

UNIVERSITÉ LIBRE DE BRUXELLES

Faculté de Philosophie et Lettres

Travail de séminaire :

**« Écrivains chinois d'expression française : conséquences
littéraires d'une situation de contact de langues et
cultures »**

François CHENG, *Le Dit de Tian-yi*

Année académique 2009-2010

GRAULICH

Tram Bach

I. Introduction

Aux yeux des manuels, l'histoire littéraire française semble se confiner quasiment à un pays, la France, et à une ville, Paris. Si cette vision pouvait se justifier à une certaine époque, elle est peu tenable de nos jours. En effet, la production littéraire de langue française est actuellement de plus en plus abondante dans des pays qui n'entretiennent pas d'affinité particulière avec la France aussi bien sur le plan politique que culturel. C'est le cas notamment de la Chine.

Sans vouloir nous attarder sur les soucis qu'occasionne la dénomination d'« écrivains francophones », nous noterons que la richesse des auteurs issus de ce contexte réside sans doute dans leur situation d'entre-deux et dans ce phénomène de transidentité qui parcourt leur œuvre. Le cas de François Cheng est emblématique. Venu à Paris dans les années 1940, cet écrivain originaire de Chine, a fait le choix délibéré d'écrire dans la langue de Molière. Son premier roman, *Le Dit de Tian-yi*, peut être lu comme un témoin de ce phénomène de la transidentité et d'entre-deux culturel.

Cette problématique orientera toute notre analyse, à la fois diégétique, thématique et énonciative, dans les pages qui vont suivre.

II. Biographie de François Cheng (1929)

François Cheng naît le 30 août 1929 dans la province du Shandong au sein d'une famille lettrée ouverte à la culture occidentale. Ses parents sont des intellectuels brillants ayant étudié notamment aux Etats-Unis.

Après des études secondaires à Chongqing de 1937 à 1945, dans un contexte politique tendu, il entre à l'Université de Nankin où il étudie l'anglais.

A partir de 1948, alors que la Chine connaît la montée du communisme, son père est envoyé en mission à Paris pour participer à la fondation de l'UNESCO. Resté en Chine pendant ce temps, il participe à des manifestations politiques qui lui valent finalement d'être arrêté. Son père lui vient alors en aide en lui obtenant une bourse d'études en France. Il atterrit, de fait, à Paris à la fin de 1948, où il sera bientôt rejoint par le reste de la famille.

Cependant, le travail de son père à l'UNESCO touche à sa fin et celui-ci décide, quelque temps après, de s'installer avec sa famille aux Etats-Unis où il a obtenu un poste de professeur. François Cheng, lui, décide de demeurer en France où il se consacre à l'étude de la langue et de la littérature française.

Il mène ensuite durant une décennie une existence précaire et solitaire. Pour subsister, il est notamment contraint à des petits boulots, plonge dans les restaurants, travaux de manutentionnaire, etc.

A partir de la fin des années cinquante, la carrière de François Cheng se précise. En 1960, il obtient un emploi stable au Centre de linguistique chinoise. Remarqué à l'origine par son professeur au Collège de France, Demiéville, il fait progressivement des connaissances précieuses comme celles de Lacan, Derrida ou encore Kristeva. En 1969, il est chargé de cours à l'Université de Paris-VII. Parallèlement, il entreprend les traductions françaises d'écrivains chinois et rédige

une thèse de doctorat. En 1974, il est nommé professeur à l'Institut national des langues et civilisations orientales. Enfin, grâce au soutien de Kristeva, il publie en 1977 son premier ouvrage, « L'Écriture poétique chinoise », chez Seuil.

Sa production d'écrivain s'étoffe ensuite au fil des ans de traductions, d'essais sur l'écriture chinoise, de monographies ainsi que de recueils de poésie. *Le Dit de Tian-yi*, son premier roman (auquel suivra *L'Éternité n'est pas de trop*), paru chez Albin Michel en 1998, a reçu le prix Fémina.

Parmi les nombreuses récompenses honorifiques de François Cheng, on épinglera son élection à l'Académie française, en 2002.

III. Résumé de l'œuvre analysée

Le Dit de Tian-yi se présente en un avant-propos et trois parties.

Dans l'avant-propos, le narrateur confie qu'il va traduire en français le récit autographe de la vie de Tian-yi.

La première partie, « Épopée du départ », nous raconte alors la jeunesse de celui-ci. Né dans les années 1920, dans la province du Jiangxi, il fait très tôt l'expérience de la mort puisque son père et sa petite sœur meurent alors qu'il est encore enfant. Par la suite, il fait la connaissance de Yumei, l'« Amante », dont il sera épris toute sa vie. Envoyé ensuite dans un lycée d'Etat, il rencontre Haolang, l'« Ami », et entre en contact avec la culture occidentale notamment à travers des traductions chinoises. En 1944, il achève ses études secondaires et entreprend alors un périple dans le Sichuan en compagnie de Haolang pour retrouver Yumei. Ils la retrouvent dans la ville de N. où la jeune fille s'est engagée dans une troupe de théâtre. Les trois amis mènent ensemble une vie complice jusqu'au jour où Yumei et Haolang deviennent amants. Tian-yi, envahi par un sentiment d'exclusion, décide de les quitter. Il prend alors des leçons de peinture chez un vieil ermite et, fin 1947, après avoir passé un concours, il obtient une bourse qui lui permet de travailler la peinture à Paris.

La seconde partie, « Récit d'un détour », narre la vie de Tian-yi à Paris, vie précaire et pleine de souffrances. Celui-ci profite néanmoins du peu d'argent qu'il possède pour accomplir des voyages en Italie ou en Hollande où il étudie attentivement les œuvres des grands peintres. Enfin, lors d'un concert de musique classique, il rencontre une clarinettiste, Véronique, avec qui il se lie. Mais une lettre de Yumei qui lui parvient à l'improviste le pousse à retourner en Chine.

Dans la troisième partie, « Mythe du retour », Tian-yi, de retour au pays, est confronté aux ruines de son passé. Sa mère est morte tout comme la majorité de ses aïeux. Yumei s'est suicidée et Haolang a été déporté dans un camp de rééducation au « Grand Nord » de la Chine. De plus, le contexte politique est éprouvant ; l'avènement du communisme, les campagnes contre les droitistes ainsi que la censure étouffent la population. Tian-yi, lui, n'a plus qu'un objectif : retrouver l'« Ami ». Pour ce faire, il multiplie les provocations afin de se faire remarquer par les autorités qui le déportent finalement en camp de rééducation.

