

De l'utilité des approches sinologiques traditionnelles pour mieux comprendre la Chine contemporaine : l'exemple de la littérature populaire

Nicolas Zufferey

Les demandes de la société ou de l'économie, soucieuses avant tout de réalités immédiates (et immédiatement utiles), exercent une influence grandissante sur les études chinoises au sein de l'Université, avec la multiplication de filières appliquées (LEA), et parfois une remise en question des filières traditionnelles : certains reprochent à ces dernières de ne pas être suffisamment axées sur le contemporain, d'être trop littéraires, d'être trop déconnectées des besoins du marché. Deux questions interpellent particulièrement la sinologie traditionnelle : comment justifier les études classiques par rapport aux études contemporaines ? Et comment justifier les approches de type sciences humaines (littéraires, historiques et artistiques), par rapport aux sciences sociales (économie, sociologie et politique), qui paraissent souvent plus directement utiles ? Ces questions ne sont pas propres à la sinologie, elles touchent toutes les disciplines dites classiques. Mais en raison du poids de l'économie chinoise et plus généralement de l'intérêt suscité par la Chine contemporaine, elles se posent de façon particulière en sinologie.

Pourquoi étudier la littérature chinoise ? Pourquoi continuer à étudier le chinois classique ? Il y a quelques années encore, pour répondre à ces questions, on aurait pu souligner les vertus formatrices de l'étude des langues anciennes, de la littérature ou de l'histoire. En un sens, il est triste de devoir réaffirmer des vérités qui devraient aller de soi. Les dimensions formatrices doivent demeurer une priorité de l'Université, lieu de culture humaniste et de libre réflexion ; et l'Université devrait faire preuve de prudence avant de défaire des filières qui existent parfois depuis des siècles, pour les remplacer par des programmes qui n'ont pas toujours fait leurs preuves.

Malheureusement, les arguments de cette nature passent parfois pour élitistes ; ils convainquent de moins en moins les décideurs, économiques ou politiques, auxquels il convient de tenir un langage plus pragmatique. Dans le cas des études chinoises, il me semble qu'il n'est pas trop difficile de montrer l'intérêt ou l'utilité de la langue classique ou des approches littéraires, en un mot, des sciences humaines (au sens étroit), lorsqu'on veut mieux comprendre la Chine contemporaine. Pour dire les choses d'une façon plus radicale, au moins en ce qui concerne la Chine, les clivages habituels, entre ancien et contemporain, sciences humaines et sciences sociales, sont largement artificiels.

Pour illustrer cette conviction, je me propose d'examiner rapidement quelques romans récents appartenant à la littérature populaire (*tongsu wenxue* 通俗文學). Par littérature populaire, on entend couramment ces genres qui n'appartiennent pas à la grande littérature, comme le roman sentimental (ou roman d'amour), le roman policier, le roman d'aventures, le roman fantastique, ou encore le roman de science-fiction ; en Chine, notons la place particulière du roman social (*shehui xiaoshuo* 社會小說) et du roman d'arts martiaux (*wuxia xiaoshuo* 武俠小說). Il n'existe pas de définition convaincante de ce qu'est la littérature populaire, et à vrai dire, la notion même est largement rejetée par la critique.

De façon empirique, on peut cependant constater l'existence d'un domaine dont les méthodes de production et de diffusion, ainsi que le public, diffèrent au moins partiellement de ceux de la grande littérature : une fiction de masse et de distraction, produite pour un lectorat large, généralement urbain, selon des méthodes commerciales et à des rythmes rapides, et vendue dans des endroits très ouverts (grandes surfaces, éventaires de marchés, kiosques à journaux, etc.). Notons au passage que la dimension urbaine et commerciale de la littérature populaire la distingue d'autres familles littéraires qui n'appartiennent pas non plus à la grande littérature, comme par exemple la littérature folklorique (*minjian wenxue* 民間文學), les littératures régionales ou locales (éventuellement en dialectes), ou encore les littératures orales.

La littérature populaire occupe une place tout à fait centrale dans la culture chinoise. Certains des grands romans classiques présentent manifestement des dimensions populaires. Au xx^e siècle, les exemplaires de romans vendus par quelques-uns des grands noms de la littérature

populaire chinoise moderne ou contemporaine, comme Zhang Henshui 張恨水 (1895-1967), Jin Yong 金庸, ou Qiong Yao 瓊瑤 se comptent en dizaines de millions. De nombreuses revues et des centaines de sites Internet sont consacrés à la littérature populaire, à des genres ou auteurs particuliers. La littérature populaire chinoise a par ailleurs été (et demeure) un riche vivier pour le cinéma ou la télévision : le cas le plus évident est celui des romans d'arts martiaux, qui dans les années 1920-1930, puis à partir des années 1960-1970 à Hong Kong, et plus récemment sur le continent, ont beaucoup inspiré le cinéma, avec des films qui peu à peu sont devenus une part intégrante de la culture globale (films de kung-fu, *Tigres et Dragons*, etc.), et des codes qui ont fini par contaminer le cinéma occidental (que l'on songe aux combats chorégraphiés de *Kill Bill* ou de *Matrix*).

Je commencerai par un roman dit social, genre important en Chine, et qui permet parfois des regards pénétrants sur la société contemporaine. Il s'agit de *Xuanju* 選舉, un très intéressant roman politique publié par les presses de l'université de la Sécurité publique chinoise (!) en 2008 ¹. Ce roman appartient au sous-genre ancien du roman de fonctionnaires (*guan-chang xiaoshuo* 官場小說). Comme son nom l'indique, cette œuvre décrit des élections, plus précisément celles du gouverneur et des vice-gouverneurs, dans une province qui n'est pas identifiée explicitement. L'intrigue découle du fait que, selon une nouvelle disposition qui vient de Pékin, les élections doivent être ouvertes, alors que jusque-là le Parti proposait un unique candidat promis à élection automatique. Le roman s'attache aux tractations, combines, intrigues, « combats secrets » (*andou* 暗斗) entre les candidats et leurs clans : on en apprend beaucoup sur la vie politique provinciale, sur les réseaux, les jeux d'influences et les rapports de réciprocité, sur la psychologie et les comportements, mais aussi sur les rouages de la machine administrative chinoise, les rapports entre le Parti et les acteurs locaux, le tout avec un luxe de détails que seul un roman, sans doute, peut se permettre.

