Judt, le silence ou le soutien de ces intellectuels français face au totalitarisme de Staline reste un malaise indubitable à éclairer dû à l'ambivalence morale de gens comme Jean Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Emmanuel Mounier et leurs contemporains. Pour lui, une série de Mémoires et biographies de ces intellectuels qu'on peut avoir sous les yeux au cours des dernières années sont de qualité, ils décrivent des trajectoires personnelles de manière différente. « Mais nombre d'entre eux partagent un même souci de se justifier, le besoin de comprendre l'allégeance politique — envers le communisme — qui colora leur jeunesse et continue à les marquer ». <sup>351</sup> Le souvenir gêné des engagements passés

---

<sup>349</sup> Le texte, s'intitulant « Staline et son ombre », est écrit en décembre 1949 au moment où le monde communiste prépare une célébration, quasi religieuse voire hystérique du soixante-dixième anniversaire de Staline. Le nom « Koba » selon Jorge Semprun, est le premier pseudonyme de Staline, mais également le nom de guerre d'un jeune militant juif des groupes de choc de la MOI. Jorge Semprun, « Rupture et continuité dans l'engagement de Malraux », <http://www.charles-de-gaulle.org/pages/l-homme/dossiers-th>, consulté le 19 juillet 2012.

<sup>350</sup> L'expression est employée par Jorge Semprun, « Rupture et continuité dans l'engagement de Malraux », <http://www.charles-de-gaulle.org/pages/-homme/dossiers-thematique>, consulté le 19 juillet 2012.

<sup>351</sup> Tony Judt, *Un passé imparfait, Les intellectuels en France 1944-1956*, traduit de l'anglais par Pierre -Emmanuel Dauzat, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1992. p.11. Il a cité plusieurs cas, tels que les Mémoires d'Edgar Morin, Claude Roy, Pierre Daix et Alain Besançon par exemple, afin de démontrer ce passé aberrant.

de l'auteur que le récit évoque, si honnête soit-il, demeure, selon Tony Judt, « une explication partielle de son choix à l'époque, complique plutôt qu'elle ne nous éclaire ». <sup>352</sup>

À cet égard, la mémoire envahissante de bonheur juvénile de Chu T'ien-shin, contrairement à l'aveu d'échec d'André Malraux, ne traduit-elle pas exactement le caractère obscur, dérivant d'un défaut ou d'une tâche indubitable, dans un parcours littéraire si brillant et parfait ? Que n'a-t-elle pas dit ? Fonctionne-elle, cette mémoire envahissante, comme un retour de l'unité perdue ou un fardeau singulier qui continue à peser sur la romancière ? Incapable de faire face à un présent fait de fêlure et d'incertitude, le narcissisme de l'attitude lyrique conduit l'écrivaine à une sorte de défaillance intérieure : redoublée entre sentiment et ironie, incarnée par un sujet qui ne prétend pas avoir conservé une identité intérieure. Après tout, le dos est tourné à l'histoire et à ses présentations tourmentées, il ne reste plus que la nostalgie d'un rêve perdu de jeunesse. Nous voyons bien que la nostalgie fonctionne ici comme quête d'une unité perdue. Mais la nostalgie n'est-elle pas l'expression de l'ignorance et de l'oubli pour Milan Kundera, le romancier tant admiré par Chu T'ien-hsin ?

Si nous nous référons dans la suite à ce que Sigmund Freud dit de la mélancolie, nous pouvons noter la place de cette jeunesse éternelle accordée dans l'écriture de la romancière : elle fonctionne finalement comme un « absolu déchirement » dans le cheminement de l'évolution romanesque de la romancière :

Les causes déclenchantes de la mélancolie débordent en général le cas bien clair de la perte due à la mort et englobent toutes les situations où l'on subit un préjudice, une humiliation, une déception, situation qui peuvent introduire dans la relation une opposition d'amour et de haine ou renforcer une ambivalence déjà présente. <sup>353</sup>

Dans son essai « Deuil et mélancolie », Sigmund Freud a élaboré une nouvelle dimension à la théorie de la mélancolie afin de la comparant avec l'affect normal du deuil : il s'agit, pour ce qui nous concerne ici, d'une perte dans les deux

---

<sup>352</sup> Tony Judt, *Un passé imparfait, Les intellectuels en France 1944-1956*, p.13.

<sup>353</sup> Sigmund Freud, « Deuil et mélancolie », Paris, Éditions Gallimard, 1968, p.159.

états psychiques : « le deuil est régulièrement la réaction à la perte d'une personne aimée ou d'une abstraction mise à sa place, la patrie, la liberté, un idéal, etc. » ; et la mélancolie « c'est une perte concernant son moi », « une maladie du moi » chez le sujet mélancolique. Pour résumer, la perte ne se joue pas sur le même plan dans les deux douleurs psychiques : « dans le deuil le monde est devenu pauvre et vide, dans la mélancolie c'est le moi lui-même ».

Plus précisément, à la différence du deuil qui finit par l'acceptation de l'objet perdu, la mélancolie par contre se présente comme un deuil qui a mal tourné : « dans la mélancolie se nouent autour de l'objet une multitude de combats singuliers dans lesquels haine et amour luttent l'un contre l'autre, la haine pour détacher la libido de l'objet, l'amour pour maintenir cette position de la libido contre l'assaut ». <sup>354</sup> C'est ainsi que Sigmund Freud nous explique l'impossibilité pour le sujet de se séparer de l'objet perdu. L'ambivalence de ces sentiments contradictoires ne rend le deuil finalement que impossible et cela finit par l'incorporation de l'objet perdu par le sujet lui-même : « L'ombre de l'objet tomba ainsi sur le moi qui put alors être jugé par une instance particulière comme un objet, comme l'objet abandonné. De cette façon la perte de l'objet s'était transformée en une perte du moi et le conflit entre le moi et la personne aimée en une scission entre la critique du moi et le moi modifié par identification ». <sup>355</sup> Dans cette perspective, nous adopterons cette définition des recherches freudiennes pour indiquer la mélancolie qui se présente sous des formes diverses dans l'écriture mémorielle de Chu T'ien-hsin : le *tu* de l'écriture par exemple, ce dédoublement du « je » n'est-il pas en effet le dédoublement de l'objet perdu et toujours aimé, envisagé dans un sens très large, qui inclut le moi d'autrefois ou l'idéal juvénile ? Ou encore, l'obsession de l'écriture mémorielle fonctionne comme une « plainte » portée contre ce qu'elle est devenue aujourd'hui. C'est aussi ce que Sigmund Freud nomme le « clivage du moi en moi », qui est le résultat d'un refus de changement et d'un repli sur soi chez le sujet mélancolique.

C'est pourquoi l'analyse de Fan Ming-ru 范銘如, à propos du *Flâneur*, est conclue par la phrase suivante :

---

<sup>354</sup> Sigmund Freud, « Deuil et mélancolie » p.168

<sup>355</sup> Sigmund Freud, « Deuil et mélancolie », p.156.

失怙，對朱天心而言，不僅只是痛失親長，更是近年來亟欲維護的理體信念的再崩盤。悼父，豈非悼己呢？<sup>356</sup>

Pour Chu T'ien-hsin, la perte du père n'est pas seulement la perte douloureuse d'un parent cher, c'est surtout l'effondrement d'un système de conviction qu'elle soutient et défend profondément. Le deuil du père n'est-il pas finalement le deuil de soi ?

Quand la vie réelle rend le volume de la vie passée tout à fait insignifiant, que reste-il à faire ? Du *Flâneur* à *Une aube d'été, l'amour autour des fleurs de lotus*, la phase de deuil à la suite du décès de son père – et de l'effondrement d'une valeur idéaliste incarnée par ce dernier – se transforme peu à peu en phase mélancolique, puisque le travail de deuil devient indéterminé. Nous voyons bien la mémoire de cette jeunesse fonctionner dès lors chez elle comme un constitutif du sujet, un refus de cette perte. Ne pouvant pas faire le deuil avec ce passé en question, voire l'intérioriser, le sujet vit désormais dans la mélancolie, « marquée d'une condition qui fait défaut dans le deuil normal ou qui transforme celui-ci en deuil pathologique » :

Il était dès lors de simple logique de prolonger également la vie dans le passé, d'imaginer les existences antérieures, la migration des âmes et la nouvelle naissance, tout cela dans l'intention de ravir à la mort sa signification d'abolition de la vie.<sup>357</sup>

Et si nous reprenons encore une fois la remarque ci-dessus de Sigmund Freud dans « Considérations actuelles sur la guerre et la mort », texte contemporain du « Deuil et mélancolie », c'est pour mieux comprendre les rapports d'une vie à la perte, au deuil et à la mort.

Le caractère destructeur de ce bonheur juvénile est bien illustré par les mots de Stefan Zweig dans *Le Monde d'hier* et que la romancière a cité en tant que citation préambule dans sa propre nouvelle « Dernier regard vers la cité du sud » :

---

<sup>356</sup> Fan Ming-ru 范銘如, « La manie du recyclage dans *Le flâneur* » (*Manyouzhe de shihuangpi* 漫遊者的拾荒癖) <http://unitas.udngroup.com.tw/web-old/b/200104/storyb4-1.htm>, consulté le 20 mai 2010.

<sup>357</sup> Sigmund Freud, « Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort », cité du livre de Jacques Hassoun, *La cruauté mélancolique*, Paris, Aubier, 1995, p.15.

火車越過邊境的那一剎那，我就像聖經裡的羅德一樣，知道自己身後的一切都化做了塵土與灰燼，一切都凝結成了和鹽一樣苦澀的歷史。

Et à l'instant où le train passa la frontière, je savais comme Loth, le patriarche de la Bible, que derrière moi, tout était cendre et poussière, un passé cristallisé en sel amer.<sup>358</sup>

Cet extrait paraît pouvoir éclairer la plupart des récits de Chu T'ien-hsin : nous sentons vivre tout un monde du temps passé à elle seule et dont l'écriture sauve la mémoire. Emplie à la fois de souvenirs et de rêves brisés, la romancière explore cet univers ironique et douloureux de l'histoire qu'elle a vécu. Et le terminus de ce voyage est ce passé aimé par l'individu, cependant humilié par l'histoire. C'est ainsi que la romancière se dirige, en fin de compte, vers le temps de son passé heureux, de même que Stefan Zweig retourne vers son passé épanoui, la Vienne et l'Europe d'avant 1914, où il a grandi et connu ses premiers succès d'écrivain.