Lors d'un incendie, il retrouve enfin Haolang. Tous deux décident alors de rédiger respectivement l'histoire de leur vie. Tian-yi, de surcroît, s'attèle à la

peinture du portrait de l' « Amante ». Mais un jour de 1968, à l'arrivée des Gardes Rouges dans le camp, Haolang est tué et Tian-yi sombre dans la folie.

IV. Analyse de l'énoncé

1. La diégèse

1.1. Grande et petite histoire

Le récit de Tian-yi tel qu'il nous est relaté s'étale sur une période confuse allant de 1930, date de l'anecdote la plus ancienne de son enfance, à 1968, année où sa folie se déclenche.

Durant cet intervalle, la Chine connaît une histoire agitée. La guerre sino-japonaise éclatée en 1937 fait des centaines de milliers de victimes et, en 1945, suite à la défaite nippone, ce sont des conflits internes qui agitent le pays puisque, aux troupes nationalistes de Tchang Kai-chek, s'opposent les communistes de Mao Tsé-toung. Celles-ci, comme on sait, ont finalement le dessus et, en 1949, Mao proclame la République populaire. Suivent alors des déportations massives en « rééducation » d'intellectuels, et l'avènement d'une mainmise de l'Etat sur l'information, l'enseignement et l'économie. Par la suite, Mao, rencontrant des luttes au sein de son parti, parvient à soulever la jeunesse dès 1966. Le fameux mouvement des Gardes Rouges, à l'origine de ce qu'on appela la « Révolution culturelle », provoqua des vagues de violence et de frénésie dans tout le pays tout en répandant le culte de son chef.

L'histoire de Tian-yi se trouve intimement liée à celle de son pays. La première partie du récit (qui épouse la période de 1930 à 1948) est marquée pour ainsi dire par la guerre sino-japonaise. La troisième partie (de 1957 à 1968) correspond quant à elle à la confirmation du communisme et à l'avènement de la Révolution culturelle.

Dans la première partie, la Chine qui nous est présentée est une Chine traditionnelle. Le portrait du père de Tian-yi dont la sagesse « se traduisait par les nombreuses sentences tirées des classiques et des poèmes des Tang » (p.25) et celui de la mère qui ne s'exprime que par proverbes, fondements d'un savoir populaire, en sont des expressions marquantes, tout comme le personnage du Vieillard ou celui du seigneur Bao aux chapitres 18 et 20, symboles d'une Chine diverse empli de taoïsme et de confucianisme.

Par ailleurs, même si la guerre ne touche pas directement Tian-yi, elles trouvent des résonances dans sa vie puisqu'il doit souvent quitter de lycée et de ville en fonction des avancées japonaises dans le pays. De plus, le massacre de Nankin qu'il découvre par des photographies marque sa mémoire comme celle de tous les chinois (cfr chapitre 6 de la première partie).

La troisième partie présente, elle, une face tout autre de la Chine. Cette fois, Tian-yi est projeté de plein fouet dans le courant politique puisqu'il fait lui-même l'expérience de l'arrestation et de la déportation en camp de rééducation. L'existence qui nous y est décrite ressemble d'ailleurs à un véritable témoignage de camp de travaux forcés.

Quant au séjour de Tian-yi en France, il est envisagé comme une sorte d'entre-deux narratif, un « détour », mais qui n'est pas cependant dénué

d'importance car, n'ayant pu assister de l'intérieur aux bouleversements de son pays, le sentiment de cassure lors du retour n'en sera que plus douloureux.

1.2. L'ethnotexte : caractéristique de l'écriture d'entre-deux culturel

Dans les passages se déroulant en Chine, l'abondance d'ethnotextes est un signe révélateur du public auquel s'adresse l'auteur, à savoir un public occidental français. Aux explications d'ordre socio-politique, s'ajoutent des explications culturelles censées faire percevoir plus profondément la vie en Chine à cette époque à un public béotien. En témoignent par exemple l'explication des croyances sur l'âme et la mort (p.16), celle du concept de famille en Chine (p.38), le développement de la philosophie taoïste (p.205) ou encore cette simple explication du salut (p.47) :

Il est vrai qu'en Chine, traditionnellement, on se salue en joignant les deux mains sans toucher celles des autres et que, jadis, on ne se permettait de prendre la main d'une jeune fille qu'une fois fiancés. (p.47)

Par contre, la vie de Tian-yi en France ne présente pas d'ethnotexte et aucune explication n'étoffe par exemple la mention d'« une de ces phrases saisonnières dont la France était friande et qui traînait sur toutes les lèvres : *L'enfer, c'est les autres.* » (p.213), puisque, dans ce cas-ci, le lecteur français sait de quoi il s'agit.

2. Approche thématique : du flou identitaire à la quête de soi

2.1. Le flou identitaire

2.1.1. Une figure de fou

Dans l'Avant-propos, le narrateur qui est vraisemblablement François Cheng rencontre en Chine un Tian-yi vieillissant interné dans un hospice pour cause de déséquilibre mental. Celui-ci lui livre alors le récit de sa vie écrit de ses mains.

Le problème de l'identité du personnage éponyme est donc posé d'emblée. Tian-yi est fou. Dès lors, quelle caution pouvons-nous accorder à son récit ? Le regard d'un fou – et de surcroît sur lui-même – peut-il prétendre à la vérité ou à une forme de vérité ?

A l'instar du narrateur qui dit ensuite traduire en français le récit de Tian-yi, nous pouvons cependant nous demander si celui-ci est véritablement déséquilibré comme on le prétend :

« Est-il fou ? » N'ayant aucune connaissance en la matière, j'étais simplement troublé par son double état : d'un côté, la conscience qu'il avait de cette part incontrôlable en lui-même et, de l'autre, la lucidité dont il faisait preuve lorsqu'il racontait sa vie. (p.10)

La figure du fou est un topos dans l'histoire littéraire. Par son statut, ce personnage génère un discours problématique qui, échappant aux codes d'un

discours positif traditionnel, tend à l'allégorie et à l'abstraction¹. Cette optique allégorique du roman et de ses personnages due au point de vue particulier du fou traversera l'analyse qui va suivre.