Élections est l'œuvre de grands connaisseurs de la vie politique chinoise, voire d'initiés, et il possède une valeur documentaire certaine. Mais si le roman est particulièrement intéressant pour le lecteur occidental, c'est qu'il

¹ Guo Junming 郭俊明 et Chen Jianzu 陳建祖, *Xuanju* 選舉 (Élections), Beijing : Zhongguo renmin gong'an daxue chubanshe, 2008.

se montre assez ambigu en ce qui concerne les nouvelles pratiques démocratiques : le secrétaire de Parti, qui est plutôt réticent devant le changement qu'on lui impose (il s'étonne même que d'autres candidats se présentent contre son candidat), et qui représente en quelque sorte les cadres à l'ancienne, paternalistes, voire autoritaires, mais honnêtes, est présenté de manière plutôt positive ; au contraire, les candidats qui se disputent les élections, qui incarnent la Chine des réformes, sont décrits comme mus avant tout par des intérêts égoïstes. Le roman nous rappelle que la Chine n'est plus un État totalitaire – la Chine organise des élections, ce non seulement au niveau local (*grassroots democracy*), mais également parfois aux échelons intermédiaires. Il est instructif quant aux difficultés ou résistances culturelles que rencontrent dans les provinces certaines réformes voulues par le Centre.

Les romans sociaux ont une valeur documentaire qu'on ne retrouve pas dans d'autres types de romans populaires, mais même des œuvres apparemment très déconnectées des réalités sociales peuvent être instructives sur tel ou tel aspect de la société chinoise actuelle. Prenons par exemple le roman *Daomu biji* (*Notes de pilleurs de tombes*), œuvre d'un certain Nanpai Sanshu (littéralement « Troisième oncle de l'École du Sud » – un pseudonyme qui rappelle les romans d'arts martiaux)². Les romans de pilleurs de tombes peuvent être considérés comme un sous-genre du roman d'aventures, avec des influences du roman d'arts martiaux, du roman fantastique, ou encore du roman d'horreur. Certaines de ces influences sont clairement occidentales – on songe à des films ou jeux comme *Les Aventuriers de l'Arche Perdue*, *La Momie*, ou *Tomb Raider*, bien connus des jeunes chinoises ; mais bien sûr, la richesse du sous-sol chinois en tombes n'est pas pour rien dans le succès du genre, qui a connu un essor spectaculaire au milieu des années 2000, avec des dizaines, voire des centaines de titres. La qualité souvent médiocre n'a pas empêché une minorité de ces romans de devenir des *bestsellers*. La dimension populaire est ici évidente : les œuvres commencent presque toujours leur carrière sur Internet, avec entre auteurs et lecteurs une interaction qui remet en question la notion même d'auteur.

Notes de pilleurs de tombes est l'un de ces *bestsellers*. Il conte les pérégrinations d'un groupe de héros aux quatre coins du pays pour s'introduire dans des sépultures, ce au risque de leur vie, puisque ces tombes sont protégées

² Nanpai Sanshu 南派三叔, *Daomu biji* 盜墓筆記 (Notes de pilleurs de tombes), Beijing : Zhongguo youyi chubanshe, 2006.

par toutes sortes de mécanismes secrets éventuellement inspirés de découvertes archéologiques avérées (armes, poisons, etc.), mais aussi par des bêtes malfaisantes, des créatures fantastiques, ou encore les forces de l'au-delà. Une partie de ces tombes appartiennent à des personnages historiques, et comme souvent dans ce type d'œuvres, un vernis de réalisme historique recouvre une matière pour l'essentiel fantaisiste.

Comment expliquer le succès des romans de pilleurs de tombes ? Outre le fait que ces œuvres sont distrayantes, elles véhiculent un message iconoclaste et libertaire qui ne peut que séduire la jeunesse, dans une société qui demeure marquée par le respect des ancêtres et de l'autorité : le pillage des tombes équivalait à une désacralisation des aïeux, voire plus généralement de l'histoire ancienne. Dans ces romans, le passé est *littéralement* délétère et morbide : il apparaît sous la forme sombre de cadavres pourrissants, de forces cachées et hostiles, de mécanismes pervers. À l'inverse, les sympathiques héros qui viennent à bout des tombes incarnent la jeunesse et un matérialisme joyeusement amoral qui correspond bien à l'esprit du temps en Chine. Ces romans ont suscité des critiques, en raison précisément de leur immoralité – après tout, ils représentent une sorte d'apologie du pillage. Non sans humour, les personnages se défendent en mettant leurs profanations sur le même pied que les fouilles officielles, qui après tout sont également des outrages aux morts.

Passons à un roman policier, *Qingming shang he tu* (*Au long du Fleuve le jour de la Fête des morts*, 2008), de Xiao Pifu (un pseudonyme qui signifie « Petit ignorant »)³. Le titre vient du célèbre rouleau de peinture du même nom, œuvre de Zheng Zeduan 張擇端 (env. 1085-1145), parfois connu sous le nom de *Rouleau de Kaifeng* en Occident, parce qu'il représente la ville de Kaifeng (Bianliang) à l'époque Song (960-1279).

