



THÈSE DE DOCTORAT

NANTES UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE N° 643

Arts, Lettres, Langues

Spécialité : Littératures comparées

Par **Tianqi TAN**

Lisa Bresner, sculptrice d'idéogrammes

– Un regard singulier sur la Chine et le Japon

Thèse présentée et soutenue à la Médiathèque Lisa Bresner, le 13 décembre 2024

Unité de recherche : LAMO (Littératures Antiques et Modernes, UR 4267)

Rapporteurs avant soutenance :

Joël BELLASSEN Professeur (HDR), inspecteur général, INALCO

Shuang XU Professeure des Universités (HDR), Université Paris Cité

Composition du jury :

Joël BELLASSEN Professeur (HDR), inspecteur général, INALCO

Shuang XU Professeure des Universités (HDR), Université Paris Cité

Philippe FOREST Professeur des Universités (HDR), Nantes Université

Dir. de thèse : Philippe POSTEL Maître de conférences (HDR), Nantes Université

Invité : Roland DEPIERRE Professeur certifié, Nantes Université - INSPÉ

Nantes Université

École doctorale : Arts, Lettres, Langues (ALL)

Spécialité : Littératures comparées

Unité de recherche : Littératures Antiques et Modernes (4276)

Lisa Bresner, sculptrice d'idéogrammes

– Un regard singulier sur la Chine et le Japon

Thèse de doctorat

Présentée et soutenue publiquement le 13 décembre 2024 par

Tianqi TAN

Sous la direction de Monsieur Philippe POSTEL

Jury :

M. Joël BELLASSEN

Mme. Shuang XU

M. Philippe FOREST

M. Philippe POSTEL

M. Roland DEPIERRE

À mes parents.

Remerciements

Tout d'abord, je tiens à exprimer ma profonde gratitude envers mon directeur de thèse, Monsieur Philippe Postel. Sans son aide, ses encouragements et ses conseils, cette thèse n'aurait pas pu être menée à terme. Je le remercie pour son soutien indéfectible, sa patience et ses remarques professionnelles, qu'il m'a prodigués tout au long de ce long processus, notamment en ce qui concerne l'analyse et la révision des textes.

Ensuite, je tiens à exprimer ma reconnaissance à Monsieur Joël Bellassen, Madame Shuang Xu, Monsieur Philippe Forest et Monsieur Roland Depierre, qui ont accepté de faire partie de mon jury. Je les remercie d'avoir pris le temps de lire ma thèse et pour les remarques précieuses qu'ils m'ont apportées.

Je souhaite également adresser mes sincères remerciements à Madame Déborah Boijoux, maîtresse de conférences à Nantes Université, pour son soutien et son aide précieuse lorsque j'ai rencontré des difficultés dans l'avancement de mon travail, ainsi que pour la relecture qu'elle a réalisée par la suite. Je tiens aussi à remercier Madame Anne Morvan, docteure en langues et littératures anciennes à Nantes Université, pour ses précieux conseils et sa lecture de ma thèse.

Je voudrais ensuite remercier les membres du comité de suivi de ma thèse, Monsieur Philippe Forest et Monsieur Pierre Kaser, pour leur patience et leur aide. Je remercie également Monsieur Roland Depierre pour avoir partagé avec moi son article sur Lisa Bresner ainsi que ses réflexions issues de ses recherches sur l'autrice. Mes remerciements s'adressent aussi à Madame Martine Bresner, la mère de Lisa Bresner, pour sa confiance, son soutien et sa compréhension. Je la remercie de m'avoir fourni des informations précieuses sur la vie de Lisa Bresner, ce qui m'a permis de mieux comprendre son œuvre.

Par ailleurs, je remercie l'équipe de l'IMEC pour son assistance pendant mes consultations. Je tiens également à exprimer ma gratitude envers l'ayant droit du Fonds Lisa Bresner pour m'avoir accordé l'autorisation de consulter les archives de Lisa Bresner.

Je remercie également tous mes amis qui m'ont accompagnée tout au long de ce parcours, pour leur compréhension et leur soutien.

Enfin, je tiens à remercier mes parents pour leur compréhension, leur patience, leur soutien et leurs encouragements constants tout au long de cette aventure.

Liste des abréviations

À la suite des citations, les œuvres de Lisa Bresner seront désignées par les abréviations suivantes, suivies du numéro de la page concernée.

ACPC	<i>L'Art du colophon dans la peinture chinoise</i>
AROP	<i>Affaires résolues à l'ombre du poirier</i>
CC	<i>Contes chinois : Le Bouvier et la Tisserande</i>
DAQV	<i>Les Douze Animaux des Quatre Vents</i>
DS	<i>Les Dix Soleils amoureux des Douze Lunes</i>
H	<i>8H29</i>
HB	<i>L'Heure bleue</i>
HKS	<i>Hong Kong Souvenir</i>
K	<i>Kanji</i>
LCC	<i>Lully de Chine en Chine</i>
LT	<i>Lao Tseu</i>
MMGS	<i>Mélilotus et le mystère de Goutte-Sèche</i>
MCSV	<i>Mélilotus et le cavalier sans visage</i>
M	<i>Misako</i>
MPLI	<i>Mon 1^{er} livre de chinois</i>
MPLE	<i>Mes premières leçons de chinois</i>
MTE	<i>Ma Tendre Ennemie</i>
PM	<i>Pouvoirs de la mélancolie</i>
PMJ	<i>Pékin est mon jardin</i>
QC	<i>Quatremers le Céleste</i>

QQ	<i>Qui es-tu, que fais-tu ?</i>
RA	<i>Le Rideau d'Azur</i>
RTN	<i>Un rêve pour toutes les nuits</i>
SF	<i>Le Sculpteur de femmes</i>
SMCA	<i>Sagesses et Malices de la Chine ancienne</i>
SP	<i>Le Secret d'un prénom</i>
TIJB	<i>Tuiles intactes et Jades brisés : Petits traités sur la Chine</i>
VCMP	<i>La Vie chinoise de Marianne Pêche</i>
VD	<i>Vingt-trois délices</i>
VM	<i>Le Voyage de Mao-Mi</i>
VP	<i>Lie Zi : du vide parfait</i>
Z	<i>Zoo</i>

Introduction

Qui est Lisa Bresner ?

C'est probablement la première question que l'on se pose en entendant ce nom, et c'est aussi le point de départ de notre recherche sur Lisa Bresner.

Pour la présenter, il semble nécessaire d'emprunter deux chemins distincts.

Un chemin lumineux, vers la mer et le soleil :

Née le 29 octobre 1971 dans le 9^{ème} arrondissement de Paris, Lisa Bresner était une artiste aux multiples talents. Romancière, autrice de littérature jeunesse, traductrice du chinois en français, sinologue, réalisatrice de courts-métrages, danseuse, actrice, calligraphe et enseignante en civilisation chinoise¹, elle maîtrisait cinq langues : le français, l'anglais, l'italien, le chinois et le japonais.

Dès le lycée, Lisa Bresner s'est passionnée pour le chinois, qu'elle a étudié à l'INALCO sous la direction des sinologues François Cheng et Jacques Pimpaneau, avec qui elle a maintenu des liens étroits après ses études. Elle a commencé à écrire à quatorze ans, et à vingt ans, elle publiait déjà son premier roman, *Le Sculpteur de femmes*, chez Gallimard. Au fil des années, elle a signé plus de trente ouvrages, incluant romans, livres pour enfants, traductions et essais. Son œuvre, profondément ancrée dans les cultures chinoises et japonaises, se distingue par une prose poétique, une richesse thématique et une imagination débordante, le tout marqué par un style personnel unique.

Entre 1995 et 1996, elle fut pensionnaire à la Villa Médicis, et en 2001, elle fut à nouveau sélectionnée pour séjourner à la Villa Kujoyama au Japon.

Un autre chemin, plus sombre, vers la falaise :

Le 28 juillet 2007, Lisa Bresner s'est donné la mort à Nantes, à l'âge de 35 ans.

Après sa disparition, la quatrième médiathèque de la bibliothèque municipale de Nantes, ouverte en octobre 2013, a été nommée en son honneur. Du 30 octobre 2013 au 2 mars 2014,

¹ Lisa Bresner était enseignante de chinois au lycée Jules Verne à Nantes et également professeure de chinois et de civilisation à l'Institut Universitaire de Technologie de Saint-Nazaire. Fonds Lisa Bresner, Caen, IMEC, BSN 24.2.

une grande exposition intitulée « Lisa Bresner, les chemins d'une œuvre » lui a été consacrée à la médiathèque Jacques-Demy de Nantes.

Ces deux voies diamétralement opposées, à la fois contradictoires et bipolaires, nous conduisent inévitablement vers une question essentielle, qui constitue également une problématique majeure de notre recherche : comment aborder la lecture de Lisa Bresner ? Quel chemin devrions-nous emprunter ?

Dans cette quête, les archives du Fonds Lisa Bresner à l'IMEC nous réservent un indice précieux. Parmi les documents relatifs aux études de Lisa Bresner sur le poète chinois Qu Yuan, qui mit fin à ses jours en se jetant dans un fleuve, nous avons découvert une note de l'autrice, une note qui éclaire la voie à suivre pour aborder notre interrogation :

Je ne pourrais raconter sa vie qu'à partir de sa mort, en teintant chaque moment de cette couleur particulière. La mort est une poche d'encre qui s'est répandue sur son existence remontant jusqu'à l'enfance et même jusqu'à la naissance. La vie l'a absorbée tel un buvard. Il n'est pas possible de lire cette vie sans la lire avec la direction que lui a donné la mort, cette vie est donc impossible à décrire. Sinon par la fiction qui bannirait la mort tout au long du récit mais viendrait la marquer comme un point final inattendu. Seule une vie fictive permettrait de toucher au fond de cette vie. Mais je préfère écrire dans une multiplicité d'histoires diffractant une lumière dans la diversité de ses directions. La vie n'a pas été vouée à cette mort dès le plus jeune âge. Si je vois des signes annonciateurs, cela ne peut être qu'en raison de cette fin connue. Un devenir tout autre aurait pu avoir cours².

Certes, lorsqu'il s'agit de retracer la vie de Lisa Bresner, cette fin tragique, qui imprègne si profondément son existence et son œuvre, nous oblige à « lire cette vie avec la direction que lui a donné la mort ». Et bien que ce chemin obscur puisse sembler ardu, il est impossible de l'ignorer, de l'esquiver ou de le contourner. Car en plongeant dans l'univers littéraire de Lisa Bresner, on est immédiatement saisi par l'ampleur de son génie et l'impact de ses créations. Autrice prolifique, elle a légué à la littérature un trésor d'œuvres remarquables, témoignage de sa créativité foisonnante et de la profondeur de son esprit. Cependant, la connaissance de sa fin prématurée, à seulement trente-cinq ans, jette une ombre indélébile sur notre perception de sa vie et de son œuvre, transformant irrémédiablement notre lecture.

Le suicide de Lisa Bresner a toujours suscité de nombreuses spéculations. Cette fin tragique pourrait être liée à une série d'événements traumatisants qu'elle a vécus depuis son enfance. En discutant avec ses proches, notamment sa mère, Martine Bresner, nous avons appris

² Fonds Lisa Bresner, Note personnelle, Caen, IMEC, BSN 7.3. L'intégralité de cette note sera citée dans les chapitres suivants.

que plusieurs événements marquants ont jalonné la vie de Lisa Bresner : le divorce de ses parents lorsqu'elle avait 12 ans, l'absence de son père durant son adolescence, sa cohabitation avec un artiste plasticien chinois bien plus âgé qu'elle l'année de son bac, la mort subite de son père lorsqu'elle avait 27 ans, et son divorce à 33 ans... Ces événements ont souvent été déconstruits et réinterprétés par l'autrice, puis réintégrés sous forme fictive et fragmentée dans ses romans.

De plus, en 2022, Lisa Bresner est mentionnée dans le livre d'Hélène Devynck, *Impunité*, comme l'une des victimes présumées du présentateur de télévision Patrick Poivre d'Arvor :

Lisa Bresner a été une écrivaine prolifique. Elle a publié une vingtaine de livres. Elle était passionnée par le chinois et le japonais, qu'elle avait perfectionnés lors de son séjour à la Villa Kujoyama de Kyôto. C'est là que je peux le mieux la visualiser. Je connais l'endroit, où j'ai séjourné quelques semaines. La villa est posée sur les hauteurs de la ville. Je l'imagine, jeune femme gracile et précise, traversant les chemins mousseux et parfumés après la pluie. L'ascenseur souvent en panne au pied du très haut escalier, rejoignant un des studios de béton gris tournés vers la montagne. Elle pouvait y écrire à l'abri.

Un de ses anciens amoureux a contacté les enquêteurs. Il raconte leurs promenades dans Paris et la tendresse qu'ils avaient gardée l'un pour l'autre après la fin de leur histoire. Avant de se suicider, elle lui a parlé d'une relation malsaine avec Patrick Poivre d'Arvor, qui, lui, évoquera une courte aventure amoureuse avec une femme fragile psychologiquement.

Lisa s'est tuée à Nantes, à 35 ans. On a planté un cerisier du Japon à sa mémoire. Une médiathèque de la ville porte son nom³.

Le mythe personnel de Lisa Bresner, ainsi que la « fin tragique » de sa vie, nous conduisent inévitablement à la comparer à d'autres autrices talentueuses et « fulgurantes⁴ » comme elle, telles que Sylvia Plath avec son œuvre *La Cloche de détresse*⁵, Nelly Arcan avec *Putain*⁶ et *Folle*⁷, ou plus récemment l'autrice taïwanaise Lin Yihan (*Lín Yihán* 林奕含) avec son roman *Fang Si-Chi's First Love Paradise*⁸ (*Fáng Sīqí de Chūliàn Lèyuán* 房思琪的初戀樂園).

³ Hélène Devynck, *Impunité*, Paris, Seuil, 2022, p. 71-72.

⁴ « Fulgurante » est un terme souvent utilisé par les amis proches de Lisa Bresner, comme mentionné dans l'article de Christine Morault, « Lisa Bresner, la fulgurance », *Place Publique*, #5, disponible en ligne à l'adresse : [Lisa Bresner, la fulgurance \(revue-placepublique.fr\)](https://revue-placepublique.fr/), consulté le 8 avril 2023, ainsi que dans l'essai sur Lisa Bresner écrit par Damien Robin, intitulé *Traits de lumière : Lisa Bresner, une fulgurance*, Nantes, ART 3 Plessis Éditions, 2024.

⁵ Sylvia Plath, *La Cloche de détresse*, traduit par Michel Persitz, Paris, Gallimard, 1988.

⁶ Nelly Arcan, *Putain*, Paris, Seuil, 2002.

⁷ Nelly Arcan, *Folle*, Paris, Seuil, 2005.

⁸ Yihan Lin (*Lín Yihán* 林奕含), *Fang Si-Chi's First Love Paradise* (*Fáng Sīqí de Chūliàn Lèyuán* 房思琪的初戀樂園), Taiwan, Guerrilla Publishing (*Yóujī Wénhuà* 游擊文化), 2017.

Cependant, en réalité, nous savons que la vie est un enchevêtrement complexe de causalités entrelacées de lumière et d'ombre, et que sa complexité, sa diversité, sa variabilité et son impermanence rendent impossible l'explication d'une fin tragique comme celle de Lisa Bresner sous un seul angle. Toute conjecture serait inappropriée, et il est essentiel de rappeler que la spéculation n'est pas l'objectif de notre recherche. Cette fin, bien que marquante, ne doit pas nous détourner de l'exploration des multiples chemins parcourus par Lisa Bresner au cours de sa vie.

Dans notre étude sur Lisa Bresner, il est crucial d'adopter une perspective nuancée, sans réduire son œuvre à une simple prémonition ou à un reflet du destin tragique de l'autrice. Nous devons éviter le sensationnalisme et reconnaître que, malgré cette fin tragique, l'œuvre de Lisa Bresner possède une richesse qui transcende les événements de sa vie. Son accomplissement littéraire explore en réalité des expériences humaines universelles, résonnant bien au-delà de sa propre existence.

Si notre étude ne peut faire abstraction de cette fin tragique, elle ne doit cependant pas réduire la vie de l'autrice à une biographie linéaire. Notre démarche ne s'apparente ni à un documentaire ni à une enquête biographique, nous ne cherchons ni à reconstituer les sombres événements de sa vie ni à offrir une explication à cette tragédie. Au contraire, tout en étant consciente de cette fin, nous nous efforçons de maintenir un équilibre entre l'approche biographique et une analyse littéraire indépendante. Il s'agit de reconnaître l'influence possible de sa vie sur son œuvre sans pour autant réduire celle-ci à une simple manifestation de son destin. C'est en explorant les multiples facettes de son œuvre que nous espérons en saisir toute la profondeur et la complexité.

Notre thèse, inscrite dans le cadre de la littérature comparée, trouve son écho dans les paroles de Proust, qui nous rappelle qu'« un livre est le produit d'un autre *moi* que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices⁹ » et que « les livres sont l'œuvre de la solitude et *les enfants du silence*¹⁰ ». Ainsi, loin de nous attarder sur cette « fin tragique », notre véritable quête est d'explorer, à travers l'étude et l'analyse des textes littéraires de Lisa Bresner, les chemins – qu'ils soient éclairés ou obscurs – qu'elle a parcourus avant d'atteindre cette ultime destination.

⁹ Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 1954, p. 157.

¹⁰ *Ibid.*, p. 368.

Lorsqu'il s'agit de comprendre le chemin sombre de la vie de Lisa Bresner, l'auteur Damien Robin adopte, dans son essai sur Lisa Bresner, une approche relativement raisonnable, calme et objective. Dans son livre *Traits de lumière : Lisa Bresner, une fulgurance* (2024), il maintient une distance appropriée face à cette fin tragique. Damien Robin préfère concentrer son attention sur la lecture des œuvres de Lisa Bresner, reconnaissant les blessures inévitables et les fissures de la vie de l'autrice, sans pour autant les surinterpréter. Il souligne également l'inévitabilité de la « mort » comme une composante essentielle et incontournable de l'écriture :

Toutefois, aussi tragique que fut cet événement, aussi douloureux que furent les effets dans la vie intime de la jeune femme, ce n'était pas là mon sujet. Et je réalise tout de suite ce que la formule a de brutal, beaucoup trop brutal. Je veux dire : je n'avais aucune envie de plonger dans le propre *roman familial* de Lisa Bresner. Aucune envie d'enquêter sur les trous noirs de sa vie, ces trous noirs d'où précisément, et selon la définition scientifique, nulle lumière ne peut sortir. Les textes de Lisa Bresner ne suffisent-ils pas ? [...] Certains avaient parlé à son endroit d'une « fêlure ». Les gens sont tous fêlés. Plus ou moins, c'est entendu. Et c'est justement cela, on le sait bien, qui les rend charmants. Je fais aussi le lien avec cette vérité première : *il faut la mort* pour écrire. Il faut s'y confronter¹¹.

Damien Robin mentionne également la relation entre Lisa Bresner et Patrick Poivre d'Arvor, ainsi que l'impact possible de cette affaire sur le suicide de l'autrice. À ses yeux, en raison de la complexité de la vie, cet événement unique ne devrait pas être utilisé comme un « bouc émissaire » pour expliquer la fin tragique de l'autrice. Une seule perspective, ou un seul événement, ne peut à lui seul englober les nombreux chemins complexes de la vie de l'autrice, ni les traumatismes et les fissures cachés depuis longtemps sur ces chemins :

Ajoutons : effet d'optique d'autant plus malencontreux si on songe à toutes ces très légitimes poussées féministes actuelles dans le sillage du mouvent #MeToo. On ne peut, en effet, qu'imaginer l'ancienne jeune femme des années 1990-2000, devenue écrivaine dans sa pleine maturité, échanger avec d'autres femmes et dire haut et fort ce qu'elle avait trop longtemps enduré et tu – sauf à telle ou telle personne de son cercle rapproché.

À savoir, par exemple, ce qu'elle aurait réellement vécu avec un célèbre présentateur télé. Dans un ouvrage récent, une journaliste elle-même ancienne victime, l'évoque de façon très (trop) brève : l'un des amis de Lisa Bresner a signalé auprès des enquêteurs de ce dossier ce que l'écrivaine lui avait confié.

Ce n'est absolument pas l'objet du présent livre, qui n'est pas une enquête biographique, mais il est impossible de ne pas le mentionner au moins une fois ici, tout en nuancant le raccourci esquissé au détour d'une page de cet ouvrage récent, qui laisse entendre que la mort de l'écrivaine serait en lien direct avec cette seule « relation malsaine ».

¹¹ Damien Robin, *Traits de lumière : Lisa Bresner, une fulgurance*, Nantes, ART 3 Plessis Éditions, 2024, p. 17-18.

Relation malsaine, c'est l'évidence. Cependant, toute vie est complexe, composée d'une entrelacs de fils très difficiles à démêler. À ignorer d'autres traumatismes plus anciens, tout comme d'autres lignes de force constitutives de la personnalité de la jeune femme, il serait illusoire – fût-ce pour la plus juste des causes – de tirer un seul de ces fils et, pour ainsi dire, de ressaisir une vie sous ce seul angle, cet unique coup de projecteur¹².

Quant aux événements sombres de la vie intime de l'autrice, notre étude sur Lisa Bresner se rapproche, en quelque sorte, de la démarche adoptée par Damien Robin dans son essai : notre recherche sur Lisa Bresner ne se veut en rien une enquête biographique. Nous n'avons pas pour dessein de retracer les heures sombres de sa vie ni de spéculer sur les raisons de son suicide, car, comme l'a souligné Damien Robin, la complexité de la vie interdit qu'un seul événement suffise à expliquer une fin aussi tragique. L'objectif de notre recherche est de scruter la vie et l'œuvre de Lisa Bresner avec toute l'objectivité et la profondeur possibles, dans le but de répondre à cette question : qui est Lisa Bresner, et quel est son regard singulier sur la Chine et le Japon ? Cependant, dans notre exploration, nous ne faisons pas l'impasse sur l'analyse du côté sombre de Lisa Bresner ni sur son « roman familial ». Notre but est d'esquisser des pistes hypothétiques pour mieux comprendre le parcours intérieur de l'autrice dans sa création littéraire. L'objectif est de saisir ses motivations, ses thématiques et les profondeurs de son œuvre, tout en décryptant les métaphores et les significations implicites qu'elle recèle, plutôt que de formuler un quelconque jugement moral ou éthique.

Une chose est certaine : notre recherche ne doit pas être influencée par une pensée préconçue. Il ne s'agit pas, à cause de cette fin tragique, de chercher dans la vie et l'œuvre de Lisa Bresner des « preuves » pour tenter de reconstituer et expliquer le chemin sombre et les événements déclencheurs qui ont pu mener à cette issue. Il nous faut prendre du recul, garder une certaine distance pour éviter que l'ombre de cette fin n'obscurcisse notre compréhension globale de Lisa Bresner. Comme l'a dit l'autrice elle-même à propos du poète Qu Yuan : « La vie n'a pas été vouée à cette mort dès le plus jeune âge. Si je vois des signes annonciateurs, cela ne peut être qu'en raison de cette fin connue. Un devenir tout autre aurait pu avoir cours¹³. » Notre recherche doit donc plutôt suivre une démarche « à rebours », en remontant au commencement pour explorer les premières inspirations de Lisa Bresner : comment elles ont germé, grandi, évolué, changé et mûri, et comment elles se sont étendues pour donner naissance à plusieurs voies différentes. Ce qui mérite notre attention, ce n'est pas cette fin définitive et

¹² *Ibid.*, p. 21-22.

¹³ Fonds Lisa Bresner, Note personnelle, Caen, IMEC, BSN 7.3.

immobile, mais ce qui se passe « avant », voire « sans » cette fin : le mouvement, l'évolution, le changement et les possibilités infinies qui se déploient tout au long de sa création et de sa vie.

Ainsi, lorsque nous tentons de répondre à la question « Qui est Lisa Bresner ? », nous pourrions dire que, qu'il s'agisse du versant lumineux ou sombre, du chemin vers la mer et le soleil ou vers la falaise, tout cela fait partie de Lisa Bresner. Elle est à la fois cette autrice sensible, qui expose dans ses romans un regard transgressif et une certaine forme d'effondrement spirituel, et cette médiatrice lumineuse qui transmet aux jeunes lecteurs français la langue et la culture chinoises dans ses œuvres pour enfants. Elle est également cette sinologue passionnée, investie dans ses recherches en sinologie. Dans sa vie, le chemin lumineux et le chemin sombre s'entrelacent et forment deux aspects indissociables de son existence : toutes ces identités, toutes ces facettes contribuent à dessiner la figure complexe et fascinante de Lisa Bresner.

Dans notre étude, nous avons adopté trois principales approches de recherche. Tout d'abord, nous avons entrepris une lecture systématique et approfondie de l'intégralité des œuvres publiées de Lisa Bresner, y compris ses romans, ses œuvres de littérature jeunesse, ses traductions, ses essais, et autres écrits. Cette approche constitue la base essentielle et la plus importante de notre recherche. Ensuite, nous avons échangé avec les proches de Lisa Bresner, principalement sa mère, Martine Bresner, pour mieux comprendre sa vie. Enfin, nous avons effectué plusieurs consultations à l'IMEC (Institut Mémoire de l'Édition Contemporaine), où sont conservées les archives de Lisa Bresner, dans le but de mieux cerner son processus créatif et son parcours personnel à travers l'étude de ses notes, manuscrits, bibliothèque personnelle et correspondances.

Par ailleurs, notre recherche s'est également appuyée sur de nombreux articles de presse et journaux, tels que *Ouest France*, *L'Hebdo de Nantes*, *Presse Océan*, *Le Monde*, afin d'analyser la réception de l'œuvre et la figure de Lisa Bresner en France. Nous avons également exploité des enregistrements audio, principalement issus de la section des documents sonores du site officiel de Lisa Bresner¹⁴, parmi lesquels une interview de Lisa Bresner dans l'émission *For Intérieur* sur France Culture, qui nous a fourni des informations précieuses pour approfondir notre compréhension de Lisa Bresner. De plus, nous avons consulté quelques documents vidéo, principalement disponibles sur la chaîne YouTube personnelle de Lisa

¹⁴ En ligne à l'adresse : [LISABRESNER \(free.fr\)](http://LISABRESNER.free.fr), consulté le 4 avril 2023. Dans les notes, l'adresse du site est intégrée dans le texte en interligne pour une meilleure lisibilité, afin de ne pas surcharger les notes. Les adresses complètes des sites seront indiquées dans la bibliographie.

Bresner¹⁵. Enfin, nous avons pris en compte les critiques et évaluations des œuvres de Lisa Bresner par certains universitaires et écrivains, notamment l'article de Roland Depierre intitulé « Jade brisé. Lisa Bresner : connaissance et reconnaissance de la Chine », l'article de l'écrivain québécois Ook Chung intitulé « La castration créatrice », et l'essai de Damien Robin intitulé *Traits de lumière : Lisa Bresner, une fulgurance*.

Dans l'émission *For Intérieur* sur France Culture, Lisa Bresner a affirmé qu'elle accordait plus d'importance à « l'intensité » de l'amour qu'à sa « durée¹⁶ ». « L'intensité » est l'un des concepts clés pour comprendre l'univers littéraire de Lisa Bresner, en écho à un autre terme essentiel pour saisir son œuvre et sa vie : « la fulgurance ».

Dans les écrits de Lisa Bresner, « l'intensité » se manifeste par une grande profondeur émotionnelle et la richesse des thèmes qu'elle aborde. Bien que ses œuvres soient parfois brèves, elles sont marquées par une forte concentration de sentiments, d'expériences et de sensations qui captivent immédiatement le lecteur. Cette intensité transparaît dans la façon dont elle traite des sujets complexes comme l'amour, la douleur, la quête d'identité ou encore la mort. Son style, concis et évocateur, renforce cette impression, chaque mot semblant porteur d'une signification profonde. En outre, son écriture fluide et naturelle permet à chaque phrase de s'enchaîner avec une aisance qui donne l'impression d'un récit coulant de source. Ce style rapide et puissant pousse le lecteur à avancer sans relâche dans l'histoire, créant une véritable immersion.

De plus, elle use abondamment des métaphores, non pas de manière superficielle, mais en les superposant et en les tissant en un réseau complexe et profond. Ces métaphores enrichissent son œuvre en lui donnant plusieurs couches de sens, offrant ainsi aux lecteurs une expérience de lecture à la fois stimulante et enrichissante, méritant d'être explorée à plusieurs reprises. Ce travail métaphorique transforme ses récits en une quête de significations, où chaque lecture révèle de nouvelles perspectives.

Dans sa vie personnelle, cette « intensité » se retrouve également dans son investissement passionné pour la langue et la culture chinoises, qu'elle a étudiées avec rigueur et dévouement. Elle a vécu ses expériences avec une sensibilité aiguë, absorbant à la fois la beauté et la douleur du monde qui l'entourait.

¹⁵ En ligne à l'adresse : [Lisa Bresner - YouTube](#), consulté le 4 avril 2023.

¹⁶ Interview enregistrée pendant l'émission *For Intérieur* sur France Culture, le 2 novembre 2003. Le site officiel de Lisa Bresner, documents sonores : [Lisa Bresner Documents sonores](#), consulté le 11 septembre 2022.

Quant à la « fulgurance », elle renvoie à ces éclairs de génie ou d'inspiration soudains qui traversent l'œuvre de Lisa Bresner. Elle a cette capacité rare de saisir des instants de beauté avec une brièveté saisissante, marquant le lecteur par la force et la clarté de ses images. Ses textes sont souvent ponctués de moments où une idée, une métaphore ou une émotion surgit avec une telle intensité qu'elle illumine l'ensemble du récit. Il y a aussi ces changements brusques de ton ou de rythme qui laissent une impression durable ou instaurent un suspens captivant.

Dans sa vie, la « fulgurance » se manifeste par son engagement passionné dans des projets inspirés par des éclairs d'intuition. Que ce soit à travers ses romans, ses livres pour enfants, ses recherches en sinologie, ou encore dans son passage de la Chine au Japon, elle a su suivre ses inspirations avec une énergie déterminée et fulgurante, et a pris des décisions de vie parfois radicales ou inattendues.

« L'intensité » et « la fulgurance » qui caractérisent Lisa Bresner nous rappellent une réflexion de François Cheng dans son ouvrage *Cinq méditations sur la mort : autrement dit sur la vie*, où il aborde la notion de « l'instant » de la vie :

Certes, tout glisse entre nos doigts. Certes, nous ne pouvons rien retenir. Une seule chose cependant est en notre possession, une chose qui n'est pas rien : l'instant. L'instant de vraie vie comme en ce moment. [...] L'instant n'est pas synonyme du présent : le présent n'est qu'un chaînon ordinaire dans l'ordre chronologique ; l'instant, lui, constitue un moment saillant dans le déroulement de notre existence, une haute vague au-dessus des remous du temps. De manière fulgurante, au sein de notre conscience, l'instant cristallise nos vécus du passé et nos rêves du futur en une île surgie de la mer anonyme, une île soudain éclairée par un intense faisceau de lumière. L'instant est une instance de l'être où notre incessante quête rencontre soudainement un écho, où tout semble se donner d'un coup, une fois pour toutes¹⁷.

Avec une plume poétique, François Cheng dépeint l'instant non comme une simple unité temporelle, mais comme un moment où passé, présent et futur convergent en une expérience singulière et intense. Lisa Bresner incarne, dans sa pratique littéraire et son parcours personnel, cette quête de l'instant telle que François Cheng le décrit : un instant saillant, unifiant passé, présent et futur dans une fulgurance de l'être, où le sens de l'existence se dévoile avec force. Son écriture apparaît alors comme une tentative de capturer ces éclats de vie, de les fixer sur la page afin qu'ils puissent être explorés, compris et revécus.

¹⁷ François Cheng, *Cinq méditations sur la mort : autrement dit sur la vie*, Paris, Albin Michel, 2013, p. 50.

Chez Lisa Bresner, l'intensité et la fulgurance ne sont pas de simples traits stylistiques ou des aspects de sa personnalité ; ils sont l'expression de ces instants où l'expérience humaine se condense et se révèle dans toute sa complexité et sa beauté. Dans notre recherche, c'est précisément cet « instant » que nous cherchons à capter et à lire dans l'œuvre de Lisa Bresner.

Dans les œuvres littéraires de Lisa Bresner, on remarque qu'elle puise souvent son inspiration dans une citation classique du taoïste Laozi : « Un engendre Deux, Deux engendre Trois, et Trois engendre dix mille êtres (*Yī shēng èr, èr shēng sān, sān shēng wàn wù* 一生二, 二生三, 三生万物) ». Que ce soit dans ses romans ou ses œuvres pour enfants, elle aime jouer avec cette phrase en créant des scènes ou des jeux de mots autour de ces concepts.

Son propre parcours créatif semble également suivre cette idée : à partir de l'Un, cet « instant » fulgurant, elle s'appuie sur Deux principaux moyens – l'écriture et la culture chinoise – pour développer Trois grands champs littéraires : les romans, la littérature de jeunesse et les études sinologiques. À travers ces œuvres, elle poursuit son exploration des « dix mille êtres » qui en découlent, c'est-à-dire des formes de création encore plus diversifiées, abordant des thèmes variés comme le cinéma, le théâtre et bien d'autres. Comme un feu d'artifice, pour reprendre ses propres mots, elle éclate « dans une multiplicité d'histoires diffractant une lumière dans la diversité de ses directions¹⁸ ».

Notre recherche se concentre précisément sur ce « Trois » : les trois domaines littéraires qu'elle explore, à savoir les livres pour la jeunesse, les romans pour adultes, ainsi que la traduction et l'adaptation d'œuvres classiques chinoises. Notre étude suit également trois perspectives, ou plutôt trois « regards », qui traduisent ses préoccupations littéraires et ses explorations culturelles : le regard vers soi, le regard vers l'autre et le regard où l'autre se reflète en soi.

Notre étude se compose de quatre chapitres principaux :

Le premier chapitre, intitulé « Tout commence par le regard : découverte de la langue chinoise », explore la rencontre fondatrice de l'autrice avec la langue chinoise, un moment décisif qui marque le début de son parcours intellectuel et créatif. Une fascination pour les caractères chinois éveille en elle un élan d'écriture, la conduisant à embrasser la sinologie. Cette première rencontre avec la langue chinoise devient un prisme structurant, modifiant sa perception du monde en réorganisant le sens à travers les nuances de l'écriture.

¹⁸ Fonds Lisa Bresner, Note personnelle, Caen, IMEC, BSN 7.3.

Ses études à l'INALCO sont déterminantes dans cette démarche, lui permettant d'approfondir ses connaissances et de rédiger un mémoire intitulé *L'Art du colophon dans la peinture chinoise*. C'est aussi une période marquée par des influences majeures, comme celles de François Cheng et Jacques Pimpaneau, qui l'incitent à adopter une approche interculturelle et créative de la sinologie.

Lisa Bresner développe alors une approche unique de cette discipline, dépassant les frontières académiques pour intégrer la création littéraire. En s'affranchissant des conventions, elle enrichit ses perspectives et utilise la langue chinoise non seulement comme objet d'étude, mais aussi comme un outil d'expression personnelle et artistique.

Ce chapitre pose ainsi les fondements d'un voyage intellectuel et créatif pour Lisa Bresner, où la langue chinoise devient le point de départ d'une exploration plus vaste de l'identité et de la culture.

Le deuxième chapitre, intitulé « Le regard vers soi : à la recherche de l'enfance perdue », examine comment l'écriture de livres pour enfants permet à l'autrice de revisiter son enfance. Plongeant dans l'univers des contes, elle s'inspire de la sagesse taoïste et de l'esthétique orientale pour reconsidérer ses souvenirs d'enfance, qu'elle réinterprète à travers une nouvelle perspective culturelle.

En tant que « sculptrice d'idéogrammes », elle crée des albums bilingues et des manuels de chinois pour enfants, alliant pédagogie et créativité afin de rendre l'apprentissage de cette langue accessible et captivant. Ces œuvres révèlent une approche éducative singulière, où la découverte linguistique s'accompagne d'une exploration culturelle profonde.

Le chapitre s'attarde aussi sur son travail de traduction, d'adaptation et de création de contes et légendes chinois pour les jeunes lecteurs. Avec des séries comme les enquêtes de Mélilotus, elle mélange des éléments traditionnels chinois à une narration moderne, créant un univers à la fois bilingue et transculturel.

Ce chapitre se poursuit par une réflexion sur la manière dont l'écriture pour enfants devient un moyen pour l'autrice de revisiter son passé et de se réinventer. À travers la création littéraire, elle explore ses souvenirs, ses rêves et ses angoisses, faisant de l'écriture un processus cathartique d'auto-révélation.

Le chapitre se conclut par une transition vers l'influence japonaise sur son œuvre. L'autrice élargit ainsi son horizon en s'intéressant à une autre culture asiatique : le Japon. Ce

passage explore son cheminement de la littérature au cinéma et la manière dont l'esthétique japonaise, empreinte de fragilité et d'éphémère, enrichit sa vision littéraire. Des thèmes comme le suicide et le sacrifice y résonnent avec ses propres expériences personnelles.

Le troisième chapitre, intitulé « Le regard vers l'autre : la sinologue *fengliu* », explore comment l'autrice élargit ses horizons en s'immergeant dans l'étude de la sinologie, tout en s'inscrivant dans la tradition des grands sinologues qui l'ont précédée. Le terme « fengliu », qui évoque un esprit raffiné et cultivé, incarne l'élégance et le respect avec lesquels elle aborde la culture chinoise. Elle y apporte également une touche personnelle et créative, où ses connaissances académiques s'allient à une sensibilité littéraire et artistique.

Le chapitre commence par une réflexion sur les figures qui ont influencé son parcours en sinologie, notamment les Pères jésuites tels que Matteo Ricci et Léon Wieger, dont l'approche respectueuse et curieuse de la culture chinoise a tracé des chemins que l'autrice suit et adapte. D'autres personnalités, comme Marco Polo et Daniello Bartoli, jouent également un rôle important, surtout par leur fascination et leur imagination envers la Chine. L'œuvre de Robert Van Gulik, qui a su fusionner traduction et création littéraire, inspire également Lisa Bresner en l'aidant à intégrer une dimension créative à son travail en sinologie.

Le chapitre aborde ensuite les dimensions spirituelle, érotique et sacrée dans la culture chinoise que Lisa Bresner examine dans ses études. Ces perspectives se retrouvent dans ses essais et ses traductions de textes classiques chinois, notamment dans *Lie Zi : du vide parfait*, *Vingt-trois délices* et *Pouvoirs de la mélancolie*.

Ce chapitre met aussi en lumière la manière dont l'autrice considère la sinologie, non seulement comme un domaine académique, mais aussi comme une démarche littéraire et spirituelle. En s'inspirant des grands sinologues, elle parvient à intégrer ces savoirs dans sa propre pratique, créant une œuvre qui est à la fois un hommage à la culture chinoise et une exploration intime et personnelle.

Le quatrième chapitre, intitulé « L'autre est en soi : le mythe personnel et les *persona* », explore l'identité personnelle de l'autrice, en montrant comment ses expériences d'altérité et ses influences culturelles se transforment en une quête introspective complexe. Il montre comment Lisa Bresner puise dans ses expériences, ses conflits internes et ses influences littéraires pour construire un mythe personnel, où différentes facettes de son identité s'entrecroisent et se confrontent.

Le chapitre s'ouvre sur une réflexion autour de l'enfance de l'autrice, marquée par un drame familial et l'analyse du thème de la myopie, qui symbolise une vision floue et incertaine du monde. La disparition du père crée un vide, un regard absent qui la hante et influence profondément sa perception de soi et du monde. L'absence du père, un thème récurrent, représente un vide dans la vie de l'autrice et engendre une quête incessante de sens. Ce manque devient un moteur dans son exploration identitaire.

Le chapitre explore ensuite la quête identitaire de l'autrice à travers la création de plusieurs *persona*, des doubles imaginaires qui lui permettent de naviguer entre différentes versions d'elle-même. Ces *persona*, tels qu'Azur, le peintre Kai, Zui Han, Marianne, Pêche, ou Lao Tseu, ne sont pas de simples masques, mais des expressions complexes de la multiplicité de son identité. Ils lui offrent la possibilité d'explorer des thèmes comme le narcissisme, où elle se reflète dans ses propres créations littéraires. Chaque *persona* représente une tentative de comprendre et de contrôler les contradictions de son identité. La transgression, quant à elle, est abordée à travers des motifs corporels, tels que les yeux, les cheveux, la peau, les dents et les excréments, qui deviennent des symboles explorant les limites de l'identité tout en lui permettant de réinventer la sienne.

Le chapitre se termine par une réflexion sur l'évolution du regard de l'autrice, marquée par une tension entre le désir de réinvention, de rupture avec le passé, et l'attachement aux expériences fondatrices. Ce regard révèle une quête continue de transformation, où l'identité est perçue comme un processus en mouvement perpétuel, jamais figée. Cette tension met en lumière une échappatoire identitaire contradictoire, un mouvement constant entre le connu et l'inconnu, entre l'ici et l'ailleurs, où chaque étape du voyage intérieur est à la fois une fuite et une recherche.

À travers ces quatre chapitres, notre recherche tente de « sculpter », comme l'indique le titre de notre thèse, le « regard singulier » de Lisa Bresner sur la Chine et le Japon. Ce regard se manifeste dans sa manière de mêler érudition et imagination, sans se limiter à une approche purement académique de ces cultures, mais en y ajoutant une dimension créative et poétique, où l'art et la culture deviennent des moyens d'expression de la sensibilité et de la quête de soi.

Chapitre I

Tout commence par le regard : découverte de la langue chinoise

Chapitre I – Tout commence par le regard : découverte de la langue chinoise

Depuis mon enfance, l'Asie m'a poursuivie et j'ai trouvé en elle la famille
que je n'ai pas eue¹⁹.

C'était pour moi comme une terre promise. Cette langue, cette civilisation sont tout en
nuances. Il n'y a pas de séparation entre le positif et le négatif. On est dans l'ordre du regard,
de la contemplation²⁰.

– Lisa Bresner

Née le jour de la Saint-Narcisse, Lisa Bresner, cette petite étoile, captivait avec son regard d'« un enfant à aimer²¹ ». Fille unique, elle a grandi entre Paris et les États-Unis. Dès son plus jeune âge, elle a baigné dans les feux de la célébrité, apparaissant dans des publicités, des courts-métrages et des magazines américains²², répandant une douce lumière où elle passait.

Les racines artistiques de Lisa Bresner plongent profondément dans sa lignée familiale. Ses arrière-grands-parents, Henriette et Charles Sadi Pety, étaient sociétaires de l'Odéon²³. Sa grand-mère maternelle a chanté à la Gaîté Montparnasse comme artiste lyrique dans les années cinquante, tandis que son grand-père maternel, un homme de théâtre et réalisateur de pièces radiophoniques à l'ORTF, a traversé la France avec le Cirque Pinder pour l'enregistrement du *Jeu des 1000 francs*²⁴. Cette atmosphère artistique a enveloppé Lisa Bresner dès son plus jeune âge, nourrissant ses passions pour le théâtre, la danse, l'écriture, la lecture et la narration.

Les dessins²⁵ de Lisa Bresner de cette époque reflètent son bonheur insouciant, remplis de couleurs vives et de scènes familiales dans un jardin fleuri. Son regard, tel que décrit par Ovide, était comme « une source limpide, d'argent, aux eaux brillantes, que ni les bergers, ni les chèvres qui paissent en montagne, ni aucun troupeau n'avaient fréquentée, qu'aucun oiseau ni bête sauvage n'avaient troublée, ni aucune branche tombée d'un arbre²⁶ ».

¹⁹ Fonds Lisa Bresner, Note personnelle, Caen, IMEC, BSN 2.4.

²⁰ Cité par Marc Pennec, « À Nantes, Lisa la Chinoise rayonne », *Ouest France*, 25 août 2000.

²¹ Ovide, « Narcisse et Écho », *Les Métamorphoses*, Paris, Éditions de l'Ogre, 2017, p. 102.

²² Entretien avec la mère de Lisa Bresner, Martine Bresner, le 27 avril 2019 à Nantes.

²³ Fonds Lisa Bresner, Note personnelle, Caen, IMEC, BSN 2.4.

²⁴ Entretien avec la mère de Lisa Bresner, Martine Bresner, le 8 novembre 2019 à Bordeaux.

²⁵ Fonds Lisa Bresner, Dessins (enfance et jeunesse), Caen, IMEC, BSN 13.1.

²⁶ Ovide, « Narcisse et Écho », *op. cit.*, p. 105.

Cependant, le printemps de 1983 a apporté une brusque rupture avec le départ de ses parents. Cette séparation a terni le regard autrefois limpide de Lisa Bresner, laissant derrière elle une ombre de tragédie, une sorte de démente visuelle²⁷.

Dans la réalité de Lisa Bresner, après la séparation de ses parents, son père, Michel Bresner, est retourné dans sa ville natale, Amiens. Elle a alors emménagé avec sa mère, Martine Bresner, dans le 13^{ème} arrondissement de Paris. Comme beaucoup d'adolescents confrontés à une rupture familiale, elle a mal vécu la situation, se sentant seule et désorientée, au point de refuser d'aller à l'école. À la fin du premier cycle du secondaire, son parcours scolaire était chaotique. Pour éviter le décrochage, on lui a conseillé de se distraire en apprenant quelque chose de nouveau.

Durant cette période difficile, Lisa Bresner, se sentant blessée et impuissante, a peu à peu perdu tout intérêt pour les études. C'est alors qu'à un moment crucial de sa vie, son professeur de français, Jeanick Hubert, lui a offert un peu d'espoir. Elle l'a aidée à trouver une nouvelle voie, une nouvelle direction pour son adolescence, lui redonnant ainsi une motivation à s'investir dans la vie. « Si tu as des difficultés en français, je te conseille d'apprendre une langue encore plus difficile²⁸ », lui a-t-elle suggéré : « Écoute, pour t'en sortir, apprends le chinois. Moi, je n'ai pas pu le faire quand j'ai été jeune. Fais-le pour moi²⁹. »

Pourtant, à cette époque, la carte scolaire lui interdisait de s'inscrire dans le seul lycée qui enseignait le chinois. Finalement, grâce à l'intervention de sa mère et de son professeur de français, le rectorat a cédé et lui a accordé une dérogation, lui permettant ainsi de rejoindre le Lycée Racine à Paris pour étudier le chinois.

Après des efforts soutenus, Lisa Bresner s'est progressivement attachée à la langue chinoise et est devenue de plus en plus assidue dans ses études. Avec l'aide de ses amis et voisins chinois à Belleville, elle a pu rattraper son retard dans les cours de chinois et a ainsi gagné la possibilité de poursuivre ses études³⁰.

²⁷ Interview avec la mère de Lisa Bresner, Martine Bresner, le 27 avril 2019 à Nantes. Les parents de Lisa Bresner se sont séparés brutalement en 1983, à la suite d'une dispute qualifiée de « violente ». Le père de Lisa Bresner a quitté le domicile après la séparation. Cet événement a profondément marqué Lisa Bresner ainsi que son écriture.

²⁸ Cité par Laure Naimski, « L'ombre chinoise de la jeune romancière Lisa Bresner », *L'Hebdo de Nantes*, 13 avril 2000.

²⁹ Interview enregistrée pendant l'émission *For Intérieur* sur France Culture.

³⁰ Échange avec la mère de Lisa Bresner, le 27 avril 2019 à Nantes.

Cette période de sa vie a été mentionnée lors de deux interviews, en 1999 et en 2003. En 1999, lors d'une émission de radio intitulée *Hauts de Radio*, elle a partagé avec des écoliers bordelais ses expériences et ses ressentis sur son apprentissage du chinois et du français :

Quand j'étais plus petite, j'avais beaucoup de problèmes en français. Je n'aimais pas du tout écrire en français ; bien que je sois Française, je n'aimais pas ma langue. J'avais beaucoup de difficultés. Alors, une maîtresse m'a conseillé de faire du chinois. Mais à l'époque, c'était très rare, alors j'ai presque dû déménager pour me retrouver dans un quartier chinois, où j'ai appris le chinois avec des Chinois qui habitaient à Paris. Plus j'apprenais, plus je faisais des progrès en français. À un moment, j'étais aussi bonne en chinois qu'en français, et cela allait mieux. [...] Le fait de passer par une autre langue, d'en apprendre une autre, m'a permis de trouver le français finalement moins difficile que je ne le croyais³¹.

En 2003, lors d'un programme d'interview sur France Culture, elle a de nouveau évoqué sa passion pour la langue chinoise et les efforts considérables que sa mère avait déployés pour lui permettre de l'apprendre :

Ma mère s'est beaucoup battue. Elle est allée dans tous les rectorats, etc., pour trouver un lycée qui accepte de me prendre en chinois première langue en seconde. Cela m'a permis, entre la cinquième et la seconde, de rattraper toutes les années pour être au niveau de chinois première langue en seconde³².

Encouragée par son professeur de français, Lisa Bresner s'est lancée dans l'apprentissage de la langue chinoise, ce qui a marqué un tournant décisif de sa vie. Elle avouait avoir enfin trouvé une « obsession saine », et avoir enfin devant elle « un langage qui lui raconte non pas une histoire, mais dont chaque mot est déjà une histoire³³ ».

1. La première impulsion d'écriture

Certes, le drame familial et la séparation des parents peuvent infliger des blessures profondes au cœur de l'enfant, mais en même temps, cette blessure pourrait également ouvrir des portes inattendues à la croissance de l'enfant. Tel que le souligne Isée Bernateau, qui aborde la question de la « double valence » de la séparation :

La séparation est porteuse d'une double valence, positive et négative : elle est à la fois absolument nécessaire et absolument insupportable au sujet. [...] Le concept de séparation est riche de

³¹ Lisa Bresner rencontre des écoliers de Bordeaux, interview enregistrée pendant l'émission *Hauts de Radio* sur 02 Radio 91.3 FM, le 15 octobre 1999. Disponible en ligne sur le site officiel de Lisa Bresner, dans les documents sonores : [Lisa Bresner Documents sonores](#), consulté le 11 avril 2020.

³² Interview enregistrée pendant l'émission *For Intérieur* sur France Culture.

³³ *Ibid.*

cette double dimension d'accomplissement et d'arrachement. [...] La séparation y possède un caractère à la fois traumatique, comme événement douloureux, et structurant, comme processus intrapsychique symbolisable³⁴.

Chez Lisa Bresner, la problématique de la séparation témoigne également de cette « double dimension d'accomplissement et d'arrachement ». D'un côté, le drame familial et la séparation s'avèrent douloureux, soulignés par l'angoisse de séparation, la culpabilité, la violence, la mélancolie, voire la tentative de suicide, qui constituent la toile de fond de ses romans tels que *Le Sculpteur de femmes*, *L'Heure Bleue*, *La Vie chinoise de Marianne Pêche*, *Lao Tseu* et *Pékin est mon jardin*. De l'autre côté, la séparation, telle une fracture, engendre. Car elle suscite la recherche de « béquilles imaginaires », des béquilles qui font compensation au manque et qui se servent de suppléance symbolique. Le fait de s'accrocher à une image identificatoire pourrait être considéré comme une tentative de combler une lacune dans le symbolique, rétablissant ainsi un sentiment d'intégrité personnelle.

Dans le cas de Lisa Bresner, c'est l'écriture qui constitue sa toute première béquille imaginaire. Au sein de la création littéraire, elle a dû faire face au pouvoir contenu dans le langage, tout en s'inscrivant dans une quête identitaire et spirituelle.

Cette toute première impulsion d'écriture, née d'un regard traumatique issu de la séparation familiale et ayant pour but de combler le manque, a été habilement transcrite par Lisa Bresner dans son roman autobiographique *Pékin est mon jardin* :

Si j'écris, c'est aussi parce que je ne vais pas faire mes devoirs ce soir. Je n'ai rien appris aujourd'hui. Les blouses courtes (c'est comme ça que j'appelle mes profs) racontent que j'ai trop d'imagination, mais que je ne suis pas encore un échec scolaire. Ils m'ont rangée dans la catégorie des cas à surveiller. (PMJ, 15)

Dans le roman, pour la jeune Lucette, c'est autour de l'écriture et de la lecture qu'elle tente de construire son monde intérieur. Elle y dépose son « trop d'imagination » et laisse libre cours à sa sensibilité. Au fil de l'intrigue du roman, nous découvrons tour à tour qu'elle entretient une correspondance avec une passionnée de littérature de Champigny-sur-Marne, à qui elle livre sa passion pour les lettres et ses secrets. Avec subtilité, elle découpe les figures des auteurs grecs dans les précieuses éditions d'une dame collectionneuse, afin de la contraindre à les ouvrir et non à les laisser prendre la poussière par simple convenance. Malgré son jeune âge, elle fréquente la librairie universitaire « entre les éditions de poche, les volumes de luxe, les tirages

³⁴ Isée Bernateau, *L'Adolescent et la séparation*, Paris, PUF, 2010, p. 15-16.

limités » (PMJ, 31), guidée par Benjamin, doctorant en lettres classiques qui travaille sur l'idée d'angularité chez Dante. Et, plus surprenant encore, elle entretient une relation passionnée avec son fidèle stylo-plume, son « bel amant » :

J'ai un amant, il est bleu, en plastique et si mignon !

Il tient dans la main et rien ne dépasse si je la ferme. Le seul ennui, il est si petit que les cartouches ne durent pas longtemps, il faut que j'en achète souvent. (PMJ, 35)

Après la séparation de ses parents et au départ de son père, Lucette a confié à son « amant » une mission capitale : se tenir prêt à répondre à son père lorsque celui-ci lui enverrait une lettre :

[...] quand il n'y a plus d'encre dedans parce que ma main a tout bu. Je consomme une pochette de cartouches par jour en ce moment ! J'écris pour que mes yeux deviennent si grands qu'ils ne trouvent plus rien à chercher. J'écris pour que mon sexe devienne si petit qu'il ne cherche rien à trouver. Un désir ne s'écrit qu'une fois, il ne faut surtout pas le laisser trop parler.

J'ai tellement envie de tomber amoureuse de quelqu'un et d'oublier ma maladie d'écrivain ! J'écris chaque jour à mon père et cela ne sert à rien car je n'ai pas son adresse [...]. (PMJ, 35-36, 60)

Le regard structurant commence ainsi à se former par la nécessité de trouver une parole, une issue pour s'exprimer et parler de l'horreur de la séparation, du manque et du vide qui se dissimulent derrière elle. L'écriture, quant à elle, ouvre un premier espace de transformation pour l'angoisse de séparation. Pour Lucette, il s'agit de se constituer un espace transitionnel qui lui permet de l'objectiver hors d'elle-même, en passant par des pratiques telles que le journal intime ou la fiction, afin de la détourner de l'hallucination et de son « trop d'imagination ».

Dans le roman, c'est grâce à l'aide de son professeur de français, Mme Jeanne Huscher, que cette transition a pu se réaliser :

– Lully, c'est un paquet de ton professeur de français. Je lui ai téléphoné, elle s'inquiète comme moi, et elle t'envoie les cours que tu as manqués. C'est tout ! Remets-toi vite sous les couvertures et essaie d'étudier !

Je n'ai pas ouvert le paquet, j'ai juste recopié l'adresse de Mme Jeanne Huscher pour lui écrire une lettre de remerciement. (PMJ, 39)

[...] « Avec la lave de mes yeux si malheureux, je veux fabriquer un labyrinthe pour retrouver mon papa. » Quand j'envoie ce genre de poème sans rimes à Mme Jeanne Huscher, elle dit que je dois continuer d'écrire même si personne n'y comprendra grand-chose. (PMJ, 41)

J'ai des résultats très étranges à l'école. Je passe du zéro hors sujet à dix-huit sur vingt en deux semaines. Certaines blouses courtes veulent encore me faire voir un Spécialiste. Elles ont d'abord demandé à ma mère de venir à l'école pour en parler.

[...] Il paraît que le proviseur a failli s'inquiéter terriblement. Mme Jeanne Huscher, avec sa douceur éternelle, s'est levée et a déclaré :

– Mme B. a raison, je me charge de l'élève, elle passera en troisième ou directement en seconde s'il faut ! Je vous garantis qu'avant les grandes vacances, elle obtiendra la moyenne requise, c'est-à-dire un certain équilibre ! (PMJ, 64-65)

S'inquiétant de l'état de Lucette, Mme Huscher lui envoie les cours qu'elle a manqués ; reconnaissante de la gentillesse de son professeur, Lucette, à son tour, lui écrit une lettre de remerciement. Dès lors, l'amitié entre Lucette et Mme Huscher commence à s'établir, un lien singulier s'est noué entre elles. Mme Huscher se charge de l'aider à retrouver l'équilibre dans ses études et, de plus, de l'encourager à écrire :

Chaque jeudi, entre midi et demi et une heure, j'avais trente minutes de gâteaux variés avec Jeanne Huscher dans la salle de gymnastique. Elle lisait mes textes libres, m'encourageait, m'aidait à faire mes devoirs de maths pendant que je léchais le couvercle de la boîte des pâtisseries qu'elle achetait en double exemplaire rien que pour moi.

Un jour par semaine, elle seule avait le droit de le prononcer :

« À jeudi, Lisa ! »

Je n'ai jamais su pourquoi cette femme m'a soutenue autant. Elle m'a même permis de sauter une classe et de grandir de six centimètres juste avant le début de l'été. (PMJ, 68)

Elle m'a assurée que mon cas ne relevait pas plus de la psychiatrie que du génie mélancolique (« Tiens, m'a-t-elle dit, lis donc aussi ça : Aristote, *Problème XXX-1* »).

J'aime Mme Huscher comme mes mains, alors je lui ai promis [...] de lui dédier mon premier roman quand je serai majeure, c'est-à-dire dans quatre ans. (PMJ, 71-72)

Le prototype du personnage Mme Jeanne Huscher dans *Pékin est mon jardin* est en réalité Jeanick Hubert, professeure de français et psychanalyste, avec qui l'autrice a conservé le contact et l'amitié tout au long de sa création et de sa vie. Comme promis dans le roman, *Pékin est mon jardin* est dédié à la fois au père de l'autrice, Michel Bresner, et à son professeur de français, Jeanick Hubert. Ce personnage fait aussi sans doute référence au docteur Nolan dans *La Cloche de détresse* de Sylvia Plath³⁵, roman autobiographique dans lequel le docteur Nolan est une femme psychiatre qui soutient, accompagne, encourage et s'occupe de l'héroïne Esther Greenwood avec douceur et tendresse. « J'aimais le docteur Nolan, je l'adorais. Je lui avais

³⁵ Selon Christine Morault, amie proche de Lisa Bresner et editrice chez MeMo, Lisa Bresner a mentionné à plusieurs reprises l'influence de Sylvia Plath et de *La Cloche de détresse* lors de la rédaction de *Pékin est mon jardin*. Rencontre avec Christine Morault, le 28 avril 2019 à Nantes.

offert ma confiance sur un plateau d'argent, je lui avais tout raconté³⁶ », dit Esther. Pour elle, le docteur Nolan est sa béquille mentale, son point de repère, quelqu'un sur qui elle peut toujours compter et devant qui elle peut laisser tomber toutes les gardes. Dans *Pékin est mon jardin*, le personnage de Mme Jeanne Huscher joue également ce rôle de guide pour la jeune Lucette, et plus particulièrement, ce rôle est étroitement lié à la pratique de l'écriture.

Lors de l'émission *For Intérieur* sur France Culture, Lisa Bresner a partagé ce souvenir à propos de Mme Hubert :

En fait, ma mère déménageait, [...] et j'étais comme tous les enfants qui ont douze ans quand on déménage, que le papa est parti, enfin on n'est pas très bien, donc j'étais vraiment en étape de régression : je suçais mon pouce en classe, je refusais vraiment de faire quoi que ce soit, sauf d'écrire. Et ma prof de français a remarqué ça, et elle remarquait aussi que je mangeais beaucoup moins, donc c'était une femme qui était aussi psychanalyste, mais qui ne voulait pas du tout me prendre par ce biais-là, parce qu'elle voyait que j'étais très méfiante. Et donc elle me proposait juste de lui livrer quelques textes et qu'on les lise ensemble tous les jeudis, et qu'elle apporterait mon gâteau préféré. On a fait ça pendant un an³⁷.

Dans la vie réelle, avec l'aide et l'encouragement de Mme Jeanick Hubert, Lisa Bresner continue la pratique de l'écriture, et son intérêt pour la littérature est devenu de plus en plus discipliné et maîtrisé. Tout comme le disait Mme Huscher à Lucette, « son cas ne relevait pas plus de la psychiatrie que du génie mélancolique » (PMJ, 71). Car chez le mélancolique, « il est possible qu'il y ait un bon mélange de l'inconstance, et que celle-ci soit, en quelque sorte, de bonne qualité, et il est possible, au besoin, que la diathèse trop chaude soit en même temps, tout au contraire, froide (ou inversement en raison de l'excès qu'elle présente)³⁸ », comme l'éclaire Aristote.

Dans *Pékin est mon jardin*, Lisa Bresner décrit le rêve de Lucette : après le départ de son père, le manque se transforme en une sorte de désir pour « l'autre », elle se voit comme un arbre aux feuilles blanches sur lequel tout le monde vient écrire (PMJ, 56). Ici, ce « désir pour l'autre » pourrait être interprété comme ce qu'Aristote formule comme la « créativité mélancolique » : en cherchant une béquille imaginaire pour combler le manque, la jeune fille se projette hors d'elle-même en se tournant irrémédiablement vers « l'autre » et pourrait, d'une certaine manière, prendre les positions de tous les autres et devenir tout le monde. Car « la créativité est une pulsion essentiellement à être différent, une incitation irrépressible à devenir

³⁶ Sylvia Plath, *La Cloche de détresse*, traduit de l'anglais par Michel Persitz, Éditions Denoël, 1972, p. 230.

³⁷ Interview enregistrée pendant l'émission *For Intérieur* sur France Culture.

³⁸ Aristote, *L'Homme de génie et la mélancolie. Problème XXX, I*, traduction, présentation et notes par Jackie Pigeaud, Paris, Éditions Rivage, 1988, p. 107.

autre, à devenir tous les autres³⁹ », pour citer de nouveau Jackie Pigeaud : « On n'est donc profondément soi-même et créateur qu'en étant autre, qu'en se laissant devenir autre ; ainsi peut-on mieux mimer tous les personnages et tous les êtres⁴⁰ ». Face au drame familial et à la séparation, la jeune fille se trouve dans un état instable, angoissant et mélancolique. Cependant, cet état lui donne également un tempérament « métaphorique », car « métaphoriser c'est se modifier et prendre une autre posture⁴¹ », c'est pourquoi « la mélancolie est poétique, elle est à l'origine de cette urgence de s'exprimer, elle est la maladie de la métaphore⁴² ».

En d'autres termes, « il y a une constance de l'inconstance ; une santé du mélancolique⁴³ », « une santé faite de régulation de l'irrégulier, de normalité de l'anormal⁴⁴ », comme le précise Jackie Pigeaud : « La cohérence d'un individu peut d'ailleurs être la constante incohérence⁴⁵ ». En ce sens, c'est dans l'écriture que l'autrice a trouvé une sorte de « constante incohérence », une certaine « santé » qui la sort du regard traumatique du drame familial et la transporte dans un état plus sain et plus équilibré.

2. Un regard structurant : la reconstruction du sens

En dehors de l'écriture, en réalité, la plus grande influence sur la création de Lisa Bresner est celle de la langue et de la culture chinoises, ce qui constitue sa deuxième « béquille imaginaire ». Pour Lisa Bresner, si l'écriture lui donne la possibilité de « métaphoriser » et de « se métaphoriser », la langue et la culture chinoises lui permettent d'avoir un autre moyen pour déposer son imagination, et lui proposent une autre sortie comme refuge du conflit intérieur.

Dès qu'elle commence à apprendre le chinois, cette langue lointaine la plonge immédiatement dans un monde nouveau, profondément différent du sien. Ce qui fascine le plus Lisa Bresner dans cette langue, ce sont les idéogrammes⁴⁶. À treize ans, en quête d'une maison spirituelle, d'un refuge, elle voyait les idéogrammes comme une demeure aux pièces infinies,

³⁹ *Ibid.*, p. 47.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 47-48.

⁴¹ Aristote, *La Vérité des songes. De la divination dans le sommeil*, traduit du grec et présenté par Jackie Pigeaud, Paris, Éditions Payot & Rivages, 1995, p. 58.

⁴² Jackie Pigeaud, *Sur la folie ordinaire*, Michel Baveray Éditeur, 1999, p. 20.

⁴³ *Ibid.*, p. 127.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 43.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 26.

⁴⁶ Nous employons ici le terme « idéogrammes » dans son sens général pour désigner l'ensemble des caractères chinois, et non uniquement les pictogrammes (*xiàngxíng* 象形). Ce terme est couramment utilisé par Lisa Bresner dans ses écrits et interviews pour parler des caractères chinois dans leur ensemble.

une source inépuisable d'inspiration. Pour elle, chaque idéogramme contient une métaphore. Alors qu'en Occident, la métaphore est considérée comme un outil privilégié de la création poétique, la langue chinoise est intrinsèquement poétique et symbolique. « Il y a quarante mille idéogrammes chinois, je peux écrire quarante mille romans⁴⁷ », disait-elle à son amie, l'autrice Eva Almassy. À ses yeux, « le caractère chinois ne nécessite pas la fiction ou la présence d'un autre caractère pour produire des sens, se lire et se saisir, il se connaît lui-même sans avoir recours à un regard axé sur autre chose⁴⁸ ».

Cette passion pour les idéogrammes est pleinement exprimée dans son recueil d'essais *Tuiles intactes et jades brisés* :

Si l'ancien Empire, par son empire jamais révoqué, a provoqué la naissance d'écrivains dans le corps de voyageurs contrariés, que reste-t-il aujourd'hui de la rêverie de l'Orient quand on peut rejoindre Shanghai en dix heures d'avion ? L'Écriture. Je pense que l'Écriture propre à la Chine, ce système de signes qui a légitimé la puissance mandarinale et a abreuvé nos fantasmes quand nous étions en Occident à court de fictions, cette toile d'idéogrammes sera pour longtemps notre filet, celui qui nous rassure, telle une parade à nos acrobaties les plus romanesques et les plus obscures. [...] Ce qui m'intéressait franchement, c'était d'avoir découvert un langage très proche du dessin et du mouvement, à l'intérieur duquel il semblait qu'un vieux chaman respirait lentement et donnait à ses milliers d'idéogrammes une odeur sacrée, voire magique, mais surtout tenace depuis quatre millénaires.

L'efficacité de cet écrit, au détriment de la parole, m'a séduite quand j'étais adolescente... Ma rencontre avec le chinois s'est déroulée ainsi : je me suis amusée à recopier les inscriptions calligraphiées dans les lavis chinois sans comprendre ce que je m'appliquais à reproduire. Ces idéogrammes recelaient une force, une dynamique que je n'avais jamais goûtées dans le français ou l'anglais. Première fascination : il ne s'agit plus de lettres, apparemment il n'existe aucune contrainte orthographique ni grammaticale. À travers ces dessins de la pensée (ces *Characters Real*, disait Bacon), je me croyais libre d'exprimer ce que ma langue maternelle m'interdisait de formuler. (TIJB, 119-121)

À l'image du récit « Un palais des mille nuits », où un architecte se retrouve emprisonné dans sa propre création alors qu'il la dessine et doit sortir du schéma pour réparer la porte d'entrée⁴⁹, Lisa Bresner s'est lancée dans un voyage intérieur dès sa découverte de la langue chinoise. Elle s'efforçait de déconstruire et de reconstruire son univers intérieur afin de se reconnecter avec le monde réel et d'ajuster son imaginaire. Armée de cette langue lointaine, elle entreprit joyeusement de repenser sa propre « porte d'entrée ». L'apprentissage du chinois lui offrit une existence parallèle, lui permettant de se sentir étrangère à elle-même et, à travers

⁴⁷ Cité par Eva Almassy, « Quarante mille romans », *Qui es-tu, que fais-tu ?* Nantes, Éditions MeMo, 2012, postface.