2.1.2 Une figure d'étranger

Ce flou identitaire, annoncé dans l'avant-propos, se précise aussitôt dans le chapitre 1 de la première partie. Nous sommes en « automne 1930 » (p.15), le jeune Tian-yi surprend à travers la cloison de sa chambre une séance de spiritisme. Aux appels d'une femme qui vient de perdre son mari, il répond, par espièglerie. Or, cet acte est lourd de conséquences dans la création de son identité comme on peut le lire dans l'ethnotexte qui suit cette anecdote :

Selon le rituel, après avoir brûlé des papiers-monnaies destinés aux morts, au moment précis de la troisième veille, la veuve commence son appel. Si par hasard quelqu'un d'entre les vivants répond « oui » à cet appel, il perd son corps dans lequel s'introduit l'âme errante du mort, lequel, du coup, réintègre le monde vivant. Tandis que l'âme de celui qui perd son corps devient errante à son tour. (p.16)

Tian-yi est donc convaincu que l'âme qui l'occupe désormais est une âme étrangère tandis que la sienne véritable est vouée pour toujours à l'errance. Dès la jeune enfance, l'identité de Tian-yi est donc problématique. Le sentiment d'étrangèreté qui l'opprimera toute sa vie sera un sentiment envers l'Autre mais avant tout envers lui-même : « Mais je me sentis tout d'un coup étranger à moi-même. » (p.16)

2.2. L'errance

2.2.1. Motifs de l'errance

De cette difficulté à se définir découle l'idée d'errance, fil conducteur du récit. Ce thème peut se décliner à nos yeux en trois motifs principaux, s'intriquant mutuellement.

a) Le Destin

Tian-yi perçoit son errance comme la marque du Destin, comme une condamnation irrévocable (« A présent que j'avais répondu oui à l'appel de la femme, je ne doutais plus que j'avais été accroché par l'âme errante. Comment pouvais-je encore échapper au sort ? » (p.17), « Moi, je suis condamné à errer. » (p.241-242), « Je savais que mon destin serait d'errer. » (p.274))

Cette croyance au destin, loin d'être une originalité, est une donnée traditionnelle de la pensée taoïste, le taoïsme étant la religion la plus répandue en Chine avec le confucianisme. Comme nous le verrons par la suite (cfr V. Analyse de l'énonciation), cette idée de destin est importante dans la mesure où elle est liée

¹ A propos de la figure du fou en littérature, voir BAKHTINE Mikhaïl, « Formes du temps et du chronotope », *Esthétique et Théorie du roman*, Paris, Gallimard, collection « tel », 1978, 210 p.

à la théorie cyclique de la Voie chez Laozi. La vie de Tian-yi, marquée par le signe de l'errance, s'apparente à un cycle où le Destin imprime son pouvoir.

b) La marginalité

L'errance sera toujours liée dans l'esprit de Tian-yi à une vie en marge (« Je voyais nettement mon destin se profiler à l'horizon : je serai forcément un « bon à rien » et, forcément, ma vie, si je vivais, se passerait en marge de tout. » (p.74), « Démuni comme je suis, usé par les privations et par l'angoisse, je suis devenu cet être en marge, plus que disqualifié. » (p.295))

c) La honte

Symptôme de l'étrangèreté éprouvée par Tian-yi, la honte traverse véritablement ses relations avec l'Autre au sens large du terme. A la mort de son père, il se sent honteux de ne pas avoir communiqué davantage avec celui-ci du temps où il était vivant, de ne pas avoir rompu « le silence pudique » (p.37) dans lequel son père s'était muré. De même, à la mort de sa mère, il regrette de ne pas lui avoir porté une attention digne dans les derniers instants de sa vie :

(...) tenaillé par le sentiment de mon indignité, je ne pouvais que ruminer des remords, sans rémission désormais. Par mon manquement, j'étais déjà pour quelque chose dans la mort de mon père. Combien l'étais-je davantage dans la disparition de ma mère, le dernier être qui me chérissait. (p.194)

Dans le passage suivant, on se rend compte à quel point ce sentiment de honte est viscéral chez lui et à quel point il est lié à la conscience qu'il possède de son destin d'errant :

Tant de ratages avaient achevé de me faire ressembler à un être marchant seul dans un lieu désolé, qui n'ose se retourner, de peur de surprendre des fantômes qui le poursuivraient. Ce qui m'oppressait n'était pas la nostalgie du passé, que chacun tente de recréer par l'imagination. Je ne m'aimais pas, je répugnais à me mirer. De même que j'évitais de relire mes lettres adressées à ma mère, je ne cherchais pas à me complaire dans la réminiscence, sachant que ce faisant je mourrais de honte ou d'angoisse. (p.278)

2.2.2. *Métaphores et allégories de l'errance*

Le thème de l'errance se traduit dans le texte par un certain nombre d'images métaphoriques et allégoriques.

Au chapitre 2 de la première partie, on trouve par exemple l'image du nuage. Celui-ci, errant de çà, de là, sans origine ni direction concrètes, semble incarner la métaphore parfaite de l'errance, ce qui fait dire à Tian-yi : « J'étais nuage. Cette identification à l'élément évanescent me faisait pressentir, une fois de plus, mon destin d'errant. » (p.22)

Au chapitre suivant, apparaissent deux figures marquantes de l'enfance de Tian-yi : le « bandit » et le « moine taoïste errant ». Le premier, hors-la-loi, figure de l'illégalité et de la marginalité, est condamné à fuir constamment les autorités qui le poursuivent. Le second, quant à lui, a fait de son destin d'errant une vocation personnelle. Véritables allégories de l'errance, leur apparition dans le roman est aussi brève qu'emblématique.

Cependant, à peine ce destin semble-t-il avoir été définitivement accepté et intériorisé dans l'esprit de Tian-yi, qu'une volonté de révolte se met à sourdre en lui, ou du moins une volonté de transformer son propre sort (« je me disais que si mon destin sur terre était d'errer, qu'au moins je le transforme en une quête passionnée dont le but me serait forcément révélé un jour. » (p.132)).

Cet aspect nous amène au troisième point de notre développement.

2.3. La quête d'identité et le contact avec l'Autre

Typique d'une littérature d'entre-deux culturels, le contact avec l'Autre est un thème privilégié qui se décline dans le récit sous plusieurs motifs.

Notons que l'Autre n'est pas considéré comme l'objet en tant que tel de la quête. Il constitue une sorte de vecteur, de catalyseur, autant dans la connaissance et l'accomplissement de soi que dans la découverte d'abstractions plus profondes.