Au plan littéraire, le roman ne brille guère : il est mal construit, truffé d'invéraisemblances, et rédigé dans un style sans saveur. Mais en tant que produit culturel, l'œuvre n'est pas sans intérêt. Tout d'abord, dans une perspective de littérature comparée, *Au long du Fleuve* mérite l'attention parce qu'il se présente explicitement comme le « *Da Vinci Code* chinois » (cf. la 4^e page de couverture). Comme l'œuvre de Dan Brown (2003), *Au long du Fleuve* est une variation sur le thème du complot, avec également, au centre du récit, une confrérie secrète qui a des origines très anciennes : au Prieuré de Sion

³ Xiao Pifu 小匹夫, *Qingming shang he tu* 清明上河图 (*Au long du Fleuve le jour de la Fête des morts*), Shijiazhuang : Huashan wenyi chubanshe, 2008.

de *Da Vinci Code* correspond, dans son avatar chinois, une secte moïste (du penseur Mo Di, Mozi, v^e siècle av. J.-C.). Les deux romans mélangent réalités historiques et pure invention ; et tous deux jouent sur le mystère d'une œuvre d'art qui occupe une place à part dans l'histoire de la peinture, la Joconde en Occident, le rouleau de Kaifeng en Chine. Dans les deux œuvres, l'histoire est très présente : *Au long du Fleuve* cite à loisir le *Mengzi* et d'autres classiques, et invoque nombre de personnages historiques censés avoir appartenu à cette secte moïste. Sur le plan de la forme, les romans se ressemblent également, avec dans les deux cas une écriture simple, des phrases brèves, des personnages peu fouillés, voire caricaturaux, et une emphase sur la narration au détriment des descriptions ou de la réflexion. L'appropriation par la culture chinoise d'un *bestseller* occidental est intéressante : elle témoigne de facultés d'adaptation, voire d'acculturation, que l'on retrouve dans d'autres domaines, notamment économiques.

Comme c'est souvent le cas dans des phénomènes d'acculturation de ce type, les différences entre l'original et la copie sont révélatrices. Car s'il y a des ressemblances entre *Da Vinci Code* et *Au long du Fleuve*, on constate aussi des divergences importantes. Tout d'abord, si *Da Vinci Code* mérite toutes sortes de critiques, il professe un féminisme iconoclaste qui est sympathique. *Au long du Fleuve* se montre beaucoup plus conservateur et respectueux de l'ordre établi : la secte moïste se contente d'assassiner des personnages corrompus ; elle se heurte non pas à une église officielle, mais à la police, qui incarne l'ordre et la loi. Au risque de sombrer dans la surinterprétation, on notera que l'un des méchants de l'histoire se nomme Kong Feiru 孔非儒, c'est-à-dire « Kong [!] opposé aux lettrés [confucianistes] », alors que leur adversaire qui incarne l'ordre et l'État s'appelle Bai Zhengtian « Blanc qui met de l'ordre dans le Ciel [c'est-à-dire dans le monde] », un nom qui flaire bon les valeurs confucianistes ; Bai Zhengtian est par ailleurs décrit comme « à l'élégance lettrée » (*rya* 儒雅). *Au long du Fleuve* mettrait donc en scène une lutte entre le Bien et le Mal, incarnés respectivement par le confucianisme et le moïsme. Cela n'est pas inintéressant dans le contexte de retour du confucianisme que l'on constate depuis quelques années en Chine.

Au long du Fleuve est également très conservateur dans la façon dont il représente les rapports sociaux : enseignants et étudiants entretiennent par exemple des rapports très hiérarchiques ; et les questions de réciprocité et de

face sont traitées de façon traditionnelle.

Plus grave sans doute, le roman a totalement laissé de côté la dimension féministe de *Da Vinci Code*, et se montre même plutôt réactionnaire en ce qui concerne les rapports entre les sexes. L'héroïne, une étudiante du nom de Shen Rong, est bien entendu amoureuse de Bai Zhengtian, le policier, et le narrateur décrit ainsi les sentiments qu'elle éprouve pour ce dernier :

Shen Rong se sentit soudain très heureuse. Sans doute toute femme aspire-t-elle profondément à avoir auprès d'elle un homme fort qui commande en tout. Face à l'attitude de commandement décidé de Bai Zhengtian, elle éprouvait au plus profond de son cœur un sentiment de sécurité, de confiance, et l'impression qu'elle pourrait s'en remettre à lui jusqu'à la fin de ses jours. ⁴

On le voit, *Au long du Fleuve* ne brille pas par le féminisme. Dans quelle mesure des notations de ce type reflète-t-elles les réalités profondes de la société chinoise, au-delà des affirmations officielles de l'égalité entre les sexes ? Surtout dans les campagnes, on assiste depuis quelques années à un retour de valeurs et comportements traditionnels, dont certains ne sont guère favorables aux femmes. De façon générale, les romans populaires représentent une source privilégiée pour appréhender ce type de phénomènes.

Le dernier roman que nous présenterons ici, *Tian Guan shuang xia* (*Les Deux héros Tian et Guan*, 2008) ⁵, par Zheng Feng, une auteure née à Taiwan en 1973, est également intéressant en ce qui concerne les rapports entre les sexes, ne serait-ce que parce qu'il s'agit d'un roman d'arts martiaux rédigé par une femme, alors que le genre est traditionnellement plutôt masculin – de plus en plus de romans d'arts martiaux sont cependant écrits par des femmes, avec pour conséquence, si l'on en croit certains puristes, des dérives sentimentales déplorables...

Les mots *Tian* et *Guan* du titre sont une référence aux prénoms des deux personnages principaux, Ling Haotian et Zhao Guan, dont le roman conte les aventures et tribulations, durant deux décennies, au milieu de la dynastie Ming (1368-1644). Il s'agit d'un véritable roman-fleuve,

⁴ Xiao Pifu, *opus cit.*, p. 120.

⁵ Zheng Feng 鄭豐, *Tian Guan shuang xia* 天觀雙俠 (Les Deux héros Tian et Guan), Shanghai : Shanghai wenyi chubanshe, 2008 (4 vol.).

en quatre volumes et 1126 pages, mais qui se lit avec plaisir : Zheng Feng manifeste un remarquable talent de conteuse, et au plan littéraire, le roman vaut beaucoup mieux que les oeuvres présentées ci-dessus. Un site taiwanais caractérise *Les Deux héros* comme « une grandiose œuvre renouvelant le roman d'arts martiaux à l'ancienne, dans la continuité de Jin Yong, Gu Long, et Liang Yusheng » ; sur la quatrième de couverture, l'auteure est même désignée comme « une Jin Yong au féminin » (*nü Jin Yong* 女金庸).