Cependant, les destins « distincts » de deux « écrivains exilés » ne peuvent pas nous laisser indifférents après leur passé heureux interrompu par l'histoire : l'une, considérée souvent comme écrivain de talent depuis sa jeunesse, sa gloire littéraire continue à croître auprès du public, sur Taïwan et ailleurs ; l'autre, ayant fui l'Autriche comme un criminel, part fuir le monde entier, car il n'a plus de place nulle part. En outre, les nouvelles que Chu T'ien-hsin écrit jusqu'ici sont profondément inscrites dans ses rapports immédiats avec le monde réel qui l'entoure : son expérience romanesque, liée profondément à la vie personnelle dont les éléments donnés par les circonstances ont été instantanément repris et transformés dans une élaboration imaginaire qui lui est propre. C'est pourquoi, au fur et à mesure de son évolution romanesque, s'affirme peu à peu le caractère ironique de ses « nouvelles » qui traduisent, par la forme elle-même, justement l'ironie des circonstances. Le seul roman de la nouvelliste, *Une aube d'été, l'amour autour des fleurs de lotus*, est constitué par l'adjonction d'unités fragmentaires. Limitée à une forme courte, la nouvelle est définie par essence comme genre de la

---

<sup>358</sup> Stefan Zweig, *Le Monde d'hier, Souvenirs d'un Européen*, trad. de l'allemand par Serge Niémetz, Paris, Belfond, 1993, p.471.



circonstance, comme son nom l'indique déjà : « elle rapporte des nouvelles concernant des faits présentés comme réels, qui se seraient déroulés dans un présent récent ». <sup>359</sup> C'est une écriture liée fortement à une pratique de saisir l'immédiatement contemporain. *Ce qui n'est pas fini* et « À mes frères des *juancun* » en sont les deux exemples par excellence.

Mais il faut du recul pour entrer dans l'Histoire. L'envahissement du *tu* empêche en effet ce regard trop introverti de se tourner vers les autres. La « liberté » que nous donne la société démocratique que nous avons évoquée au commencement de cette partie n'est pas sans poser des questions à ceux qui la mettent à la disposition du sujet, à ceux qui l'engagent dans son être même. Le travail d'Alain Ehrenberg et d'Ashis Nandy nous ont déjà démontré ce dilemme d'être soi-même chez l'individu introduit aussi bien par le système démocratique que par l'oppression moderne. Mais quel prix à payer pour être soi-même ! Le chemin pour acquérir cette liberté que la société moderne nous lègue sera long et complexe. C'est ainsi que nous lisons l'œuvre de Chu T'ien-hsin après 1987, ce qui n'est pas du tout le cas habituellement, comme l'expression d'une perte de soi et d'un processus de devenir, car l'écriture est devenue le seul lieu où conjure la perte de soi et où reconstitue un moi bien souffrant. « La liberté » qu'elle évoque elle-même à la fin de sa dernière œuvre, est enfin le mot-clé qui dévoile un chemin à traverser.

Oui, ce sont les livres de deuil et de mélancolie, comme Ng Kim-chew, Luo Yi-jun et Peng Hsiao-yen les qualifient lorsque ils analysent respectivement *Le flâneur* et *Une aube d'été, l'amour autour des fleurs de lotus*. Cette profonde mélancolie dont les trois critiques insistent sur sa nature « ontologique », se révèle aussi une mélancolie à la fois « historique » et « politique ». Pour nous, l'aspect politique que les trois critiques négligent est profondément ancré dans l'écriture de Chu T'ien-hsin, c'est ce que nous avons essayé de démontrer tout au long de notre étude. Cependant ses meilleurs écrits prennent paradoxalement leur inspiration dans cette expérience douloureuse qui souligne le poids de l'Histoire par rapport au mal-être d'une communauté « trahie » par la politique. Se faisant l'interprète de la

---

<sup>359</sup> Camille Dumoulié, « L'ironie des circonstances : l'art de la nouvelle au XXe siècle (Tchekhov, Pirandello, Joyce) », *La Circonstance*, sous la direction de A.-Y. Julien et J.-M. Salanskis, Paris, Presses Universitaires de Paris, 2008. p.175.

commune à laquelle elle appartient ou la porte-parole des marginaux à un moment donné dans sa carrière, la nouvelliste a laissé, de cette période de transition politique à Taïwan, une image forte et personnelle malgré tout, et qui détient une valeur capitale pour un temps de la mémoire littéraire à Taïwan.

N'est-ce pas ce qui témoigne de la passion mélancolique de Chu T'ien-hsin pour un temps qui ne passe pas ?



## **En guise de conclusion**

## Les deux yeux de la mémoire : chronologie et géographie <sup>360</sup>

Le romancier Yang Zhao 楊照 décrit vivement, par le biais d'un de ses personnages, une époque où l'individu remarque avec joie que la mémoire de chacun peut enrichir, voire corriger l'histoire officielle du pouvoir :

台灣的「現在」，對我變成轉手的知識；還好我還有過去記憶可供應用。而剛好那段權威瓦解的過程中，記憶也是社會上討論相當廣泛的一個議題。.....台灣的社會記憶進入「眾聲喧嘩」的階段，許多人在反覆訴說過去的時，重整、改造了自己的記憶，在被禁抑的故事和制式官方說法的衝突、叫罵間，創造出了豐富、多變化的記憶論述。<sup>361</sup>

Le « présent » de Taïwan me paraît transformé en une connaissance transférée. Par chance, j'ai des souvenirs du passé pour les utiliser. La mémoire est le sujet qui suscite nombre de discussions durant la voie vers la destruction d'un régime totalitaire. La mémoire de la société taïwanaise est entrée dans une période d'« hétéroglossie ». Au moment de raconter, de manière répétitive, leur passé, beaucoup de gens ont modifié et reconstruit leur mémoire. Infligés dans les conflits et les clameurs provoqués par la tension entre les histoires interdites et leurs versions officielles, ils ont créé des discours de mémoire riches et multiples.

Le phénomène de la mémoire individuelle est ainsi florissante, même explosive face à une histoire officielle remise en question. La reproduction massive de la mémoire individuelle entre donc en concurrence avec le discours officiel du pouvoir, quel qu'il soit Nationaliste ou indépendantiste. Pourtant, l'ampleur de la « fièvre de mémoires » qui saisit le monde intellectuel, en particulier, le monde littéraire pendant une décennie après la levée de la loi martiale, semble n'avoir d'égale que

---

<sup>360</sup> Le titre de cette section est une phrase d'Anatole France : « La chronologie et la géographie sont les deux yeux de l'Histoire », citée par Tara Collington dans son étude sur une œuvre de Marguerite Yourcenar, « Les deux yeux de l'histoire : chronologie et géographie dans *Mémoires d'Hadrien* », *Lectures chronotopiques, Espace, temps et genres romanesques*, Montréal, XYZ éditeur, 2006, p.99 et 103.

<sup>361</sup> Yang Zhao cité de Chen Guo-wei 陳國偉, *Imaginer Taïwan : écriture communautaire dans les romans taïwanais contemporains (Xiangxiang taiwan : dangdai xiaoshuo zhong de zuqun shuxie 想像台灣:當代小說中的族群書寫)*, Taipei, Wunan tushu, 2007, p.130.

l'oubli dans lequel elle est tombée. Le trop-plein mémoriel qui envahit les années 1990 s'en va rapidement avec l'accélération toujours trop vite de la société taïwanaise. Le temps de la mémoire, que nous avons évoqué tout au long de cette étude, n'est finalement un moment éphémère dans une société où tout change si vite, et où l'accumulation historique et culturelle paraissait difficile, voire impossible.

La mémoire dans ses constructions les plus diverses, se révèle finalement l'identité, car toucher au passé, c'est toucher à presque tout ce que nous étions et nous sommes. La mémoire est donc un processus d'identification et un médium de réflexion à travers laquelle on connaît et construit le présent. Bref, l'identité n'est pas simplement une construction individuelle, mais plutôt sociale et même mondaine, si nous regardons de près cette littérature de la mémoire insulaire. À travers ce temps de la mémoire des années 1990, la société taïwanaise a connu aussi bien la création d'une identité communautaire que la divergence des identités des ethniques. Et ce phénomène mémoriel ne correspond-il pas à ce que définit Paul Ricœur « l'identité narrative » qui est néanmoins pour le moment une solution à toutes les apories de l'identité : pour se connaître, c'est d'abord savoir se raconter.

Sortant de cet arrière-plan où une part importante de l'activité littéraire semble se perdre dans ce passé conflictuel, certains romanciers, à l'aube du troisième millénaire, commencent à exprimer leurs différentes sensibilités politico-esthétiques grâce à des stratégies narratives et des points de vue plus ouverts. La première décennie du XXI<sup>e</sup> siècle est donc marquée, sur la scène littéraire, par une autre manière de traiter l'histoire et la mémoire, si nous pouvons le dire ainsi. Face à une société qui va toujours plus vite, on se demande si la société taïwanaise n'est pas finalement pas caractérisée plutôt par l'oubli que par la mémoire ? Le contexte est certes différent avec le temps ; il est, du moins, en apparence, moins politique. Afin d'échapper à cette littérature de confrontation ethnique, certains écrivains jettent un regard nouveau sur ce conflit qui enferme le monde intellectuel taïwanais dans des controverses particulièrement vives jusqu'à l'aube du XXI<sup>e</sup> siècle. C'est donc le temps pour l'avènement d'une nouvelle littérature du terroir. Un nouveau mouvement littéraire dont l'appellation n'est pas encore figée en fonction des critiques taïwanais, tels que « roman du nouveau terroir » (*xin xiangtu xiaoshuo* 新鄉土小說), « léger roman du terroir » (*qing xiangtu shaosuo* 輕鄉土小說) par

exemple. On emploie ici l'appellation proposée par Fan Ming-ru 范銘如, « le roman du post-terroir » (*hou xiangtu xiaoshuo chutan* 後鄉土小說).<sup>362</sup>

Selon Fan Ming-ru, le roman du post-terroir ne s'engage pas dans la nostalgie d'un passé traditionnel ni dans la défense d'une identité intangible comme le mot « terroir » le suggère souvent, mais dans la construction d'un lieu où les interactions culturelles sont la norme du quotidien. La conscience du terroir chez certains auteurs est parfois enrichie par la littérature écologique de ces deux dernières. C'est un produit imaginaire et mondial qui essaie de répondre à l'évolution socio-politique de la société taïwanaise d'un côté et à la mondialisation fulgurante du globe de l'autre autour de la question du terroir, ou bien, du local. L'influence de la littérature étrangère contemporaine est remarquablement visible par le biais de l'œuvre traduite florissante sur l'île. Comme le dit bien Fan Ming-ru, toutes sortes de post-études ont tellement marqué la scène littéraire et intellectuelle depuis le milieu des années 1980. Par exemple, le recours au surnaturel est très présent dans ce courant littéraire qui se veut renouveler justement le sens du terroir. La participation de certains écrivains continentaux de troisième génération accentue davantage cette ouverture d'esprit à l'égard de la conscience du terroir. La terre de Taïwan n'est plus un lieu de refuge, mais un lieu de vie où une nouvelle génération des « exilés » chinois a débarrassé le poids d'une vieille idéologie politique. Le terme « terroir » n'est plus simplement réservée aux Taïwanais de souche comme d'habitude, les immigrants chinois ont aussi leurs propres imaginaires là-dessus. Ce qui doit souligner, c'est la participation des écrivains aborigènes dans ce mouvement littéraire. Plus que les autres, ils ont une conscience plus aigüe de ce thème. Face à l'anéantissement de leur culture et de leur peuple, la nature que leur culture respecte beaucoup reste la seule matière à revendiquer pour ces premiers habitants taïwanais !