2.3.1. Les figures de l'Amante et de l'Ami

Le lien qui unit Tian-yi à Haolang (l'Ami) et à Yumei (l'Amante) est un lien complexe dans lequel les trois êtres finissent par ne former plus qu'un. Leur relation, puissante, s'apparente à une relation fusionnelle, « consubstantielle » :

Dès notre première rencontre, en mon for intérieur, j'appelle Yumei « l'Amante ». J'éprouve l'étrange sensation que j'ai depuis toujours vécu en sa compagnie, qu'elle m'est consubstantielle, plus intime que mon propre corps. (p.56)

Et, en parlant de l'Ami :

Une alliance était nouée entre nous, une alliance de sang que tous deux nous sentions et que nous étions incapables d'expliquer à nous-mêmes et encore moins à quelqu'un d'autre. (p.160)

Enfin, à propos de leur relation à tous les trois :

Elle est là, tu es là, je suis là, centre indivis et toujours jaillissant. Trois en un, Un en trois. « Yumei-Haolang-Tian-yi » ; « Tian-yi, Yumei, Haolang » ; « Haolang-Tian-yi, Yumei » (p.430)

L'intimité trine entre Tian-yi, l'Ami et l'Amante devient le moteur essentiel de la narration. Séparés, les trois êtres, incomplets, chercheront perpétuellement à se retrouver. Assouvissant un véritable besoin identitaire, ils ne peuvent « être » indépendamment l'un de l'autre.

Force m'est de constater, hélas ! qu'en cette vie, nombre d'êtres sont liés jusque dans leurs racines par des liens qui, une fois tissés, ne peuvent plus être rompus. Ce qui les unit relève d'un autre ordre (...). (p.362-363)

Dans l'optique de Tian-yi (qui, rappelons-le, incarne la figure d'un fou), Yumei n'est pas seulement Yumei, elle est l'« Amante » ; tout comme Haolang n'est pas seulement Haolang, il est l'« Ami ». Ces deux personnages perdent ainsi, dans l'esprit du fou, leur consistance particulière. Ils deviennent des abstractions intérieures, des figures allégoriques qui tendent à l'universel. Nous y reviendrons.

2.3.2. Le contact avec la culture occidentale

La Chine du début des années 1940, avant l'établissement de la République populaire, connaît, malgré les perturbations politiques qui l'agitent, une certaine ouverture d'esprit envers le monde occidental, ouverture qui date depuis les années 1920. Tian-yi, qui fréquente alors le lycée d'Etat, a ainsi accès à la littérature française (il fait part, par exemple, de son amour pour Rolland ou Gide (p.88)), à la peinture, ou encore à la musique.

Au sujet de la peinture, lui qui se découvre alors une vocation de peintre, s'exprime en ces termes :

Je saurai entrer dans l'intimité d'un Gauguin et d'un Monet, d'un Rembrandt et d'un Vermeer, d'un Giorgione et d'un Tintoret, tous ces grands maîtres qui ont exalté la forme et la couleur. Je comprendrai (...) que là où l'extrême Orient, par réductions successives, cherche à atteindre l'essence insipide où l'intime de soi rejoint l'intime de l'univers, l'extrême Occident, par surabondance physique, exalte la matière et glorifie le visible et, ce faisant, glorifie son propre rêve le plus secret et le plus fou. (p.96)

On constate ici que la rencontre avec l'Autre occidental entraîne, par un processus de comparaison, une réflexion sur sa propre culture et donc, d'une certaine manière, sur soi-même.

Ce contact avec l'Occident se concrétise lorsque Tian-yi arrive en France dans la seconde partie. Il y fera des découvertes singulières, comme le fait que les livres n'ont pas la même matérialité (p.92), que l'odeur corporelle des occidentaux diffère de celle des orientaux (p.93), ou encore que les gâteaux possèdent des couleurs différentes (p.94). Anecdotiques, ces découvertes n'en demeurent pas moins marquantes dans sa quête d'identité.

Par ailleurs, la culture est aussi perçue comme un point de contact avec l'Autre humain. Ainsi, c'est par le biais de son amour pour la littérature que Tian-yi se lie avec Haolang, le poète, et c'est lors d'un concert de musique classique qu'il rencontre Véronique.

2.3.3. *Le voyage*

Tous les voyages de Tian-yi s'apparentent à des voyages initiatiques. Il n'y est jamais question d'exils mais de départs *en vue de quelque chose*. Lorsqu'il accomplit un voyage à travers le Sichuan en compagnie de Haolang, c'est afin de retrouver Yumei, la part de leur être intime. Le grand départ pour la France a pour but de remplir sa vocation de peintre et donc de s'accomplir lui-même. Le voyage de retour en Chine est motivé par le besoin de revoir l'Amante, et la déportation (voulue) au Grand Nord est motivée quant à elle par le désir de retrouver l'Ami. Enfin, l'ascension de la Grande Montagne jusqu'aux rives du fleuve Amour, possède une véritable portée mythique (voir V. Analyse de l'énonciation).

2.3.4. *La Femme*

Autre par excellence (a priori lorsque le héros est un homme), la figure de la femme est omniprésente dans le roman. Cependant, elle ne peut être considérée comme l'objet à proprement parler de la quête d'identité, incarnant plutôt une sorte de vecteur précieux dans la découverte des grandes vérités, comme l'amour ou la mort.

A ce titre, les photographies de femmes des tableaux du Louvre génèrent chez Tian-yi enfant l'expérience intérieure de la beauté, cette « beauté trouble inconnue de la femme elle-même » (p.48), alors que d'autres photographies, celles de paysannes chinoises déshonorées par la guerre, lui font saisir l'essence de la violence dans toute son horreur. Avec Yumei, il fait l'expérience de l'Amour au sens quasiment platonicien du terme (vu qu'il ne cherchera jamais à être consommé). En revanche, le secret de la volupté lui sera pleinement révélé à travers la figure de la paysanne qui lui ôte son pucelage (p.82). Enfin, à travers Véronique, c'est le monde qui lui semble apparaître « pour la première fois » :

Le monde qui m'entourait, jusque-là si oppressant, s'ouvrait, se révélait chargé de sens et de résonance. Comme si, à travers l'image de Véronique, je le voyais pour la première fois. (p.280)

A travers ces lectures, on constate que la Femme est perçue dans le roman comme une sorte de prisme mystérieux. Prisme au travers duquel l'homme percevrait des vérités qui lui demeureraient autrement occultées...