⁴⁸ Fonds Lisa Bresner, Manuscrits, Caen, IMEC, BSN 6.2.

⁴⁹ Interview enregistrée pendant l'émission *For Intérieur* sur France Culture.

l'altérité de cette langue, d'exprimer ses expériences, ses émotions, et ses identités sous une perspective différente. Pour elle, le chinois représentait un « ailleurs protecteur » où les idées pouvaient être exprimées différemment et les mots traduire des réalités totalement nouvelles.

Après avoir traversé la séparation de ses parents, le chinois devint pour elle un puissant symbole de reconstruction personnelle, comblant le vide et affirmant sa liberté de pensée et de description. Elle confia à une journaliste : « « La culture chinoise m'a permis de réconcilier mes contradictions. Pour les Chinois, la question de la différence entre l'homme et la nature, ou l'effet et la cause, ne se pose pas. Les contraires peuvent coexister. Pour quelqu'un comme moi, c'est très réconfortant⁵⁰. »

Ainsi, écrire en français tout en pensant en chinois, grâce à sa découverte de cette langue, conférait à la création littéraire de Lisa Bresner un certain paradoxe, mêlant les valeurs de la langue française à celles enracinées dans la culture chinoise. Cette dualité culturelle et linguistique devient une source d'inspiration majeure, lui permettant de réconcilier sa langue maternelle avec les idéogrammes qui avaient peuplé ses rêves d'enfant. Chez Lisa Bresner, l'écriture, imprégnée des signes et des métaphores chinoises, accordait une place prépondérante à l'émotion et à l'imagination, car dans la langue chinoise, « même si les règles d'écriture des caractères sont strictes, l'imagination est libre⁵¹ ». Cette « imagination » lui permettait d'explorer en profondeur ses expériences et de donner forme à des émotions complexes qu'elle ne parvenait pas à saisir pleinement autrement. Elle-même expliquait ce changement :

Mon premier roman, je l'ai écrit à l'âge de seize ans. Ça n'a rien à voir avec la Chine. Ça s'est passé en Égypte, avec des momies qui ressuscitaient. Enfin, c'est toujours fantastique. Et quand j'ai appris le chinois vers l'âge de quatorze ans, ça m'a aidé à construire un style beaucoup plus simple, beaucoup plus elliptique⁵².

Cette méthode unique d'écriture des caractères chinois, ainsi que leur mode de construction, ont ouvert de nouveaux horizons pour Lisa Bresner. Elle a même appliqué cette approche à sa propre création littéraire. Dans son premier roman, *Le Sculpteur de femmes*, on perçoit déjà sa compréhension singulière du système linguistique et de la construction des caractères chinois, à la fois dans la structure et le style narratif. Ce roman adopte une trame

⁵⁰ Cité par Elisabeth Barillé, « La Chine intime et espiègle de Lisa Bresner », *Atmosphères*, mars 2000.

⁵¹ Cité par Laure Naimski, « L'ombre chinoise de la jeune romancière Lisa Bresner », *op. cit.*

⁵² Enregistrement de l'émission *Place au Livre*, présentée par Patrick Poivre d'Arvor, entretien avec Lisa Bresner à propos de *Hong Kong Souvenir*, le 8 juin 1995. Disponible en ligne à l'adresse : [Lisa Bresner Place au Livre](#), consulté le 2 septembre 2022.

semblable à celle d'un polar, où l'autrice guide consciemment le lecteur à travers des indices et des fragments émergents pour découvrir la vérité.

Ce processus d'exploration reflète effectivement la façon dont les caractères chinois sont écrits : contrairement aux alphabets phonétiques indo-européens, écrire en chinois requiert la recherche de « clé de classification » et de « composants de caractère », ainsi que le respect de règles de combinaison pour les rassembler. Dans le roman, la « clé de classification » réside clairement dans le nom du véritable meurtrier de Monsieur Li. Bien que ce nom ne soit pas directement révélé avant la fin, le lecteur en a une connaissance tacite. Comme dans l'écriture des caractères chinois, la « clé de classification » est souvent dissimulée derrière la composition totale du caractère, nécessitant une recherche minutieuse parmi les « composants de caractères » pour être découverte.

En 1992, lors de son apparition dans l'émission télévisée *Caractères*⁵³, Lisa Bresner a expliqué le processus créatif derrière ce roman :

Bernard Rapp : Qu'est-ce qui vous rapproche de la Chine ?

Lisa Bresner : D'abord l'écriture, la langue que j'ai apprise très tôt.

Bernard Rapp : Mais écrire en chinois, c'est très particulier, parce que ce livre, il n'y a pas de manière de le lire, [...], on commence par se porter par une poésie, je vais dire exotique, et puis ensuite on cherche des « clés » dedans. Il y a vraiment un « mode chinois » du récit.

Lisa Bresner : C'est le mode symbolique. C'est le mode de la métaphore. Tout dans le livre est métaphorique, le lieu, les personnages, le thème, et tout s'affronte comme une série de symboles qui s'enchaînent, s'harmonisent ou non, s'opposent ou non, mais c'est la loi du destin de ce petit livre et de sa fin.

Lisa Bresner confiait : « Il y a des choses que je ne peux pas dire de manière occidentale⁵⁴. » Plutôt que de dire qu'elle « écrivait des romans sur sa vie », elle avait l'habitude d'expliquer qu'elle « écrivait des romans sur la Chine⁵⁵ ». Dès les premiers élans de l'écriture, il semblait que le passage de « l'Empire de Chine » à « l'Empire du soi-même⁵⁶ » se soit déjà réalisé. Après avoir appris le chinois, les livres de Lisa Bresner gardent toujours une touche fantastique, mais désormais, toutes les histoires se déroulent autour de la Chine et de l'Asie.

⁵³ *Caractères*, Bernard Rapp, France 3, diffusion le 11 septembre 1992. Disponible en ligne à l'adresse : [Bresner Rapp 1992](#), consultée le 29 janvier 2023.

⁵⁴ Cité par Franck Barrau, « Des artistes, une ville : Lisa Bresner, l'insolence du talent », *Talents 44*, n° 13, mars 1997.

⁵⁵ Interview de Lisa Bresner dans l'émission *Chinagora* sur Paris Première, le 12 octobre 1992. Disponible en ligne à l'adresse : [Lisa Bresner Chinagora](#), consultée le 12 novembre 2021.

⁵⁶ Victor Segalen, *Correspondance I (1893-1912)*, Paris, Fayard, 2004, p. 1246.

Ses personnages mènent tous une vie « à la chinoise », et ses œuvres témoignent d'une empathie intellectuelle et sensible, d'un amour infini pour la langue et la culture chinoises. La langue chinoise transforme sa façon d'écrire, lui insufflant non seulement un nouvel élan mais aussi de nouveaux sujets et contenus autour desquels elle organise toutes ses œuvres littéraires, comme elle l'expliquait elle-même : « Mon regard, ma vie, mon rapport au monde, à la nature, à l'amour, tout a été transformé. C'est une civilisation qui pose des questions, remet des choses en cause⁵⁷. »

Grâce à la découverte de la langue chinoise, chez Lisa Bresner, les expériences et les sentiments sont perçus et exprimés avec des « métaphores chinoises ». Si l'écriture elle-même consiste déjà à métaphoriser le monde, l'esprit chinois lui donne une double vision créatrice pour raconter et décrire tout ce qui l'entoure. Le chinois, le français, la vie et l'écriture ne font qu'un. Il semble que cette langue et cette culture lointaine ne sont plus considérées comme totalement étrangères lorsqu'elle utilise tout ce qu'il y a d'authentique ou d'artificiel pour permettre l'explosion intime de ses sentiments.

Si l'autrice ne cesse de puiser dans les traditions littéraires françaises et prend, entre autres, « Œdipe » comme modèle pour *Le Sculpteur de femmes*, elle garde tout de même la culture chinoise en tête afin de donner à son écriture une forme d'originalité, un sentiment de fraîcheur et un dépaysement. Par exemple, au lieu d'évoquer la tension entre les parents à travers une vision réaliste ou des scènes du quotidien, Lisa Bresner la situe dans l'ancienne Chine tout en faisant une analogie avec la rencontre des missionnaires jésuites avec la Chine. Chez elle, l'écriture, qui naît de la rencontre de deux cultures, ne peut pas exister en français sans passer par la langue et la culture chinoises.

En utilisant la langue et la culture chinoises, Lisa Bresner commence ainsi à créer un langage et une réalité particuliers, propres à elle. Dès la découverte de la langue chinoise, elle n'a de cesse d'explorer ses forces créatrices. Cette passion fanatique forme sa création littéraire, ou plus précisément, s'y enracine et devient définitivement l'écriture elle-même.

⁵⁷ « Lisa Bresner : des journées entières dans les livres », *Presse Océan*, 30 juin 1999.

3. Un regard en chemin : les études à l'INALCO

Après avoir obtenu son baccalauréat, Lisa Bresner a approfondi ses connaissances en langue et culture chinoises en suivant une formation en études chinoises à l'INALCO. Durant cette période, elle a bénéficié de l'enseignement de sinologues renommés tels que Jacques Pimpaneau et François Cheng, avec qui elle entretenait des liens amicaux et recevait des conseils précieux. Parallèlement, elle s'est également intéressée à une autre civilisation asiatique et a suivi des cours de langue et de culture japonaises par correspondance⁵⁸.

Pendant ses années universitaires, Lisa Bresner s'est plongée dans l'étude des classiques chinois et japonais. Dans les archives de l'IMEC, au Fonds Lisa Bresner, on retrouve ses notes de cours de Jacques Pimpaneau sur l'histoire et la civilisation chinoises, ainsi que des notes de lecture et des analyses d'œuvres de Victor Segalen, Paul Claudel, André Malraux, Raymond Queneau, et des classiques littéraires tels que *Le Dit du Genji* ou *Jin Ping Mei*, entre autres. Elle a confié dans une lettre à Ook Chung : « Depuis cinq ans, soixante pour cent de littérature classique chinoise dans le texte, trente pour cent de romans japonais contemporains, dix pour cent d'écrits de plasticiens⁵⁹. »

Grâce à son parcours à l'INALCO, Lisa Bresner a développé une compréhension approfondie et une perspective renouvelée sur la langue et la culture chinoises. Ces changements se reflètent principalement dans son mémoire de maîtrise, intitulé « L'Art du colophon dans la peinture chinoise (*Shūfǎ bú shì xiězì* 書法不是寫字)⁶⁰ ».

Nous allons maintenant présenter les points principaux et les arguments exprimés par Lisa Bresner dans les trois parties de son mémoire et analyser les connaissances sinologiques qu'elle a acquises durant ses études. Ensuite, nous examinerons comment Lisa Bresner a intégré ces connaissances sinologiques dans son premier roman, *Le Sculpteur de femmes*. Nous explorerons également l'influence de François Cheng et Jacques Pimpaneau sur sa pensée et sa création, ainsi que son approche singulière de l'étude sinologique.

⁵⁸ Fonds Lisa Bresner, Certificat de suivi des cours de langue japonaise, Caen, IMEC, BSN 6.1.

⁵⁹ Ook Chung, « La castration créatrice », *Liberté*, octobre 1994, vol. 36, n° 5, p. 131.

⁶⁰ Lisa Bresner, Mémoire de maîtrise à l'INALCO (1992), *L'Art du colophon dans la peinture chinoise (Shūfǎ bú shì xiězì 書法不是寫字)*, Caen, IMEC, Fonds Lisa Bresner, BSN 7.1. 書法不是寫字 (*Shūfǎ bú shì xiězì*) signifie littéralement « la calligraphie n'est pas juste écrire des caractères ».

3.1 Le mémoire de maîtrise : *L'Art du colophon*⁶¹ dans la peinture chinoise

Le mémoire de Lisa Bresner traite les thèmes de la calligraphie, de la peinture et de l'art chinois, en se basant sur des théories esthétiques, sinologiques et poétiques. Il explore en particulier trois aspects :

La première partie, intitulée « Le pinceau écrit le pinceau peint », se concentre sur les caractères chinois, leur structure, leur écriture, leur relation avec la calligraphie, leur nature picturale, fluide et rythmique, ainsi que leur fusion indissociable avec la peinture dans l'art chinois.

La deuxième partie, « Quand la phrase rencontre l'image », aborde deux aspects principaux. Tout d'abord, les traits caractéristiques de l'art chinois qui fusionne poésie et peinture, et *vice versa*. Ensuite, l'essence esthétique de l'espace blanc dans l'art chinois.

La troisième partie, « L'artiste et le temps », examine la création artistique en relation avec le mouvement corporel et le flux temporel en combinant la musique et la danse.

Il convient de mentionner que ce mémoire, contrairement aux études académiques traditionnelles en sinologie, est empreint d'une poésie douce et sensible. Lisa Bresner y livre ses réflexions personnelles sur l'art de la calligraphie et de la peinture chinoises, de sorte que certaines de ses idées, bien que passionnées, peuvent paraître subjectives et directes, reflétant ainsi sa passion et son fervent amour pour la langue et la culture chinoises, tout en manquant parfois de rigueur académique. Le style d'écriture du mémoire est libre et imprégné de prose, avec une structure et une composition proches de celles d'un essai ou d'un texte de critique d'art.

Dans la première partie, intitulée « Le pinceau écrit le pinceau peint », Lisa Bresner explore une composante fondamentale de la peinture et de la calligraphie chinoises : le trait.

Dans l'art chinois, que ce soit pour les caractères tracés en calligraphie ou pour les montagnes, les rivières et les arbres représentés en peinture, tout commence par un simple trait. Ce trait établit une connexion intime entre l'esprit de l'artiste et les traits qu'il trace, créant ainsi

⁶¹ Dans le contexte d'une peinture chinoise, un colophon (*tíbá* 题跋) est une inscription ajoutée sur ou autour de l'œuvre, souvent sous forme de texte calligraphié. Il contient généralement des informations supplémentaires, telles que des commentaires, des réflexions personnelles, des poèmes ou des détails sur la création de l'œuvre. Ces inscriptions peuvent être faites soit par l'artiste lui-même, soit par des collectionneurs, des admirateurs ou des experts qui ajoutent leurs propres annotations au fil du temps.

une relation réciproque entre l'homme et son art. Selon Lisa Bresner, le caractère chinois est un espace de jeu pour le trait, « où se jouent tour à tour le sens et l'esthétique, et où se côtoie un espace pictural » (ACPC, 5).

Lisa Bresner examine d'abord la signification philosophique et esthétique du trait. Puisque le tracé suit un ordre d'écriture de haut en bas et de gauche à droite, et que la peinture chinoise est souvent présentée sous forme de rouleaux, elle perçoit dans cette méthode une temporalité naturelle propre à l'art chinois : « La peinture est à elle seule temporelle puisqu'elle est un rouleau en Chine. » (ACPC, 5)

Pour Lisa Bresner, le trait dans la peinture et la calligraphie chinoises porte une signification philosophique et esthétique unique à la culture orientale. Cela se reflète dans l'idée que « la meilleure œuvre d'art est celle qui ne laisse aucune trace même dans le cœur » (ACPC, 5). L'art ultime est ainsi celui qui ne laisse que du mouvement, sans sens fixe. Il guide le regard dans une quête infinie de formes. Contrairement à l'art occidental qui tend à « contenir l'objet dans sa réalité » (ACPC, 5), le trait oriental montre le contour sans l'intégrer. Selon elle, « le trait est un fragment du monde, le découpage du réel qui l'entoure. Le vide, la page blanche sur laquelle il est tracé, lui apporte toute l'énergie de son existence » (ACPC, 5).

Ainsi, le « trait » dans la peinture et la calligraphie chinoises revêt une signification métaphysique. Elle cite Jacques Pimpaneau : « Il est une erreur très répandue de croire que les choses existent avant les mots, mais ce sont les inventeurs de mots qui ont créé l'univers. À l'origine était le verbe et le verbe s'est fait chair. » (ACPC, 6) En s'appuyant sur le célèbre passage du *Dao De Jing* (*Dào Dé Jīng* 道德经) selon lequel « Le Un engendre le Deux, le Deux engendre le Trois, le Trois engendre les Dix Mille Êtres », elle met en lumière la puissance créatrice du « trait », qui puise dans une source originelle et donne de l'énergie à l'art pictural chinois. Le « trait » devient alors un outil artistique transcendant le monde matériel pour toucher l'essence même de l'univers.

Lisa Bresner aborde ensuite les relations entre le trait, le geste corporel et le pinceau. Formée en danse classique, elle voit dans l'art chinois de la calligraphie et de la peinture une beauté naturelle et dynamique, tant dans la posture de tenue du pinceau que dans la coordination du bras, du poignet, des doigts et du pinceau. Une photographie illustrant ses propos montre une main tenant un pinceau avec le commentaire : « La main est nue, le pinceau est nu, le trait est nu, seul le regard habille l'image. » (ACPC, 7)

Pour elle, le pinceau est « l'outil magique qui permet cet acte » (ACPC, 8), et « le sixième doigt » (ACPC, 11) de l'artiste. L'artiste, le pinceau et les traits tracés sont liés par une « harmonie paradoxale » (ACPC, 8). Le pinceau devient une extension de la main et de l'esprit de l'artiste, permettant de donner vie à ses idées : « Le pinceau est le dépassement de l'artiste qui lui permet d'ouvrir son corps pour que son âme en jaillisse, ainsi s'ouvre aussi la tête du pinceau qui vomit l'encre. » (ACPC, 8)

Lisa Bresner explore ensuite la fonction synthétique et métaphorique du trait dans la peinture. L'illisibilité du trait, selon elle, préserve notre liberté face à l'impossibilité de la communication. Par exemple, dans la peinture de la pluie en art chinois, elle cite une œuvre de Yao Shou (*Yáo Shòu* 姚绶 1422-1495) intitulée « Assis seul écoutant la pluie (*Dú zuò tīng yǔ tú* 独坐听雨图) », illustrant comment les mots et les images peuvent exprimer des réalités différentes : « Le peintre qui prend la parole à travers ses colophons n'est pas pour autant le personnage qui est peint dans sa peinture. Dire qu'il pleut ne veut pas dire qu'il pleut pour tout le monde et qu'il est nécessaire de peindre des gouttes d'eau. » (ACPC, 9)

Elle met également en lumière la « fraîcheur » du trait, soulignant son unicité et l'absence de non-trait (ACPC, 11). Elle présente diverses techniques de traits de pinceau, comme « vertical suspendu à l'aiguille », « vertical qui tombe comme la rosée », « pic sortant », et « pic tournant en arrière », illustrant ses propos par des exemples concrets (ACPC, 13).

Elle combine ensuite les caractéristiques du trait en calligraphie et en peinture : « Le trait en soi est à la fois paysage par sa structure esthétique et par son contenu sémantique, l'idéogramme étant porteur d'image et d'emblème. » (ACPC, 14) Pour elle, les différents aspects du trait donne à l'artiste une liberté totale, permettant d'exprimer des émotions avec un seul trait. Le trait devient une métaphore en constante transformation, comparable à une petite pousse dont on ignore la direction de la première feuille (ACPC, 14).

Elle conclut sur la relation indissociable entre la calligraphie et la peinture, appuyant ses propos par les théories occidentales et orientales de l'art pictural. Le trait représente une « éternelle dualité » (ACPC, 15), où la peinture est considérée comme de l'écriture. Elle examine les œuvres de Shi Tao et de Jules Laforgue, concluant que « la peinture idéographique conditionne l'écriture, l'écriture ne dérive pas la peinture, elle la fonde » (ACPC, 16).

Après avoir exploré la notion de « trait », Lisa Bresner se penche sur les « mots ». Elle commence cette section par des citations de Lacan et de Kandinsky, soulignant l'unité de l'art

entre l'écriture et la peinture. La peinture transcrit les pensées de l'artiste, tandis que les mots présents dans la peinture complètent et prolongent l'œuvre. Parfois, les artistes ne savent pas si leurs vers prennent forme dans la peinture ou si les traits se transforment en mots.

Elle souligne que tout lecteur de mots est aussi un lecteur d'image. Dans la peinture chinoise, la calligraphie est un élément essentiel de l'image, libérant le regard des contraintes du langage et offrant une expérience esthétique unique : « Le regard ne cherche plus le sens des mots mais le bonheur de vagabonder entre les mots et le paysage. » (ACPC, 20) L'écriture devient ainsi une image, sans détails expressionnistes ni couleurs vives.

Elle poursuit en affirmant que « la peinture se fonde sur l'écriture et possède une nature spirituelle et non expressive » (ACPC, 20). L'écriture chinoise unifie le monde dans chaque caractère, tandis que la peinture, malgré sa dimension visuelle, est limitée dans sa capacité à représenter le réel. En ajoutant des calligraphies, l'artiste tente de saisir plus précisément la réalité.

Enfin, le texte évoque le silence et l'absence de communication dans l'écriture, citant Roland Barthes : « L'écriture est un satori (perte de sens dans le zen). Le satori opère un vide de parole. » (ACPC, 23) Lisa Bresner affirme que l'écriture constitue un vide de présence, où seul l'espace peint permet de saisir l'artiste. Le silence tracé nourrit et porte le monde à l'intérieur de l'artiste.

La première partie se termine par un entretien avec un peintre sur la relation entre la peinture et l'écriture. Le peintre affirme que lorsqu'il peint, il écrit également, et *vice versa*. Pour lui, les deux disciplines doivent être interchangeables, les mots dissimulant des images et les images dissimulant des mots.

Dans la deuxième partie de son étude, Lisa Bresner explore les caractéristiques de la calligraphie et de la peinture chinoise, illustrant l'idée que « la poésie est dans la peinture et la peinture est dans la poésie ».

Elle commence par examiner la sacralisation de l'écriture chez les peintres chinois, qui privilégient l'acte du trait plutôt que la parole. Elle montre comment l'écriture atteint son apogée lorsqu'elle se mêle à la poésie. Ensuite, elle explique comment le calligraphe utilise son art pour permettre à l'image de devenir un signe, tandis que le poème se transforme en tableau : « Le vide du ciel qui sépare ou qui lie le poème de l'image peinte joue le rôle du miroir où, tour

à tour, le poème qui s'y reflète devient image et l'image qui s'y reflète devient poème. » (ACPC, 32)

Elle compare ensuite l'art poétique oriental et la théorie de l'art occidental. En citant Paul Valéry, elle souligne l'esprit subtil et réservé de l'art chinois, où l'ego est souvent absent, laissant place aux éléments naturels : « Le langage n'est la voix de personne, il est la voix des choses, des ondées et des bois. » (ACPC, 33) Elle évoque Hassan Massoudy pour illustrer la maturation de la calligraphie : « Un arbre fruitier se développe lentement et puise dans la terre sa sève qui mènera à maturité ses fruits. » (ACPC, 34), accompagnant cette citation de l'œuvre « Hommage à Vincent Van Gogh » de Giuseppe Penone. Elle commente que la calligraphie mûrit avec l'exercice, libérant de nombreuses nuances (ACPC, 34). Elle cite également Jean Tinguely et Nikki de Saint-Phalle, évoquant que l'enfant, comme le peintre chinois, rêve à haute voix, transformant la peinture en une lettre imagée (ACPC, 35).

La section suivante traite de la relation et de l'interdépendance entre la peinture et la poésie, s'appuyant sur la dichotomie saussurienne entre le signifié et le signifiant, et montre que la transformation de la peinture en écriture passe par la poésie. Une anecdote illustre ce point : un empereur se plaint du bruit des cascades peintes par un artiste, démontrant que l'artiste doit maîtriser la loi de la transformation entre nature et homme.

En citant Paul Claudel, Lisa Bresner évoque le plaisir de « lire poétiquement » un idéogramme chinois : « La lettre chinoise possède un être schématique, une personne scripturale. » (ACPC, 37) Elle souligne que même si la calligraphie cursive est difficile à lire, la lecture elle-même procure une satisfaction.

Elle continue à explorer la relation entre calligraphie et peinture, en montrant comment la calligraphie donne vie aux caractères et la peinture fait émerger des images latentes. Elle présente deux tableaux, l'un dominé par les caractères et l'autre par l'image, notant que la sensation perçue par le spectateur reste la même : « Les caractères dessinés et l'image écrite. » (ACPC, 38) Elle met également en avant les différentes figures de style présentes dans la peinture chinoise.

Pour illustrer la fusion de la poésie et de la peinture, elle analyse deux œuvres de Qi Baishi (*Qí Báishí* 齐白石, 1864-1957). Dans la première, les caractères « *Tā rì xiāng hū* 他日相呼 (Un jour, nous nous appellerons à nouveau) » ajoutent une signification philosophique à une scène apparemment banale de deux poussins se disputant un ver. La deuxième œuvre, « *Yǔ*

máo kě qǔ zhōng fēi xiáng 羽毛可取终非祥 (Bien que l'on puisse obtenir des plumes, ce n'est finalement pas un bon présage) », montre comment les mots peuvent transformer la perception d'une image.

Lisa Bresner conclut cette partie en citant Su Shi et sa théorie de la poésie, affirmant que « la poésie et la peinture partagent un même objectif : la fraîcheur pure et le talent sans effort. Qui pourrait imaginer qu'une simple tache rouge puisse évoquer la plénitude du printemps tout entier. » (ACPC, 44)

La deuxième moitié de cette partie aborde « l'invisibilité » et « l'illisibilité » dans l'art chinois, en les combinant avec des théories occidentales. Lisa Bresner cite Roland Barthes pour dire que l'art communique un sens plus qu'un sujet : « Il n'y a jamais d'art mais toujours du sens. » (ACPC, 46) Elle explique que la compréhension de l'art passe par une réflexion profonde et paradoxale.

Utilisant des exemples concrets, elle évoque des urnes gravées indéchiffrables et des peintures égyptiennes à but symbolique, soulignant que l'art chinois est souvent conservé et montré seulement à des amis intimes. Selon elle, l'art chinois capture l'essence des choses par une approche intuitive et sensible, contrairement à l'Occident, préoccupé par la logique.

Elle établit un lien entre la théorie littéraire et artistique occidentale et l'art chinois, citant Hugo, Cézanne et Aragon, pour illustrer comment ces artistes ont exprimé leur propre vision du monde, influencée par l'art oriental.

Elle conclut en explorant le concept de « vide » dans l'art chinois, qui représente une présence à part entière. Le vide est lié à la dualité yin-yang et à l'équilibre, et incarne une présence dynamique dans le tableau : « Le vide n'est pas rien, il est tableau en lui-même. » (ACPC, 57)

Enfin, des exemples d'œuvres de calligraphie et de peinture chinoises sont présentés pour illustrer la fusion subtile de l'illusion et de la réalité, démontrant les caractéristiques de « la poésie dans la peinture et la peinture dans la poésie ».

La troisième partie explore la relation entre l'artiste et le temps en s'appuyant sur deux notions : la musique et le geste. Lisa Bresner examine d'abord le sens du « temps » dans l'écriture et la peinture chinoises. Elle commence par évoquer la différence de perception et de représentation du temps dans l'art occidental et oriental. Selon elle, les peintres occidentaux ont

longtemps cherché à représenter le temps dans leurs œuvres, tandis que les peintres orientaux l'ont réinventé en mettant l'accent sur la sacralisation du geste.

Pour illustrer cette différence, elle se réfère à l'Égypte et à la Chine. En Égypte, le peintre suit des conventions précises pour que son image ait une efficacité magique, reliant le monde des dieux et des hommes. La peinture, réalisée selon les rites religieux, assure la réalisation des vœux et maintient une correspondance entre le monde terrestre et les sphères divines, sacralisant ainsi le trait. En Chine, la sacralisation du geste engendre des œuvres où le mouvement du pinceau, naturel et fluide, est en harmonie avec le déroulement de la feuille, considéré comme un échange d'énergie et une recherche de l'infini.

Lisa Bresner cite ensuite Roland Barthes pour souligner que dans la culture occidentale, la parole est privilégiée par rapport au geste, ce qui peut limiter la compréhension de l'art : « En vérité si nous refusons l'idéogramme, c'est que nous tentons sans cesse, dans notre Occident, de substituer le règne de la parole à celui du geste. » (ACPC, 67) Elle explique aussi que la peinture permet de dénouer le temps, les œuvres étant souvent conservées dans des coffres en Chine. Lire le colophon permet de revivre le rythme des gestes de l'artiste, et dérouler le rouleau permet de lire le temps écoulé : « L'écriture n'a pas d'autre vérité que d'être à la fois illisible et jetée à corps perdu dans le déploiement du temps, du papier et de l'encre. » (ACPC, 67)

Lisa Bresner explore ensuite les thèmes de la nature dans la peinture et la poésie chinoises, soulignant que la représentation d'un paysage à un moment donné reflète le caractère transitoire du temps. Elle évoque les concepts d'« inachevé » et de « devenir », importants dans la réflexion de François Cheng sur la peinture chinoise, où le tableau est inachevé car il ne peut capturer la métamorphose du paysage, son devenir étant lié à la nature elle-même. Cette idée est illustrée par une peinture de bambous où les branches et les feuilles s'arrêtent brusquement à la crête du papier, laissant place à un vide, stimulant l'imagination du spectateur au-delà du papier.

Lisa Bresner évoque également une citation de Kandinsky, qui distingue musique et peinture. Selon lui, la musique a un avantage temporel, créant des effets inaccessibles à la peinture. Toutefois, Lisa Bresner nuance cette affirmation, soulignant que la peinture peut transmettre l'ensemble de l'œuvre en un instant. Elle ajoute : « Bien heureusement, car c'est bien de notes dont il s'agit quand on s'apprête à regarder puis à écouter le colophon. [...] Le colophon est la voix du peintre qui raconte son histoire en nous nourrissant tantôt du décor, tantôt de l'action et du défilement des voix des acteurs. » (ACPC, 75)

Elle aborde ensuite la notion de « geste », mettant en lumière l'importance de la copie et de la reproduction minutieuse des canons de la peinture pour les artistes chinois, considérée comme une forme d'ascèse et de gymnastique spirituelle. La peinture est vue comme une forme de vie érémitique, permettant à l'artiste de se fondre dans la nature et de la confronter quotidiennement, exposant sa propre intimité à travers les êtres végétaux et animaux qu'il peint.

Elle souligne que l'art de vivre et l'art ne font qu'un en Chine, sans distinction entre peintres, poètes, calligraphes et écrivains, tout ce qui est peint, écrit ou tracé formant un seul texte. Le peintre chinois utilise ces arts interchangeables pour créer des œuvres où la simplicité du trait peut se transformer en divers objets et symboles.

Elle termine par des questions : « Dans les traits, qui commence, l'homme ou le geste ? Est-ce celui qui ferme la bouche ou celui qui l'ouvre qui commence à parler ? » (ACPC, 80) En conclusion du mémoire, elle inclut le poème « À la recherche de l'ermite sans succès » de Jia Dao et une œuvre de l'artiste Mi Fu.

Les références principales sont les théories poétiques et picturales de François Cheng, ainsi que des théories littéraires et artistiques occidentales, comme les œuvres de Louis Aragon, Roland Barthes, Georges Jean, Wassily Kandinsky, et Marguerite-Marie Parvulesco. Le mémoire fait également référence aux œuvres de calligraphie de François Cheng.

3.2 Des études universitaires à la création littéraire

Ce mémoire de Lisa Bresner a une influence déterminante sur ses premières créations littéraires, notamment *Le Sculpteur de femmes*. Conçu durant ses années de lycée, ce roman est marqué par ses expériences d'enfance et une transgression adolescente en termes de motivation et de contenu. Cependant, c'est dans la culture chinoise que l'autrice puise son inspiration pour la forme et le contexte romanesque. Publié en 1992, la même année que son mémoire de maîtrise, ce roman dégage une esthétique orientale et est imprégné d'une réflexion taoïste subtile. Certaines formulations du roman correspondent d'ailleurs à des arguments développés dans son mémoire.

En tant que conte chinois écrit à la chinoise pour les Français, *Le Sculpteur de femmes* combine habilement la tradition narrative de la littérature occidentale, l'intuition de la pensée orientale, ainsi que l'atmosphère poétique de l'art classique chinois. Cette fusion originale

donne naissance à une exploration créative de la narration orientale, témoignant de la capacité de l'autrice à allier les influences culturelles des deux mondes avec inspiration.

Tout d'abord, le roman est empreint d'une force d'imagerie. Cela se manifeste d'emblée dans la description minutieuse de l'environnement qui sert de toile de fond à l'histoire :

Le village de Yinmen est en bas d'une montagne. La montagne ne mène qu'à un seul endroit, de l'autre côté de Yinmen, à Nanyu. Yinmen et Nanyu sont séparés par cette montagne. C'est celle de Yinmen pour les habitants du versant est, et celle de Nanyu pour les habitants du versant ouest. Au nord et au sud de la montagne, un fleuve. Le fleuve se divise en deux pour entourer la montagne, et continue son cours jusqu'au désert. (SF, 19-20)

À travers la description des frontières géographiques, l'autrice cherche en réalité à illustrer des frontières psychologiques et idéologiques. En effet, Yinmen symbolise l'Est, tandis que Nanyu représente l'Ouest. La montagne qui sépare les deux villages représente les divergences historiques et culturelles difficiles à surmonter entre l'Est et l'Ouest, tout comme les désaccords entre Monsieur Li et Madame Li concernant leur foi chrétienne dans le roman. Yinmen et Nanyu, tout comme le couple Li symboliquement, représente ainsi les conflits, les compromis et les transformations incessantes qui surgissent entre les deux pôles opposés du Yin et du Yang. Quant au fleuve qui serpente entre les deux villages, où viendront flotter les cadavres des femmes assassinées, il mène inexorablement à une folie extrême, à un « désert » de l'amour où s'évanouissent les frontières même de la raison.

En outre, la langue utilisée dans le roman évoque des images dignes de la peinture chinoise, grâce à des contrastes subtils entre les distances, les pleins et les vides, la lumière et l'obscurité, le mouvement et la tranquillité. Ces contrastes créent des compositions vivantes qui rappellent l'esthétique de l'art à l'encre chinoise. De plus, le roman intègre habilement des connaissances sur les arts traditionnels chinois, tels que la calligraphie, la peinture et la poésie, mettant ainsi en valeur la richesse de la culture chinoise. Ces trésors artistiques prennent vie à travers le personnage de Monsieur Li, un érudit dont les talents littéraires se dévoilent à travers les descriptions du roman :

La veille, une peinture de Litang avait surgi sur la pierre où il s'asseyait aujourd'hui. Des pins, une hirondelle et cet homme qui buvait du thé sans rien d'autre à ses côtés qu'une tasse, un pot, et le sol. Pendant que sa mère admirait les icônes de la Vierge, son père invitait des amis à boire. Ils s'asseyaient tous en rond au pied d'un coffre. Chez le gouverneur, les peintures sont accrochées au mur. Chez lui, elles sont roulées dans un coffre. Chaque invité piochait un rouleau et devait faire deviner à son voisin l'auteur, le titre et le poème du tableau. Ceux qui ne devinaient pas étaient contraints de boire un verre d'alcool. Son père gagnait toujours. (SF, 21)

De nombreux éléments de ce passage font écho aux concepts abordés par l'autrice dans son mémoire. Par exemple, la notion de « *xiě yì* 写意⁶² » dans la peinture chinoise, qui se traduit par la spontanéité du geste et la simplicité des traits, permettant de représenter avec économie quelques arbres, un oiseau, une personne dégustant du thé sous un arbre, une tasse et une théière, afin de créer une ambiance empreinte de quiétude et de poésie. Les espaces vides laissés dans la toile, quant à eux, révèlent la terre, le ciel et l'univers intérieur de son créateur. De plus, dans le texte, l'autrice mentionne que Monsieur Li ne se contente pas d'accrocher ses œuvres d'art aux murs pour les exposer, mais qu'il préfère les enrouler et les conserver. Cela nous rappelle naturellement le discours de l'autrice dans son mémoire : « Dans l'antiquité chinoise on ne montrait pas ses rouleaux au premier venu. Les peintures étaient précieusement conservées dans un coffre et l'on acceptait de dérouler le trésor à ses amis les plus intimes. Accrocher une peinture sur un mur était d'autant plus dangereux que la soie sur laquelle on peint s'altère très vite. [...] Dérouler la peinture c'est créer chaque fois le miracle de dénouer le temps. » (ACPC, 47, 67) En outre, l'autrice mentionne également les « jeux d'alcool (*xíng jiǔ lìng* 行酒令) » pratiqués entre les lettrés de l'ancienne Chine. Ces jeux sont une manière unique de se divertir lors des festivités, une tradition ancestrale qui a atteint son apogée durant les dynasties Sui et Tang. Les jeux d'alcool peuvent prendre différentes formes, mais les méthodes utilisées par le peuple commun et les érudits sont bien distinctes. Les jeux simples, ne nécessitant aucune préparation, tels que lancer des flèches dans un vase à col étroit⁶³ (*tóu hú* 投壶), deviner les gestes de l'adversaire⁶⁴ (*cāi quán* 猜拳), ou transmettre un objet en frappant le tambour⁶⁵ (*jī gǔ chuán huā* 击鼓传花), sont souvent préférés par le peuple. En revanche, les jeux d'alcool pratiqués par les lettrés sont souvent plus sophistiqués, exigeant des compétences littéraires élevées de la part des participants, comme la composition de poèmes, la rédaction de couplets,

⁶² Ce terme chinois se réfère à un style artistique de la peinture chinoise qui met l'accent sur la représentation émotionnelle et atmosphérique d'un sujet à travers l'utilisation de traits de pinceau concis et évocateurs, ainsi que d'espaces vides, plutôt que par une reproduction détaillée et réaliste. Ce style met en valeur la liberté créative et l'expression personnelle de l'artiste, en soulignant l'expression de ses émotions, de sa vision du monde et de son esthétique, plutôt que de se concentrer sur une reproduction directe de la réalité objective.

⁶³ Il s'agit d'un jeu traditionnel chinois populaire pratiqué lors de réunions festives ou de banquets, dans lequel les joueurs lancent de petites flèches en direction d'un vase situé à une certaine distance, dans le but de les faire tomber à l'intérieur du vase. Le joueur qui réussit à lancer le plus de flèches dans le vase remporte la partie, tandis que le perdant doit boire une quantité d'alcool préalablement déterminée.

⁶⁴ À l'origine, c'était un jeu où l'on tenait des fruits ou des pièces du jeu de go dans le poing, permettant aux autres de deviner leur nombre, leur parité ou leur couleur. Celui qui perdait devait payer une amende en buvant. Ensuite, ce jeu a évolué en un jeu où il fallait deviner le nombre de doigts levés.

⁶⁵ Il s'agit d'un jeu traditionnel où les participants s'assoient en cercle et passent rapidement un objet (comme une fleur ou un mouchoir) de main en main, en rythme avec les battements d'un tambour. Lorsque le tambour s'arrête, la personne tenant l'objet est éliminée du jeu. Ce jeu est populaire lors des fêtes, des réunions familiales ou d'autres occasions festives en Chine.

la devinette de caractères ou la résolution d'énigmes. L'exemple donné par Lisa Bresner dans le texte est un exemple typique de jeu d'alcool pratiqué entre érudits en Chine. Les connaissances culturelles que Lisa Bresner a intégrées dans ses romans proviennent sans doute de ses études à l'INALCO, de ses lectures des œuvres de François Cheng, Pierre Ryckmans, Jacques Pimpaneau et d'autres sinologues, ainsi que des romans classiques chinois traduits en français.

Dans le roman, Tianshi, le fils de Monsieur Li, incarne également la quête de l'art traditionnel chinois, comme en témoigne le passage suivant :

Tianshi : Et puis qu'importe si elle sait ou non m'interroger, je dirai l'essentiel. Je lui réciterai des poésies où il y a de la peinture, et je lui montrerai des peintures où il y a de la poésie, pour qu'elle fasse la différence. Nous broierons une immense pierre à encre dans une rivière, nous nous baignerons dedans et nous peindrons des fresques avec nos cheveux qui nous serviront de pinceaux, sur les montagnes et les déserts. (SF, 35)

À travers le monologue de Tianshi, l'autrice transmet de manière poétique et imagée les concepts clés de l'art traditionnel chinois tels que « la poésie dans la peinture, la peinture dans la poésie », ainsi que les techniques artistiques comme l'art de broyer la pierre à encre et l'art du pinceau.

En outre, dans le roman, Monsieur Li est présenté comme une figure littéraire qui pratique le taoïsme, en opposition à la foi chrétienne de Madame Li :

Madame Li : [...] Il [Monsieur Li] voulait t'emmêler l'esprit avec ses folies au sujet du vide. Je sais de quoi je parle, j'y ai moi-même cru quand il m'a épousée : « Ravale ta masse, ad mets qu'on est deux, soi et l'autre qui nous fabrique, atteins le vide de l'éloignement et tu toucheras le fond de ta nature. » Et il fallait encore vider de toute pensée le temps et l'espace et je ne sais quoi encore pour détruire le bavardage du corps et de l'esprit ! Le travail du rappel de soi, il appelait ça comme ça. (SF, 27)

En Chine, la culture taoïste a exercé une grande influence sur l'art et la littérature, allant des poèmes de paysages exprimant l'harmonie entre l'homme et la nature, aux poèmes de pratique taoïste dépeignant l'esprit chevaleresque des héros errants, et même aux légendes populaires peuplées de créatures surnaturelles. Nous pouvons considérer cette description dans le roman comme une forme de vulgarisation culturelle, visant à introduire les lecteurs occidentaux à une croyance orientale différente du christianisme : le taoïsme. Cette croyance prône le « travail du rappel de soi », le retour à la nature et l'abandon du soi pour atteindre un état de détachement vis-à-vis du monde matériel.

En ce qui concerne les concepts taoïstes tels que le Vide et le Plein, l'autrice adopte un mode de recreation en les associant à l'art de la sculpture, ce qui permet à ce concept traditionnel de prendre un nouvel élan :

Il faut tracer les limites du vide, saisir le contour de l'invisible, la silhouette de l'air et des nuages.

Il y a deux manières de sculpter : remplir le vide ou faire du vide dans ce qui est plein. Je préfère la deuxième solution.

Si je remplis le vide, je ne ferai qu'exister sans changer ; à côté d'une montagne, je n'occuperai pas plus de place qu'un moucheron dans le creux de ma main.

Si je creuse des espaces dans ce qui existe déjà, ces vides me correspondront. Si mon être remplit un espace dans le vide, aucune sculpture ne suffira à combler tout le vide autour de moi, le ciel est infini. Mais si le vide est plein et qu'en revanche je sois vide, ma sculpture ne fera qu'épouser parfaitement sa place vide dans l'espace plein... C'est tout comme l'histoire du verre à moitié vide et à moitié plein. (SF, 37-38)

Dans le texte, l'autrice propose aux lecteurs une réflexion sur la notion de vide et de plein ainsi que les deux approches pour sculpter : remplir le vide ou faire du vide dans le plein. La première approche consiste à simplement exister sans changer, à occuper une place insignifiante à côté de quelque chose de plus grand. En revanche, la deuxième approche, qui consiste à creuser des espaces dans ce qui existe déjà, est présentée comme préférable par l'autrice. Cela suggère une volonté de se démarquer, de laisser une empreinte personnelle dans le monde plutôt que de simplement se fondre dans l'arrière-plan, de trouver sa propre place dans un monde déjà occupé, et implique ainsi une recherche d'identité et de singularité. Cette idée est d'ailleurs également présentée dans le mémoire de l'autrice : « Si une peinture est un miroir, j'espère qu'elle ne reflète que d'autres miroirs, du vide... Au lieu de se croire tout-puissant et de remplir des surfaces vierges, il vaut mieux penser que l'on peut se glisser dans le vide et écrire entre des silences. » (ACPC, 25)

Le roman contient également de nombreuses références à la langue et à la culture chinoises. Par exemple, l'oiseau de Kunlun qui apparaît fréquemment dans le roman fait en réalité référence à l'oiseau bleu (*qīng niǎo* 青鸟) dans *Le Classique des montagnes et des mers* (*Shān Hǎi Jīng* 山海经), bien que l'autrice ait apporté certaines modifications à son image par l'imagination et la création littéraire. Dans les anciennes légendes, l'oiseau bleu était utilisé par la Reine Mère de l'Ouest (*Xī Wáng Mǔ* 西王母), qui était censée résider dans les montagnes de Kunlun, pour récupérer de la nourriture et transmettre des messages. Par la suite, l'oiseau bleu est souvent utilisé dans la poésie comme messenger de l'amour. Dans le roman, l'autrice utilise

l'oiseau de Kunlun comme une métaphore pour suggérer le lien entre Madame Li et Monsieur Li. Par ailleurs, il convient de mentionner que les monts Kunlun, s'étendant de l'extrême ouest de la province du Xinjiang jusqu'au centre du Qinghai, sont considérés comme des montagnes sacrées. Les monts Kunlun, ainsi que les légendes mythologiques qui leur sont associées et les œuvres littéraires qui en découlent, ont toujours été l'un des sujets majeurs d'intérêt pour Lisa Bresner. « Les monts Kun Lun portent de nombreux éléments mythologiques, ils symbolisent le paradis, les terres du Couchant, le territoire où l'on s'évanouit » (PM, 148-149), note-t-elle dans *Pouvoirs de la mélancolie*.

Un autre exemple dans le roman : la tombe de Monsieur Li et celle de la chasseuse d'oiseaux reposent côte à côte, mais le protagoniste a toujours cru que la tombe voisine de celle de son père était celle du « chasseur d'oiseaux » :

Tianshi : Ta mère, où est-elle ?

Fa Ming : Mais elle est morte il y a dix ans et ton père aussi ! Ils sont enterrés tous les deux là-haut !

Tianshi : Ta mère là-haut ? J'ai cru que c'était ton père*. (SF, 45)

* La plupart des noms communs chinois – comme ici « chasseur d'oiseaux » – ne prennent la marque ni du masculin, ni du féminin, ni du singulier, ni du pluriel : d'où de fréquentes confusions s'il n'y a pas de contexte précis. (Annoté par Lisa Bresner)

Dans ce passage, l'autrice joue avec les représentations identiques de « la chasseuse » et du « chasseur » en chinois pour illustrer les différences linguistiques entre le chinois et le français en ce qui concerne le genre et le nombre des noms.

Par ailleurs, le roman présente des références à des anecdotes traditionnelles chinoises, telles que l'expression « peindre les yeux du dragon pour lui donner vie » (*huà lóng diǎn jīng* 画龙点睛) :

On raconte que lorsqu'on peint un dragon parfait, il ne faut pas lui dessiner les yeux sinon il s'envole de la feuille de papier... Peut-être que si je sculpte une femme parfaite, elle marchera, à condition que je lui enfonce de vrais yeux dans les orbites... (SF, 36)

Ou encore la célèbre anecdote de « Jiang Tai Gong pêchant, ceux qui veulent mordent à l'hameçon » (*Jiāng Tàigōng diàoyú yuànzhe shàng gōu* 姜太公钓鱼愿者上钩) :

Tianshi : Viens près de moi. Avec toi j'oublie ma mère. Tout comme le sage oublie volontairement d'accrocher un hameçon au bout de sa ligne.

Fa Ming : Les autres pêcheurs ne sont pas surpris ?

Tianshi : Si, comme toi. Il répond que le poisson qui mordra le voudra vraiment. J'ai souvent pêché la neige. Si c'est le poisson qui nous fait plaisir, nous avons des désirs de poisson. Si la pensée est incolore et que le sentiment joue de la musique, les couleurs, les formes seront illusoires et tu ne vivras plus pour avoir, mais parce qu'il y a en toi du vide et du plein. Si tu remplis tout, tu es morte. (SF, 54-55)

Dans ce passage, l'autrice utilise d'abord l'allusion à l'anecdote « Jiang Tai Gong pêchant, ceux qui veulent mordent à l'hameçon » pour suggérer la rencontre inévitable ainsi que l'affinité réciproque entre Tianshi et Fa Ming. Tianshi utilise la pêche comme métaphore pour exprimer comment la présence de Fa Ming affecte son état émotionnel, impliquant que Fa Ming a un effet apaisant sur lui. La métaphore de la pêche souligne l'action délibérée de Tianshi pour « accrocher » Fa Ming, mettant ainsi en évidence l'importance de cette relation pour lui, et le fait que Tianshi choisit délibérément de laisser Fa Ming approcher, mais seulement si elle exprime réellement le désir. Ensuite, l'autrice utilise l'allusion aux « désirs de poisson » pour suggérer que la recherche pure du plaisir peut nous rendre esclaves de nos désirs, et reprend ses idées sur le vide et le plein en soulignant l'importance de ne pas vivre uniquement pour « avoir » et « remplir ».

De plus, dans le roman, le temps de la narration est souvent teinté de subjectivité, car la perception du temps s'allonge ou s'accélère en fonction des émotions en jeu. Par exemple, le voyage en bateau de Tianshi et Fa Ming est raconté avec un rythme doux et apaisant, chaque petit détail étant décrit avec soin pour créer une atmosphère riche et apaisante. En revanche, la chronologie et la trajectoire temporelle de Madame Li sont floues et peu définies. Les moments clairs sont délibérément étirés, tandis que les moments mystérieux et oppressants sont délibérément occultés. La rapidité et la lenteur, la réalité et la fiction, le temps et la perception subjective des personnages sont intimement liés. Cette intuition temporelle est souvent présente dans les arts scéniques traditionnels chinois, tels que l'opéra de Pékin, et s'associe subtilement au mode de pensée traditionnel chinois.

Il est indéniable que dans *Le Sculpteur de femmes*, les connaissances chinoises jouent un rôle de médiateur culturel. D'une part, l'autrice utilise de nombreuses références à l'art et à la culture chinois pour engager un dialogue interculturel, enrichir la portée culturelle du roman et attirer les lecteurs européens issus de différentes cultures. D'autre part, la culture et l'art chinois, en particulier la pensée taoïste en tant que symbole et métaphore, enrichissent les aspects littéraires et esthétiques du roman.

3.3 La « disciple » de François Cheng et de Jacques Pimpaneau

Il est aisé de constater, à travers le mémoire de Lisa Bresner, que ses pensées ont été imprégnées de l'influence de la sinologie française, notamment grâce à ses professeurs François Cheng et Jacques Pimpaneau.

Dans la dernière page de son recueil d'essais sur la culture chinoise intitulé *Tuiles intactes et jades brisés*, l'autrice accorde une reconnaissance toute particulière à ses deux maîtres :

L'auteur tient à remercier Jacques Pimpaneau, François Cheng, Monseigneur G. Croce des Archives privées du Vatican et le Père Bonfils de la communauté de Vanves, en hommage à leurs enseignements et à leur fidèle patience. (TIJB, 173)

Tout comme François Cheng, Lisa Bresner dévoile dans ses écrits et créations un parcours transculturel singulier, ainsi qu'une sensibilité esthétique et un intérêt pour la déduction conceptuelle de la « pensée chinoise ». Sa façon d'exprimer ses idées est empreinte d'une individualité, d'un bilinguisme, d'une conscience transculturelle et d'une volonté de promouvoir les échanges culturels.

Dans le mémoire, son interprétation du sens métaphysique du trait est clairement influencée par la cosmologie chinoise de François Cheng. Cette dernière s'appuie essentiellement sur une structure à double axe empruntant le vocabulaire du confucianisme et du taoïsme, ainsi que le structuralisme et la sémiologie, pour construire une théorie du Qi (*qì* 气) basée sur trois axes⁶⁶ : Vide-Plein, Yin-Yang, Homme-Terre-Ciel. Selon ce point de vue, François Cheng contraste le triple mouvement du Qi qui est constamment généré – l'interdépendance de l'existence et de la disparition, l'entrelacement universel, et le retour à l'état originel – et propose ainsi une théorie esthétique-éthique du Qi, dont l'unicité et l'unité sont le point de départ logique.

En outre, l'appréciation et la compréhension de Lisa Bresner envers la poésie et la peinture chinoises sont également profondément influencées par la « trinité » de François Cheng. Cette notion découle des classiques taoïstes et enseigne que « de Un engendre Deux, de Deux engendre Trois, et de Trois engendre les dix mille êtres ». Ici, l'Un représente le Qi primordial, qui engendre le Yin et le Yang, qui à leur tour génèrent un troisième Qi. François

⁶⁶ Voir François Cheng, *L'Écriture poétique chinoise*, Paris, Éditions du Seuil, 1996.

Cheng se sert de cette « trinité » pour analyser l'esthétique de la peinture et de la poésie chinoises en prenant en compte trois aspects : la forme, la musicalité et l'imagerie, qui sont associés respectivement aux trois niveaux : celui du Vide et du Plein, celui du Yin et du Yang, et celui de l'Homme, de la Terre et du Ciel. Dans ses recherches sur l'écriture poétique chinoise, François Cheng explique que cette trinité est fondamentale à la structure de la poésie chinoise, qui tire son autonomie de la grande similitude entre les sinogrammes, la fixité relative de leur prononciation et de leur forme. Ce concept est développé dans *Vide et Plein*, où l'auteur expose cinq niveaux entrelacés d'interprétation de l'art de la peinture chinoise, basés sur le concept central de « vide » dans la cosmologie chinoise⁶⁷ : le niveau des pinceaux et de l'encre, le niveau du Yin et du Yang, le niveau des montagnes et de l'eau, le niveau de l'homme et du ciel, et enfin le niveau de la cinquième dimension, celui du vide au-delà du temps et de l'espace. Ces différents niveaux forment un tout organique, où l'énergie du vide émerge d'un centre et suit une spirale en mouvement à travers chaque niveau. Ainsi, l'ensemble de ces niveaux interconnectés forme un univers artistique unique et captivant.

Le sujet du mémoire de Lisa Bresner, « L'art du colophon dans la peinture chinoise », peut être considéré dans une certaine mesure comme une extension et une continuation de la pensée et de la théorie de François Cheng. En effet, en ce qui concerne le thème de « l'inscription d'un poème dans le tableau », François Cheng a écrit dans son ouvrage *Vide et plein* les propos suivants :

Cette pratique, inaugurée dès les T'ang, est devenue constante à partir de la fin des Sung. Le poème inscrit dans l'espace blanc d'un tableau (le Ciel) n'est pas un simple commentaire artificiellement ajouté ; il habite véritablement l'espace (il n'y a point d'hiatus entre les signes calligraphiés et les éléments peints, tous les deux étant du même pinceau) en y introduisant une dimension vivante, celle du Temps. Au sein d'un tableau marqué par l'espace à trois dimensions, le poème, par son rythme, par son contenu qui relate une expérience vécue, révèle le processus par lequel la pensée du peintre aboutit au tableau ; et par l'écho qu'il suscite, prolonge encore le tableau. Temps au rythme vécu toujours renouvelé, Temps qui maintient l'Espace ouvert. Le poème inscrit permet ainsi à l'homme, même s'il n'est pas figurativement représenté, de marquer sa présence au sein du Ciel-Terre. Grâce à lui aussi, le jeu Plein-Vide peut révéler sa signification profonde qui est de favoriser, par-delà les contradictions et les transformations, la Totalité⁶⁸.

En se référant aux citations, il est aisé de constater que les points de vue exprimés dans le mémoire de Lisa Bresner, tels que « le colophon est intégré spirituellement dans la peinture »,

⁶⁷ François Cheng, *Vide et plein : le langage pictural chinois*, Paris, Éditions du Seuil, 1991.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 105-106.

« l'écriture et la peinture proviennent d'un même trait, d'un même pinceau et d'un même esprit du peintre », « le colophon ouvre un espace temporel dans la peinture », peuvent tous être considérés comme des interprétations, des clarifications, des réflexions et des extensions de la pensée de François Cheng.

De même, lorsqu'il s'agit du lien entre le pinceau, le trait et la calligraphie, Lisa Bresner s'inspire sans aucun doute des pensées de François Cheng, comme en témoigne la citation suivante :

Le Pinceau désigne à la fois l'instrument et le Trait qu'il trace. [...] Le Trait n'est pas une ligne sans relief ni un simple contour des formes ; il vise, nous l'avons dit, à capter le *li* (ligne interne) des choses, ainsi que les souffles qui les animent. [...] Par son plein et son délié, son concentré et son dilué, sa poussée et son arrêt, le Trait est à la fois forme et teinte, volume et rythme, impliquant la densité fondée sur l'économie de moyens et la totalité qui englobe les pulsions mêmes de l'homme. Par son unité, il résout le conflit que ressent tout peintre entre le dessin et la couleur, la représentation du volume et celle du mouvement⁶⁹.

Nous savons que François Cheng, connu pour ses compétences en tant que chercheur, poète, romancier, est également un calligraphe. En 2002, il a publié un essai explorant l'art de la calligraphie chinoise intitulé *Et le souffle devient signe*. Dans cet ouvrage, il examine l'art de la calligraphie chinoise à la fois du point de vue de la philosophie chinoise et de la sémiologie occidentale. Il estime que la pratique de la calligraphie en Chine n'est pas seulement un simple divertissement pour les lettrés, mais plutôt une façon de vivre, de s'exprimer et de se développer soi-même. En ce qui concerne l'esthétique de la calligraphie, François Cheng souligne en particulier que l'art de la calligraphie est avant tout l'art du trait, mais que le trait n'est pas une simple ligne, mais plutôt une combinaison de traits et de nuances de couleurs. Par la variation de l'épaisseur des traits, par les courbes infinies qu'il peut contenir, le trait est à la fois un trait de pinceau et une tonalité, à la fois une forme et un mouvement. Le trait de la calligraphie porte l'esprit de la pensée chinoise et est l'expression artistique unique de la vie des Chinois. Chaque trait symbolise l'image et le concept du Qi dans la cosmologie chinoise. Tout comme François Cheng, Lisa Bresner pratique également la calligraphie⁷⁰ et considère les mouvements du pinceau comme une danse où le souffle et le geste vibrent au rythme de l'esprit et du cœur⁷¹.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 75.

⁷⁰ Lisa Bresner était finaliste du concours national de calligraphie à Pékin en 1992. Fonds Lisa Bresner, Caen, IMEC, BSN 24.2.

⁷¹ Voir la performance de Lisa Bresner autour de son livre *Vingt-trois Délices*, au cours de laquelle l'autrice lit et calligraphie les poèmes en chinois, accompagnée de musique classique chinoise, tandis qu'une jeune femme française lit le texte en français. Au Théâtre de Shangai à Nantes, le 13 octobre 2000. Disponible en ligne à l'adresse : [Lisa Bresner_23 Délices](#), consulté le 23 septembre 2022.

Dans le recueil de *Poèmes de Hou Dang Ye*, traduit et présenté par Daniel De Bruycker et publié aux éditions l'Amourier en 2000, Lisa Bresner a exposé ses calligraphies⁷² aux côtés des poèmes. La calligraphie de Lisa Bresner se distingue par un style personnel, dégageant une liberté et une agilité semblables à une danse, avec un souffle fluide entre chaque coup de pinceau :



2 Calligraphie de Lisa Bresner :
Poèmes à la mode des poèmes anciens



1 Calligraphie de Lisa Bresner :
Poèmes de Hou Dang Ye

⁷² Voir Daniel De Bruycker, *Poèmes de Hou Dang Ye*, Éditions l'Amourier, 2000.

Bien que François Cheng s'exprime en français, la sagesse du taoïsme brille dans ses œuvres artistiques. Guidé par la pensée taoïste, il puise dans les arts chinois tels que la poésie et la peinture, la technique du vide, la fusion des temps et des espaces, pour créer un style qui allie la logique et la musicalité de la langue française à l'expressivité et la liberté de l'Orient. De même, dans l'écriture de Lisa Bresner, on observe une rencontre et une fusion des cultures et des langues orientales et occidentales, en particulier son affection pour la philosophie taoïste qui se manifeste par de nombreuses références et réécritures de textes et d'anecdotes classiques taoïstes dans ses romans. De plus, sous l'influence de François Cheng, Lisa Bresner accorde une grande importance à la représentation de l'harmonie entre le moi et le monde dans la tradition artistique chinoise, suggérant que la création artistique est un acte de reconstruction qui peut élargir les horizons et transcender le destin de l'individu. En outre, dans la façon d'écrire en français de Lisa Bresner, on remarque des traces évidentes de la pensée chinoise, qui révèlent son attachement à la signification des idéogrammes et à l'autonomie symbolique. En cela, son style d'écriture rejoint celui de François Cheng, qui a déclaré que le français n'est pas simplement un outil linguistique ou une touche exotique, mais plutôt une nécessité pour connaître soi-même et s'améliorer. Pour Lisa Bresner, le chinois joue un rôle similaire. Cette langue est pour elle un outil puissant pour fusionner et interpréter les pensées, jetant les bases de ses futures interactions culturelles et créatives entre l'Orient et l'Occident.

Après le décès tragique de Lisa Bresner, François Cheng a exprimé son regret et sa profonde tristesse. En mars 2008, lors d'une soirée intitulée « Autour de Lisa » qui s'est tenue au Lieu Unique à Nantes, Nathalie Fréour, artiste-peintre et amie de Lisa Bresner, a lu une lettre de François Cheng en hommage à Lisa Bresner :

Lisa Bresner a été mon élève à l'Université. D'emblée, j'ai été frappé par sa beauté vivace et son évident talent littéraire. Elle excellait à transformer certain « vide » chinois en des récits pleins d'esprit et de saveurs. Effectivement, elle est devenue écrivain peu après. Ses livres successifs nous enchantèrent, éblouissaient. Une sensibilité extrême. Elle ne semblait pas apte à vivre dans un monde souvent brutal et cynique. Son brusque départ nous laisse désemparés, inconsolés. Nous mesurons alors sa solitude et ses angoisses nées de son incapacité à faire face à ce que la vie exigeait d'elle quotidiennement. Mais ce qu'elle nous laisse réellement, c'est ce trésor d'intelligence et de cœur, qui demeurera incorruptible. Il nous aide et nous oblige à vivre plus dignement⁷³.

⁷³ Lettre de François Cheng à Lisa Bresner, lue par Nathalie Fréour. Disponible en ligne à l'adresse : [François Cheng à Bresner](#), consulté le 8 novembre 2021.

En 2018, François Cheng a dédié un poème à Lisa Bresner dans son recueil de poèmes intitulé *Enfin le royaume* :

La terrible vie terrestre n'est point pour toi.
Ton amour trop vaste pour qu'on pût t'aimer ;
Ton rêve trop haut pour qu'on te suivît. Par la fenêtre,
En un seul cri, tu rejoignis l'ange, ton propre être.

Et puis, un jour, tu affrontas la souffrance,
T'éloignas, laissas derrière toi la béance.
Nos jours ne sont plus qu'un jardin délaissé.
Parfois, tu souris, là, au bout de l'allée...⁷⁴

En ce qui concerne le professeur Jacques Pimpaneau, passionné de Lewis Carroll, ami de Georges Bataille et amateur de ses œuvres, son influence sur Lisa Bresner ne peut être sous-estimée. En plus de transmettre des connaissances sur le chinois classique, l'histoire et la civilisation chinoises à ses élèves, pour Lisa Bresner, la plus grande entente entre elle et son maître vient probablement de leur appréciation commune des œuvres de Georges Bataille. Jacques Pimpaneau a mentionné à plusieurs reprises qu'il a été fortement influencé par Georges Bataille, notamment par son concept de la « part maudite ». On retrouve d'ailleurs de nombreuses traces de l'influence de Georges Bataille dans les romans de Lisa Bresner⁷⁵. Lors d'une interview à la radio, Lisa Bresner partageait ses souvenirs de son professeur Jacques Pimpaneau :

À la fac à l'INALCO, Langues O', j'ai eu deux professeurs merveilleux, François Cheng et Jacques Pimpaneau, qui m'ont formé en chinois classique. Parce que la mode à l'époque, c'était plutôt de faire du commerce, Sciences Po ou du chinois car cela était bénéfique. Donc il y avait très peu de monde en chinois classique. Pour moi c'était des professeurs merveilleux, [...] Jacques Pimpaneau par exemple, ses contrôles et ses examens, c'étaient « posez-moi des questions, et je vous jugerai sur la pertinence de vos questions ». [...] Il est parti à Lisbonne avec son musée, et j'aimerais beaucoup faire un reportage, [...] justement j'aimerais lui rendre hommage à travers la photographie de Georges Bataille du « corps des cent morceaux », car Jacques Pimpaneau a assisté aux derniers moments de Georges Bataille⁷⁶.

⁷⁴ François Cheng, *Enfin le royaume*, Paris, Gallimard, 2018, p. 95-96.

⁷⁵ Lisa Bresner est influencée par Georges Bataille et Sade. Des notes, des citations et des fiches de lecture sur l'œuvre de Georges Bataille et de Sade se trouvent dans ses manuscrits déposés à l'IMEC.

⁷⁶ Interview enregistrée pendant l'émission *For Intérieur* sur France Culture.

À l'IMEC sont conservées les correspondances continues entre Lisa Bresner et son professeur Jacques Pimpaneau. Les lettres abordent les traductions de Lisa Bresner sur les extraits de *Lie Zi* ainsi que sur *Tang Yin Bi Shi* de Robert Van Gulik. Elles contiennent également des discussions et des échanges sur la direction et le contenu de ses recherches en littérature classique chinoise. De plus, Pimpaneau y raconte à Lisa Bresner sa rencontre avec Georges Bataille lorsqu'il était jeune⁷⁷.

En plus de l'influence de ses professeurs, comme François Cheng et Jacques Pimpaneau, Lisa Bresner a sans doute approfondi ses connaissances de la langue et de la culture chinoises à travers de nombreuses lectures. Elle aurait probablement étudié des ouvrages de sinologues tels que *Le Nouveau Monde sinisé* (1986) et *Études sinologiques* (1994) de Léon Vandermeersch, *Essais sur la Chine* (1996) et *Les Propos sur la peinture du Moine Citrouille-amère* (1984) de Pierre Ryckmans (Simon Leys). D'autres œuvres qu'elle aurait pu consulter incluent *Fêtes et chansons anciennes de la Chine* (1919), *La Civilisation chinoise. La vie publique et la vie privée* (1929) et *La Pensée chinoise* (1934) de Marcel Granet, *Le Monde chinois* (1999) et *Chine et christianisme, action et réaction* (1982) de Jacques Gernet, *Peinture chinoise et tradition lettrée – Expression d'une civilisation* (1983) et *Art et sagesse en Chine : Mi Fou (1051-1107)* (1963) de Nicole Vandier-Nicolas, *Histoire de la pensée chinoise* (1997) d'Anne Cheng, et *L'Art chinois de l'écriture* (1989) de Jean François Billeter. Lisa Bresner se serait également intéressée à plusieurs classiques de la littérature chinoise, traduits en français, tels que *Le Classique des montagnes et des mers (Shān Hǎi Jīng 山海经)*, *Le Classique des vers (Shī Jīng 诗经)*, *Les Chants de Chu (Chǔ Cí 楚辞)*, *Le Commentaire de Zuo (Zuǒ Zhuàn 左传)*, *Les Mémoires historiques (Shǐ Jì 史记)*, *Le Rêve dans le pavillon rouge (Hóng Lóu Mèng 红楼梦)*, *Au bord de l'eau (Shuǐ Hǔ Zhuàn 水浒传)*, *L'Histoire des Trois Royaumes (Sān Guó Yǎn Yì 三国演义)*, et *Le Voyage en Occident (Xī Yóu Jì 西游记)*, entre autres. De plus, elle aurait montré un grand intérêt pour la littérature chinoise contemporaine. Ses archives à l'IMEC et sa bibliothèque personnelle contiennent de nombreux ouvrages couvrant ces trois domaines : les études sinologiques, les classiques chinois traduits en français, et les romans contemporains chinois traduits en français.