Ce qui est peut-être le plus remarquable, c'est que *Les Deux héros* est un roman à l'ancienne. On y retrouve en effet les traits typiques des grands romans classiques : structure lâche, priorité de la narration sur les descriptions ou notations psychologiques, personnages très typés, fréquents changements de focalisation. À plusieurs égards, *Les Deux héros* s'inscrit en fait moins dans la lignée de Jin Yong et du nouveau roman d'arts martiaux (*xin wuxia xiaoshuo* 新武俠小說) que dans celle des *Bords de l'eau* (*Shuihu zhuan* 水後轉) : si Zheng Feng excelle à raconter des histoires, elle ne joue pas sur les niveaux de lecture comme le fait parfois Jin Yong, par exemple dans *Fier et souriant hors-la-loi* (*Xiao'ao jianghu* 笑傲江湖), qui sous la facture d'un roman populaire distrayant cache une dénonciation féroce de la Révolution culturelle.

Le style de *Deux héros*, en revanche, est proche de celui de Jin Yong : il s'agit de ce mélange élégant de moderne et de classique (*wenyan* 文言), relativement proche du *baihua* 白話 ancien, que l'on retrouve assez fréquemment dans le roman d'arts martiaux. Mais Zheng Feng propose aussi nombre de passages qui sont du pur *wenyan*, par exemple dans le dialogue suivant, dans lequel les deux héros, Zhao Guan et Ling Haotian, se taquent à propos de leurs amours :

赵观大笑道：“知我者，凌昊天也！”凌昊天笑道：“知赵观之花心对象者，小三儿也！”两人相对大笑，举起酒杯一饮而尽。⁶

Zhao Guan rit : « Si quelqu'un me connaît, c'est bien toi, Ling Haotian ! ». Ling Haotian sourit : « Oui, je sais bien quelles sont les femmes qui te sont très chères ! ». Les deux amis éclatèrent de rire, levèrent leurs coupes, et les vidèrent.

⁶ Zheng Feng, *opus cit.*, vol. 4, p. 1086 (chap. 156).

Insistons sur le fait que *Les Deux héros* n'est pas un roman destiné à une élite : il a été publié pour la première fois sur Internet, où il a eu beaucoup de succès ; il s'agit clairement d'un roman populaire, destiné à un public large. Le recours au classique dans un roman de ce type remet une fois de plus en cause la séparation que l'on fait entre langue classique et langue moderne, notamment dans l'enseignement, ou plus fondamentalement le statut de même de la langue classique. Si l'on sait depuis longtemps que la catégorie de *baihua* est largement idéologique, certains tendent encore à considérer la langue classique comme une sorte de langue morte (une sorte de latin chinois) : le recours au *wenyan* dans des romans populaires, mais aussi la forte présence du classique dans des films ou séries télévisées, voire des jeux vidéo, ou encore sur les écrans des téléphones portables pour abrégé les messages, montrent qu'il n'est rien.

L'oeuvre s'inscrit dans la tradition par un autre aspect, celui du statut de la femme – on en revient à la question du féminisme. En première apparence, comme dans nombre de romans d'arts martiaux, les héroïnes jouissent d'une grande autonomie, l'emportent parfois au combat sur des hommes, dirigent des écoles d'arts martiaux ou conduisent des armées. Mais derrière cette première apparence, le traitement des sexes dans *Les Deux héros* est en fait très conventionnel. Le problème n'est pas tant que les deux personnages principaux soient des hommes, même si en soit le trait est déjà révélateur. Le problème est plutôt que l'auteur adopte une perspective masculine (*male gaze*) pour décrire des femmes, qui sont toutes des « beautés » (*mei nü* 美女) n'attendant que d'être cueillies par les protagonistes mâles de l'histoire. Zhao Guan, l'un de nos deux héros, couche avec toutes les jolies filles qui croisent son chemin. Pas plus que lui, celles-ci ne sont véritablement condamnées pour ces entorses à la morale traditionnelle. Mais cette tolérance apparente ne doit pas se lire comme un indice de modernité : si elles cèdent, c'est qu'elles espèrent le mariage, et le mariage, en quelque sorte, rachète leur faute. Zhao Guan finit par épouser ses six principales soupirantes, sans que personne ne songe à redire à cette forme particulièrement spectaculaire de polygamie, qui plus est dans un roman écrit par une femme au début du XXI^e siècle. Dans *Les Deux héros*, le mariage reste la seule issue pour la femme.

Avec ce roman de Zheng Feng, on est donc très loin de Mao Dun ou de Wang Anyi. On peut voir dans cette oeuvre une manifestation de ce retour à une littérature nationale, par-delà la littérature occidentalisation, qui,

depuis Lu Xun, a dominé la scène littéraire en Chine continentale au xx^e siècle. Cela pose des questions fascinantes sur les rapports que les Chinois entretiennent à leur tradition : la culture chinoise est parfois décrite comme postmoderne (plutôt que comme moderne), et ces télescopages entre passé et présent, entre chinois classique et Internet, en sont de bons indices.

Si l'idée d'un retour d'une littérature nationale chinoise reste controversée, on ne peut nier une dimension chauvine dans nombre de romans populaires. D'une façon générale, la culture populaire a volontiers cultivé un certain anti-occidentalisme – que l'on songe au cinéma des années 1930, qui valorisait les valeurs chinoises et présentait à l'inverse les valeurs occidentales, décrites sous une forme caricaturale, comme responsables de la déchéance de la Chine ⁷. Dans *Les Deux héros*, le chauvinisme han prend une forme assez primitive : on y voit par exemple l'un des deux personnages principaux, chinois bien sûr, se battre à mains nues contre cent guerriers mongols armés, et l'emporter sur eux, sans les tuer ni même les blesser gravement, tant il est supérieur à eux (chapitre 115)... La scène est amusante et ne doit pas être prise au premier degré ; elle n'en est pas moins frappante à une époque où la fierté nationale fait un retour en force en Chine.