Enfin, le contact avec l'autre sexe se révèle souvent problématique. Tian-yi parle notamment de la difficulté « de réellement « pénétrer » la femme » (p.80).

Il dit plus loin : « Je mesurais la difficulté qu'il y avait à toucher la vraie profondeur d'un autre, *a fortiori* un autre féminin. Oui, l'homme peut-il rejoindre l'extrême désir de la femme dont elle-même ne peut sonder le fond ? » (p.284).

En quelque sorte, Tian-yi voit à travers la figure féminine un Autre privilégié dans sa quête d'identité même s'il semble avoir conscience qu'il ne pourra jamais pleinement la toucher. « Nous serons sauvés par la Femme » (p.101) lui dit un jour Haolang. Au même titre que l'Amante ou l'Ami dont nous avons parlé précédemment, la Femme tend, dans le récit, à acquérir une dimension

allégorique qui transcende le réel. Tian-yi ne cherche pas à atteindre telle ou telle femme en particulier, il vise l'idée même de la Femme.

C'est selon cette optique que l'énoncé rejoint à nos yeux l'énonciation.

V. Analyse de l'énonciation

1. Forme et structure : Du récit cyclique au mythe

1.1. Un récit cyclique

A la fin de la première partie du roman, Tian-yi rencontre un savant qui se présente comme « spécialiste de la pensée chinoise ». Aux questions qu'il lui pose, celui-ci entreprend alors un long développement sur la théorie de la Voie chez Laozi.

La Voie est une notion basique mais complexe de la pensée taoïste. Le professeur l'exprime ici par l'image du fleuve :

« (...) Etant la Voie, le fleuve, comme il se doit, participe aussi bien à l'ordre terrestre que de l'ordre céleste. Son eau s'évapore, se condense en nuage, lequel retombe en pluie pour l'alimenter. Par ce mouvement en cercle vertical, le fleuve, assurant la liaison entre terre et ciel, rompt la fatalité de son propre cours forcené. De même, à ses deux extrémités, il imprime la même sorte de cercle entre mer et montagne, *yin* et *yang*. (...) » (p.205)

La théorie de la Voie est donc liée à l'idée de cycle. Toute chose en ce monde, comme le fleuve, est régie par un devenir cyclique où, perpétuellement, « le terme rejoint le germe » (p.205). Cependant, cela ne signifie pas que les faits se reproduisent à l'identique. L'idée de cycle implique en soi un principe de mutation, de transformation. Dans la réincarnation, par exemple, nous sommes à la fois identiques et différents à chacune de nos vies.

Le nuage condensé en pluie n'est plus l'eau du fleuve, et la pluie ne retombe pas sur la même eau. Car le cercle ne se fait qu'en passant par le Vide et par le Change. Oui, l'idée de la mutation et de la transformation est essentielle dans la pensée chinoise. Elle est la loi même de la Voie. (p.206)

Les événements se reproduisent donc à la fois identiques et différents, paradoxe qui caractérise la Voie².

En projetant ce point de vue sur la construction du récit, on se rend compte que celle-ci est également cyclique. Les trois parties s'intitulent respectivement « Épopée du départ », « Récit d'un détour » et « Mythe du retour ». *Départ-détour-retour*, la subdivision en trois parties forme explicitement un cycle.

² Notons que cette conception cyclique n'est pas propre au taoïsme et à la culture orientale. On retrouve une idée plus ou moins similaire chez Nietzsche dans sa théorie de l'Éternel Retour, ou dans la conception cyclique de l'Histoire chez Marx. En France, Gilles Deleuze a théorisé le phénomène de la répétition dans son ouvrage « Répétition et différence » (Paris, PUF, collection Epiméthée, 1968, 162p.). Preuve que, dans ce contexte d'entre-deux qui nous préoccupe, culture orientale et occidentale se rejoignent.

Ensuite, on remarquera l'abondance de phénomènes de prolepses et d'analepses entre la première et la troisième partie du récit :

Par exemple, le suicide de Yumei dans la troisième partie rejoint le destin de « la pendue » dans la première. L'escalade finale de la Grande Montagne entreprise par Tian-yi en compagnie d'Haolang rejoint la randonnée sur le Mont Lu avec son père. Le Haolang de la troisième partie, devenu une sorte de brigand un peu obscur, est un rappel de la figure du bandit apparue au début, tout comme le personnage de Lao Ding est un rappel de la figure du moine taoïste errant. Les voyages se font également écho : Dans la première partie, Tian-yi entreprend un voyage pour retrouver Yumei dont il a reçu une lettre. Le voyage de retour au pays obéira au même but et c'est également une lettre de l'Amante qui en sera à l'origine. La folie dans laquelle sombre la mère de Tian-yi est une prolepse de sa folie future...etc.

Dans la dernière partie du roman, au camp de rééducation où il se trouve aux côtés de l'Ami, Tian-yi remarque un peintre qui croque leurs portraits. Il fait alors cette réflexion qui est également une prise de conscience :

« Bien étrange, le destin, me dis-je. En cette vie, les choses se répètent et ne sont jamais les mêmes. A Hangzhou, j'ai dessiné le travail des cueilleuses de thé (...). Aujourd'hui, quelqu'un d'autre dessine les damnés en train de trimer, dont je suis. Voici le peintre croquant devenu croqué ! » (p.351)

Et enfin, sur les rives du fleuve Amour, Tian-yi de réaliser pleinement : « Inutile d'aller plus loin. De fleuve en fleuve, jusqu'à cet ultime fleuve, la boucle de notre destin, nous en sommes certains, se termine là. » (p.428)

Le roman de François Cheng est donc, dans sa forme et son contenu, un récit cyclique. Après s'être rencontrés, trois êtres se perdent pour finalement se retrouver. L'Amante, elle, est morte mais demeure comme une présence intime en Haolang et Tian-yi.

Or, à présent que le cycle touche à sa fin, le récit se retrouve dans une sorte d'impasse. « Qu'allons-nous faire ? Que nous arrivera-t-il ? » (p.364) se demande Tian-yi. C'est ici que l'acte d'écrire par le recours à la forme particulière du mythe s'avère nécessaire.