⁷⁷ Fonds Lisa Bresner, Correspondances personnelles, Caen, IMEC, consultées et citées par Damien Robin, voir Damien Robin, *Traits de lumière : Lisa Bresner, une fulgurance*, op. cit., p. 112-119.

3.4 Une approche singulière de l'étude sinologique

Retournons au mémoire de Lisa Bresner. Certes, dans son analyse, Lisa Bresner explore la beauté de l'art chinois de la calligraphie et de la peinture en examinant leurs formes d'expression, leurs liens mutuels, leurs significations symboliques implicites, et bien plus encore. Cependant, en ce qui concerne la comparaison entre les cultures orientale et occidentale, les arguments de l'autrice semblent un peu décousus et abrupts. En effet, lorsqu'elle aborde des sujets tels que la théorie taoïste de l'harmonie entre le Yin et le Yang, la relation entre le ciel, la terre et l'homme, ou encore la signification expressive de la calligraphie chinoise, elle les interprète de manière libre et poétique et les compare à des théories de l'art occidental, comme les commentaires libres qu'elle a faits sur l'interprétation des rêves de Freud. Ce faisant, elle souhaite prouver que l'essence de la création artistique et l'inspiration des artistes sont communes à différentes cultures. Peut-être que, pour Lisa Bresner, la création artistique dans toutes les cultures et toutes les formes est en fait issue d'une source commune. Toutefois, le fait de faire une interprétation comparative générale entre les théories artistiques occidentales et orientales sans fixer de limites conceptuelles risque de négliger en réalité les évolutions dynamiques de la pensée dans différentes cultures et différents courants de pensée, surtout dans différents contextes historiques, ainsi que les nuances entre eux. Cela peut facilement conduire à une interprétation subjective, unilatérale et incomplète.

De plus, sous l'influence des idées de François Cheng, Lisa Bresner semble considérer la résonance entre l'esprit de l'artiste et l'univers comme le plus haut niveau d'intentionnalité. Cette vision l'entraîne irrémédiablement vers une prédilection pour la philosophie et le style taoïstes dans ses œuvres littéraires ultérieures, tout en négligeant, de manière plutôt inconsciente, l'historicité et la réalité contemporaine de la culture et du monde chinois. À ce sujet, Roland Depierre a commenté ainsi dans son article « Jade brisé. Lisa Bresner : connaissance et reconnaissance de la Chine » :

L'intérêt que je trouve à son œuvre c'est de n'y pas reconnaître *ma* Chine. Elle enseignait comme moi la culture et la civilisation chinoises à Nantes, pourtant *sa* Chine me paraît plus exotique que la Chine dans laquelle j'ai vécu et travaillé pendant plusieurs années, ou que celle que j'ai parcourue depuis quarante ans, ou encore que celle que nous découvrent les nouvelles revues comme *Monde chinois*, *Perspectives chinoises*. En tant que philosophe, je suis le premier à admettre que toute représentation est subjective, qu'elle dépend de l'acuité du regard, de l'intention de savoir et de la qualité des sources ; mais la sinologie peut-elle se structurer en savoir indépendant qui ignorerait les méthodologies et les règles du

travail scientifique contemporain ? Peut-elle négliger les transformations qui affectent les champs épistémologiques depuis les échanges universitaires globalisés ?

[...] Il en va de même de l'orientalisme sinologique artistique (peinture, littérature, calligraphie) où l'imaginaire garde son irremplaçable pouvoir de rencontre avec l'autre, mais qui peut s'écarter d'un « autre » aussi légitime, celui que construit la sinologie scientifique, historique, linguistique. La danseuse Bresner a tenté le grand écart.

[...] Le goût pour l'antique que révèlent ses recherches sur les textes anciens nous conduit bien vers ce courant de l'orientalisme sinologique savant ; mais l'artiste revient perpétuellement et souvent avec bonheur et créativité, aux sources de l'orientalisme artistique. Si pour elle, la « différence » de la haute culture chinoise réside d'abord dans les prouesses esthétiques et les raccourcis mystérieux qu'une étymologie inventive et associative des idéogrammes de la 文言 (wén yán) permet (au risque de contredire les recherches contemporaines en linguistique et en didactique), l'expérience exotique finit par se prolonger par des considérations philosophiques assez vagues sur « la sagesse chinoise », voire même aboutir à des gouffres métaphysiques qu'ouvrent sous nos pas certaines doctrines que nous connaissons sous le label de taoïsme et que les travaux de Wieger avaient fait connaître, mais que la recherche contemporaine reconstruit autrement⁷⁸.

En commentant sur « l'orientalisme sinologique savant » et « l'orientalisme artistique » chez Lisa Bresner, le texte présente une critique réflexive des approches de la sinologie. Roland Depierre souligne l'importance de l'objectivité et de la rigueur scientifique dans cette discipline, tout en mettant en lumière la complexité de la relation entre les deux approches – savante et artistique – qui peuvent parfois diverger en termes de méthodologie et de fondement, et qui peuvent renforcer des stéréotypes ou produire des représentations biaisées. Certes, dans les œuvres de Lisa Bresner, que ce soient des romans, des essais, de la littérature pour enfants ou encore des traductions, on retrouve ces « considérations philosophiques assez vagues sur la sagesse chinoise » décrites par Roland Depierre. Nous pouvons d'ailleurs avancer que cette tendance s'explique par plusieurs facteurs :

Tout d'abord, l'apprentissage d'une langue dépend en grande partie de l'environnement dans lequel on se trouve. Bien que Lisa Bresner ait commencé à apprendre le chinois à l'âge de treize ans, elle était à Paris, loin de la Chine, dans un environnement linguistique étranger. De plus, ses professeurs de chinois étaient principalement des sinologues français, même François Cheng, qui, arrivé en France très jeune, avait déjà assimilé de nombreuses idées occidentales, comme en témoigne son interprétation de la poésie et de la peinture chinoises à travers le

⁷⁸ Roland Depierre, « Jade brisé. Lisa Bresner : connaissance et reconnaissance de la Chine », Yang Xiaomin, Zheng Lihua (dir.), *Chine-France : connaître et reconnaître. Septième séminaire interculturel sino-français de Canton*, Paris, Éditions Le Manuscrit, 2017.

structuralisme et la sémiologie. Il est donc évident que le processus d'apprentissage de la langue et de la culture chinoises de Lisa Bresner avait déjà été « filtré » par la culture occidentale.

Ensuite, cela est lié à son éducation en sinologie à l'INALCO. Comme on peut le voir dans les notes de lecture de Lisa Bresner mentionnées précédemment, elle a reçu à l'INALCO une formation sinologique « à l'ancienne », basée sur la langue classique, puis revisitée et enrichie par les poètes, romanciers et artistes français tels que Segalen et Claudel. Par ailleurs, sa compréhension de la culture et de l'art chinois a été profondément influencée par ses professeurs, notamment François Cheng et Jacques Pimpaneau. Ainsi, cette expérience éducative explique sa préférence pour « la sinologie artistique », à savoir l'écriture, l'art et la calligraphie chinois, ainsi que la pensée taoïste. À cet égard, Lisa Bresner s'en souvient dans son recueil d'essais *Tuiles intactes et jades brisés* :

Mes deux maîtres Étienne et Jacques Pimpaneau me répètent chacun à leur façon, avec le sourire ou non, quelque chose de cet ordre : « Comprendre la Chine c'est comprendre son Antiquité et ses Rites, Rites qui resurgissent à grande allure dans la Chine contemporaine et comprendre la Chine c'est surtout comprendre son écriture car sans écriture chinoise pas de Rites et donc pas de pouvoir. (TIJB, 121)

Cependant, lorsque l'on aborde la question de « l'objectivité » dans la recherche en sinologie, Saïd a exprimé dans *L'Orientalisme* que toute recherche universitaire est conditionnée par la culture dans laquelle elle émerge, et que par conséquent, son objectivité est sujette à caution :

[...] Les domaines scientifiques, tout autant que les œuvres de l'artiste, même le plus original, subissent des contraintes et des pressions de la part de la société, des traditions culturelles, des circonstances extérieures et des influences stabilisatrices : écoles, bibliothèques, gouvernements ; en outre, les écrits, qu'ils soient érudits ou de fiction, ne sont jamais libres, mais sont limités dans leur jeu d'images, leurs présupposés et leurs intentions ; et enfin, les progrès faits par une « science » comme l'orientalisme sous sa forme universitaire sont moins objectivement vrais que nous n'aimons souvent à le croire⁷⁹.

Lisa Bresner a suivi une formation en sinologie ancrée dans la tradition française, qui a inévitablement été influencée par divers courants et théories culturels occidentaux au fil du temps. Pour Lisa Bresner, la culture chinoise et ses caractères, considérés comme « l'Autre » de la culture occidentale qu'elle a étudiée, sont utilisés pour réfléchir à l'opposition de sa propre culture. Comme le souligne Edward Saïd :

Le développement et le maintien de toute culture requièrent l'existence d'une autre culture, différente, en compétition avec un *alter ego*. La construction d'une identité, qu'il s'agisse de l'Orient ou de l'Occident, [...], tout en étant le résultat d'expériences collectives distinctes, se réduit finalement [...]

⁷⁹ Edward W. Saïd, *L'Orientalisme : L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, 2005, p. 232.

à l'élaboration d'opposition et de différences avec « nous » qui restent sujettes à une continuelle interprétation et réinterprétation. Chaque époque et chaque société recréent ses propres « autres ». Loin d'être un concept statique, notre identité ou celle de « l'autre » résultent d'un processus historique, social, intellectuel et politique très élaboré qui se présente comme un conflit impliquant les individus et les institutions dans toutes les sociétés⁸⁰.

Par conséquent, la culture chinoise étudiée par Lisa Bresner n'est pas une simple connaissance objective de la Chine, mais plutôt une structure et un système qui ont été hérités du passé, occidentalisés et réélaborés par la sinologie française en tant que discipline.

De plus, cette situation est également liée à la façon dont Lisa Bresner a été en contact avec la Chine. Si la représentation et l'interprétation de la culture chinoise par Lisa Bresner sont relativement dépourvues de contextualisation historique et de réalisme, l'une des raisons principales en est sans doute qu'elle n'a pas eu beaucoup de contacts « authentiques » avec la Chine. En effet, elle n'a voyagé en Chine pour la première fois qu'à l'âge de vingt ans en 1991, et n'a fait que quelques brefs voyages en Chine depuis lors⁸¹. Ainsi, sa connaissance et sa compréhension de la Chine, plutôt que d'être basées sur une expérience réelle, proviennent principalement de sa lecture et reposent davantage sur son imagination et sa créativité. À ce sujet, Lisa Bresner elle-même l'a reconnu dans son livre :

J'ai appris ce que je sais du chinois davantage dans les chinatowns de Paris et de New York qu'à Pékin, davantage à travers le chinois classique et la poésie qu'en prenant part à un stage intensif de chinois moderne à l'Université des langues étrangères de Shanghai où l'on ne rencontre d'ailleurs que des Occidentaux ou des postulants chinois au mariage blanc. (TIJB, 120)

Par ailleurs, lors d'une interview sur France Culture, Lisa Bresner a exprimé sa compréhension de l'identité de « sinologue » :

C'est vrai que je n'écris pas pour montrer ma connaissance, comme dans le cas de *Tuiles intactes et jades brisés*, car je ne me considère pas comme un spécialiste en particulier. Je ne pense pas être un sinologue, mais j'aime me consacrer à certains sujets quand c'est possible⁸².

Elle a également cité l'exemple du sinologue italien Daniello Bartoli (1608-1685) pour exprimer ce qui la fascine vraiment, ce n'est pas tant le contact réel et l'investigation sur le terrain, mais plutôt la soif de connaissance et la curiosité pour les cultures étrangères, ainsi que la porte de l'imagination ouverte par la clé de tout ce qui est différent :

⁸⁰ *Ibid.*, p. 358.

⁸¹ Échange avec la mère de Lisa Bresner, Martine Bresner, le 7 novembre 2021 à Bordeaux.

⁸² Interview enregistrée pendant l'émission *For Intérieur* sur France Culture.

J'ai eu la chance d'aller à Rome à la Villa Médicis pour enquêter sur le jésuite Daniello Bartoli, mais je n'ai finalement pas pu le faire. J'ai découvert autre chose à la place. Ce que j'admire chez des gens comme Matteo Ricci au XVI^e siècle ou Léon Wieger quelques siècles plus tard, c'est leur courage de tout abandonner pour vivre une grande aventure, tenter leur chance, affronter les mers. Mais ce qui m'a encore plus fasciné, c'est ceux qui n'ont pas pu partir, comme Daniello Bartoli, qui a été bloqué à Rome. On lui a alors demandé d'écrire l'histoire de la Chine, c'est-à-dire l'histoire des jésuites en Chine, au XVII^e siècle. C'est une démarche littéraire fascinante, car il recevait des lettres et devait imaginer comment les choses se passaient réellement, en les écrivant avec des traductions. Il était en quelque sorte l'un des premiers « Segalen » qui a inventé sa propre Chine intérieure sans quitter Rome⁸³.

Cette idée est d'ailleurs développée dans *Tuiles intactes et jades brisés*, où elle exprime son admiration envers Daniello Bartoli, ainsi que ses réflexions sur le problème du voyage « authentique » en Chine :

[...] Dès lors il [Daniello Bartoli] ne quittera plus son écritoire et se contentera des lettres, rapports et documents que les missionnaires lui envoient de Pékin. Il rédigera deux tomes de l'histoire de la Mission en cet Empire chinois dont il ne connaît l'immensité qu'à travers de minces feuilles de papier. Intuition, fascination, amour ? *La Cina* de Bartoli relève tantôt du roman épique tantôt de l'extase poétique. L'ancienne rêverie du missionnaire, la fantaisie du cartographe ont servi mieux qu'un voyage l'inspiration vive et l'habileté tenue du jésuite. Décrit-on mieux ce que l'on ne voit pas ? Les phrases au sujet des pagodes chinoises sont-elles plus belles lorsque l'on a seulement des coupoles romaines sous les yeux ? Bartoli, un autre Marco Polo ? Comme lui, il abuse d'hyperboles, les sources prudentes qu'on lui adresse se transforment sous la plume du jésuite en fleuves torrentiels de vérités... Les sino-singeurs y trouveront leur content, alors que les sinologues n'y verront que du vent... Bartoli et Marco Polo ne sont pas des voyageurs aux souvenirs quasi scientifiques mais des fascinés authentiques dont les sentiments nobles, pour devenir crédibles, devaient s'exiler en Chine par mer ou paresprit. (TIJB, 116-117)

En fait, tout comme l'a évoqué l'animateur de l'émission, c'est réellement le « décalage culturel » qui intéresse le plus Lisa Bresner, et sa propension à mêler imagination et réalité ne se trouve pas tant dans des études savantes que dans une voie littéraire, artistique et imaginaire. Ce n'est pas tellement la démarche du savant qui lui permet d'avancer dans la connaissance, du moins pas directement, et la création de Lisa Bresner passe plutôt par une démarche littéraire que par une démarche savante. Cette idée est d'ailleurs partagée, sinon « héritée », de son maître Jacques Pimpaneau lorsqu'il mentionne, dans son ouvrage *Lettre à une jeune fille qui voudrait partir en Chine*, l'exemple du sinologue et orientaliste britannique Arthur Waley, qui a refusé toute sa vie de se rendre en Extrême-Orient sous prétexte d'avoir une mauvaise santé :

⁸³ Interview enregistrée pendant l'émission *For Intérieur* sur France Culture.

Arthur Waley, le grand traducteur de littérature chinoise en anglais, n'est jamais allé en Chine. Il y fut invité, mais il prétextait son âge et sa santé alors qu'il allait faire du ski tous les hivers. Mais il savait qu'il s'était construit une image de la Chine que le contact avec la prétendue réalité détruirait et qu'ensuite il ne pourrait plus continuer à travailler. Voyagez, mais sachez voyager autour de votre chambre⁸⁴.

De plus, il y a une autre chose très importante qu'il ne faut pas ignorer, à savoir que la compréhension et l'acceptation de cultures étrangères sont en elles-mêmes un processus de choix personnel et de liberté. Il en va de même pour Lisa Bresner. De toute évidence, par rapport à la société chinoise moderne et économique, elle semble être plus encline à ce pays oriental ancien et mystérieux. Pour elle, ce qu'elle souhaite vraiment exprimer et partager, ce sont la poésie, la calligraphie, la peinture et l'écriture chinoises. Ce qu'elle rêve réellement d'y vivre, c'est une Chine intérieure, propre à elle, et non une « vraie » Chine, tout comme ce qu'elle affirme dans une note personnelle :

Autant j'aime la Chine de l'exil, l'Empire hors de lui-même qui s'exprime, survit et se multiplie dans le monde sous la forme fascinante des Chinatowns, autant je ne me suis jamais retrouvée sur le territoire chinois, malgré de nombreux séjours en tant que journaliste ou romancière⁸⁵.

En outre, il convient de souligner un aspect crucial : Lisa Bresner cumule plusieurs identités, notamment celles de sinologue, traductrice, romancière, conteuse et médiatrice culturelle. Cela signifie que la culture chinoise joue divers rôles et remplit plusieurs fonctions dans son travail. Pour elle, cette culture ne se limite pas à un objet d'étude ou de recherche, ni à une simple source de connaissances qu'elle peut enseigner et partager. Elle est aussi un outil essentiel et un moyen pour elle de reconstruire son identité. Dans ses traductions, ses essais et ses livres pour enfants, elle partage sans réserve ses connaissances. Cependant, lorsqu'elle écrit des romans, elle est inévitablement amenée à réécrire et recréer certains concepts de la culture chinoise, en fonction des besoins des personnages et de l'intrigue. Par l'intermédiaire de cette culture étrangère, elle révèle son monde intérieur et construit son identité culturelle dans le monde de la fiction.

Dans les œuvres de Lisa Bresner, les images de la Chine qu'elle a créées sont le fruit d'une double inspiration : d'une part, l'imaginaire de l'Occident, qui s'approprie une certaine vision de la Chine ; d'autre part, une recreation personnelle après l'absorption et l'intégration des connaissances de la Chine. La Chine qu'elle a présentée et exposée ne servait pas seulement

⁸⁴ Jacques Pimpaneau, *Lettre à une jeune fille qui voudrait partir en Chine*, Arles, Éditions Philippe Picquier, 2004, p. 12.

⁸⁵ Fonds Lisa Bresner, Note personnelle, Caen, IMEC, BSN 2.4.

de connaissances, mais aussi de moyen de diffusion culturelle ayant un impact sur la culture et la société françaises. Certes, l'œuvre de Lisa Bresner regorge d'éléments fantastiques, mais elle est également le fruit d'une solide connaissance de l'histoire et de la culture chinoises, ainsi que d'une recherche approfondie sur les œuvres littéraires chinoises. Ces deux dimensions sont étroitement mêlées, de sorte qu'il est impossible de considérer l'approche de Lisa Bresner comme étant uniquement subjective, ou de la qualifier de simple mise en scène d'une vision illusoire et teintée de taoïsme, sans aucune portée véritable ou objectivité.

Le véritable enjeu consiste donc à discerner, dans ses œuvres, ce qui relève de connaissances réelles et ce qui relève de l'imaginaire et du fictif, mais surtout à comprendre comment ces deux sphères interagissent et se nourrissent l'une l'autre, pour aboutir à une création artistique originale et féconde. Il est donc important de distinguer les différentes perspectives de Lisa Bresner sur la Chine et de comprendre les différents rôles que les éléments chinois jouent dans ses différentes créations, qu'il s'agisse de romans, de traductions, d'essais ou de littérature pour enfants, car l'expérience de la sinologie chez Lisa Bresner est unique, diversifiée et en constante évolution.

En réalité, l'interprétation et la présentation de l'écriture et de la culture chinoises par Lisa Bresner se déclinent en trois niveaux. Le premier niveau est celui de la « connaissance », principalement présent dans ses traductions sous une forme scientifique et érudite de sinologie. Le deuxième niveau est celui de la « culture », présent dans ses écrits pour enfants et ses essais, où elle interprète et explique la culture chinoise à travers une vulgarisation et une médiation culturelle, fournissant aux lecteurs des connaissances de base sur la Chine, ce qui encourage à son tour la construction d'une imagination orientale plus populaire. Le troisième niveau est celui de « l'imagination », où elle recrée artistiquement et littérairement la culture chinoise qu'elle a acquise, principalement dans ses romans.

Cependant, ces trois niveaux ne sont pas isolés les uns des autres, mais sont en interaction et se mêlent les uns aux autres. Par exemple, dans les romans de l'autrice, bien que l'histoire se déroule dans une Chine fantastique, imaginaire et intérieure, on y retrouve également des connaissances issues de la sinologie savante. De même, dans ses traductions, certains passages ne respectent pas strictement le sens original du texte, mais offrent plutôt une interprétation libre et personnelle de l'autrice. Ainsi, les éléments chinois présentés sous forme littéraire et artistique et ceux présentés sous forme de connaissance peuvent circuler dans les deux sens et se transformer l'un en l'autre. Autrement dit, chez Lisa Bresner, l'imagination de

la Chine et la Chine de la connaissance, bien qu'elles aient des limites assez claires, s'enrichissent et se complètent mutuellement.

4. Un regard qui se multiplie : s'extraire pour exister

Chez Lisa Bresner, la vie a été mouvementée, faite de bouleversements et de transitions. Des ruptures comme la séparation de ses parents, le décès de son père, des changements de domicile, de lieux de scolarisation et l'entrée en contact avec la langue et la culture chinoises ont fait partie de son parcours. Au fil du temps, l'écriture est devenue son refuge, un lieu où son regard traumatique et son regard structurant se croisent et se superposent, où l'ancien regard se métamorphose en de nouvelles formes. Durant une période de seize années, de vingt à trente-six ans, Lisa Bresner s'est engagée dans plusieurs domaines littéraires et artistiques. Elle a écrit des romans, des essais, des albums pour enfants, tout en poursuivant une carrière de danseuse, de traductrice, d'enseignante en langue et en civilisation chinoises, de calligraphe, de chercheuse en sinologie, de comédienne et de réalisatrice de courts-métrages. Elle a exploité toutes les ressources linguistiques, culturelles et artistiques à sa disposition pour créer son mythe personnel et réécrire son roman familial. « Physiquement, j'aime être un peu partout, moi j'ai plein d'enfants : romans, poésie, érotisme, philosophie, littérature enfantine⁸⁶ », confiait-elle : « Je vais peut-être m'inventer une autre vie⁸⁷. »

Après avoir terminé ses études à l'INALCO, Lisa Bresner s'est installée à Nantes en 1993. En effet, le succès fulgurant de son premier roman avait engendré une avalanche de sollicitations qui l'ont poussée à quitter la capitale pour se protéger. « À la sortie de *Le Sculpteur de femmes*, j'étais très sollicitée », a-t-elle confié, « on me voulait même pour la météo à la télé. J'ai voulu me protéger, quitter Paris, j'ai cherché une ville aquatique, j'ai trouvé Nantes. Je ne me sens pas en danger ici⁸⁸. [...] Pour bien travailler, il ne faut surtout pas rester à Paris, [...], j'ai eu peur d'avoir la tête tournée. Combien de jeunes écrivains ne passent pas le cap du second roman et disparaissent⁸⁹. »

⁸⁶ Cité par Daniel Morvan, « Lisa Bresner, ivre d'amour et de chinois », *Ouest France*, 17 mars 2003.

⁸⁷ Cité par Laure Naimski, « L'ombre chinoise de la jeune romancière Lisa Bresner », *op. cit.*

⁸⁸ Cité par Daniel Morvan, « Lisa Bresner, ivre d'amour et de chinois », *op. cit.*

⁸⁹ Cité par Marc Pennec, « À Nantes, Lisa la Chinoise rayonne », *op. cit.*

Lisa Bresner s'est mariée en juin 1993 avec Grégoire Robinne, qui était doctorant en lettres classiques à l'Université de Nantes sous la direction de Jackie Pigeaud à l'époque. Ils ont divorcé en 2005. Elle a donné naissance à son fils Solal en novembre 1997.

À Nantes, elle enseignait la langue, la calligraphie et la civilisation chinoises, tout en poursuivant l'écriture de ses romans. Entre 1994 et 1996, elle a continué d'explorer les thèmes abordés dans son premier roman, *Le Sculpteur de femmes*, tout en s'interrogeant sur sa propre identité à travers la langue et la culture chinoises. C'est ainsi qu'elle a donné naissance à plusieurs autres romans, dont *L'Heure Bleue* (1993, inédit), *Ma Tendre Ennemie* (1994), *Hong Kong Souvenir* (1995) et *La Vie Chinoise de Marianne Pêche* (1996). « Entre vingt et vingt quatre ans elle avait déjà publié ses quatre premiers romans, des écrits splendides. Si vite, des textes d'une telle densité littéraire, constamment bons et follement originaux, c'est unique dans l'histoire des lettres universelles⁹⁰ », s'émerveillait Eva Almassy, autrice et amie proche de Lisa Bresner.

En 1996, grâce à la maison d'édition MeMo, elle a publié son premier ouvrage destiné à la jeunesse, *Quatremers le Céleste*, posant ainsi les fondations de sa carrière d'autrice pour enfants. Puis, en 1997, alors qu'elle était enceinte, elle s'est mise à explorer un nouveau domaine : celui de la traduction⁹¹. C'est ainsi qu'elle a publié en 1999 *Du Vide Parfait : Lie Zi*, ouvrage qui marque une étape importante de sa vie littéraire et de ses recherches en sinologie.

Au fil des jours qui se sont écoulés, elle a exploré plusieurs champs d'expression artistique avec une passion infatigable : la création de livres pour enfants, l'écriture des romans, la traduction, la recherche en sinologie, la rédaction d'essais pour la vulgarisation culturelle... Pourtant, malgré cette diversité d'activités, les contradictions n'ont jamais cessé de hanter son univers créatif. En observant son travail de plus près, nous sommes en mesure de distinguer deux aspects caractéristiques de sa production littéraire. D'un côté, une lumière éclatante se dégage de ses livres pour enfants, de ses essais, de ses traductions et de ses recherches en sinologie. Dans ces domaines, l'objectif principal est de transmettre des connaissances et de contribuer à la diffusion de la culture. De l'autre côté, une obscurité fascinante se manifeste dans ses romans, qui sont empreints d'une innocence crue et d'une violence d'une beauté sobre. « La journée pour les enfants, le soir pour les adultes⁹² », comme l'a dit l'autrice elle-même. Cette dichotomie entre une clarté didactique et une obscurité suggestive témoigne de la

⁹⁰ Eva Almassy, « Quarante mille romans », *op.cit.*

⁹¹ Interview enregistrée pendant l'émission *For Intérieur* sur France Culture.

⁹² « Lisa Bresner : Des journées entières dans les livres », *op. cit.*

complexité de son regard sur le monde, et de sa tentative pour explorer des univers contrastés en elle-même.

Au cours des trois prochains chapitres, nous nous plongerons dans l'univers complexe de Lisa Bresner, à la recherche des contradictions qui l'habitent et de la problématique liée au décalage entre ses deux versants, lumineux et sombre. Nous nous intéresserons également aux deux regards que Lisa Bresner porte sur le monde : le regard vers soi et le regard vers l'autre. À travers l'exploration de la nature respective de ces deux regards et de leur relation interactive, nous tenterons de parvenir à un troisième regard, celui qui considère l'autre comme une partie intégrante de soi. Ce processus créatif se nourrit d'éléments soigneusement choisis et implique une invention et une reconstruction de l'identité.

Chapitre II

Le regard vers soi : à la recherche de l'enfance perdue

Chapitre II – Le regard vers soi : à la recherche de l'enfance perdue

Je ne sais plus qui je suis, je ne me souviens de rien. J'ai tout oublié. Et comment faire pour me retrouver petite ? Peut-être que si je redevenais une enfant en retournant en arrière ? Je pourrais tout retrouver.

– *Mes Autres* (court-métrage de Lisa Bresner, 2005, 3'41'')

Depuis la publication de son premier roman en 1992, Lisa Bresner a été active dans le domaine de l'écriture romanesque. Elle a publié successivement trois romans et a contribué à des essais et des articles dans diverses revues littéraires. Ce n'est qu'en 1996, avec l'introduction de l'éditeur MeMo, qu'elle s'est lancée dans la création littéraire pour enfants. Évoquant sa rencontre avec Lisa Bresner dans la revue *Place Publique*, son éditrice Christine Morault se souvient avec émotion :

[...] Ce rêve pour toutes les nuits, ce rêve pour sa nuit à elle, sa nuit si sombre parfois, elle en avait fait une œuvre, une fiction intime qui nous touchait tous, à la tête et au cœur. Nous l'avions rencontrée, cette œuvre, un jour de 1995, dans la vitrine du libraire Lanoë, avec cette mention accompagnant *Ma Tendre Ennemie*, son deuxième roman chez Gallimard : vit et travaille à Nantes. Nous pensions alors à un texte pour accompagner une série de gouaches chinoises, elle nous avait livré ce joyau qu'est *Quatremers le Céleste*, un de ces contes dits « à épreuves » qui promenait l'Étranger que nous sommes dans une Chine pleine d'embûches et de mystères. Un enfant, la Chine elle-même, Lisa en personne, nous guidait. Pour nous, pour beaucoup, Lisa c'était ce guide qu'on aperçoit à peine, tant il se confond avec son sujet et sa promenade, passeuse de mots et d'images, entre Orient et Occident⁹³.

Selon les propres paroles de Lisa Bresner, le lien qui l'unissait à la littérature de jeunesse avait déjà éclos lorsqu'elle résidait encore à Paris :

À Paris, j'enseignais le chinois dans une école maternelle pour enfants de diplomates en transit. C'est comme ça que j'ai mis un pied dans la littérature de jeunesse. C'est une écriture qui me convient où l'on reprend une direction simple faite de fraîcheur et de concision. On revient à des choses essentielles⁹⁴.

Pour Lisa Bresner, la littérature de jeunesse est un terreau fertile de création pure. Elle exige des auteurs l'utilisation d'un langage simple pour dépeindre un espace d'imagination infini. Selon elle, l'acte de créer dans le domaine de la littérature pour enfants résonne avec son expérience de l'écriture des caractères chinois, où « un simple trait peut donner naissance à tout

⁹³ Christine Morault, « Lisa Bresner, la fulgurance », *Place Publique*, n° 5. Disponible en ligne à l'adresse : [Lisa Bresner, la fulgurance](#), consulté le 29 octobre 2022.

⁹⁴ Cité par Laure Naimski, « L'ombre chinoise de la jeune romancière Lisa Bresner », *op. cit.*

un monde ». Ainsi, elle s'applique à fusionner contes, idéogrammes et culture chinoise afin de les transmettre aux plus jeunes à travers une langue française à la fois concise et empreinte de poésie. Cela permet aux enfants de découvrir la richesse de la culture chinoise au sein d'un univers mystérieux et imaginaire. Ce processus ne se limite pas à une simple acquisition de connaissances, il stimule également leur imagination et agit comme une véritable thérapie pour l'âme. Les écrits de Lisa Bresner ne s'adressent pas seulement aux enfants, mais également à la jeune Lisa Bresner elle-même, comme elle l'a résumé avec ces mots : « J'ai écrit pour les mal-aimés⁹⁵ ».

Dans l'œuvre littéraire de Lisa Bresner destinée aux enfants, son style linguistique se distingue par une concision vive et poétique. Sous sa plume, la Chine et le Japon prennent vie dans une dimension imaginaire et réinventée, et ses histoires s'enlacent étroitement autour de ce contexte culturel exotique chinois et japonais. L'univers créé par Lisa Bresner se révèle lointain, captivant et suscite l'intérêt et l'imagination des jeunes lecteurs. Les histoires se dévoilent souvent sous forme d'énigmes à résoudre, d'aventures à entreprendre, de mystère à percer ou de suspenses à démêler, s'accordant ainsi aux caractéristiques psychologiques propres à l'adolescence. Par ailleurs, tout en racontant ses histoires, Lisa Bresner n'oublie pas de lier l'aspect ludique à l'aspect éducatif. Elle entrelace avec finesse l'art des idéogrammes et les connaissances de la culture traditionnelle chinoise et japonaise avec les récits d'aventure, créant ainsi une harmonie entre la lecture, l'apprentissage et le plaisir. En outre, Lisa Bresner collabore étroitement avec des artistes chinois et français, tels que Chen Jianghong, Frédérick Mansot, Aurore de La Morinerie et Nathalie Fréour, ce qui rend ses livres pour enfants richement illustrés, dotés d'une grande qualité artistique, esthétique et d'une bonne lisibilité.

La création littéraire de Lisa Bresner pour enfants se concentre principalement sur les domaines suivants :

Premièrement, l'écriture des caractères chinois et l'enseignement de la langue chinoise. Ses travaux comprennent des ouvrages initiatiques adaptés aux enfants de trois ans à cinq ans, tels que la collection « Étymologie animée » chez MeMo. Elle propose également des cours d'initiation au chinois pour les enfants âgés de six ans et plus, avec des titres tels que *Mon premier livre de chinois* et *Mes premières leçons de chinois*.

Deuxièmement, les histoires classiques de la culture chinoise, telles que les mythes et les légendes populaires. Dans des albums tels que *Contes chinois : Le Bouvier et la Tisserande*

⁹⁵ Interview enregistrée pendant l'émission *For Intérieur* sur France Culture.

et *Sagesses et malices de la Chine ancienne*, Lisa Bresner sélectionne avec soin des histoires et des légendes classiques de la culture traditionnelle chinoise. Ces histoires sont soit directement traduites du texte chinois en français, soit racontées à la propre manière de l'autrice, avec une plume concise, vive et accessible.

Troisièmement, l'intégration de l'apprentissage des caractères chinois et des connaissances de la culture chinoise traditionnelle dans les histoires racontées, créant ainsi des supports d'initiation à la langue et à la culture chinoises à la fois éducatifs et divertissants. Cette approche se manifeste principalement dans la collection d'albums ludiques et pédagogiques publiée chez Actes Sud entre 1999 et 2006, tels qu'*Un rêve pour toutes les nuits*, *Les Dix Soleils amoureux des Douze Lunes*, *Le Secret d'un prénom*, *Le Voyage de Mao-Mi*.

Quatrièmement, des récits d'aventure ancrés dans la richesse culturelle de la Chine. Pour conquérir le cœur des jeunes lecteurs de tous âges, Lisa Bresner puise son inspiration dans une variété de sources. Elle fait appel soit à sa propre imagination, soit aux récits emblématiques tels que les contes traditionnels des douze signes du zodiaque chinois ou encore les enquêtes du Juge Ti, personnage créé par le sinologue Robert van Gulik. Elle dévoile ainsi aux jeunes lecteurs un lointain royaume ancien, empreint de mystère et d'attrait.

Cinquièmement, des histoires qui explorent la culture japonaise. Ayant étudié la langue japonaise pendant ses années universitaires, Lisa Bresner a eu l'opportunité, en 2001, de séjourner à la Villa Kujoyama à Kyoto. C'est là que la fascination pour les cultures japonaise et chinoise a pris tout son essor. Ces deux cultures d'Extrême-Orient, si différentes et pourtant étroitement liées, ont éveillé chez elle un vif intérêt. De retour en France, elle a puisé dans ses expériences de voyage et de résidence pour créer une série de livres pour enfants tels que *Misako*, *Lily-Rose au pays des mangas*, *Kanji*, *Ka*, et bien d'autres encore.

Dans ce chapitre, nous nous concentrerons principalement sur ces cinq aspects en nous appuyant sur les expériences personnelles de l'autrice, le contexte de sa création et ses motivations. Nous étudierons spécifiquement les caractéristiques créatives de ses œuvres, ainsi que la manière dont l'autrice parvient à fusionner son imagination, sa créativité et sa maîtrise de la culture chinoise et japonaise dans ses écrits pour enfants.

1. *Quatremers le Céleste* : le premier pas vers les contes pour enfants

En termes stricts, le premier ouvrage de littérature pour enfants de Lisa Bresner a été publié en 1995 par l'École des loisirs sous le titre *Un cheval blanc n'est pas un cheval : cinq énigmes chinoises*. Dans cette œuvre, réalisée en collaboration avec l'illustrateur chinois Jianghong Chen (*Chén Jiānghóng* 陈江洪), qui se rapproche presque de la forme d'un livre d'art, l'autrice raconte l'histoire d'un enfant nommé Ba San à travers des textes courts, en intégrant cinq contes chinois, dont « Graver un bateau pour chercher une épée (*kè zhōu qiú jiàn* 刻舟求剑) » et « Un cheval blanc n'est pas un cheval (*bái mǎ fēi mǎ* 白马非马) ». Cette œuvre peut être considérée comme une préparation et un prélude à l'entrée de l'autrice dans le domaine de la littérature pour enfants. De nombreux traits de cet album se retrouvent dans les œuvres ultérieures pour enfants de l'autrice, tels qu'un enfant intelligent et astucieux en tant que protagoniste, un cadre de vie typique du sud de la Chine représenté par des bambous, des rizières et des étangs de lotus, ainsi que l'inclusion de contes et fables chinois et d'expressions idiomatiques dans l'histoire. À la fin de cet album, l'autrice présente également brièvement son approche pour initier les enfants aux idéogrammes, ce qui peut être considéré comme le prototype initial de la création de la collection « Étymologie animée ». Cependant, compte tenu de la longueur de l'œuvre, de la complexité et de l'intégralité de l'intrigue, ainsi que de la richesse du contenu textuel, nous sommes enclins à considérer cet album comme une « étape préliminaire » dans la carrière de l'autrice en littérature pour enfants, et à considérer *Quatremers le Céleste* comme la marque de son « entrée officielle » dans ce domaine.

Le livre *Quatremers le Céleste* tire son inspiration de trente-trois gouaches chinoises datant du premier tiers du XIX^e siècle. Ces gouaches proviennent de la collection de l'armateur Thomas Dobrée, soigneusement conservée au musée départemental Dobrée à Nantes. L'album de *Quatremers le Céleste* a connu deux éditions. La première édition, publiée en 1996, a été tirée à 900 exemplaires. Cet ouvrage réunit le texte de Lisa Bresner, les trente-trois gouaches chinoises ainsi qu'un texte rédigé par Marie Richard, conservatrice au musée Dobrée, intitulé « Le voyage à la Chine ». Le texte de Lisa Bresner a été composé par Max et Pierre Brunet, imprimeurs à Beaufay, en utilisant une casse de Garamond corps 18 provenant de la collection du musée de l'Imprimerie de Nantes. Les illustrations ont été imprimées sur les presses offset de l'imprimerie Chiffolleau à Nantes. Quant à la reliure, elle a été confiée à la société moderne de reliure et de façonnage située à Muzillac. Après sa parution, l'album, tiré à moins d'un millier d'exemplaires, a été rapidement épuisé. Cependant, en raison d'un processus d'impression

complexe et d'une multitude d'autres contingences, notamment la raréfaction des métiers du livre d'antan, une réimpression de l'album était devenue quasiment impossible. C'est ainsi qu'en 2017, à l'occasion du dixième anniversaire du décès de Lisa Bresner, l'éditeur MeMo a pris la décision de redonner vie à cet ouvrage. La nouvelle édition se compose exclusivement du texte de Lisa Bresner, accompagné de quinze monotypes de l'artiste peintre Aurore de la Morinerie. Les éditeurs dédient cette édition, avec affection, à Solal, fils de Lisa Bresner.

Sur le site web de la maison d'édition MeMo, les éditeurs expliquent plus en détail les origines de la publication de ce livre :

Quatremers le Céleste est né de la volonté d'éditer l'une des trois plus grandes collections de gouaches chinoises du XIXe siècle, celle de l'armateur nantais Dobrée. Dans les ateliers cantonnais, les artisans peignaient à l'occidentale ces images à l'intention des négociants européens, qui tout au long de leur séjour en Chine n'étaient pas autorisés à quitter les alentours des factoreries. Pour pallier cette interdiction qui leur était faite de voyager, on leur vendait ces gouaches qui étaient autant de multiples diffusant une représentation de la Chine, à la façon de cartes postales.

Comme *Indiennes de traite* à Nantes, *Quatremers le Céleste* soulève ainsi la question du rapport à l'autre. Devant ces gouaches chinoises qui reproduisent maladroitement la perspective occidentale, le regard européen, au moment où il croit se porter sur l'autre, est renvoyé à lui-même. Dans ces belles images figées, à la manière des objets de vitrine à côté desquels elles étaient vendues, MeMo a perçu le malaise qui naît de la circulation close du regard, et a demandé un texte à Lisa Bresner. Alors que les images nous tiennent à distance, l'autrice et sinologue guide le lecteur à la rencontre du pays interdit, par le biais de la fiction. Dans ce conte initiatique, d'une épreuve à l'autre, l'étranger passe enfin de l'autre côté du miroir.

À ce récit de voyage jalonné d'images, *Quatremers le Céleste* associe une histoire de l'imprimerie. Par sa réalisation, l'ouvrage nous guide aussi vers un temps révolu. Page après page, le texte a été composé au plomb avec une casse d'un beau Garamond prêtée par le musée de l'Imprimerie de Nantes. Les gouaches ont été scannées une à une sur un scanner Crossfield rotatif, pour un rendu d'une qualité exceptionnelle. Le façonnage à la main par collage sur onglet ne peut plus être réalisé de nos jours. L'ouvrage né de cette conjonction de techniques rares et disparues, dans le temps long des collaborations artisanales, est l'une des grandes fiertés de MeMo. *Quatremers le Céleste* a été réédité en 2017 en volume broché avec des illustrations d'Aurore de la Morinerie⁹⁶.

Pour mener à bien l'analyse de cet ouvrage, nous nous appuierons tout d'abord sur l'article de Marie Richard afin d'obtenir une vue d'ensemble de l'histoire, du contexte culturel, du contenu pictural ainsi que des techniques artistiques utilisées dans ces gouaches. Ensuite,

⁹⁶ La page du livre *Quatremers le Céleste* (1996) sur le site web de la maison d'édition MeMo, disponible en ligne à l'adresse : [Éditions MeMo Quatremers le Céleste](#), consulté le 23 avril 2023.

nous étudierons spécifiquement le texte « Quatremers le Céleste » de Lisa Bresner, fruit de son inspiration tirée de ces gouaches. Notre attention se portera particulièrement sur l'analyse de la distance ainsi que les subtils liens entre les éléments spécifiques de la culture traditionnelle chinoise reflétés dans le texte et l'imagination fertile de l'autrice, agrémentée de ses propres inventions littéraires. À travers cette démarche, nous tenterons d'appréhender et de saisir les intentions créatives de Lisa Bresner ainsi que sa méthode d'expression littéraire.

1.1 Le voyage de Thomas Dobrée à la Chine

Selon les recherches menées par la conservatrice Marie Richard, la collection de gouaches rassemblée par l'armateur Thomas Dobrée (Thomas I, 1781-1828) provient de ses voyages en Chine. À l'époque, après l'échec des ambassades anglaises de Macartney et de Lord Amherst, offrir des cadeaux à l'empereur de Chine, que ce soit à des fins politiques ou économiques, est devenue plus crucial que jamais. Par conséquent, entre 1818 et 1826, Thomas Dobrée a entrepris quatre voyages en Chine, se conformant aux exigences cérémonielles de rendre hommage à l'empereur et d'offrir des présents. Ces aventures ont été minutieusement planifiées à Nantes et ont été étroitement suivies et enregistrées grâce aux correspondances entre Thomas Dobrée, les capitaines et les subrécargues.

L'aventure de Thomas Dobrée commence par un ambitieux négoce de thés verts et de thés noirs, suivie par la commande de porcelaines, de garnitures de cheminée, de meubles, de livres, de peintures et de papiers peints, dont les gouaches chinoises apparues dans *Quatremers le Céleste*.

Les gouaches s'inscrivent parmi les objets que les Chinois destinent aux goûts étrangers. Leur style et leur rôle dans les échanges commerciaux et culturels, ainsi que le décrit Marie Richard, sont « moins dépendants d'une culture traditionnelle et savante que les lettrés ont su maintenir durant des siècles à travers l'art. Ce répertoire s'ouvre aux tentations d'une vision plus réaliste, quoique toujours délicate et réservée, des paysages et des scènes quotidiennes. [...] Elles prolongent le souvenir des lieux ou des êtres, elles proposent la découverte de nouveaux espaces, plus intimes, au-delà des limites de l'itinérance du négociant ou du marin. Elles offrent une issue sereine à des voyages dont les récits se sont parfois confondus avec ceux de traces

infinies⁹⁷ ». Ces œuvres naissent pour satisfaire la curiosité des étrangers envers la culture et la vie chinoises. Elles sont généralement réalisées en collaboration par plusieurs artistes et artisans au sein des ateliers, avant d'être exportées par des commerçants. Les peintres demeurent en grande partie anonymes, et les œuvres sont rassemblées et exportées par des maisons de commerce telles que « Tinqu, Sunqua ou Youqua⁹⁸ ». Les techniques de peinture utilisées dans ces gouaches se parent des savoir-faire artistiques occidentaux, se distinguant ainsi des styles traditionnels de la peinture chinoise en noir et blanc à l'encre, privilégiant principalement les paysages. Que ce soit dans la représentation des paysages ou des scènes de la vie quotidienne, ces gouaches revêtent un caractère éminemment réaliste, accordant une importance minutieuse aux détails, dans le but de répondre à la demande esthétique générale du marché occidental de l'époque. Ces œuvres sont généralement présentées et vendues sous forme de suites, abordant des thèmes tels que les paysages géographiques, les scènes de vie, la nature et les portraits de personnages.

La collection de gouaches de Thomas Dobrée, d'après les recherches et descriptions de Marie Richard, compte au total cent œuvres. Parmi celles-ci, douze dépeignent les paysages naturels et les échanges commerciaux le long de la rivière des Perles, six représentent les routes intérieures menant à Pékin, vingt sont liées aux demeures et aux jardins des mandarins, deux mettent en scène le négoce du thé, cinq illustrent des jeux d'enfants, sept sont des plantes et des fleurs, tandis que les quarante-huit restantes sont des portraits en pied de personnes chinoises de différents milieux sociaux de l'époque. Parmi ces cent œuvres, les éditeurs et l'autrice Lisa Bresner en ont sélectionné trente-trois pour leur impression et leur création littéraire.

Dans l'article « Le voyage à la Chine », Marie Richard décrit les gouaches en se basant sur des sources historiques spécifiques et en abordant différents aspects tels que le contexte de leur création, leurs objectifs artistiques, les techniques de peinture utilisées, les thèmes représentés, ainsi que les informations géographiques et les éléments culturels et historiques qui les accompagnent. Elle souligne également l'importance de confronter la composition des gouaches avec des récits publiés en Chine ou à l'étranger à partir de la fin du XVIII^e siècle, tels que le récit chinois *Six Récits au fil inconstant des jours* de Shen Fu, ou les récits européens *Voyage en Chine et en Tartarie* de Staunton, *Voyage à Pékin, Manille et l'Île de France faits dans l'intervalle des années 1784 à 1810* de Joseph de Guignes, ou encore *Le Voyage*

⁹⁷ Marie Richard, « Le voyage à la Chine », *Quatremers le Céleste*, Lisa Bresner, Nantes, Éditions MeMo, 1996.

⁹⁸ *Ibid.*

commercial et politique aux Indes orientales, aux Îles philippines et à la Chine de Renouard de Sainte-Croix⁹⁹.

Par exemple, en ce qui concerne les gouaches ayant pour thème « paysages naturels et culturels le long de la rivière des Perles », Marie Richard donne la description suivante :

De Macao à Whampoa, de Whampoa à Canton, en passant par l'île de Honan aux multiples jardins : lente est la progression des pilotes, à la fin des vents de mousson. Les peintres mettent en images cette remontée de la rivière des Perles, ne gardant bientôt la trace que d'une jonque ou d'un sampan sur une eau qu'agite à peine un clapotis, en ombres légères ourlées de blanc. Parfois la rivière est plus calme encore, et les embarcations y projettent une ombre dense et précise, contrastant avec la grande clarté qui frappe la surface de l'eau. Les rivages paraissent proches. Lieux de culture ou d'habitations, rythmés aussi par d'anciens fortins, des pagodes et des entrepôts, ils semblent tenir en secrets la vie qui les anime ; en vain y cherche-t-on une présence. Et le paysage, souvent boisé, prétexte à de subtiles nuances du pinceau, s'étire encore vers de plus lointaines collines, arides peut-être, aux formes douces, aux teintes suaves, sous un ciel toujours bleu, à peine soumis aux variations de lueurs roses du matin ou de clairs nuages, concession au goût occidental¹⁰⁰.



3 Gouache collection Thomas Dobrée : Navires remontant la rivière des Perles, de Macao à Whampoa

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ *Ibid.*

Le texte de Marie Richard présente une scène paisible et harmonieuse le long de la rivière des Perles, avec un regard objectif de conservatrice. Elle met en avant la beauté de la nature, des embarcations et des paysages environnants. Tout d'abord, elle se soucie de la représentation géographique et historique des lieux mentionnés dans les gouaches, tels que Macao, Whampoa et Canton, pour ensuite les replacer dans leur contexte historique et évaluer leur précision. Les descriptions des peintures démontrent une approche minutieuse et subtile de la représentation artistique, mettant en valeur les détails et les nuances du pinceau. Le texte souligne également la présence de lieux culturels le long de la rivière des Perles, tels que les pagodes, les entrepôts et les fortins anciens, ce qui suggère une riche histoire et une diversité culturelle. Ces éléments renforcent l'idée d'une scène vivante et animée, bien que la présence humaine reste discrète, laissant libre cours à l'imagination du spectateur. Marie Richard mentionne également l'influence occidentale perceptible dans la représentation du ciel, témoignant d'une rencontre entre les cultures chinoise et occidentale. En examinant les informations précises des gouaches et les descriptions textuelles de Marie Richard, il est évident que la conservatrice apprécie la façon dont le texte dépeint la scène sans imposer de jugements ou d'interprétations excessives. Son attention se porte sur l'appréciation de la technique artistique, la préservation de la culture et du patrimoine, ainsi que sur la nécessité de préserver l'authenticité et l'intégrité culturelle dans les représentations artistiques. À travers son texte, Marie Richard offre une vision équilibrée et descriptive, permettant aux lecteurs de se faire une idée précise de la scène représentée.

Dans la description des autres sujets de gouaches, Marie Richard a toujours utilisé la méthode de recherche mentionnée ci-dessus, combinant la description du contenu de l'image avec son contexte historique et culturel associé. Suivant l'ordre des sujets présentés dans les gouaches selon le livre *Quatremers le Céleste*, elle poursuit en décrivant les gouaches sur le thème du « commerce de Canton » et décrit l'ambiance animée et vivante de Canton, une ville située près de l'eau :

À Canton, la rivière est presque déjà la ville, retenant les embarcations en nombre devant les quais. De cette multitude mouvante, que maîtrisent des perches de bambou, se détachent les *house-boats* aux poupes élevées, rehaussés de vert et de rouge, parés de lanternes et d'enseignes, et les pavillons étrangers hissés au haut des mâts. Les équipages s'animent. Les portefaix n'ont de cesse d'aller et venir sur terre et sur bateau, tandis que les pourparlers avec traducteur se poursuivent sans relâche en bureaux et en entrepôts pour le départ des thés, des porcelaines et des soies¹⁰¹.

¹⁰¹ *Ibid.*

En même temps, tout en décrivant la scène animée du commerce prospère à Canton, elle n'oublie pas d'intégrer des faits historiques spécifiques, soulignant les restrictions imposées par l'empereur de l'époque sur le commerce d'exportation :

Derrière les factoreries, qui forment avec constance le fond de décor à cette première vision de Canton, seules quelques rues accueillent encore les marchands étrangers et leurs hôtes : pour une quête d'impressions, pour une découverte qui se heurte aux limites sévères des murs de la cité, à la réserve imposée par édit impérial¹⁰².

En outre, elle porte également une attention particulière à une gouache représentant l'incendie à Canton en 1822 :

Dans la représentation de l'incendie qui détruit partiellement, en novembre 1822, le quartier des treize *hongs*, la rivière est devenue lieu de refuge mais garde, dans la confusion, sa vocation à participer aux opérations marchandes¹⁰³.

Outre les paysages naturels de la rivière des Perles et les scènes animées des ports de Canton, la collection de gouaches présente également des tableaux qui dépeignent des scènes de vie plus intimes et significatives. Par exemple, nous découvrons la tranquillité de la vie à Ningbo, où « les marchands passent sans hâte, en barque, sur les canaux, le long des maisons d'artisans et de particuliers, [...], pour quelques pains de soja, des bols de riz cuit et des litchis¹⁰⁴ ». De même, nous sommes transportés dans les jardins et résidences des lettrés de Suzhou, où les terrasses et les toits occupent une place privilégiée, unissant harmonieusement la Terre et le Ciel. Chaque élément de ces scènes – les cours intérieures, les pavillons, les étages, les jardins, les murs d'enceinte, les fenêtres, les étangs, les bonsaïs, les rochers et les fleurs – fait « allusion aux paysages traditionnels des peintres lettrés de l'époque Ming¹⁰⁵ ». Dans un autre registre, nous pénétrons également dans les espaces intimes des résidences, où les décors et les aménagements intérieurs sont d'une finesse exquise, reflétant un souci du détail. Chaque objet décoratif revêt une signification profonde, « soulignant l'importance du rituel de l'accueil et la permanence des symboles taoïstes¹⁰⁶ ». Les gouaches nous offrent également des scènes de la vie familiale quotidienne, où des fonctionnaires se saluent respectueusement dans la salle de réception, où les festivités du Nouvel An résonnent de rires et de jeux d'enfants. Chaque tableau capture un instant fugace, une tranche de vie empreinte d'émotions et d'histoires. De plus, nous sommes également transportés au cœur de l'animation des maisons de thé,

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ *Ibid.*

témoignant de la ferveur des échanges, des paysages champêtres qui invitent à la contemplation et des portraits qui mettent en lumière les multiples visages des différentes strates sociales. Ces compositions, avec leur minutieuse attention aux détails, fusionnent harmonieusement les influences culturelles orientales et occidentales, comme le résume Marie Richard : « L'émotion gagne en intensité, favorisée par une double séduction : celle du regard, par les compositions minutieuses aux luminosités rares et précieuses, et celle de l'esprit par cette présence subtile, quoique intentionnelle, de la pensée chinoise¹⁰⁷. »



4 Gouache collection Thomas Dobrée : Demeure d'un mandarin en bordure d'un étang

¹⁰⁷ *Ibid.*



5 Gouache collection Thomas Dobrée : Entretien chez un mandarin



6 Gouache collection Thomas Dobrée :
Enfant mimant un combat

1.2 Le voyage intérieur de Lisa Bresner

Après avoir eu la chance d'admirer les gouaches de la collection de Thomas Dobrée, Christine Morault, directrice de la maison d'édition MeMo, les a beaucoup appréciées. Elle a souhaité en faire un livre, mais elle ne voulait pas d'un catalogue à l'image de celui réalisé en 1988 lors de l'exposition « Voyages à la Chine » au musée Dobrée. C'est alors qu'elle a fait appel à l'autrice Lisa Bresner. « J'ai moi aussi été émerveillée par les images », a raconté Lisa Bresner devant le journaliste : « Je les ai dévorées, digérées, oubliées avant d'écrire¹⁰⁸. »

Il s'agit de la même collection de gouaches de Thomas Dobrée, mais contrairement à Marie Richard, dans l'écriture de Lisa Bresner, son texte « Quatremers le Céleste » et l'article de Marie Richard « Le voyage à la Chine » adoptent des perspectives et des méthodes de création différentes.

Lisa Bresner n'a pas placé les gouaches au centre de sa création, comme l'a fait Marie Richard. Elle n'a pas examiné ni étudié les gouaches sous l'angle de leur contexte historique, de leur technique de peinture, de leurs thèmes artistiques ou de leur origine. Au lieu de cela, elle a capturé l'essence culturelle et historique des gouaches pour l'intégrer comme toile de fond et cadre, les incorporant et les fusionnant avec une plume libre et émancipée dans l'atmosphère de son texte. Les figures, les scènes et les éléments évocateurs de la Chine dépeints dans les gouaches sont habilement intégrés dans de petites histoires au sein du texte, tels des perles précieuses, tout comme la métaphore récurrente de cette « perle chère » à l'histoire. Ces éléments sont reliés par un fil de créativité et d'imagination, tissant ainsi un récit neuf et enchanteur.

1.2.1 L'Étranger au pays des Sères

Dès le premier abord, le titre du texte, « Quatremers le Céleste », plonge le lecteur au cœur d'un territoire exotique, ancien et mystérieux, situé à l'horizon lointain. D'emblée, le terme « Quatremers », une fois décomposé en ses deux parties, « quatre » et « mers », évoque poétiquement les quatre mers de la Chine. Dans l'optique du monde antique chinois, ces quatre mers s'étirent en une ceinture marine qui ourle les quatre horizons de la Chine : la mer de

¹⁰⁸ Cité par Thierry Guidet, « Le voyage en Chine d'un marin nantais », *Ouest-France*, lundi 3 juin 1996.

l'Orient, la mer de l'Occident, la mer du Sud et la mer du Nord. *Le Classique des montagnes et des mers* (*Shān Hǎi Jīng* 山海经) narre en détail les récits des mers lointaines et proches qui embrassent ces quatre points cardinaux. Plus encore, le concept des « quatre mers » est mentionné dans les vers du poème « Le Seigneur parmi les nuages (*Yún Zhōng Jūn* 云中君) » des *Neuf Chants* (*Jiǔ Gē* 九歌) de Qu Yuan (*Qū Yuán* 屈原) : « Il observe son domaine, en repousse les limites, au-dessus de quatre mers, il vole d'un trait¹⁰⁹. (PM, 40) » Au fil du temps, cette expression, autrefois ancrée dans une notion purement géographique, s'est progressivement étendue pour prendre une portée plus universelle, englobant la notion de « pays tout entier », voire du « monde entier ». Elle s'est discrètement infiltrée dans la conscience collective. À titre d'illustration, dès le début de sa « Dissertation sur les fautes des Qin (*Guò Qín Lùn* 过秦论) », Jia Yi (*Jiǎ Yì* 贾谊) relate l'ambition du Duc Xiao de Qin (*Qín Xiào Gōng* 秦孝公) d'« aspirer à l'esprit des quatre mers, engloutir le cœur des huit contrées sauvages¹¹⁰ », tandis que dans son poème « Lamentations de la pluie d'automne (*Qiū Yǔ Tàn* 秋雨叹) », Du Fu (*Dù Fǔ* 杜甫) confie : « Les vents et les pluies en transe, l'automne en tumulte. Un voile sombre enveloppe les quatre mers et les huit contrées lointaines¹¹¹. » Dans *Les Entretiens de Confucius* (*Lún Yǔ* 论语), Zi Xia adresse ces mots à Sima Niu :

Vie et mort sont fixées par le destin, richesses et honneurs dépendent du Ciel. Que l'honnête homme fasse son devoir gravement et sans faillir, qu'il traite autrui avec respect et civilité, et sur cette Terre, tous les hommes seront ses frères. Comment un honnête homme pourrait-il jamais se plaindre de n'avoir pas de frères¹¹² ?

Par la suite, cette expression « Nous sommes tous frères à l'intérieur des quatre mers (*sì hǎi zhī nèi jiē xiōng dì* 四海之内皆兄弟) » s'est enracinée dans la sagesse populaire, symbolisant que

¹⁰⁹ Le texte original en chinois est le suivant : « 览冀州兮有余，横四海兮焉穷. » Traduit en français depuis le chinois par Lisa Bresner.

¹¹⁰ Jia Yi (贾谊), « Dissertation sur les fautes des Qin (过秦论上) », Wu Chucai, Wu Diaohou (dir.) (吴楚材, 吴调侯选编), *Guwen Guanzhi* (古文观止), Beijing (北京), Zhong hua shu ju (中华书局), 1959, tome VI, p. 233. Le texte original en chinois est le suivant : « 囊括四海之意, 并吞八荒之心. » Traduit en français depuis le chinois par Tianqi Tan.

¹¹¹ Du Fu (杜甫), « Lamentations de la pluie d'automne (秋雨叹) », Peng Dingqiu et neuf autres personnes (dir.) (彭定求等十人选编), *Quan Tangshi* (全唐诗), Beijing (北京), Zhong hua shu ju (中华书局), 1980, tome 216, p. 2256. Le texte original en chinois est le suivant : « 阑风长雨秋纷纷, 四海八荒同一云. » Traduit en français depuis le chinois par Tianqi Tan.

¹¹² Confucius, *Les Entretiens de Confucius*, traduction du chinois, introduction et notes par Pierre Ryckmans, Paris, Gallimard, 1987, p. 70. Le texte original en chinois est le suivant : « 死生有命, 富贵在天。君子敬而无失, 与人恭而有礼, 四海之内, 皆兄弟也。君子何患乎无兄弟也 ? » Le traducteur Pierre Ryckmans a adopté le sens figuré de « 四海之内 », qui littéralement signifie « à l'intérieur des quatre mers » et symbolise « le monde entier », en le traduisant par « sur cette Terre ».

l'humanité tout entière est tissée de liens fraternels. Elle incarne ainsi l'idéal universel d'amour et de bienveillance.

Dans *Quatremers le Céleste*, le terme « Quatremers » semble également revêtir les deux significations évoquées précédemment : d'une part, au sein du récit, Quatremers apparaît comme le nom d'un traducteur chinois, un personnage qui se profile en tant que guide pour l'Étranger, assumant ainsi le rôle de passerelle entre l'Orient et l'Occident. Tel que dépeint par Lisa Bresner, ce personnage se dessine comme une silhouette éclairée et réservée, une sorte d'ermite au charme et à la poésie suggérant la sagesse ancestrale de la Chine. Dans une certaine mesure, il incarne l'héritage culturel millénaire de la Chine. D'autre part, *Quatremers le Céleste* raconte en substance une histoire où un étranger découvre une perle précieuse et rare dans la rivière des Perles en Chine, que les Chinois cherchent depuis des millénaires. Initialement, il avait l'intention de l'offrir à l'empereur de Chine, mais finalement, il décide de remettre la perle dans la rivière d'où elle provient. Dans le contexte de la Chine représentée par les gouaches, fermée au monde extérieur, et de l'histoire ultérieure de la colonisation et du pillage par l'Occident, cette histoire tente de transmettre un message positif aux lecteurs, en harmonie avec l'expression « Nous sommes tous frères à l'intérieur des quatre mers ». Ainsi, par le terme « Quatremers », l'autrice essaie de communiquer aux lecteurs le thème de la communication pacifique entre l'Orient et l'Occident, tel qu'il est formulé dans le texte :

Ils [les Chinois] semblent attendre quelque chose comme la perle qui augure ou désenchante ; quelqu'un comme l'Étranger qui vienne ou s'en aille. Certains pleurent, cachés dans leur foyer sur les flots ; ils ne savent plus si les Portes de Chine doivent rester ouvertes ou fermées. Quatremers seul connaît l'éternité, car en lui rien ne ferme à clé. (QC)

Il est donc évident que « Quatremers » incarne une conception culturelle ouverte, accueillante et intégrative. En ce qui concerne « le Céleste », étant donné que la Chine de la période impériale est également désignée sous le nom d'« Empire Céleste (*tiān cháo* 天朝) », l'utilisation de cette expression crée en quelque sorte une ambiance exotique et mystérieuse, permettant aux lecteurs d'avoir une première impression et une imagination préliminaire du contexte culturel du texte avant même de commencer la lecture.

Tout comme Marie Richard, les écrits de Lisa Bresner ont également pris en compte l'hommage et les offrandes de Thomas Dobrée à l'empereur de Chine, ainsi que le contexte historique du voyage commercial en Chine. Dès le début du texte, l'autrice dépeint une scène où un étranger arrive en bateau en Chine. Cependant, la création de Lisa Bresner semble s'affranchir du cadre historique spécifique et revêtir une forte couleur d'imagination et de

mythologie. Son récit se déroule indéniablement en Chine, mais il semble flotter en dehors d'une période historique précise. Certes, les fonctionnaires évoqués dans le texte sont désignés sous le terme de « Mandarins », ce qui correspond au contexte historique des gouaches et suggère que l'histoire se déroule pendant la dynastie Qing. Néanmoins, la « dynastie Qing » telle que présentée par l'autrice demeure une construction imaginaire, une réécriture altérée de la véritable dynastie Qing. Dans une certaine mesure, l'histoire de *Quatremers le Céleste* constitue une narration « contrefactuelle » de la Chine ancienne, s'évadant ainsi des limites de l'histoire telle que nous la connaissons.

Au début de l'histoire, dès la rencontre entre l'Étranger et la Chine continentale, le récit est empreint d'une atmosphère ancienne et de nuances mythiques. « Deux sourcils blonds s'arrondissent, le bateau n'oscille plus », c'est ainsi que débute le conte :

Deux sourcils blonds s'arrondissent, le bateau n'oscille plus. Un battement de cils de l'Étranger au nez long, les voiles filent au pays des Sères. Le passage des rochers du Borgne et de l'Éreinté, et d'un troisième qui ne vaut mieux. Des bouillons de la mer Jaune se hisse un mouchoir presque rouge. Le voyage quitte la voie de l'océan. À l'œil nu, on voit le premier mûrier grandir sur des terres encore intouchables. Des jonques par brassées de neuf. L'Étranger les compte, il écrit dans son journal de bord : « Les gens de la Soie escortent mon bateau, l'un d'entre eux monte sur le pont, il parle notre langue, il s'appelle Quatremers, il m'offre une pêche. [...] »

La terre est à portée de main mais il faut attendre la nuit et le matin. Tous mangent des pêches et gardent le noyau sous leur langue. Ils ne parlent plus, montrent à l'Étranger la pleine lune.