Certes, les littératures postcoloniales offrent un moyen d'accès pour exploiter l'aliénation des sujets opprimés comme toute histoire après-répression ou après-

---

<sup>362</sup> Fan Ming-ru, « Début de recherche sur le roman du post-terroir » (*Houxiangtu shaoshuo chutan* 後鄉土小說初探), *Géographie littéraire, lecture spatiale dans le roman taïwanais* (*Wenxue dili Taiwan xiaoshuo de kongjian yuedu* 文學地理, 台灣小說的空間閱讀), Taipei, Maitian chuban, 2008, p.251-290.

colonisation. Or, la question d'identité, malgré sa richesse et son importance, reste une thématique coûteuse. C'est pourquoi un nouvel imaginaire historique, promu après 1995, remplace peu à peu la réflexion conflictuelle de la théorie postcoloniale qui domine Taïwan depuis 1987. C'est la proclamation de « l'imaginaire océanique ouvert sur le monde » (*kaifang de haiyang xiangxiang* 開放的海洋想像), devenant la rhétorique essentielle des récits historiques. On ne parle plus de « répression » (*yapo* 壓迫), mais d'« ouverture » (*kaifang* 開放).<sup>363</sup> L'apparition du roman du post-terroir en fait preuve. Suivant les traces de la littérature du terroir des 1970, la première caractéristique de ces romans est d'offrir un nouveau traitement de la matière historique, et envisage un nouveau rapport au passé et à la terre.

Nous voyons bien là-dedans une intention ambitieuse de concilier et de dépasser aussi bien la querelle entre le modernisme et le nativisme des années 70 que la guerre mémorielle des années 90 entre deux consciences politiques binaires. Et les nouvelles réflexions sur l'espace et le temps rendent visible l'irréductible différence mémorielle. Par rapport à ces romans qui accentuent leur inspiration de la terre, nous retournons vers la construction mémorielle de Chu T'ien-hsin. Nous soulignons l'ambiguïté de la relation entre les lieux et la mémoire, ce qui manque plus ou moins dans son écriture mémorielle. Chez Chu T'ien-hsin, le temps a fonctionné comme un principe ordonnant de façon croissante, le lieu, elle le relègue en dessous en fonction des principes du temps. Or le retour de soi et l'enquête de la liberté de l'individu ne demandent-ils pas exactement à la nouvelliste d'affronter un territoire de l'espace et du temps où son corps situe ? La mémoire n'est pas simplement une production du temps, c'est aussi une construction du lieu, construction d'une relation matérielle et symbolique à un espace.

Mais, « l'injustice passée a bien eu lieu et est accomplie. Ceux qui ont été battus sont réellement battus. Au bout du compte votre proposition est théologique. Si l'on prend tout à fait au sérieux l'inaccomplissement ; on doit croire au Jugement

---

<sup>363</sup> Chiu Kuei-fen, « Les problèmes les plus urgents dans la recherche de la littérature taïwanaise » (*Taiwan wenxue yanjiu zui poqie de wenti* 台灣文學研究最迫切的問題), *La pensée de l'indigénisation dans l'Asie de l'Est postcoloniale : le champ de la littérature taïwanaise* (*Houzhimin de dongya zaidihua sikao* 後殖民的東亞在地化思考台灣文學場域), sous la direction de Chiu Kuei-fen et de Liu Shu-qin 柳書琴, Tainan, Guojia taiwan wenxue guan, 2006, p.439-443.



dernier.»<sup>364</sup> C'est ainsi que Max Horkheimer relève ce propos historique dans une lettre à Walter Benjamin. Oui, « c'est de la théologie, mais dans la remémoration », lui répond en quelque sorte Walter Benjamin dans un fragment de ses études sur l'histoire.<sup>365</sup> Pour le penseur allemand, cette nature religieuse du Jugement dernier pourrait se réaliser dans la dimension profane et politique de se souvenir. « Ce que la science a constaté, la remémoration peut le, odifier. La remémoration, poursuit encore Walter Benjamin, peut transformer l'inaccompli (le bonheur) en accompli et l'accompli (la souffrance) en inaccompli »<sup>366</sup> La dialogue de Walter Benjamin et de son ami Max Horkheimer nous indique le rôle de la mémoire face au passé oublié, ou à l'accompli (la souffrance) de la condition humaine. Cela nous reconduit également à la question posée dans la première partie lorsque nous évoquions le risque de voir cette écriture de la mémoire et de l'histoire prisonnière de passions encore vives, parce qu'elle est tributaire d'enjeux politiques de toutes sortes, en particulier des enjeux identitaires. Revenons maintenant donc au problème que nous affrontons, dès le début de ce travail : dans un contexte où la politique domine, l'écriture de la mémoire est-elle une expérience d'émancipation ou d'institution ? Ou si l'on veut aller plus loin encore : pourrait-on penser contre, ou au delà de la pensée dominante, lorsque l'on est formée et construit par celle-ci ? Nous voulons répondre à ce questionnement par un roman dont l'auteur est justement reconnu comme l'un des représentants du roman du post-terroir afin de clore cette décennie de folie politique que furent les années 1990.

En 2007, Wu Ming-yi 吳明益 publie *Trajet du sommeil* (*Shuimian de hangxian* 睡眠的航線), il y développe une nouvelle forme de narration sur le thème de la mémoire et de l'histoire.<sup>367</sup> Soucieux d'exactitude historique, Wu Ming-yi a réuni une documentation historique considérable, analogue à celle qu'aurait pu recueillir un historien, pour retrouver son modèle. Le souci de revivre le destin d'un individu, ici, la vie de Saburō 三郎, à travers la grande histoire est considérable. Cependant, les événements historiques ne sont que le décor, quoique laborieusement reconstitués, ce qui compte, c'est peut-être la douleur subie, n'arrivant pas la

---

<sup>364</sup> Lettre de Max Horkheimer à Walter Benjamin, on se réfère au *Walter Benjamin* de Gérard Raulet, Paris, Ellipses Éditions marketing, 2000, p. 62.

<sup>365</sup> Walter Benjamin, cité de Gérard Raulet, *Walter Benjamin*, p. 62.

<sup>366</sup> Walter Benjamin, cité de Gérard Raulet, *Walter Benjamin*, p. 62.

<sup>367</sup> La version française de ce roman sera sortie en septembre 2012, trad. par Gwennaél Gaffric. *Les Lignes de navigation du sommeil*, Paris, You Feng, 2012.

formuler par la parole, de l'individu impliquée dans la catastrophe de l'histoire humaine. Car devenant taciturne, la vie de Saburō est réduite au silence lorsqu'il revient de la guerre. Le roman est composé en gros par deux récits mis en parallèle : le premier récit s'enroule autour du deuxième sans se confondre avec celui-ci. Deux trames alternent, l'une traitant le souci omniprésent du narrateur autour de ses problèmes de sommeil et de rêves, qui concerne normalement le temps présent ; et l'autre, retraçant la vie du Saburo, qui appartient à un passé individuel et historique à la fois. La séquence des reconstructions du passé dans le deuxième récit rattache finalement à la vie présente du narrateur : c'est le passé inconnu du père que le narrateur cherche à connaître à travers deux voies différentes, historique et onirique. Constitué par un dossier documenté d'une part, le récit s'ouvre également à un procédé onirique, voire déroutant. C'est pourquoi le roman contient de nombreuses inventions de rêves ainsi que des réflexions sur le rêve.

L'importance des thèmes du sommeil et des rêves fait de ce roman historique un exemple singulier. Chez Wu Ming-yi, la mémoire n'est pas un objet perdu à retrouver, mais un médium de réflexion à travers lequel on connaît et construit le monde. C'est pourquoi l'exploration de la mémoire chez lui est saisie par son détour, c'est-à-dire passe plutôt par les rêves. L'aphasie et la disparition du père ne sont-elles pas les métaphores d'une histoire oubliée dont la recherche de la vérité se voue en fin de compte à l'impossible ? La voie onirique propose peut-être une solution, ou une vision, pour recomposer l'arbitraire du souvenir et le caractère insaisissable du passé. D'ailleurs, le livre fait une place aux non-humains, pour souligner que le monde où nous vivons est saturé des interactions entre humains et non-humains, ceux-ci présentés ici par une tortue, une divinité bouddhiste et la nature. Le sujet du roman est donc aussi écologique : il s'agit d'ouvrir un espace aux non-humains, à ceux à qui nous n'avons pas encore prêté attention. En d'autres termes, c'est toute l'étendue de l'histoire, humaine et non-humaine, que le romancier déploie. Wu Ming-yi associe l'écriture mémorielle et historique à une recherche plus vaste dont le véritable enjeu est une enquête morale et spirituelle sur la condition du

monde : « Une guerre entraîne une autre, un désastre conduit à un autre ».<sup>368</sup> Le roman n'a pas tourné vers l'étude de soi, mais vers la condition du monde. L'individu se fond donc dans l'histoire du monde, jusqu'à disparaître dans un océan, un océan dont l'image puissante surgit sans cesse dans le rêve du narrateur.

« Le grand historien est celui qui réussit à rendre acceptable une nouvelle manière de suivre l'histoire », écrit Paul Ricœur dans *Temps et récit*.<sup>369</sup> Le roman séduisant de Wu Ming-yi pourrait répondre d'une manière fructueuse aux questions complexes d'histoire et de mémoire : vingt ans après la libération de la société taïwanaise, l'imagination historique de Wu Ming-yi propose un chemin de sortir du conflit binaire. Le temps des relectures des passés de colonisation et d'oppression dont la réévaluation est presque abouti. Car son travail de mémoire et de deuil nous conduit jusqu'au point où nous pouvons dire le mal sans colère, sans assommer la mémoire par didactisme, sur un mode doux, cependant ferme. L'intention initiale de Wu Ming-yi est de revisiter l'histoire et les récits de résistance insulaire sans s'enliser dans les conventions usuelles des récits sur les victimes. Il ne nous semble pas exagéré de dire que nous ne sommes plus dans l'ère des réverbérations comme la première décennie après 1987. Nous le considérons par conséquent comme une somme qui met en question les idées de son temps : celles de la mémoire et de l'histoire, mais d'une manière réfléchie et paisible. N'étant plus simple reflet de la société, la mémoire d'une famille taïwanaise fonctionne comme une mémoire de la condition du monde !