1.2. La création et le recours à la forme mythique

« Pour sûr, c'est ce qui nous reste : écrire » (p.398) ... « Et peindre » ajouterons-nous, car, simultanément à la rédaction du récit de sa vie, Tian-yi s'attèle à l'élaboration clandestine d'une immense fresque représentant le visage de l'Amante. L'œuvre terminée, il prend alors conscience de quelque chose d'étrange, proche de l'ineffable :

Au lieu de la gêne ou de la déception à laquelle je m'attendais, je suis frappé par quelque chose d'apparemment simple qui émane de la profondeur

de la fresque, comme une sorte d'élan et d'irradiation qui déborde de ce que j'avais conçu moi-même. (p.414)

Quant à la rédaction du récit de sa vie, elle pose au départ un souci majeur qui touche l'acte d'écriture lui-même lorsque cet acte prétend rendre une totalité comme la vie.

Le « recours aux figures mythiques » (p.402) apparaît non pas comme la solution mais plutôt comme l'alternative. La troisième partie du roman porte d'ailleurs le titre de « Mythe du retour ».

Qui d'entre nous peut prétendre cerner la vraie vie, savoir jusqu'où elle plonge ses racines et étend ses ramifications ? Peut-on se tenir pour quitte d'avoir consigné seulement les bribes de ce qu'on a cru vivre ou entendre ? Une fois parvenue à l'existence, ayant poussé son cri, toute vie se répercute forcément d'écho en écho vers un Appel qui vient d'elle et la déborde infiniment. Comment expliquer cet Appel ? Existe-t-il une formule claire, définitive pour y parvenir ? Force est de recourir aux figures mythiques pour suppléer ce qui ne peut entièrement se dire. (p.401-402)

La notion de mythe a été abondamment analysée par Lambros Couloubaritsis³, que nous paraphaserons ici.

Le mythe est une forme particulière qui possède une logique structurante propre et qui prétend, à travers le récit d'une histoire ponctuelle et à première vue naïve, rendre compte d'une réalité complexe et totale. Par exemple, la théogonie d'Hésiode prétend, à travers le récit de l'origine des dieux (plein d'incestes et d'unions bizarres), révéler la hiérarchie profonde du monde qui ne serait accessible à l'expérience humaine sans cette distorsion mythique. Le mythe est en quelque sorte la condition de possibilité de l'expérience. Il permet de dire la totalité à travers le particulier, par le biais du mensonge, de la distorsion. Couloubaritsis cite le même Hésiode lorsque celui-ci écrit : « Nous savons dire des mensonges semblables à des réalités, mais quand nous le voulons nous savons faire entendre des vérités. » (v.27-28).

L'objectif de Tian-yi est donc de forger un récit mythique qui, par la narration de sa vie unique et particulière, tendrait vers l'essence-même de la vie, vers une expérience qui serait universelle, au lieu de n'être que ponctuelle.

Dans cette optique, parler du « pacte autobiographique » n'a ici qu'une portée limitée. La volonté de Tian-yi lorsqu'il écrit le récit de sa vie (et donc la volonté de François Cheng lorsqu'il rédige son roman) n'est pas de rechercher à tout prix la vraisemblance ou l'adéquation parfaite par rapport au moindre élément de son existence mais plutôt de raconter la Vie en tant qu'expérience humaine totale.

Sous le prisme de cette lecture, on s'aperçoit que *Le Dit de Tian-yi* tient du mythe et qu'il est véritablement parcouru par des figures mythiques. C'est d'ailleurs ici que le discours du fou dévoile toutes ses potentialités.

³ COULOUBARITSIS Lambros, *Aux origines de la philosophie européenne. De la pensée archaïque au néoplatonisme*, Bruxelles, De Boeck Université, collection « Le Point Philosophie », 1994, p.29-39, 674 p.

L'Amante et l'Ami, figures allégoriques comme nous l'avons souligné plus haut, sont des figures mythiques, tout comme la Femme, le bandit, le moine taoïste errant ou encore le Visiteur, ce personnage inquiétant rencontré en rêve.

Enfin, tout mythe repose sur ce que Couloubaritsis nomme un *schème* et qu'il définit comme une « sorte de modèle très élémentaire, issu de l'expérience la plus immédiate et qui sert à organiser la totalité de l'expérience ». Dans l'exemple de la théogonie d'Hésiode, le schème en question est celui de la parenté. Le schème qui gouverne *Le Dit de Tian-yi*, quant à lui, est l'errance.

Tout chez moi, depuis, sera toujours décalé. Jamais les choses ne pourront coïncider tout à fait. J'en étais persuadé ; c'était là, à mes yeux, l'essence de ma vie, **ou de la vie tout court**. (p.17) [les grasses sont de nous]

Il est fait part, ici, d'une intuition majeure. L'errance qui fut le destin de Tian-yi est ce fameux schème du mythe qui est laissé à la postérité ; et l'objet de ce schème, ni plus ni moins, est la vie, « la vie tout court ». Cependant, à cause de la distorsion due au recours (nécessaire) à la forme mythique, nous ne pouvons dire que l'errance *est* la vie. L'errance permet l'*expérience* de la vie, cette vie constamment improvisée, où les repères se trouvent et se perdent, où les relations se nouent et se dénouent, où l'on erre sans cesse, consciemment ou inconsciemment, d'un point à un autre.

Et dans notre problématique d'entre-deux culturel, y a-t-il de projet plus ambitieux que celui de vouloir dépasser les clivages nationaux et individuels pour tendre à l'universel, bref, à l'humain.

2. Style et écriture : autres marqueurs de la transidentité

2.1. Un style pictural

Dans son essai *L'Écriture poétique chinoise*⁴, François Cheng soulignait la relation d'interdépendance entre écriture et peinture dans la culture chinoise. Lorsqu'il écrit *Le Dit de Tian-yi*, son personnage, avant de devenir peintre, étudie d'abord l'art de la calligraphie, sorte de point de tangence entre écriture et peinture (« Commencer par la calligraphie, continuer par le dessin qui permet de maîtriser la technique du trait, puis s'attaquer à l'art de l'encre pour aboutir enfin à une composition organique. » (p.172-173)).

Cette conception picturale de l'écriture se retrouve par exemple dans la structure tripartite du récit. La première et la troisième partie se faisant écho mutuellement par des phénomènes de prolepses et d'analepses, le roman se présente comme un triptyque. Les chapitres, souvent courts, s'apparentent de même à de petits tableaux, à des esquisses, illustrant un événement ou une nuance de la vie de Tian-yi.