Quatremers dit : « Tu garderas le noyau de pêche dans ta bouche, tu t'endormiras avec. Et si cette nuit tu rêves que le pêcher fleurit, la Chine t'accueillera pendant trois vies. » (QC)

Dans le texte cité, l'autrice a dissimulé de nombreux éléments de la culture chinoise et des références littéraires. Tout d'abord, au lieu de mentionner directement la destination de l'Étranger, « la Chine », l'autrice utilise le terme « le pays des Sères », un nom que les érudits grecs et romains utilisaient, à partir du IV^e siècle av. J.-C., pour désigner la Chine, un pays d'Extrême-Orient situé à la fin de la Route de la Soie, en dehors de leurs territoires. Cependant, ce point de vue peut être remis en question, car même si l'on « interprète parfois le texte de Ptolémée qui situe le pays des Sères 'au dessus des Sines' comme une façon de distinguer une Chine du nord atteinte par la route terrestre de la soie et une Chine du sud atteinte par la voie maritime¹¹³ », l'opinion qui prédomine actuellement, soutenant l'identification des Sères avec

¹¹³ Yves Janvier, « Rome et l'Orient lointain : le problème des Sères. Réexamen d'une question de géographie antique », *Ktèma : civilisations de l'Orient, de la Grèce et de Rome antiques*, n° 9, 1984, p. 284.

les Chinois, n'est pas entièrement convaincante. Les Romains, qui semblent avoir « plus rêvé que connu le pays des Sères, [...], leurs descriptions du pays des Sères, situé à l'écart des autres peuples, parfois décrit comme entouré de montagnes, parfois comme insulaire, ne correspondent guère à la Chine¹¹⁴ ». En raison d'un manque de communication adéquate entre les marchands et les érudits, il est peu probable qu'une réelle communication ou qu'un véritable échange de connaissances entre les Romains et les Chinois de l'Antiquité ait eu lieu. Il se peut que « le pays des Sères n'était pour les Gréco-Romains que le pays rêvé d'un peuple de philosophes¹¹⁵ ». Malgré les débats qui entourent largement la notion de « pays des Sères », dans *Quatremers le Céleste*, l'autrice semble utiliser habilement l'ambiguïté véhiculée par ce concept pour créer une atmosphère mystérieuse et ainsi entamer son histoire.

Juste après, l'autrice évoque « le passage des rochers du Borgne et de l'Éreinté, et d'un troisième qui ne vaut mieux ». Cette phrase renvoie à un ancien surnom utilisé pour dépeindre les périls des voyages vers l'Inde et la Chine, notamment les tourbillons de la mer : « Dans le golfe Persique, [...], les trois funestes écueils noirs contre lesquels s'abattaient des vagues en furie [seront] tardivement désignés par une antiphrase 'ma sécurité et ses filles' qui avait évincé l'ancien sobriquet de 'l'éreinté et le borgne' qu'on donnait à deux d'entre eux (car le dernier n'en avait pas)¹¹⁶. » Leurs noms proviennent d'un dicton : « Kusayr, Uwayr et un troisième écueil, qui, autant qu'eux, jette le mauvais œil¹¹⁷. » À travers le choix et l'emploi des termes, il apparaît clair que, que ce soit « le pays des Sères » ou « le passage des rochers du Borgne et de l'Éreinté », l'autrice puise dans des références culturelles anciennes pour instaurer un voile de mystère et d'antiquité.

Ensuite, l'autrice mentionne « le premier mûrier » ainsi que « les gens de la soie » pour désigner « la Route de la Soie » qui relie depuis l'Antiquité le commerce et la culture entre l'Orient et l'Occident. De plus, de subtils détails parsemés dans le récit servent à mettre en lumière des aspects de la culture chinoise. Par exemple, l'expression « des jonques par brassées de neuf » met en exergue l'importance du chiffre « neuf » dans la perception chinoise. En Chine, du fait de la similitude de prononciation entre le chiffre « neuf (*jiǔ* 九) » et le caractère chinois

¹¹⁴ Hervé Inglebert, « Les relations entre le Daquin (l'empire romain) et le pays des Sères (l'empire chinois) », Thierry Piel (dir.), *Figures et expressions du pouvoir dans l'Antiquité : Hommage à Jean-René Jannot*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, p. 127-141.

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ Youssef Ragheb, « Les marchands itinérants du monde musulman », *Voyages et voyageurs au Moyen Âge*, Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public, 26^e congrès, Aubazine, 1996, p. 202.

¹¹⁷ André Miquel, *La géographie humaine du monde musulman jusqu'au milieu du 11^e siècle, Tome 3 : Le milieu naturel*, Paris, Éd. de l'EHESS, 2002, p. 260-261.

signifiant « longtemps (*jiǔ* 久) », ce chiffre est lié à l'idée de longévité et d'éternité. L'autrice intègre avec finesse ces notions de la culture chinoise dans les détails du récit. Bien qu'elle ne fournisse pas d'explications ni de notes spécifiques sur ces références culturelles, elles permettent aux lecteurs peu familiers avec la culture chinoise de se faire une première impression générale, à savoir que le chiffre « neuf » détient une signification cruciale au sein de cette culture.

Et la partie la plus onirique se trouve dans les paroles de Quatremers : « Tu garderas le noyau de pêche dans ta bouche, tu t'endormiras avec. Et si cette nuit tu rêves que le pêcher fleurit, la Chine t'accueillera pendant trois vies. » Ce passage, imprégné de symbolique culturelle, marie habilement des éléments concrets à des éléments imaginaires. L'association entre le noyau de pêche, le rêve et la Chine engendre une atmosphère à la fois exotique et énigmatique. Dans la culture chinoise, la pêche est souvent associée à des concepts tels que le bonheur, la fertilité et la longévité. Par exemple, dans *La Pérégrination vers l'Ouest* (*Xī Yóu Jì* 西游记), consommer une « pêche céleste (*Pán Táo* 蟠桃) » permet d'accéder à la longévité et à l'immortalité. Dans le texte, le geste de garder le noyau de pêche dans la bouche pourrait ainsi être vu comme une action de préservation ou une connexion avec l'essentiel. Quant au rêve d'un pêcher en fleur, vu que le pêcher dans la culture chinoise est également associé à l'abondance et au bonheur, ce rêve poétique et évocateur peut être perçu comme un symbole de renouveau et de croissance. Ce rêve renvoie d'ailleurs à la « source aux fleurs de pêcher (*Táo Huā Yuán* 桃花源) » sous la plume de Tao Yuanming (*Táo Yuānmíng* 陶渊明), un paradis terrestre isolé du monde, une utopie où les habitants vivent sans lois ni hiérarchie. En ce sens, ce rêve pourrait être interprété comme un vœu ou une sorte de promesse. D'ailleurs, l'autrice introduit la notion peu familière en Occident de « trois vies ». Cette notion a des connotations riches dans la culture chinoise. Elle s'entrelace avec la croyance en l'ascension vers l'immortalité par la métamorphose, influencée par les enseignements du bouddhisme et du taoïsme, se référant généralement aux vies passées, présentes et futures. Les concepts de « pêche » et de « trois vies » figurent parmi les notions culturelles chinoises préférées de l'autrice. Elle les a incorporés dans diverses œuvres, notamment dans son roman inédit *L'Heure Bleue*, également intitulé *Les Trois Vies d'Azur*, ainsi que dans son roman *La Vie Chinoise de Marianne Pêche*. Nous aborderons ces deux romans dans les chapitres suivants pour les présenter et les analyser.

Ainsi, à travers des mots imprégnés de touches culturelles et mythologiques tels que Quatremers, Céleste, le pays des Sères, les rochers du Borgne et de l'Éreinté, le mûrier, la soie,

la pêche, la pleine lune, les trois vies, etc., Lisa Bresner pose dès le début du texte une ambiance mystérieuse, ancienne et exotique. Elle annonce le voyage en Chine qu'elle propose d'entreprendre avec les lecteurs, à la découverte d'une Chine ancienne, onirique et imaginaire, qui se déploie comme « un pêcher fleuri dans un rêve », telle une « barque sans fond¹¹⁸ » (QC), où « seule l'âme passe de l'autre côté » (QC) : une Chine intérieure de Lisa Bresner.

1.2.2 Un récit empreint de la sagesse taoïste et de l'esthétique orientale

Dans l'histoire de *Quatremers le Céleste*, Lisa Bresner a pleinement mis en avant sa connaissance en sinologie. De nombreux points de vue sinologiques qu'elle avait abordés dans son mémoire de maîtrise sont utilisés dans la création littéraire de cette histoire, en particulier la poésie, la peinture et la calligraphie chinoises, la pensée taoïste et les concepts esthétiques de l'art oriental.

Par exemple, avant de débarquer, lorsque l'Étranger est encore sur le bateau, l'autrice décrit avec une plume poétique une scène où le passeur chante et Quatremers lui répond en écho avec sagesse :

Le passeur pousse sur sa perche. La barque avance, Quatremers et l'Étranger s'assoient sur le plat-bord, distraits par la chanson du passeur, ils posent leurs pieds dans le vide sans oser regarder où ils vont et ne vont pas.

Mer sucrée au sel

Il pleut sur mon chapeau

Ciel salé au sucre

Il ne pleut pas sur vos manteaux

Je suis à l'abri

Vous êtes à sa merci

Mais il pleut pareil sur nos âmes

Mer sucrée au sel, ciel salé au sucre

Je suis trempé

¹¹⁸ Le livre ne donne pas les numéros de page.

Vous êtes secs

Mais ce n'est pas la peine de vous renverser

une théière sur la tête

Quatremers humecte ses paupières : « L'encre du ciel sèche déjà. » Les destins sont écrits à la main et tombent un jour de l'empyrée en pluie, en neige, en feu sur la tête de quelqu'un.

La traversée dure en large et en long, le passeur pousse sur sa perche mais le vent retrousse ses manches et les berce immobiles. (QC)

Le texte cité présente une touche poétique et symbolique, ce qui ajoute une dimension métaphorique à l'histoire. Le lecteur est invité à entreprendre un voyage intérieur à travers des images évocatrices qui suivent. Dans les paroles de la chanson du passeur, le symbolisme lié à la mer et au ciel, associant les qualités contrastantes du sucre et du sel, évoque de manière implicite les deux côtés opposés qui s'harmonisent et forment un tout ensemble dans l'enseignement du taoïsme. De plus, le jeu de mots entre « trempé » et « sec » nous renvoie aux passages que l'autrice a rédigés dans son mémoire, créant ainsi une sorte de métaphore propre à l'autrice elle-même. Dans le mémoire de Lisa Bresner, à côté de l'œuvre du peintre chinois Yao Shou (*Yáo Shòu* 姚绶) intitulée « Assis seul écoutant la pluie (*Dú zuò tīng yǔ tú* 独坐听雨图) », elle commente de manière spontanée en ajoutant des annotations personnelles : « Que disent les bambous ? Quand il pleut sur terre le ciel est déjà sec. [...] La mousson ! Quelle barbe ! Bientôt je serai au sec avec mon copain le peintre. » (ACPC, 10) Il semble qu'aux yeux de Lisa Bresner, l'eau en général, et plus particulièrement la pluie, renferme une sorte de pouvoir d'illumination, comme elle le décrit dans *Pékin est mon jardin* : « Cette pluie à mon balcon, la chose la plus douce, la plus nue ! J'en avais collectionné les gouttes comme des vêtements pour m'habiller à l'intérieur, là où je voulais que personne n'aille. » (PMJ, 47) En ce sens, dans la chanson du passeur, l'état d'« être trempé » pourrait symboliser « un esprit lavé », tandis que l'état d'« être sec » pourrait être interprété comme un état « illuminé ». Cette interprétation nous permettra de saisir le sens de l'expression « renverser une théière sur la tête » dans les dernières paroles du passeur. Bien qu'à première vue cette expression semble étrange et curieuse, en la replaçant dans le contexte et en l'associant à la culture chinoise, nous comprenons que l'autrice exprime en réalité le concept de « *tí hú guàn dǐng* 醍醐灌顶 ». En chinois, cette expression est souvent employée pour décrire une révélation soudaine, une illumination subite ou une compréhension profonde et instantanée d'un concept ou d'une vérité. Son origine remonte au bouddhisme Chan. Littéralement, « *tí hú* 醍醐 » signifie le lait clarifié

ou le beurre clarifié, souvent utilisé dans les offrandes rituelles, et « *guàn dǐng* 灌顶 » signifie « verser de l'eau sur la tête », en référence à la cérémonie rituelle au cours de laquelle un maître verse de l'eau sacrée sur la tête d'un disciple pour transmettre une bénédiction ou une connaissance. Ainsi, dans le texte, en jouant avec les termes « trempé » et « sec », l'autrice exprime de manière poétique et humoristique que la transmission de la sagesse réside déjà entre ciel et terre, nul besoin de chercher avec acharnement. Enfin, la métaphore concernant « l'encre du ciel qui sèche » ainsi que celle du « destin écrit à la main, tombant en pluie » nous renvoient de nouveau aux passages du mémoire de l'autrice :

Ce poème qui s'élève au ciel et retombe en pluie de mots sur la terre du tableau, comble la tâche spirituelle. (ACPC, 12)

L'homme chinois croit au signe comme à une religion parce qu'il a compris qu'il était un signe tout comme une racine, un nuage, une goutte de pluie. La nature des arbres et des montagnes, de son pinceau et de son encre ne sont autres que son intime nature. (ACPC, 79)

Dans une perspective chinoise, l'autrice offre aux lecteurs une plongée poétique en associant métaphoriquement la pluie et l'encre du ciel, le geste de l'écriture et l'écriture du destin, ainsi que la nature extérieure et la nature intérieure.

Prenons un autre exemple. Dans le texte, pour présenter la perle à l'empereur, l'Étranger a besoin d'une recommandation de la part d'un fonctionnaire en poste. Sous la plume de Lisa Bresner, la rencontre entre l'Étranger, Quatremers et le fonctionnaire est décrite de manière étrange et surprenante. Contrairement à l'image humble et polie esquissée dans les gouaches, le fonctionnaire prend l'aspect d'un « mendiant » excentrique et dérangé, à tel point que l'Étranger pense initialement qu'il est décédé :

[...] « Et celui-là, lève-t-il encore la tasse au-dessus des sourcils ? » Quatremers répond : « Non, il n'est pas mort, je ne crois pas. Allons l'interroger. »

Ils s'approchent de la silhouette. Elle épouse le sol par les mains et les pieds. La chair jonche le chemin comme des morceaux de papier huilé. Seule la tête, tel un fanal, se balance vers l'ouest puis vers l'est. « Honorable, lui dit Quatremers, connaissez-vous le mandarin de derrière cette porte ? » La silhouette se lève à demi. Le vent change de direction ; il bouscule le fanal nord-sud.

[...] L'Étranger s'incline devant l'Honorable. La silhouette se lève. Son front brille. Il met son chapeau. « Je ne vous demanderai pas, Étranger, ce que vous voulez de notre Empereur en échange de la perle. [...] Mais j'ajouterai, comme si nous étions nés de la même graine de lotus, que le prunus me tienne lieu de femmes et les grues d'enfants. Entrez dans mon jardin maintenant. »

La silhouette secoue sa robe de chanvre et pousse la porte de la demeure. « Ah ! j'oubliais, je suis le mandarin de la rivière des Perles. Avant d'admirer mon jardin, soyez sûrs qu'il s'y cache un fou et mille folles dont il prend soin dans cent pots. » (QC)

Examinons de plus près le profil de cette « silhouette » : allongée au sol dans une robe de chanvre, adoptant les prunus comme épouses et les grues comme enfants, tout en dissimulant « un fou et mille folles » dans son jardin. Cette représentation évoque davantage les ermites lettrés de Chine, en particulier ceux de la période des Wei et des Jin, remarqués pour leurs comportements libertins. Cette « silhouette allongée au sol » rappelle naturellement l'image du « grand maître (*dà rén xiān shēng* 大人先生) » sous la plume de Ruan Ji (*Ruǎn Jī* 阮籍), l'un des ermites lettrés parmi les « Sept Sages de la forêt de bambous (*Zhú Lín Qī Xián* 竹林七贤) ». Dans son œuvre *Récit du Grand Maître* (*Dà Rén Xiān Shēng Zhuàn* 大人先生传), il décrit l'image idéale du « grand maître » comme un être vivant en dehors des normes, résidant sans attache, en quête de la voie supérieure sans s'ancrer en aucun lieu, tout en considérant le ciel et la terre comme demeure. De plus, l'expression « les prunus comme femmes et les grues comme enfants » provient de l'expression chinoise « *méi qī hè zǐ* 梅妻鹤子 ». Cette expression est souvent utilisée pour dépeindre la vie en ermite dans la montagne, et elle trouve son origine chez le lettré de l'époque des Song, Lin Bu (*Lín Bū* 林逋). Selon la légende, il a vécu en reclus sur la montagne solitaire, cultivant des prunus et élevant des grues, sans jamais contracter de mariage. On disait alors de lui qu'il était « marié aux pruniers et père des grues », ainsi naquit le terme « *méi qī hè zǐ* 梅妻鹤子 ». Ainsi, il est évident que dans le choix et la construction des personnages, par rapport à l'image traditionnelle des fonctionnaires conformes aux rites confucéens tels qu'ils apparaissent dans les gouaches, l'autrice privilégie les ermites lettrés fidèles à la philosophie taoïste, en mettant en avant leur mode de vie « hors norme » et « excentrique ». Cette image « idéalisée » d'un ermite lettré est fréquemment présente dans les personnages créés par l'autrice.

Pour découvrir le jardin du mandarin, ensuite, Lisa Bresner a poursuivi avec un langage poétique en associant des perspectives issues de l'art et de l'esthétique traditionnels chinois :

Le jardin se dessine aussitôt le silence revenu. Non, dix mille jardins en un seul. Le mandarin les délaisse le temps que quelques branches se baissent. La cour, un pavillon. À travers une dentelle de santal, une autre cour, un autre pavillon. L'Étranger ne peut les compter. Végétal, pierre ; inscriptions en creux dans la lumière, inscriptions en relief dans l'ombre ; personne sur les marches, puis un rire dans une pièce. Les yeux longent ces suites par les allées les plus souples. Des toits ronds comme le ciel, les nuées prennent leur élan et, sur les dalles carrées comme la terre, elles poussent l'Étranger au juste milieu.

[...] Le mandarin s'allonge parmi les pots. Ils contiennent des arbres, des lacs, des ponts miniatures et des choses comme des hommes que seul le doigt peut reconnaître. [...] Quatremers s'approche d'un pot : « Les proportions sont exactes, une montagne de dix pieds, un arbre d'un pied, un cheval d'un pouce et un enfant d'un cil tenu debout. »

[...] Quatremers l'aide à peine à déchiffrer les caractères dorés du fronton bleu : « Au lieu de me croire tout-puissant et de remplir des espaces vides, je suis devenu plus petit que je ne l'étais, presque invisible. Dans le plein j'ai creusé un trou et, si le sable ne l'a pas rempli, vous m'y verrez encore disparaître et illuminer le dernier mot que vous êtes en train de lire. » (QC)

Dans ce passage, en ce qui concerne le jardin chinois, l'autrice propose une description qui s'approche plus ou moins de ce qui est représenté dans les gouaches. Tout d'abord, elle utilise un langage poétique pour décrire les caractéristiques et le style des jardins chinois, tels que « un jardin au sein du jardin », « l'entrelacement des pavillons et des terrasses », « le jeu subtil entre la lumière et l'ombre », ainsi que « l'harmonie entre l'homme et la nature ». De plus, inspirée par la gouache abordant le thème de la « culture des bonsaïs dans le jardin », l'autrice mentionne particulièrement les bonsaïs dans les jardins chinois. Désignés souvent comme des « tableaux en relief » ou des « poèmes sans paroles », les bonsaïs ont été appréciés depuis l'antiquité par les lettrés et les érudits. Dans l'art des bonsaïs, on cherche à concrétiser l'harmonie entre la nature et l'homme, souvent en prenant des éléments de paysages naturels tels que montagnes et rivières comme modèles, puis en utilisant des techniques telles que la taille, le montage et la sculpture pour agencer avec soin des plantes, des pierres, des personnages et des animaux dans des pots. On crée ainsi des scènes miniatures évoquant des falaises escarpées, des pavillons perchés et des paysages montagneux. Dans le texte, l'autrice met l'accent sur cette capacité des bonsaïs à condenser la beauté de la nature de manière extrêmement minutieuse dans un petit pot, et elle évoque « le Canon dit au sujet des proportions », comme elle le mentionne également dans *Tuiles intactes et jades brisés* : « Une montagne de dix pieds, un arbre d'un pied et un cheval d'un dixième de pied, un homme d'un centième de pied. Les mensurations de l'homme dans cette loi sont inférieures à celles du minéral, du végétal et de l'animal. » (TIJB, 56)

Cependant, les paroles de Quatremers plongent de nouveau les lecteurs dans une réflexion philosophique à la manière taoïste. Son discours fait écho à la « deuxième manière de sculpter » dans *Le Sculpteur de femmes*, qui consiste à « créer du vide dans ce qui est plein » (SF, 37), suggérant ainsi une volonté de se débarrasser de l'égocentrisme et de s'affranchir. « Creuser un trou dans le plein » est une métaphore fréquemment utilisée par Lisa Bresner, qui d'une part montre sa préférence pour laisser une marque personnelle plutôt que de se fondre dans l'arrière-plan, et d'autre part reflète l'influence profonde de la culture chinoise, notamment

la pensée taoïste, sur son écriture. Cette métaphore du plein et du vide trouve également son illustration dans le passage ultérieur décrivant une scène dans le salon de thé :

Le marchand verse le thé, il continue jusqu'à ce que la tasse déborde. Mais il n'interrompt pas le jet de la théière. L'enfant, qui a soif, s'écrie : « Monsieur, ma tasse est déjà pleine !

– La mienne aussi », ajoute l'Étranger.

Le marchand de thé tend les deux tasses à ses hôtes. « Comme votre tasse, vous êtes plein de poussière et d'espoir. Comment pourrez-vous pleurer sans compter les larmes et rire sans sortir les dents, si vous ne commencez pas par vider votre tasse. » (QC)

Ensuite, à travers les paroles du mandarin, Lisa Bresner conduit les lecteurs du « jardin de la réalité » au « jardin du rêve » :

« C'est à cause de lui [le jardin] que les prunus me tiennent lieu de femmes et les grues d'enfants. La veille de mon mariage, je me suis allongé dans cette cour. Je regardais la Lune en pensant à ma bien-aimée, croyant qu'elle aussi regardait la Lune et me voyait lui sourire. Je m'endormis, je rêvais, j'épousais la princesse du Grand Royaume des Acacias. J'héritais, de cette union, du gouvernement de la préfecture du Rameau Sud. Mon bonheur était tel que je ne venais plus jamais dans cette cour regarder la Lune. À mon réveil, je découvris que la princesse du Grand Royaume des Acacias n'était qu'une graine de sésame et la préfecture du Rameau Sud une fourmilière installée au sud de la cour. Alors, dans de grands pots, le fou du jardin a planté tous les paysages où je rêvais de vivre. » (QC)

Dans ce passage, Lisa Bresner s'inspire de l'expression chinoise « le rêve du Rameau Sud (*nán kē yī mèng* 南柯一梦) » pour dépeindre le rêve onirique du mandarin. Cela provient probablement de son étude de l'ouvrage *Histoires extraordinaires et récits fantastiques* (1993) d'André Lévy¹¹⁹. Le terme « 南柯 » signifie littéralement une branche d'arbre tournée vers le sud, et l'expression « 南柯一梦 » trouve ses origines dans l'œuvre *Le Récit du préfet du Rameau Sud* (*nánkē tàishǒu zhuàn* 南柯太守传). L'histoire raconte comment le personnage principal, Chun Yu Fen (*Chún Yúfēn* 淳于棼), s'endort sous un arbre d'acacias, rêve qu'il accède au Grand Royaume des Acacias, y épouse une princesse, devient préfet du Rameau Sud et connaît une période de gloire et de richesse. Cependant, par la suite, le roi se méfie de lui et le renvoie dans sa patrie. En se réveillant, Chunyu Fen réalise que le Grand Royaume des Acacias était en réalité une fourmilière sous l'arbre d'acacias. Au fil du temps, cette histoire a été condensée en l'expression « le rêve du Rameau Sud », qui métaphorise la vie comme un

¹¹⁹ Voir André Lévy, « Rêve de fourmis. Biographie du préfet de Rameau Sud (*nánkē tàishǒu zhuàn* 南柯太守传) », *Histoires extraordinaires et récits fantastiques. Chefs-d'œuvre de la nouvelle (Dynastie des Tang, 618-907)*, Volume II, traduit du chinois et présenté par André Lévy, Paris, Aubier, 1993, p. 77-100.

rêve, où la fortune et la perte sont éphémères. Dans le texte, l'autrice fusionne l'idée du « rêve illusoire et la réalité » de l'histoire du « rêve du Rameau Sud » avec l'esthétique délicate des bonsaïs. Son objectif ne se limite pas à exprimer simplement le thème de l'éphémère de la vie tel un rêve, mais met l'accent sur la poésie qui émane du jardin chinois, ainsi que sur l'état d'esprit qui sait fusionner les émotions et l'environnement : à travers l'imagination et les rêves, un plaisir infini se lève d'une beauté dans ses moindres détails. Pour le mandarin, son jardin incarne une vie érémitique, et « son idéal est de vivre en miniature dans la nature qui réunit ce qu'il a sous les yeux tous les jours » (ACPC, 78). Tout comme le formule Hugo : « L'art a deux principes, l'Idée, qui produit l'art européen, et la Chimère, qui produit l'art oriental¹²⁰. » Dans la compréhension de Lisa Bresner, le « rêve » apparaît également dans la culture chinoise comme une manière de relier l'image et le texte, le conscient et l'inconscient :

L'Être chinois glisse de la réalité au rêve, perd son identité, se souvient de ce qu'il était pour mieux l'oublier, il n'a cure de ce qu'il est, de ce qu'il a été, de ce qu'il deviendra. (TIJB, 145)

Nous nous identifions à une image, une photographie, à un décor et nous nous projetons avec parfois trop de prudence ou de confiance dans les mots qui nous disent. Mais si l'on prend ses deux formes de messages à part, nous réveillons la douleur de manque, manque de ressemblance avec le rêve... et nous devons adopter un compromis, celui de la connotation, image plus texte pour retrouver l'équilibre que nous fournit spontanément le rêve.

C'est donc bien dans l'espace du rêve que se déroule la peinture chinoise qui associe naturellement l'image et le texte sans se poser plus de problème de conscience ou d'inconscience. (ACPC, 37)

Par la suite, au fil de l'histoire, l'enseignement taoïste ainsi que l'esthétique orientale se transmettent du mandarin à l'Étranger. Lorsque ce dernier sollicite le mandarin pour qu'il le présente à l'empereur, celui-ci lui fait une demande singulière :

– Reste une nuit dans mon jardin et, si tu peins des cascades qui m'assourdissent, je t'ouvrirai la route. » (QC)

Cette requête trouve son origine dans une anecdote : un empereur s'était plaint qu'un artiste avait représenté des cascades si bruyantes sur une toile que leur fracas l'empêchait de dormir. Cette anecdote est citée par Lisa Bresner dans son mémoire pour mettre en lumière la loi de transformation qui régit l'univers, la nature, la religion et l'homme (ACPC, 36). Saisir cette loi revient à pouvoir transcender les frontières de la réalité physique, adopter une perception au-

¹²⁰ Victor Hugo, « Lettre au capitaine Butler », *Œuvres complètes de Victor Hugo. Actes et paroles. II*, Paris, Albin Michel, 1937-1940, p. 162.

delà des apparences et discerner l'essence même des choses. Dans les passages suivants, lorsque l'Étranger reste seul dans le jardin pendant la nuit, il semble qu'il ait réellement saisi la signification profonde de cette loi :

L'Étranger reste seul dans le jardin. Il come une feuille de papier. Le décor se délivre. Toutes les perfections du monde à portée de soi. Les jardins dans un grain de moutarde, la nature ne se fait pas petite dans la cour, elle parle, transparente, quand le temps s'absente. [...] Il se fait le grain du grain de moutarde. [...] En lignes d'horizon, le sable est devenu vagues et les montagnes du jour sont devenues les îles du soir. Le jardin dans un grain de moutarde s'est renversé en océan dans un cristal de sel.

L'Étranger donne ses vêtements vénitiens à des bonzes, laisse sa lunette-à-approcher-la-Lune aux vieux confucéens et contre une cruche de vin échange sa bible jésuite. Il pose la cruche de vin sur le sol battu d'une cabane où ne tien debout qu'une seule fenêtre de papier. Il verse le vin dans une coupe et allume la mèche d'une bougie. Il boit mais ne réchauffe pas ses mains à la flamme. Dans la coupe, les ombres des bambous dansent avec l'alcool. [...] L'Étranger trempe son doigt dans l'alcool et peint les bambous sur le papier de la fenêtre. Il écoute quand il a trop chaud le frottement de leurs feuilles. Le matin, l'Étranger voit le soleil remplacer la lune dans sa coupe d'alcool. Les bambous peints la veille sur la fenêtre de papier ont disparu. Il déchire le papier et seules demeurent les baguettes de bois du cadre de la fenêtre. Les bambous du dehors le saluent. L'Étranger invite Quatremers, le mandarin et le fou du jardin à venir toucher sa peinture du dedans. (QC)

Dans ce passage à la fois poétique et philosophique, l'Étranger a appris à apprécier la nature d'un point de vue microscopique, fusionnant ainsi sa propre nature intérieure avec le monde extérieur. Dès lors, la beauté du jardin se raffine jusqu'à devenir l'équivalent d'un « grain de moutarde », tandis que lui, profondément lié à la nature, se fond progressivement en elle, les frontières s'effaçant, permettant à la nature de croître, de s'étendre et de circuler en lui. Il devient ainsi lui-même semblable à un « grain au sein d'un grain de moutarde ». Il saisit également l'esthétique chinoise de la création paysagère des jardins et parvient à déchiffrer les significations symboliques dissimulées derrière les rochers et le sable. L'expérience nocturne au sein du jardin imprègne l'esprit de l'Étranger d'une touche empruntée à l'art chinois. « Depuis notre arrivée, j'ai oublié mon nom » (QC), déclare-t-il. Par la suite, il se débarrasse délibérément des objets qui justifient son identité occidentale. Sous l'influence de la nature et de l'art chinois, il traverse une transformation intellectuelle et spirituelle. En ce qui concerne la peinture, au lieu de représenter des cascades, l'Étranger a opté pour les bambous, l'un des emblèmes de la culture chinoise, car « le bambou, aurait dit Quatremers, incarne la droiture et la grâce car sa tige pousse droit et se termine en finesse. Le bambou incarne l'humilité car le cœur de sa tige est creux, il est humble, il a le cœur vide. Il incarne la jeunesse car il reste vert en hiver, il incarne la pureté car il porte ses feuilles comme seul ornement » (QC). Et il apprend

à peindre en prenant exemple sur un véritable peintre chinois, qui sait maîtriser l'art de transcender complètement les contraintes des outils de peinture tels que le pinceau, l'encre ou le papier, en peignant avec son doigt à la place du pinceau, avec du vin à la place de l'encre. Lorsque l'alcool sèche et les traces s'effacent, il déchire le papier et passe directement à utiliser du vrai bambou dans sa peinture, car le bambou réside déjà dans son esprit, il n'est plus nécessaire de préserver le papier ni de tenir compte du cadre, il n'a plus besoin d'aucun support. Dans son mémoire de maîtrise, Lisa Bresner aborde déjà ses réflexions sur l'art chinois de peindre les bambous en mettant l'accent sur l'importance de dépasser les contraintes, comme celles imposées par le cadre du papier, pour laisser libre cours à l'imagination :

Le vide est lui-même considéré comme espace-temps. Prenons par exemple une peinture de bambous dont les branches et les feuilles s'arrêtent d'être peintes à la crête du papier. Les branches sont pleines et tendues vers le ciel, les feuilles sont bombées et lumineuses. Au-delà de la crête du papier, peut-être y a-t-il des branches cassées, des feuilles pourries ; peut-être le peintre a-t-il peint le printemps des bambous sur le papier, alors que sa vision l'emportait jusqu'à l'hiver... Libre à lui et libre à notre imagination. (ACPC, 68)

Par ailleurs, une autre métaphore est enfouie au sein de l'identité mystérieuse du « fou du jardin », telle que l'autrice l'a présentée dans le texte :

Le fou du jardin n'est pas venu. Il se repose dans sa chambre aux senteurs de poivre. [...] Le mandarin raconte : « Le fou entra un jour dans ma bibliothèque un morceau de miroir à la main. Il tourna plusieurs fois dans la pièce, s'arrêta devant une chaise sans s'y asseoir, devant des livres sans les ouvrir et devant le maître des lieux sans le dévisager. Il promenait son morceau de miroir partout et me dit enfin, avant de franchir le seuil : « Je n'ai rien au monde que ce troisième œil. Il peut tout refléter. Le ciel peut avaler la terre, je garderai, moi, toutes les merveilles de ce monde. Je le pose près de ma bouche quand j'ai faim, près de ma joue quand j'aime sans retour, près de mon oreille quand j'ai peur. » Je le priai de rester avec moi et de me montrer l'Occident. C'est ainsi que, dans ce petit morceau de miroir, nous avons vu pour la première fois votre grand nez. »

L'Étranger rit et entre dans la chambre aux senteurs de poivre, la tête basse et le dos courbé.

On trouve le fou nu dans sa chambre. Le chapeau carré du mandarin roule par terre, les sourcils de Quatremers jouent de l'accordéon, l'Étranger regarde grandir les pousses de bambou au plafond. « Est-ce ainsi qu'on rend visite à un ami, dit le fou, votre surprise ne surpasse pas la mienne. Je considère le toit de mon pavillon comme mon chapeau, la porte comme mon manteau, le jardin comme ma veste brodée ; alors messieurs, vous voilà dans ma chambre et, plus surpris que vous ne l'êtes je vous demande : qui vous a permis d'entrer dans ma culotte ? »

Les poutres de bois, un bol de pluie coule, la laque rouge en poudre. Les draps de gaze, un nuage passe, les fantômes sortent du sommeil. Le bracelet de jade, une roue tourne, le chignon s'envole.

Analysons le profil de ce « fou ». Tout d'abord, il réside dans une chambre embaumée de senteurs de « poivre ». À première vue, cette mise en place par l'autrice semble quelque peu étrange, mais en l'associant à la littérature classique chinoise, nous comprenons en réalité que l'autrice cherche à associer le profil du fou à la noblesse. En effet, dans la culture traditionnelle chinoise, le « poivre (*jiāo* 椒) », en raison de son parfum délicat, est souvent mentionné aux côtés d'herbes précieuses parfumées telles que l'orchidée et la cannelle. Il est considéré comme un trésor, une offrande pour la communication entre les humains et les dieux, et est souvent utilisé en métaphore pour décrire les personnes vertueuses et nobles. L'exemple le plus représentatif en est l'œuvre de Qu Yuan (*Qū Yuán* 屈原), où le poivre est mentionné à plusieurs reprises, comme dans les vers « Des joncs sur les murs, un sol de coquillages pourpres. Les cloisons seront enduites de poivre¹²¹ (PM, 44) » et « À l'origine, nos trois Souverains savaient rester purs, et trouver la place qui conviendrait à chaque parfum. Ils connaissaient le mélange du poivre et de la cannelle, à plus forte raison celui du basilic et de l'angélique¹²² ! » (PM, 122).

Ensuite, par le biais du « miroir » que porte le « fou », sous la plume de Lisa Bresner, il est également dépeint comme une figure de sage. Dans le texte, le « fou » nomme son miroir « le troisième œil ». En quelque sorte, c'est un « œil du cœur » destiné à percevoir tout ce qui est invisible à l'œil mais palpable à l'esprit, un miroir vivant où se reflètent les sentiments les plus diverses et les plus contradictoires. « Le miroir chinois ne reflète que d'autres miroirs » (ACPC, 62), comme le souligne l'autrice en abordant l'art chinois dans la peinture : « Ces touches, ces fragments, cette collection de perceptions discontinues et simultanées à la fois se reconstituent et se lisent à l'infini dans un tourbillon de l'œil qui va et vient sans cesse du mot à l'image et de l'image au mot. Sur la même feuille, comme si on avait posé un miroir au milieu, les mots se regardent et voient leur image en reflet, les images se regardent et voient leur idéogramme en reflet. » (TIJB, 105) Par ailleurs, le profil du fou tenant un miroir fait implicitement écho à l'image du « peintre » décrite par Platon. Celui-ci, en tenant un miroir, peut refléter en un court laps de temps le soleil, les étoiles, la terre, les animaux, les plantes et

¹²¹ Qu Yuan, *Les Neuf Chants* (*Jiǔ Gē* 九歌), Chant IV « La Dame de la Rivière Xiang (*Xiāng Fū Rén* 湘夫人) ». Le texte original en chinois est le suivant : « 荪壁兮紫坛, 播芳椒兮成堂. » Traduit en français depuis le chinois par Lisa Bresner.

¹²² Qu Yuan, *Li Sao* (*Lí Sāo* 离骚), vers 27. Le texte original en chinois est le suivant : « 昔三后之纯粹兮, 固众芳之所在. 杂申椒与菌桂兮, 岂惟纫夫蕙茝 ! » Traduit en français depuis le chinois par Lisa Bresner.

bien d'autres choses encore¹²³. Si notre perception de l'Autre n'est en fin de compte que la réflexion de cet Autre dans le miroir que nous tenons, telle une « apparence illusoire », alors la rencontre entre l'Orient et l'Occident pourrait bien suivre la même logique, tout comme le « grand nez » de l'Étranger qui se reflète dans le petit morceau de miroir du fou.

Par la suite, la rencontre entre tous et « le fou nu », tout comme leur première rencontre avec le mandarin, suscite autant d'émerveillement que de perplexité. En fait, l'image du fou puise son inspiration dans un texte de Liu Ling (*Liú Líng* 刘伶), l'un des Sept Sages de la forêt de bambous. Dans son œuvre « Ode à la vertu du vin (*Jiǔdé Sòng* 酒德颂) », il écrit : « En considérant l'immense durée depuis la création du ciel et de la terre telle une simple aurore, dix mille ans comme un bref instant, le soleil et la lune comme portes et fenêtres, les contrées lointaines comme une vaste cour. Vagabondant sans laisser de traces, résidant sans demeure, déployant le ciel comme abri, le sol comme siège, se laissant porter par son libre arbitre¹²⁴. » Dans *Anecdotes contemporaines et nouveaux propos* (*Shì Shuō Xīn Yǔ* 世说新语), on décrit également Liu Ling de la manière suivante : « Liu Ling était un homme qui se laissait souvent emporter par l'ivresse, vivant sans contraintes. Par moments, il ôtait ses vêtements pour rester nu à l'intérieur de sa demeure, ce qui suscitait des reproches de la part de ceux qui le voyaient. Il répondait : Je considère le ciel et la terre comme ma maison, les bâtiments comme mes vêtements. Alors pourquoi, chers amis, venez-vous ainsi vous glisser dans mon pantalon¹²⁵ ! » Dans le passage, Lisa Bresner utilise l'exemple de Liu Ling pour illustrer le caractère insoumis et débridé du « fou ».

Et finalement, de manière encore plus surprenante, il se révèle que le fou est en réalité un enfant. Dans le texte, l'entrée en scène de cet enfant est habilement orchestrée par l'autrice à travers une série de transitions cinématographiques, passant d'un plan éloigné à un plan rapproché, balayant des poutres de bois au bol de pluie, des draps au bracelet de jade, jusqu'au

¹²³ Platon, *République*, X, trad. Victor Coussin, 1822, 596d-596e, « Prends un miroir, présente-le de tous côtés : en moins de rien tu feras le soleil, et tous les astres du ciel, la terre, toi-même, les autres animaux, les plantes, les ouvrages de l'art, et tout ce que nous avons dit. Oui, je ferai tout cela en apparence ; mais il n'y aura rien qui existe réellement ».

¹²⁴ Liu Ling (刘伶), « Ode à la vertu du vin (酒德颂) », Fang Xuanling (dir.) (房玄龄等撰), *Jin Shu* (晋书), Beijing (北京), Zhong hua shu ju (中华书局), 1996, volume 49, p. 1376. Le texte original en chinois est le suivant : « 以天地为一朝, 以万期为须臾, 日月为扃牖, 八荒为庭衢. 行无辙迹, 居无室庐, 幕天席地, 纵意所如. » Traduit en français depuis le chinois par Tianqi Tan.

¹²⁵ Liu Yiqing (刘义庆), *Anecdotes contemporaines et nouveaux propos* (世说新语), Beijing (北京), Zhong hua shu ju (中华书局), 2011, Chapitre 23, p. 720-721. Le texte original en chinois est le suivant : « 刘伶恒纵酒放达, 或脱衣裸形在屋中, 人见讥之. 伶曰: '我以天地为栋宇, 屋室为裋衣, 诸君何为入我裋中!' » Traduit en français depuis le chinois par Tianqi Tan.

chignon. Cette alternance d'objets imprégnés d'éléments chinois tisse une toile d'images fluides et poétiques, créant une ambiance envoûtante.

En construisant le profil du « fou », Lisa Bresner établit une connexion entre les images du fou, du sage, de l'ermite et de l'enfant. Cette démarche s'inspire de l'enseignement taoïste, où la folie, la vertu, la solitude et la faiblesse se fondent harmonieusement dans la sagesse, permettant ainsi de magnifier l'image idéale du lettré chinois aux yeux de l'autrice.

Dans *Quatremers le Céleste*, que ce soient les images poétiques empreintes de sagesse du passeur et de Quatremers, le profil insouciant et libre de l'« ermite lettré » du mandarin et de l'enfant, ou encore l'esthétique orientale présente dans le jardin, il est ainsi évident que Lisa Bresner s'efforce, à travers la création de personnages ainsi que leur mise en récit allégorique, de donner vie à son idéal de représentation de la Chine. Comparé aux textes construits principalement autour d'explorations historiques et sociales, elle met en avant davantage un voyage artistique et spirituel. Sous l'égide de l'esprit taoïste, la plume de l'autrice oscille entre réalité et imagination, offrant aux lecteurs une expérience esthétique singulière. De plus, tout en présentant la subtilité de la culture chinoise, l'autrice tente également d'harmoniser les visions et les valeurs orientales et occidentales, qu'elle insuffle ensuite dans la nouvelle figure de l'Étranger.

1.2.3 Un conte imprégné d'anecdotes et d'humour

Dans le texte, Lisa Bresner choisit de représenter l'image de l'« enfant » pour plusieurs raisons. Tout d'abord, cela s'harmonise avec les gouaches qui mettent en scène des enfants en train de jouer. De plus, la transformation des protagonistes de « l'Étranger et Quatremers » en « l'Étranger et l'enfant » permet de rendre l'histoire plus attrayante pour un public jeune. En outre, l'inspiration de l'autrice provient sans doute de l'histoire entre Confucius et le prodige Xiang Tuo (*Xiàng Tuó* 项橐). Selon la légende, Xiang Tuo était un enfant prodige de la Chine, doté d'une intelligence exceptionnelle dès l'âge de sept ans. Il était capable de s'exprimer avec éloquence et de résoudre des problèmes avec la maturité d'un adulte. Après une conversation avec lui, Confucius fut profondément impressionné et décida de le prendre comme maître. Lisa Bresner était très intéressée par cette histoire et l'a spécialement traduite et racontée dans le chapitre intitulé « L'enfant qui répondit neuf fois à Confucius » de *Tuiles intactes et jades brisés*, ainsi que dans l'histoire intitulée « Le jeune maître de Confucius » de *Contes chinois : Le*

Bouvier et la Tisserande. De même, dans *Quatremers le Céleste*, l'enfant de l'histoire est également présenté comme un « prodige », à l'image de Xiang Tuo :

Il [l'enfant] accompagne l'Étranger chez le gouverneur de la ville. Seul le gouverneur peut obtenir une audience chez l'Empereur pour l'Étranger. Ne sont introduits chez lui que les membres de sa famille et les hommes doués de talents. L'enfant annonce au portier : « Je suis un parent du gouverneur Li. » On le laisse passer et s'asseoir parmi les invités. Le gouverneur Li lui demande : « Quels sont nos liens de parenté, je vous prie ? » L'enfant répond : « Autrefois, mon ancêtre Confucius respectait votre ancêtre Lao Zi et le considérait comme son maître ; aussi avons-nous entretenu de bonnes relations au fil des générations. » Le gouverneur Li et ses hôtes le trouvent prodigieux.

Un Haut Dignitaire vient juste d'arriver et tout le monde lui rapporte les paroles de l'enfant. Le Haut Dignitaire remarque : « On peut être très intelligent lorsqu'on est jeune, ce n'est pas pour autant que l'on sera remarquable une fois adulte. » L'enfant réplique : « Plus jeune, vous étiez sans doute un génie. » À ces mots, le Haut Dignitaire, trop embarrassé pour répondre, cède sa place à l'enfant¹²⁶. (QC)

Sous la plume de Lisa Bresner, la façon dont l'enfant et les adultes dialoguent rappelle davantage les conversations entre Confucius et Xiang Tuo, marquées par des questions astucieuses tout en conservant une touche d'innocence et d'humour. Comme le souligne l'autrice en déclarant : « Malgré son jeune âge, son intelligence est comme celle d'un vieux sage. » (TIJB, 38) En suivant l'ordre des images présentées dans les gouaches, dans la suite de l'histoire, l'Étranger se met en route vers la capitale en compagnie de l'enfant. Au cours de la description de leur aventure, de nombreux passages sont tirés de références des anecdotes chinoises. L'autrice fait usage de contes, de légendes, de proverbes ainsi que de devinettes, tout en racontant de manière humoristique et pleine de ludisme.

Tout d'abord, leur aventure est guidée par le fil rouge des « trois cerfs-volants » :

Le gouverneur tire sur la natte de son serviteur. Celui-ci ouvre un coffre et en sort trois cerfs-volants pliés. « Vous ne les lâcherez que lorsque vous rencontrerez une grande difficulté en chemin. Je vous remets ces trois gardiens du ciel dans l'ordre, chacun vous sauvera d'un péril ; à vous de juger de la gravité d'un obstacle et de la nécessité d'y échapper. Rassemblez vos trois âmes et vos six sens et mordez la poussière aux pieds de l'Empereur de ma part. » L'enfant et l'Étranger se prosternent front contre le sol et remercient le gouverneur. (QC)

Dans l'histoire qui suit, le premier cerf-volant aborde l'inscription « L'Homme à la perle est invincible », et grâce à lui, l'Étranger et l'enfant parviennent à échapper à une attaque de bandits. Le deuxième cerf-volant porte l'inscription « L'Homme à la perle est immortel », et il les aide

¹²⁶ Ce passage est en fait inspiré d'un conte chinois que l'autrice a traduit et intégré dans son ouvrage *Sagesses et malices de la Chine ancienne*. Voir Lisa Bresner, « Un adulte remarquable », *Sagesses et malices de la Chine ancienne*, Paris, Albin Michel, 2000, p. 47-48.

à apaiser leur conflit avec le marchand de thé. Quant au troisième cerf-volant, il affiche la phrase « Si l'Homme à la perle rend la perle à sa Rivière », et il finit par convaincre l'Étranger de remettre la perle à la rivière qui est sa véritable demeure. En ce qui concerne le concept des « trois cerfs-volants », l'autrice s'inspire probablement de l'anecdote des « stratagèmes cachés dans des pochettes (*jīn náng miào jì* 锦囊妙计) ». L'expression tire son origine du chapitre cinquante-quatre de l'œuvre classique chinoise *Les Trois Royaumes* (*Sān Guó Yǎn Yì* 三国演义). Selon la légende, Kongming explique à Zhao Yun qu'il a élaboré trois stratagèmes importants et que seul Zhao Yun est capable de les mettre en œuvre. Il remet à Zhao Yun trois précieuses pochettes contenant ces stratagèmes et lui donne mission d'escorter le seigneur dans le territoire de Wu. Zhao Yun devra suivre les stratagèmes contenus dans les pochettes dans l'ordre indiqué. Plus tard, le concept des « stratagèmes cachés dans des pochettes » a été élaboré, désignant ainsi la pratique consistant à rédiger des stratagèmes pour contrer des adversaires sur des morceaux de papier que l'on place dans une pochette. Ces stratagèmes peuvent être consultés en cas d'urgence, symbolisant ainsi des méthodes astucieuses et préparées pour résoudre des problèmes en situation critique. Dans le texte, Lisa Bresner réinvente cette anecdote en remplaçant les bouts de papier dans des pochettes par des paroles écrites sur des cerfs-volants pliables. Cette idée s'inspire sans doute, d'une part, de l'image des enfants tenant des enseignes et des lanternes dans les gouaches, et d'autre part, de l'utilisation historique des cerfs-volants à des fins militaires pour transmettre des informations urgentes. De plus, les cerfs-volants font partie des images stéréotypées associées à la Chine dans l'imaginaire occidental, ce qui renforce le caractère exotique du récit.

De plus, l'autrice a également intégré dans le texte des anecdotes issues de classiques expressions idiomatiques chinoises, telles que l'histoire de « se contredire soi-même » :

L'Étranger et l'enfant décident d'acheter un bouclier et une lance pour se défendre.

Dans le marché de la ville, un homme vend des armes. Pour vanter la qualité de son bouclier, il dit : « Mon bouclier est tellement dur que rien ne peut le transpercer. » L'enfant et l'Étranger s'approchent. Pour vanter la qualité de sa lance, le marchand dit : « La pointe de ma lance est si aiguisée qu'elle peut transpercer n'importe quoi. » L'enfant joint deux mains sur son front, son cœur et sa bouche ; il dit au marchand : « Et que se passera-t-il si l'on essaie de transpercer ton bouclier avec ta lance ? » Le marchand, honteux, lui offre les deux armes. (QC)

L'expression « se contredire soi-même (*zì xiāng máo dùn* 自相矛盾) » provient du livre *Han Fei Zi* (*Hán Fēi Zǐ* 韩非子). On raconte l'histoire d'un homme du Chu qui vendait à la fois des

boucliers et des lances. Dans le texte, Lisa Bresner a directement emprunté cette histoire allégorique classique¹²⁷.

En outre, dans le texte, on trouve des passages empreints d'imagination et d'humour. Par exemple, la manière dont le marchand de thé est décrit : « Le marchand de thé a un sourcil blanc avec quelques poils noirs. L'autre est noir avec quelques poils blancs. » (QC) Lorsqu'il verse le thé, « c'est le blanc qui noircit » (QC), et lorsqu'il se dispute avec l'Étranger, « le sourcil noir du marchand blanchit » (QC). Cette description est pleine de fraîcheur et de fantaisie. Un autre exemple, le dialogue entre Quatremers, l'Étranger et le passeur revêt une tonalité à la fois absurde, humoristique et perspicace :

L'Étranger, qui a moins froid que son manteau dans la barque sans fond, demande au passeur :
« Sais-tu jouer de la cithare à sept cordes ? »

– Non », répond le passeur. L'Étranger lui montre trois doigts et en replie un derrière sa paume.
« Alors, ta vie est diminuée d'un tiers. »

[...] « Et en peinture, reprend l'Étranger, serais-tu capable de me peindre ?

– Non », répond le passeur. L'Étranger hausse les épaules. Il lui montre trois doigts et en replie deux derrière sa paume. « Alors, ta vie est diminuée de deux tiers. »

[...] Le passeur retire sa perche de l'eau et dit : « Savez-vous gifler son museau de chameau, assourdir ses oreilles de buffle, ronger ses cornes de cerf, percer ses yeux de serpent, frôler ses nageoires de requin, échapper à ses serres de vautour, piétiner ses pattes d'ours et faire un nœud de sa queue en viscères de tortue ?

– Autrement dit, ajoute Quatremers, savez-vous combattre le dragon des Portes de Chine ?

– Autrement dit, continue le passeur, savez-vous nager ?

– Non », répond l'Étranger, qui grelotte de froid. Le passeur montre trois doigts et les replie tous derrière sa paume. « Alors, votre manteau hantera la rivière des Perles après vous.

– Néfaste », dit Quatremers. (QC)

Ce passage est en fait inspiré d'un conte chinois dans lequel un artiste demande au batelier s'il connaît la peinture et la musique¹²⁸. L'autrice a effectué une adaptation de l'histoire originale. Dans la scène, le dialogue entre l'Étranger, le passeur et Quatremers se déploie à travers les prismes de la sagesse et de l'humour. L'interaction entre les trois personnages est imprégnée

¹²⁷ Ce conte est également traduit et intégré dans *Sagesses et malices de la Chine ancienne*. Voir Lisa Bresner, « La lance et le bouclier », *Sagesses et malices de la Chine ancienne*, op. cit., p. 27-28.

¹²⁸ Voir Lisa Bresner, « L'art de nager », *Sagesses et malices de la Chine ancienne*, op. cit., p. 23-24.

d'une certaine ironie. Les questions en apparence énigmatiques servent en réalité à évaluer subtilement les compétences, tandis que les doigts repliés en réponse à ces questions illustrent de manière sarcastique des perspectives et des critères de jugement variés, ajoutant ainsi une dimension humoristique à la scène. Dans le texte, le contraste entre les questions sérieuses et énigmatiques d'un côté, et les réponses directes et minimalistes de l'autre, crée également une tension humoristique. Plus spécifiquement, dans la question du passeur, les actions suggérées pour « combattre le dragon des Portes de Chine » sont tellement exagérées et irrationnelles qu'elles suscitent un sentiment d'absurdité. Cela apporte une touche d'humour en mettant en évidence l'extravagance des défis évoqués. Par ailleurs, tout au long du texte, de nombreux petits détails dissimulent un humour involontaire et une touche d'innocence enfantine. L'autrice combine avec finesse l'imagination et la culture chinoise, permettant ainsi au texte de transmettre une culture étrangère tout en restant frais et original.

1.2.4 Un conte sur la « Chine » pour les « enfants » ?

« Si Lisa Bresner joue bien son rôle de médiatrice de culture, les rôles des personnages de son conte posent question », critique Roland Depierre dans son article « Jade brisé. Lisa Bresner : connaissance et reconnaissance de la Chine » sur le texte *Quatremers le Céleste* de Lisa Bresner :

Le texte évoque la difficile rencontre de l'Orient et de l'Occident quand les étrangers venaient acheter à prix d'or les soies, le thé, les porcelaines et les laques de l'Empire du Milieu ; il cite l'énigme du dragon mystérieux (monstrueux ?) qu'est la Chine avec ses secrets et ses risques. Mais s'il fait preuve d'une connaissance manifeste de la symbolique chinoise, le récit métaphorique du débarquement « oublie » qu'en ce même lieu se déroula la bataille de Humen qui ouvrit violemment la Chine au commerce de l'Opium comme en témoignent les deux musées qui bordent cette baie. Il y a donc, en sous-texte, une concurrence de mémoires, mais l'une est vive, l'autre absente. La reconnaissance ne peut se satisfaire de la rencontre avec l'autre, ni même de la connaissance de qui est l'autre, elle doit aussi faire preuve de la compréhension du point de vue de l'autre : telle me paraît être la voie étroite de la médiation interculturelle¹²⁹.

Dans son article, Roland Depierre fait remarquer que le texte de Lisa Bresner semble manquer de « compréhension » envers l'histoire réelle entre l'Orient et l'Occident, et il omet délibérément de mentionner des événements cruciaux entre les deux cultures. En tant que

¹²⁹ Roland Depierre, « Jade brisé. Lisa Bresner : connaissance et reconnaissance de la Chine », *op. cit.*

support culturel visant à présenter la culture chinoise aux jeunes lecteurs français, il semble que *Quatremers le Céleste* ne puisse échapper « aux fantasmagories de la Chine rêvée, évoquées par Leys, à ces pièges ethnocentriques et à ces pulsions narcissiques¹³⁰ ».

Le récit de *Quatremers le Céleste* remplit-il efficacement le rôle de la « médiation interculturelle » ? A-t-il véritablement démontré une « compréhension du point de vue de l'autre » ? Nous pouvons envisager ces questions en suivant les réflexions de Roland Depierre.

Tout d'abord, nous abordons la question de l'idéologie, de l'orientation culturelle et de la transmission de la diversité culturelle, en d'autres termes, la question de la « Chine » telle qu'elle est décrite dans le texte.

Comme évoqué précédemment, dans *Quatremers le Céleste*, Lisa Bresner raconte une histoire de la Chine qui s'inscrit dans une réalité alternative sur le plan historique. L'objectif de l'autrice était de créer un espace imaginaire riche en éléments chinois et imprégné de l'esprit chinois, sans chercher nécessairement à restituer fidèlement l'histoire ou à véhiculer une idéologie particulière. De plus, si l'on se réfère aux faits historiques concrets, les quatre voyages de Thomas Dobrée en Chine ont eu lieu entre 1818 et 1826, alors que la bataille de Humen s'est produite en 1839, suivie de la première guerre de l'opium de 1839 à 1842. Étant donné que les scènes décrites dans les gouaches se déroulent avant l'invasion occidentale en Chine, l'absence d'une mention explicite dans le texte semble tout à fait justifiée. En effet, dans certains passages du texte, l'autrice laisse entendre l'arrivée imminente de l'invasion occidentale, comme en témoigne le passage suivant :

Les Chinois vendent, crient, s'assoient sur leurs talons. Près de la rivière des Perles, ils regardent tous devant eux l'Étranger marcher. « C'est lui, c'est lui qui a trouvé l'unique perle de la Rivière. Un étranger ! Il va l'offrir à l'Empereur, c'est un étranger qui sera couvert de faveurs. Avec nos litchis et nos fromages de soja, nous sommes bien misérables. »

« Il a une tête de colon, il veut nous voler notre trésor et nous envahir », dit une vieille femme.

(QC)

Dans le texte, l'autrice semble utiliser l'image de l'Étranger prenant la seule perle de la Rivière des Perles pour faire allusion à l'invasion de l'Occident en Chine au XIX^e siècle. Cependant, en examinant l'ensemble du texte, on constate qu'à la fin, l'Empereur refuse le cadeau de

¹³⁰ *Ibid.*

l'Étranger¹³¹, et ce dernier remet la perle à la rivière. Ainsi, l'autrice transmet des valeurs positives concernant la paix entre l'Orient et l'Occident, à savoir l'idée que « les envahisseurs devraient avoir le courage de reconnaître leurs erreurs, de les corriger et de restituer les trésors pillés aux pays envahis ». En ce sens, l'Étranger semble « réaliser » en quelque sorte le vœu exprimé par Victor Hugo dans sa lettre au capitaine Butler : « J'espère qu'un jour viendra où la France, délivrée et nettoyée, renverra ce butin à la Chine spoliée¹³². » Il est donc évident que Lisa Bresner n'a pas délibérément omis, évité ou embelli les faits historiques de l'invasion occidentale dans sa création. Au contraire, elle a choisi de les présenter sous forme de fable pour proposer une vision possible de la coexistence harmonieuse entre l'Orient et l'Occident. Ce qu'elle partage n'est pas un régionalisme étroit ni une culture conservatrice, mais plutôt un humanisme orienté vers l'avenir et une préoccupation humaniste. Fondamentalement, son objectif était de raconter une histoire imprégnée de l'esprit et de l'esthétique orientaux, sans chercher à expliquer aux lecteurs français ce qu'est réellement la Chine ni à définir ce qu'est un véritable Chinois. Elle souhaitait plutôt leur offrir l'opportunité d'interagir avec une culture étrangère, d'enrichir leur imagination et de les accompagner dans un voyage vers d'autres cultures et le monde.

Pourtant, l'histoire de Lisa Bresner, telle qu'elle est présentée dans une perspective « interculturelle », reflète inévitablement la vision du monde telle que perçue depuis la perspective occidentale, même si l'autrice possède une solide base en sinologie. En ce qui concerne la façon dont la Chine est présentée dans les livres pour enfants, le fondateur et éditeur de la maison d'édition HongFei Cultures, Chun-Liang Yeh (葉俊良), a fait remarquer qu'en France, certains livres pour enfants portant sur la Chine et la culture chinoise, bien qu'ils aient pour but d'instruire les enfants sur le monde, ont tendance à se plier aux désirs de curiosité des lecteurs en plaçant des scènes dans une Chine ancienne, mystérieuse, avec ses architectures magnifiques et ses décorations délicates, ou en exprimant une certaine nostalgie pour la beauté d'une tradition en déclin. Selon lui, « ces œuvres reflètent une forme d'ethnocentrisme culturel, héritée de la manière dont les générations précédentes de Français percevaient les autres régions

¹³¹ L'histoire de l'empereur refusant la perle s'inspire en fait d'un conte chinois dans lequel le prince du royaume de Song trouve que refuser d'accepter le jade offert est un acte encore plus précieux que le jade lui-même. Ce conte a été traduit et intégré par Lisa Bresner dans *Sagesses et malices de la Chine ancienne*. Voir Lisa Bresner, « L'homme de Song offre un jade », *Sagesses et malices de la Chine ancienne*, op. cit., p. 71-72.

¹³² Victor Hugo, « Lettre au capitaine Butler », op. cit., p. 163.

du monde¹³³ ». Il est indéniable que la « compréhension » de Lisa Bresner de la Chine, telle qu'elle est décrite dans le texte, bien qu'elle soit empreinte d'imagination et de poésie, repose principalement sur une approche ancrée dans la tradition de la sinologie française et les inclinations esthétiques qui en découlent. En d'autres termes, ses écrits sur la Chine sont en grande partie construits sur la base d'une « culture chinoise occidentalisée », à laquelle l'autrice a ajouté des éléments qu'elle apprécie particulièrement dans le cadre de ses études, tels que la sagesse taoïste, la mythologie et la poésie, entre autres. Dans *Quatremers le Céleste*, de nombreux points de vue exprimés correspondent à ceux qu'elle développe dans ses travaux académiques, ce qui explique en partie les choix et les préférences relativement « inhabituels » de l'autrice en ce qui concerne certains éléments de la culture chinoise, tels que la représentation des « prunus comme femmes et des grues comme enfants », « le rêve du Rameau Sud » ainsi que la caractérisation de l'enfant comme un « fou ».

Ensuite, nous abordons la question du choix des thèmes et des éléments culturels, l'une des composantes essentielles de la « médiation interculturelle ».

Il est bien connu que les livres pour enfants véhiculent des conceptions culturelles spécifiques selon le contexte culturel dans lequel ils sont produits. Leur contenu transmet les connaissances, les valeurs et les perspectives du monde que les adultes souhaitent inculquer aux plus jeunes. Dans cette optique, le choix des éléments culturels doit être effectué avec une grande prudence et réflexion, car le texte reflète l'observation et la perception de l'auteur sur la culture. Il joue un rôle crucial dans la manière dont les lecteurs se forment leur propre vision culturelle et trouvent leur propre « place culturelle ». En raison des différences culturelles entre la Chine et la France, une histoire très appréciée en Chine ne suscitera pas nécessairement le même enthousiasme en France. De même, une référence largement reconnue dans le domaine des études chinoises en France ne sera pas automatiquement acceptée et comprise par le grand public français. Par conséquent, le choix des éléments culturels doit prendre en compte de multiples facteurs, en particulier en évitant de sélectionner des récits trop obscurs pour les lecteurs français qui ne sont pas familiers avec la culture chinoise. En effet, les premières personnes qui entrent en contact avec ces livres sont les parents des enfants, qui ne sont pas nécessairement familiers avec la culture chinoise. S'ils estiment que le contenu est trop hermétique et difficile à comprendre, ils auront du mal à encourager leurs enfants à lire.

¹³³ Chun-Liang Yeh (葉俊良), *Je fais des livres pour enfants en France* (我在法國做圖畫書), Taipei (臺北), Éditions Yushan (玉山社), 2017, p. 100. Le texte original en chinois est le suivant : « 傳承上一代法國人看待世界其他地區時所採用的文化本位主義. » Traduit en français depuis le chinois par Tianqi Tan.

Comme nous l'avons montré, la Chine dans l'œuvre de Lisa Bresner est un espace imaginaire fondé sur les études sinologiques françaises et les textes classiques chinois. Cependant, cela se traduit par de nombreux passages du texte riches en références culturelles chinoises et en métaphores complexes, sans que l'autrice ne fournisse de commentaires ou d'explications sur ces connaissances sinologiques. Cela risque de désorienter les lecteurs et de laisser ceux qui ne sont pas familiers avec les études sinologiques ou qui ne possèdent pas une connaissance suffisante de la culture chinoise se sentir perplexes et désemparés. Par exemple, sur le site Babelio, nous pouvons lire un commentaire d'un critique qui exprime son point de vue de la manière suivante :

Les éditions MeMo se lancent dans le roman, ou dans un truc qui ressemble à du roman, du moins sur le format.

Et je dois dire un truc : je n'ai absolument rien compris ! Pour moi, les personnages sont restés hyper flous, certaines phrases ne voulaient absolument rien dire, ou c'est [lorsqu'elles étaient] mises ensemble qu'elles ne voulaient rien dire. Autant dire que je suis passé totalement à côté, mais complètement !

Sauf en ce qui concerne les illustrations à l'encre : elles sont magnifiques, très expressives, belles, hypnotisantes, de véritables tableaux¹³⁴.

Bien que ce commentaire ne puisse pas représenter l'opinion de tous les lecteurs, il reflète néanmoins les sentiments d'une partie d'entre eux. En effet, dans *Quatremers le Céleste*, certains aspects sont particulièrement accessibles et attrayants pour un large public. Par exemple, le chant du passeur, empreint de charme enfantin et facile à comprendre, ainsi que la description du jardin qui permet aux lecteurs d'apprécier l'esthétique chinoise, les dialogues astucieux entre l'enfant et le mandarin, les messages écrits sur les cerfs-volants, et l'histoire sur des boucliers et des lances, captivent et sont susceptibles d'intéresser les jeunes lecteurs. Cependant, il est indéniable que le texte contient de nombreuses métaphores et allusions qui le rendent peut-être plus adapté à des lecteurs ayant une certaine connaissance de la culture chinoise, ou à ceux qui le lisent avec un guide explicatif du contexte culturel. Par exemple, la rencontre entre l'Étranger et le mandarin, son apparence négligée, ainsi que les références aux ermites, ou encore le rêve du Rameau Sud raconté par le mandarin, ainsi que les propos de l'enfant reprochant aux autres d'avoir « entré dans sa culotte », ces passages font souvent usage d'un langage symbolique, de métaphores et de thèmes abstraits, tout en abordant les différences

¹³⁴ Un critique sur le livre *Quatremers le Céleste* de Lisa Bresner, disponible en ligne à l'adresse : [critique Quatremers le Céleste Babelio](#), consulté le 22 avril 2023.

culturelles entre l'Orient et l'Occident. Si les lecteurs ne sont pas familiers avec le contexte culturel et les détails pertinents, cela peut entraîner des difficultés de compréhension.

En troisième lieu, nous abordons la question du langage utilisé dans le texte.