Oui, il y a une différence entre histoire et mémoire, comme ce que nous avons mentionné dans la première partie de notre étude : la mémoire entendue comme l'autre face de l'histoire. Mais si nous sortons du champ des sciences

---

<sup>368</sup> Wu Ming-yi, *Trajet du sommeil*, p.295. Dans un chapitre du roman, l'auteur traite la douleur et le mal de la vie à travers la divinité *Pusa* 菩薩, une divinité bouddhiste qui se transforme en « personnage ». L'auteur nous dit que *Pusa* n'arrive pas à dormir du fait de la tristesse qu'« elle » éprouve pour la condition humaine dans laquelle « 戰爭的背後其實還有戰爭，而災難的背後仍將有災難 ». Une guerre entraîne en effet une autre, un désastre conduit encore à un autre » La traduction de Gwennaël Gaffric est la suivante : « elle qui sait que derrière chaque guerre, il y a encore une guerre, que derrière chaque catastrophe, il y a toujours une catastrophe. » *Les Lignes de navigation du sommeil*, p.395.

<sup>369</sup> Paul Ricœur, *Temps et récit*, tome I, *L'intrigue et le récit historique*, Paris, Le Seuil, 1983, p.275-276.

humaines, quel est le rapport entre mémoire et littérature ? Peut-on dire « la littérature comme mémoire », comme ce qu'Antoine Compagnon a prononcé dans son travail sur Marcel Proust. Le terme dont le sens plus vaste que ce que nous employons auparavant, Antoine Compagnon entend ici la mémoire au sens bakhtinien, c'est-à-dire les langues du monde, une bibliothèque du monde. L'écume du monde est, poursuit-il, conservé par la littérature comme une mémoire de la culture. À cet aspect, on pourrait conclure que l'histoire et la littérature ne sont au fond qu'une partie de la mémoire que les gens ont conservé par l'écrit. Et il va encore plus loin : au lieu de parler de « l'histoire de la littérature » comme d'habitude, il propose « la mémoire de la littérature » qui désigne l'accumulation et la multiplicité de ce qui s'est passé sur la scène littéraire afin de s'opposer à l'histoire officielle dans son progrès chronologique. « La mémoire de la littérature, comme le rêve dont elle emprunte la logique, ne respecte rien, mais condense et déplace, renverse les valeurs, profane ce qu'elle adore. »<sup>370</sup>

« Rien de définitif ne s'est encore produit au monde, le dernier mot du monde et sur le monde n'a pas encore été dit, le monde est ouvert et libre, tout est encore à venir et sera toujours à venir. » L'espoir de Mikhaïl Bakhtine nous mène vers la fin de cette étude. Le sens politique ou moral peut-être produit dans l'immédiat par les puissances ou les masses, mais il postule que le sens historique viendra le confirmer. Cela est le jugement de la postérité. Le surgissement de l'imprévisible, que Walter Benjamin appelle du nom de « Rédemption », amène, apparu sous forme d'une rupture de la temporalité historique, la possibilité d'une ouverture possible, une possibilité toujours « présente » d'actualiser ce qui est oublié. Le concept de « littérature de Taïwan », terme proposé et défini par Ye Shi-tao 葉石濤, est aujourd'hui employé a contrario de son usage initial. En d'autres termes, la littérature taïwanaise est actuellement à la fois une et multiple depuis sa création du terme, mais deux traits la caractérise en son essence : l'incertitude et la survivance. Si nous parlons aujourd'hui encore de la littérature taïwanaise, sachons que son histoire toute courte enveloppe et développe en même temps une histoire de

---

<sup>370</sup> Antoine Compagnon, *Proust, la mémoire et la littérature*, Paris, Odile Jacob, 2009. p.28-29.

la société, de la politique, et même, si on pourrait le dire, de l'histoire avec son grand hache.

« L'horizon recule, et le monde, qui semblait fini recommencer. » C'est ainsi que Marcel Proust clôt son œuvre, et c'est ainsi que nous sommes au début d'une nouvelle histoire : le monde moderne avec ses mouvements de l'éphémère.<sup>371</sup> Tout survit peut être en un instant disparaît. Le cas de la littérature taïwanaise n'est qu'un cas dans un monde qui va trop vite sans savoir vers où l'on se dirige. L'interprétation de cette « mémoire » si récente, indéfiniment ouvert à la réinterprétation et à la création des critiques. Ce qui s'ouvre ne s'achève pas et il sera remis en question dans le temps pour toujours, si nous reprenons encore une fois l'idée des interruptions imprévisibles de l'histoire chez Walter Benjamin. En tant qu'ouverture historique, la rupture est un instant messianique chez lui. A cet égard, nous sommes dans un débat qui, loin de conclure, ne travaille qu'à maintenir ouverte la question : pour inventer, reinventer sans cesse une histoire de la résistance.

---

<sup>371</sup> Les mots sont inspirés du livre de Gérard Glatt, *Une poupée dans un fauteuil* : « L'horizon recule, et le monde, qui semblait fini recommencer. C'est ainsi que Marcel Proust clôt son œuvre, et c'est ainsi qu'il l'ouvre à l'avenir. » Paris, Daniel Cohen éditeur, 2009, p.254.

## **Bibliographie**

## **I. Œuvres de Chu T'ien-hsin**

---

## 1. Sources/œuvres de Chu T'ien-hsin

Les références de la première édition sont mises en parenthèses à la fin le cas échéant :

*Les jours sur l'Arche de Noé* (*Fangzhou shang de rizi* 方舟上的日子), Taipei, Lianhe wenxue chubanshe, 2001 (Taipei, Yanxin chubanshe, 1977).

*Chant d'un hors-monde — Chronologies du lycée de filles de Taipei* (*Jirange — beiyi nü san nian ji* 擊壤歌 — 北一女三年記), Taipei, Lianhe wenxue chubanshe, 2001 (Taipei, Changhe chubanshe, 1977).

*Hier, lorsque j'étais jeune* (*Zuori dang wo nianqing shi* 昨日當我年輕時) Taipei, Lianhe wenxue chubanshe, 2001 (Taipei, Sansan chubanshe, 1980).

*Ce qui n'est pas fini* (*Weiliao* 未了), Taipei, Lianhe wenxue chubanshe, 2001 (Taipei, Lianjing chubanshe, 1982).

*Porté par le temps* (*Shiyi shiwang* 時移事往), Taipei, Lianhe wenxue chubanshe, 2001 (Taipei, Sansan chubanshe, 1989).

*Je m'en souviens...* (*Wojide* 我記得.....), Taipei, Lianhe wenxue chubanshe, 2001 (Taipei, Yuanliu chubanshe), 1989.

*À mes frères des juancun* (*Xiang wo juancun de xiongdimen* 想我眷村的兄弟們), Zhonghe, INK, 2002.

*Conversations autour d'un thé dans l'après-midi* (*Xiawucha huati* 下午茶話題), Taipei, Maitian chuban, 1992.

*Mengmeng apprend à voler* (*Xuefei de mengmeng* 學飛的盟盟), Zhonghe, INK, 2003.

*Notes politiques hebdomadaires d'une romancière* (*Xiaoshuojia de zhengzhi zhouji* 小說家的政治周記), Taipei, Lianhe wenxue chubanshe, 2001 (Taipei, Shibao chubanshe, 1994).

*Ancienne capitale* (*Gudu* 古都), Taipei, Maitian chuban, 1997.

*Le flâneur* (*Manyouzhe* 漫遊者), Taipei, Lianhe wenxue chubanshe, 2004.



*Avant mes vingt-deux ans (Ershier sui zhiqian 二十二歲之前)*, Taipei, Lianhe wenxue chubanshe, 2001.

« Dernier regard vers la cité du sud », (*Nanduyiwang 南都一望*), INK, septembre 2006, pp.46-63.

*Une aube d'été, l'amour autour des fleurs de lotus (Chuxia hehua shiqi de aiqing 初夏荷花時期的愛情)*, Zhonghe, INK, 2010.

« L'écrivain devrait provoquer l'insécurité publique » (*Zuojia yinggai yinqi gonggong bu anquan 作家應該引起公共不安全*), <http://hulancheng.com/20090810/166>, consulté le 14 juillet 2012.

## 2. Liste des œuvres de Chu T'ien-hsin traduites en français

- « À mes frères du village de garnison » (*Xiang wojuancun de xiongdi* 想我眷村的兄弟), traduit par Olivier Bialais, *À mes frères du village de garnison : anthologie de nouvelles taiwanaises contemporaines*, textes traduits sous la direction d'Angel Pino et Isabelle Rabut, Paris, Bleu de Chine, coll. « Lettres taiwanaises », 2001, p.93-129.
- « Le dernier train pour Tamsui » (*Danshui zuihou lieche* 淡水最後列車), *Anthologie de la famille Chu, Le dernier train pour Tamsui, et autres nouvelles*, traduit par Angel Pino et Isabelle Rabut, coll. « Lettres taiwanaises », Paris, Christian Bourgois éditeur, 2004, p.227-272.
- « Je me souviens » (*Wo jide* 我記得), *Anthologie de la famille Chu, Le dernier train pour Tamsui, et autres nouvelles*, traduit par Angel Pino et Isabelle Rabut, coll. « Lettres taiwanaises », Paris, Christian Bourgois éditeur, 2004, p.273-310.
- « Le chevalier de la Mancha » (*Lamancha zhishi* 拉曼查志士), *Anthologie de la famille Chu, Le dernier train pour Tamsui, et autres nouvelles*, traduit par Angel Pino et Isabelle Rabut, coll. « Lettres taiwanaises », Paris, Christian Bourgois éditeur, 2004, p.311-329.

## **II. Bibliographie générale**

---

## 1. En langue chinoise

CHAO Yen-ning 趙彥寧 (Zhao Yanning), *Voyager partout avec un chapeau de paille* (*Daizhe caomao dao chu lüxing* 帶著草帽到處旅行), Taipei, Juliu chubanshe, 2001.

CHANG Sung-Sheng Yvonne 張聖頌 (Zhang Songsheng), *Evolution des champs littéraires* (*Wenxue changyu de bianqian* 文學場域的變遷), Taipei, Lianhe wenxue chubanshe, 2001.

CHEN Chien-ch'ung 陳健忠 (Chen Jianzhong), *Littérature maudite ? Essais sur la littérature taïwanaise pendant la première période d'après-guerre [1945-1949]*, (*Bei zuzhou de wenxue ? Zhanhou chuqi (1945-1949) taiwan wenxue lunji* 被詛咒的文學？戰後初期 [1945-1949] 台灣文學論集), Taipei, Wunan tushu chubanshe, 2007.

CHEN Kuo-wei 陳國偉 (Chen Guowei), *Imaginer Taïwan : écriture communautaire dans les romans taïwanais contemporains* (*Xiangxiang taiwan : dangdai xiaoshuo zhong de zuqun shuxie* 想像台灣:當代小說中的族群書寫), Taipei, Wunan tushuchubanshe, 2007.