Pour connaître une culture, rien ne remplace des contacts directs avec les gens qui l'incarnent. Mais la littérature populaire représente aussi un moyen privilégié pour accéder à l'« âme » chinoise. Elle n'a pas, par définition, le côté parfois élitaire de la grande littérature. Elle n'a pas la dimension quelque peu officielle de l'audiovisuel ou de la presse écrite ; elle paraît relativement épargnée par la censure. Et malgré sa richesse, elle est mieux balisée qu'Internet et sa profusion parfois difficile à gérer pour les chercheurs.

Mais peu importe en définitive le média, la leçon est la même : pour comprendre la Chine contemporaine, une très bonne maîtrise de la langue est un énorme atout. Cela paraît tomber sous le sens, mais de fait, beaucoup dans le grand public, et même parfois, de façon plus surprenante, certains spécialistes disciplinaires (historiens, sociologues, etc.), jugent que la culture chinoise est accessible en traduction – en anglais, voire en français. Or l'immense majorité des textes produits en Chine ne sont pas disponibles en d'autres langues – les instructifs romans populaires examinés ci-dessus ne seront très certainement jamais traduits.

⁷ Sur ce sujet cf. par exemple Paul Pickowicz C., “The Theme of Spiritual Pollution in Chinese Films of the 1930.”, *Modern China*, 1991-17 (1), p. 38-75.

Les sinologues ne mettent pas suffisamment en avant leurs compétences linguistiques, ainsi que l'avantage décisif qu'elles leur donnent pour comprendre la société chinoise, y compris dans ses dimensions les plus contemporaines. Mais pour acquérir des compétences linguistiques, il faut du temps : cinq ans d'étude assidue sont dans la règle un minimum pour être à l'aise dans la lecture des textes chinois. Notre époque tend à privilégier la rapidité ; mais pour maîtriser une langue comme le chinois, et de façon générale pour comprendre en profondeur cette culture, les filières rapides, appliquées, ne suffisent pas : la longueur même des études traditionnelles devient à l'inverse un atout.

Toujours au plan linguistique, insistons sur le fait que, pour lire nombre de textes contemporains, de bonnes connaissances de chinois classique sont indispensables – l'extrait des *Deux héros*, cité plus haut, en est une illustration flagrante. Nombre des erreurs de traduction que l'on rencontre en chinois moderne (y compris parfois dans des traductions publiées) sont la conséquence d'une mauvaise connaissance du chinois classique. Notons également que le cinéma, les séries télévisées, ou encore la publicité font un large usage de tournures classiques. La sinologie à l'ancienne, avec ses textes parfois poussiéreux et ses cours de *wenyan* un peu désertés, possède des qualités qu'elle devrait savoir mieux vendre.

Ces atouts ne sont pas que linguistiques. Pour comprendre les textes, il ne faut pas seulement être capable de les déchiffrer, il faut aussi des connaissances, et notamment des connaissances historiques. Personne ne peut se targuer de bien connaître une culture sans connaître son histoire, et cela est particulièrement vrai dans le cas de la Chine. La Chine est peut-être devenue postmoderne à certains égards, mais son passé pèse encore aujourd'hui d'un poids immense ; non seulement la littérature, mais aussi le cinéma et la télévision, la publicité, ou encore la propagande officielle invoquent constamment l'histoire du pays.

Pour comprendre en profondeur un texte, il ne faut pas seulement des connaissances, il faut aussi des méthodes, qui permettent de les faire parler, de les expliquer, de les interpréter. Les disciplines classiques comme l'histoire ou la littérature sont en l'espèce particulièrement formatrices : elles enseignent à véritablement *lire* les textes, à les déconstruire, à produire du sens. Le mot *textes*, ici, ne désigne pas seulement les écrits ; il doit se comprendre de façon très large. La cérémonie d'ouverture des Jeux olympiques de Pékin, en août

2008, est un bon exemple : il s'agissait d'un véritable *texte* d'histoire, qui pour être bien compris présupposait non seulement une bonne connaissance de l'histoire et de la pensée chinoises, mais aussi des compétences d'analyse et d'interprétation qui sont celles-là mêmes que l'on entraîne dans les filières traditionnelles.

Compétences linguistiques, connaissances approfondies, et méthodes ne s'acquièrent pas à bon marché ; on ne saurait les confondre avec le vernis culturel que l'on achète à raison de modules de quelques dizaines d'heures de culture chinoise. Les filières de langue appliquée ont leur utilité : elles permettent, à moindre frais et en un temps relativement bref, de donner des connaissances, linguistiques ou autres, dans l'idéal suffisantes pour s'adapter au marché du travail chinois. En aucun cas elles ne sauraient remplacer des filières longues pour une compréhension en profondeur de la culture et de la société chinoises.

La société est demandeuse d'une meilleure connaissance de la Chine, et ce besoin ira sans nul doute en augmentation. Les sinologues devraient mieux montrer à quel point leurs compétences linguistiques et disciplinaires, leurs connaissances en histoire ou en littérature, sont des atouts pour appréhender la Chine contemporaine. La tâche peut paraître artificielle ; elle est intéressante et stimulante : elle incombe de faire des ponts entre ancien et contemporain, entre sciences humaines et sciences sociales, entre connaissances en première apparence gratuites et exigences du marché. Il ne s'agit pas de compromission, mais d'explication et de stratégie : si les sinologues veulent pouvoir continuer à faire de la sinologie à l'ancienne, il leur faut en quelque sorte gagner ce droit en montrant qu'une bonne maîtrise des textes anciens ou des œuvres littéraires répond aussi aux préoccupations les plus concrètes de ce siècle.