Dans l'histoire de *Quatremers le Céleste*, malgré la présence d'un enfant parmi les personnages principaux ainsi que de nombreux passages empreints d'innocence enfantine, le texte ne semble pas recourir au vocabulaire et à la syntaxe familiers aux jeunes lecteurs. Le texte regorge de poésie, mais son attrait pour un public jeune laisse encore à désirer. À titre d'exemple, prenons un passage du texte :

« Je ne comprends pas. Néfaste-Faste-Néfaste. Depuis mon départ d'Occident, il n'est pas un de mes regards que vos bouches sucrées n'aient saupoudré de cette ritournelle. J'ai pourtant trouvé la plus grosse perle de la Rivière... et je ne peux vous empêcher de sourire en long, au large et en travers de mon chemin... et je manque tous les neuf pas, dites-vous, de me piquer à cette fleur, la Chine. La fleur l'appelle-t-on, quelle fleur ? Pourquoi sent-elle si bon, si je ne peux la cueillir, si je ne peux l'offrir à mon Roi ? »

Quatremers, sur le chemin des comptoirs étrangers, agite son éventail. « Et si ton Roi sentait en toute fleur le nom de la Chine ! Qu'importe si elle blesse ton doigt blanc. Les pauvres de Chine ne connaissent pas le nom de cette fleur, ils creusent encore le ventre pour serrer dans leur nombril l'ombre d'un seul de ses pétales. Si tu ne comprends pas pourquoi on ne pêche pas les poissons en asséchant la rivière, je te montrerai d'autres fleuves si minces qu'une pivoine ne peut y baigner qu'un grain de pollen. »
(QC)

Le langage utilisé dans le passage se distingue par son caractère poétique, métaphorique et énigmatique, contribuant ainsi à instaurer une atmosphère mystérieuse et à exprimer les complexités du désir de l'Étranger d'atteindre et de comprendre la Chine, tout en mettant en contraste la perspective de Quatremers. Cependant, le langage employé dans le texte risque de ne pas être très accessible aux jeunes lecteurs en raison de son caractère symbolique. Certains termes, tels que « Néfaste-Faste-Néfaste », « ritournelle », « creuser le ventre et serrer dans le nombril », « pivoine », ainsi que les métaphores concernant la fleur de la Chine, le jeu de mots entre 花 (*huā*, « fleur ») et 华 (*huá*, « splendeur » ou « civilisation ») dans 中华 (*Zhōnghuá*, « Chine » ou « civilisation chinoise »), et la pêche des poissons, peuvent rendre la signification moins évidente pour les lecteurs qui ne possèdent pas encore une maturité linguistique suffisante ni l'expérience nécessaire pour interpréter ces éléments littéraires et apprécier la complexité du langage poétique. Prenons un autre exemple :

L'Étranger continue de marcher sur les chemins du Sud. « Je n'apprendrai donc qu'à agiter le chasse-mouches.

– Et si la libellule tarde ... ?

– Nous nous rencontrerons comme deux gouttes qui tombent dans l'eau. »

« Faste », ne dit pas Quatremers. (QC)

Dans le passage, l'Étranger poursuit son voyage à travers les régions du Sud. La phrase « je n'apprendrai donc qu'à agiter le chasse-mouches » laisse entendre qu'il estime n'acquérir que des connaissances futiles pour l'instant. Cette idée est ensuite renforcée par sa question « et si la libellule tarde ... ? », qui suggère une attente, symbolisée par une libellule, envers quelque chose ou quelqu'un, probablement lié à une compréhension plus profonde de la culture et de l'esprit chinois. La réponse poétique évoque la rencontre inattendue à venir entre l'Étranger et la culture chinoise, suggérant que, même si l'attente se prolonge, la rencontre se produira naturellement, tout comme deux gouttes d'eau tombent dans l'eau. Les métaphores utilisées, telles que le chasse-mouches, la libellule et les gouttes d'eau, créent une ambiance semblable à celle d'un haïku japonais, mais elles rendent également le texte complexe à saisir. De plus, il est à noter que les notions de « Faste-Néfasté », traduites littéralement en chinois par « 吉-jí-凶-xiōng », font partie intégrante de la culture chinoise traditionnelle et sont étroitement liées au taoïsme et au *fengshui*, qui visent à harmoniser l'énergie environnementale pour favoriser la chance et le bien-être. Dans le texte, l'autrice exploite ces termes pour créer une atmosphère mystérieuse et ambiguë, cependant, cette touche risque de rendre le texte encore plus flou et difficile à comprendre pour les jeunes lecteurs occidentaux.

Cependant, nous remarquons que sur le site Web de l'édition MeMo, la première édition de *Quatremers le Céleste* est répertoriée dans la section du catalogue pour adultes, tandis que la réédition est classée sous la catégorie « Des livres à part ». Bien entendu, la question des lecteurs en littérature pour enfants est intrinsèquement contradictoire et chargée de paradoxes. Il semble que l'autrice et les éditeurs ne souhaitent pas restreindre la portée de ce livre uniquement aux enfants. Il s'agit davantage d'un livre d'art avec un texte poétique. L'âge des lecteurs n'a que peu d'importance, ce qui compte, ce sont la curiosité et l'imagination qui permettront de se plonger dans l'histoire racontée. De toute façon, étant donné que c'est la première incursion de Lisa Bresner dans le domaine de la littérature de jeunesse, ainsi que son premier essai d'associer la culture chinoise, son expertise en sinologie et la littérature pour un

jeune public, *Quatremers le Céleste* peut être considéré comme une tentative et un point de départ significatifs.

Par la suite, dans ses œuvres de littérature pour enfants, l'autrice a emprunté le contexte et la trame de l'histoire de *Quatremers le Céleste*. Par exemple, dans *Foming et le trésor des mers*, publié en 1999 chez Père Castor Flammarion, elle relate les aventures d'un jeune pêcheur nommé Foming, qui suit le capitaine du navire « Lotus d'Or » dans les quatre mers. Des éléments présents dans *Quatremers le Céleste*, tels que les marchands de litchis, réapparaissent dans cet album, et l'un des ports des quatre mers est même nommé « Senteurs de Poivre ». De même, dans *Lully de Chine en Chine*, édité en 2000 chez Éditions Gallimard Jeunesse, l'autrice raconte l'histoire de Lully, une « étrangère » de seize ans, embarquée avec son père à bord d'un voilier en route pour la course au thé en Chine. De Canton à Pékin, elle découvre la langue et la culture chinoises, ainsi que la sagesse et les rituels de ce nouveau monde. Nous analyserons plus en détail cette œuvre dans le développement suivant.

2. La sculptrice d'idéogrammes

Après avoir écrit *Quatremers le Céleste*, Lisa Bresner a élargi ses horizons littéraires en se lançant dans la création de livres pour enfants. Alors que *Quatremers le Céleste* penchait vers la forme d'un roman et s'adressait davantage à un public adulte sur le plan linguistique, marqué par une variété de facteurs culturels, il peut être considéré comme une sorte de « transition » dans la carrière de l'autrice. Par la suite, dans ses œuvres ultérieures, Lisa Bresner a continué à perfectionner sa perspective et son style d'écriture. Elle a cherché à utiliser des formes d'expression plus simples et adaptées à la compréhension et à la sensibilité des enfants et des adolescents, tout en transmettant la culture chinoise.

Elle a tout d'abord porté son attention sur les idéogrammes, qui ont été la clé de son introduction à la langue chinoise lorsqu'elle était jeune. Depuis lors, elle a créé la collection « Étymologie animée », destinée à initier les enfants de trois à six ans aux caractères chinois. Elle a également conçu des livres d'aventures « bilingues » qui intègrent l'apprentissage des caractères chinois à des histoires passionnantes, tout en essayant de développer des « manuels » de chinois adaptés aux jeunes français. Lisa Bresner s'efforce ainsi de rendre la découverte des caractères chinois aussi ludique que possible pour les enfants et les adolescents.

Dans l'émission *For Intérieur* sur France Culture, Lisa Bresner a partagé ses débuts dans l'initiation des enfants au chinois. Pendant ses études à l'INALCO, son professeur Jacques Pimpaneau lui a suggéré de poursuivre ses études de chinois classique et de sinologie aux États-Unis. En enquêtant sur les programmes et les institutions liés au chinois aux États-Unis, elle a découvert par hasard qu'à New York, une institution proposait des cours de chinois, notamment d'écriture des idéogrammes, pour des enfants souffrant de troubles psychologiques. Ces cours étaient conçus comme une forme de thérapie linguistique et psychologique visant à ajuster l'état mental et spirituel des enfants. Bien que Lisa Bresner n'ait finalement pas choisi de partir aux États-Unis pour diverses raisons, elle s'est inspirée de ces cours « thérapeutiques » et a décidé d'expérimenter quelque chose de similaire à Paris. Elle a axé son approche sur la « thérapie » potentielle découlant de l'apprentissage du chinois, en enseignant la langue aux enfants en maternelle, parfois même avant qu'ils ne développent des notions alphabétiques. Initiant ses cours dans certaines écoles maternelles, elle a également dispensé des cours particuliers en dehors des heures de classe. Ces expériences ont profondément sensibilisé Lisa Bresner à la nature des enfants. En enseignant le chinois, elle cherche à encourager de manière concrète le développement des compétences linguistiques. Au cours de ce processus, l'idée de créer une série de livres pour enfants sur l'initiation aux idéogrammes et l'enseignement de la langue a germé :

Animateur : J'aimerais rebondir sur l'idée qui me semble très forte et riche de la thérapie qui peut découler de l'apprentissage du chinois. Pourquoi ? Parce que cela développe quelque chose de concret en relation avec le langage ?

Lisa Bresner : C'est-à-dire que ça éveille à peu près toutes les facultés à la fois, y compris la mémorisation. Ce n'est pas une langue contraignante, contrairement à ce que l'on croit. C'est une langue inventive, puisque d'une manière virtuelle, on peut inventer autant d'idéogrammes que l'on veut. Ce ne sont que des associations, des combinaisons...

Animateur : Oui, on peut inventer, mais au départ, il y a quand même des normes...

Lisa Bresner : Tout à fait, mais pour un enfant, quand il comprend cela, il se dit que c'est merveilleux. C'est comme un jeu, un jeu d'association.

Animateur : Mais l'ordre auquel il faut les tracer, c'est parfois difficile pour un enfant...

Lisa Bresner : Mais non, parce que moi, je leur enseigne ce que signifie chaque trait. Ainsi, quand il dessine le roi, il sait qu'il commence par le ciel, ensuite il fait les bras, c'est-à-dire l'être humain qui est entre le ciel et la terre. Ensuite, il fait la terre, et il termine par ce qui relie le ciel et la terre, c'est-à-dire la divinité qui est censée représenter le roi.

Animateur : Et arrivez-vous à trouver un ordre logique pratiquement pour tous les signes ? Ce n'est pas le cas pour tous...

Lisa Bresner : Ce n'est pas le cas pour tous, mais pour les idéogrammes de base, pour les enfants en phase des phrases simples, c'est vraiment facile...¹³⁵

2.1 La collection « Étymologie animée »

Tout d'abord, depuis leur première collaboration en 1996, Lisa Bresner a continué à travailler en partenariat avec l'édition MeMo, se focalisant principalement sur les idéogrammes. Entre 1998 et 2001, elle a collaboré avec l'illustratrice Aurore de la Morinerie pour créer une série de neuf livrets de 12 pages, tous basés sur les thèmes « Qui es-tu ? » et « Que fais-tu ? ». Ces livrets portent des titres tels que *Qui es-tu ? Je suis un monstre*, *Que fais-tu ? Je me promène*, *Qui es-tu ? L'oiseau des îles*, *Que fais-tu ? Je rêve*, *Qui es-tu ? Je suis l'éléphant*, *Qui es-tu ? Je suis le Roi*, *Que fais-tu ? Je peins*, *Qui es-tu ? Je suis la tortue*, *Qui es-tu ? Je suis l'Amour*. Chacun de ces livrets est fabriqué à la main en utilisant une reliure chinoise traditionnelle avec un fil de soie coloré.

Depuis leur sortie, ces albums ont été chaleureusement accueillis par le public, certains exemplaires étant même rapidement épuisés, avec des ventes atteignant les 5000 exemplaires¹³⁶. En parallèle à la sortie des livres, des expositions, des ateliers et des animations ont été organisés pour permettre aux enfants en âge d'apprendre à lire de découvrir les mots en chinois et de se familiariser avec la décomposition et la signification des idéogrammes. En 2013, à l'occasion de l'inauguration de la médiathèque Lisa Bresner à Nantes et du Nouvel An chinois, MeMo a réédité l'ensemble de ces neuf albums en un seul volume pour le plus grand plaisir des lecteurs.

Chaque album explore de manière poétique un idéogramme chinois. L'autrice le décompose, puis explique le sens de chaque composant. Chaque élément de l'idéogramme est présenté de trois manières : par des traits calligraphiés dans le style du « petit sceau (*xiǎo zhuàn* 小篆) », une illustration aquarelle qui capture l'esprit de la peinture chinoise, réalisée par Aurore de la Morinerie, et une brève phrase poétique et énigmatique sous forme de devinette.

¹³⁵ Interview enregistrée pendant l'émission *For Intérieur* sur France Culture.

¹³⁶ Marc Pennec, « Les éditions MeMo : le goût des belles rencontres », *Ouest-France*, 25 août 2000.

Après avoir interprété tous les éléments, l'idéogramme « recomposé » dévoile la réponse à la question initiale.

Le style petit sceau est une forme d'écriture chinoise qui a été développée sous le règne de Qin Shi Huang en 221 av. J.-C. Il s'agissait d'une initiative visant à unifier l'écriture chinoise sous un seul style, basée sur le principe que des caractères uniformes mènent à une compréhension unifiée. Le premier ministre Li Si, considéré comme le principal responsable de cette réforme, s'est inspiré des anciennes écritures, en particulier du style grand sceau, qui était officiellement utilisé dans l'État de Qin. Il a simplifié davantage ces caractères et éliminé les autres variantes des Six États pour créer une nouvelle forme standardisée appelée « petit sceau ». À partir de l'ère des Han, le style petit sceau a progressivement été supplanté par l'écriture des clercs (*lì shū* 隶书). Cependant, il continue d'être apprécié par les calligraphes et a également été utilisé dans la gravure des sceaux. Ce style est remarquable pour sa simplicité, sa facilité de construction et son équilibre symétrique. Il se distingue par des formes rondes prédominantes, avec des débuts et des fins en forme de cercle, tout en incorporant des éléments carrés au centre. Le résultat est une esthétique sobre et élégante, caractérisée par une rondeur uniforme et une épaisseur de trait généralement constante.

Dans les neuf livrets, Lisa Bresner a choisi neuf caractères chinois, à savoir :

鬼 (*guǐ*) : signifie « monstre, fantôme ou démon ».

游 (*yóu*) : signifie « voyager, nager ou se promener ».

鸟 (*niǎo*) : signifie « oiseau ».

梦 (*mèng*) : signifie « rêve ».

象 (*xiàng*) : signifie « éléphant ».

王 (*wáng*) : signifie « roi ».

画 (*huà*) : signifie « dessiner ou peindre ».

龟 (*guī*) : signifie « tortue ».

爱 (*ài*) : signifie « amour ».

En réalité, l'autrice n'a pas utilisé exclusivement des caractères du style petit sceau. Une partie d'entre eux sont des caractères anciens, tels que ceux pour « 龟 » et « 心 ». De plus, dans son

écriture, elle n'a pas strictement suivi les caractéristiques du style petit sceau. Au lieu de cela, elle a apporté des modifications artistiques personnelles, conférant ainsi à la police une touche créative, à la fois libre et dynamique (comme dans l'image ci-dessous) :



7 Les caractères chinois pour « oiseau, tortue et amour » dans le style petit sceau (à gauche) et dans l'écriture de Lisa Bresner (à droite)

2.1.1 Une interprétation « fidèle » des pictogrammes

Examinons brièvement la forme de création employée par Lisa Bresner dans cette collection. Prenons l'exemple de l'album *Qui es-tu ? Je suis un monstre*. L'autrice commence par décomposer le caractère chinois « 鬼 » en quatre parties : « 丿, 田, 人, 厶 », et offre une interprétation poétique de chacune de ces quatre parties :

丿 : Comme une étincelle dans la nuit

田 : Je sors la tête masquée et je ris

人 : Avec mes longues pattes je vole sans bruit

厶 : Un nuage de fumée, me voilà parti

鬼 : Qui es-tu ? Je suis un monstre (QQ)



8 Calligraphie de Lisa Bresner et illustration d'Aurore de la Morinerie pour l'idéogramme « monstre 鬼 »

Ensuite, l'autrice explique en des termes plus simples et accessibles, en se penchant sur l'écriture en caractères chinois :

丿 : Écris « étincelle »

田 : ajoute une tête

人 : ajoute des pattes

厶 : termine par un nuage de fumée

鬼 : Tu as écrit « monstre » (QQ)



9 Calligraphie de Lisa Bresner pour tracer l'idéogramme « monstre 鬼 »

Dans le petit poème, les quatre vers créent une atmosphère mystérieuse et intrigante en utilisant des images nocturnes et fantastiques. Tout en employant une métaphore visuelle, l'autrice

n'oublie pas d'incorporer une musicalité et une poésie, tout en utilisant un langage adapté à la lecture et à la compréhension des enfants. Les lecteurs sont ainsi invités à explorer, à travers chaque ligne, la signification spirituelle de l'idéogramme du « monstre ». L'objectif de Lisa Bresner, tel qu'elle l'explique dans *Tuiles intactes et jades brisés* et dans son mémoire, est de présenter aux lecteurs français un autre système d'écriture que le leur, tout en leur faisant découvrir l'esthétique et la poésie qui se cachent derrière ce système :

La chose chinoise est la suivante : écrire un idéogramme qui signifie *aimer* ou *commencer*, par exemple, implique l'écriture non pas du verbe aimer a-i-m-e-r mais l'écriture d'éléments, de symboles qui, placés au-dessus, en dessous, à droite ou à gauche des autres, s'associent pour former un concept, l'idée du verbe. Cela revient à dire qu'écrire l'idéogramme *aimer* ou l'idéogramme *oublier*, c'est écrire autre chose qu'aimer ou oublier et c'est exactement ce qu'un écrivain ou un poète essaie de rendre, par des images, des situations, par des phrases qui se frottent d'une façon nouvelle aux autres. (TIJB, 125-126)

Le trait en soi est à la fois paysage par sa structure esthétique où cohabitent les nuances de couleurs et de formes et aussi par son contenu sémantique, l'idéogramme est plus que tout autre forme de notation porteur d'image et d'emblème. (ACPC, 12)

Dans cette collection « Étymologie animée », les livrets de Lisa Bresner se présentent comme un bon exemple du passage de la « théorie » à la « pratique ». Elle parvient à tisser un lien à la fois spirituel et esthétique à travers les éléments tels que « les traits, l'idéogramme, la peinture et la poésie ». Dans cette démarche, elle partage avec les lecteurs sa connaissance en sinologie ainsi que sa compréhension esthétique des idéogrammes au moyen de concepts concrets et accessibles. Par rapport à la densité des métaphores et des références culturelles présentes dans *Quatremers le Céleste*, cette-fois-ci, l'autrice a choisi une entrée plus ciblée, centrée sur les « idéogrammes ». Ainsi, elle propose une introduction plus simple, claire et accueillante à la culture chinoise pour ses lecteurs.

Dans l'album cité, l'inspiration de l'autrice puise dans l'une des méthodes de création des caractères chinois¹³⁷ : les pictogrammes (*xiàng xíng* 象形). Cette approche consiste à

¹³⁷ Tous les caractères chinois sont des logogrammes, mais on peut les classer en plusieurs catégories en fonction de leur étymologie. Selon l'ouvrage *Shuowen Jiezi* (*Shuō Wén Jiě Zì* 说文解字, Origine des pictogrammes et explications des caractères composés) de Xu Shen (*Xǔ Shèn* 许慎), les caractères chinois sont répartis en six catégories (*liù shū* 六书) : « *zhǐ shì* 指事 », qui désignent par des indications ou évoquent des idées, semblables à des indicateurs ou des idéopictogrammes. « *xiàng xíng* 象形 », qui transcrivent visuellement des objets ou des formes, sous forme de pictogrammes. « *xíng shēng* 形声 », qui associent la signification sémantique et la prononciation, appelés aussi idéophonogrammes. « *huì yì* 会意 », composés de plusieurs éléments sémantiques pour exprimer une idée complexe. « *zhuǎn zhù* 转注 », ayant évolué à partir de formes différentes. « *jiǎ jiè* 假借 », caractères empruntés pour leur sonorité, parfois trompeurs.

exprimer la signification d'un caractère en utilisant sa forme pour représenter visuellement un concept. Le caractère « 鬼 » en est un exemple frappant. Sa forme ancienne évoque un être monstrueux avec une tête imposante, la partie inférieure représentant un « homme » et la partie supérieure, avec le composant « 田 », symbolisant une « tête de fantôme ». Cela reflète la pratique ancestrale où les gens portaient des masques effrayants pour incarner l'idée de fantômes. À l'étape du style « petit sceau », on a ajouté un trait supplémentaire, « 丿 », symbolisant les cornes saillantes décorant le masque. En ce qui concerne le composant « 厶 », selon l'explication de Xu Shen (Xǔ Shèn 许慎) dans son ouvrage *Shuowen Jiezi* (*Shuō Wén Jiě Zì* 说文解字), il représente le souffle stagnant et malveillant que les esprits utilisent pour nuire aux humains¹³⁸. Ainsi, l'interprétation de Lisa Bresner, bien que teintée de liberté et de poésie, ne découle pas uniquement de l'imagination de l'autrice, mais repose effectivement sur des bases étymologiques chinoises solides. Elle respecte la structure et l'origine du caractère, par exemple en interprétant la partie « 田 » comme une « tête masquée » et la partie « 厶 » comme un « nuage de fumée ». Plus tard, dans *Tuiles intactes et jades brisés*, l'autrice reprend cet idéogramme en précisant sa source : « Homme vaporeux après la mort avec une queue qui figure, selon le P. Wiegner, le tourbillon qui l'accompagne quand il se meut. » (TIJB, 74) Cette référence provient d'une interprétation de Léon Wiegner que l'on retrouve dans son ouvrage *Caractères chinois*¹³⁹. Elle démontre une fois de plus que les connaissances de Lisa Bresner en langue et culture chinoises s'appuient sur le cadre de la sinologie française.

En dehors du caractère « 鬼 (guǐ) », l'autrice a également basé sa création sur les idéogrammes « 鸟 (niǎo) », « 象 (xiàng) » et « 龟 (guī) », qui sont tous formés selon la méthode des pictogrammes. Les pictogrammes sont comme des ponts entre le monde concret de la nature et l'espace abstrait de la pensée, c'est pourquoi, dans de nombreux ouvrages d'initiation à la langue chinoise, que ce soit des livres pour enfants ou des manuels linguistiques spécialisés, on choisit souvent de commencer par les pictogrammes pour introduire la langue chinoise aux étrangers. En effet, le lien étroit entre les « mots » et les « dessins » dans les pictogrammes donne aux apprenants l'impression qu'ils ne sont pas simplement en train d'apprendre à « écrire » un idéogramme, mais qu'ils sont plutôt en train de « dessiner » une nouvelle langue, ce qui éveille leur intérêt pour la langue chinoise.

¹³⁸ Xueqin Li (dir.) (李学勤主编), *Origines des caractères* (字源), Tianjin (天津), Maison d'édition des anciens textes de Tianjin (天津古籍出版社), 2013, p. 805.

¹³⁹ Léon Wiegner, *Caractères chinois* (3^e édition), Hien-Hien, 1916, p. 136.

2.1.2 Une interprétation « fleur-bleue » ?

Outre les quatre pictogrammes, l'autrice a également sélectionné cinq autres caractères chinois, « 游 (yóu), 爱 (ài), 梦 (mèng), 画 (huà), 王 (wáng) », formés à partir de diverses méthodes de composition de caractères, telles que la phonétique (*xíng shēng* 形声), la sémantique (*huì yì* 会意) et l'indication (*zhǐ shì* 指事), pour cinq autres albums. Si l'on considère que Lisa Bresner a centré sa création sur les pictogrammes en prenant en compte à la fois leurs propriétés visuelles intrinsèques et la structure fondamentale des caractères chinois, alors l'explication étymologique qu'elle offre pour les autres idéogrammes se libère davantage, laissant place à une expression artistique plus libre et poétique. Un exemple marquant est la signification qu'elle attribue au caractère « 爱 (ài) » :

Au début je tremble, je tressaille,
Puis je souris derrière un éventail.
Si je tends mes bras,
Ce n'est pas pour te manger,
C'est pour t'embrasser.
Qui es-tu ? Je suis l'Amour.

Écris « lèvres »,
Puis « bouche »,
Ajoute le souffle,
Termine par le cœur...
Tu as écrit « amour ». (QQ)



10 Calligraphie de Lisa Bresner pour tracer l'idéogramme « amour 愛 »

Dans l'interprétation de Lisa Bresner, le petit poème en devinette est traité de manière personnelle et créative, se rapprochant davantage d'un jeu de mots adapté aux enfants, voire d'un puzzle littéraire. Cette approche consiste à décortiquer les mots, trait par trait, dans une sorte d'interprétation presque picturale. En revanche, dans la méthode de l'écriture qui suit, elle divise l'interprétation en deux parties : la bouche et le cœur, ce qui se rapproche davantage de

l'interprétation des inscriptions sur bronze (*jīn wén* 金文)¹⁴⁰. Il est intéressant de noter que l'autrice ne se base pas sur le style petit sceau du caractère, mais plutôt sur une forme ancienne pré-Qin. Nous trouvons d'ailleurs que Léon Wieger, dans son ouvrage *Caractères chinois*, s'est également servi de cette forme pour offrir une interprétation. Dans *Tuiles intactes et jades brisés*, Lisa Bresner se réfère à cette présentation étymologique de Léon Wieger tout en proposant une autre interprétation personnelle de la forme moderne du caractère :

On écrivait *avalier le cœur de l'autre* pour *aimer*¹⁴¹. Je me réfère pour cette présentation étymologique aux formes primitives des idéogrammes.

La forme moderne, par exemple pour *aimer*, peut être plus suggestive mais plus « fleur-bleue », l'idéogramme étant composé de : griffes d'oiseau, d'un toit, d'un cœur et de deux mains qui se croisent dessous¹⁴². (TIJB, 125, 130)

La recherche sur l'origine et la signification du caractère chinois « amour » a donné lieu à diverses interprétations de la part de linguistes et d'étymologistes anciens et modernes, tant en Chine qu'à l'étranger. Certains chercheurs considèrent que « 愛 » est un caractère composé. Selon cette perspective, dans les inscriptions anciennes sur bronze (*jīn wén* 金文), ce caractère était formé de deux parties : « 欠 ou 无 » et « 心 ». « 欠 ou 无 » représente une figure humaine assise par terre avec la bouche ouverte. Avec la partie « 心 », il désigne que cette personne touche son cœur. Ces deux éléments ensemble symbolisent l'idée d'« exprimer ses sentiments en ouvrant la bouche (en parlant) et d'éprouver de la joie dans le cœur », autrement dit, « l'amour »¹⁴³. En revanche, dans le *Shuowen Jiezi* (*Shuō Wén Jiě Zì* 说文解字), Xu Shen (*Xǔ Shèn* 许慎) considère que la structure du « 愛 » représente la silhouette d'une personne avançant en traînant les pieds, le classant ainsi comme un idéophonogramme¹⁴⁴. Il n'a pas apporté d'autres explications, laissant de nombreuses zones d'incertitude. De plus, le chercheur japonais Shizuka Shirakawa (白川静) propose que le caractère « 愛 » est composé de deux parties, « 悉 » et « 攴 », représentant respectivement une silhouette humaine debout en train de regarder

¹⁴⁰ La signification et l'interprétation du caractère « 愛 (ài) » au style bronze (*jīn wén* 金文) seront détaillées dans le texte ci-dessous.

¹⁴¹ La présentation de Léon Wieger dans son ouvrage est la suivante : « 愛. Avaler 无 dans son 心 cœur. Aimer, affectionner, grâce, faveur. » Léon Wieger, *Caractères chinois* (3^e édition), *op. cit.*, p. 294. Lisa Bresner a ajouté sa propre compréhension à cette interprétation.

¹⁴² Cette interprétation est d'ailleurs employée par l'autrice dans son album pour la jeunesse intitulé *Un rêve pour toutes les nuits* (1999).

¹⁴³ Chen Zheng (陈政), *Amusantes histoires sur l'origine des caractères chinois* (字源趣谈), Guangxi (广西), Éditions du peuple du Guangxi (广西人民出版社), 1986, p. 17-18.

¹⁴⁴ Xu Shen (许慎), *Shuowen Jiezi* (说文解字), Nanjing (南京), Éditions Phoenix (凤凰出版社), 2015, p. 410.

en arrière (无+攵) et le cœur (心). Ces deux éléments décrivent l'attitude d'une personne qui, tout en étant attachée à son passé, s'apprête également à partir, utilisant ainsi le geste de « regarder en arrière avec tendresse » pour exprimer la notion de « l'amour » de manière abstraite¹⁴⁵.

Concernant l'interprétation étymologique du caractère « amour », la plupart des étymologistes estiment que sa forme moderne « 爱 » résulte d'une évolution et d'une simplification à travers différents styles d'écriture. Si l'on tente d'interpréter la signification étymologique du caractère en se basant sur sa forme moderne et d'en dégager la signification culturelle, cela peut sembler un peu forcé. Dans cette perspective, il est évident de constater que l'interprétation de Lisa Bresner, quelque peu « fleur-bleue » elle aussi, semble moins être le fruit d'une approche académique rigoureuse de la recherche étymologique que d'une expression littéraire et esthétique, où l'autrice exprime ses émotions et ses sentiments spirituels d'une manière particulière. Dans son article, Roland Depierre a soulevé ce problème en critiquant le fait que « de nombreux arguments de Lisa Bresner s'appuyant sur des considérations étymologiques reposent sur des déductions audacieuses¹⁴⁶ », elle a tendance à interpréter certains caractères chinois qui ne sont pas des pictogrammes dans une direction qui rappelle les caractères pictographiques, en leur attribuant des significations. De plus, ses explications des composants des idéogrammes sont parfois teintées de subjectivité et d'imagination, s'éloignant ainsi d'une étude rigoureuse de l'étymologie des caractères et d'une méthodologie pédagogique stricte.

Nous explorerons cette problématique plus en profondeur dans les chapitres suivants en analysant les articles et essais de Lisa Bresner. Dans cette section, notre principal objectif est d'étudier sa création littéraire pour enfants, sans aller plus loin pour déterminer si l'interprétation de l'autrice est véritablement conforme à l'étymologie des caractères chinois ou à une approche didactique rigoureuse. Car bien que l'approche de Lisa Bresner puisse sembler quelque peu « inventive et associative¹⁴⁷ », il est essentiel de rappeler que la collection « Étymologie animée » est principalement destinée à la lecture extra-scolaire des enfants. Son objectif premier est d'introduire les concepts liés à la construction des caractères chinois et à leur esthétique, plutôt que de fournir un enseignement rigoureux sur ces caractères. Comme l'a

¹⁴⁵ Shizuka Shirakawa (白川静), *Dictionnaire des caractères couramment utilisés* (常用字解), Beijing (北京), Éditions Jiu Zhou (九州出版社), 2010, p. 2.

¹⁴⁶ Roland Depierre, « Jade brisé. Lisa Bresner : connaissance et reconnaissance de la Chine », *op. cit.*

¹⁴⁷ *Ibid.*

expliqué l'autrice elle-même, cette collection vise à « créer une méthode pour que les enfants, à partir de 4 ou 5 ans, puissent être sensibilisés à la culture chinoise¹⁴⁸ ». Dans cette optique, les interprétations de Lisa Bresner dans cette collection, empreintes de poésie et d'imagination, fusionnant la curiosité naturelle des enfants avec l'énigme, parviennent à éveiller l'intérêt des lecteurs, ce qui en fait une tentative particulièrement réussie.

Par la suite, la méthode créative utilisée par Lisa Bresner dans cette collection « Étymologie animée » a été adaptée à l'écran de télévision. En 2010, trois ans après le décès de l'autrice, la série animée « C'est du chinois », un projet jeunesse qu'elle avait conçu en collaboration avec Isabelle Lenoble, a été officiellement lancée. Cette série, coproduite par la société de production rennaise Vivement lundi et Blink Productions, s'adresse principalement à un public de 4 à 7 ans. Dans de courts épisodes d'environ trois minutes et demie, nous suivons les aventures de Lucie, une petite fille de six ans, guidée par un dragon-farceur, alors qu'elle tente de retrouver les objets perdus en écrivant leurs idéogrammes. Tout comme dans la collection « Étymologie animée », Lisa Bresner propose une approche ludique pour permettre aux enfants d'apprendre à écrire les idéogrammes. Par exemple, dans l'épisode pilote de la série, pour le caractère « chat (*māo* 猫) », elle explique de la manière suivante :

Commence par dessiner un dos rond,

ajoute une patte,

n'oublie pas les moustaches.

Fais-lui des herbes folles pour qu'il aille s'amuser,

et termine en lui faisant une petite porte pour qu'il puisse toujours revenir vers toi¹⁴⁹...

Dès sa sortie, ce film d'animation a été largement acclamé par le public, et la même année, il a été présenté au Festival du Film d'Animation d'Annecy. De plus, il a été sélectionné parmi les cinq films français au Festival International du Film d'Animation d'Ottawa. En 2012, la série a remporté le prix de la meilleure série télévisée au Festival Cyber Sousa en Chine.

¹⁴⁸ Cité par Emmanuel Danielou, « Lire en fête, chapitre I », *Lire en fête*, 1998.

¹⁴⁹ L'épisode pilote de la série, disponible en ligne à l'adresse : [pilote c'est du chinois](#), consulté le 13 juin 2023.

2.2 Les albums « bilingues » : apprendre des idéogrammes à travers les contes

Après sa collaboration avec MeMo, Lisa Bresner a poursuivi son parcours dans la littérature de jeunesse en partenariat avec la maison d'édition Actes Sud. Son travail continue de tourner autour des idéogrammes, tout en conservant une plume poétique et imaginative. Cependant, l'approche de l'autrice a évolué depuis son premier projet dans la collection « Étymologie animée », passant de l'explication minutieuse de chaque caractère individuel à leur intégration au sein d'histoires d'aventure originales. Elle est ainsi passée de l'enseignement des caractères chinois aux enfants de trois à six ans à la création de livres adaptés à la lecture des enfants de sept ans et plus, permettant aux jeunes lecteurs d'apprendre naturellement les idéogrammes dans un contexte culturel plus riche et au fil d'histoires plus captivantes.

De 1999 à 2006, elle a collaboré avec l'illustrateur Frédérick Mansot ainsi que les calligraphes Dong Qiang et Fan Yifu pour créer une collection d'albums « bilingues » chez Actes Sud Junior. Cette collection comprend les titres suivants : *Un rêve pour toutes les nuits* (1999), *Les Dix Soleils amoureux des Douze Lunes* (2001), *Le Secret d'un prénom* (2003) et *Le Voyage de Mao-Mi* (2006). Cette collection a suscité un vif intérêt dans les domaines de la littérature de jeunesse et de l'enseignement plurilingue et transculturel, en particulier l'album *Un rêve pour toutes les nuits*, qui a connu un succès avec 35 000 exemplaires vendus, ce qui a incité les éditeurs à le rééditer pour le Nouvel An chinois 2021. C'est cette collection qui a fait la renommée de Lisa Bresner dans le domaine de la création littéraire pour enfants. Notamment, *Un rêve pour toutes les nuits* a remporté le prix des Incorruptibles en 2001, tandis que *Les Dix Soleils amoureux des Douze Lunes* a été récompensé en 2002 par le Prix du livre jeunesse de la Ville de Marseille. *Les Dix Soleils amoureux des Douze Lunes* a également été adapté en une pièce de théâtre pour les enfants de cinq ans et plus par l'équipe du Regard du Loup. Ghislaine Beaudout en a assuré la mise en scène, tandis que Catherine Bussière a interprété les rôles¹⁵⁰.

Par la suite, nous allons étudier les quatre albums de cette collection. Étant donné que notre étude se concentre sur la création littéraire de Lisa Bresner dans le domaine de la littérature de jeunesse, nous mettrons davantage l'accent sur l'analyse du texte de l'autrice, sans approfondir la relation entre l'album et l'image, ni celle entre l'édition et le public.

¹⁵⁰ Fonds Lisa Bresner, Caen, IMEC, BSN 2.1.

2.2.1 Les représentations culturelles

Pour commencer, explorons les représentations culturelles dans cette collection, c'est-à-dire les histoires que l'autrice raconte dans les quatre albums, ainsi que sa manière de les créer et son approche de l'intégration des éléments et des connaissances de la culture chinoise.

Dans le premier album de cette série, *Un rêve pour toutes les nuits*, le personnage principal, Petit Tang, doit apprendre et mémoriser les « mots secrets » – les idéogrammes – tout au long de ses quatre aventures à travers la Chine, dans le but de « trouver son rêve pour toutes les nuits ». Dans ce livre, en plus des idéogrammes, de nombreux éléments de la culture et de l'art chinois que l'autrice apprécie, tels que la calligraphie chinoise, la peinture de paysages, l'architecture traditionnelle chinoise, les ermites, la cérémonie du thé, etc., font à nouveau leur apparition, comme c'était le cas dans *Quatremers le Céleste*. Cependant, cette fois-ci, nous pouvons clairement observer un changement et une amélioration dans la manière dont l'autrice aborde et utilise ces éléments culturels. L'autrice a fait évoluer son style précédent, qui était relativement obscur, abstrait et chargé de références culturelles denses et complexes, pour adopter une approche plus concise, claire et explicite, en ciblant directement les goûts culturels du jeune public visé.

Par exemple, dans le texte, pour décrire les quatre points cardinaux, l'autrice introduit brièvement les éléments culturels géographiques correspondants : « La grande muraille, les déserts, le vent et les tigres blancs » (RTN, 18) dans le nord, « les temples en bois, des magnolias, des singes roux, quelques bambous et le palais » (RTN, 17) dans l'est, « des forêts de bambous, les rizières et le thé » (RTN, 32) dans le sud, et « d'immense montagnes » (RTN, 42) dans l'ouest. Les caractéristiques géographiques des différentes régions de la Chine sont intégrées naturellement dans l'histoire, en harmonie avec les illustrations, ce qui rend l'histoire accessible et divertissante pour les enfants.

De plus, l'autrice introduit progressivement des éléments culturels au fur et à mesure des aventures. Lors du premier voyage vers le nord, l'accent est mis principalement sur l'apprentissage des idéogrammes, avec seulement quelques éléments culturels pour créer une atmosphère exotique. Les aventures suivantes introduisent progressivement des connaissances culturelles plus approfondies. Par exemple, lors de l'aventure dans le sud, après avoir appris les idéogrammes « montagne » et « eau », Petit Tang se voit poser la question : « On dit que l'homme de cœur aime la montagne et l'homme d'esprit aime l'eau. Lequel es-tu, toi ? »

(RTN, 35) Cette question découle du proverbe chinois « *Rén zhě yào shān, Zhì zhě yào shuǐ* 仁者乐山, 智者乐水 », et montre comment l'autrice intègre des réflexions philosophiques poétiques tout en enseignant les idéogrammes aux enfants. Et dans l'aventure de Petit Tang à l'ouest, l'autrice raconte de manière détaillée l'histoire de l'expression chinoise « *jīng gōng zhī niǎo*, 惊弓之鸟, l'oiseau effrayé par l'arc sans flèches », utilisant une narration plus longue pour le faire :

J'ai suivi le conseil de l'ermite, j'ai ouvert très grands mes yeux, puis j'ai remarqué que l'un des oiseaux du groupe vole plus lentement que les autres et que ses plumes étaient rouges. Il avait déjà été touché par une flèche. Quand il a entendu la corde de mon arc faire GLOUNG ! Il a eu peur qu'une autre flèche ne le blesse, si peur qu'il est tombé ! (RTN, 49)

Étant donné que l'accent de ce livre porte sur l'apprentissage des idéogrammes chinois, la compréhension et la mémorisation de ces caractères occuperont une grande partie de l'attention des lecteurs. L'introduction des éléments de la culture chinoise dans l'ensemble du livre est bien équilibrée, sans éléments difficiles à comprendre, ce qui le rend très accessible et lisible pour les jeunes lecteurs.

Dans son deuxième album, *Les Dix Soleils amoureux des Douze Lunes*, l'autrice a ajusté sa méthode de création. Elle a déplacé son attention de l'introduction des idéogrammes vers la narration d'histoires. Contrairement au premier album, cet album est davantage centré sur la narration et les intrigues, avec certaines expressions en caractères chinois laissées sans explications excessives.

Dans cet album, l'histoire est le résultat de la réécriture, de la fusion et de la recréation de plusieurs mythes et contes traditionnels chinois. L'autrice puise son inspiration dans des histoires des légendes chinoises telles que celle de Xi He¹⁵¹ (*Xī Hé* 羲和), celle du Bouvier et de la Tisserande (*Niú Láng Zhī Nǚ* 牛郎织女), celle de Hou Yi tirant sur les dix soleils (*Hòu Yì shè rì* 后羿射日), celle de Chang'E s'envolant vers la lune (*Cháng'É bēn yuè* 嫦娥奔月), etc. Elle les raconte sous la forme d'une narratrice, la dame des quatre mers, qui les partage avec une petite fille.

¹⁵¹ Ce récit est inspiré du personnage de l'Antiquité chinoise, Xi He. Lisa Bresner, dans son ouvrage *Pouvoir de la mélancolie*, a commenté ce personnage : « Xi He est la mère des dix soleils. Elle les lave chacun à leur tour dans un gouffre, le Gouffre Doux, ou dans un étang, le *Xian Chi*. Son mari est aussi le père des douze lunes. Dans certaines versions, c'est un corbeau qui porte l'un des douze soleils sur son dos tandis que les autres se reposent sur le Mûrier Creux, *Kong Sang*. Selon le *Huainan Zi*, le soleil se couche dans les Sources Tristes et passe par le *Fu Sang*, le Grand Mûrier ou l'arbre du Levant, pour monter au ciel. » (PM, 145)

En résumé, l'histoire se déroule dans une époque ancienne où dix soleils brillaient dans le ciel aux côtés de douze lunes. Un jour, le dixième soleil tombe amoureux de la douzième lune. Pour la rejoindre, un immense corbeau transporte les dix soleils dans le ciel, provoquant ainsi une sécheresse grave. Pour rétablir la fertilité de la terre, un archer nommé Yi abat le corbeau, ne laissant qu'un seul soleil. En guise de récompense, l'empereur lui offre l'élixir d'immortalité. Cependant, les animaux qui s'étaient cachés dans des grottes pendant la sécheresse refusent de sortir, ce qui entraîne une famine. Afin de sauver son peuple, Yi part en quête de la connaissance sur la culture du riz. Son absence dure sept ans, et sa femme, Chang'E, ne peut plus attendre son retour. Elle boit alors l'élixir d'immortalité et devient une déesse de la lune. Plus tard, Yi réussit à cultiver le riz avec succès et, après avoir consommé le grain, il devient un dieu du soleil. Cependant, Yi et Chang'E ne peuvent se retrouver que lors d'une éclipse.

Dans cette histoire, l'amour impossible entre la lune et le soleil, ainsi que leur rencontre difficile qui ne se produit que lors d'une éclipse, font écho à l'histoire du Bouvier et de la Tisserande. Bien que l'histoire de Yi et de Chang'E conserve le cadre de l'histoire originale, de nombreux détails de l'intrigue ont été modifiés, et de nombreuses touches imaginaires ont été ajoutées. L'autrice n'a pas simplement traduit directement les contes chinois, mais a plutôt déconstruit les éléments culturels de ces histoires pour les réinterpréter à sa manière et les intégrer dans une nouvelle histoire. Par rapport aux contes originaux, la réécriture de l'autrice est fraîche et originale, rendant les histoires plus accessibles aux jeunes lecteurs occidentaux tout en levant les obstacles à la compréhension culturelle.

Dans le troisième album, *Le Secret d'un prénom*, l'autrice renoue avec la technique qu'elle avait déjà utilisée dans le premier album en se penchant sur l'introduction des idéogrammes. Cette fois-ci, le thème central tourne autour des « prénoms chinois ». En Occident, les sources d'un prénom personnel puisent souvent dans la mythologie grecque et romaine, dont les significations et les symboliques sont généralement figées et étroitement liées à leur origine. En revanche, les prénoms chinois se distinguent par leur composition de caractères, généralement deux ou trois, dont la sélection n'est pas fixe, permettant ainsi une liberté de choix et de combinaison. Les prénoms chinois possèdent souvent une dimension métaphorique et poétique, évoquant des éléments tels que les plantes, les animaux, les couleurs ou les saisons. Par exemple, les prénoms masculins évoquent fréquemment la force et le courage avec des termes tels que « épée », « bambou » ou « dragon », tandis que les prénoms féminins sont teintés d'une douceur particulière, à l'image de « coucher de soleil », « érable » ou

« orchidée ». Dans cet album, l'autrice exploite cette différence culturelle entre l'Orient et l'Occident en matière de choix de prénoms.

L'histoire débute avec une petite fille nommée Fleur de Courgette (*Guā Huā* 瓜花) qui n'apprécie guère son prénom et implore ses parents de le changer. Par la suite, à travers le récit de son grand-père, elle puise de l'inspiration dans les prénoms des personnages, tels que Dragon de Nuit (*Yè Lóng* 夜龍), Lune d'Automne (*Qiū Yuè* 秋月), Parfum du Vent (*Fēng Xiāng* 風香), et parvient à découvrir le nom de ses rêves.

Dans cet album, l'autrice tire pleinement parti des différences culturelles entre la France et la Chine en ce qui concerne le choix des prénoms, ainsi que de la particularité des prénoms chinois, qui permettent une combinaison libre et riche en sens et en poésie. Cette approche vise à susciter l'intérêt des jeunes lecteurs pour les idéogrammes et les encourage à réfléchir et à explorer leur propre identité, en particulier leur identité culturelle et spirituelle.

Suite à la publication de cet album, l'autrice a organisé de nombreux ateliers d'écriture dans les médiathèques de Nantes pour initier les jeunes Français aux idéogrammes chinois et les encourager à créer leur propre prénom chinois. Ces ateliers ont été très bien accueillis par le public.

Finalement, dans le quatrième album, *Le Voyage de Mao-Mi*, l'autrice relie l'histoire aux trois premiers livres. Elle fait se rencontrer Petit Tang, qui a réalisé son rêve en apprenant les mots secrets, et Fleur de Courgette, désormais connue sous le nom de Fleur Sauvage. Ensemble, ils remontent le temps et rencontrent les maîtres du feu, de l'eau et du bois, découvrant ainsi les inventions chinoises telles que la poudre noire, les feux d'artifices, les allumettes, les parapluies, les boussoles, les parachutes, le papier et les cerfs-volants. Tout cela se déroule tout en leur enseignant les idéogrammes pour les chiffres, les couleurs et les éléments naturels. Dans cet album, l'autrice diversifie encore davantage sa manière d'introduire la culture. En plus des idéogrammes, elle intègre également des connaissances sur les inventions chinoises.

En parcourant les quatre albums, nous pouvons observer comment l'autrice a constamment ajusté et enrichi sa méthode de création, ainsi que l'incorporation d'éléments culturels et de connaissances. Du premier livre, centré principalement sur l'introduction des caractères chinois avec des éléments culturels en arrière-plan, visant à créer une atmosphère exotique, l'autrice évolue vers le deuxième album, où l'histoire prend le devant de la scène, avec des représentations en caractères chinois en support, réinterprétant et réinventant les contes

traditionnels chinois. Ensuite, dans le troisième album, l'accent est mis à la fois sur les idéogrammes et le conte, encourageant l'exploration de l'identité tout en transmettant les différences culturelles. Enfin, dans le quatrième album, les personnages des livres précédents se rejoignent pour une aventure commune, enrichissant l'apprentissage des idéogrammes par des connaissances authentiques sur la culture chinoise.

2.2.2 L'approche pédagogique

Examinons à présent l'approche pédagogique adoptée par l'autrice dans cette collection, à savoir comment elle intègre l'enseignement des idéogrammes dans les histoires.

Ce qui rend cette série d'albums si particulière, c'est son aspect que l'on peut qualifier de « bilingue ». En d'autres termes, l'autrice introduit des caractères chinois dans le récit, ce qui rend les albums à la fois divertissants et éducatifs. La méthode utilisée par l'autrice consiste à introduire progressivement les idéogrammes tout au long de l'histoire. Lorsqu'un idéogramme apparaît pour la première fois, il est généralement accompagné d'une explication en français. Ensuite, les mêmes mots ne sont représentés qu'en idéogrammes, sans traduction en français, ce qui encourage les lecteurs à mémoriser la forme des idéogrammes pour pouvoir en comprendre le sens en français lorsqu'ils les rencontrent à nouveau. À mesure que l'histoire progresse, les idéogrammes précédemment rencontrés réapparaissent régulièrement, s'ajoutant aux nouveaux caractères introduits. Cela augmente progressivement le niveau de mémorisation requis. Cette approche peut certainement représenter un défi pour les jeunes lecteurs français habitués à l'alphabet, mais elle rend également l'apprentissage des idéogrammes amusant, les transformant en un jeu. Par exemple :

Soudain, ils se retrouvent mille cent ans en arrière dans la cour d'un palais **rouge** 红, les fesses par terre et les pieds en l'air. (VM, 13)

Le Maître de l'Eau 水, je crois. (VM, 20)

Petit Tang et Fleur Sauvage remontent le temps et voient la grande aiguille de la vieille montre tourner à toute vitesse comme une cascade d'水. Soudain, ils se retrouvent mille huit cents ans en arrière dans le jardin d'un palais **blanc** 白, les bras par terre et les fesses en l'air. (VM, 21)

Soudain, ils voient sortir du palais un homme avec un casque orné de **six** 六 hippocampes 白 attachés par la queue. (VM, 21)

Le Maître de l'水 se tourne vers les enfants. Il est si furieux que les 六 hippocampes 白 de son casque sont devenus tous 紅. (VM, 22)

À l'IMEC, parmi les manuscrits de Lisa Bresner, nous avons découvert les premières ébauches de l'album *Un rêve pour toutes les nuits*. L'histoire reste celle d'un jeune garçon incapable de trouver le sommeil, plongé dans l'apprentissage des caractères chinois. Cependant, sur le plan de la présentation, l'autrice a opté pour une autre approche ludique : les phrases en français et les caractères chinois remplaçant les mots français sont intégrés de manière interactive sur de petites cartes détachables, créant ainsi un jeu dynamique, par exemple¹⁵² :

Lambert a compris	Il dessine sur ses deux oreilles	Les quatre traits	Du caractère arbre	木	pour dormir aussi à l'ombre
Pour cela, il dessine un	人	et un	木	Comme ça	休
Le petit chat ne se repose pas	Il cherche dans la forêt des grands	林	et des petits	木木 木木	Puis il réveille
Lambert aussi		Mais il ne trouve ni l'	人	Ni la jolie	女
ni le	馬	Le petit chat demande	À la neuvième sentinelle	Où sont-ils ?	Le bout de la grande muraille
Est encore loin	La fin de l'histoire aussi...	Qu'allons nous devenir ?	Le neuvième chinois répond	Il y a beaucoup d'incendies	Dans les forêts de la Chine du Nord
Le feu va bientôt brûler l'	人	la jolie	女	le	馬
Et les	木	la neuvième sentinelle	Dessine sur les pierres	Le caractère Feu	火

Cette approche a évolué pour donner naissance à *Un rêve pour toutes les nuits*, édité par Actes Sud. Lorsque les idéogrammes sont intégrés comme un jeu dans le texte, les « caractères

¹⁵² Fonds Lisa Bresner, Projet d'initiation au chinois, Caen, IMEC, BSN 3.1.

chinois », le « jeu » et le « texte » forment un système cyclique efficace qui incite constamment à poursuivre la lecture. Ce type de « livre-jeu », comme le souligne Jean Perrot, marque le point de départ de la lecture : « [...] Par cette figuration, par cette entrée dans le symbolique, par cet arrêt de la vie et ce glissement vers l'abstraction, [...] le livre-jeu, d'une manière séduisante, dessine donc ce cadre pour la domestication d'une nature enfantine récalcitrante aux lois de l'esprit¹⁵³. »

Dans cette série, Lisa Bresner a opté pour une approche différente de celle de la collection « Étymologie animée ». Plutôt que d'expliquer la structure interne de chaque idéogramme, elle intègre directement ces caractères dans le texte, remplaçant ainsi les mots français d'origine. Si l'on considère que la démarche de Lisa Bresner dans la collection des étymologies animées vise à faciliter la compréhension de la structure du chinois chez les enfants, car « chaque caractère a un sens ainsi que la majeure partie des traits qui composent le caractère, les traits sont une sorte d'orthographe des caractères chinoise¹⁵⁴ », alors dans la collection bilingue, l'autrice cherche à immerger les enfants français de manière aussi naturelle que les enfants chinois dans l'apprentissage du chinois :

Mon objectif est d'apprendre à l'enfant à lire les mots et les groupes de mots chinois dans leur globalité. L'enfant chinois reconnaît un caractère d'un seul coup d'œil comme s'il « lisait » une image, il n'a pas besoin de décomposer les traits qui composent le caractère, comme nous nous épelons les lettres d'un mot, pour le reconnaître¹⁵⁵.

Cette méthode s'apparente en réalité à un apprentissage « naturel » de la langue chinoise en tant que « langue maternelle », un mode d'acquisition qui évite de considérer chaque idéogramme comme un objet d'apprentissage, mais plutôt comme une « composante » à ressentir. Cette approche permet aux enfants, notamment en phase d'initiation linguistique, d'acquérir la langue de manière plus intuitive, proche de l'acquisition de leur langue maternelle, sans trop d'explications ni d'enseignement explicite. Les enfants absorbent ainsi la nouvelle langue de manière subconsciente, de manière quasi instinctive, au sein d'une lecture des histoires. Afin de renforcer cet apprentissage, l'autrice fait délibérément réapparaître les idéogrammes précédemment rencontrés dans le déroulement des histoires. Cette répétition constante permet

¹⁵³ Jean Perrot, *Jeux et enjeux du livre d'enfance et de jeunesse*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 1999, p. 122.

¹⁵⁴ Lisa Bresner, Note d'intention pour la création de livres destinés à initier les enfants au chinois, Caen, IMEC, Fonds Lisa Bresner, BSN 3.1.

¹⁵⁵ *Ibid.*

aux enfants d'explorer progressivement les schémas de mémorisation, de façonner leur propre compréhension des idéogrammes et de les intégrer à un niveau subconscient.

De plus, chaque album est accompagné d'un tableau des idéogrammes, indiquant la prononciation, l'explication en français et l'ordre des traits. Chaque album est également muni d'un marque-page regroupant tous les idéogrammes rencontrés dans le texte, avec leur prononciation et leur signification en français, facilitant ainsi la consultation pour les jeunes lecteurs tout au long de leur lecture.

En fait, l'idée d'intégrer des idéogrammes dans une histoire rédigée en français, par rapport à un livre bilingue qui présente le texte dans une langue et fournit une traduction dans une autre langue, correspond davantage aux habitudes cognitives et à la capacité de compréhension des enfants. Cette approche peut mieux stimuler leur imagination et avoir un impact positif sur leurs compétences linguistiques et leur développement psychologique. En utilisant conjointement le chinois et le français, deux langues radicalement différentes, dans un même texte, la distinction entre une représentation picturale et imaginative intégrée au sein de la langue chinoise et une représentation verbale et logique issue de la langue française, sous forme d'une opposition entre « abstrait » et « concret », peut favoriser le développement des schémas mentaux nécessaires à une compréhension plus complète de la réalité.

Cette méthode est en réalité largement approuvée et adoptée dans l'enseignement du chinois langue étrangère. De nombreux articles présents dans les manuels de chinois langue étrangère sont rédigés en utilisant une approche de pensée « bilingue », où l'on combine le chinois et le français. Un exemple typique est le manuel largement utilisé dans les écoles primaires et secondaires en France, *Nǐ shuō ya !*¹⁵⁶, où les matériaux de lecture supplémentaires à la fin de chaque unité d'apprentissage est rédigé en utilisant cette méthode, où l'intégralité du texte est en français, mais les mots que les élèves ont appris sont représentés en chinois.

¹⁵⁶ Claude Lamouroux, Arnaud Arslangul, Jin Yezhi, Isabelle Pillet (dir.), 你说呀！(*Nǐ shuō ya !*), méthode de chinois, A1/A2 du CECRL, Paris, Éditions Didier, 2016.

2.2.3 Le langage

Penchons-nous maintenant sur la façon dont Lisa Bresner organise le langage dans cette collection, ainsi que sur la dimension culturelle et artistique du texte. Autrement dit, examinons si le langage utilisé dans le texte convient aux compétences linguistiques et au niveau de compréhension des adolescents, s'il possède une dimension poétique, etc.

Tout d'abord, observons comment sont structurées les histoires dans ces quatre albums. Parmi eux, *Un rêve pour toutes les nuits* et *Le Voyage de Mao-Mi* optent pour le format de « l'histoire d'aventure ». Ce choix peut susciter l'envie de lire chez les enfants. Selon les études sur la phénoménologie de la lecture, les histoires d'aventure sont conçues pour éveiller la curiosité et le désir de savoir du lecteur, les captivant au point qu'ils « ne puissent sans peine interrompre leur lecture¹⁵⁷ ». Ainsi, ces livres garantissent un attrait certain pour la lecture chez les enfants. Quant aux deux autres albums, *Les Dix Soleils amoureux des Douze Lunes* et *Le Secret d'un prénom*, ils adoptent la forme de récits transmis par les générations précédentes aux plus jeunes. Cette approche est fréquemment employée dans la littérature pour enfants et s'avère très propice aux moments de lecture en famille, en créant des opportunités d'interaction.

Ensuite, explorons le langage présent dans le texte. Dans le domaine de la littérature pour enfants, le langage revêt une importance particulière en raison du fait que les jeunes lecteurs sont encore en train de développer leurs compétences en lecture et en construction de leur propre compréhension du monde. Comme le souligne Nathalie Prince :

L'un des aspects fondamentaux des ouvrages de jeunesse consiste à porter avec eux une part didactique. [...] La littérature enfantine est moins lue qu'elle n'apprend à lire. Elle est une littérature qui élabore inchoativement, en une manière de pygmalionisme littéraire, ses propres lecteurs. [...] Ainsi, dans toute histoire écrite et racontée, le souci de la belle langue qu'il ne possède pas encore doit s'imposer à l'enfant¹⁵⁸.

Par conséquent, le choix de la langue dans la littérature pour enfants joue un rôle crucial. Elle sert d'intermédiaire essentiel entre l'enfant et la littérature, constituant en quelque sorte une étape préparatoire avant que les enfants ne plongent réellement dans le monde littéraire et ne soient confrontée à la richesse et à la complexité de la lecture littéraire. Pour cette raison, le

¹⁵⁷ Jean-Yves Tadié, *Le roman d'aventures*, Paris, PUF, 1996, p. 7.

¹⁵⁸ Nathalie Prince, *La littérature de jeunesse*, Paris, Armand Colin, 2021, p. 177.

langage utilisé dans la littérature pour enfants doit combiner lisibilité, accessibilité, esthétique et poésie.

De plus, la poésie destinée aux enfants possède ses propres particularités. Même si les jeunes lecteurs ne sont pas encore capables d'atteindre un niveau élevé d'appréciation esthétique en raison de leur maturité émotionnelle et de leur capacité de jugement en développement, cela ne devrait en aucun cas être une raison pour les empêcher d'entrer en contact avec la littérature, l'art, l'esthétique et la poésie. En effet, la logique de la lecture, particulièrement celle d'un texte romanesque ou poétique, telle que le souligne Nathalie Prince dans *La littérature de jeunesse*, en se référant aux idées de Roland Barthes, diffère fondamentalement d'une logique déductive :

Roland Barthes requalifie ainsi la logique de la lecture : il ne s'agit pas, dit-il, d'une logique déductive, mais d'une logique associative. C'est dire qu'à chacune des phrases du texte, à chacun des mots, la lecture suscite d'autres idées, d'autres images, d'autres significations, suscitées mais non impliquées par ces phrases et ces mots¹⁵⁹.

Le lecteur ordinaire adulte qui lit un texte ordinaire, reste à peu près passif, transporté par les mots et leur agencement ; il attend que le sens vienne à lui, alors que l'enfant, et même l'adolescent dans une moindre mesure, doit construire ce sens. C'est à l'enfant, sans doute parfois avec l'aide de l'adulte, qu'il revient de tisser un sens entre quelques éléments épars et simples. À partir de ceux-ci, l'enfant a une lecture moléculaire. C'est en ce sens que le simple s'ouvre à la complexité, c'est-à-dire à la combinaison. Pour qu'il y ait complexité, il faut d'abord du simple et concevoir le simple comme ce qui est susceptible d'être complexe¹⁶⁰.

Selon cette logique, l'expérience de lecture d'un jeune lecteur ne découle pas uniquement du texte lui-même, mais plutôt d'une expérience intérieure et créative au cours du processus de lecture. Les idées et les significations qu'ils perçoivent ne sont pas limitées au vocabulaire et à la grammaire du texte, mais s'ouvrant à un monde infini d'associations et d'interprétations. Cela signifie que les jeunes lecteurs, même s'ils sont « relativement moins compétents », sont tout à fait capables de vivre une expérience littéraire qui leur est propre. Étant donné la « capacité limitée » des enfants, les auteurs des livres pour enfants sont ainsi invités à adopter une approche poétique de la « simplicité », ainsi qu'une approche de la « réécriture », qui est celle d'adapter des histoires en fonction des besoins des enfants afin de rendre la lecture plus accessible et enrichissante pour ce public spécifique.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 184.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 223.

Dans l'ensemble de la collection, le langage utilisé par Lisa Bresner, en comparaison avec *Quatremers le Céleste*, devient plus concis et clair. L'autrice privilégie l'utilisation de phrases courtes et de structures grammaticales relativement simples. De plus, dans le choix du vocabulaire, l'accent est mis sur des termes couramment utilisés dans la vie quotidienne, ce qui réduit l'utilisation de lexique littéraire métaphorique. Pour expliquer des concepts complexes, l'autrice évite de dépendre uniquement des mots et adopte plusieurs approches descriptives, dans le but de se rapprocher davantage des compétences linguistiques et du niveau de compréhension des enfants. Par ailleurs, les interactions entre les personnages dans le texte se déroulent principalement sous forme de dialogues, comportant de nombreuses expressions de langage courant et familières, ce qui renforce considérablement la lisibilité et l'accessibilité du texte.

Cependant, cette simplicité du langage ne signifie pas une perte de poésie. Dans de nombreux passages du texte, en quelques mots simples, l'autrice parvient à créer une atmosphère poétique, comme dans la description de l'arrivée de la nuit dans *Un rêve pour toutes les nuits* :

Le pêcheur lance sa ligne et attend. Une étoile s'allume, deux étoiles clignent, la nuit tremble de mille feux. (RTN, 36)

Dans le texte cité, l'immobilité du pêcheur et l'arrivée de la nuit, avec les lumières qui s'allument, forment un contraste frappant entre le calme et le mouvement. Le processus d'augmentation progressive de la lumière, passant d'une étoile à deux étoiles jusqu'à mille feux, est habilement renforcé par l'utilisation de verbes tels que « s'allumer », « clignoter » et « trembler » qui montent en intensité. Cela ajoute une touche de rythme à la fluidité poétique du texte.

Cette « poésie » spécifique destinée aux enfants, qui allie la simplicité et un langage poétique, se trouve particulièrement dans un autre album de l'autrice, *Les douze animaux des quatre vents*, publié en 2002 chez Desclée de Brouwer, en collaboration avec l'illustratrice Nathalie Fréour. Dans ce petit album de seulement 20 pages, l'autrice réinterprète de manière originale l'histoire des douze animaux du zodiaque chinois. L'histoire raconte qu'à l'époque ancienne, le Bouddha a dispersé respectivement les graines de lotus, les feuilles de ginkgo, les fleurs de pivoines et les pétales des fleurs de pêcher dans les vents venant des quatre directions, et les animaux vivant aux quatre coins du monde ont chacun réagi de manière singulière à ces plantes. Finalement, douze animaux se présentaient au Bouddha, devenant ainsi les douze

représentants du zodiaque chinois. À travers cette histoire simple, l'autrice utilise une structure et un style identiques pour les récits des quatre directions, tout en instaurant une atmosphère poétique, fraîche et vivante grâce à l'utilisation de plantes différentes et aux réactions variées des animaux. Prenons l'exemple de l'histoire de l'est :

Le vent souffla sur l'est du Royaume une pluie de feuilles de ginkgo. Chaque feuille de ginkgo volait.

Le chameau se fit chatouiller la bosse par la feuille, mais le lièvre la mit entre ses dents avec gourmandise.

Le phénix évita la feuille à tire d'aile, mais le dragon la prit entre ses griffes avec force.

Le paon trouva la feuille inutile, mais le serpent la posa sur sa langue avec délicatesse.

Au milieu de la journée, le lièvre, le dragon et le serpent partirent tous ensemble de l'est vers le centre du Royaume. (DAQV, 14)

L'autrice maintient son style habituel, plutôt que de présenter aux jeunes lecteurs une explication plus conventionnelle et narrative de la légende des douze animaux du zodiaque chinois, elle a opté pour une approche poétique. Dans le passage cité, elle crée une atmosphère poétique en utilisant des images évocatrices et un langage simple et expressif adapté aux enfants. Tout d'abord, le choix d'éléments naturels tels que le vent, les feuilles de ginkgo, le chameau, le lièvre, le phénix, le dragon, le paon et le serpent évoque une ambiance féérique et mythique, caractéristique de la poésie. Ensuite, l'utilisation des verbes tels que « volait, chatouiller, mit, évita, prit, posa » crée des images vivantes et dynamiques, tandis que l'association d'animaux familiers à des actions simples renforce l'accessibilité du texte aux enfants. De plus, les interactions entre les animaux et les feuilles suggèrent des traits de caractère, ajoutent une dimension narrative et imaginative, créant ainsi une histoire simple mais riche en détails qui permet aux jeunes lecteurs de visualiser les scènes et de s'immerger dans l'histoire, tout en stimulant leur imagination. En outre, la répétition de la structure « animal + action + feuille » crée une cadence agréable pour faciliter la compréhension et la rétention chez les enfants.

Revenons à la collection « bilingue ». Par le biais de la « réécriture », Lisa Bresner s'efforce de transmettre une sorte de « poésie chinoise » aux enfants. Par exemple, dans *Les Dix Soleils amoureux des Douze Lunes*, l'autrice intègre la pensée taoïste du « yin-yang » et de son équilibre dans l'histoire. Plutôt que de l'expliquer de manière « scolaire » aux enfants, elle le raconte sous forme d'une histoire facile à comprendre pour les plus jeunes, en utilisant un langage simple mais poétique :

Les douze lunes avaient une maman qui s'appelait Yin. La mère des dix soleils, elle, se nommait Yang. Toute la journée, elles étaient très occupées par leurs nombreux enfants. (DS, 9)

Un matin, Soleil-le-Dixième dit à sa mère :

- [...] Je rêve de rencontrer la lune et de vivre avec elle.

- Si tu la rencontres un jour, cela voudra dire que ton rêve s'est réalisé et tu n'auras plus rien à lui dire ! [...] Qui fera rêver le soleil, si la lune se repose toute la nuit ? Qui attendra la lune, si le soleil est déjà auprès d'elle ? Mon fils, ton rêve est impossible. (DS, 20-21)

Dans ce passage, l'autrice utilise une métaphore simple en associant les lunes et les soleils à Yin et Yang pour expliquer le concept taoïste de dualité et d'équilibre. En présentant ces concepts sous forme de personnages familiers, le texte rend les idées abstraites plus accessibles aux enfants. La réponse de la mère, qui explique pourquoi la lune et le soleil ne peuvent pas être ensemble, illustre également le principe de complémentarité et d'interdépendance, fondamental dans la philosophie taoïste.

2.2.4 La construction idéologique et la question des stéréotypes

Enfin, penchons-nous sur la construction ou la reconstruction idéologique qui se manifeste dans cette collection, c'est-à-dire comment Lisa Bresner présente « la Chine » aux lecteurs à travers les quatre albums de cette collection, et quel rôle cette série d'albums joue dans la médiation interculturelle. À ce titre, il est inévitable d'aborder la question des stéréotypes.