CHEN Man-hua 陳曼華, « Regards sur la recherche de la subjectivité dans la littérature taïwanaise d'après le discours littéraire depuis 1990 » (*Cong yijiujiling niandai yihou de wenxue lunshu kan taiwan wenxue zhutixing de tansuo* 從 1990 年代以後的文學論述看台灣文學主體性的探索), *Cultural Studies* 文化研究月報, n° 105, 25/06/2010, <http://hermes.hrc.ntu.edu.tw>, consulté le 2 Août 2012.

CHEN Yi-ru 陳怡如, « Le Groupe littéraire Sansan et le Cercle de poètes de Shenzhou » (*Sansan wenxuejituan yu shenzhou shishe* 三三文學集團與神州詩社), <http://www.srccs.nctu.edu.tw/taiwanlit/issue4/4-12.htm#/>, consulté le 27 juillet 2012.

- CHEN Yi-zhi 陳義芝 (Dir.), *Discussion générale sur le roman taiwanais moderne* (*Taiwan xiandaixiaoshuo zonglun* 台灣現代小說綜論), Taipei, Lianjing chubanshe, 1998.
- CHING Leo T. S. 荊子馨 (Jing Zixin), *Devenir Japonais : Taïwan colonisé et la politique de l'identité* (*Chengwei ribenren : zhiminditaiwan yu rentongzhengzhi* 成為日本人，殖民地台灣與認同政治), Taipei, Maitian chuban, 2006.
- CHIU Kuei-fen, « Les problèmes les plus urgents dans la recherche de la littérature taïwanaise » (*Taiwan wenxue yanjiu zui poqie de wenti* 台灣文學研究最迫切的問題), *La pensée de l'indigénisation dans l'Asie de l'Est postcoloniale : le champ de la littérature taiwanaise* (*Houzhimin de dongya zaidihua sikao* 後殖民的東亞在地化思考台灣文學場域), sous la direction de Chiu Kuei-fen et de Liu Shu-qin 柳書琴, Tainan, Guojia taiwan wenxue guan, 2006, p.439-443.
- DU Guo-qing 杜國清, « La littérature taïwanaise et la littérature mondiale d'expression chinoise » (*Taiwanwenxue yu shihua wenxue* 台灣文學與世華文學), Complément littéraire du *Quotidien du Centre* (*zhongyangribao* 中央日報), le 25 mai 2001.
- FAN Ming-ru, « Début de recherche sur le roman du post-terroir » (*Houxiangtu shaoshuo chutan* 後鄉土小說初探), *Géographie littéraire, lecture spatiale dans le roman taïwanais* (*Wenxue dili Taiwan xiaoshuo de kongjian yuedu* 文學地理－台灣小說的空間閱讀), Taipei, Maitian chuban, 2008, p.251-290.
- FUJII Shôzô 藤井省三, *Ce siècle de littérature taïwanaise* (*Taiwan wenxue zhe yibainian* 台灣文學這一百年), trad. par Zhang Ji-lin 張季琳, Taipei, Maitian chuban, 2004.
- HSIAU A-chin 蕭阿勤 (Xiao Aqin), « Le paradigme de l'indigénisation dans la littérature taïwanaise : essentialisme stratégique et pouvoir de l'État dans le récit historique » (*Taiwan wenxue de bentu dianfan : lishi xushi celüe de*

*benzhi zhuyi yu guojia quanli* 台灣文學的本土化典範：歷史敘事策略的本質主義與國家權力), *Router : A Journal of Cultural Studies* 文化研究創刊號, Taipei, Septembre 2005, p.96-129.

« Identité nationale sous la gouvernance totalitaire : dissimulation et franchise, continuation et rupture » (*Weiquantongzhixia de guozurentong : yinbi yu gongkai lianxu yu duanlie* 威權統治下的國族認同隱蔽與公開連續與斷裂), *Pensée (Sixiang 思想)*, n°4, 2007, p.141-175.

LI Ji-xiang 李紀祥, *Temps, histoire et récit (Shijian lishi xushi 時間、歷史、敘事)*, Taipei, Maitian chuban, 2001.

LIAO Bing-hui 廖炳惠, *Confluences entre Taïwan et la littérature mondiale (Taiwan yu shijiewenxue de huiliu 台灣與史界文學的匯流)*, Taipei, Lianhe wenxue chubanshe, 2006.

LIN Yao-de 林耀德, « Le sentier sinueux dans le labyrinthe du roman : contenu et sujets connexes du roman politique taïwanais des années 80 » (*Xiaoshuo migong zhong de zhenzhi huilu—balingliandai taiwanzhengzhixiaoshuo de neihan yu xiangguanketi* 小說迷宮中的政治迴路 — 「八〇年代台灣政治小說」的內涵與相關課題), dans *Zone sensible : recherche sur la vérité idéologique du roman (Minggan didai — tansuo xiaoshuo de yishi zhenxiang 敏感地帶—探索小說的意識真象)*, Banqiao, Luotuo chubanshe, 1996, p. 1-68.

LIU Liang-ya 劉亮雅, *Postmoderne et postcolonial, Monographie sur le roman taïwanais après la levée de la loi martiale, (Houxiandai yu houzhimin, jieyan yilai taiwan xiaoshuo zhuanlun 後現代與後殖民：解嚴以來台灣小說專論)*, Taipei, Maitian chuban, 2006.

LIU Yu-ci 劉于慈, « Lugang éclipsé : l'écriture de l'histoire dan *En passant par Luojin de Shih Shu-ching* » (*Zhebi de Lugang — lun Shi Shuqing Xinguo Luojin de lishi shuxie 遮蔽的鹿港 — 論施叔青行過洛津中的歷史書寫*), <http://chinese.nchu.edu.tw/download.php?filename=212>, consulté le 27 juillet 2012.

LÜ Cheng-hui 呂正惠 (Lü Zhenghui), « Discours des " post " dans la littérature taïwanaise contemporaine », (*Jinqi Taiwan wenxue de houxue yanjiu* 近期台灣文學的 後 學研究), [http://www. Ren-Jian.com](http://www.Ren-Jian.com), consulté le 19 octobre 2006.

MEI Jialing, « L'imaginaire national et la politique de l'écriture chez les romanciers des juancun des années 80 et 90 » (*Ershi shiji ba jiu shi nian dai juancun xiaoshuojia de jiaguo xiangxiang yu shuxie zhengzhi* 二十世纪八九十年代眷村小说家的家国想象与书写政治), *Événement et traduction, littérature taïwanaise dans la vision de l'Asie d'est* (*Shijian yu fanyi, dongya shiyewhong de taiwanwenxue* 事件与翻译, 东亚视野中的台湾文学), Beijing, Zhongguo shehui kexue chubanshe, 2010, p. 197-219.

MA Sen 馬森, « Le complexe chinois et le complexe taïwanais dans " la littérature taïwanaise ", avec le roman comme exemple », (*Taiwan wenxue de zhongguo jie yu taiwa njie* 「台灣文學」的中國結與台灣結, 以小說為例), *Le phénomène littéraire : grand répertoire de critiques sur la littérature taïwanaise contemporaine*, (*Wenxue xianxiang, dangdai taiwan wenxue pinglun daxi* 文學現象, 當代台灣文學評論大系), sous la direction de Zheng Ming-li 鄭明珪 et de Lin Yaode 林耀德, Taipei, Zhengzhong shuju, 1993, p. 173-224.

MENG Fan 孟樊, *Comment l'histoire littéraire devient-elle possible ? Essai sur la nouvelle histoire de la littérature taïwanaise* (*Wenxueshi ruhekeneng ? Taiwan xin wenxue shilun* 文學史如何可能, 台灣新文學史論), Taipei, Yangzhi wenhua, 2000.

WANG Chih-hung, « Ville, littérature et histoire : commentaire sur *Les Villes invisibles* » (*Chengshi, wenxue yu lishi : ping « Kanbujian de chengshi »* 城市、文學與歷史:評«看不見的城市城市»), *Etudes sur la société de Taïwan Taiwan shehui yanjiu jikan* 台灣社會研究季刊, mars 1993, n°14, p.165-180.

WANG David Der-wei (王德威 Wang Dewei), *Taiwan : connaître l'histoire d'après la littérature*, (Taiwan : cong wenxue kan lishi 台灣：從文學看歷史), Taipei, Maitian chuban, 2006.

*Heteroglossie : Roman chinois des années 1930 et 1980 (Zhongsheng xuanhua sanling yu baling niandai de zhongguoxiaoshuo 眾聲喧嘩，三〇與八〇年代的中國小說)*, Taipei, Yuanliu chuban gongsi, 1988.

*Romaniser la Chine : romans chinois de la fin de la dynastie des Qing aux romans contemporains (Xiaoshuo zhongguo – wan qing dao dangdai de zhongwen xiao shuo 小說中國——晚清到當代的中文小說)*, Taipei, Maitian chuban, 1993.

WU Xin-yi 吳忻怡, « Être l'autre dans la configuration de l'identité : Recherche sociologique sur Chu T'ien-hsin et sur les études la concernant » (*Chengwei rentong canzhaode tazhe Zhu Tianxi ji qi xiangguan yanjiu de shehui kaocha 成為認同參照的他者：朱天心及其相關研究的社會學考察*), *Taiwan shehui xuekan* 台灣社會學刊, décembre 2008, n°41, p.1-58.

XU Jun-ya 徐俊雅, « Mutation périodique du roman taïwanais après la restitution de Taïwan à la Chine » (*Guangfuhou taiwan xiaoshuo de jieduanxing bianhua 光復後臺灣小說的階段性變化*), *Essai sur la littérature taïwanaise : du moderne au contemporain*, (Taiwan wenxue lun — cong xiandai dao dangdai 臺灣文學論——從現代到當代), Taipei, Nantian shuju, 2006, p. 209-264.

« Nouvelle discussion sur la littérature du terroir des années 1930 à Taïwan »  
« (Zai yi san ling nian dai taiwan xiangtu wenxue lunzheng 再議三〇年代臺灣的鄉土文學論爭), *Essais sur la littérature taïwanaise : du moderne au contemporain* (Taiwan wenxue lun — cong xiandai dao dangdai 臺灣文學論——從現代到當代), Taipei, Nantian shuju, 2006, p.141-162.

XU Xiu-zhen 許琇禎, « Discussion générale sur le roman taïwanais contemporain, autour de la levée de la loi martiale (1977-1997) » (*Taiwan dangdaixiaoshuo*



zonglun, jieyan qianhou [yijiuiqiqi-yijiuiqiqi] 台灣當代小說縱論，解嚴前後 [1977-1997]), Taipei, Wunan tushu chuban gongsi, 2001.

YANG Cui 楊翠, *Terroir et mémoire — Conscience temporelle et contexte spatial dans le roman féminin depuis 1970 à Taiwan*, (*Xiangtu yu jiyi — qi ling nian yilai taiwan nüxing xiaoshuo de shijian yishi yu kongjian yujing* 鄉土與記憶 — 七 0 年代以來台灣女性小說的時間意識與空間語境), thèse d'histoire soutenue à l'Université de Taïwan en 2003.