Le vocabulaire de François Cheng est un vocabulaire précis extrêmement imagé où chaque terme semble avoir été mûrement réfléchi et pesé. Le recours

⁴ CHENG François, *L'Écriture poétique chinoise*, Paris, Editions du Seuil, 1977, 285 p.

aux métaphores, comparaisons et autres figures de rhétorique est fréquent dans la narration jusqu'à devenir quasiment systématique dans la description des paysages naturels, tels les fleuves, les montagnes ou encore les forêts :

Une fois les averses passées, rapidement, les nuages se déchiraient et, le temps d'une éclaircie, laissaient voir le plus haut mont. Entouré de collines, ce dernier ne conservait pas moins tout le mystère de son altière beauté, avec ses rochers fantastiques dangereusement dressés, qu'auréolait une végétation elle aussi fantastique, réverbérant sans entrave la lumière indécise du soir. Pendant ce temps, les nuages regroupés à l'ouest formaient une immense mer étale dont les flots portaient le soleil couchant comme un vaisseau de rêve scintillant de mille feux multicolores. (p.21)

Chez François Cheng, la nature est personnifiée jusqu'à devenir un élément incontournable du récit, signe de la pensée taoïste et confucianiste pétrie de panthéisme où l'homme entretient un rapport intime avec la nature (notamment dans la réincarnation ou de la théorie du Souffle unique parcourant le monde) :

Sous leurs coups sans pitié, les arbres conservent leur dignité jusqu'au bout ; ils tombent d'une pièce, sans jamais courber l'échine. Leurs écorces craquelées et leurs chairs saignantes signent une vie obstinée, addition de plongée dans le sol et de poussée vers le ciel. (p.418)

2.2. Un style didactique

Le vocabulaire est profondément marqué par la volonté didactique du roman que nous avons déjà soulevée plus haut à travers le mythe.

Pour décrire la relation entre Tian-yi, Yumei et Haolang, François Cheng utilise par exemple le terme philosophique « consubstantiel » (p.56) ou encore le mot « indivis » (p.430) qui est un terme emprunté au jargon juridique⁵. Il utilise autre part le mot « non-peur » (p.49) qui est un néologisme, afin de suppléer vraisemblablement un mot français inexistant (mais peut-être existant bien en chinois et qu'il ne parviendrait pas à traduire).

La rigueur dans le choix des mots rejoint une volonté d'être le plus proche possible d'une pensée philosophique exigeante.

2.3. Un code-switching étoffé

Caractéristique formelle du récit d'entre-deux culturels, le code-switching, c'est-à-dire l'introduction brève de mots étrangers dans le texte, est omniprésent.

La plupart de ces mots, en italique dans le texte, sont généralement traduits par l'auteur lui-même, soit en note de bas de page comme dans l'exemple suivant :

(...) je parvins à venir me blottir contre elle, qui n'arrêtait pas de murmurer : « *A-mi tuo-fo, a-mi tuo-fo...*² ». (p.27)

[En bas de page dans le texte :] ² « Bouddha, aie pitié, Bouddha, aie pitié »

⁵ « DR. Se dit d'un bien sur lequel plusieurs personnes ont un droit et qui n'est pas matériellement divisé entre elles. » in *Le Nouveau Petit Robert 1997*.

Soit, sont traduits dans le texte, à l'aide de guillemets :

Je constate que, par rapport aux camps du *laogai*, « réforme par le travail », qu'on m'a décrits, mon camp à moi et quelques autres alentour qualifiés de *laojiao*, « réforme par l'éducation », sont, si l'on peut dire, relativement moins sévères. (p.334)

Il arrive également que la traduction se fasse de manière continue sans l'aide de signe particulier (« Au nom de qui ?... De Confucius par exemple. N'a-t-il pas recommandé le *xu*, la mansuétude ?... » (p.369)) ou même qu'elle ne se fasse pas du tout (« Vêtue d'un *qipao* bleu clair, une fleur de *yulan* à la boutonnière » (p.58)).

Enfin, certains mots apparaissent directement sous la forme d'une traduction et sont accompagnés d'une courte explication entre parenthèses (mais ce n'est plus ici la marque d'un code-switching) : « On dit que cette nuit-là, du Fleuve céleste (la Voie lactée), descendent des cordes d'argent. » (p.50).

Les occurrences laissent voir cependant que les mots empruntés au chinois sont la plupart du temps traduits et que ces traductions se situent en note de bas de page.

2.4. Références et intertextualité

2.4.1. Références bibliques

Choix conscient de la part de l'auteur, les références textuelles à la Bible sont subtiles mais néanmoins nombreuses. L'incipit du « Dit de Tian-yi » (« Au commencement, il y eut ce cri dans la nuit » (p.15)) est un rappel explicite à l'incipit de la Genèse (« Au commencement, Dieu créa les cieux et la terre » (Gen. I,1)). Par ailleurs, Tian-yi forme avec l'Amante et l'Ami une sorte de trinité, le roman se compose de trois parties, etc.

Les références explicites parsèment le récit, notamment à la fin du chapitre 25 de la première partie où Tian-yi se compare au « fils prodigue » (p.171), ou encore au chapitre 21 de la troisième partie où l'on voit apparaître le terme - avec majuscule - de « Terre promise » (« Le village, où l'œil vigilant des cadres du Parti n'est pas moins présent, nous apparaît néanmoins à l'horizon sous les traits de la Terre promise. » (p.406)).

Autre part, c'est un passage de l'évangile de Saint-Jean qui est cité (« Qui aime sa vie la perdra, et qui perd sa vie en ce monde la conservera pour la vie éternelle. » (p.390)).

Et lorsque Tian-yi, en camp de rééducation, se dit que les brigands qu'il rencontre ne sont que « des hommes parmi les hommes » (p.379), il utilise la formulation même pour désigner le Christ...

Ces références intertextuelles sont censées interpeller un lecteur occidental. Elles forment une sorte de pont entre l'auteur et son lecteur, pont entre deux cultures, chinoise et européenne.

2.4.2. *Références à la littérature occidentale*

Sans doute discrètes lors d'une première lecture, ces références sont importantes car elles témoignent d'une volonté de l'écrivain de s'inscrire au sein d'un modèle littéraire occidental, et plus particulièrement français.

Lorsque Tian-yi qualifie l'Ami d' « homme révolté » (p.366) ou lorsqu'il parle d'un visage « humain, trop humain » (p.373), on reconnaît bien sûr les réminiscences respectives d'Albert Camus et de Nietzsche. Et lorsqu'il cite les mots « serre chaude » (p.159) ou « parfum exotique » (p.91), on est en droit de reconnaître Maeterlinck et Baudelaire (le second est explicité dans le texte).