Catherine Cua, dans sa thèse¹⁶¹ intitulée « Représenter et traduire la culture à travers l'image : la Chine et le Japon dans l'album illustré jeunesse en France et au Québec (2000-2015) », utilise le terme des « 5F (Festival, Food, Folklore, Fashion, Famous people ou Flag) », c'est-à-dire « les festivals, la nourriture, les vêtements, le folklore, les personnes célèbres ou le drapeau », comme filtre de travail pour analyser ces cinq grandes catégories de stéréotypes que l'on retrouve dans les ouvrages pour la jeunesse, telles que les études en éducation multiculturelle les ont identifiées. Nous utilisons également ces « 5F » pour examiner

¹⁶¹ Catherine Cua, *Représenter et traduire la culture à travers l'image : la Chine et le Japon dans l'album illustré jeunesse en France et au Québec (2000-2015)*, thèse de doctorat, Université York, Toronto, 2019.

l'imaginaire culturel ainsi que les représentations stéréotypées présentes dans les textes de Lisa Bresner.

Il est évident que le « 5F » est largement présent au sein de cette collection. En ce qui concerne la nourriture, on trouve des descriptions comme « la jolie dame qui prépare des cheveux d'ange parfumés pour le cheval, du canard laqué et des gâteaux de soja pour les hommes » (RTN, 15), « le riz nourrit tout simplement depuis plus de 3000 ans les hommes, les femmes et les enfants de la Chine » (DS, 52), ou encore « la maman de Fleur de Courgette avait préparé une délicieuse soupe aux nids d'hirondelles. Son papa était dans le jardin en train de faire griller les travers de porc au caramel » (SP, 11). En ce qui concerne les festivals et les personnes célèbres, les histoires de l'album *Les Dix Soleils amoureux des Douze Lunes* sont inspirées de la fête de la mi-automne et des légendes de Chang'E et Hou Yi. De plus, de nombreux éléments emblématiques de la culture chinoise et des légendes populaires tels que le dragon, la calligraphie, la cérémonie du thé, la forêt de bambous, etc., sont présents. Le choix des éléments culturels chinois dans cette collection, par rapport à *Quatremers le Céleste* qui met l'accent sur la littérature chinoise classique et les pensées taoïstes, s'oriente davantage vers des stéréotypes culturels plus largement acceptés par la société française. Ces stéréotypes s'inscrivent davantage dans la catégorie d'une « Chine de paravent¹⁶² » qui promeut des images, des thèmes et des symboles traditionnels tels que le lotus, la pagode, le phénix et le dragon, tout en évoquant inévitablement la « Chine de convention¹⁶³ » de l'époque coloniale, qui constitue en grande partie l'horizon culturel attendu par le public occidental envers la Chine.

Cependant, malgré l'influence des stéréotypes de l'imaginaire chinois sur les représentations dans cette collection, cette influence est davantage poétique que didactique. L'autrice intègre la culture chinoise dans un monde imaginaire, permettant aux jeunes lecteurs de découvrir et d'apprécier ce monde poétique à leur propre rythme. Ainsi, « les stéréotypes participent à une réflexion sur l'identité sociale, et contribuent à la construction de l'image de soi et de l'image de l'autre. En ce sens, ils comportent aussi des fonctions constructives¹⁶⁴ ». Cette manière d'expérimenter une culture étrangère à travers des stéréotypes peut être perçue comme positive. D'un point de vue psychologique, avant de développer une compréhension

¹⁶² Yvan Daniel, *Littérature française et Culture chinoise*, Paris, Les Indes savantes, 2011, p. 243-244.

¹⁶³ *Ibid.*

¹⁶⁴ Max Butlen, « Que faire des stéréotypes que la littérature adresse à la jeunesse ? », *Le Français aujourd'hui, La littérature de jeunesse : repères, enjeux et pratiques*, 2005/2, n° 149, p. 49.

claire et de forger leurs propres valeurs, les enfants ont en réalité besoin d'utiliser des stéréotypes pour établir un cadre, comme le souligne Sophie Van den Broeck :

Les stéréotypes sont les premières structures nécessaires à la compréhension, celles qui permettent de développer les hypothèses sémantiques élémentaires. Cette caractéristique semble d'autant plus intéressante dans le cas du lecteur enfant qui est finalement lui-même en pleine constitution de son bagage encyclopédique. Les stéréotypes, les clichés et les lieux communs sont autant d'éléments constitutifs du bagage de l'enfant et donc de son rapport au monde, et c'est sans doute une des raisons pour laquelle la littérature jeunesse fait autant appel à la stéréotypie¹⁶⁵.

Selon cette logique, l'acte de création ainsi que l'utilisation des stéréotypes de Lisa Bresner sont en quelque sorte « structurants ». Au sein de cette collection, les stéréotypes évoqués par l'autrice se rapportent à l'ancienne Chine, aux mythes et légendes populaires, à l'art et à la philosophie. Ils offrent aux enfants la possibilité de « construire » une image de base de la culture chinoise, de s'immerger dans un autre système d'écriture et d'appréhender les fondements de l'esthétique orientale.

En tant que littérature pour enfants, la Chine dépeinte par Lisa Bresner, qu'elle s'ancre dans des stéréotypes d'une « Chine de paravent » ou d'une « Chine de convention », qu'elle soit réelle ou fictive, et quelle que soit la distance par rapport à la société et à la culture chinoises réelles, n'a en réalité aucune incidence sur son rôle en tant que médiateur culturel, ouvrant l'imagination des enfants aux fantasmes de l'exotisme et de l'autre. En effet, selon la définition de Claude de Grève, l'espace littéraire est avant tout « une transposition du sensible ou d'un 'ailleurs imaginaire' à partir d'un réel déconstruit et reconstruit¹⁶⁶ ». En fait, un monde imaginaire et fantastique, fictif et reconstruit, souvent éloigné du monde réel, correspond dans une certaine mesure à l'état perceptif et aux besoins psychologiques des enfants. Plutôt que de s'attarder sur la compréhension et l'apprentissage du monde réel sous le regard des adultes, les enfants ont un besoin plus pressant de trouver leur propre monde, qu'il soit réel ou fictif, où ils peuvent exprimer leurs émotions, trouver un écho à celles-ci et apaiser leurs inquiétudes et leurs angoisses par rapport au monde réel. Comme le résumait Danielle Dubois-Marcoin, Claude Le Manchec et Christa Dalahaye dans leur article « Le paradoxe du lecteur » :

Loin de se réduire à une plongée passive dans la fiction qu'il ne distinguerait pas du réel, l'enfant sait très tôt qu'il a affaire à « du semblant », mais du semblant qui lui parle, qui est l'image de ses peurs,

¹⁶⁵ Sophie Van den Broeck, « Un imaginaire normé ? La question du détournement dans l'album jeunesse », Jean-François Chassy, Bertrand Gervais (dir.), *Paroles, textes et images. Formes et pouvoirs de l'imaginaire*, Université du Québec à Montréal, Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », n° 19, vol. 1, p. 242.

¹⁶⁶ Claude de Grève, *Éléments de littérature comparée*, Paris, Hachette, 1995, p. 102-107.

de ses questions, pulsions, désirs, un semblant qui ne résout rien de tout cela mais qui au moins lui donne forme. Lire revient donc à faire jouer ce « semblant », ce qui suppose une double posture d'extériorité et d'intériorité qui peut évoquer celle du metteur en scène¹⁶⁷.

Pour Lisa Bresner, lorsqu'elle était enfant et se sentait seule et impuissante, c'était « le chinois » qui jouait le rôle « du semblant », lui parlant et l'aidant à reconstruire son monde intérieur. Aujourd'hui, en tant qu'adulte, elle offre à nouveau ce « semblant », à savoir une « Chine imaginaire », aux enfants, espérant qu'ils y trouvent du réconfort et qu'elle les aidera à trouver leur propre voie.

Pourtant, il est indéniable que les stéréotypes sont en eux-mêmes contradictoires. Dans leur versant négatif, « les stéréotypes en tant que schèmes collectifs de pensée, images réductrices du réel ou en tant que représentations culturelles datées et figées, renvoient aux préjugés qui alimentent l'incompréhension, le mépris et les tensions entre individus ou entre groupes sociaux¹⁶⁸ ». Le portrait de la Chine tel que décrit par Lisa Bresner dans cette collection englobe inévitablement les deux facettes des stéréotypes.

Bien que la « Chine » soit au cœur de cette collection, l'autrice ne propose pas une explication explicite de ce que signifie la « Chine » ou la « vie chinoise ». Ce qu'elle cherche à faire, c'est d'inviter le lecteur à plonger dans un monde imaginaire riche en éléments de la culture chinoise. Derrière ce monde empreint de poésie et de beauté, cette « Chine imaginaire » symbolise inévitablement une « Chine » qui peut sembler être une vision « auto-satisfaisante », forgée par l'Occident, se situant entre tradition et modernité. Tout comme le souligne Dong Qiang, le calligraphe de l'album *Un rêve pour toutes les nuits*, dans son hommage à Lisa Bresner :

Tu as su créer un monde merveilleux, avec et sur et surtout à partir de la Chine. En te lisant, parfois, en tant que Chinois, je rigole, en imaginant certaines déceptions que les petits Français vont avoir en voyant un jour la vraie Chine. Mais, n'est-ce pas que tous les lecteurs de contes d'enfants le sont un jour ou l'autre par le monde des adultes ? Ce n'est pas leur faute, c'est la faute du monde des adultes. Donc, au cas où tes lecteurs sont déçus, ce n'est pas sa faute, ce sera la faute de la Chine¹⁶⁹...

Il est indéniable que, dans cette collection, la Chine telle que décrite par Lisa Bresner demeure, comme nous l'avons analysé précédemment autour de son œuvre *Quatremers le Céleste*, une

¹⁶⁷ Danielle Dubois-Marcoïn, Claude Le Manchec, Christa Delahaye, « Le paradoxe du lecteur », *Le Français aujourd'hui, La littérature de jeunesse : repères, enjeux et pratiques*, 2005/2, n° 149, p. 37.

¹⁶⁸ Max Butlen, « Que faire des stéréotypes que la littérature adresse à la jeunesse ? », *op. cit.*, p. 47.

¹⁶⁹ Hommage de Dong Qiang à Lisa Bresner, disponible en ligne à l'adresse : [LISA BRESNER hommages](#), consulté le 28 mai 2023.

vision personnelle de la Chine basée sur la tradition de la sinologie française, guidée par un goût esthétique et littéraire personnel, une vision intérieure, spirituelle et imaginaire de la Chine.

De plus, il est essentiel de noter que le caractère « transgressif » que Lisa Bresner a montré dans ses romans s'infiltré légèrement dans sa création pour la jeunesse. On y trouve une préférence personnelle pour la « violence » et une forme d'« humour noir ». Ainsi, elle touche parfois, de manière ambivalente, à certains clichés culturels qui sont aujourd'hui étiquetés comme des « stéréotypes péjoratifs », des idées toutes faites et des représentations dépassées. Par exemple, dans *Les Dix Soleils amoureux des Douze Lunes*, le corbeau utilise les propos suivants pour persuader les animaux de ne pas quitter leur terrier :

« Les humains n'aiment pas manger les tortues, je peux donc sortir », dit une petite tortue d'eau douce en s'avançant vers l'entrée de la grotte.

« Ils ont tellement faim qu'ils te prendront pour un jeune cochon couvert d'écailles, ils te tueront, et c'est avec de la sauce piquante qu'ils te dévoreront ! », reprit le corbeau.

La petite tortue d'eau douce rentra sa tête sous sa carapace et resta dans la grotte.

« Les humains n'aiment pas manger les serpents », dit un python long de deux mètres, « je peux donc sortir ! »

« Les humains ont tellement faim qu'ils te prendront pour une queue de yak sans poils, ils te tueront, et c'est avec de la sauce au miel qu'ils te dévoreront ! », reprit le corbeau.

Le serpent fit demi-tour et cacha sa tête sous ses anneaux.

« Les humains n'ont jamais mangé les singes », dit un ouistiti très acrobate, « je peux donc sortir ! »

« Les humains ont tellement faim qu'ils te prendront pour un poulet avec de grandes oreilles, ils te tueront, et c'est avec de la sauce aigre-douce qu'ils te dévoreront ! »

Le ouistiti s'en retourna bien vite dans les bras de sa mère. (DS, 42-43)

Dans ce passage, l'autrice semble glisser implicitement vers l'un des clichés entourant la cuisine chinoise, à savoir que « les Chinois consomment des animaux sauvages ». De plus, dans *Le Secret d'un prénom*, le personnage Dragon de Nuit finit par épouser une jeune fille dont l'âge est seulement la moitié du sien. Ce qui est frappant, c'est qu'il avait précédemment tenté de la tuer de manière brutale lorsqu'elle était encore un bébé. Bien que cette histoire ne provienne pas de l'imagination et de la création de l'autrice, l'histoire de Dragon de Nuit est en réalité adaptée de l'histoire de « L'enfant de travailleurs de champs (*Guàn yuán yīng nǚ* 灌园婴女) » tirée du *Taiping Guangji* (*Tài Píng Guǎng Jì* 太平广记). L'autrice a essentiellement conservé

la trame de l'histoire originale, tout en apportant des modifications et en créant certains détails. Cette histoire a également été traduite et intégrée par l'autrice dans son ouvrage *Contes chinois : le Bouvier et la Tisserande* sous le titre « Le vieil homme de la lune ». Cependant, ces éléments évoquent incontestablement les stéréotypes liés au mariage et à la violence dans une Chine féodale.

En fait, ces « stéréotypes », pris dans le contexte de l'histoire, ne posent aucun problème, car l'autrice fournit des explications raisonnables et parvient à une conclusion satisfaisante. Cependant, il convient de noter que ces passages sont destinés à un public jeune. Par rapport aux lecteurs adultes qui privilégient davantage la logique et le contexte, les jeunes lecteurs ont des centres d'intérêt différents et une manière particulière de lire. À ce sujet, pour citer de nouveau Nathalie Prince :

Du fait de ses incompétences, l'activité lectorale de l'enfant reste le plus souvent limitée, sinon empêchée ; en même temps, l'enfant adopte une activité excentrique, extravagante, exagérée. Il n'écoute pas l'histoire ; il réagit de manière originale et propre, sinon inattendue à celle-ci. Il s'intéresse et s'attarde, selon son rythme, à des détails, sans considération de la diégèse, de l'ordre ou de la filiation. [...] Le lecteur enfantin est un lecteur du *momentum* plutôt que de l'*operum*. C'est un ponctualiste plutôt qu'un structuraliste¹⁷⁰.

Ainsi, la propension des enfants à se focaliser sur les détails lors de leur lecture peut influencer leur perception de la culture chinoise. À cause de leur manque de connaissances et de compétences pour discerner, ils sont susceptibles de prendre les stéréotypes pour des faits réels, particulièrement en l'absence d'une orientation de lecture d'un adulte, ce qui pourrait ultérieurement engendrer des préjugés envers la Chine et la culture chinoise.

Bien que certains détails restent discutables, dans l'ensemble, cette collection, avec son contenu culturel riche, son approche pédagogique ludique et ses magnifiques illustrations, peut être considérée comme une fenêtre ouverte aux jeunes lecteurs pour explorer la culture chinoise et nourrir leur imagination à travers l'ailleurs. De plus, que l'on parle de *Quatremers le Céleste*, de la collection « Étymologie animée » ou de cette collection qui marie idéogrammes et histoires, on peut voir l'engagement constant de l'autrice dans l'exploration et l'innovation dans le domaine de la littérature pour enfants. Que ce soit dans le choix des éléments culturels, des connaissances culturelles ou des formes linguistiques, l'autrice s'approche de plus en plus des caractéristiques psychologiques et du niveau de compréhension des enfants.

¹⁷⁰ Nathalie Prince, *La littérature de jeunesse*, op. cit., p. 185-186.

2.3 Les « manuels » de la langue chinoise : vers une approche plus « didactique »

Après MeMo et Actes Sud, Lisa Bresner a établi un troisième partenariat éditorial dans le domaine de la littérature pour enfants, cette fois avec Philippe Picquier. Autour des thèmes de l'écriture chinoise et de l'apprentissage de la langue, elle a publié chez Picquier Jeunesse *Mon 1^{er} livre de chinois* en 2004 et *Mes premières leçons de chinois* en 2006. Contrairement à la collection « Étymologie animée » et à la série « bilingue » qui associent l'apprentissage des idéogrammes à des histoires, Lisa Bresner a opté cette fois-ci pour une approche plus pédagogique et didactique, en cherchant à créer des « manuels » de chinois adaptés aux jeunes Français.

2.3.1 *Mon 1^{er} livre de chinois*

Mon 1^{er} livre de chinois représente une transition de l'autrice, passant de la création de livres pour enfants à l'écriture de manuels de chinois. Conçu sous la forme d'un « cahier d'écolier », ce livre vise à enseigner aux jeunes lecteurs les bases du chinois de manière ludique, en utilisant des jeux et diverses méthodes. Les illustrations amusantes de Catherine Louis ajoutent une dimension de plaisir, faisant de cet ouvrage un « album-manuel ».

En tant qu'« album-manuel », ce cahier conserve un élément narratif essentiel des albums pour enfants. Cependant, au lieu de présenter une histoire imaginative, Lisa Bresner a opté pour un exemple concret de la vie réelle. Chaque leçon de ce cahier est liée au parcours d'apprentissage d'une jeune Française de neuf ans, Juliette. Le livre commence par une lettre que Juliette adresse à Lisa Bresner, exprimant son amour pour la Chine et les livres pour enfants de l'autrice, tout en exprimant son souhait d'apprendre le chinois et de maîtriser l'écriture des caractères chinois. Ainsi, Lisa Bresner propose « un voyage en cinq étapes à travers la Chine » (MPLI, 6) à tous les jeunes lecteurs désireux d'apprendre le chinois, à l'instar de Juliette. Juliette devient le personnage central de cet album, et à la fin de chaque étape, elle partage une lettre adressée à l'autrice, accompagnée de photos illustrant son apprentissage quotidien. Cette approche permet aux enfants de s'identifier au contenu, renforçant leur motivation et leur confiance dans leur apprentissage.

En tant que « livre-jeu », cet ouvrage intègre également des éléments d'aventure. Il est divisé en cinq unités, chacune se déroulant comme une enquête. Après avoir terminé chaque unité d'apprentissage, les jeunes lecteurs peuvent découvrir une nouvelle ville ou un site touristique en Chine, du sud au nord, y compris Hong Kong, Nanning, Shanghai, Beijing et la Grande Muraille. Cette approche vise à éveiller la curiosité des enfants et à susciter leur intérêt pour l'apprentissage.

Dans chaque unité, Lisa Bresner a élaboré des modules d'apprentissage variés axés sur des activités ludiques. Les quatre premières unités commencent par l'activité de relier les idéogrammes anciens aux idéogrammes modernes. Dans cette activité, l'autrice sélectionne entre cinq et dix caractères chinois anciens, principalement des caractères pictographiques, avec quelques caractères sémantiques et phonétiques. Ces caractères proviennent de l'écriture sur bronze, du style petit sceau, ainsi que de caractères anciens de l'époque pré-Qin. L'objectif est de les comparer avec leur forme moderne (en chinois traditionnel, tel que choisi par l'autrice). Cela permet aux jeunes apprenants de percevoir et de comprendre les idéogrammes en les reconnaissant et en explorant leur aspect visuel, en particulier pour les caractères pictographiques, ce qui rend l'apprentissage plus amusant et engageant. Ensuite, l'autrice guide les jeunes apprenants à comprendre progressivement la composition des idéogrammes en utilisant diverses activités telles que le découpage-collage, la coloration, le dessin et le complément des traits manquants dans les idéogrammes.

Dès la deuxième unité, l'autrice enseigne les caractères chinois de base tout en introduisant des phrases simples et des expressions qui utilisent ces caractères. Parallèlement, des exercices de complétion de phrases et de traduction chinois-français, entre autres, sont proposés pour renforcer et pratiquer les compétences acquises. Ce qui distingue cette approche des manuels de chinois traditionnels, c'est que ces derniers commencent généralement par des salutations et des présentations personnelles, pour ensuite enseigner les caractères chinois à travers l'apprentissage de phrases et d'expressions. À l'inverse, Lisa Bresner commence par les caractères chinois, en expliquant leur structure. Ensuite, elle guide les apprenants pour combiner et ajouter des caractères en fonction de ceux déjà appris. De plus, en ce qui concerne l'explication de la structure grammaticale, l'autrice opte pour une approche plus simple et directe. Par exemple, après avoir appris les caractères « 人 (homme) », « 天 (ciel) », « 大 (grand) », « 小 (petit) », l'autrice enseigne aux apprenants à exprimer « l'homme est petit, le ciel est grand » en utilisant simplement « 人小天大 » (MPLI, 26). Elle souligne que l'utilisation de « l' » ou « le » n'est pas nécessaire, de même que le verbe « être ». Cette approche vise à

réduire l'anxiété et l'appréhension des jeunes apprenants à l'égard de la langue chinoise et à renforcer leur confiance, en mettant de côté les préoccupations liées à l'orthographe et à la grammaire.

Dans la cinquième unité, l'autrice propose une série d'exercices visant principalement à aider les apprenants à réviser et à renforcer les idéogrammes qu'ils ont déjà appris. Ces exercices incluent le classement des idéogrammes en fonction du nombre de traits, la reconstitution correcte de phrases, ainsi que la correction des idéogrammes erronés. En conclusion, l'autrice pose des questions sur la culture chinoise et partage une anecdote sur « l'art de sculpter¹⁷¹ », enrichissant ainsi le cahier de quelques connaissances culturelles.

L'intégralité du cahier propose un ensemble d'une vingtaine d'idéogrammes, ainsi qu'une dizaine de phrases simples, avec une progression pédagogique, une approche ludique, et une variété d'activités qui correspondent à la compréhension et aux caractéristiques psychologiques des enfants. Ce cahier constitue un excellent support pour initier les enfants à l'écriture des idéogrammes. Cependant, en tant que manuel de chinois, il demeure incomplet car il se limite à l'enseignement de la reconnaissance et de l'écriture des caractères, sans aborder les deux autres aspects essentiels de la langue, à savoir la compréhension orale et l'expression orale.

2.3.2 Mes premières leçons de chinois

Les deux parties manquantes de *Mon 1^{er} livre de chinois* ont été intégrées dans *Mes premières leçons de chinois*. Ce dernier, en tant que suite de *Mon 1^{er} livre de chinois*, se caractérise par une rédaction plus professionnelle.

Dans l'introduction du manuel, Lisa Bresner, à l'instar de la plupart des manuels de chinois standards, commence par expliquer les éléments fondamentaux des caractères chinois, tels que leur structure, les traits qui les composent, l'ordre de tracé des traits, ainsi que les règles de base de leur écriture. De plus, l'autrice souligne que, pour faciliter la compréhension de

¹⁷¹ Cette anecdote est issue de *Han Fei Zi* (韩非子). Elle met en avant l'idée que lors de la sculpture, il est préférable de commencer par tailler le nez un peu plus grand et les yeux un peu plus petits, car on peut toujours réduire un nez trop imposant et agrandir des yeux trop petits. Le point que cette histoire cherche à illustrer est qu'il est judicieux de conserver une marge lorsque l'on entreprend des actions, afin de minimiser les risques d'échec. Lisa Bresner a traduit cette anecdote dans son ouvrage *Sagesses et malices de la Chine ancienne*. Voir Lisa Bresner, « L'art de sculpter », *Sagesses et malices de la Chine ancienne*, op. cit., p. 25.

l'origine et de la construction des caractères, tous les caractères enseignés dans le livre sont présentés sous leur forme traditionnelle. En fin de manuel, l'autrice propose une liste de vocabulaire, accompagnée des équivalents en caractères simplifiés pour chaque caractère traditionnel. En outre, l'autrice met à disposition un tableau des 214 clefs, qui sont les éléments constitutifs de base des caractères chinois, afin d'aider les apprenants à mieux comprendre la structure des caractères chinois.

Ce manuel est divisé en cinq unités au total. Chaque unité est conçue en suivant deux axes principaux : l'enseignement des connaissances culturelles et l'enseignement des expressions courantes pour la communication quotidienne.

L'enseignement des connaissances culturelles se concentre sur les cinq éléments qui relient les cinq étapes du manuel. Dans l'introduction, l'autrice explique aux lecteurs :

En Chine, il existe cinq éléments : le bois, le feu, la terre, le métal et l'eau. À ces cinq éléments correspondent cinq saisons, cinq couleurs, cinq points cardinaux, cinq planètes, etc. [...] Les cinq éléments régissent depuis l'Antiquité les phénomènes naturels et l'attitude humaine, [...] chaque élément correspond à des saveurs, des organes vitaux ou des sentiments. (MPLE, 6-7)

Ensuite, l'autrice tire de l'inspiration de ces cinq éléments et se base sur les composants clés des idéogrammes qu'ils contiennent. Elle utilise ces éléments pour présenter divers aspects de la culture chinoise, y compris les idéogrammes qui en découlent, ainsi que d'autres idéogrammes qui partagent ces composants. Par exemple, sous l'élément bois, en raison des propriétés associées au bois qui sont « de plier et de redresser » (MPLE, 7), l'autrice commence par introduire une série d'« idéogrammes culturels » dérivés de l'idéogramme « 木 » et explique leurs significations culturelles :

木(*mù*) : l'élément bois, correspond à la saison chūn, le printemps.

春(*chūn*) : le printemps, correspond à la couleur qīng, le vert.

青(*qīng*) : le vert, correspond à la direction dōng, l'est.

东(*dōng*) : l'est, correspond à la planète mù xīng, Jupiter.

木星(*mù xīng*) : Jupiter, correspond à ...

木 日(*mù rì*) : mercredi (dans l'ancien calendrier). (MPLE, 15)

Lisa Bresner explique ensuite comment le composant « 木 » est positionné différemment en fonction de la structure des idéogrammes et comment il s'associe à d'autres parties pour former de nouveaux idéogrammes. Par exemple :

Gardons la clef du bois 木 en haut et écrivons en-dessous enfant 子 *zǐ* :

Bois + enfant = 李 *lǐ*, prune

Gardons la clef du bois 木 à gauche et écrivons à droite la même clef 木 :

Bois + Bois = 林 *lín*, forêt

Gardons la clef du bois 木 en bas et écrivons au-dessus 么 么 deux cocons de soie et au milieu 白 la couleur blanche *bái* :

Deux cocons de soie + blanc + bois = 樂 *lè*, la joie ; yuè, la musique

Un même idéogramme pour deux mots différents, car selon les Chinois la musique provoque la joie. (MPLE, 16)

Ici, nous pouvons constater que l'autrice, tout comme dans la collection « Étymologie animée », a une tendance à expliquer les idéogrammes non pictographiques de manière libre et personnelle, ce qui semble moins rigoureux que dans les manuels de chinois plus formels. Cependant, étant donné que ce manuel est destiné à de jeunes lecteurs français pour l'auto-apprentissage du chinois, nous pouvons considérer l'approche de l'autrice comme une méthode « ludique » d'enseignement des clefs des idéogrammes.

La méthode d'enseignement des clefs des idéogrammes est largement utilisée dans l'enseignement du chinois langue étrangère. Cette méthode consiste à enseigner aux apprenants les éléments de base des idéogrammes, ce qui leur permet de construire progressivement des idéogrammes complets. Elle contribue à alléger la charge de mémorisation pour les apprenants, tout en favorisant la compréhension de la formation des idéogrammes grâce à des comparaisons et des liens. En théorie, les clefs issues des idéogrammes devraient respecter l'étymologie des caractères et les principes de leur formation, tout en prenant en compte leur forme moderne. Cependant, dans l'enseignement réel du chinois langue étrangère, certaines clefs, une fois combinées pour former des idéogrammes, peuvent ne pas correspondre clairement à leur signification actuelle, ce qui peut compliquer la compréhension et la mémorisation pour les apprenants non sinophones. En fait, parmi les six types de caractères chinois, la plupart sont des idéophonogrammes, à l'exception des caractères pictographiques et indicatifs. Les pictogrammes peuvent être enseignés en montrant l'évolution de leurs formes graphiques pour

aider les apprenants à comprendre leur signification et leur forme. Les caractères indicatifs ont également une certaine analyse visuelle. Cependant, pour les idéophonogrammes, une simple méthode de traçage de l'origine ne suffit pas pour expliquer leur formation. En particulier, certains caractères ayant subi des altérations graphiques et des simplifications ne sont généralement pas adaptés pour expliquer leur origine. Dans ces cas, il est judicieux d'adopter des méthodes plus libres et ludiques pour donner des explications. Dans le cas de Lisa Bresner, il est ainsi raisonnable et approprié dans ce manuel d'utiliser des méthodes qui ne suivent pas strictement les règles de formation des caractères pour guider les apprenants dans leur apprentissage.

De plus, dans le cadre de l'enseignement des connaissances culturelles, Lisa Bresner a enrichi l'enseignement des idéogrammes en y ajoutant une section consacrée aux expressions curieuses, codées, révélatrices ou imagées qu'elle considère particulièrement intéressantes. Cette section met principalement en lumière des proverbes et des allusions. Par exemple, sous le signe du feu, elle présente les proverbes « *fén qín zhǔ hè* 焚琴煮鶴¹⁷² » et « *fén gāo jì guǐ* 焚膏继晷¹⁷³ ». En ce qui concerne le signe de l'eau, elle introduit les proverbes « *shuǐ shēn huǒ* 水深火热¹⁷⁴ », « *shuǐ luò shí chū* 水落石出¹⁷⁵ » et « *shuǐ dī shí chuān* 水滴石穿¹⁷⁶ ».

En ce qui concerne l'enseignement des expressions courantes pour la communication quotidienne, l'autrice a suivi une approche de rédaction de base, similaire à celle que l'on retrouve dans la plupart des manuels de chinois destinés aux apprenants étrangers disponibles sur le marché. Les cinq unités du manuel abordent successivement des thèmes tels que les présentations personnelles, la présentation de la nationalité et de l'adresse, la demande d'informations de base à autrui, l'apprentissage des chiffres et l'expression des sentiments de base. En ce qui concerne la structuration du contenu, l'autrice a principalement adopté une approche qui combine le matériel pédagogique et les exercices. Chaque leçon comprend de cinq à dix phrases chinoises, accompagnées de leur transcription en pinyin, d'une traduction mot à mot, ainsi que de la traduction de l'ensemble de la phrase. La section des exercices propose

¹⁷² « 焚琴煮鶴 » signifie littéralement « brûler une cithare pour faire cuire une grue », ce qui suggère une action excessive ou quelqu'un qui détruit des choses sacrées ou des œuvres artistiques.

¹⁷³ « 焚膏继晷 » signifie littéralement « brûler de l'huile (de lampe) pour prolonger le jour », ce qui exprime l'idée de travailler dur et de faire des efforts inlassables.

¹⁷⁴ « 水深火热 » signifie littéralement « eau profonde, feu brûlant » et est utilisé pour décrire des situations difficiles ou critiques.

¹⁷⁵ « 水落石出 » signifie littéralement « quand l'eau baisse, les pierres apparaissent » et est utilisé pour décrire comment la vérité ou la réalité d'une situation devient claire lorsque les circonstances changent.

¹⁷⁶ « 水滴石穿 » signifie littéralement « l'eau qui tombe goutte à goutte finit par percer la pierre » et est utilisé pour décrire un processus lent mais persévérant qui atteint finalement un résultat.

diverses activités, telles que la mise en correspondance des phrases chinoises avec leur signification en français, des exercices d'écriture des idéogrammes, et le complément des idéogrammes manquants dans les phrases. De plus, le CD qui accompagne le manuel contient des enregistrements sonores pour chaque phrase, à la fois dans les sections d'enseignements et d'exercices, ce qui permet aux apprenants de s'entraîner en suivant la prononciation.

En général, la création d'un manuel de chinois pour les étrangers doit suivre plusieurs directives essentielles¹⁷⁷. Tout d'abord, il faut garantir l'« intégralité », c'est-à-dire que l'enseignement de la langue doit couvrir de manière complète les aspects tels que la phonétique, le vocabulaire, les idéogrammes, la grammaire, la lecture et la culture. De plus, il faut maintenir un « équilibre » entre l'enseignement de la grammaire et de la culture, de manière à ce qu'ils s'intègrent harmonieusement à l'apprentissage de la langue. L'aspect du « divertissement » est également crucial, en mettant l'accent sur la comparaison culturelle, l'utilisation judicieuse d'illustrations et de bandes dessinées pour rendre l'apprentissage plus attractif. Enfin, il est important de tirer parti des avantages du « multimédia », en utilisant des ressources audio et vidéo pour les exercices oraux et les explications culturelles.

Dans cette optique, le manuel de Lisa Bresner semble globalement respecter les principes d'« intégrité » et d'« équilibre ». Les cinq unités de ce manuel couvrent essentiellement les expressions de base et le vocabulaire nécessaires aux débutants en chinois. Cependant, un problème majeur de ce manuel réside dans le manque d'explications grammaticales adéquates. L'autrice ne détaille pas comment les phrases chinoises sont construites, comment chaque élément est utilisé, et ne propose pas de récapitulation ou d'analyse des phrases partageant la même structure grammaticale. Une traduction mot à mot ne permet pas aux apprenants de comprendre la structure des phrases, les laissant dans une position où ils ne peuvent que les répéter mécaniquement et les mémoriser. Ils ne peuvent pas aisément personnaliser ou créer des phrases. En ce qui concerne l'aspect « divertissement », le point fort de ce manuel est que les cinq unités sont organisées en lien avec les cinq éléments, intégrant ainsi l'introduction de la culture avec l'enseignement des idéogrammes. Cependant, certaines sections, notamment les exercices, peuvent sembler monotones et manquer d'exercices plus innovants et captivants pour les jeunes lecteurs. Enfin, en ce qui concerne le « multimédia »,

¹⁷⁷ Bun-Tuen Jégousse, *Le chinois dans tous ses états*, volume 1, débutant, Nantes, CRDP des Pays de la Loire, 2006, p. 7.

l'autrice a remédié à l'absence d'audio dans son précédent ouvrage, *Mon 1^{er} livre de chinois*, en fournissant un CD audio avec ce livre.

Que ce soit dans *Mon 1^{er} livre de chinois* ou dans *Mes premières leçons de chinois*, l'approche fondamentale est celle des « caractères en tant qu'unité de base (zì běn wèi 字本位) ». Cela signifie que les « caractères (zì 字) » sont considérés comme l'élément fondamental de la langue chinoise, par opposition à l'approche qui se concentre sur les « mots (cí 词) ». Cette « approche didactique dite du caractère comme unité première¹⁷⁸ » a été développée en France dans les années 80 par Joël Bellassen et est aujourd'hui la méthode prédominante pour l'enseignement du chinois en France. Cette méthode se concentre essentiellement sur l'enseignement du chinois au niveau élémentaire. Ses caractéristiques principales comprennent la sélection des caractères en fonction de leur fréquence d'utilisation et de leur capacité à former des mots, suivie de l'enseignement de la formation des mots et des phrases à partir de cette base. Étant donné que le chinois est une langue idéographique, l'explication des caractères met l'accent sur l'analyse des traits, de l'ordre des traits, de l'origine des caractères, des radicaux et des composants qui les composent. Dans l'ensemble, la méthode utilisée par Lisa Bresner dans la rédaction de ces deux livres est en accord avec l'esprit et les principes de cette approche française. Bien que ses « manuels » présentent encore des aspects à améliorer, cette tentative reflète la passion et la motivation de l'autrice dans l'enseignement de la langue chinoise et la transmission de la culture chinoise.

Dans l'ensemble, l'autrice explore diverses manières de faire découvrir la beauté des idéogrammes aux jeunes lecteurs français et de leur transmettre le plaisir d'apprendre la langue chinoise. Son parcours créatif s'étend de la création de la collection « Étymologie animée », qui consiste à décomposer et recomposer poétiquement des idéogrammes, à la réalisation de la collection « bilingue », intégrant l'enseignement des idéogrammes dans des récits d'aventures. De plus, elle s'efforce de rédiger du matériel d'auto-apprentissage du chinois pour les jeunes français. Tout au long de cette série de créations centrées sur les idéogrammes, son public n'est pas uniquement composé d'enfants français, car elle écrit également pour elle-même à un âge plus jeune. À travers l'écriture, elle revit l'excitation et l'enthousiasme qu'elle ressentait lors

¹⁷⁸ Joël Bellassen, « La didactique du chinois et la malédiction de Babel. Émergence, dynamique et structuration d'une discipline », *Études chinoises*, hors-série, 2010, disponible en ligne à l'adresse : [La-didactique-du-chinois-et-la-malédiction-de-Babel](#), consulté le 7 juin 2023.

de sa première découverte des idéogrammes dans son enfance, accomplissant ainsi, dans une certaine mesure, un dialogue avec son moi d'autrefois.

3. Entre traduction, adaptation, réécriture et création

Parmi la vaste sélection d'ouvrages pour enfants créés par Lisa Bresner, certains sont le fruit de l'imagination et de la créativité de l'autrice autour de la langue et de la culture chinoises, tandis que d'autres s'inspirent directement des mythes, des légendes et des contes inhérents à la culture chinoise. Dans la suite, nous examinerons la manière dont l'autrice réinterprète les récits chinois qu'elle a lus dans ses créations pour la littérature de jeunesse, en utilisant diverses techniques telles que la traduction, l'adaptation et la réécriture.

3.1 Les légendes, contes et proverbes chinois

Dans notre étude précédente portant sur une partie des œuvres de littérature pour enfants de Lisa Bresner, nous avons découvert que, en plus des idéogrammes et de la langue chinoise, l'autrice manifeste un vif intérêt pour les légendes, contes et proverbes chinois. Par exemple, dans *Quatremers le Céleste*, elle raconte l'histoire du bouclier et de la lance (*zì xiāng máo dùn* 自相矛盾), tandis que dans *Un rêve pour toutes les nuits*, elle explore l'histoire sur l'oiseau effrayé (*jīng gōng zhī niǎo* 惊弓之鸟). De même, dans *Les Dix Soleils amoureux des Douze Lunes*, elle aborde la légende de Chang'E et Hou Yi. S'inscrivant dans cette même lignée, Lisa Bresner a cultivé et développé son affection pour les contes chinois, publiant ainsi une série de livres pour enfants dédiés à la découverte des légendes, contes et proverbes chinois.

Dans le texte précédent, nous avons mentionné que, en 1995, Lisa Bresner a collaboré avec l'illustrateur Jianghong Chen pour publier un petit livre pour enfants intitulé *Un cheval blanc n'est pas un cheval : cinq énigmes chinoises*, dans lequel l'autrice intègre cinq contes chinois. En 2000, Lisa Bresner a publié chez l'École des loisirs *Contes chinois : le Bouvier et la Tisserande*, comprenant sept contes populaires chinois choisis et traduits par elle. La même année, l'autrice a également publié chez Albin Michel Jeunesse *Sagesses et malices de la Chine ancienne*, dans lequel elle a présenté quarante-six contes et proverbes chinois.

En réalité, une observation attentive révèle que les quelque vingt œuvres que l'autrice a conçues pour les enfants sont étroitement liées et se complètent mutuellement. Tout en créant une série d'œuvres, l'autrice explore constamment de nouvelles voies créatives, tout en améliorant et en enrichissant ses œuvres antérieures au fil du processus créatif. Les œuvres *Contes chinois : le Bouvier et la Tisserande* et *Sagesses et malices de la Chine ancienne* peuvent être vues comme une sorte d'« auto-référence » de l'autrice ou comme une forme de « lecture complémentaire » offerte aux lecteurs. Une partie des histoires d'expressions chinoises, qui avaient été simplifiées, réécrites ou réinterprétées dans ses œuvres précédentes pour enfants, réapparaissent dans ces deux œuvres, présentées de manière plus riche, plus détaillée, ou plus fidèle à leurs sources d'origine. Ainsi, les lecteurs peuvent mieux appréhender les références utilisées par l'autrice et qui l'inspirent en lisant ces deux œuvres, et par conséquent, distinguer quelles parties de la création de l'autrice sont puisées dans la culture chinoise et lesquelles émergent de son imagination et de sa créativité.

Dans *Contes chinois : le Bouvier et la Tisserande*, l'autrice a sélectionné et traduit sept contes chinois. Bien que cela soit décrit et qualifié comme une « traduction », en réalité, certaines de ces contes sont des traductions fidèles de l'original, tandis que d'autres sont des adaptations et des réécritures de l'autrice, basées sur l'histoire originale et combinées avec sa propre touche imaginative. Dans le livre, l'autrice ne donne que de brèves introductions sur l'origine de chaque conte et sur les textes chinois de référence qu'elle a consultés. Par exemple, à la fin du premier conte, l'autrice mentionne brièvement ses sources de référence : « *Yueling Guangyi* et *Sou Shen Ji*, Pékin, 1985 » (CC, 65), et de même à la fin du deuxième conte, elle traite succinctement de ses matériaux de traduction : « *Xihu Minjian Gushi*, Pékin, 1982. » (CC, 81) Afin de mieux comprendre la méthode de création de l'autrice, que ce soit une traduction fidèle au texte original, une adaptation ou une réécriture, nous allons d'abord regrouper les références indiquées par l'autrice dans le livre et les histoires racontées dans chaque conte, tout en consultant les textes classiques chinois, pour avoir une idée générale des textes chinois auxquels Lisa Bresner a fait référence.

Après avoir examiné et analysé le texte, nous pouvons déduire les conclusions suivantes : le premier conte, intitulé « Le Bouvier et la Tisserande », est une réécriture de l'autrice qui fusionne les récits présents dans le *Yueling Guangyi* (*Yuè Lìng Guǎng Yì* 月令广义) de Feng Yingjing (*Féng Yīngjīng* 冯应京) de la dynastie Ming, les écrits de Gan Bao (*Gān Bǎo* 干宝) de la dynastie Jin dans le *Sou Shen Ji* (*Sōu Shén Jì* 搜神记), et l'histoire présente dans la

Légende du Bouvier et de la Tisserande (Niú Láng Zhī Nǚ Zhuàn 牛郎织女传) de Zhu Mingshi (Zhū Míngshì 朱名世) de la dynastie Ming. Le deuxième conte, « Les éventails de Su Dongpo », puise son inspiration dans l'un des contes populaires locaux de la région du lac de l'Ouest (*Xīhú mínjiān gùshi* 西湖民间故事), dont la traduction de l'autrice reste fidèle à l'essence du texte d'origine. Quant au troisième conte, « Le juge interroge un rocher », est une réécriture de l'autrice basée sur la légende de la dynastie Song appelée « Bao Gong juge la pierre (*Bāo Gōng shěn shí* 包公审石) ». L'autrice a remplacé le personnage Bao Zheng par Su Dongpo et a légèrement modifié le scénario, passant de « mettre des pièces de cuivre dans l'eau pour faire apparaître des motifs d'huile » à « les pièces de cuivre trempées dans de l'huile de sésame dégagent une odeur particulière ». Cependant, l'intrigue de base de l'histoire n'a pas subi de changements majeurs. Le quatrième conte, intitulé « Inséparables », est une réinterprétation de l'autrice qui combine la légende des « oiseaux inséparables (*bǐ yì niǎo* 比翼鸟) » issue du *Taiping Guangji (Tài Píng Guǎng Jì 太平广记)* et l'histoire du « couple Han Ping (*Hán Píng fūfù* 韩凭夫妇) » tirée du *Sou Shen Ji (Sōu Shén Jì 搜神记)*. Le conte suivant, intitulé « Le jeune maître de Confucius », trouve son origine dans le *Recueil de textes variés de Dunhuang (Dūnhuáng biànwén jí 敦煌变文集)*, sous le titre « Confucius questionné par Xiang Tuo (*Kǒngzǐ Xiàngtuō xiāngwèn shū* 孔子项托相问书) »¹⁷⁹. L'autrice mentionne que sa source provient de l'ouvrage intitulé *Dongyuan Zazi (Dōngyuán zázi 东园杂字)*, conservé au British Museum. De même, le sixième conte, intitulé « Notre Cher Âne », provient également du *Dongyuan Zazi (Dōngyuán zázi 东园杂字)*, dont la traduction de l'autrice reste fidèle à l'original, retraçant l'histoire classique du « père et fils portant un âne (*fù zǐ tái lú* 父子抬驴) ». Le septième conte, intitulé « Le vieil homme de la lune », est une réécriture de l'autrice qui combine les deux récits, « L'enfant de travailleurs au champs (*Guànyuán yīngnǚ* 灌园婴女) » et « L'auberge de fiançailles (*dìng hūn diàn* 订婚店) », issus de *Taiping Guangji (Tài Píng Guǎng Jì 太平广记)*, autour du personnage classique chinois « le vieil homme de la lune (*yuè lǎo* 月老) » et de la notion du « destin (*yuán fèn* 缘分) ».

Dans le livre *Sagesses et malices de la Chine ancienne*, Lisa Bresner présente quarante-six contes et proverbes d'expressions chinoises. Cependant, comme l'autrice n'a pas précisé ses sources, il nous est difficile de vérifier l'exactitude de sa traduction, ainsi que de déterminer

¹⁷⁹ Lisa Bresner a ultérieurement fourni une traduction intégrale de cette histoire issue du *Recueil de textes variés de Dunhuang* dans son ouvrage *Tuiles intactes et jades brisés*.

si elle a apporté des modifications ou des réinterprétations. Néanmoins, en comparant le texte de l'autrice avec les textes chinois classiques d'où les proverbes sont issus, nous pouvons constater que la traduction de l'autrice reste globalement fidèle à l'original. Prenons par exemple l'histoire intitulée « oranges amères » :

Le proverbe « *jú shēng huánán* 橘生淮南 » provient du livre *Yanzi Chunqiu* (*Yànzi chūnqiū* 晏子春秋). Le texte d'origine est le suivant :

晏子将使楚，楚王闻之，谓左右曰：“晏婴，齐之习辞者也。今方来，吾欲辱之，何以也？”左右对曰：“为其来也，臣请缚一人过王而行。王曰：‘何为者也？’对曰：‘齐人也。’王曰：‘何坐？’曰：‘坐盗。’”

晏子至，楚王赐晏子酒，酒酣，吏二缚一人诣王。王曰：“缚者曷为者也？”对曰：“齐人也，坐盗。”王视晏子曰：“齐人固善盗乎？”晏子避席对曰：“婴闻之，橘生淮南则为橘，生于淮北则为枳，叶徒相似，其实味不同。所以然者何？水土异也。今民生长于齐不盗，入楚则盗，得无楚之水土使民善盗耶？”

王笑曰：“圣人非所与熙也，寡人反取病焉。”¹⁸⁰

La traduction de Lisa Bresner est la suivante :

Yan Zi du royaume de Qi fut envoyé comme ambassadeur pour rendre visite au roi de Chu. Le roi de Chu, qui était jaloux de la puissance du royaume de Qi, voulut humilier Yan Zi et demanda conseil à son Premier ministre.

- J'ai une idée, dit ce dernier : pendant le banquet que vous donnerez en l'honneur l'ambassadeur, faites venir les gardes avec un prisonnier puis demandez : « De quoi cet homme est-il coupable ? » On vous répondra : « C'est un voleur. » Puis demandez : « Dans quel pays est-il né ? » On vous répondra : « Dans le royaume de Qi. » Ainsi, poursuivit le Premier ministre, l'ambassadeur de Qi sera très embarrassé.

Pendant le banquet, les gardes vinrent donc montrer le voleur du royaume de Qi au roi de Chu. Ce dernier dit à Yan Zi :

- On dirait que les hommes de Qi sont nés pour devenir des voleurs !

- J'ai entendu dire, répondit Yan Zi, que les orangers que l'on plante au sud de la rivière Huai produisent des oranges sucrées et que les orangers que l'on plante au nord produisent des oranges amères. Les fruits des deux arbres paraissent identiques et pourtant leur goût est très différent. C'est une question d'environnement. Ainsi les hommes nés dans le royaume de Qi n'ont jamais rien volé mais dès qu'ils

¹⁸⁰ *Yanzi Chunqiu* (晏子春秋), traduit et annoté par Chen Tao (陈涛译注), Beijing (北京), Zhong hua Shu ju (中华书局), 2007, Volume 6, p. 298-300.

arrivent dans le royaume de Chu, ils deviennent des voleurs de la pire espèce. Pensez-vous que cela soit aussi une question d'environnement ? (SMCA, 33-35)

La traduction de Lisa Bresner est généralement fidèle au texte d'origine, en préservant le contexte, la stratégie suggérée, et l'idée que l'environnement influence le comportement des gens. Bien qu'il y ait quelques différences mineures et des interprétations qui pourraient varier, par exemple, la réponse finale du roi dans le texte original est supprimée, de plus, les différentes espèces d'orangers, « 橘 » et « 枳 », sont traduites comme des plantes produisant des « oranges sucrées » et des « oranges amères », ce qui est fidèle à l'idée d'origine, mais qui n'était pas explicite dans le texte chinois. Cependant, ces quelques détails ajoutés par l'autrice pour clarifier le sens sont généralement acceptables dans le cadre de la traduction pour rendre le texte plus compréhensible pour un public francophone.

Dans l'ensemble, les quarante-six histoires courtes choisies par Lisa Bresner conservent le style typique de la collection « Sagesses et malices » de la maison d'édition Albin Michel. Ces récits sont simples, faciles à comprendre et utilisent un langage direct et accessible. Certains de ces récits sont issus de proverbes chinois, tandis que d'autres proviennent de dictons populaires. La plupart des histoires se déroulent sous forme de dialogues informels, évitant les artifices littéraires, les métaphores complexes, ou les descriptions superflues de l'environnement et des personnages.

De plus, dans ce livre, nous découvrons l'origine de nombreux passages qui étaient présents dans *Quatremers le Céleste*. Par exemple, le passage où le passeur et l'Étranger se moquent l'un de l'autre provient de l'histoire intitulée « L'art de nager » (SMCA, 23). Le dialogue entre l'enfant et l'Étranger dans la boutique du tailleur est tiré de l'histoire « Qui se sert du sage ? » (SMCA, 39). La conversation astucieuse entre l'enfant et le gouverneur provient de l'histoire « Un adulte remarquable » (SMCA, 47). Le dénouement où l'empereur refuse la perle de l'Étranger est inspiré de l'histoire « L'homme de Song offre un jade » (SMCA, 71). Si le lecteur compare ce livre avec *Quatremers le Céleste*, cela devrait rendre ce dernier plus fluide et éclairant.

3.1.1 *Le Bouvier et la Tisserande* : une réécriture adaptée pour les enfants

Dans ces deux livres, étant donné que ces contes chinois sont destinés à un jeune public, cela soulève des questions importantes concernant la traduction dans la littérature de jeunesse.

Il faut tenir compte de sa spécificité et des différentes approches nécessaires, telles que la préservation de la dimension culturelle dans le texte, le choix du langage, la simplification et l'adaptation de l'histoire d'origine. Dans la littérature de jeunesse, qu'il s'agisse de l'écriture ou de la traduction, des compétences particulières sont requises en raison de la nature spéciale du public cible, les enfants. Les traducteurs doivent non seulement rester aussi fidèles que possible au texte d'origine, mais ils doivent également jongler avec des contraintes linguistiques et culturelles. Ils doivent en outre simplifier et réécrire le texte de manière appropriée pour le rendre accessible au niveau de langage et de compréhension des jeunes lecteurs. Pour illustrer ces enjeux, prenons l'exemple du conte « Le Bouvier et la Tisserande ». Nous allons analyser comment Lisa Bresner a traduit, simplifié, adapté et réécrit cette histoire à partir du texte d'origine, en nous concentrant sur quatre aspects : l'adaptation, la préservation des éléments culturels chinois et de l'exotisme, la domestication du texte et la recherche d'un langage adapté aux enfants.

Selon l'autrice elle-même, l'histoire du Bouvier et de la Tisserande est principalement traduite et adaptée à partir des écrits du *Yueling Guangyi* (*Yuè Lìng Guǎng Yì* 月令广义) et du *Sou Shen Ji* (*Sōu Shén Jì* 搜神记). Cependant, après avoir examiné le déroulement des événements dans l'ensemble de l'histoire, il semble que l'autrice ait également puisé dans la *Légende du Bouvier et de la Tisserande* (*Niúláng Zhīnǚ Zhuàn* 牛郎织女传) de Zhu Mingshi (*Zhū Míngshì* 朱名世) et dans certaines versions modernes de ce conte. Étant donné que le texte traduit par l'autrice est en chinois classique et que ces textes n'ont pas été originellement rédigés pour un public jeune, l'autrice a principalement utilisé des méthodes d'« adaptation » et de « traduction libre » dans cette histoire.

L'histoire du Bouvier et de la Tisserande est l'une des légendes d'amour folkloriques les plus célèbres de la Chine et est à l'origine de la célébration chinoise de la fête de Qixi (*qīxī* 七夕), qui équivaut à la Saint-Valentin. L'intrigue centrale de l'histoire raconte comment la Tisserande céleste (*Zhīnǚ* 织女), responsable de tisser les nuages dans le ciel, décide secrètement de descendre sur Terre et d'épouser le Bouvier (*Niúláng* 牛郎). Plus tard, la Reine-Mère du Ciel découvre la fuite de la Tisserande et la ramène au palais céleste, mais leur amour émeut finalement les dieux, qui autorisent la Tisserande et le Bouvier à se retrouver une fois par an, le septième jour du septième mois du calendrier lunaire. De l'Antiquité à nos jours, l'histoire du Bouvier et de la Tisserande reste essentiellement fidèle à ce schéma de base, bien que différentes versions de l'intrigue existent, notamment en ce qui concerne les raisons de la

rencontre du Bouvier et de la Tisserande, ainsi que les raisons de leur séparation. Par exemple, dans la version du *Yueling Guangyi* (*Yuè Lìng Guǎng Yì* 月令广义), le mariage de la Tisserande et du Bouvier a été approuvé par l'Empereur céleste, mais leur punition découle du fait que la Tisserande a négligé son métier de tissage après leur union¹⁸¹. Dans le *Sou Shen Ji* (*Sōu Shén Jì* 搜神记), on trouve deux variantes de l'histoire du Bouvier et de la Tisserande. L'une d'entre elles raconte l'histoire de la « Femme en manteau de plumes (*máoyī nǚ* 毛衣女) »¹⁸², où le vêtement en plumes de la Tisserande est volé par le Bouvier alors qu'elle se baigne et s'amuse dans l'eau. Sans ce manteau, elle ne peut pas retourner au ciel. L'autre histoire, celle de « Dong Yong (*Dōng Yǒng* 董永) »¹⁸³, relate comment Dong Yong, contraint de vendre sa liberté pour enterrer son père, rencontre plus tard une jeune femme qui lui demande de se marier avec elle. Elle tisse rapidement une grande quantité de tissu exquis pour racheter la liberté de Dong Yong. Par la suite, elle révèle être une fée céleste et, touchée par sa piété filiale, décide de l'aider, puis elle disparaît¹⁸⁴.

3.1.1.1 L'adaptation de l'histoire

Pour commencer, analysons l'adaptation de Lisa Bresner concernant l'histoire du Bouvier et de la Tisserande. Dans le texte, l'autrice a adapté et réécrit l'histoire en se basant sur sa propre compréhension, en intégrant plusieurs versions de l'histoire, et en prenant en compte le jeune public auquel elle s'adresse.

Tout d'abord, découvrons la vie du Bouvier avant sa rencontre avec la Tisserande. Dans la version de Lisa Bresner, l'histoire se déroule comme suit : Le Bouvier n'avait qu'un ami proche depuis son enfance, son fidèle buffle d'eau. Il travaillait dur tous les jours, menant une vie simple mais épanouissante. Après le décès de ses parents, ces derniers lui avaient laissé un coffre précieux contenant des pierres de jade. Le Bouvier a continué sa vie simple, tandis que sa sœur cherchait à s'emparer des pierres de jade. Un jour, sa sœur a préparé un festin pour lui, mais elle a secrètement empoisonné la nourriture. En un moment de crise, son buffle d'eau est

¹⁸¹ Feng Yingjing, *Yueling Guangyi*, volume 14, le texte original est disponible en ligne à l'adresse : [Yue Ling Guang Yi](#), consulté le 8 juillet 2023.

¹⁸² Gan Bao, *Sou Shen Ji*, volume 14, le texte original est disponible en ligne à l'adresse : [Sou Shen Ji 14](#), consulté le 8 juillet 2023.

¹⁸³ *Ibid.*, volume 1, le texte original est disponible en ligne à l'adresse : [Sou Shen Ji 1](#), consulté le 8 juillet 2023.

¹⁸⁴ Jacques Pimpaneau, *Chine : mythes et dieux*, Arles, Philippe Picquier, 1995, Chapitre V : Le Bouvier et la Tisserande ou la formation d'un mythe, p. 153-182.

entré dans la maison, dévorant toute la nourriture et sauvant ainsi la vie du Bouvier. Avant de s'éteindre, le buffle a confié au Bouvier la mission de laisser les pierres de jade à sa sœur, de quitter sa maison pour partir vers l'ouest. Il lui a également demandé de prendre ses cornes après sa mort, car elles renfermaient des informations précieuses qu'il pourrait utiliser en cas de difficulté.

Dans cette narration, l'autrice a effectué des modifications dans le récit de la *Légende du Bouvier et de la Tisserande* de Zhu Mingshi en remplaçant la belle-sœur abusive du Bouvier par sa sœur, et en supprimant les scènes de maltraitance. La vie difficile et empreinte de brimades que vivait le Bouvier dans le texte original a été réécrite pour devenir une existence paisible à la campagne, modeste mais autonome. Le Bouvier a été transformé en un individu laborieux, bienveillant et comblé, en contraste avec sa sœur :

Chaque matin, il partait tôt de chez lui et ne revenait qu'après le coucher du soleil. Il emmenait le buffle avec lui et toute la journée coupait du bois, retournait la terre de la rizière puis cueillait quelques fruits avant de rentrer chez lui. [...] Ainsi frère et sœur passaient leurs journées, l'un content de sa vie, l'autre regrettant celle qu'elle n'avait pas. (CC, 10-11)

Ici, l'autrice exprime à nouveau son affection pour la philosophie taoïste et présente le personnage du Bouvier comme une figure de sagesse simple et adepte du « non-agir ». Dans le texte, l'autrice conserve le passage du texte original où la belle-sœur tente d'empoisonner le Bouvier. Cependant, dans le texte d'origine, le buffle ne fait que rappeler verbalement au Bouvier, tandis que dans l'adaptation de Lisa Bresner, le buffle se sacrifie pour sauver le Bouvier. De plus, dans le texte original, ainsi que dans la plupart des versions chinoises, après la mort du buffle, le Bouvier conserve sa peau et la porte plus tard pour voler jusqu'au ciel. Mais dans l'adaptation de l'autrice, après la mort du buffle, ses cornes tombent naturellement, révélant des « pochettes où se cachent des stratagèmes » :

Prends avec toi mes cornes ; à l'intérieur de chacune d'elles se trouve un message que tu devras lire quand tu te poseras une question importante à laquelle tu ne peux trouver de réponse. Tu prendras mes cornes quand je serai mort, elles se détacheront sans effort... (CC, 18)

Cette adaptation de l'autrice, tout comme dans *Quatremers le Céleste*, utilise à nouveau l'allégorie des « stratagèmes cachés dans des pochettes (*jǐnnáng miàoji* 锦囊妙计) ». De plus, par rapport à l'acte plutôt cruel de dépecer le buffle, l'idée des cornes tombant naturellement est plus douce et plus accessible aux jeunes lecteurs.

Dans l'histoire qui suit, le Bouvier suit les indications du buffle pour se rendre à l'ouest, où il fait la connaissance d'un riche propriétaire de rizières. Grâce à l'aide du Bouvier, les buffles du propriétaire sont guéris de leur maladie. En signe de gratitude, le propriétaire organise un somptueux banquet et souhaite unir sa fille au Bouvier. Cependant, une information révélée par l'une des cornes du buffle indique au Bouvier que sa future épouse portera des chaussures brodées de phénix et de dragon, un motif qui ne figure pas sur les chaussures de la fille du propriétaire de rizières, Jade de Printemps. En conséquence, le Bouvier décline l'offre du propriétaire. Cette partie de l'histoire n'a pas d'équivalent dans les versions chinoises, ce qui suggère qu'il s'agit probablement d'une création originale de l'autrice elle-même.

Dans la suite de l'histoire, le Bouvier est guidé par un oiseau lumineux qui émet une longue ligne rouge de son bec. Il découvre la Tisserande en train de se baigner sous une cascade et subtilise discrètement une paire de chaussures brodées de phénix et de dragon appartenant à la jeune femme. Après leur rencontre, la Tisserande révèle qu'elle était éprise du Bouvier depuis son séjour dans le Ciel, ce qui les amène à devenir mari et femme. Dans cette partie, l'autrice suit le schéma de l'histoire d'origine.

Dans la version adaptée de Lisa Bresner, avant même leur rencontre, la Tisserande observait le Bouvier depuis le Ciel et était déjà éprise de lui, ce qui paraît plus logique sur le plan narratif. De plus, la rencontre entre le Bouvier et la Tisserande n'a pas été révélée par le buffle, mais plutôt guidée par un « fil rouge », une adaptation de la légende chinoise du « vieil homme de la lune (*yuèlǎo* 月老) » qui veut que ce dernier attache un fil rouge aux doigts des amoureux destinés l'un à l'autre. Cette adaptation apporte une touche « romantique » à l'histoire, tout en préparant les lecteurs à la lecture d'un autre récit qui suivra dans le livre. En outre, l'autrice a également réécrit la scène où le Bouvier espionne la Tisserande en train de se baigner et lui vole ses vêtements pour créer une version plus adaptée à la lecture des enfants :

Un rocher, plus grand que lui, l'empêchait de voir ce qu'il entendait : des rires et des éclats d'eau. Doucement il grimpa sur l'obstacle. Sept jeunes filles, plus jolies les unes que les autres, se baignaient sous une cascade d'eau pure. Le mélange de leurs rires et de l'eau dont elles s'éclaboussaient était un ravissement pour les yeux et les oreilles. Mais le Bouvier, très intimidé par ce bain, ne voulut pas les observer plus longtemps et se dirigea vers les saules pleureurs pour attendre qu'elles se rhabillent. [...] Tout à coup le cœur du Bouvier se mit à battre, la septième paire de chaussons portait un phénix et un dragon. [...] Même s'il n'en avait pas l'habitude, le Bouvier décida de voler la septième paire de chaussons pour savoir quelle sœur en était la propriétaire. [...] Le Bouvier ne tarda pas à entendre la jolie voix de la Tisserande : « Mes chaussons ont disparu, comme c'est étrange ! N'est-ce pas l'une de vous qui veut me jouer un tour ? » [...] Le jeune garçon plus rouge que jamais balbutia : « C'est moi qui ai pris

vos chaussons... pardon... j'avais tellement peur que vous ne repartiez... je n'aurais jamais su que c'était vous... [...] je vais vous les rendre, ne vous inquiétez pas ! » « Surtout pas ! », s'écria la Tisserande : « Gardes-les cher époux ! Ce sera le gage de mon amour ! » (CC, 36-41)

Ici, le Bouvier est présenté comme un garçon poli, honnête et respectueux envers les femmes, et le vol des vêtements a été transformé en un vol de chaussons. De plus, la décision de la Tisserande de rester sur Terre avec le Bouvier est principalement le fruit de sa propre volonté.

Dans la suite de l'histoire, par jalousie, Jade de Printemps, la fille du propriétaire des rizières, a feint d'être généreuse en prêtant une somme importante d'argent au Bouvier. Cependant, lorsque les enfants du Bouvier et de la Tisserande ont célébré leur premier anniversaire, elle a utilisé cette dette comme moyen de pression pour exiger que leurs enfants soient utilisés en compensation. Contrainte par les circonstances, la Tisserande a accepté de confectionner une longue robe ornée de mille oiseaux et de fleurs pour Jade de Printemps, sauvant ainsi ses enfants et remboursant la dette grâce à ses compétences exceptionnelles en tissage. Cette partie de l'intrigue est directement inspirée de l'histoire de Dong Yong dans le *Sou Shen Ji*, où la Tisserande rembourse la dette du Bouvier en utilisant son talent en tissage.

Par la suite, la Reine-Mère du Ciel a envoyé un rêve à Jade de Printemps, lui demandant de mettre discrètement les chaussons brodés de phénix et de dragon aux pieds de la Tisserande. Ainsi, la Tisserande pourrait retourner au ciel. Une fois que la Tisserande est partie, le Bouvier s'est envolé vers le ciel avec les deux enfants, portant la corne du buffle. Cependant, la Reine-Mère du Ciel les en a empêchés en traçant la Voie lactée dans le ciel à l'aide d'une épingle à cheveux. Plus tard, l'amour du Bouvier et de la Tisserande a ému la Reine-Mère du Ciel, et elle leur a permis de se retrouver une fois par an, le septième jour du septième mois du calendrier lunaire, sur un pont formé par les pies. Cette partie de l'intrigue correspond à la plupart des versions chinoises. L'autrice a seulement modifié le détail que le « vêtement en plumes » de la Tisserande, qui lui permet de voler au ciel, a été remplacé par des « chaussons ».

Dans l'ensemble, Lisa Bresner a préservé l'essence de l'histoire du Bouvier et de la Tisserande tout en intégrant des éléments tirés de différentes variantes de l'histoire pour la rendre plus complexe et captivante. De plus, certaines parties de l'intrigue abordant des questions morales et éthiques ont été adaptées pour convenir au jeune public. L'ensemble de l'histoire est cohérent, rythmé, riche en rebondissements sans devenir pesant, complexe sans devenir difficile à comprendre, bien structuré sans devenir excessivement compliqué. Il s'agit donc d'une réécriture bien adaptée aux jeunes lecteurs.

3.1.1.2 La préservation de l'exotisme

En ce qui concerne le maintien de l'exotisme, Lisa Bresner a largement conservé les éléments culturels chinois de l'histoire originale du Bouvier et de la Tisserande, préservant ainsi la singularité, l'authenticité et l'aspect exotique du texte. Dès le début de l'article, l'autrice crée une atmosphère culturelle empreinte d'exotisme :

Quand Niu Lang est né, la Voie lactée et les deux étoiles qui brillent de chaque côté n'existaient pas. Pourtant, chaque année, on fête en Chine le septième jour du septième mois car cette nuit-là deux étoiles se font face : l'une, à droite de la Voie lactée, s'appelle la Tisserande, l'autre, à gauche, le Bouvier. (CC, 9)

De plus, l'autrice décrit de manière vivante les scènes de la vie du Bouvier et de la Tisserande, ainsi que divers objets liés à la culture chinoise, que ce soit le travail du Bouvier en tant que gardien des buffles, ses journées passées dans les rizières, les chaussons brodés de motifs de dragons et de phénix, ou encore les gestes simples comme « se coucher sur une natte de paille, manger du riz et des légumes cuits à la vapeur, retenir le chignon avec une vulgaire aiguille à tricoter » (CC, 42). Lisa Bresner conserve ces éléments chinois authentiques pour préserver l'essence de la culture. Elle évoque également les cadeaux soigneusement choisis par le Bouvier au marché pour offrir à la Tisserande : « Deux robes de soie, des épingles à cheveux en or, du parfum de l'Ouest, des bracelets de jade, un manteau de plumes de paon... » (CC, 44). De même, après la naissance des jumeaux, les gens leur offrent des cadeaux traditionnels, « des arcs et des flèches, des pinceaux et des chapeaux carrés » (CC, 51) au petit garçon, et « des collections de bracelets et d'épingles à cheveux, des mètres et des mètres de fil de soie et des dizaines d'aiguilles » (CC, 51) à la petite fille. Bien que ces éléments restent dans la catégorie des « stéréotypes culturels », cependant, comme expliqué précédemment, ils aident les jeunes lecteurs à mieux comprendre d'autres civilisations, cultures et coutumes, tout en favorisant la compréhension des frontières, des différences et des liens entre soi et l'autre.