YANG Kai-lin 楊凱麟 « Le langage-mouvement et le langage-temps dans *Auberge de Xixia*, l'écriture nomade chez Luo Yijun », (*« Xixia lüguan » de yundong-yuyan yu shijian-yuyan*, *Luo Yijun youmu shuxie lun* « 西夏旅館 » 的運動-語言與時間-語言, 駱以軍游牧書寫論), <http://kailinyang.info/docs/écriture-200906.pdf>, consulté le 29 juillet 2012.

YANG Zhao 楊照, « Lutttes et quêtes après le " choc de l'aphasie ": sur la vision littéraire de Yeh Shih-tao » (*« Shiyu zhenhan » hou de zhenghza xunmi — lun Ye Shitao de wenxueguan* 「失語震撼」後的掙扎尋覓 — 論葉石濤的文學觀), *Rêves et cendres : essais sur la littérature d'après la guerre*, Tome 2, (*Meng yu huijin, zhanhou wenxushi sanlun erji* 夢與灰燼，戰後文學史散論二集), Taipei, Lianhe wenxue chubanshe, 1998.

« " Roman d'allusion " à Taïwan » (*Yingshe xiaoshuo zai Taiwan* 「影射小說」在台灣), <http://www.douban.com/group/topic/14945752/>, consulté le 28 juillet 2012.

ZHOU Qing-hua 周慶華, *Littérature taiwanaise et « littérature taiwanaise »* (*Taiwanwenxue yu 「taiwanwenxue」* 台灣文學與「台灣文學」), Taipei, Shengzhi wenhua gongsi, 1997.

## 2. En langue(s) occidentale(s)

ADORNO Theodor W., *Notes sur la littérature*, trad. par Sibylle Mulier, Paris, Flammarion, 1984.

*Minima Moralia, Réflexion sur la vie mutilée*, trad. par Éliane Kaufholz et Jean-René Ladmiral, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2003.

*Sur Walter Benjamin*, trad. par Christophe David, Paris, Éditions Allia, 1999.

ANTENAT Nicolas, « Rupture et altérité, De l'interruption comme condition éthique », <http://leportique.revues.org/index378.html>, consulté le 20 avril 2010.

ARAGON Louis, « Collages dans le roman et dans le film », *Écrits sur l'art moderne*, Paris, Flammarion, 1981.

ARNT Hérès, « Espaces littéraires, espaces vécus », [http://www.cairn.info/article\\_p.php?ID\\_ARTICLE=SOC\\_074\\_0053](http://www.cairn.info/article_p.php?ID_ARTICLE=SOC_074_0053), consulté le 3 juin 2010.

AUGÉ Marc, *Le temps en ruines*, Paris, Éditions Galilée, 2003.

*Pour une anthropologie de la mobilité*, Paris, Éditions Payot & rivages, 2009.

BAKHTINE Mikhaïl, « Formes du temps et du chronotope dans le roman », *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier. Paris, Éditions Gallimard, 1978.

BASTO Augusto Roas, « Magazine littéraire, La littérature et l'exil », n°221, juillet-août, 1985.

BENJAMIN Walter, *Écrits français*, Paris, Éditions Gallimard, 1991.

*Sens unique précédé d'Une enfance berlinoise*, trad. de l'allemand par Jean Lacoste, Paris, Maurice Nadeau, 2007.

- BITAR Karim Emile, « Politique et littérature : l'héritage d'Edward Saïd », <http://www.karimbitar.org/edwardsaidn>, consulté le 20 juillet 2012.
- BLANCHARD Pascal et VEYRAT-MASSON Isabelle (Dir.), *Les guerres de mémoires, La France et son histoire*, Paris, Éditions La Découverte, 2008.
- BOCK Wolfgang: « De plain-pied avec le Temps, La conception benjaminienne de l'habitat organique et cristallin, d'après Paul Scheerbarth », *Capitale de la modernité, Walter Benjamin et la ville*, Philippe Simay (Dir.), Paris, Éditions de l'éclat, 2005.
- BON François, « Louis Aragon lu par Walter Benjamin », <http://www.tierslivre.net/spip/spip.php?article1316>, consulté le 21 septembre 2008.
- BRAFFORT Paul, « Italo Calvino et les lumières de la ville », [http://www.paulbraffort.net/litterature/critique/calvino\\_ville.html](http://www.paulbraffort.net/litterature/critique/calvino_ville.html), consulté le 11 février 2012.
- BUTOR Michel, *Essais sur le roman*, Paris, Éditions de Minuit, 1964.
- DE CERTEAU Michel, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Éditions Gallimard, 1975.
- CHAIGNE Christine, PAIX Catherine et ZHENG Chantal (Dir.), *Taiwan, enquête sur une identité*, Paris, Éditions Karthala, 2000.
- CHANG Mau-Kuei et Dominic Meng-Hsuan Yang, « Comprendre les nuances des Waishengren. Histoire et autonomie des acteurs », *Perspectives chinoises*, n 3, 2010.
- CHEN Lingchei Letty (CHEN Lingqi), « Cartographie de l'identité dans la ville postcoloniale : intertextualité et hybridité culturelle dans Ancienne capitale de Chu Ti'en-hsin » (Mapping Identity in a Postcolonial City: Intertextuality and Cultural Hybridity in Zhu Tianxin's *Ancient Capital* ???), *Écrire Taïwan, une nouvelle histoire littéraire (Writing Taiwan, A New Literary History)*, David Der-Wei Wang et Carlos Rojas (Dir.), Durham & London, Editors Duke University Press, 2007.

- CHVATIK Kvetoslav, *Le Monde romanesque de Milan Kundera*, traduit de l'allemand par Bernard Lortholary, Paris, Éditions Gallimard, 1995.
- COLLINGTON Tara, *Lectures chronotopiques ; Espace, temps et genres romanesques*, Montréal, XYZ, 2006.
- COMPAGNON Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.
- COMPAGNON Antoine (Dir.), « Proust, mémoire de la littérature », *Proust, la mémoire et la littérature*, Séminaire 2006-2007 au collège de France, sous la direction d'Antoine Compagnon, Textes réunis par Jean-Baptiste Amadiou, Paris, Odile Jacob, 2009.
- CORCUFF Stéphane, *Une identification nationale plurielle, Les Waishengren et la transition identitaire à Taiwan, 1988-1997*, thèse de doctorat en science politique soutenue en 2000 à l'Institut d' Études Politiques de Paris.
- DAYAN-HERBRUN Sonia, « Edward Said avec Sigmund Freud, D'un bon usage dupalimpseste », [http://www.cairn.info/article\\_p.php?ID\\_ARTICLE=TUMU\\_035\\_0199](http://www.cairn.info/article_p.php?ID_ARTICLE=TUMU_035_0199), consulté le 15 janvier 2011.
- DERRIDA Jacques, *Apprendre à vivre enfin, Entretien avec Jean Birnbaum*, Paris, Éditions Galilée, 2005.
- DRAGOMÀN György, « L'impossible arrivée », traduit par Joëlle Dufeuilly, les 5<sup>es</sup> assises internationales du roman à Lyon, 23-29 mai 2011.
- DUBORGEL Bruno (Dir.), *Figures de la répétition : recherches en esthétique et sciences humaines*, Saint-Etienne, Université de Saint-Etienne, 1992.
- DUMOULIÉ Camille, « L'ironie des circonstances : l'art de la nouvelle au XX<sup>e</sup> siècle (Tchekhov, Pirandello, Joyce) », *La Circonstance*, sous la direction de A.-Y. Julien et J.-M. Salanskis, Paris, Presses Universitaires de Paris, 2008.
- DUTRAIT Noël, *Petit Précis à l'usage de l'amateur de littérature chinoise contemporaine*, Paris, Philippe Picquier, 2002.

- DUPUY Aimé, « Esquisse d'un tableau du roman politique français », [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rfsp\\_0035-2950\\_1954\\_num\\_4\\_3\\_452659](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rfsp_0035-2950_1954_num_4_3_452659), consulté le 29 novembre 2009.
- EIGELDINGER Marc, *Mythologie et intertextualité*, Genève, Éditions Slatkine, 1987.
- EHRENBERG Alain, *La Fatigue d'être soi*, Paris, Odile Jacob, 1998.
- ETIEMBLE, *Comment lire un roman japonais ? (le Kyôto de Kawabata)*, Paris, Pierre Fanlac, 1980.
- FABIAN Johannes, *Le temps et les autres, Comment l'anthropologie construit son objet*, traduit de l'anglais par Estelle Henry-Bossonney et Bernard Müller, Toulouse, Anacharsis Éditions, 2006.
- FERHAT Samia et MARCHAND Sandrine (dir.), *Taiwan, Île de mémoires*, Lyon, Tigre de papier, 2011.
- FINKIELKRAUT Alain, *Et si l'amour durait*, Paris, Éditions Stock, 2011.
- FOCILLON Henri, *Vie des formes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990.
- FOESEL Michaël, *Paul Ricoeur*, textes choisis et présentés par Michaël Foessel et Fabien Lamouche, Paris, Éditions du Seuil, 2007.
- FOUCAULT Michel, « Des espaces autres (1967), Hétérotopies », <http://www.foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopi>, consulté le 4 septembre 2008.
- FREUD Sigmund, « Deuil et mélancolie », *Métopsychoanalyse*, traduit de l'allemand par Jean Laplanche et J.-B. Pontalis, Éditions Gallimard, 1968, p.145-171.
- GALARD Jean, « Introduction » dans *Ruptures ! De la discontinuité dans la vie artistique*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2002.

- GANDINI Jean-Jacques, « Nouvelles de Taïwan, Quand le loup tourne en rond », *Le Monde diplomatique*, mai 2002. [http:// www. Monde-diplomatique.fr/2002/05/GANDINI/16438](http://www.Monde-diplomatique.fr/2002/05/GANDINI/16438), consulté le 28 juin 2009.
- GENETTE Gérard, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.
- GEVREY Françoise, « Y a-t-il une poétique du roman politique entre La princesse de Clèves et La Nouvelle Héloïse? », *Fictions classiques*, <http://www.fabula.org/colloques/document142.php>, consulté le 20 juillet 2012.
- GIGNOUX Anne Claire, *Initiation à l'intertextualité*, Paris, Ellipses, 2005.
- GROS Karine, « Eléments d'introduction à l'influence du politique dans les genres littéraires au XIX siècle », *Les Cahiers de psychologie politique* [En ligne], numéro17, juillet2010. URL : <http://lodel.irevues.inist.fr/cahierspsychologiepolitique/index.php? Id=1710>, consulté le 4 janvier 2011.
- HASSOUN Jacques, *La cruauté mélancolique*, Paris, Aubier, 1995.
- HEIDEGGER Martin, « Bâtir habiter penser », *Essais et conférences*, trad. de l'allemand par André Préau, Paris, Librairie Gallimard, 1958.
- JAMESON Fredric, *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, traduit de l'américain par Florence Nevoltry, Paris, Beaux-arts de Paris les éditions, 2007.
- JANET Pierre, *L'Evolution de la mémoire et de la notion du temps, II. La mémoire élémentaire*, Paris, A. Chahine, 1928.
- JANKELEVITCH Vladimir, *L'Irréversible et la nostalgie*, Paris, Flammarion, 1974.
- JERVOLINO Domenico, *Ricœur, herméneutique et traduction*, Paris, Ellipses Éditions, 2007.
- JIMENEZ Marc, *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, Éditions Gallimard, 1997.