Annexe : note bibliographique sur la littérature populaire chinoise

La littérature populaire chinoise n'a durant longtemps guère suscité l'intérêt des chercheurs en Chine, notamment parce qu'elle était considérée avec méfiance par les autorités – quand elle n'était pas tout simplement interdite. La situation a changé, et récemment sont parus quelques bons ouvrages de synthèse : mentionnons par exemple une somme récente sur la littérature populaire de l'époque républicaine (1911-1949), par Fan Bo-

qun (Fan, 2007) ; et une histoire de la littérature populaire contemporaine, par Tang Zhesheng (Tang, 2007). Tang Zhesheng est également l'auteur de l'un des meilleurs ouvrages de réflexion sur la littérature populaire en Chine au xx^e siècle (Tang, 2008). En ce qui concerne les genres, le roman d'arts martiaux est de loin le plus étudié, avec des ouvrages généraux, mais surtout un grand nombre de travaux sur Jin Yong : parmi les chercheurs les plus sérieux, mentionnons Yan Jiayan (par exemple Yan, 2007), Chen Shuo, Chen Pingyuan, etc. Il existe également des ouvrages sur la science-fiction chinoise, sur le roman d'amour, sur la littérature sur Internet (Ouyang, 2008), etc. Les universités de Pékin (Beijing daxue) et de Suzhou (Suzhou daxue) sont les plus dynamiques dans le domaine. Plusieurs revues de critique littéraire consacrent une place plus ou moins importante au genre, par exemple *Dangdai wenxue yanjiu* [Études sur la littérature chinoise contemporaine].

En langues occidentales, la situation est beaucoup moins bonne ; manquent notamment les ouvrages de synthèse. Sur le roman sentimental de l'époque républicaine, mentionnons Perry Link, *Mandarin Ducks and Butterflies: Popular Fiction in Early Twentieth Century Chinese Cities, qui est déjà un classique* (Link, 1981). Le récent recueil d'essais *Rethinking Chinese Popular Culture – Cannibalizations of the Canon* (Rojas, 2008) traite abondamment de littérature populaire, et cet ouvrage peut être considéré comme à peu près le seul ouvrage en langue occidentale à envisager la littérature populaire sous toutes sortes de facettes ; il comprend notamment des articles sur Jin Yong et sur Zhang Henshui.

Parmi les études qui s'intéressent aux dimensions sociales de la littérature populaire, mentionnons “‘Mirrors of Transition’ : Conflicting Images of Society in Change from Popular Chinese Social Novels, 1908 to 1930”, de Thomas Barthlein (Barthlein, 1999), et “A Common People’s Literature: Popular Fiction and Social Change in Republican China”, de Ng Mau-sang (Ng, 1995). Également dans une perspective sociale, citons deux ouvrages qui font le pont entre littérature populaire et éducation: Dorothea Hayward Scott, *Chinese Popular Literature and the Child* (Hayward Scott, 1980) et Mary Ann Farquhar, *Children’s Literature in China: From Lu Xun to Mao Zedong* (Farquhar, 1999). Toujours dans une perspective non littéraire, signalons, de Kong Shuyu, *Consuming Literature: Best Sellers and the Commercialization of Literary Production in Contemporary China* (Kong, 2005), ainsi que les travaux de Lena Henningsen, une jeune chercheuse de

Heidelberg qui s'est intéressée à la réception de Harry Potter en Chine, et plus largement les questions de plagiat et de copie littéraires (Henningsen, 2006).

La plupart des études en langues occidentales sont consacrées à des auteurs particuliers, principalement Zhang Henshui et Jin Yong. Sur Zhang Henshui, mentionnons l'excellent *Zhang Henshui and Popular Chinese Fiction* de Thomas M. McClellan (McClellan, 2005). Sur Jin Yong, les travaux récents sont plus nombreux ; à titre d'exemple, citons Christopher Hamm, *Paper Swordsmen: Jin Yong and the Modern Chinese Martial Arts Novel* (Hamm, 2005) et un ouvrage collectif, *The Jin Yong Phenomenon: Chinese Martial Arts Fiction and Modern Chinese Literary History* (Huss, 2007). En français, signalons sur Jin Yong les travaux de Zhang Yinde (Zhang Yinde, 2003) et de moi-même (Zufferey, 2005, 2007). Les autres auteurs de littérature populaire chinoise sont peu étudiés ; mentionnons un ouvrage en allemand sur Cheng Naishan (née en 1949) : Peil Folke, *Chinesische Populärliteratur (tongsu wenxue) : das Werk der Shanghaier Erzählerin Cheng Naishan* (Folke, 1992).

La revue *Modern Chinese Literature and Culture (MCLC)*, plutôt consacrée à la grande littérature, publie assez régulièrement des articles sur la littérature populaire ; le site Internet associé à *MCLC* propose une liste de références, régulièrement mise à jour, sur la littérature populaire.

À notre connaissance, il n'existe pas en Occident de chaire académique sur la littérature populaire contemporaine ; mais des détenteurs de chaires sur la culture populaire (en général) enseignent régulièrement sur des sujets littéraires (cf. par exemple le cas de Gregory B. Lee à Lyon). En Chine, mentionnons des chaires de littérature populaire à l'université de Pékin (occupée pendant longtemps par Yan Jiayan) et à l'université de Suzhou (Tang Zhesheng). À Suzhou, notamment, est proposé un cursus complet (jusqu'au doctorat) en littérature populaire moderne et contemporaine. Le département de littérature chinoise de l'université Tamkang (Danjiang) de Taiwan est également dynamique dans ce domaine. Ces universités sont souvent partie prenante dans les colloques qui se multiplient en Chine et à Taiwan : Jin Yong lui-même a fait l'objet de nombreux colloques et journées d'études.