De plus, l'autrice conserve les noms propres du texte chinois et fournit à la fin du livre un glossaire chinois répertoriant les noms et termes importants de chaque conte en caractères chinois.

3.1.1.3 La domestication

Bien que l'autrice ait en grande partie préservé l'exotisme du texte, lors de la traduction, elle a également eu recours à une technique couramment utilisée en traduction littéraire appelée « la domestication ». Cette approche consiste à adapter les références culturelles, les noms propres et d'autres éléments de la langue source pour les rendre plus familiers et adaptés à la culture de la langue cible. Cela est fait parce que dans la littérature de jeunesse, « devant la nouveauté, les enfants cherchent d'abord la sécurité du *déjà connu*. Ce n'est qu'après avoir pris des assises solides dans ce qu'ils connaissent déjà qu'ils vont commencer à assimiler les éléments de l'inconnu¹⁸⁵ ».

Dans le texte de Lisa Bresner, l'exemple le plus typique de domestication réside dans l'introduction du personnage de « Jade de Printemps », qui n'existe pas dans les versions chinoises et semble être une création de l'autrice. Dans l'histoire, Jade de Printemps est décrite comme « la femme la plus belle du pays ». Cependant, le Bouvier refuse de l'épouser. Par jalousie, elle ourdit une série de complots et de persécutions à l'encontre du Bouvier et de la Tisserande, et finit par les séparer en mettant discrètement les chaussons à la Tisserande pendant son sommeil, la faisant ainsi s'envoler vers le Ciel sans possibilité de retourner sur Terre. Le personnage de « Jade de Printemps » présente de nombreuses similitudes avec la « Reine » du conte bien connu en Occident, « Blanche-Neige », que ce soit par sa beauté, son statut noble, sa jalousie intense, son désir de vengeance, ou encore sa persécution.

Une autre forme de domestication typique est que, dans la plupart des versions de l'histoire du Bouvier et de la Tisserande, le Bouvier vole les « vêtements » de la Tisserande pendant qu'elle se baigne, mais dans la version de Lisa Bresner, ce sont les « chaussons ». Dans l'histoire, après le décès du buffle, l'une des indications cachées dans ses cornes est que la future épouse du Bouvier aura le phénix et le dragon brodés sur ses chaussures. Ainsi, le Bouvier attend patiemment qu'une femme portant de telles chaussures fasse son apparition. Cette idée de l'autrice est très semblable à l'intrigue bien connue en Europe du conte de fées « Cendrillon », dans lequel le prince cherche la jeune fille capable de chausser la « pantoufle de vair (verre) ». Ces modifications apportées par l'autrice aident les jeunes lecteurs à découvrir une culture

¹⁸⁵ Héloïse Debombourg, « Les différents procédés de traduction dans la littérature de jeunesse », *La Clé des Langues*, ENS de Lyon, septembre 2011. Disponible en ligne à l'adresse : [Les différents procédés de traduction dans la littérature de jeunesse](#), consulté le 14 juillet 2023.

étrangère tout en trouvant des éléments familiers dans l'histoire, ce qui facilite leur compréhension du texte.

3.1.1.4 La recherche d'un langage adapté aux enfants

Enfin, examinons le langage employé par l'autrice dans cette histoire. Dans l'ensemble, l'autrice privilégie des phrases simples et un vocabulaire adapté au niveau de langage des adolescents. La narration se concentre principalement sur la description et les dialogues, avec peu de recours à des techniques littéraires complexes. De plus, les métaphores présentes dans le texte sont facilement compréhensibles. En outre, l'autrice traite avec douceur et poésie des sujets sensibles tels que la mort, en utilisant des expressions simples qui conviennent à un public jeune :

« Sur la terre je vais mourir mais je deviendrai une étoile dans le ciel, je brillerai et quand tu me regarderas la nuit, tu sauras que je vis encore. » [...] Sur ces paroles le buffle ferma les yeux et le Bouvier vit scintiller des étoiles sous ses paupières. Sans effort il prit les cornes du buffle et ne put s'empêcher de pleurer. Quand ses larmes roulèrent sur les poils noirs du buffle, celui-ci disparut et telle une comète traversa la nuit pour s'accrocher tout près de la lune. (CC, 17-18)

Dans ce passage, l'autrice utilise des expressions simples tout en parvenant à instaurer une atmosphère paisible et poétique. Elle décrit la mort du buffle comme une transformation en étoile, et en employant l'image de la comète, elle crée une représentation visuellement fluide et poétique. Cette métaphore s'adresse aisément à un public jeune et offre une vision apaisante et réconfortante de la persistance de la vie après la mort.

De plus, afin de mieux captiver un public jeune, l'autrice met un fort accent sur la création et le maintien de l'ambiance, du rythme et du suspens dans la narration de l'histoire, comme le décrit le passage suivant :

Pendant ce temps le Bouvier s'apprêtait à dîner seul en silence, à chanter une chanson pour lui seul en regardant la lune et à se coucher seul en soupirant comme chaque soir. Quelle ne fut pas sa surprise quand il vit un oiseau d'une espèce inconnue se poser sur le rebord de sa fenêtre. Son plumage étincelait dans la nuit. Le Bouvier approcha sa main de l'oiseau et ce dernier ouvrit le bec pour lui donner un long fil de soie rouge. Le Bouvier enroula le bout du fil autour de son doigt tandis que l'oiseau gardait l'autre bout dans son bec.

« Suis-moi ! » semblait dire l'oiseau qui s'envola. Le Bouvier le perdit bientôt de vue car il progressait à tire-d'aile au-delà des étoiles. Grâce au fil, il se laissa guider sur un chemin à travers la forêt

de bambous qu'il n'avait encore jamais parcourue. Toute la nuit, il s'enfonça dans l'épais amas de bambous ; tantôt il entendait le vol lourd de la chouette qui surgissait des coins les plus sombres, tantôt il s'enfuyait quand son pied croisait l'anneau luisant d'un serpent. Enfin, avec le jour qui se levait, il vit la lisière de la forêt, une plaine claire et fraîche. Le fil qu'il tenait à son doigt cassa à cet instant. (CC, 35-36)

Dans ce passage, l'autrice attire l'attention du jeune lecteur en créant une atmosphère mystérieuse, un rythme captivant et un suspens lors d'un voyage nocturne. L'arrivée soudaine de l'oiseau fait évoluer l'intrigue rapidement, passant de la solitude à l'aventure, maintenant ainsi l'attention du lecteur en éveil. Ensuite, la description du voyage du Bouvier à travers la forêt de bambous la nuit, avec des éléments tels que le vol de la chouette et la présence du serpent, souligne les contrastes entre le calme de la nuit et le bruit de la forêt, entre l'obscurité intense de la nuit et quelques lumières aperçues, créées par les activités des animaux nocturnes de la forêt, créant une ambiance d'aventure palpitante qui plonge le lecteur au cœur de l'action. Enfin, le moment où le fil se casse est accompagné du passage à l'aube et à la sortie de la forêt, apportant une sensation de soulagement. Du soir à l'aube, de la forêt sombre à la plaine claire, les transitions de scène et le développement de l'intrigue s'entremêlent harmonieusement, l'autrice maîtrise habilement le rythme de l'histoire en alternant tension et relâchement, permettant ainsi au jeune lecteur qui avait retenu son souffle lors de l'aventure en forêt de souffler et de se détendre soudainement.

Dans l'ensemble, en raison des trois rôles de Lisa Bresner en tant que « sinologue, autrice et conteuse », les textes choisis et traduits dans les livres *Contes chinois : le Bouvier et la Tisserande* et *Sagesses et malices de la Chine ancienne* présentent plusieurs caractéristiques distinctes :

En premier lieu, les textes originaux en chinois auxquels l'autrice se réfère proviennent d'extraits de la littérature classique chinoise, ce qui est étroitement lié à sa formation en études chinoises à l'INALCO. Cela reflète également la solide base sinologique de l'autrice et sa capacité à lire et traduire les textes en chinois classique.

Cependant, en tant qu'autrice, les compétences acquises lors de sa formation en sinologie n'ont pas conduit les textes de Lisa Bresner à adopter un style académique universitaire, mais plutôt laisser transparaître un esprit libre, artistique et créatif, conférant à la traduction un style à la fois libre et fluide. Dans les deux livres, l'autrice privilégie principalement deux méthodes de traduction, à savoir la traduction libre et l'adaptation. Plutôt que de simplement traduire le texte et rester fidèle aux mots, il semble que l'autrice se consacre

d'avantage à traduire le sens et à rester fidèle à l'esprit du texte, cherchant à offrir aux lecteurs une expérience spirituelle de la culture chinoise. Dans ses traductions, on peut discerner un glissement subtil d'un objectif sémantique de la traduction vers un objectif esthétique.

De plus, en tant que conteuse, l'autrice fait une distinction entre les textes destinés aux adultes et ceux destinés aux enfants, en adaptant et en ajustant à la fois le langage et le contenu en fonction des caractéristiques psychologiques et de lecture des enfants.

3.2 Les enquêtes de Méliotus : une série inspirée des anciennes affaires policières chinoises

En 2003 et 2005, Lisa Bresner a publié successivement les deux livres de la série d'enquêtes de Méliotus (*Měi lì lián* 美麗蓮) chez Actes Sud Junior, à savoir *Méliotus et le mystère de Goutte-Sèche* (2003) et *Méliotus et le cavalier sans visage* (2005).

Ce projet éditorial découle de ses recherches sur le diplomate, écrivain et sinologue Robert Van Gulik. Ces recherches ont débuté en 2001 lors de ses séjours au Japon en tant que pensionnaire de la Villa Kujoyama, où « elle réside à Kyoto et enquête sur son sinologue préféré, Robert Van Gulik, auteur de romans policiers¹⁸⁶ ». Ensuite, en 2002, elle a publié chez Albin Michel *Affaires résolues à l'ombre du poirier (Tang Yin Bi Shi) : Un manuel chinois de jurisprudence et d'investigation policière du XIIIe siècle*, dans lequel elle a traduit et adapté les cent quarante-quatre affaires policières du texte de *Tang Yin Bi Shi*, établi et traduit du chinois en anglais par Robert Van Gulik en 1956.

Tang Yin Bi Shi (*Táng Yīn Bǐ Shì* 棠陰比事) est une compilation d'affaires criminelles de l'ancienne Chine rédigée par Gui Wanrong (*Guì Wànróng* 桂万荣) de la dynastie Song. Cet ouvrage relate quelques cas emblématiques de la justice criminelle ancienne. L'ouvrage comporte au total 144 affaires, que l'auteur a regroupées par similitude, formant ainsi 72 cas. Plus tard, ce livre a été apprécié et approuvé par Robert Van Gulik, qui l'a édité et traduit en anglais. Certaines affaires criminelles décrites dans ce livre ont même servi d'inspiration à

¹⁸⁶ Lisa Bresner, « Ici, il neige des pétales de cerisier », *Libération*, Tribune, le 21 avril 2001, disponible en ligne à l'adresse : [Ici, il neige des pétales de cerisier](#), consulté le 18 juillet 2023.

Robert Van Gulik pour créer l'une des sources d'inspiration de sa série d'histoires « Juge Ti »¹⁸⁷. « Si le diplomate hollandais s'est tout d'abord inspiré de ces enquêtes de l'époque de la dynastie des Tang pour écrire ses premiers romans policiers, le *Tang Yin Bi Shi* lui offrit un grand nombre de trames, de tableaux et de canevas dont il se servira pour multiplier les volets de sa série » (AROP, 25), comme l'observe Lisa Bresner.

Dans *Affaires résolues à l'ombre du poirier*, Lisa Bresner a traduit et annoté les cent quarante-quatre cas. Pour cette œuvre de traduction, nous effectuerons une étude plus détaillée et spécifique dans la prochaine section portant sur les essais et les œuvres traduites de l'autrice. Dans cette section, nous continuerons à nous concentrer sur sa création littéraire pour enfants.

Tout comme Robert Van Gulik s'est inspiré de la lecture et de la traduction de *Tang Yin Bi Shi* pour créer les enquêtes du juge Ti, Lisa Bresner a, de la même manière, progressivement accumulé des connaissances liées à la législation ancienne chinoise lors de sa traduction des cent quarante-quatre cas et de sa recherche sur la vie et l'œuvre de Robert Van Gulik. Au cours de ce processus, elle a saisi la culture de la Chine ancienne, compris la sagacité des jugements de l'époque et été captivée par le charme du genre du roman policier. C'est ainsi qu'elle a utilisé ces enquêtes policières chinoises comme source d'inspiration pour développer une nouvelle voie créative. Sur cette base, elle a créé une série de romans policiers pour adolescents ayant la Chine ancienne comme toile de fond, mettant en scène de jeunes protagonistes tout en faisant référence aux affaires de *Tang Yin Bi Shi* et aux enquêtes du juge Ti.

Dans la suite, nous allons explorer les deux livres de la série des enquêtes de Mélilotus, en examinant plusieurs aspects. Tout d'abord, nous nous pencherons sur la relation entre traduction et création, en examinant les sources des enquêtes de Mélilotus et en identifiant les intrigues et les passages qui s'inspirent de *Tang Yin Bi Shi* ou des affaires du juge Ti. Ensuite, nous explorerons l'univers élaboré par Lisa Bresner autour de Mélilotus, en intégrant des éléments de la culture chinoise et en créant une ambiance exotique dans le récit. Enfin, nous aborderons un langage plurilingue et inventé, voire « translingue », un style « hybride » qui fusionne des expressions en chinois, des concepts chinois traduits en français, des termes inventés par l'autrice, ainsi que le style linguistique unique de certains jeux de mots.

¹⁸⁷ À la fin d'*Affaires résolues à l'ombre du poirier*, sont annexées les « Sources du juge Ti », indiquant ainsi que certains éléments et méthodes de jugement dans les histoires du juge Ti ont été empruntés et référencés à partir de certains cas présentés dans *Tang Yin Bi Shi*.

3.2.1 Entre traduction et création : « La juquette Mélilotus, c'est moi ! »

Dans l'avant-propos du livre *Affaires résolues à l'ombre du poirier*, rédigé par Lisa Bresner et intitulé « Le juge Ti, c'est moi ! », elle cite les propos de Robert Van Gulik concernant le « triptyque » de son travail :

« Depuis quinze ans, la création de ces romans [les enquêtes du juge Ti] est devenue un élément essentiel de mon existence, aussi nécessaire que mes recherches. Sans ces recherches, je n'aurais pu poursuivre ma carrière diplomatique, qui ne vous confronte qu'à des questions dont l'intérêt est temporaire. La recherche, au contraire, a des résultats durables, même les fautes, car elles peuvent servir de leçon [...]. Le roman, lui, laisse la bride sur le cou à l'imagination [...]. Écrire un roman, c'est le troisième volet du triptyque de mon travail, une détente qui me permet de continuer à m'intéresser à la diplomatie et à la recherche. »

« Le juge Ti, c'est moi ! » aurait-il dit. (AROP, 26-27)

À ce sujet, Roland Depierre commente ainsi dans son article sur Lisa Bresner :

L'avant-propos qu'elle consacre à ce héros de la sinologie est significatif de l'admiration pour ce maître qui pouvait combiner « trois vies » [...]. Analogie devait être le projet de Bresner : accomplir un parcours de chercheur et de sinologue, transmettre la culture chinoise de dix mille façons comme enseignante ou calligraphe, la « passer » aux enfants comme traductrice de contes, et évidemment comme romancière, mais aussi vibrer comme danseuse et actrice, etc.¹⁸⁸

Certes, en parcourant les diverses créations de Lisa Bresner dans différents domaines, que ce soit au niveau des thèmes abordés ou des formes d'expression, il apparaît évident qu'elle a été influencée et inspirée par le sinologue Robert Van Gulik. Par exemple, son intérêt pour l'érotisme chinois transparaît dans son essai intitulé « La voie des graines. L'érotisme chinois et le végétal », où elle explore les métaphores végétales dans le langage érotique chinois. On le retrouve également dans *Vingt-trois délices : L'album d'un amateur*, un recueil de poèmes regroupant 23 poèmes traduits avec une plume libre et délicate par Lisa Bresner. Sans oublier son intérêt marqué pour les idéogrammes, l'art et la peinture chinois, la calligraphie, la danse, ainsi que les nombreux projets qu'elle a conçus autour de la langue et la culture chinoises et japonaises. Comme elle l'a formulé elle-même : « Physiquement, j'aime être un peu partout,

¹⁸⁸ Roland Depierre, « Jade brisé. Lisa Bresner : connaissance et reconnaissance de la Chine », *op. cit.*

moi j'ai plein d'enfants : romans, poésie, érotisme, philosophie, littérature enfantine¹⁸⁹...Je vais peut-être m'inventer une autre vie¹⁹⁰. »

Comme Robert Van Gulik avait proclamé « Le juge Ti, c'est moi ! », dans la série d'enquêtes de Méliotus, Lisa Bresner aurait peut-être déclaré : « La juette Méliotus, c'est moi ! ». Au fil de l'aventure, nous pouvons clairement ressentir son aspect « autofictif », révélant la relation palpable entre l'autrice elle-même et la jeune protagoniste Méliotus. Un exemple emblématique de cette fusion réside dans la romance entre Méliotus et un personnage nommé « Ming-Flèche-des-Deux-Espaces », qui nous rappelle davantage l'histoire entre Lucette et Waï Ming dans son roman autobiographique *Pékin est mon jardin*. Par ailleurs, que ce soit au niveau de la langue, du contenu ou de la forme, cette série revêt indéniablement la signature distinctive du style créatif propre à l'autrice. À travers ces deux ouvrages, elle tisse un univers singulier en inventant un langage hybride, fusionnant de manière magnétique les éléments culturels et linguistiques chinois et français. De plus, certains éléments culturels chinois affectionnés par l'autrice, tels que des allusions à des histoires de cerfs-volants, de lance et de bouclier, ou encore l'histoire de Bao Gong jugeant une pierre, et celle du vieil homme de la lune, refont surface dans les récits de Méliotus, méticuleusement réinterprétés par l'autrice. Par ailleurs, certaines approches pédagogiques exploitées précédemment par l'autrice dans ses œuvres de littérature de jeunesse axées sur l'enseignement des caractères chinois, comme la décomposition des idéogrammes, l'incorporation de termes chinois dans un texte rédigé en français ou l'ajout d'un lexique chinois en fin d'ouvrage, retrouvent également leur place dans cette série. Ainsi, cette série s'entrelace harmonieusement avec les autres créations de l'autrice dans son univers de littérature de jeunesse, s'interpénétrant de manière cohérente et réciproque.

Bien que l'histoire de Méliotus soit une nouvelle création de l'autrice, orientée vers les lecteurs adolescents, cette série découle directement de ses recherches sur Robert Van Gulik et de son travail de traduction, fusionnant ainsi ces différentes influences.

D'abord, du point de vue formel, dès les premières pages du livre, à l'instar des enquêtes du juge Ti de Robert Van Gulik, tel que dans *L'énigme du clou chinois* où le plan de la ville de Pei-Tcheou est offert pour aider les lecteurs à mieux saisir la logique de l'histoire, dans l'aventure de Méliotus, Lisa Bresner et l'illustrateur Marcelino Truong offrent également aux

¹⁸⁹ Cité par Daniel Morvan, « Lisa Bresner, ivre d'amour et de chinois », *op. cit.*

¹⁹⁰ Cité par Laure Naimski, « L'ombre chinoise de la jeune romancière Lisa Bresner », *op. cit.*

jeunes lecteurs le plan de la ville des Cinq-Saisons, ainsi que celui du village de Goutte-Sèche, où se déroulent l'aventure et l'enquête de Mélilotus.

Et en ce qui concerne l'intrigue, après une lecture comparative, nous avons découvert que les enquêtes de Mélilotus s'inspirent principalement des affaires suivantes dans *Tang Yin Bi Shi* :

Tout d'abord, dans l'intrigue de *Mélilotus et le mystère de Goutte-Sèche*, un habile voleur s'empare du trésor de la concubine de l'empereur. Afin de ne pas éveiller les soupçons, il dissimule les bijoux dérobés à l'intérieur de grelots et de cloches. En complicité avec des commerçants locaux, il tire parti de la sécheresse persistante à Goutte-Sèche et de la superstition des habitants en répandant des rumeurs. Il prétend que l'acquisition de grelots et de cloches, offerts en hommage au grand Bouddha du temple, résoudrait miraculeusement le problème de la sécheresse. Simultanément, il se dissimule à l'intérieur du ventre du grand Bouddha, se faisant passer pour une incarnation divine, tandis que le Bouddha, semblant s'animer, transmet des messages aux habitants. Profitant du passage secret habilement dissimulé dans le ventre du Bouddha, il récupère furtivement les grelots et cloches offerts par les villageois, ainsi que les précieux bijoux qu'ils contiennent. Lors du dénouement final du récit, au cours du jugement, il avoue sans réserve la machination qui était la sienne :

Nogodar [le coupable] : J'ai volé le trésor de la concubine Feï-Feï, [...] il ne me restait plus qu'à faire disparaître le trésor [...] et à le récupérer sans que personne ne puisse s'en apercevoir. Un vieux manuscrit conservé dans la Cité interdite m'avait appris que Goutte-Sèche possédait un temple dédié à une statue de Bouddha et que les pluies étaient capricieuses dans cette région. Il m'a suffi de tuer le bonze chargé de garder ce temple. Puis j'ai lancé cette rumeur au sujet de la malédiction du Dieu-Soleil pour insérer, avec la complicité d'un marchand, la moindre bague, la moindre perle de collier [...] dans des grelots et des cloches qui étaient offerts au grand Bouddha. C'est-à-dire à moi ! (MMGS, 147-148)

La stratégie utilisée dans cette histoire est en réalité inspirée d'une affaire décrite dans *Tang Yin Bi Shi*, intitulée « Zhang Lu entre dans un tunnel » :

Cas 24 B : Zhang Lu entre dans un tunnel

Sous la dynastie des Jin postérieurs, un temple bouddhiste, situé dans le village de Hua, dans le district de Guan Shi, possédait une statue en fonte de Bouddha qui mesurait presque deux mètres et qui était creuse. Un jour, on prétendit que cette statue pouvait parler. Les notables et les gens du commun s'attroupèrent comme des nuages pour déposer à ses pieds des présents somptueux. Le magistrat du district en informa la préfecture. L'empereur Gao Zu, qui était alors commandant de Ye, ne parvenait pas à élucider le mystère de cette statue douée de parole. Il donna l'ordre à Shang Qian, un officier du tribunal, d'aller offrir de l'encens dans ce temple et de mener une enquête au sujet de ce phénomène. Un garde,

qui se nommait Zhang Lu, demanda l'autorisation d'accompagner l'officier pour l'aider. Des soldats cernèrent le temple et firent sortir tous les moines de leurs quartiers pour les rassembler dans la salle principale. Zhang Lu put ainsi secrètement pénétrer dans les quartiers des moines, et découvrir qu'un tunnel y avait été creusé. Il entra à l'intérieur et déboucha au niveau du socle de la statue. Il se plaça dans le corps creux du Bouddha et, d'une voix stridente, se mit à énumérer les méfaits des moines. Les autorités du tribunal lancèrent un mandat d'arrêt contre plusieurs des plus hauts placés d'entre eux. Cette affaire fut rapportée à l'empereur, qui ordonna l'exécution des coupables sans délai.

Zhang Lu fut promu greffier du district de Chang He. (AROP, 142-143)

Dans la confrontation de deux textes, il est évident que, qu'il s'agisse de la statue creuse mesurant près de deux mètres de haut, du Bouddha capable de parler, des offrandes déposées par les fidèles, ou encore d'un tunnel secret reliant le ventre du Bouddha, Lisa Bresner s'est inspirée de cette affaire pour la création de l'histoire de Mélilotus. De plus, l'autrice, tout en se référant à ce cas, établit des liens avec le contexte historique de l'époque. Dans les annotations des cas 24 et 57, Lisa Bresner évoque les persécutions antibouddhistes ainsi que le décret interdisant aux Chinois d'entretenir des relations avec des étrangers et d'adopter leur religion, en citant Jacques Gernet et son ouvrage *Le Monde chinois* :

Les persécutions contre les bouddhistes commencèrent en 845, [...] dès 836, un décret avait interdit aux Chinois d'avoir aucun rapport avec les « gens de couleur », terme qui désigne les étrangers originaires des régions situées au-delà du Pamir et de l'Asie du Sud-Est : Iraniens, Sogdiens, Arabes, Indiens, Malais, Sumatranais... Ce décret conduisit à la grande proscription des religions étrangères et de la première d'entre elles, le bouddhisme. Or l'Église bouddhique détenait la plus grande partie des métaux précieux de l'empire, sous forme d'objets cultuels, de cloches et de statues, et l'une des premières mesures adoptées sera de faire fondre en monnaie ces objets – monnaie que, par crainte de sacrilège, on refusera dans les milieux populaires. (AROP, 295)

Dans les annotations de Lisa Bresner, elle souligne notamment l'abondance au sein de l'église bouddhiste d'articles rituels et de cloches confectionnés à partir des métaux précieux. Elle met également en lumière le profond respect que le peuple ordinaire voue à ces objets bouddhistes. Dans l'histoire de Mélilotus, l'autrice intègre ainsi ces éléments dans le récit, en insérant des scènes où le voleur dissimule les trésors dans des grelots et cloches, ainsi que des moments où les gens rendent hommage aux statues bouddhistes.

Dans l'histoire, une autre référence aux affaires de *Tang Yin Bi Shi* est tirée des stratagèmes utilisés par le voleur pour dissimuler son identité. Dans l'aventure de Mélilotus, le voleur Nogodar devient le principal suspect après la disparition des trésors de la concubine, faisant l'objet d'une traque officielle. Afin d'échapper aux forces armées, il élimine un général

du nom de Feng-Guang-Triple-Rayons, revêt ses vêtements, lui coupe la tête, puis abandonne le corps dans le marais des alligators. L'intention était de faire croire que le voleur avait péri dans le marais au cours de sa fuite, victime malheureuse d'un crocodile affamé. Par la suite, il place la tête tranchée du général dans le coffre personnel d'un autre haut gardé nommé Ding-Song-Dague-de-Poing, dans le but de le faire accuser à tort. Cette manœuvre visait à semer la confusion dans l'enquête tout en gagnant du temps pour récupérer ses gains parmi les grelots et cloches. Cette tactique de dissimulation de l'identité en coupant la tête d'un cadavre pour échapper à une traque trouve en réalité son inspiration dans une affaire de *Tang Yin Bi Shi* intitulée « Un officier trouve une tête bien emmitouflée », ainsi que dans sa variante :

Cas 64 A : Un officier trouve une tête bien emmitouflée

Sous la dynastie des Han postérieurs, un marchand partit un jour en voyage d'affaires. À son retour, il découvrit le corps gisant de sa femme : elle avait été décapitée par un inconnu, et sa tête avait disparu. Les parents de l'épouse se saisirent de leur gendre, l'accusèrent d'être le meurtrier de leur fille et l'emmenèrent au tribunal. Il ne supporta pas l'interrogatoire sous la torture, et avoua le crime qu'il n'avait pas commis. Quand l'instruction fut terminée, le préfet confia l'affaire à l'un de ses assistants. Ce dernier mit en doute l'authenticité des aveux, et demanda l'ajournement du procès. Puis il ordonna à tous les contrôleurs des décès du district de lui communiquer la liste des familles pour lesquelles ils avaient récemment organisé un enterrement. L'un des contrôleurs vint transmettre son rapport et dit :

« Il y a peu de temps, j'ai organisé les funérailles d'une riche famille. On m'a simplement déclaré que la nourrice était décédée. Au début de la cinquième nuit de veille, nous avons transporté le cercueil dehors ; il paraissait aussi léger que s'il n'y avait rien eu à l'intérieur. Il a été mis en terre à tel endroit. »

Ordre fut donné d'exhumer le cercueil et de l'ouvrir. À l'intérieur se trouvait seulement la tête tranchée d'une femme. Avant de réunir le corps décapité à la tête provenant du cercueil, on demanda au marchand d'identifier le visage. « Ce n'est pas ma femme ! » déclara-t-il.

Cet homme riche fut alors arrêté et interrogé. Il reconnut qu'il avait tué et décapité la nourrice. C'est la tête de cette femme qu'il avait emmitouflée et placée dans le cercueil. Quant au reste du corps, il l'avait déposé dans la demeure du marchand. La femme de ce dernier était devenue la maîtresse de l'homme riche pendant l'absence de son mari.

Le meurtrier de la nourrice fut exécuté sur la place publique.

Variante de l'affaire de la tête emmitouflée

« Il y a peu de temps, j'ai entendu parler de cette affaire : à Tai Ping Zhou, une femme mariée partit en promenade avec le plus jeune frère de son mari. Ils furent surpris par une averse, et se réfugièrent dans un temple abandonné. Là, ils rencontrèrent les comédiens d'une troupe de théâtre qui leur offrirent à boire. Le jeune frère s'enivra et tomba dans un profond sommeil. Quand il se réveilla dans la nuit, la troupe avait déjà quitté les lieux. Dans le temple il ne restait que le corps décapité de sa belle-sœur. Il

hurle de peur et de désespoir ; puis il fut arrêté et conduit au tribunal. Incapable d'endurer l'interrogatoire sous la torture, il reconnut être l'auteur du crime. Il avait voulu, raconta-t-il, violer sa belle-sœur, et, comme elle lui résistait, il avait fini par la tuer. Il avait jeté dans la rivière la tête et l'arme qui lui avait servi à la trancher. Le jeune frère fut ainsi condamné à la peine capitale. Un peu plus tard, le mari de la défunte partit à Lu Ling et reconnut sa femme parmi des comédiens qui étaient en train de donner une représentation. Toute la troupe prit la fuite, mais on put les rattraper pour les interroger au tribunal. L'un des comédiens de la troupe était tombé amoureux de la jeune femme quand elle était entrée dans le temple avec son beau-frère pour s'abriter de la pluie. Il avait décapité sa compagne d'alors et revêtu son corps des vêtements de sa nouvelle conquête. Ainsi put être réparé le tort subi par le jeune frère. » (AROP, 231-233)

Il est évident, à la lecture comparative des deux textes, que l'épisode où Nogodar décapite le général, dissimule sa tête dans un coffre et revêt les vêtements du général, trouve des parallèles avec les intrigues des deux affaires de *Tang Yin Bi Shi*. En fait, Robert Van Gulik s'est également inspiré de ces deux affaires lors de la création des enquêtes du juge Ti. « L'affaire du cadavre sans tête dans *L'Énigme du clou chinois* est tirée de l'affaire 64 A : Un officier trouve une tête bien emmitouflée » (AROP, 255), comme l'ont mentionné les traducteurs Lisa Bresner et Jacques Limoni.

Le troisième passage faisant référence à l'affaire de *Tang Yin Bi Shi* dans l'histoire de Mélilotus apparaît à la fin du deuxième livre de la série : *Mélilotus et le cavalier sans visage*. Dans cette histoire, un jeune homme qui a perdu son âne se rend au bureau du magistrat pour demander de l'aide :

Le jeune garçon s'était fait voler son âne et son sac qui contenait cinq cents sapèques. L'animal et l'argent avaient disparu depuis deux fois deux jours.

Au moment où le juge Mi-Lo allait abattre son maillet, un âne entra dans la grande salle.

Di-d'or se retourna et reconnut son âne.

- Yakanô, tu es revenu ! s'écria-t-il. Di-d'or sauta au cou de son âne et remarqua qu'il n'avait pas de selle et que le sac d'argent n'y était plus.

Le juge Mi-Lo fit le tour de son bureau et interrogea Di-d'or.

- Est-ce bien Yakanô, ton âne ? demanda-t-il.

Le jeune garçon se prosterna devant le juge Mi-Lo qui ordonna à ses greffiers de se munir de leur pinceau.

- C'est bien mon âne, mais sa selle et mon argent ont disparu, dit-il.

- Di-d'or, interrogea le juge Mi-Lo, je pense que le voleur a pris peur et a relâché ton âne, mais je m'engage devant toute cette assistance à retrouver ton argent et ta selle. [...] Un animal retourne toujours dans le dernier endroit où on l'a nourri. S'il est resté deux fois deux jours chez le voleur, il y retournera et vous mènera ainsi tout droit à sa cachette.

[...] Le juge Mi-Lo ordonna qu'on relâche Yakanô pour qu'il retrouve le voleur. [...] Les gardes du juge Mi-Lo revinrent avec l'âne, le voleur et le sac d'argent, à la plus grande satisfaction de tous. (MCSV, 146-148)

Dans l'histoire, en ramenant l'âne à l'endroit où il avait déjà séjourné, le juge a réussi à attraper le voleur. Cette intrigue s'inspire de l'affaire intitulée « Zhang Zu part à la recherche d'une selle » du cas 71 A de *Tang Yin Bi Shi* :

Cas 71 A : Zhang Zu part à la recherche d'une selle

Sous la dynastie des Tang, à l'époque où Zhang Zu était inspecteur de He Yang, un homme voyagea avec son âne ; il l'attacha pour la nuit, mais la bride se cassa, et quelqu'un vola l'âne et la selle qu'il portait sur le dos. Une enquête minutieuse fut ordonnée, et le voleur, pris de panique, relâcha l'âne mais garda la selle.

Zhang Zu donna l'ordre de priver l'animal de toute nourriture et de le laisser partir en pleine nuit. L'âne se mit à la recherche de l'endroit où il avait été nourri la veille, et il suffit à l'inspecteur de le faire suivre. On retrouva la selle de l'âne cachée derrière une botte de paille.

Tout le monde loua la perspicacité de Zhang Zu. (AROP, 249)

En comparant la façon dont les histoires de Lisa Bresner et celles de *Tang Yin Bi Shi* présentent les affaires policières, on observe que Lisa Bresner, tout comme Robert Van Gulik, a adapté et ajusté les récits des anciennes affaires chinoises selon le modèle des romans policiers occidentaux. Robert Van Gulik avait souligné que les affaires policières chinoises comportaient rarement du suspense. Elles avaient plutôt tendance à dévoiler le contexte du criminel dès le début, en exposant le motif et le déroulement du crime dès le commencement de chaque affaire. Cependant, les lecteurs occidentaux préfèrent souvent explorer les indices de l'histoire avec la motivation de résoudre une énigme, plutôt que d'accepter les règles du jeu déjà connues :

Le coupable est en général présenté au lecteur dès le début du livre, avec son nom, ses origines et le mobile qui l'a poussé à commettre son crime. Les Chinois recherchent dans la lecture d'un roman policier un plaisir purement intellectuel semblable à celui qu'il y a à observer une partie d'échecs ; tous les facteurs étant connus, le plaisir consiste à suivre les initiatives du détective et les manœuvres du coupable jusqu'à ce que ce jeu s'achève par l'inévitable échec et mat de ce dernier. En ce qui nous concerne, nous aimons au contraire être tenus en haleine et essayer de deviner l'identité du coupable, que doit nous révéler la dernière page du livre. Ainsi, l'élément de suspense est absent de la plupart des romans

policiers chinois. Le lecteur connaît dès les premières pages la réponse à cette question pour nous essentielle : « Qui est le coupable ? »¹⁹¹

Tout comme le démontrent clairement les affaires de *Tang Yin Bi Shi* que nous avons citées, il est évident que les affaires policières chinoises sont narrativement directes, simples, objectives et dépourvues de suspens. C'est pourquoi, lors de la création des enquêtes du juge Ti, Robert Van Gulik a apporté des ajustements à la structure de l'histoire, fusionnant la logique des affaires chinoises avec celle des romans policiers occidentaux. Il a suivi un schéma narratif dans lequel la découverte de l'affaire, la recherche d'indices, le rapprochement de la vérité et la révélation du criminel se déroulent de manière séquentielle, plaçant ainsi les moments de révélation et de jugement du meurtrier à la fin de l'histoire.

De même, dans l'histoire de Méliotus, Lisa Bresner a retravaillé les affaires anciennes chinoises en les adaptant davantage aux habitudes de lecture occidentales. De plus, l'autrice a intégré des modèles de « sous-intrigue » et des astuces de « jeu double » courants dans les romans policiers. Ces éléments incluent d'une part le jeu intellectuel entre le détective et le criminel, et d'autre part le jeu de mots entre l'autrice et le lecteur. Dans l'intrigue, le juge Mi-Lo, à la fois détective et juge, construit son raisonnement étape par étape en se basant sur les retours et l'aide de personnages tels que Méliotus, Jade-Li, Yatagan, Toujours-Là. Ces personnages déclenchent de nouveaux développements, introduisant continuellement de nouveaux personnages et histoires tout en contribuant à la résolution de l'affaire. L'autrice utilise également diverses coïncidences pour « égarer » le lecteur, comme dans l'histoire de Goutte-Sèche où Méliotus, présentée comme un suspect criminel, se retrouve face à son propre père devant le tribunal, préparant ainsi le terrain pour des rebondissements inattendus.

Par ailleurs, en examinant le texte dans son ensemble du point de vue des techniques narratives, Lisa Bresner a puisé de nombreuses inspirations du style d'écriture et des caractéristiques de Robert Van Gulik dans les enquêtes du juge Ti lors de l'élaboration de l'histoire de Méliotus. Comme nous le savons, lors de la création de la série du juge Ti, Robert Van Gulik a cherché à préserver autant que possible le style d'écriture et les traits distinctifs des affaires policières chinoises. À titre d'exemple, une structure fréquemment utilisée dans ces romans consiste à présenter simultanément trois cas ou plus, confrontant ainsi le protagoniste juge Ti à ces affaires en apparence indépendantes, mais en réalité complexement entrelacées.

¹⁹¹ Robert Van Gulik, *Trois affaires criminelles résolues par le juge Ti*, un ancien roman policier chinois traduit du chinois en anglais, préfacé, annoté et postfacé par Robert Van Gulik et traduit de l'anglais en français par Anne Krief, Paris, 10/18, 2001, préface du traducteur.

Dans cette optique, Lisa Bresner a introduit de manière similaire trois affaires distinctes dans *Mélilotus et le mystère de Goutte-Sèche* : le vol de bijoux de la concubine, le meurtre du général, ainsi qu'une série d'événements étranges impliquant le grand Bouddha parlant et des phénomènes mystérieux dans la ville de Goutte-Sèche. Dans le livre, Lisa Bresner a également créé délibérément une métaphore visuelle avec un jardin où l'on compte douze pierres, mais qui en contient réellement treize, symbolisant ainsi les relations complexes entre les différentes affaires de l'histoire :

Mélilotus traversa le couloir qui menait à la première cour et compta les pierres à travers la lucarne. Elle en trouva douze ; mais la douzième n'était pas la même que tout à l'heure et elle les avait pourtant comptées dans le même ordre. Son père vint la rejoindre en caressant sa longue barbe.

- Alors, Phénichette, comprends-tu l'énigme du jardin des Treize-Pierres ? lui demanda-t-il. D'où que tu te places, tu ne verras que douze pierres alors qu'il y en a treize en réalité ! Toutes les pierres ont été disposées de telle manière que l'une d'elles peut toujours en cacher une autre.

- Et cela te fait croire que derrière le meurtre du général Feng-Guang-Triple-Rayons et le vol du trésor de la première concubine se cache une troisième affaire qui résoudrait les deux premières, dit Mélilotus.

- J'ai une lune pour le découvrir... dit le juge Mi-Lo avant de s'éloigner. (MMGS, 61)

Outre les affaires policières du *Tang Yin Bi Shi*, Lisa Bresner a également intégré de nombreux détails sur les procédures judiciaires de l'ancienne Chine, le déroulement des audiences en cour et l'organisation des tribunaux chinois dans l'histoire de Mélilotus. Par exemple, dans l'introduction rédigée par Robert Van Gulik pour la version anglaise du *Tang Yin Bi Shi*, en abordant l'organisation des tribunaux chinois, ses propos sont les suivants :

Pour ce qui est des temps plus reculés, nous savons que sous les Han la salle était ornée d'une image peinte du *xie zhi*, le bélier à une seule corne de Gao Yao qui était capable de distinguer le bien du mal. Probablement l'image était-elle peinte sur le grand paravent placé derrière le juge. À cette même époque, les fonctionnaires de justice portaient un bonnet spécial, ou *xie zhi guan*, dont la forme était celle d'une tête de bélier à une seule corne. (AROP, 60)

Robert Van Gulik évoque le « *xiè zhi* 獬豸 », une créature mythique de la Chine antique issue des légendes mythologiques. Dotée d'une corne sur le front, cette créature a été considérée, de l'époque pré-Qin à celle des dynasties Ming et Qing, comme le symbole de l'intégrité, de la justice et de l'impartialité pour les fonctionnaires chargés de la surveillance, de l'audit et de la justice. Dans l'histoire de Mélilotus, Lisa Bresner intègre également une évocation de cette créature mythique dans sa description du tribunal :

Mélilotus continua de marcher dans l'allée centrale de la salle de l'Audience-Pure qui était éclairée par des lanternes en forme de cerf-à-corne-unique, autrement dit, la licorne. Cet animal sait épargner les innocents et reconnaître le vrai coupable qu'il encombe. C'est le symbole de la justice et de l'unique vérité. Mélilotus dut s'agenouiller au pied de la haute estrade où se trouvaient le bureau du juge, les bourreaux-arracheurs-d'aveux et les greffiers qui notaient toutes les paroles qui allaient être échangées. (MMGS, 80)

De plus, dans l'histoire de Mélilotus, Lisa Bresner a également emprunté les gardes et titres des fonctionnaires de l'ancienne Chine. Par exemple, après avoir résolu avec succès le mystère de Goutte-Sèche, le juge Mi-Lo a été promu de « *fēngzhèng dàfū* 奉政大夫 », que l'autrice traduit par « Excellence dont la gestion impose le respect », à « *guānglù dàfū* 光祿大夫 », que l'autrice interprète comme « Excellence au renom éclatant ». À la clôture des *Affaires résolues à l'ombre du poirier*, Lisa Bresner a également inséré une note sur les privilèges du mandarinat civil et judiciaire, introduisant ainsi les titres et ornements des fonctionnaires de divers rangs dans la Chine ancienne.

En outre, comme mentionné précédemment, l'autrice a traduit dans son œuvre *Contes chinois : Le Bouvier et la Tisserande* une histoire tirée des récits populaires du lac de l'Ouest, intitulée « Le juge interroge un rocher ». Dans cette histoire, un vendeur d'huile de sésame s'est fait dérober son portefeuille par un voleur. Après avoir pris connaissance de la situation, le juge ordonne aux gardes de fouetter une pierre et va jusqu'à exiger de cette dernière de parler. Les spectateurs, témoins de la scène, se moquent ouvertement du juge. Ce dernier, pour répliquer, invoque le manque de respect envers les fonctionnaires en exercice et condamne chaque spectateur à payer une pièce de monnaie en guise d'amende. Au moment où un homme s'apprête à s'acquitter de cette amende, le juge l'arrête brusquement et met en lumière qu'il est le voleur, car sa monnaie est imprégnée d'huile de sésame :

Le juge brandit la pièce et marcha devant la foule pour la montrer à tous :

- Cette sapèque n'est pas une sapèque ordinaire, elle est poisseuse. Oh ! Je ne dirais pas qu'elle est sale, seulement elle est couverte d'une matière parfumée et dense, d'une superbe couleur d'or...

- Qu'est-ce que c'est ? demanda-t-on de toutes parts.

- L'huile de sésame que vend Goutte du Rocher, bien sûr ! J'aime tellement cette huile que je la reconnâtrais entre mille.

- C'est bien vrai, confirma Goutte du Rocher.

- Et notre petit vendeur d'huile en imbibe chaque pièce qu'il reçoit. Gardes ! ajouta Su Dongpo, videz le foin de la hotte que porte le coupable sur le dos !

Dans l'histoire de Méliotus, Lisa Bresner s'inspire de cette affaire pour esquisser le caractère astucieux de Méliotus. L'intrigue de l'histoire suit de près celle du « Le juge interroge un rocher » : un marchand d'huile se fait dérober sa fortune, et c'est alors que Méliotus entre en scène. Elle frappe sur un panier, le pressant comme si elle pouvait lui faire parler. Ensuite, elle sollicite la foule pour qu'elle jette tout ce qu'elle a dans ce panier, prétendant qu'elle peut démasquer le voleur en analysant les objets que les gens y déposent. Enfin, elle parvient à identifier avec précision le voleur, celui qui a jeté un criquet mort dans le panier, ce criquet étant recouvert d'une trace d'huile :

Méliotus : Sur le cadavre de cet insecte, il y a une trace d'huile. Di-d'or vend de l'huile de sésame, il y plonge sans cesse ses mains. Quand on le paye ou qu'il rend la monnaie, il imbibe chaque pièce d'huile. Le voleur qui lui a pris son argent s'est donc taché les mains en comptant l'argent qu'il avait volé. C'est pourquoi j'ai attendu que quelqu'un lance une chose couverte d'huile... (MCSV, 27)

Dans cette œuvre de littérature de jeunesse créée par Lisa Bresner, il est évident que l'autrice déploie une plume vive et libre, teintée d'une imagination débordante ainsi que d'une personnalité marquée par des couleurs vives. Cependant, sa créativité repose véritablement sur une solide connaissance de la sinologie, son expérience dans la traduction, ainsi que sur des documents authentiques relatifs à des affaires criminelles de la Chine ancienne.

3.2.2 L'univers de Méliotus : une « Chine » uchronique, magique et reconstituée

Bien que Lisa Bresner se soit inspirée des enquêtes du juge Ti de Robert Van Gulik, des affaires policières dans *Tang Yin Bi Shi*, et des procédures judiciaires anciennes en Chine pour créer la série de Méliotus, l'univers qu'elle construit se démarque de celui de la série des enquêtes du juge Ti. Alors que cette dernière peut être classée comme des romans policiers historiques, l'univers de Méliotus s'oriente davantage vers le style du « voyage de Marco Polo » en termes d'historicité et de réalisme. Bien que les histoires se déroulent en Chine, elles sont réinventées d'une manière magique et uchronique, se situant entre la réalité et la fiction.

En fait, de nombreux détails dans l'histoire de Méliotus laissent entendre que l'autrice a puisé son inspiration dans les récits de voyage de Marco Polo. Tout d'abord, dans l'intrigue de *Méliotus et le cavalier sans visage*, Méliotus se déguise en garçon et se fait appeler « Ma-Lo-Triple-Levant ». Plus tard, le nom « Ma-Lo 馬羅 », sans doute inspiré du nom de « Marco

Polo », est utilisé pour baptiser le nouveau-né, le petit frère de Mélilotus. Deuxièmement, l'antagoniste principal du récit, « Nogodar », tire vraisemblablement son nom des récits de Marco Polo. Dans les récits, le nom « Nogodar » apparaît à plusieurs reprises : « Ce roi Nogodar était, selon Marco Polo, le neveu de Djagataï, frère de Khoubilaï-Khân, empereur de la Chine¹⁹² ». Dans l'histoire de Mélilotus, Nogodar est dépeint comme l'héritier délaissé du précédent empereur, adopté par l'empereur actuel comme fils adoptif. De plus, de nombreux éléments de l'intrigue, tels que la tentative de conquête de la Chine par le Grand Khan mongol, la présence d'un chaman auprès du Grand Khan, ainsi que l'élevage et l'entraînement de redoutables aigles et faucons pour servir dans l'armée, évoquent naturellement les descriptions de Marco Polo concernant Kubilaï Khan.

Dans la trame temporelle, l'histoire de Mélilotus se pare d'une dimension uchronique. Malgré le récit des protagonistes situant l'intrigue aux alentours de 996-997 (MMGS, 34), pendant la dynastie des Song en Chine, de nombreux éléments temporels et historiques mentionnés ne correspondent pas à cette époque précise. Par exemple, le « soulèvement des gâteaux de lune¹⁹³ » lors de la fête de la mi-automne, évoqué dans une lettre du juge Mi-Lo (*mǐ lóu guān* 密篋官), est en réalité une légende populaire de la fin de la dynastie Yuan (1271-1368). De même, le personnage du Grand Khan, présent dans le récit et tragiquement transpercé par une flèche au cœur, correspond à l'empereur mongol Kubilaï Khan (1215-1294), qui a vécu au XIII^e siècle. Sur le plan historique et temporel, l'histoire se déroule dans la Chine ancienne, mais elle demeure une création de l'autrice, une Chine exotique façonnée par l'imagination. L'autrice puise son inspiration dans des événements et des personnages réels de l'histoire chinoise, mais le récit qu'elle tisse demeure purement fictif.

Sur le plan spatial, l'histoire de Mélilotus se déploie dans une Chine fantastique, empreinte de magie. Dès le début du récit, à travers la description d'une des nombreuses petites fioles que la mère de Mélilotus, Jade-Li, dissimule dans sa grande manche, renfermant « une

¹⁹² Rusticien de Pise, *Le Livre de Marco Polo : Citoyen de Venise, conseiller privé et commissaire impérial de Khoubilaï-Khân*, Paris, Firmin Didot, 1865, p. 79.

¹⁹³ La légende du soulèvement des gâteaux de lune lors de la fête de la mi-automne remonte à l'époque de la dynastie Yuan. À cette époque, le peuple était exaspéré par la domination brutale de la classe dirigeante des Yuan et se soulevait en masse pour résister. Zhu Yuanzhang, unificateur des forces de résistance de diverses régions, préparait également un soulèvement. Cependant, les fouilles rigoureuses menées par les soldats et les fonctionnaires impériaux rendaient la transmission des messages extrêmement difficile. Le stratège Liu Bowen élaborait un plan astucieux : il ordonna à ses subordonnés de dissimuler des billets annonçant le soulèvement prévu pour la nuit du 15 août à l'intérieur de gâteaux, puis envoya secrètement des messagers pour les distribuer aux forces rebelles dans différentes régions, les informant du soulèvement programmé. Le jour du soulèvement, les rebelles de toutes les régions répondirent simultanément, propageant la révolte comme un feu de brousse. Dans l'histoire de Mélilotus, Lisa Bresner s'inspire de cette légende populaire et lui donne une nouvelle interprétation.

mesure d'antennes d'escargots et deux mesures de cils d'hippopotame » (MMGS, 14), l'autrice instaure une ambiance féérique. Au fil du développement de l'histoire, par les paroles que Jade-Li partage avec Mélilotus pendant leur repos « à l'ombre des poiriers » (MMGS, 33) d'un jardin, nous découvrons graduellement la véritable identité de Jade-Li :

Jade-Li : [...] Je ne suis ni une sorcière ni une magicienne, encore moins une fée ou une déesse. Je suis simplement une Quatre-Yeux. Comme tous les êtres qui possèdent le pouvoir de voir-en-haut-et-en-bas-d'un-seul-regard car ils ont quatre yeux. Nous nous opposons au monde des sorciers maléfiques et des faux médecins-vétérinaires, c'est-à-dire à tous les charlatans et les tyrans de la pire espèce. Nous les appelons les « Simple-Triple » car ils n'ont que trois yeux. La plupart des Simple-Triple ne se servent que d'un costume, de quelques instruments et d'un tour de passe-passe pour faire croire qu'ils sont plus puissants que n'importe qui. Ceux qui ne possèdent que deux yeux, comme presque tout le monde, nous les appelons les Sommeilleux. [...] Il y a trois millénaires, vivait la Grande Tortue à neuf queues. On raconte que c'est elle qui porte le monde sur son dos. Par ses neuf queues, elle a pondu neuf œufs qui contiennent chacun quatre-vingt-une perles. Tous les mille ans, un œuf éclot et les perles sont dispersées dans tout l'empire. Les personnes qui trouvent une perle deviennent des apprentis et doivent rechercher une seconde perle pour être admis dans le clan des Quatre-Yeux. Ceux qui ne retrouvent pas la paire deviennent des Simple-Triple. Tous les mille ans, quelques personnes se voient donc offrir le don de la double vue. Tous les mille ans, il reste toujours une Perle solitaire. Au changement de millénaire, cette perle est attribuée à l'un des membres du clan qui s'est distingué par son talent et son dévouement, par l'efficacité des potions qu'il a fabriquées pour faire régner la justice et le bien-être, et par le nombre de Simple-Triple qu'il a réussi à désarmer. Car tu t'en doutes, les Simple-Triple se déchirent pour obtenir la Perle solitaire et devenir à leur tour un Quatre-Yeux. Nous sommes en l'an 996 et dans quatre ans, l'attribution de la quatre-vingt-unième perle, l'Œil-du-Ciel, aura été décidée. Le Quatre-Yeux qui la recevra deviendra le héros de son millénaire et le chef de tous les autres. Il possédera alors d'autres pouvoirs dont je n'ai pas le droit de te parler encore. (MMGS, 33-34)

Dans le récit, le concept des « Quatre-Yeux » trouve ses racines dans la Chine antique, s'inspirant du dieu créateur des caractères chinois, Cang Jie (*Cāng Jié* 仓颉). Selon la légende, Cang Jie possédait quatre yeux, lui permettant d'observer les constellations en haut et de détecter les traces de bêtes en bas. Lisa Bresner, dans *Tuiles intactes et jades brisées*, exprime également son admiration et son affection pour le personnage de Cang Jie :

On attribue donc aussi à Cang Jie, le *devin* et ministre du légendaire Empereur Jaune, l'invention de l'écriture chinoise. Les Chinois le représentent doté de quatre yeux, d'une double vue, d'un double regard ; c'est le voyant, le clairvoyant par excellence, il pénétrait tout de son regard. Des textes précisent qu'il se servait de sa paire d'yeux du haut pour observer le ciel et de sa paire d'yeux du bas pour observer en même temps la terre, ce qui lui permettait d'avoir une vision immédiate et unifiée de l'univers entier (Yin Yang). (TIJB, 121-122)

De plus, le texte évoque la légende de la « tortue à neuf queues (*jiǔwěi guī* 九尾龟) », une créature mythique issue des anciennes croyances chinoises. Selon la légende, cette tortue aurait une vie de trois mille ans et posséderait neuf queues, chacune dominant une province, également connue sous le nom de « tortue des neuf provinces (*jiǔzhōu guī* 九州龟) ». Lu Can (*Lù Càn* 陆燾), un auteur de la dynastie des Ming, a décrit cette tortue dans son ouvrage *Gengsi Bian* (*Gēngsì biān* 庚巳编)¹⁹⁴.

L'ensemble de l'histoire de Mélilotus se déroule dans un monde magique, et le principal antagoniste, Nogodar, se révèle être un « Simple-Triple ». Ses nombreux complots visent à obtenir « l'Œil-du-Ciel » pour devenir un véritable « Quatre-Yeux ». Au fur et à mesure de l'intrigue, Mélilotus acquiert également une perle de manière inattendue, la plaçant ainsi dans le camp des « Simple-Triple ». Elle maîtrise quelques pouvoirs magiques et apprend l'utilisation de certaines formules avec l'aide de sa mère Jade-Li.

Cependant, il est important de noter que le monde décrit dans le texte, bien qu'étant un univers magique, se distingue par son caractère atypique « à la chinoise », formé à partir de divers éléments de la culture chinoise. Bien qu'il prenne ses inspirations de la Chine ancienne, il s'éloigne quelque peu de la réalité de la société chinoise antique en raison de ses éléments magiques et fantastiques particulièrement extravagants. Malgré cela, il ne relève pas d'une vision « orientaliste », c'est-à-dire qu'il n'est pas créé dans le but de répondre aux attentes ou de flatter l'imagination de la société occidentale vis-à-vis de la culture chinoise. Ce monde provient davantage de l'imagination créative de l'autrice, où les références et les citations des éléments de la culture chinoise ne portent aucune connotation idéologique, mais visent simplement à transmettre la sagesse et l'esprit de la civilisation chinoise.

Voyons maintenant comment l'autrice parvient astucieusement à intégrer des éléments de la culture chinoise pour donner vie à cet univers magique.

Tout d'abord, il y a ces formules magiques que Jade-Li transmet à Mélilotus. Ces incantations, créées par l'autrice, sont teintées de la culture chinoise, certaines étant même directement composées de caractères chinois. Par exemple, les incantations « *shí wéi zhǐ* 石为纸 (la pierre devient du papier) » et « *zhǐ wéi shí* 纸为石 (le papier devient de la pierre) » sont utilisées pour transformer les pierres en papier et *vice versa*. De même, la formule « *lóng wěi yáng yǎn* 龙尾羊眼 (queue de dragon et œil de bouc) » sert à endormir quelqu'un malgré lui.

¹⁹⁴ Le texte original est disponible en ligne à l'adresse : [Gengsi Bian-jiu wei gui](#), consulté le 8 juillet 2023.

La phrase classique du taoïsme, « *yī shēng èr, èr shēng sān, sān shēng wàn wù* 一生二, 二生三, 三生万物 (Un engendre Deux, Deux engendrent Trois, Trois engendrent toutes choses) », devient une formule de divination lorsqu'elle est utilisée avec une boîte d'allumettes pour prédire l'avenir :

Jade-Li demanda d'une voix tremblante à Yatagan s'il voulait bien quitter la pièce un moment. Une fois le garçon sorti, Mélilotus vit sa mère tirer de sa manche une petite boîte d'allumettes. Elle la secoua à plusieurs reprises de haut en bas contre son oreille droite en disant : « *Yi sheng er, er sheng san.* » Puis elle la secoua de nouveau contre son oreille gauche en disant : « *San sheng wan wu.* » Elle tira ensuite le tiroir de son étui et jeta toutes les allumettes par terre, elle compta celles qui tournaient leur tête de soufre vers elle et dit enfin :

- Dix-huit allumettes vers moi. Chiffre pair. Conclusion : « Attente confiante, moment où l'on mesure le danger avec l'assurance de le surmonter. » (MMGS, 107)

Ensuite, l'autrice insère de manière « magique » les inventions chinoises dans l'intrigue. Comme précédemment mentionné, dans son album de jeunesse *Le Voyage de Mao-Mi*, Lisa Bresner présente de manière ludique des inventions chinoises telles que les allumettes, la boussole et le cerf-volant. Ces inventions reviennent dans l'histoire de Mélilotus, prenant la forme d'« objets magiques ». Dans l'histoire, en raison de l'édit impérial interdisant l'usage du papier, l'envoi de lettres devient une impossibilité. Pour surmonter cette contrainte, le « cerf-volant » endosse le rôle de « messenger » empreint de magie. Mélilotus utilise le cerf-volant pour transmettre ses lettres depuis le nord jusqu'à son ami lointain à Hainan :

À quatre mains, Mélilotus et Yatagan élevèrent le cerf-volant au-dessus de leur tête et le lâchèrent dans le ciel orageux. La grande libellule avec sa queue rouge et son grelot de la même couleur plongea à pic au-dessus du lac du Chameau. [...] Au ras de l'eau, le cerf-volant repris de l'altitude et fila derrière les nuages qui grossissaient de plus en plus. [...] La lettre est envoyée ! (MMGS, 74)

La boussole et les allumettes apparaissent dans le texte comme de petites inventions créées par le juge Mi-Lo pendant son temps libre :

C'est aussi facile que de chercher le Sud en faisant tourner une cuiller dans un bol d'eau ! C'était le principe de la boussole qu'avait mis au point le juge Mi-Lo, qui adorait inventer et fabriquer des objets insolites ! (MMGS, 6)

Dans le labyrinthe de la prison, Jade-Li, le juge Mi-Lo et Toujours-Là déambulaient avec une lanterne-de-poche. Un vent froid soufflait dans les étroits couloirs d'où suintaient des gouttes d'eau vertes mi-moisies mi-acides. Le juge Mi-Lo ne cessait d'avoir peur que son invention ne s'éteigne et demandait sans arrêt à son épouse :

- Tu as assez de bâtonnets-à-feu-de-la-taille-d'un-pouce, ma Douce-Jadéite ? Tu en es sûre !

Toujours-Là était chargée de tenir la lanterne-de-poche et le juge Mi-Lo ne cessait également de la sermonner :

- Ne tenez pas *mon* invention de cette façon ! Si elle n'est pas tenue droite comme un maillet-dragon, elle se consume deux fois plus vite et alors ce n'est pas trente-trois bâtonnets-à-feu-de-la-taille-d'un-pouce pour la rallumer qu'il nous faudrait...

Jade-Li se mit à siffler entre ses dents du bas :

- Tu ne peux pas dire « allumettes » comme tout le monde ! (MMGS, 132-133)

Comme dans le cas des inventions chinoises, dans la création de l'histoire de Mélilotus, l'autrice intègre subtilement et naturellement la connaissance de la culture chinoise, que ce soit à travers un contexte fantastique ou de manière humoristique et plaisante. Ces objets et éléments culturels, généralement considérés comme des « stéréotypes culturels », sont présentés d'une manière différente et novatrice, échappant ainsi au cadre des stéréotypes.

De plus, comme évoqué précédemment, l'autrice a une grande affection pour les expressions et proverbes chinois. Elle a publié chez Albin Michel un ouvrage intitulé *Sagesses et malices de la Chine ancienne*, rassemblant quarante-six contes et histoires d'expressions chinoises. Certains de ces récits font une réapparition dans l'univers de Mélilotus, notamment l'histoire de « la lance et du bouclier (*máo dùn* 矛盾) » et l'histoire de « l'ombre du serpent au fond de la tasse (*bēi gōng shé yǐng* 杯弓蛇影) ». L'autrice les a revisités et intégrés de manière nouvelle, comme en témoigne la transformation de l'histoire de la lance et du bouclier en un jeu compétitif pour les adolescents appelé « Bouclance » :

Enfin arrivés devant l'école, Jade-Li et le juge Mi-Lo aperçurent une vingtaine d'enfants qui étaient en train de jouer au Bouclance dans la cour. [...] Dans le Bouclance, chaque équipe est composée de neuf joueurs qui se font face à une dizaine de mètres de distance. [...] Ils ont tous des carquois remplis de lances courtes. Au début de la partie, chacun possède quatre lances-tigres et une seule lance-chat. À tout moment, un joueur projette une lance de son choix contre un adversaire. L'adversaire doit deviner si on lui a lancé une lance-tigre ou une lance-chat. La première est aimantée et on doit l'attraper avec le bouclier, l'autre n'est pas aimantée et on doit l'attraper avec la main gauche. Il faut être rapide et reconnaître très vite de quelle sorte de lance il s'agit. Si un joueur se trompe et tend son bouclier pour attraper une lance-chat, cette dernière tombe car elle n'est pas aimantée. Au bout de trois lances tombées, le joueur est éliminé. (MCSV, 15-16)

Dans l'histoire, l'autrice utilise habilement la relation entre la lance et le bouclier pour créer ce jeu d'enfants, renforçant ainsi l'atmosphère culturelle chinoise de l'univers de Mélilotus. Quant

à l'histoire de l'ombre du serpent au fond de la tasse, l'autrice l'intègre de manière « magique » dans le monde de Mélilotus. Dans le récit, en raison de la grossesse de Jade-Li, sa magie cesse temporairement de fonctionner. Pour la remplacer et récupérer ses pouvoirs, Mélilotus doit « tremper un anneau dans une fiole bleue, celle qui contient treize mesures de salive de deux femmes empoisonnées provisoirement et sept cils de trois hommes aveuglés provisoirement aussi » (MCSV, 61). Perplexe, Mélilotus parvient malgré tout à accomplir cette mission qui semble quelque peu étrange. Pour « empoisonner provisoirement une femme », l'ami de Mélilotus, Yatagan, accroche discrètement son arc au mur, de sorte que la réflexion de l'arc se projette parfaitement dans la tasse de thé de Dame Lame-la-Précieuse. L'ombre de l'arc se balance dans la tasse, donnant l'impression d'un petit serpent nageant. La dame, croyant avoir accidentellement bu un serpent venimeux, est tellement effrayée qu'elle s'évanouit :

Il [Yatagan] gardait les yeux fixés sur son arc qui pendait au-dessus du paravent et souriait d'un air confiant.

Mélilotus ouvrit la bouche pour le traiter de crotte d'éperlan quand elle entendit Lame-la-Précieuse pousser un cri strident à faire réveiller les orques du troisième océan :

- Un serpent, j'ai avalé un serpent, hurla-t-elle en pointant son doigt vers sa tasse de thé. *A-ya-ya*, il y en a encore un autre qui nage, regardez, je suis empoisonnée... (MCSV, 77)

Grâce à la réécriture de l'autrice, les contes et proverbes chinois sont intégrés en douceur dans l'univers de Mélilotus.

En outre, afin de répondre aux spécificités psychologiques des adolescents, l'autrice a intégré deux personnages animaux à l'histoire, devenant ainsi les amis, les compagnons, les alliés, voire les complices de Mélilotus tout au long de ses aventures. Dans le choix de ces deux animaux, l'autrice a délibérément opté pour deux espèces emblématiques de la Chine : une tortue et un criquet. Traditionnellement, la tortue incarne la longévité, la sacralité et la félicité dans la culture chinoise. Quant au criquet, il est initialement apprécié pour son chant mélodieux. Durant la dynastie des Tang, les gens les plaçaient même dans de petites cages pour savourer leur chant à domicile. Plus tard, à partir de la dynastie des Song, les combats de grillon et de criquet ont gagné en popularité. Le choix de ces deux animaux par l'autrice renforce habilement l'atmosphère culturelle chinoise qui imprègne l'ensemble du texte.

Cependant, bien que l'autrice dépeigne une Chine féérique et fictive, elle n'omet pas d'insuffler à ce monde les traditions chinoises, car, selon elle, « comprendre la Chine, c'est comprendre son Antiquité et ses Rites » (TIJB, 121). Dans l'histoire, les « Dix-Manières-De-

Saluer » font partie du programme scolaire de Mèlilotus, qu'elle révise en compagnie de sa mère :

Jade-Li posa à contre-cœur sa cage par terre.

- Salut numéro 1 : Le *Gong Shou*, saluer les mains jointes devant la poitrine. Salut numéro 2 : le *Zuo Yi*, saluer en s'inclinant, les bras pendants dans le vide, puis se redresser en joignant les mains comme dans le salut numéro 1... (MMGS, 105)

À la fin de l'ouvrage, l'autrice ajoute la liste complète des Dix-Manières-De-Saluer afin que les jeunes lecteurs français puissent explorer et mieux appréhender la culture des rites en Chine.

Concernant les éléments magiques et surnaturels, Robert Van Gulik a souligné que « les Chinois ont un amour inné pour le surnaturel, [...] cela s'oppose donc au réalisme que nous demandons au roman policier¹⁹⁵ ». Certes, les Occidentaux ont une préférence pour les romans policiers ancrés dans la réalité, avec de nombreux indices et une logique rigoureuse, et ne sont pas habitués à ce que le détective utilise des pouvoirs surnaturels dans le processus d'enquête. Cependant, les enquêtes de Mèlilotus ne sont pas des romans policiers destinés à un public adulte, mais plutôt à un lectorat adolescent. L'objectif de l'autrice n'est pas tant de présenter un processus d'enquête sans faille que de dévoiler un monde empreint d'imagination aux jeunes lecteurs. Ainsi, le cadre du « monde magique » a davantage de chances de captiver l'intérêt d'un jeune public.