- JUDT Tony, *Un passé imparfait, Les intellectuels en France 1944-1956*, traduit de l'anglais par Pierre – Emmanuel Dauzat, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1992.
- JOUBE Pierre-Jean, *Commentaires*, Neuchâtel, Éditions La Baconnière, 1950.
- KRISTEVA Julia, « Le mot, le dialogue et le roman », *Séméiotikè, Recherche pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1969.
- Pouvoirs de l'horreur, Essai sur l'abjection*, Paris, Éditions du Seuil, 1980.
- KUNDERA Milan, *La Vie est ailleurs*, traduit du tchèque par François Kérel, Paris, Éditions Gallimard, 1987.
- « L'amour dans l'histoire qui s'accélère », dans *Une rencontre*, Paris, Éditions Gallimard, 2009.
- L'Ignorance*, Paris, Éditions Gallimard, 2003.
- LACOSTE Jean, *Walter Benjamin, Les chemins du labyrinthe*, textes choisis et présentés par Jean Lacoste, Paris, La Quinzaine Littéraire/Louis Vuitton, 2005.
- LACQUE-LABARTHE Philippe, *La Fiction du politique*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1998.
- LECARME Jacques, « Autofiction », [www.universalis-edu.com](http://www.universalis-edu.com), consulté le 4 mars 2011.
- LEE Hsiao-Feng, *Histoire de Taïwan*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- LEIRIS Michel, « Le réalisme Mythologie de Michel Butor », *Critique*, n°129, février 1958, p.289-314.
- LEPESANT Tanguy, « La nation dans le kaléidoscope identitaire des jeunes citoyens taiwanais », <http://www.cefc.com.hk/rubrique.php?id=97&aid=231>, consulté le 25 juillet 2012.

LÖWY Michael, *Walter Benjamin : Avertissement d'incendie, Une lecture des thèses « Sur le concept d'histoire »*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001.

MALRAUX André, *Antimémoires*, Paris, Gallimard, 1972.

MARCHAND Sandrine, « *Le sentiment nostalgique dans la littérature des écrivains continentaux à Taïwan* », *Taïwan, Île de mémoires*, Lyon, Éditions Tigre de papier, 2011.

*Sur le fil de la mémoire, Littérature taïwanaise des années 1970-1990*, Lyon, Éditions Tigre de papier, 2009.

MARTIN-ACHARD Frédéric, « Le nez collé à la page : Roland Barthes et le roman du présent », <http://trans.univ-paris3.fr>, consulté le 30 juillet 2012.

MONNIER Raymonde, « Roman et politique. Approche sérielle et intertextuelle du roman », <http://ahrf.revues.org/document7953.html?format=print>, consulté le 29, novembre 2009.

MURAY Philippe, *Céline*, Paris, Gallimard, 2001.

MORIER-GENOUD Damien, « Où en est la pensée taïwanaise ? », *La pensée en Chine aujourd'hui*, sous la direction d'Anne Cheng, Paris, Éditions Gallimard, 2007.

« L'Historiographie de Taiwan, la recherche d'une " histoire savante native " », *Perspectives chinoises*, n°3, 2010, p.86-98.

MOSES Stéphane, *L'Ange de l'Histoire*, Rosenzweig Benjamin, Scholom, Paris, Éditions Gallimard, 2006.

MOURA Jean-Marc, *L'Europe littéraire et l'ailleurs*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.

*Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005.



NANDY Ashis, *L'Ennemi intime. Perte de soi et retour à soi sous le colonialisme*, trad.de l'anglais (Inde) par Annie Montaut, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2007.

NICOLAS Serge, *La mémoire*, Éditions Dunod, 2002.

OLIVIERI-GODET Rita (dir.), *Écriture et identité dans la nouvelle fiction romanesque*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010.

PASSERON René (Dir.), *Création et répétition*, Paris, Éditions Clancier-Guénaud, 1982.

PERRIN Jean-François, « Le chant de l'origine : la mémoire et le temps dans les *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau », Oxford, Voltaire Fondation, 1996.

PINO Angel et RABUT Isabelle (dir.), *La littérature taïwanaise, État des recherches et réception à l'étranger*, Paris, Éditions You Feng, 2011.

QUELLET Pierre (Dir.), *Politique de la parole, Singularité et communauté*, Montréal, Trait d'union, 2002.

RANCIERE Jacques, *Les Noms de l'histoire : essai de poétique du savoir*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.

*Le partage du sensible, esthétique et politique*, La Fabrique Éditions, Paris, 2000.

« Penser à la limite : pour une lecture critique de Jacques Rancière », Entretien fait le mardi 27 décembre 2005 par Alexandre Seurat, <http://www.espacestemps.net/document2142.html>, consulté le 26 mai 2008.

« Jacques Rancière : Les territoires de la pensée partagée », Entretien de Jacques Rancière avec Jacques Lévy, Juliette Rennes et David Zerbib, <http://www.espacestemps.net/document2142.html>, consulté le 30 juillet 2012.

*Les noms de l'histoire, Essai de poétique du savoir*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.

- Politique de la littérature*, Paris, Éditions Galilée, 2007.
- RANNAUD Gérald, *Le Moi, l'Histoire, 1789-1848*, Chantal Massol et Damien Zanone (Dir.), Grenoble, ELLUG Université Stendhal, 2005.
- RAULET Gérard, *Walter Benjamin*, Paris, Ellipses   ditions Marketing, 2000.
- REVEL Judith, *Foucault, une pensée du discontinu*, Paris, Mille et une nuits, 2010.
- RICHARD Jean-Pierre, *Proust et le monde sensible*, Paris,   ditions du Seuil, 1974.
- RICŒUR Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris,   ditions du Seuil, 2000.
- Soi-même comme un autre*, Paris,   ditions du Seuil, 1990.
- Temps et récit*, tome I, *L'intrigue et le récit historique*, Paris, Le Seuil, 1983.
- ROBBE-GRILLET Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Les   ditions de Minuit, 1961.
- SA  ID Edward W., *Freud et le monde extra-européen*, trad. par Philippe Babo, Paris, Le Serpent    Plumes, 2004.
- SAMOYAULT Tiphaine, *L'intertextualité, Mémoire de la littérature de Tiphaine*, Paris,   ditions Nathan/HER, 2001.
- SCHNEIDER Michel, *Voleurs de mots, essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*, Paris, Gallimard, 1985.
- SCHOLEM Gershom, *Benjamin et son ange*, trad. et préfacé par Philippe Ivernel, Paris,   ditions Payot & Rivages, 1995.
- SEMPRUN Jorge, « Rupture et continuité dans l'engagement de Malraux », <http://www.charles-de-gaulle.org/pages/-homme/dossiers-thematique>, consulté le 19 juillet 2012.
- SERCA Isabelle, « Proust, littérature de la mémoire :   crire le temps », <http://vehesse.free.fr/dotclear/index.php?>, consulté le 9 août 2010.

SEURAT Alexandrev, « Penser à la limite : pour une lecture critique de Jacques Rancière », [http://trans.univ-paris3.fr/article.php3?id\\_article=39](http://trans.univ-paris3.fr/article.php3?id_article=39), consulté le 28 juillet 2012

TERRAY Emmanuel, *Face aux abus de mémoire*, Paris, Actes Sud, 2006.

STAROBINSKI Jean, *La mélancolie au miroir, Trois lectures de Baudelaire*, Paris, Julliard, 1989.

« La mélancolie d'une belle journée », *La nouvelle revue française*, n°183, mai 1968, p.387-402.

STAROBINSKI Jean, « L'encre de la mélancolie », *La nouvelle revue française*, n°123, mai 1963, p.410-423.

TENZER Nicolas, « Une politique de la littérature », *ENA Mensuel*, <http://www.karimbitar.org/tenzer>, consulté le 17 juin 2007.

TOCQUEVILLE Alexis de, *De la démocratie en Amérique*, Paris, GF-Flammarion, 1984, t. II.

TODOROV Tzvetan, « Anthropologie philosophique », *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique (suivi de) Écrits du Cercle de Bakhtine*, traduit du russe par Georges Philippenko, Paris, Éditions du Seuil, 1981.

*Les Abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 2004.

TRAVERSO Enzo, « L'écrit-événement : l'historiographie comme champ de bataille », *Les guerres de mémoires, La France et son histoire*, Éditions La Découverte, Paris, 2008.

*Le passé, modes d'emploi : histoire, mémoire, politique*, Paris, La Fabrique Éditions, 2005.

TRIGANO Shmuel, *Le temps de l'exil*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2005.

TSUTSUI Yasutaka, *La traversée du temps*, traduit du japonais par Jean-Christian Bouvier, Paris, Neuf de l'école des loisirs, 1990.

- VANNI Michel, « Le récit de fiction et la prospection du champ de l'action chez Paul Ricœur et Emmanuel Lévinas », <http://www.vox-poetica.org/t/pas/vanni.html>, consulté le 11 mars 2011.
- WALLERSTEIN Emmanuel, *Race, nation, classe, Les idées ambiguës*, Paris, Éditions La découverte, 1998.
- YANG Dominic Meng-Hsuan et CHANG Mau-Kuei, « Comprendre les nuances des Waishengren. Histoire et autonomie des acteurs », *Perspectives chinoises*, n 3, 2010.
- YOURCENAR Marguerite, *Mémoires d'Hadrien*, Paris, Éditions Gallimard, coll. Folio, 1974.
- ZANONE Damien (Dir.), *Le Moi et l'Histoire, 1789-1848*, Grenoble, ELLUG Université Stendhal, 2005.
- ZIMA Pierre V., *Théorie critique du discours, La discursivité entre Adorno et le postmodernisme*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- ZWEIG Stefan, *Le Monde d'hier, Souvenirs d'un Européen*, traduit de l'allemand par Serge Niémetz, Paris, Belfond, 1993.

### 3. Ouvrages de référence

Encyclopaedia Universalis, <http://universalis-edu.com>

Fabula, la recherche en littérature, [www.fabula.org](http://www.fabula.org).

Dictionnaire International des Termes Littéraires (DITL), <http://www.ditl.info>.

*Mots-clés 200 (Guanjianci liangbai 關鍵詞 200)*, termes littéraires choisis et présentés par Liao Bing-hui 廖炳惠, Maitian chuban, 2003.