Les traductions en langues occidentales de romans populaires chinois sont encore peu nombreuses. En français, une traduction d'un roman de Jin Yong existe, malheureusement de qualité inégale (Jin, 2004) ; bien meilleure

est la traduction par Solange Cruveillé d'un roman de Wang Dulu, l'auteur de *Tigre et dragon* (Wang Dulu, 2007). En anglais, plusieurs romans de Jin Yong ont été traduits ; notons également une traduction d'un roman de Zhang Henshui (Zhang Henshui, 1997).

Ce tableau très rapide de la situation des études sur la littérature populaire chinoise contemporaine en Chine et en Occident doit être complété par un survol des recherches dans des domaines connexes. Citons tout d'abord les très nombreuses études sur la littérature populaire ancienne : le champ est mieux couvert (même si beaucoup reste à faire), tout simplement parce que les grands romans chinois anciens (*Au bord de l'eau*, *La Pérégrination vers l'Ouest*, etc.) relevaient de la littérature populaire avant de se voir canoniser par l'orthodoxie. Nous laisserons de côté les travaux en langue chinoise, trop nombreux pour être mentionnés ici : rappelons simplement que parmi les pionniers de ces études furent Lu Xun et Zheng Zhenduo, deux des grandes figures littéraires du xx^e siècle chinois. Parmi les chercheurs occidentaux qui se sont intéressés à la littérature populaire ancienne, mentionnons, parmi d'autres, Patrick Hanan, Robert E. Hegel, Meir Shahar, Pierre Kaser, Vincent Durand-Dastès, etc. Mentionnons la parution très récente de *Green Peony and the Rise of the Chinese Martial Arts Novel*, par Margaret Wan (Wan, 2009), et de *The Sword or the Needle: the Female Knight-Errant in Traditional Chinese Fiction* par Roland Altenburger (Altenburger, 2009).

La littérature populaire (*tongsu wenxue*) n'est pas le seul genre littéraire populaire : la littérature du terroir (*xiangtu wenxue*), la littérature indigène (*xiangzu wenxue*), la littérature folklorique (*folk literature*, *minjian wenxue*), tous genres difficiles à distinguer radicalement les uns des autres, sont parfois étudiés dans des perspectives proches. La littérature folklorique, notamment, a fait l'objet ces dernières années de nombreux travaux, avec en chinois des synthèses précieuses (Duan, 2005 ; Wan, 2006 ; Qi, 2008).

Il existe par ailleurs en langues occidentales toutes sortes d'études sur la culture populaire en général, qui peuvent être utiles à une meilleure compréhension de la littérature populaire. La liste est longue, nous ne donnerons que quelques exemples : sur la culture populaire au tournant du xx^e siècle (Johnson, 1985) ; sur la culture populaire en Chine contemporaine (Zhang Zhiyuan, 1993 ; Zha, 1995 ; Lu, 1996 ; Hocks, 2005) ; sur les rapports entre culture populaire et pouvoir (Brace, 1992), avec des remises en question de

l'opposition traditionnelle élites/peuple (Barlow, 2001 ; Wang 2003) ; sur les rapports entre politique et culture de masse (Dai, 1999) ; sur les rapports entre idéologie et musique pop (Jones, 1992), entre identité nationale et musique (Lee, 1996), ou plus généralement sur la musique rock aujourd'hui en Chine (Steen, 1996 ; Witzleben 1999 ; Hao, 2001, etc.) ; sur la télévision chinoise et les séries télévisées (Lull, 1991 ; Lu, 2000).

- Roland Altenburger, *The Sword or the Needle: The Female Knight-Er-rant in Traditional Chinese Fiction*, Bern: Peter Lang, 2009.
- Tani Barlow (et al.), *Chinese Popular Culture and the State*, Durham: Duke University Press, 2001.
- Thomas Barthlein, "‘Mirrors of Transition’: Conflicting Images of Society in Change from Popular Chinese Social Novels, 1908 to 1930," *Modern China*, 1999-25(2), p. 204-28.
- H. S. Becker, *Telling about Society*, Chicago/London: The University of Chicago Press, 2007.
- T. Brace and P. Friedlander, "Rock and Roll on the New Long March - Popular Music, Cultural Identity and Political Opposition in the People's Republic of China," in Reebee Garofalo (ed.), *Rockin' the Boat: Mass Music and Mass Movements*, Boston: South End Press, 1992, p. 115-128.
- Dai Jinhua, "Invisible Writing: The Politics of Chinese Mass Culture in the 1990s," *Modern Chinese Literature and Culture*, 1999-11(2), p. 31-60.
- Duan Baolin 段宝林, *Zhongguo Minjian Wenxue Gaiyao* 中国民间文学概要 (Abrégé de littérature folklorique chinoise), Beijing : Beijing daxue chubanshe, 2005.
- Fan Boqun, *Zhongguo Xiandai Tongsu Wenxue Shi* 中国现代通俗文学史 (Histoire de la littérature populaire chinoise moderne), Beijing: Beijing daxue chubanshe, 2007.
- Mary Ann Farquhar, *Children's Literature in China: From Lu Xun to Mao Zedong*, Armonk: M.E. Sharpe, 1999.
- Peil Folke, *Chinesische Populärliteratur (Tongsu Wenxue) : Das Werk Der Shanghaier Erzählerin Cheng Naishan*, Bochum : Brockmeyer, 1992.