Le phénomène d'intertextualité est certes à relever avec prudence à partir du moment où n'importe quel texte est susceptible de présenter de pareilles caractéristiques de façon tout à fait innocente. Néanmoins, il est ici un élément majeur et duquel nous pouvons penser que François Cheng était conscient.

Les titres des parties sont eux-mêmes révélateurs de ce respect envers la littérature française et occidentale.

La première partie s'intitule « Épopée du départ ». Or, l'épopée est, faut-il le préciser, un genre médiéval tout à fait emblématique qui renvoie aux sources-mêmes de la culture française, à travers des textes fondateurs comme la chanson de Roland.

La seconde partie s'intitule « Récit d'un détour ». Le terme « récit » englobe ici un ensemble plus vaste dans l'histoire de la littérature française, allant du roman à la chronique historique en passant par le conte ou encore la fable. Terme générique donc, il demeure néanmoins une notion connue du lecteur occidental.

La dernière partie s'intitule « Mythe du retour ». Nous nous sommes déjà étendus sur cette forme particulière et sur ce qu'elle impliquait. En faisant appel au mythe, François Cheng puise véritablement dans les fondements de la culture européenne (et de toute culture même, vu que toute société primitive s'est construite sur des mythes).

Enfin, le « dit » est un genre qui apparaît au XIII^{ème} siècle en France au sein d'une littérature qualifiée par les historiens de « littérature d'idée »⁶. Genre poétique non chanté en octosyllabes à rimes plates, le dit se caractérise avant tout par une volonté didactique où l'allégorie et les insertions lyriques sont souvent présentes, forme qui se prête à merveille au propos de François Cheng. *Le Dit de Tian-yi* traduit en effet cette double volonté : lyrique et didactique.

VI. Conclusion

A travers notre lecture, nous avons tenté de relever les traits de la transidentité dans une œuvre qui, finalement, tend à une forme d'universel culturel et humaniste. Les thèmes exploités, comme l'errance ou la quête de soi, sont des thèmes universaux qui, développés au sein de la forme mythique, acquièrent une dimension pleine.

⁶ BOUTET Dominique, *Histoire de la littérature française du moyen âge*, Paris, Unichamp-Essentiel, Honoré Champion, 2003, p.108-110.

Dès lors, François Cheng est-il un écrivain français, un écrivain francophone ou encore un écrivain chinois de langue française ? Ces conflits paraissent vides de sens si l'on se contente de laisser parler l'œuvre elle-même, une œuvre qui, au-delà des clivages, touche simplement l'humain. Par ses références littéraires, son auteur nous dévoile non seulement son ambition de s'inscrire dans le champ littéraire français mais aussi et avant tout, il prétend nous faire voir, à travers l'expérience d'une vie, ce qu'est *la Vie*.

CommuneLangue.com

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrage analysé

CHENG François, *Le Dit de Tian-yi*, Paris, Albin Michel, 1998, 443 p.

Ouvrages de référence

- Sur la problématique générale :

DELBART Anne-Rosine, *Les exilés du langage. Un siècle d'écrivains français venus d'ailleurs (1919-2000)*, Limoges, PULIM, collection « Francophonies », 2005, 403 p.

- Sur la problématique du flou identitaire :

BAKHTINE Mikhaïl, « Formes du temps et du chronotope », *Esthétique et Théorie du roman*, Paris, Gallimard, collection « tel », 1978, 210 p.

- Sur la notion de mythe :

COULOUBARITSIS Lambros, *Aux origines de la philosophie européenne. De la pensée archaïque au néoplatonisme*, Bruxelles, De Boeck Université, collection « Le Point Philosophie », 1994, 674 p.

- Sur la problématique de l'écriture chinoise :

CHENG François, *L'Écriture poétique chinoise*, Paris, Editions du Seuil, 1977, 285 p.

- Sur la notion de « dit » :

BOUTET Dominique, *Histoire de la littérature française du moyen âge*, Paris, Honoré Champion, collection Unichamp-Essentiel, 2003, 208 p.

Sites web

(Auteur non-mentionné), « François Cheng », site de l'Académie française, dernière mise à jour le 24 janvier 2009, <http://www.academie-française.fr/immortels/base/academiciens/fiche.asp?Param= 705>, consulté le 14 novembre 2009.

REMY Pierre-Jean, « Réponse de M. Pierre-Jean Rémy au discours de M. François Cheng », LACANCHINE, dernière mise à jour le 5 mars 2009, http://www.lacanchine.com/L_Cheng-bio.html, consulté le 20 novembre 2009.

TABLE DES MATIÈRES

page

I.	Introduction	2
II.	Biographie de François Cheng (1929)	2
III.	Résumé de l'œuvre analysée	3
IV.	Analyse de l'énoncé	4
1.	Commentaire sur la diégèse.....	4
1.1.	Grande et petite histoire.....	4
1.2.	L'ethnotexte : caractéristique de l'écriture d'entre-deux culturel.....	5
2.	Approche thématique : du flou identitaire à la quête de soi.....	5
2.1.	Le flou identitaire.....	5
2.1.1.	<i>Une figure de fou</i>	5
2.1.2.	<i>Une figure d'étranger</i>	6
2.2.	L'errance.....	6
2.2.1.	<i>Motifs de l'errance</i>	6
a)	Le Destin.....	6
b)	La marginalité.....	7
c)	La honte.....	7
2.2.2.	<i>Métaphore et allégories de l'errance</i>	7
2.3.	La quête d'identité et le contact avec l'Autre.....	8
2.3.1.	<i>Les figures de l'Amante et de l'Ami</i>	8
2.3.2.	<i>Le contact avec la culture occidentale</i>	9
2.3.3.	<i>Le voyage</i>	10
2.3.4.	<i>La Femme</i>	10
V.	Analyse de l'énonciation	11
1.	Forme et structure : Du récit cyclique au mythe.....	11
1.1.	Un récit cyclique.....	11
1.2.	La création et le recours à la forme mythique.....	12
2.	Style et écriture : autres marques de la transidentité.....	14
2.1.	Un style pictural.....	14
2.2.	Un style didactique.....	15
2.3.	Un code-switching étoffé.....	15
2.4.	Références et intertextualité.....	16
2.4.1.	<i>Références bibliques</i>	16
2.4.2.	<i>Références à la littérature occidentale</i>	17
VI.	Conclusion	17
	Bibliographie	19
	Table des matières	20