*Mots-clés en Cultural Studies (Wenhuayanzhi guanjianci 文化研究关键词)*, termes choisis et présentés par Zhou xian 周宪, Beijing, Beijing shifan daxue chubanshe, 2007.

### III. Bibliographie sur Chu T'ien-hsin

---

CAI Jia-jin 蔡佳瑾, « Retour à la Source des fleurs de pêcher : subjectivité et identification dans " Ancienne capitale " » (*Chongfan taohuayuan : lun « gudu » zhong de zhuti yu rentong* 重返桃花源：论古都中的主体与认同 <http://www.ptext.cn/home4.php?id=2453>, consulté le 20 juillet 2008.

CHEN Chien-ch'ung HEN Chien-ch'ung 陳健忠 (Chen Jianzhong), « Blessure historique, crise spirituelle et self-rédemption /exile : écriture de la ville chez Chu t'ien-hsin et Wang Anyi » (*Lishichuangshang, jingshenweiji, ziwojiushu/fqngzhu : lun zhutianxin yu wanganyi de chengshishuxie* 歷史創傷、精神危機、自我救贖 /放逐：論朱天心與王安憶的都市書寫), *Qinghuazhongwenxuelin* 清華中文學林, avril 2005, p. 135-164.

CH'EN Fang-ming 陳芳明, « Reconstruction et représentation dans l'écriture féminine autobiographique » (*Nüxingzizhuanwenxue de chongjian yu zaixian* 女性自傳文學的重現與再現), *Taiwan postcolonial — Essai sur l'histoire littéraire et son périmètre*, (*houzhiming taiwan — wenxueshilun ji qizhoubian* 後殖民台灣 —文學史論及其周邊), Taipei, Maitian chuban, 2002 p. 151-171.

CHEN Lingchei Letty 陳綾琪, « Cartographie de l'identité dans la ville post-coloniale : intertextualité et hybridité culturelle dans " Ancienne capitale " de Zhu Tianxin » (*Mapping Identity in a Postcolonial City : Intertextuality and Culturql Hybridity in Zhu Tianxin's Ancient Capital*), *Érire Taïwan, une nouvelle histoire littéraire* (*Writing Taiwan, a New Literary History*), David Der-Wei Wang et Carlos rojas (Dir.), Durham et London, duke UNiversity, 2007, p. 301-323.

CHOU Ying-hsiung 周英雄 (Zhou Ying-xiong), « The Voyage Out: Transcultural Eavan Boland and Chu T'ien-hsin »,

<http://ir.lib.nctu.edu.tw/bistream/987654321/19226/1/912411H0090007.pdt>,  
consulté le 30 mai 2012.

CHOU Ying-hsiung 周英雄 (Zhou Ying-xiong), « Du détail sensible à la narration de déduisement —évolution de la stratégie romanesque dans l'oeuvre tardive de Chu T'ien-hsin » (*Congganguanxijie dao yiweixushu—tan zhu tianxin jinaixiqoshuo celue de yanbian* 從感官細節到易位敘述—談朱天心近期小說策略的演變), *Érire Taïwan, histoire littéraire, postcolonial et postmoderne* (*Shuxietaiwan, wenxueshi, houzhiminyu houxindai* 書寫台灣文學史,後殖民與後現代), sous la direction de Chou Ying-hsiung et LIU Ji-hui 劉紀惠, Taipei, Maitian chuban, 2004, p. 403-418.

HAO Yu-xiang 郝譽翔, « Fuite en 1987 — voyage de pèlerinage dans le roman de Chu T'ien-hsin » (*Yijiubaqinian de taowang — lun zhutianxin xiaoshuozhong de chaoshengzhilv* 一九八七年的逃亡—論朱天心小說中的朝聖之旅), *Fin de siècle érotique* (*Qingyu shijimo* 情慾世紀末), Taipei, Lianhe wenxue chubanshe, 2002, p.103 -140.

HE Chun-rei 何春蕤, « Fangzhou zhiwai: lun Zhu Tianxin de qinqi xiezuozuo 方舟之外: 論朱天心的近期寫作 » (« Hors de l'arche de Noé: Discussions sur l'œuvre récente de Chu T'ien-hsin »), Supplément littéraire du *China Times* (*Zhongguoshibao* 中國時報), 1<sup>er</sup> janvier 1994.

LU Cheng-hui 呂正惠 (Lü Zhenghui), « La romancière malgré elle: discussion sur quatre " romans politiques " de Chu T'ien-hsin » (*Bu ziyouhu de xiaoshuojia — lun Zhu Tianxain de si pian zhengzhi xiaoshuo*, 不由自主的小說家— 論朱天心的四篇「政治小說」), *Expériences littéraires dans le Taïwan d'après-guerre* (*Zhanhou taiwan wenxue jingyan* 戰後台灣文學經驗, Xindian, Xindi wenxue chubanshe, 1992, p. 269-279.

« Le soi dissimulé derrière l'histoire et le terroir, fictions autobiographies de Li Ang et " Ancienne capitale " de Chu T'ien-hsin » (*Yincangyu lishi yu xiangtu de ziwo, liang zizhuan de xiaoshuo yu zhutianxin gudu* 隱藏於歷史與

鄉土中的自我，李昂《自傳的小說》與朱天心《古都》，*Taiwanwenxuexuebao* 台灣文學學報, n°2, février 2001.

LUO Yi-jun 駱以軍, « Elle ne fait pas irruption dans une ville, mais dans une île » (*Ta chuangu le dao erbushi cheng* 她闖入了島而不是城), *Xinchaoyishu* 新潮藝術, Taipei, 2000, n°27, p.33-34

NG Kim-chew 黃錦樹 (Huang Jinshu), « Du *Daguanyuan* au café — Lire/Écrire Chu T'ien-hsin » (*Cong daguanyuan dao kafeiguan — yuedu / shuxie Zhu Tianxin* 從大觀園到咖啡館 — 閱讀/書寫朱天心), *Ancienne capitale*, Taipei, Lianhe wenxue chubanshe, 1997, p.235-282.

« Livre de deuil » (*Diaoji zhi shu* 弔祭之書), *Le flâneur*, Taipei, Lianhe wenxue chubanshe, 2000, p.6-25.

« Retourner à la sincérité de la prose » (*Huigui sanwen shuxie de chengken* 回歸散文書寫的誠懇), *Xinchaoyishu* 新潮藝術, Taipei, 2000, n°27, p.38-39.

PENG Hsiao-Yen 彭小妍 (Peng Xiao-yan), « Le Taipei de Chu T'ien-hsin — espace éographique et conscience historique » (*Zhu tianxin de taipei — dilikongjian yu lishiyishi* 朱天心的台北地理空間與歷史意識), *Espace, lieu et culture — interpretation et écriture dans l'espace de la culture chinoise* (Kongjian, diyu yu wenhua — zhongguo wenhuakongjian de shuxie yu chanshu 空間、地域與文化—中國文化空間的書寫與闡述), sous la direction de Li Feng-mao 李豐楙 et de Liu Yuan-ru 劉苑如, Taipei, Academia Sinica, p.413-443.

QIU Yan-bin 邱彥彬, « Constance et inconstanceespace, corps et économie politique dans " Ancienne capitale " de Chu T'ien-hsin » (*Hengchang yu wuchang lun whutiqnxin gudu zhong de kongjian shenti yu zhengzhijingjixue* 恆常與無常論朱天心古都中的空間、身體與政治經濟學), *Littératures chinoise et étrangère* (*Zhongwaiwenxue* 中外文學), Taipei, juin 2006, p. 57-94.



SAN Zi-lan 桑梓蘭, « Essai sur l'espace unbain dans " Ancienne capitale " » (*Gudu de dushi kongjian lunshu* 古都的都市空間論述), *Espace, lieu et culture — interpretation et écriture dans l'espace de la culture chinoise* (*Kongjian, diyu yu wenhua — zhongguo wenhuakongjian de shuxie yu chanshu* 空間、地域與文化—中國文化空間的書寫與闡述), sous la direction de Li Feng-mao 李豐楙 et de Liu Yuan-ru 劉苑如, Taipei, Academia Sinica, p. 445-479.

TANG Nuo 唐諾, « Je ne laisserai rien l'emporter sur la littérature — entretien entre Tang Nuo et Chu T'ien-hsin », accompagné de la publication de la nouvelle » (*Wo bu hui rang renhe dongxi lingjia wenxue zhi shang — Tang Nuo duitan Zhu Tianxin* 我不會讓任何東西凌駕文學之上 — 唐諾對談朱天心, *INK*, n°37, Septembre 2006.

TANG Xiaobing 唐小兵, « " Ancienne capitale ", ruines, en dehors de la Source des fleurs de pêche » (*Gudu, feixu, taohuayuan wai* 古都.廢墟.桃花源外), *Écrire Taïwan, histoire littéraire, postcolonial et postmoderne* (*Shuxie taiwan, wenxue shi, houzhimin yu houxindai* 書寫台灣文學史、後殖民與後現代), sous la direction de CHOU Ying-hsiung et LIU Ji-hui 劉紀惠, Taipei, Maitian chuban, 2004, p.391-402.

WANG David Der-We 王德威, « La vie antérieure et la vie présente d'une vieille âme: le roman de Chu T'ien-hsin » (*Laolinghun de qianshijinsheng* 老靈魂的前世今生), *Ancienne capitale*, Taipei, Lianhe wenxue chubanshe, 1997.

YANG Ru-ying 楊如英, « Intertextualité multiple et espace multiple: indentité culturelle et position textuelle dans «Ancienne capitale " » (*Duochong huwen duochong kongjian — lun Gudu zhong de wenhuarentong yu wenbendingwei* 多重互文、多重空間 — 論古都中的文化認同與文本定位 ), <http://www.srcs.nctu.edu.tw/taiwanlit/issue4/4-6.htm>, consulté le 4 février 2012.

ZHANG Ji-lin 張季琳, « " Ancienne capitale " de Chu T'ien-hsin selon les Japonais » (*Ribenren kan Zhu Tianxin de Gudu* 日本人看朱天心的古都),

*Espace, lieu et culture — interpretation et écriture dans l'espace de la culture chinoise (Kongjian, diyu yu wenhua — zhongguo wenhuakongjian de shuxie yu chanshu* 空間、地域與文化 — 中國文化空間的書寫與闡述), sous la direction de Li Feng-mao 李豐楙 et de Liu Yuan-ru 劉苑如, Taipei, Academia Sinica, p. 481-511.

ZHU Wei-cheng 朱偉誠, « Le retour de l'esprit, retour à la tradition lyrique », (*Huiguo shenlai, huidao shuqing de chuantong* 回過神來，回到抒情的傳統), interview entre Zhu Wei-cheng et Chu T'ien-hsin, *INK*, septembre 2010, <http://www.sudu.cc/front/bin/ptdetail.phtml>, consulté le 25 juillet 2012.