- John Christopher Hamm, *Paper Swordsmen: Jin Yong and the Modern Chinese Martial Arts Novel*, Honolulu: University of Hawai'i Press, 2005.
- Hao Huang, "Yaogun Yinyue: Rethinking Mainland Chinese Rock'n'roll," *Popular Music*, 2001-20(1), p. 1-11.
- Dorothea Hayward Scott, *Chinese Popular Literature and the Child*, Chicago: American Library Association, 1980.
- Lena Henningsen, "Harry Potter with Chinese Characteristics, Plagiarism between Orientalism and Occidentalism," *China Information*, 2006-20(2), p. 275-311.
- Lena Henningsen, *Copyright Matters – Imitation, Creativity, and Authenticity in Contemporary Chinese Literature* (non published).
- Michel Hockx and Julia Straus (ed.), "Special Issue: Culture of the Contemporary PRC", *The China Quarterly*, 2005-183.
- Ann Huss and Jianmei Liu (ed.), *The Jin Yong Phenomenon: Chinese Martial Arts Fiction and Modern Chinese Literary History*, Amherst: Cambria Press, 2007.
- Jin Yong and Jiann-Yuh Wang (tr.), *La Légende du héros chasseur d'aigles*, Paris : Librairie You-Feng, 2004.
- David Johnson (et al.), *Popular Culture in Late Imperial China*, Berkeley: University of California Press, 1985.
- Andrew F. Jones, *Like a Knife: Ideology and Genre in Contemporary Chinese Popular Music*, Ithaca: Cornell University East Asia Program, 1992.
- Jeffrey Kinkley, "Chinese Crime Fiction," *Society*, 1993-3(4), p. 51-62.
- Kong Shuyu, *Consuming Literature: Best Sellers and the Commercialization of Literary Production in Contemporary China*, Stanford: Stanford University Press, 2005.
- Gregory B. Lee, *Troubadours, Trumpeters, Troubled Makers: Lyricism, Nationalism and Hybridity in China and Its Others*, Durham: Duke University Press, 1996.
- Perry Link, *Mandarin Ducks and Butterflies: Popular Fiction in Early Twentieth-Century Chinese Cities*, Berkeley: University of California Press, 1981.

- Lu Sheldon H. [Lu Hsiao-peng], "Postmodernity, Popular Culture, and the Intellectual: A Report on Post-Tiananmen China," *Boundary*, 1996-223(2), p. 139-169.
- Lu Sheldon H., "Soap Opera in China: The Transnational Politics of Visuality, Sexuality, and Masculinity," *Cinema Journal*, 2000,-40(1), p. 25-47.
- James Lull, *China Turned On: Television, Reform, and Resistance*, London/ New York: Routledge, 1991.
- Thomas McClellan, *Zhang Henshui and Popular Chinese Fiction, 1919-1949*, Lewiston: Mellen Press, 2005.
- Ng Mau-sang, "A Common People's Literature: Popular Fiction and Social Change in Republican China," *East Asian History*, 1995-9, p. 1-22.
- Ouyang Youquan 欧阳友权 (dir.), *Wangluo wenxue gailun* 网络文学概论 (Introduction à la littérature sur Internet), Beijing : Beijing daxue chubanshe, 2008.
- Qi Lianxiu 祁连休, Qiang Cheng 程蔷, and Wei Lü 吕微, *Zhongguo Minjian Wenxue Shi* 中国民间文学史 (Histoire de la littérature folklorique chinoise), Shijiazhuang : Hebei jiaoyu chubanshe, 2008.
- Carlos Rojas and Eileen Chow (ed.), *Rethinking Chinese Popular Culture – Cannibalizations of the Canon*, London/New York: Routledge, 2008.
- Andreas Steen, *Der Lange Marsch Des Rock'n'roll: Pop- Und Rockmusik in Der Volksrepublik China*, Münster/Hamburg/London : Lit Verlag, 1996.
- Tang Zhesheng 汤哲声, *Zhongguo Dangdai Tongsu Xiaoshuo Shilun* 中国当代通俗小说史论 (Traité d'histoire du roman populaire chinois contemporain), Beijing : Beijing daxue chubanshe, 2007.
- Tang Zhesheng 汤哲声, *Zhongguo xiandai tongsu xiaoshuo sibianlu* 中国现代通俗小说思辨录 (Réflexions sur le roman populaire chinois moderne), Beijing : Beijing daxue chubanshe, 2008.
- Wan, Jianzhong 万建中, *Minjian Wenxue Yinlun* 民间文学引论 (Introduction à la littérature folklorique), Beijing : Beijing daxue chubanshe, 2006.
- Margaret Wan, *Green Peony and the Rise of the Chinese Martial Arts Novel*, Albany: State University of New York Press, 2009.
- Wang Dulu, Solange Cruveillé (trad.), *Tigre et dragon*, Paris : Calmann-Levy, 2007-2009.

- Wang Ning, "Cultural Studies in China: Towards Closing the Gap between Elite Culture and Popular Culture," *European Review*, 2003-11(2), p. 183-192.
- J. Lawrence Witzleben, "Cantopop and Mandapop in Pre-Postcolonial Hong Kong: Identity Negotiation in the Performances of Anita Mui Yim-Fong," *Popular Music*, 1999-18(2), p. 241-58.
- Yan Jiayan 严家炎, *Jin Yong xiaoshuo lungao* 金庸小说论稿 (Essai sur le roman de Jin Yong), Beijing : Beijing daxue chubanshe, 2007.
- Zha Jianying, *China Pop: How Soap Operas, Tabloids, and Bestsellers Are Transforming a Culture*, New York: The New Press, 1995.
- Zhang Henshui and William A. Lyell (tr.), *Shanghai Express: A Thirties Novel*, Honolulu: University of Hawai'i Press, 1997.
- Zhang Yinde, « Jin Yong et la chevalerie sans frontières », in Zhang Yinde (dir.), *Le Monde romanesque chinois au xx^e siècle*, Paris : Honoré Champion, 2003, p. 317-35.
- Zhang Zhiyuan and Huang Sharong, "A Brief Survey of Chinese Popular Culture," *The Journal of Popular Culture*, 1993-27(2), p. 1-4.
- Nicolas Zufferey, "Outlaws and Vengeance in Martial Arts Novels: Modern Law and Popular Values in Contemporary China," *Chinese Cross Currents*, 2005-2(1), p. 128-151.
- Nicolas Zufferey, « De Confucius au romancier Jin Yong », in Anne Cheng (dir.), *La Pensée en Chine aujourd'hui*, Paris : Gallimard, 2007, p. 75-102.