Dans cette série d'œuvres, l'autrice semble véritablement s'immerger dans l'esprit de Marco Polo, cherchant à façonner la Chine telle qu'elle la rêve. Cela ressort particulièrement dans ses propos sur Bartoli et Marco Polo, tels qu'énoncés dans son recueil d'essais *Tuiles intactes et jades brisés* :

Bartoli et Marco Polo ne sont pas des voyageurs aux souvenirs quasi scientifiques mais des fascinés authentiques dont les sentiments nobles, pour devenir crédibles, devaient s'exiler en Chine par mer ou par esprit. (TIJB, 117)

Dans l'histoire d'aventure de Mèlilotus, Lisa Bresner ne se contente pas de développer l'intrigue policière ; elle consacre également une grande partie du récit à incorporer de nombreux éléments de la culture chinoise, allant de la vie quotidienne à l'école, la gastronomie, la disposition des bâtiments officiels, jusqu'à la structure de la ville des Cinq Saisons. Les caractéristiques des personnages qui entourent Mèlilotus, ainsi que leurs histoires personnelles, font également l'objet d'une description détaillée. L'histoire sous la plume de l'autrice, à l'instar

¹⁹⁵ Robert Van Gulik, *Trois affaires criminelles résolues par le juge Ti*, op. cit., préface du traducteur.

de la plupart de ses œuvres destinées à la jeunesse, se déroule dans une Chine ancienne, mystérieuse, empreinte d'exotisme. Elle orne ce cadre avec des éléments authentiques et riches de connaissances chinoises. Toutefois, l'intrigue et le contenu sont ancrés dans un contexte historique fictif, davantage issu de l'imagination et de la créativité spirituelle, intérieure, représentant la « Chine » propre à l'autrice. De manière astucieuse, l'autrice offre aux jeunes lecteurs une trame originale et unique qui évite les clichés, en insérant les enquêtes policières dans un cadre fantastique de la Chine ancienne, tout comme le souligne Roland Depierre :

Rien ne montre mieux sa rigueur et son indépendance d'esprit que son projet éditorial pour la petite *Mélilotus*. [...] Ni plagiat ni récupération mercantile, les dessins s'inspireront de la tradition picturale chinoise, et le récit sera celui d'une fillette chinoise. Ce qui évitera le regard néocolonial de nombreuses histoires policières dont la Chine n'est que le décor, et les Chinois les seconds rôles. C'est bien un trésor han qu'a déterré Robert Van Gulik et que la jeune traductrice Lisa Bresner veut à son tour ré-enchanter¹⁹⁶.

3.2.3 Un récit bilingue et transculturel : pour un poétique d'hybridité

Outre l'aspect fantastique de l'intrigue, ce qui distingue l'histoire de *Mélilotus*, c'est le style linguistique unique créé par Lisa Bresner. L'autrice n'a pas seulement donné vie à un monde magique, mais a également façonné un langage magique. Ce système fusionne les langues et les cultures chinoise et française, incorporant directement des mots et expressions chinois, ainsi que des proverbes chinois adaptés au contexte français. On y trouve également des termes et expressions originaux inventés par l'autrice, mêlant subtilement le chinois et le français. De plus, l'œuvre regorge d'humour basé sur des animaux utilisés comme métaphores, et en tant que livre destiné aux jeunes lecteurs, elle offre une multitude de jeux de mots amusants. Le récit progresse de manière fluide à travers l'entrelacement du chinois, du français et d'une langue hybride créée par l'autrice, ce qui peut initialement dérouter le lecteur avec une sensation d'étrangeté et d'exotisme lors de la première lecture.

Tout d'abord, dans cette série, l'autrice a conservé certaines approches pédagogiques qu'elle avait déjà utilisées dans ses précédentes œuvres littéraires pour enfants, visant à initier le jeune public à la langue et à la culture chinoises. Ces choix se manifestent principalement de trois manières : l'introduction directe de termes chinois dans le texte en français, l'intégration

¹⁹⁶ Roland Depierre, « Jade brisé. Lisa Bresner : connaissance et reconnaissance de la Chine », *op. cit.*

d'expressions et de proverbes chinois dans le déroulement de l'histoire, ainsi que l'incorporation de la culture chinoise dans l'expression de certaines unités de mesure telles que les années, le temps, la distance, les âges, etc.

Au commencement de l'histoire, pour introduire la ville des Cinq Saisons (*Wǔjì Chéng* 五季城), l'autrice reprend la méthode d'enseignement du chinois, comme elle l'avait fait dans la collection « Étymologies animées » et dans *Mon 1^{er} livre de chinois* :

Mélilotus : *Wu Ji Cheng*, je n'ai jamais appris à écrire des idéogrammes pareils ! bougonna Mélilotus en fronçant son nez parsemé de minuscules taches de rousseur.

Jade-Li : C'est pourtant aussi simple que d'attraper un grain de riz avec les doigts, répondit Jade-Li en souriant. Comment écris-tu le chiffre « cinq » ?

[...] Mélilotus tira de sa poche son cahier et l'ouvrit pour écrire :

- En quatre traits, *Yi, Er, San, Si*. Le voilà, ton cinq !

Jade-Li : [...] C'est parfait, déclara-t-elle. Le deuxième mot se prononce « *Ji* »... [...] Le deuxième idéogramme commence avec l'élément « céréale » et se termine par l'élément « enfant ». [...] Le troisième mot, il s'écrit juste avec neuf traits ! À la vitesse de l'éclair, Jade-Li traça le dernier idéogramme, *Cheng*. Il signifie « ville » et il ne te reste plus qu'à la découvrir ! (MMGS, 5-7)

Ce passage lié à l'enseignement des idéogrammes devrait résonner avec les jeunes lecteurs familiers des œuvres de Lisa Bresner, et ils devraient retrouver dès le début de l'histoire une certaine familiarité et une sensation de proximité. Par la suite, l'autrice intègre progressivement dans le récit quelques mots chinois simples, directement sous forme de transcription phonétique :

- *Xie xie*, madame ! Je me sens soulagé d'un grand poids... [...] Pourquoi ne prenez-vous rien, honorable *Tai tai* ? (MMGS, 15)

Jade-Li fit alors tomber son épingle à chignon par terre et, pour s'excuser, prononça un « *Dui-Bu-Qi* ! » très sonore. (MMGS, 144)

Jade-Li : J'attends un *Xiao-wa-wa*... Mélilotus : Je vais être *Jie-jie* alors ? (MCSV, 38-39)

- Pourquoi *Man-man-yi-dian-er* maintenant ? protesta-t-il. J'ai faim et je veux manger *Kuai kuai* ! (MCSV, 109)¹⁹⁷

L'autrice intègre principalement des termes chinois simples et fondamentaux dans le texte, ainsi que quelques expressions courantes. Même si le lecteur ne comprend pas leur signification en

¹⁹⁷ Les interprétations en français des termes en italique dans la citation, de haut en bas, sont les suivantes : merci, madame, pardon, bébé, grande sœur, lentement, rapidement.

chinois, cela n'affecte pas la compréhension générale de l'article. À la fin du livre, un lexique est fourni, répertoriant ces termes chinois présents dans le texte pour que les lecteurs puissent s'y référer. De plus, à la conclusion de chaque chapitre, une sélection d'idéogrammes représentant l'essentiel du chapitre est présentée par Fan Yifu, le calligraphe qui a déjà collaboré avec Lisa Bresner dans la collection bilingue.

Si les termes chinois en pinyin inclus dans le texte sont relativement simples et ne perturbent pas la compréhension globale, l'utilisation d'expressions idiomatiques et de proverbes chinois dans l'intrigue peut sembler étrange et moins accessible pour les jeunes lecteurs qui ne maîtrisent pas le chinois.

Certains de ces proverbes chinois ont été traduits directement et littéralement en français, puis intégrés dans le texte. Par exemple, pour décrire la beauté d'une femme, l'autrice écrit : « Elle est d'une beauté à faire couler les poissons et tomber les oies sauvages ! » (MMGS, 20), une expression tirée du proverbe chinois « *chén yú luò yàn* 沉鱼落雁 ». De même, lorsque Mélilotus exprime sa surprise avec l'expression « Poil de tortue et corne de lapin ! » (MMGS, 37), cette formulation inhabituelle découle du proverbe chinois « *guī máo tù jiǎo* 龟毛兔角 », signifiant quelque chose d'impossible ou d'illusoire. L'autrice utilise également l'expression « des histoires de glus et de laques » (MMGS, 75) pour décrire des histoires d'amour, empruntée à l'idiome chinois « *rú jiāo sì qī* 如胶似漆 ». L'expression « *guò hé chāi qiáo* 过河拆桥 » apparaît lors de la dispute entre Mélilotus et Yatagan : « Tu n'es qu'une ingrate ! [...] Briser le pont après avoir traversé la rivière, c'est comme ça que tu me remercies, apprentie mégère ! » (MMGS, 90) De même, l'expression « *shàng dāo shān xià huǒ hǎi* 上山下火海 » est présente dans le texte : « Il [le gant] te servira, j'espère, à escalader des montagnes d'épées et à traverser des mers de flammes pour vaincre Nogodar et le Grand Khan. » (MCSV, 114)

Par ailleurs, l'autrice a revisité certaines expressions chinoises en préservant leur sens originel, mais en les adaptant de manière à les rendre plus cohérentes dans un contexte français. Par exemple, l'expression chinoise « *fǎng huàn wèi rán* 防患未然 (prévenir les dangers avant qu'ils n'arrivent) » a été reformulée par l'autrice de manière à devenir « offrir un pansement avant que la chute n'écorche le genou » (MMGS, 50). De même, « *xuě zhōng sòng tàn* 雪中送炭 (envoyer du charbon sous la neige) » a été transformée en « un gant à une main dans la neige » (MMGS, 92). Lorsque l'autrice souhaite décrire quelque chose de simple et facile, elle

exprime cette idée par « c'est aussi facile que de retourner un bol et d'en faire une montagne pour une fourmi » (MMGS, 35), une formulation pleine d'humour qui trouve probablement son origine dans l'expression chinoise « *yì rú fǎn zhǎng* 易如反掌 (aussi facile que de retourner sa main) ». De plus, l'expression « *dāng jú zhě mí, páng guān zhě qīng* 当局者迷, 旁观者清 (les acteurs sont confus, les observateurs sont clairs) » a été réinterprétée en utilisant la métaphore du « phare » : « Le pied d'un phare est toujours dans l'ombre, on ne peut voir ses lumières que de loin, jamais de près ! » (MMGS, 149)

Bien que l'autrice intègre de nombreuses expressions provenant d'idiomes et de proverbes chinois dans le texte, les exemples que nous avons mentionnés montrent clairement qu'elle choisit principalement des expressions vivantes, riches en images, avec des métaphores précises et une clarté qui facilite la compréhension. Cette approche favorise l'éveil de l'imagination des jeunes lecteurs lors de leur exploration de la lecture à travers les barrières linguistiques et culturelles.

De plus, l'autrice a employé une approche « à la chinoise » pour certaines unités de mesure, telles que les années, la notation du temps au cours d'une journée et les âges, dans le texte.

Dans la représentation des années, l'autrice fait appel aux douze signes du zodiaque chinois. Plutôt que d'utiliser des chiffres, le texte préfère des expressions telles que « l'année du cochon » ou « l'année du serpent ». À la fin du livre, l'autrice explique en détails les douze signes du zodiaque chinois, leurs années correspondantes, ainsi que les caractéristiques associées à chaque signe. De même, la manière dont le temps est exprimé dans le texte est également en symbiose avec ces douze signes. Par exemple, de 23h à 1h est qualifié de « l'heure du Rat », de 1h à 3h de « l'heure du Buffle », et ainsi de suite. L'autrice propose également à la fin du livre un tableau de correspondance entre le temps et les signes du zodiaque pour faciliter la référence des lecteurs.

En fait, la méthode traditionnelle chinoise pour exprimer les années repose sur le cycle sexagésimal (*gān zhī jì yuán fǎ* 干支纪元法), utilisant la combinaison de deux séries de signes, les dix tiges célestes (*tiān gān* 天干) et les douze branches terrestres (*dì zhī* 地支), pour représenter les années, formant ainsi un cycle de soixante ans de combinaisons différentes. Les douze signes du zodiaque représentent de manière imagée les douze branches terrestres, et dans la Chine ancienne, la journée était divisée en douze périodes selon l'ordre de ces douze branches. Dans le texte, compte tenu de la complexité de ces connaissances culturelles concernant les

tiges célestes et les branches terrestres, et afin de les rendre accessibles à un public jeune, l'autrice simplifie le système en utilisant les douze signes du zodiaque pour représenter les années et le temps. Dans la culture chinoise, chaque signe du zodiaque est associé à des légendes riches reflétant des aspects tels que la personnalité, la vie, le destin, le mariage, formant ainsi un système d'interprétation des croyances populaires. Cette approche a pour effet de populariser la connaissance culturelle tout en fournissant une expression divertissante et accessible pour les enfants.

Par ailleurs, l'autrice a intégré des éléments tels que des chevaux, des sabliers, des toiles d'araignée, des palanquins, etc., pour exprimer le passage du temps de façon amusante, en utilisant des expressions imprégnées d'une ambiance exotique. Par exemple :

Je te rappelle que dans moins de deux tours de toiles d'araignée, nous sommes censés offrir le You-Khan-Khan au grand Bouddha qui m'attend... (MMGS, 106)

Wu Ji Cheng n'est qu'à une heure de cheval d'ici ! (MMGS, 13)

Depuis trois aller et retour de sablier, Mélilotus et Jade-Li se promenaient dans les rues de Goutte-Sèche. (MMGS, 11)

Huit cent sept grains de sable de sablier plus tard, tout le monde se trouva réuni dans le cabinet des Mille-Sauts-du-Tigre. (MMGS, 135)

Ne t'inquiète pas, Goutte-Sèche n'est qu'à sept mille enjambées de palanquin ! (MMGS, 109)

En outre, en ce qui concerne la façon d'exprimer l'âge, l'autrice a opté pour une méthode utilisée dans les textes littéraires chinois anciens. Par exemple, l'âge de Mélilotus est décrit comme « deux fois six ans », tandis que celui de dame Lame-la-Précieuse est « deux fois neuf ans », et ainsi de suite. Cette manière de représenter l'âge était une pratique habituelle chez les Chinois de l'ancienne Chine, où les unités étaient multipliées pour exprimer les dizaines. Dans l'expression « *èrbā jiārén* 二八佳人 », par exemple, les chiffres « 二八 » signifient « seize ans », et non « vingt-huit ans ». Ce proverbe est généralement utilisé pour décrire une belle jeune femme. Dans le texte, l'autrice applique directement cette pratique littéraire chinoise à la langue française, renforçant ainsi davantage la dimension transculturelle du récit.

En plus d'insérer des expressions chinoises dans le texte français, l'hybridité linguistique de l'autrice se reflète également dans des métaphores humoristiques mettant en scène des animaux, ainsi que dans des jeux de mots.

Penchons-nous d'abord sur les métaphores utilisées par l'autrice dans le texte. Comme évoqué précédemment, en raison des « limites » des compétences linguistiques et cognitives des enfants, le poétique ainsi que les métaphores employées dans la littérature pour enfants présentent des spécificités. Dans l'histoire de Mélilotus, Lisa Bresner adopte une approche consistant à représenter la plupart des métaphores du texte à travers des « animaux », tout en ajoutant une touche d'humour, par exemple :

Jade-Li siffla entre ses dents, mais cette fois entre ses deux dents du bas, aussi serrées que la laine d'un mouton, ce qui signifiait qu'elle était très en colère. (MMGS, 8)

Jade-Li s'arrêta devant la boutique d'un marchand qui vendait des grelots. Il y en avait de toutes les sortes. Des aussi petits que des crottes de termite, des clochettes aussi dorées que des yeux de tigre, des cloches aussi dodues que des carapaces de tortue et des gongs qu'il suffisait de frapper une fois pour réveiller le volcan des îles Wa Wa. (MMGS, 11-12)

- Arrêtez de vous chamailler comme de vulgaires corbeaux qui se disputent la place d'un cygne, [...]. Essayez-moi ces inondations sentimentales ! Vous ressemblez à des crabes noyés dans la soupe du soir ! (MMGS, 19, 21)

Le patron s'agenouilla devant l'image de la divinité et frappa plusieurs fois son front contre terre [...]. Quand il se releva, son front était aussi rose que la cuisse d'un porcelet nourri aux patates douces. (MMGS, 26)

- À présent, je te conseille de caresser la porte aussi doucement qu'une libellule en train de se laver les ailes. (MMGS, 37)

Mélilotus sauta du palanquin comme une araignée chassée par un feu de cheminée et franchit la porte du Sud. (MMGS, 43)

Ils avaient tellement parlé que leur bouche était aussi sèche que la queue d'un scorpion du désert de Gobi. (MMGS, 91)

Nathalie Prince a souligné le lien étroit entre les représentations d'animaux et la littérature pour enfants, en expliquant :

Il y a omniprésence de l'animal dans la littérature de jeunesse parce que justement il s'agit d'une littérature symbolique, stéréotypique et que l'animal paraît en soi sursignifiant. [...] Il s'agit d'une littérature qui en soi, et notamment quant à ses personnages, se fonde sur une prépoétique, une archipoétique ou une archisémantique de la littérature, dans laquelle le bestiaire tient une place déterminante. Si l'on entend par archipoétique le registre d'éléments référents poétiques qui portent avec eux des significations symboliques et des représentations prétextuelles ou intellectuelles, alors en ce sens,

le bestiaire est fortement utile. Non pas le bestiaire réel mais le bestiaire poétique de toute la littérature de jeunesse qui fonctionne comme une sorte de vaste fonds mémoriel¹⁹⁸.

Ces métaphores qui tournent autour des animaux, comme le souligne Nathalie Prince, sont étroitement liées à l'imagination des enfants et à la poésie particulière de la littérature pour enfants. Elles agissent comme des guides essentiels pour les jeunes lecteurs qui découvrent le monde littéraire. Dans l'univers de Méliotus, Lisa Bresner explore un éventail varié de métaphores animales, mettant en scène des moutons, des taurillons, des corbeaux, des cygnes, des canards, des crabes, des porcelets, des gibbons, des tortues, des libellules, des araignées, des scorpions, et bien d'autres encore. Cette diversité crée un univers riche et stimulant pour les jeunes lecteurs. Ces images animales jouent sur des détails visuels et tactiles, offrant des scènes émotionnelles et colorées qui enrichissent le langage et nourrissent l'imagination des lecteurs. Certaines métaphores, comme celle des « crabes noyés dans la soupe du soir », apportent une note d'humour et de légèreté à la narration, rendant la lecture à la fois agréable et divertissante. Bien que puisant dans des animaux familiers aux enfants, ces métaphores adoptent des approches inhabituelles, fraîches, et même un peu étranges, tissant ainsi naturellement des liens avec le monde magique de Méliotus, s'intégrant harmonieusement dans le contexte du texte.

Ensuite, examinons les jeux de mots utilisés par l'autrice dans le texte.

Tout d'abord, nous remarquons la présence de nombreux termes liés par des tirets, tels que Ping-Avant et Pong-Arrière, Feng-Guang-Triple-Rayons, le cirque de l'oreille-qui-pond-des-œufs-d'hippocampe, Ming-Flèche-des-Deux-Espaces, le dé-olicoptère-à-double-hélice-et-triple-gouvernail, les bâtonnets-à-feu-de-la-taille-d'un-pouce, l'épingle-à-chignon-qui-change-un-sentiment-en-son-contraire, le mouchoir-buveur-de-chagrin, les éventails-qui-cachent-les-rires-froids-des-femmes-trop-belles, etc. L'utilisation du tiret vise principalement à créer une cohésion sémantique visuelle entre les mots, formant des expressions spécifiques, des effets stylistiques, des termes fantaisistes ou humoristiques, générant ainsi des formulations créatives qui captivent l'imagination du jeune lecteur. À titre d'exemple, dans le texte, le nom « Ming-Flèche-des-Deux-Espaces » est en réalité une expression poétique renfermant une signification profonde :

¹⁹⁸ Nathalie Prince, *La littérature de jeunesse*, op. cit., p. 131-132.

Je m'appelle ainsi car je suis allé telle une flèche vers la cible qui était ma mort et que je me suis retourné vers l'arc qui était ma vie. La vie et la mort sont deux espaces. Certains comme des flèches ne font qu'aller tout droit, d'autres se retournent et survivent. Ils reviennent à la vie. (MCSV, 56)

De même, Ping-Avant (乒) et Pong-Arrière (乓), dans le texte, représentent une paire de jumeaux chargés de porter le palanquin pour la famille du juge Mi-Lo. L'autrice, dans le choix des noms, joue habilement avec le terme chinois lié au sport de « ping-pong (*pīng pāng* 乒乓) » et à leur rôle de porteurs, apportant ainsi une note d'humour et de créativité aux expressions.

En outre, l'autrice parsème le texte de nombreux jeux de mots, notamment la forme ludique du « mot-valise ». Outre le jeu pour enfants évoqué précédemment, « Bouclance », qui fusionne les termes « boucle » et « lance », l'autrice introduit des néologismes tels que « éventranche », un éventail dissimulant une lame utilisable comme un poignard, ou encore « évenponse », un éventail à double visage symbolisant respectivement le « oui » et le « non ».

Par ailleurs, l'autrice crée dans l'histoire un jeu de mots original nommé « dé-ogramme », dans lequel un message codé se compose en attribuant à chaque chiffre un mot préalablement mémorisé parmi une liste de trente. Il suffit alors de placer un chiffre sur chaque face d'un dé pour construire un message composé de six mots. À la fin du livre, l'autrice propose la liste des trente mots pour permettre aux lecteurs de s'essayer au dé-ogramme.

De plus, l'autrice façonne même dans l'histoire un « dialecte » propre à la ville des Cinq Saisons, attribuant des expressions originales comme « bouche-de-bec » pour désigner une idée, ou encore « groin-de-grenouille » pour exprimer le caractère étrange de quelqu'un ou de quelque chose.

Cependant, le choix d'un style linguistique hybride par l'autrice peut être à double tranchant. D'un côté, l'utilisation de deux langues et la fusion des cultures créent une atmosphère exotique, offrant ainsi une expérience de lecture rafraîchissante qui rend le texte plus attrayant. D'un autre côté, ce style multiculturel peut représenter un risque, surtout pour les lecteurs peu familiers avec la culture chinoise. Les métaphores et expressions « étranges » issues de cette culture peuvent constituer des obstacles à la compréhension, compromettant ainsi la fluidité de la lecture et diminuant l'enthousiasme des lecteurs.

En littérature pour enfants, il est fréquent d'observer des créations qui explorent la diversité linguistique et dépassent les frontières culturelles. Un exemple notable est Tomi Ungerer, connu pour écrire dans quatre langues : alsacien, français, allemand et anglais. Ces dernières années, que ce soit du côté des maisons d'édition, des auteurs pour enfants ou des

chercheurs, l'attention se porte davantage sur des œuvres qui explorent les intersections des langues et des cultures chez les enfants. Les œuvres littéraires multilingues pour enfants ne sont plus considérées comme étranges ou expérimentales, mais plutôt comme une réflexion entre les langues et les cultures, révélant une imagination diversifiée et créative, jouant un rôle crucial en tant qu'intermédiaire culturel essentiel.

Dans l'ensemble, Lisa Bresner a réussi à créer, à travers l'histoire de Mélilotus, un réseau linguistique et culturel riche et captivant. Elle a habilement fusionné non seulement les langues chinoise et française, mais a également intégré un éventail de connaissances sinologiques, de contes populaires, de proverbes et d'expressions chinoises, ainsi que des jeux de mots. L'ensemble de l'ouvrage se distingue par sa qualité culturelle, éducative, ludique et son accessibilité. En 2003, la librairie La Licorne a décerné à la série Mélilotus le prix Petite Licorne. Ce prix, instauré en 1998 par la librairie La Licorne à Bruxelles, s'inscrit dans une tradition de remise de Prix Licorne en littérature depuis 20 ans¹⁹⁹. La série a également été envisagée en 2006 dans le cadre d'un projet de long-métrage animé destiné aux enfants, initié par La Fabrique. Les principaux contributeurs étaient Lisa Bresner en tant qu'autrice littéraire, Lisa Bresner et Anik Le Ray en tant qu'autrices du scénario, Marcelino Truong comme illustrateur, et Henri Heidsieck comme réalisateur. Malheureusement, en raison du décès soudain de Lisa Bresner, le projet de dessin animé est resté inachevé²⁰⁰.

4. Écrire pour les enfants et enfantement de soi

Avant de passer de la « Chine » au « Japon », nous allons utiliser l'œuvre de Lisa Bresner, *Lully de Chine en Chine*, pour dresser un bilan du style et des traits distinctifs de sa création littéraire destinée aux jeunes, centrée sur la langue et la culture chinoises. En parallèle, nous utiliserons cette œuvre pour analyser comment l'autrice intègre une écriture de soi dans ses travaux pour enfants.

Lully de Chine en Chine est un livre pour enfants écrit par Lisa Bresner et illustré par Christine Adam, paru chez Gallimard Jeunesse en 2000. Il a remporté le prix littéraire de l'Estérel cette même année. L'histoire tourne autour de Lully, qui, à l'occasion de ses seize ans, reçoit un jade familial portant les caractères chinois « 水月明 ». Pour en comprendre la

¹⁹⁹ Fonds Lisa Bresner, dossiers de presse, Caen, IMEC, BSN 1.2.

²⁰⁰ Fonds Lisa Bresner, le script du long-métrage *Mélilotus* en cours d'élaboration, Caen, IMEC, BSN 1.1.

signification, explorer son identité et démêler les secrets familiaux, Lully et son père entreprennent un voyage en Chine à bord d'un navire commercial dédié au commerce du thé. Leur périple les mène de Canton à Pékin, où Lully découvre la culture du thé, la calligraphie, la peinture, les proverbes et les expressions chinoises. Tout au long de cette aventure, elle est captivée par le charme et la sagesse uniques de la culture chinoise. Finalement, la signification des trois caractères chinois se révèle, dévoilant une ancienne histoire d'amour qui lie le destin amoureux de Lully à celui d'un prince mongol.

En examinant de près l'histoire dans son ensemble, incluant le contexte, l'intrigue, la caractérisation des personnages et l'introduction d'éléments culturels, on constate que *Lully de Chine en Chine* adopte essentiellement les approches créatives fréquemment utilisées par Lisa Bresner dans la littérature de jeunesse, ainsi que ses références culturelles préférées.

Tout d'abord, l'histoire de Lully et de son père embarquant à bord d'un navire marchand à destination de la Chine, suivant le trajet depuis Canton jusqu'à Pékin, rappelle celle de *Quatremers le Céleste*. De plus, la manière dont le récit commerce est également similaire au style narratif de *Quatremers le Céleste* :

Le soleil ne s'était pas encore levé. De sombres formes, plus étranges les unes que les autres, dansaient sur les voiles du bateau comme dans un théâtre d'ombres chinoises. Lully regardait la lune se refléter dans les flots, l'astre blanc la suivait tel un visage fidèle. Des milliers de nœuds la séparaient de chez elle. Dès l'aube, elle apercevrait enfin la terre de l'Empire de Chine. (LCC, 5)

Le motif de la pêche dans *Quatremers le Céleste* se retrouve également dans l'histoire de Lully : « Qui garde le noyau dans sa bouche pour s'endormir et voit une fois en rêve un pêcher fleurir, verra pendant trois vies ses vœux exaucés. » (LCC, 47) Dans les œuvres pour enfants de Lisa Bresner, elle choisit souvent de situer ses livres dans une « ancienne Chine », un lieu empreint d'exotisme, de mystère et d'inconnu, éveillant l'imagination et attendant d'être exploré et découvert par l'Occident.

En ce qui concerne l'introduction d'éléments culturels, l'autrice n'hésite pas à utiliser certains « stéréotypes culturels » pour enrichir l'imaginaire des jeunes lecteurs occidentaux sur la culture chinoise dans l'histoire de *Lully de Chine en Chine*. Par exemple, les thèmes récurrents tels que la culture du thé, les inventions chinoises, ainsi que l'art de la calligraphie et de la peinture, déjà abordés à plusieurs reprises dans ses albums, sont également intégrés au contexte culturel de cette histoire.

De plus, l'autrice exprime dans ses œuvres une forte préférence pour les expressions idiomatiques, les proverbes chinois, ainsi que les contes. Elle ne se contente pas seulement de les traduire, mais elle les adapte également pour les incorporer dans ses propres créations. Cette démarche, qui mêle traduction et création, est également perceptible dans l'histoire de *Lully de Chine en Chine*, où l'autrice insère de manière flexible des références telles que « *Sài Wēng shī mǎ* 塞翁失马 (Un malheur peut être un bien) », « *máng rén diǎn dēng* 盲人点灯 (Un aveugle allume une lampe) », « *Dōngpō huà shàn* 东坡画扇 (Dongpo peint des éventails) », « *huà shé tiān zú* 画蛇添足 (Dessiner un serpent et lui ajouter des pattes) », « *huà guǐ róng yì, huà quǎnmǎ nán* 画鬼容易, 画犬马难 (Il est facile de dessiner un fantôme, mais difficile de dessiner des chiens et des chevaux) », etc.

Enfin, l'enseignement du chinois constitue un axe central de la création littéraire pour enfants de Lisa Bresner. Presque toutes ses œuvres intègrent une dose d'apprentissage de la reconnaissance des idéogrammes chinois. Dans le cadre de l'histoire de Lully, une attention particulière a été également portée à l'enseignement des caractères chinois tels que « 木, 林, 森, 馬 ».

En parcourant la série d'œuvres pour enfants créée par Lisa Bresner autour de la langue et de la culture chinoises, on observe une évolution significative. Elle débute avec l'œuvre *Quatremers le Céleste*, se situant entre la littérature pour adultes et celle pour enfants, et caractérisée par un contenu linguistique et culturel relativement complexe. Ensuite, Lisa Bresner se tourne vers une série d'initiation au chinois, axée sur des aspects spécifiques tels que la décomposition des caractères et la reconnaissance des idéogrammes, tout en enseignant les compétences de conversation de base en chinois. Par la suite, l'autrice se consacre à la traduction et à l'adaptation des contes et proverbes chinois, puis s'inspire des enquêtes du juge Ti pour créer des romans policiers pour jeunes. Ces derniers intègrent diverses approches pédagogiques et culturelles, mettant en avant l'enseignement de la langue et l'utilisation d'expressions idiomatiques. À travers ce processus créatif, on perçoit clairement la volonté de l'autrice d'explorer différentes formes d'expression, conduisant à un enrichissement constant et à la maturité de ses œuvres tant sur le plan du contenu que de la forme linguistique.

En ce qui concerne l'expression de soi, *Lully de Chine en Chine*, paru en 2000, peut être vu comme une préparation et une ébauche du roman autobiographique ultérieur de l'autrice, *Pékin est mon jardin*, publié en 2003. À travers certains éléments du scénario, on perçoit clairement les aspects autobiographiques partagés par ces deux œuvres. Par exemple, dans *Lully*

de *Chine en Chine*, une jadéite gravée de « 月水明 » joue un rôle central, et c'est précisément pour comprendre la signification de ces trois idéogrammes et l'histoire qui les sous-tend que Lully se rend en Chine. De même, dans *Pékin est mon jardin*, Lucette se rend au magasin chinois *Magic Ming* pour comprendre les caractères chinois « 北京是我的花園 » sur la carte postale envoyée par son père. Les deux livres adoptent la même stratégie créative : l'utilisation des idéogrammes comme médium pour explorer leur propre identité.

Le personnage de Waï Ming, qui incarne à la fois un père, un amant et une Chine idéale dans *Pékin est mon jardin*, prend la forme d'un prince mongol dans *Lully de Chine en Chine*. Cette représentation s'inspire sans doute de l'image du père de l'autrice, compte tenu de ses origines russo-mongoles. Dans toutes les œuvres de Lisa Bresner, que ce soit en littérature pour enfants ou pour adultes, l'autrice cherche inlassablement, à travers l'écriture, à retrouver une connexion avec le père disparu.

Dans son roman autobiographique *Pékin est mon jardin*, Lisa Bresner aborde la question de « réécrire son roman familial ». Dans *Lully de Chine en Chine*, elle offre une version féérique et heureuse, une sorte de « suite » à l'histoire de *Pékin est mon jardin*. Les aventures de Lucette et Waï Ming après leur départ en avion sont transformées en celles de Lully et son père sur un bateau. Tel un rêve, à l'image que Lucette rêve de son « double idéal », Lully, dans l'ancienne Chine de son rêve pleine d'art et de sagesse. Si la fin abrupte de l'histoire dans *Pékin est mon jardin* suggère que la « vraie » Chine est destinée à être une échappatoire illusoire, alors dans *Lully de Chine en Chine*, l'autrice utilise le support du « livre pour enfants » pour offrir aux protagonistes une fin parfaite dans cette Chine imaginaire.

Dans l'histoire, les ancêtres de Lully et du prince mongol s'aiment mais ne peuvent pas être ensemble. Avant de se séparer, ils s'échangent une bague et une jadéite comme symboles. Ces deux objets sont transmis de génération en génération jusqu'à Lully et le prince mongol. Comme Lully, la bague du prince mongol est gravée de quelques caractères, car lui aussi est venu en Chine pour comprendre la signification des mots. En fait, la bague et la jadéite doivent être placées ensemble pour former une phrase complète : « Séparés comme la lune et son reflet dans l'eau. Unis comme l'ombre et la lumière. » (LCC, 88) Les deux personnes qui entreprennent un voyage pour enquêter sur leur identité finissent par se rencontrer, et à travers cette rencontre, l'autrice reconstruit son identité culturelle en réécrivant le roman familial dans l'espace imaginaire.

En réalité, le processus créatif de littérature pour enfants de Lisa Bresner est bien plus qu'une simple écriture ; elle est aussi une redécouverte personnelle et une réinvention de son enfance. En travaillant sur les intrigues et les personnages, l'écriture sur l'enfance offre à l'autrice une opportunité, à la fois consciente et subconsciente, de revisiter et de repenser son identité ainsi que sa relation avec elle-même. Si l'on considère que, dans la « littérature pour enfants », « l'enfant » est bien un concept « construit » et « forgé », la question fondamentale se pose : pour qui les écrivains de littérature pour enfants écrivent-ils réellement ? Est-ce pour l'ensemble vaste des enfants ? Est-ce pour commémorer et revisiter l'enfant autrefois familier mais désormais étranger en nous ? Ou bien est-ce pour réexaminer son propre passé d'enfant à la lumière de son présent ?

Dans les œuvres de Lisa Bresner, on perçoit une dynamique complexe entre son « moi » et ses créations, révélant plusieurs niveaux de motivations et de prises de conscience :

Tout d'abord, il y a ce désir palpable de retrouver l'enfance et de redevenir enfant, perceptible à travers les expressions vives, imaginatives, poétiques, dynamiques et humoristiques de l'autrice. Ces expressions transmettent toute la nostalgie et l'amour de l'autrice pour son enfance, ainsi que la joie de retrouver l'innocence enfantine lors de la création de livres pour enfants.

Ensuite, il y a un retour constant sur ses propres expériences de vie, principalement à travers la recreation de sa rencontre avec la langue et la culture chinoises, une expérience qui a profondément marqué son enfance, et ce à travers diverses formes créatives de vivre et revivre.

Enfin, le troisième point, déjà évoqué, consiste en la reconstruction de son identité et la réécriture de son histoire familiale au fil de la création pour enfants. Ce processus n'est rien de moins qu'une tentative de restructuration de l'enfance, une démarche visant à guérir. Dans la création de livres pour enfants, transparaît également le désir refoulé de l'autrice, comme elle l'a elle-même formulé : « J'ai écrit pour les mal-aimés²⁰¹. » Peut-être utilise-t-elle l'écriture de livres pour enfants pour compenser son enfance, y compris les traumatismes et les souffrances vécues après le divorce de ses parents. À travers l'imagination, particulièrement celle liée au « chinois », elle façonne une enfance et un moi « idéaux », permettant à son moi d'enfance de renaître et de vivre à nouveau dans le monde insouciant de personnages tels que Lully, Mélilotus, Petit Tang...

²⁰¹ Interview enregistrée pendant l'émission *For Intérieur* sur France Culture.

5. Les songes d'Extrême-Orient s'évadant de la Chine au Japon

Depuis qu'elle a commencé à apprendre le chinois vers l'âge de treize ans, Lisa Bresner a également été en contact avec le japonais et a approfondi ses connaissances en langue et culture japonaises pendant ses études universitaires par correspondance. Bien que l'essentiel de la créativité de Lisa Bresner gravite autour de la langue et de la culture chinoises, son intérêt marqué pour le Japon transparaît subtilement dans ses œuvres. Un exemple illustratif se trouve dans son roman *Ma Tendre Ennemie*, où elle relate l'histoire émouvante d'un peintre chinois capturé pendant la guerre sino-japonaise, contraint de créer dans sa cellule. À travers cette narration, l'autrice tisse une allégorie des relations complexes, interconnectées et parfois conflictuelles entre la Chine et le Japon. De même, dans *La Vie chinoise de Marianne Pêche*, émerge l'image d'une diva japonaise.

Le pivot de l'intérêt de Lisa Bresner s'est graduellement déplacé de la Chine vers le Japon à partir de 2001. Après huit mois en tant que pensionnaire à la Villa Kujoyama à Kyôto, suivis d'une période de vie au Japon, Lisa Bresner est retournée en France. À son retour, elle s'est engagée dans la création d'une série d'œuvres mettant en lumière la langue et la culture japonaises. Parmi celles-ci figurent des œuvres pour enfants et adolescents telles que *Misako*, *Lily-Rose au pays des mangas*, *Kanji*, *8H29*, et la bande dessinée intitulée *Ka*. *Misako* a d'ailleurs été plus tard adapté en court-métrage, réalisé par Lisa Bresner elle-même. En plus de ces réalisations, divers projets demeurent inachevés, tels que le livre illustré d'initiation à la langue japonaise pour enfants *Mon syllabaire de japonais : les hiragana et les katakana*, le roman pour adultes *Bukkake*, le documentaire *Tsunami, la submersion du Japon*, ainsi que le court-métrage *L'Épingle*, entre autres.

Pour ce regard de Lisa Bresner, tournant de la Chine vers le Japon, comme elle l'a mentionné dans sa candidature pour la Villa Kujoyama :

Mes recherches sur l'originalité de la pensée chinoise ont parfois davantage abouti lorsque je me suis interrogée sur la manière dont certaines conceptions artistiques, politiques ou religieuses, à l'origine chinoises, ont été assimilées au Japon. Certaines traditions chinoises ont d'ailleurs mieux survécu au fil du temps et évolué avec plus de splendeur grâce à l'art de vivre japonais. C'est ce processus naturel de sélection et d'adaptation, constamment à l'œuvre, qui me conduit à me tourner vers cette nation demeurée profondément fidèle à elle-même. Elle semble équilibrer spontanément tradition et modernité. Ainsi, dans

mes romans, je n'ai jamais exclu ce que la Chine m'a appris sur le Japon, tout comme ce que le Japon m'a appris sur la Chine²⁰².

5.1 Une exploration des nuances japonaises à travers la langue et la culture

Dans les œuvres destinées aux enfants, axées sur la création autour de la langue et de la culture japonaises, Lisa Bresner poursuit son rôle de « médiatrice lumineuse » en transmettant aux jeunes lecteurs français la richesse de la langue et de la culture japonaises à travers diverses formes artistiques.

Dans les ouvrages illustrés tels que *Misako* (MeMo, 2003) et *Kanji* (Philippe Picquier, 2007), l'autrice revisite les approches créatives et pédagogiques qu'elle a développées dans la collection bilingue chez Actes Sud, intégrant avec finesse la langue et la culture japonaises au cœur des récits. Du côté des romans jeunesse, tels que *Lily-Rose au pays des mangas* (Actes Sud Junior, 2004) et *8H29* (Actes Sud Junior, 2008), l'autrice explore de manière plus approfondie le paysage intérieur, les rituels spirituels et la vie moderne au Japon. En ce qui concerne la bande dessinée sous la forme d'un roman graphique, *Ka*, l'autrice oriente une fois de plus son regard vers la période de la guerre sino-japonaise, offrant une représentation captivante d'un vieux Shanghaï en proie à des intrigues, à la guerre, oscillant entre l'ancien et le moderne, l'Orient et l'Occident, la prospérité et l'illusion.

Dans *Misako*, l'autrice nous plonge dans une histoire de « coïncidence amoureuse ». Chaque matin, Misako, le personnage principal, se réveille au son régulier des *geta* en bois d'une personne qui passe devant sa porte. Ce rituel mystérieux devient une partie intégrante de son quotidien, jusqu'à ce qu'un matin, le son caractéristique ne retentisse pas. La personne aux *geta* ne passe pas, créant un silence troublant, une absence pesante. Hantée par cette soudaine vacuité, la jeune Misako décide de sécher l'école ce jour-là, déterminée à retrouver le porteur de *geta*. Se rappelant une ancienne légende japonaise que sa grand-mère lui avait contée, selon laquelle « lorsqu'on souhaite qu'un vœu se réalise, il suffit de traverser à pied les Cinq Ponts de Kyôto sans parler, sans prononcer le moindre mot » (M), Misako se lance dans cette quête mystique. Cependant, maintenir le silence s'avère être un défi, avec des imprévus continuant de la solliciter tout au long de son périple, tels qu'un vieillard qui lui demande l'heure ou un vendeur qui lui propose des clochettes. Le moment décisif survient lors de la traversée du

²⁰² Fonds Lisa Bresner, les correspondances éditoriales, Caen, IMEC, BSN 24.2.

cinquième pont, où Misako, pour sauver un petit garçon au bord de la chute, se voit contrainte de briser son vœu et de parler. Alors qu'elle se tourmente de ne pas avoir pu réaliser son vœu, la surprise la saisit en réalisant que le petit garçon est en fait le porteur de geta qui passe chaque matin devant chez elle.

Lisa Bresner a écrit cette histoire lorsqu'elle vivait au Japon. Elle a créé le personnage de Misako en s'inspirant des écolières qu'elle rencontrait chaque jour à la Villa Kujoyama à Kyôto²⁰³ :

Au Japon, j'ai filmé pendant huit mois des jeunes femmes. Un jour j'en ai suivie une qui me paraissait étrange, et elle m'a expliqué sur le cinquième pont qu'elle traversait ce qu'elle faisait²⁰⁴.

D'ailleurs, cette histoire tire également son inspiration d'une expérience personnelle de l'autrice lors de son arrivée à Kyôto. Pendant près d'un mois, elle vivait « en silence », ne communiquant avec les autres qu'en écrivant des kanji dans un carnet :

À mon arrivée à Kyôto, je n'ai quasiment pas parlé pendant un mois, car j'arrivais parfaitement à me faire comprendre en écrivant des kanji sur un carnet. C'était très drôle ! Car tout le monde me demandait pourquoi j'arrivais à écrire le japonais et non à le prononcer. Étant donné les rapports difficiles sino-japonais, je ne disais surtout pas qu'en fait je connaissais très bien le chinois. Je me contentais de sourire comme ils savent aussi si bien le faire²⁰⁵.

Dans *Misako*, une immersion dans la culture japonaise se dégage de chaque page de l'album. L'autrice intègre habilement des éléments culturels emblématiques du Japon pour créer une ambiance exotique. Que ce soit le coup de gong du temple chaque matin, les chaussures traditionnelles « geta », les ponts de Kyôto, l'uniforme japonais, le vendeur ambulant d'été proposant des clochettes, la Fête du dieu Renard, le bus en direction du Pavillon d'Or, la porte coulissante du jardin, en collaboration avec les illustrations de Batia Holton, chaque détail transporte les lecteurs dans un voyage enchanteur à Kyôto.

En ce qui concerne l'intégration de termes et expressions japonais, l'approche adoptée dans la collection « bilingue » reste inchangée. L'autrice a choisi de représenter directement certains mots français dans le texte en utilisant le rōmaji, comme par exemple « il était parti sans me dire SAYONARA » (M). À la fin du livre, une table de traduction franco-japonaise est également mise à disposition des lecteurs. Cependant, les termes japonais insérés dans *Misako*

²⁰³ Fonds Lisa Bresner, Caen, IMEC, BSN 2.1.

²⁰⁴ Courriel de Lisa Bresner à Frédéric Boilet, Fonds Lisa Bresner, Caen, IMEC, BSN 4.2. Frédéric Boilet est un auteur de bande dessinée et un ami proche de Lisa Bresner. Lisa Bresner a dédié son œuvre *Lily-Rose au pays des mangas* à Frédéric Boilet.

²⁰⁵ *Ibid.*

présentent une particularité intéressante : l’auteurice a principalement opté pour des expressions japonaises singulières – des « onomatopées japonaises », telles que :

DOKI DOKI どきどき : Battements du cœur, palpitations

GATA GATA がたがた : Claquements, grincements

GOA GOA ごあごあ : Coassement de la grenouille

GOCHA GOCHA ごちゃごちゃ : N’importe comment, dans le désordre

KAN KAN かんかん : Coup de gong

NIKO NIKO にこにこ : Cristallin comme un petit rire sonore

RIN RIN りんりん : Bruit de clochette

WAZA WAZA わざわざ : Le faire exprès

(M)

Les onomatopées japonaises, appelées « giongo (擬音語) » et « gitaigo (擬態語) », sont des mots qui imitent des sons, des bruits ou décrivent des états d’esprit, des actions, des sentiments, et bien d’autres. Contrairement à d’autres langues, où les onomatopées servent principalement de « phononymes », en japonais, elles peuvent également être des « phénonymes », représentant des phénomènes non verbaux, ou des « psychonymes », exprimant des états psychiques. Ces expressions sont couramment utilisées à l’oral et à l’écrit pour rendre la communication plus vivante. Il en existe une variété, chacune décrivant des sons, des mouvements, des sensations, des états d’esprit, et ainsi de suite. La création et l’utilisation d’onomatopées dans la littérature japonaise sont anciennes. De nombreux poètes et écrivains explorent ces expressions pour exprimer leurs émotions les plus intimes. L’univers des onomatopées rappelle celui de la petite enfance, où les enfants, manquant de vocabulaire, tentent de donner un sens en imitant les sons de leur entourage. Ces mots particuliers se situent entre les sentiments inexprimables et la langue elle-même. En apparence « sans signification », ils transmettent en réalité la nature intérieure de manière simple et pure, d’une manière apparemment paradoxale. Dans la littérature de jeunesse, les onomatopées ajoutent une touche ludique, apportent de la vivacité et de l’expressivité, rendant les récits plus dynamiques en décrivant de manière imagée les actions, les émotions et les bruits. Cela crée une expérience de lecture immersive, notamment pour les jeunes lecteurs. Dans l’album *Misako*, l’auteurice a choisi d’incorporer ces onomatopées pour faciliter la lecture bilingue, permettant à l’histoire d’être

comprise sans une dépendance forte à la traduction. Ces mots japonais confèrent au texte une rythmique et une musicalité particulières. De plus, ces expressions familières et enfantines suscitent l'intérêt des enfants pour la lecture, les incitant à imiter les bruits décrits par les onomatopées et rendant ainsi la lecture interactive et ludique.

Dans l'album *Kanji*, l'autrice nous plonge dans une histoire de guérison. On suit les péripéties de Kanji 寛治, un jeune garçon dont le nom signifie « celui qui a des ressources pour guérir » (K). Son père, un samouraï, est constamment en campagne militaire à l'extérieur, laissant sa mère seule à la maison. Celle-ci, épuisée par une longue attente, voit son état se détériorer. Afin de redonner vie à sa mère, Kanji se lance à la suite d'un papillon magique. À travers la forêt, le désert et les lacs, il collecte des fleurs aux couleurs variées. Finalement, sa quête aboutit à la guérison de sa mère et au retour de son père. Comparé à *Misako*, l'approche de *Kanji* se focalise davantage sur l'initiation à la langue japonaise plutôt que sur l'introduction d'éléments culturels. L'histoire met en lumière l'apprentissage de plus de trente termes japonais, adoptant toujours la méthode progressive du remplacement du français par le rōmaji au fil du récit. Par exemple :

Tel un médicament de toutes les couleurs, CHÔ s'est posé sur les lèvres de HAHHA. Il a offert ses ailes multicolores, KÎRO, AKAI, KUROÏ, BARA et enfin SHIROÏ²⁰⁶. (K)

Dans *Lily-Rose au pays des mangas*, l'autrice a opté pour le style du roman jeunesse afin de transporter les jeunes lecteurs français dans une aventure culturelle au Japon. L'histoire nous plonge dans la vie de Lily-Rose, une petite Française atteinte du « souffle au cœur » depuis son enfance, ce qui la rend excessivement protégée par ses parents. Chaque été, elle se retrouve en vacances chez ses grands-parents en Bretagne, ne pouvant s'aventurer loin. Pour combattre sa solitude, Lily-Rose fait appel à son imagination pour créer un compagnon fictif, « mon grand frère-cinéma », et ainsi donner vie à leurs voyages à travers le Japon. Un été, courageuse, la petite Lily-Rose implore ses parents de l'emmener au Japon. Par la suite, tout au long de leur périple familial au pays du soleil levant, l'autrice, avec une plume humoristique et en utilisant des détails japonais, tisse une atmosphère de voyage exotique : des films japonais diffusés par Japan Airlines aux subtilités entre sushi et sashimi, des algues dans les soupes aux expériences gastronomiques audacieuses telles qu'un restaurant proposant des poulpes vivants, en passant par un appartement-tour de 135 étages, des matelas posés sur des tatamis, des autocollants de personnages de manga, jusqu'à une console de jeu japonaise nommée « Ultra-boy », capable à

²⁰⁶ CHÔ : papillon, HAHHA : maman, KÎRO : jaune, AKAI : rouge, KUROÏ : noir, BARA : rose, SHIROÏ : blanc.

la fois de traduire et de jouer à des jeux vidéo. De plus, au fil du déroulement de l'intrigue, l'autrice insère de manière naturelle plus de vingt expressions courantes en japonais, offrant ainsi aux lecteurs une expérience immersive tout au long de ce récit de voyage.

Cependant, loin des récits de voyage conventionnels qui détaillent les visites aux sites touristiques de Tôkyô ou explorent la nature et la culture japonaises, l'autrice, suivant la même approche qu'elle a utilisée dans ses œuvres pour enfants consacrées à la Chine, encadre le voyage de Lily-Rose dans un contexte de « voyage intérieur au Japon ». En réalité, dans l'histoire, Lily-Rose ne quitte jamais l'appartement depuis leur arrivée au Japon en raison de la varicelle. Cette situation la pousse à rester à la maison, apprendre le japonais avec « Ultra-boy », et rencontrer un petit garçon japonais à la piscine située au sommet de l'appartement. Il incarne le personnage qu'elle avait imaginé comme correspondant à son « grand frère-cinéma », apportant ainsi un réconfort à son monde imaginaire.

Si dans les œuvres de Lisa Bresner centrées autour de la Chine, les personnages n'ont presque jamais foulé le sol d'une Chine moderne authentique, en revanche, dans le roman pour la jeunesse, *8H29*, l'autrice puise son inspiration dans ses expériences réelles de vie au Japon pour dépeindre un Japon contemporain, vivant et authentique. Par exemple, à travers l'histoire, l'autrice évoque la fraîche matinée à Kyôto :

Les dalles des ruelles sont humides, certains restaurants ferment, quelques geishas sortent en se baissant pour franchir les rideaux. Un vieil homme sort pour balayer. Quelques enseignes lumineuses s'éteignent, un groupe d'hommes ivres en costume débraillé sort d'un karaoké. (H, 30)

Elle décrit également le premier trajet en taxi du personnage principal, Louisa, au Japon et les petits conflits amusants résultant des différences culturelles :

J'ai sorti un billet de dix mille yens et l'ai tendu au chauffeur. Dans son rétroviseur, le chauffeur m'a fusillée du regard sans bouger d'un cil. J'ai tendu le billet plus près de sa veste. Le chauffeur s'est mis à hurler et à taper avec sa main gantée de blanc dans une coupelle en inox située entre son siège et ma place. J'ai cherché à mettre le billet dans la main du chauffeur. Un nouveau cri de samouraï incompréhensible est sorti du fond de sa gorge et il m'a tapée sur la main comme une gamine qui a fait une bêtise. Je n'ai pas mal, mais ce coup me terrorise. J'ai compris plus tard qu'on ne doit pas donner l'argent de la main à la main, il faut le poser dans la coupelle, attendre les deux paumes sur les genoux qu'à son tour le chauffeur pose la monnaie. C'est la règle, il ne faut pas toucher le chauffeur, aucun contact avec le client. On ne donne ni ne rend rien. On pose. Il ne faut pas non plus croiser les jambes, ne pas se pencher en avant, ne pas sourire. Prendre un taxi est un exercice zen ici.

J'ai ensuite voulu ouvrir la porte.

Le chauffeur a de nouveau hurlé. C'est à lui qu'il appartient d'ouvrir la porte automatiquement. Comme si un fantôme m'attendait à l'extérieur, la porte s'est ouverte sans que personne ne la touche et je suis sortie du taxi, les oreilles remplies d'insultes dont je ne connaîtrai jamais le sens. (H, 71-72)

Le récit relate également un épisode où Louisa se perd dans la forêt sacrée d'un temple japonais par une nuit de pluie battante :

M. Takeshi disparaît derrière les arbres, mais sa voix continue de frapper ma poitrine comme l'écho d'un gong. Je l'ai cherché en vain jusqu'à la tombée de la nuit. Un orage a éclaté et je n'arrivais pas à retrouver le chemin des statuettes. Les arbres de la forêt me retenaient prisonnière et je me demandais à quoi servaient les panneaux avec des têtes de mort sur les arbres. [...] Les gouttes ont fini par nourrir un ruisseau vertical au loin. J'ai suivi le son et découvert une chute d'eau. Elle coulait sur une immense paroi rocheuse et à mes pieds flottaient les lueurs de Kyôto illuminé. (H, 109)

De plus, l'autrice a cité dans l'histoire la poétesse japonaise Izumi Shikibu (和泉式部) et le prêtre jésuite portugais Luís Fróis, l'un des premiers missionnaires au Japon et considéré comme l'un des premiers japonologues. Dans la seconde moitié de l'histoire, l'intrigue se déroule dans le contexte culturel du festival des marionnettes sur l'île de Sado. L'ensemble de l'histoire illustre de manière vivante un Japon qui, entre tradition et modernité, privilégie toujours les rituels.

La bande dessinée *Ka* mêle habilement fiction et réalité en puisant dans l'histoire pour son contexte culturel. Le scénario, inspiré des faits historiques réels, explore les relations sino-japonaises du XIXe et du XXe siècle. Tout débute avec la défaite des Chinois face aux Japonais, un clin d'œil à la guerre réelle de 1894-1895, portant sur leur rivalité pour l'influence sur la Corée. Suite à cette guerre, la Chine signe un traité reconnaissant l'indépendance totale de la Corée et cédant au Japon la péninsule de Liaodong, Taiwan et les îles Pescadores. De plus, les personnages, dont Pu Yi modelé sur le dernier empereur de la dynastie Qing, et la menace du bombardement de Shanghai, s'inspirent des tensions croissantes entre la Chine et le Japon à partir de janvier 1932. Dans le récit, les deux garçons, l'un chinois et l'autre japonais, manipulés dans des intrigues politiques complexes, ainsi que leur relation avec le protagoniste Ka, symbolisent les liens indéfectibles et les conflits difficiles entre la Chine et le Japon dans ce contexte historique mouvementé.

Outre ses albums et romans pour enfants, Lisa Bresner a également élaboré *Mon syllabaire de japonais* afin d'initier les jeunes Français aux hiragana et katakana japonais. Autour de cette initiation au japonais, l'autrice a créé des personnages pour accompagner les jeunes lecteurs dans l'apprentissage de la langue, notamment Lisako, une petite fille à moitié

française, à moitié japonaise, qui aime se faire des queues de cheval et les voyages en bateau²⁰⁷. Ce projet inachevé repose dans les archives de Lisa Bresner à l'IMEC. La démarche créative de l'autrice consiste à associer un vocabulaire spécifique à chaque hiragana et katakana, soigneusement choisi pour sa suggestivité et son aspect ludique. L'autrice propose ensuite une traduction en français accompagnée d'illustrations, adoptant une approche similaire à celle d'un manuel ou d'un dictionnaire illustré d'apprentissage du japonais, comme par exemple²⁰⁸ :

み Mi comme

三日月 Mikazuki, lune de 3 jours = croissant

む Mu comme

虫歯 Mushiba, dent-insecte = avoir une carie

ゆ Yu comme

幽霊 Yūrei, esprit caché = fantôme

ら Ra comme

雷雨 Raiu, tonnerre et pluie = orage

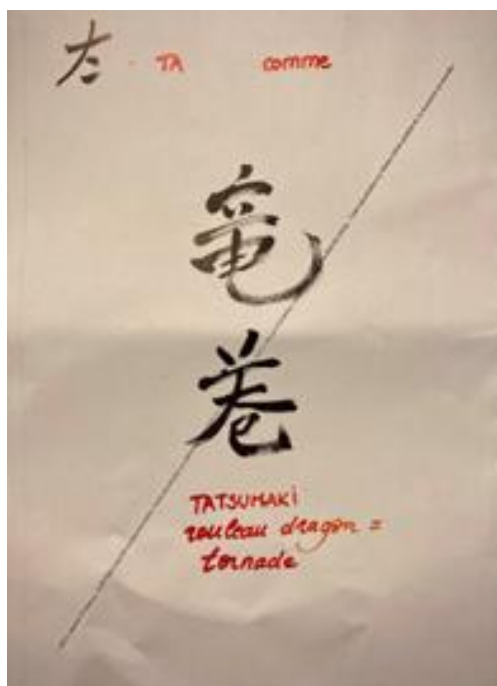
り Ri comme

栗鼠 Risu, Châtaigne-Souris = écureuil

11 Calligraphie et illustration de Lisa Bresner pour son manuel de japonais :

た TA comme

竜巻 TATSUMAKI rouleau dragon = tornade



²⁰⁷ Fonds Lisa Bresner, Caen, IMEC, BSN 3.2.

²⁰⁸ Fonds Lisa Bresner, Caen, IMEC, BSN 3.1.

5.2 Entre littérature et cinéma : la transition de la lettre à l'image et du papier à l'écran

En fait, le Japon a exercé une influence considérable sur Lisa Bresner en marquant une étape cruciale dans son parcours créatif. C'est là qu'elle a opéré une transformation majeure, passant de la création littéraire à la création visuelle, du support papier à l'écran.

Lors d'une interview, Lisa Bresner s'est confiée au journaliste :

À 20 ans, j'ai publié mon premier roman, puis j'ai continué avec des contes pour enfants. Une trentaine à ce jour. Mais je me suis toujours dit qu'à 30 ans, je passerais à l'image²⁰⁹.

C'est précisément à l'aube de ses 30 ans, en 2001, qu'elle a eu la chance de devenir pensionnaire de la Villa Kujoyama, faisant du Japon le cadre naturel pour son projet axé sur « l'image ».

Son départ au Japon remonte en réalité à sa rencontre avec le réalisateur Jean-Pierre Limosin. Lisa Bresner lui a fait part de ses projets et interrogations, et le réalisateur l'a encouragée à se rendre au Japon avec une caméra et un DV, assurant qu'elle y trouverait assurément le sujet qu'elle souhaitait filmer²¹⁰. Dans une note personnelle conservée à l'IMEC et portant sur le projet du long-métrage *8H29*, l'autrice raconte en détail sa transition de l'écriture à l'image, décrivant son parcours de la Chine au Japon :

Le cinéma m'attirait, mais je m'en suis très vite aperçue, radicalement, du côté de l'écriture et de l'image. J'ai passé une dizaine d'années à écrire des romans, des essais, des livres pour enfants, à traduire du chinois et à voyager.

Lors d'une émission radiophonique dans la chère maison où travaillait mon grand-père, Alain Weinstein m'a fait parler du Japon et de mon envie d'y filmer. N'ayant alors aucune prétention, ni projet précis, j'évoque quelques manuscrits rares cachés dans la bibliothèque du palais impérial de Kyôto. [...] Quelques jours plus tard, je reçois un mot d'un réalisateur français qui vient de terminer un film à Tokyo et souhaite y repartir. Nous nous rencontrons, il me persuade de séjourner là-bas et de filmer avec une caméra DV. Je pars ainsi pendant huit mois au Japon dans le cadre de la Villa Kujoyama.

Autant j'aime la Chine de l'exil, l'Empire hors de lui-même qui s'exprime, survit et se multiplie dans le monde sous la forme fascinante des Chinatowns, autant je ne me suis jamais retrouvée sur le territoire chinois, malgré de nombreux séjours en tant que journaliste ou romancière.

Au Japon, j'ai trouvé une véritable terre d'asile, d'inspiration et c'est de ce pays que sont nés mes projets cinématographiques. J'ai filmé avec une telle facilité que le désir ancien de capturer et de

²⁰⁹ Francis Salaün, « Le monde vu par cinq jeunes réalisateurs », Fonds Lisa Bresner, Caen, IMEC, BSN 1.2, dossiers de presses.

²¹⁰ Courriel de Lisa Bresner à Frédéric Boilet, Fonds Lisa Bresner, Caen, IMEC, BSN 4.2.

raconter en images s'est réveillé en même temps que le plaisir déconcertant de vouloir offrir des films. De retour en France, l'idée d'un long-métrage, d'un court, d'un documentaire, tout se mélangeait et dans la nostalgie d'une terre d'accueil et désormais maternelle, l'écriture se déliait dans tous les sens avec trop de matière.

Une amie réalisatrice connaît de son côté des difficultés. Nous écrivons ensemble son long-métrage, *Calamity Jane*. Après ce travail, je décide de porter sur la pellicule un personnage, Misako, dont j'avais publié l'histoire pour les enfants. Impossible de tourner au Japon avec de l'argent français, je fais donc grandir Misako et l'invite à traverser les ponts de Nantes sous l'œil du chef-opérateur qui a assisté Chris Marker dans son documentaire *Sans Soleil*²¹¹.

En fait, dès 1993, Lisa Bresner s'est lancée dans la réalisation de courts-métrages. Ses premières œuvres, en juin 1993, comprennent *Le Sorcier et l'Apprenti* (3'25"), un court-métrage magique destiné aux enfants. L'histoire suit une femme chauve qui, se plaignant de son insomnie due à son absence de cheveux, entre dans un salon de coiffure. Un apprenti sorcier l'invite alors à entrer dans une marmite géante, suivie par trois élèves représentant des ingrédients magiques. Grâce à un sortilège, la femme se retrouve avec trois mèches de cheveux, chacune incarnant une culture différente. Quant au deuxième court-métrage, *Let the sunshine in* (4'), c'est une œuvre mettant en scène neuf coiffures représentant neuf mots, tels que :

Premier mot. L'élève défile seule.

FAÇON.

Coiffure où sont représentées les cinq lignes de la portée musicale ; la note Fa est placée au milieu de la portée. Sur le masque est écrit « Façon ».

En défilant, l'élève dit : « Bémol, dièse en bécarré, je suis le Fa, ténor, baryton, basse, soprano, mezzo ou contre-alto je suis le SON. En avant la musique, de cette façon... »

Elle éteint sur le podium un radio-cassette qui marchait en sourdine depuis le début du film. Elle s'assoit dans une position qu'elle ne quittera pas, sur le podium.

[...]

Troisième mot : visage-serrure

Cheveux clefs ; masque en forme de serrure, cheveux sculptés en forme de clefs.

« Sur mon crâne ont poussé mille et une clefs. Sur mon visage je n'ai qu'une seule serrure à ouvrir. Quelle est la bonne clef pour ouvrir mes yeux ? »

[...]

²¹¹ Fonds Lisa Bresner, Caen, IMEC, BSN 2.4, note personnelle pour le projet du long-métrage *8H29*.

Sixième mot : cœur + sida-prévention

« Je suis l'amour protégé, l'amour-attention, un petit geste de tous les jours pour vivre longtemps. »

L'élève a une coiffure faite de plusieurs couettes recouvertes chacune par un préservatif couleurs²¹².

Par ailleurs, il est évident que, comme mentionné précédemment, l'amour de l'autrice pour la Chine réside davantage dans son idéal d'une Chine ancienne, mystérieuse, présente dans les idéogrammes, la calligraphie, la peinture, l'art et la littérature classique. Cet idéal semble contraster avec la réalité de la société chinoise contemporaine et économique. Son attrait visuel semble trouver un écho plus prononcé sur le sol japonais, où la fusion de la culture japonaise et de l'image lui a insufflé une nouvelle inspiration et vitalité dans ce tout nouveau domaine de création :

Lisa Bresner : Rappelons tout de même que l'idéogramme japonais qui signifie « parfait » se compose de trois signes qui, assemblés, signifient : dix yeux examinent un objet placé sur un piédestal et ne lui découvrent aucune imperfection. Dix yeux qui peuvent en devenir mille ou dix mille quand le piédestal est un écran de cinéma²¹³.

C'est précisément sous l'influence de multiples facteurs tels qu'un vif intérêt pour les images et les écrans depuis l'enfance, l'étude de la langue et de la culture japonaises, ainsi que l'opportunité d'être pensionnaire à la Villa Kujoyama, que l'autrice a entamé son parcours de création visuelle centré autour du Japon. Après avoir adapté l'histoire de *Misako* en court-métrage, les œuvres ultérieures de Lisa Bresner se sont principalement développées sous la forme de scénarios pour des courts ou longs métrages, comme dans les deux ouvrages pour jeunesse publiés par Actes Sud Junior, *Lily-Rose au pays des mangas* et *8H29*. Avant même leur publication en tant que livres pour enfants, les projets initiaux de l'autrice étaient en fait conçus comme des scénarios pour deux longs métrages. À travers la narration, les changements des scènes et l'intensité des images de ces deux histoires, on peut véritablement ressentir que ces deux œuvres sont la préparation de l'autrice à faire passer ses idées du papier à l'écran. Dans le

²¹² Fonds Lisa Bresner, Caen, IMEC, BSN 4.1, scénario des premiers courts-métrages. Entre 1993-1994, l'autrice était particulièrement fascinée par l'image des cheveux et les métaphores qui y étaient associées. Son roman *Ma Tendre Ennemie*, publié en 1994, explore également ce thème autour des cheveux. Nous aborderons ce roman dans les chapitres suivants.

²¹³ Daniel Morvan, « Premier clap nantais pour Lisa Bresner », *Ouest-France*, le 9 janvier 2004. Dans le texte, Lisa Bresner mentionne le caractère « 真 », voir *Tuiles intactes et jades brisés* : « L'idéogramme *Zhen* 真, employé pour signifier ce qui est *parfait*, *vrai*, est composé de « dix + yeux + objet sur un piédestal » : Dix yeux examinent un objet placé en hauteur et ne découvrent aucune imperfection. C'est par ce terme que les taoïstes désignent les *hommes vrais*, détenteurs de la nature sans mélange artificiel. » (TIJB, 68)

fonds Lisa Bresner à l'IMEC, nous avons pu consulter les scénarios préparés par l'autrice pour ces deux longs métrages. Elle les a modifiés à plusieurs reprises, concevant des décors, des personnages, des dialogues pour différentes scènes, effectuant des repérages et prenant des photos des lieux de tournage possibles. Elle a également commencé à contacter des acteurs potentiels et à rechercher des financements. De plus, son amour pour l'image l'a également conduite à s'engager dans la création de bande dessinée, offrant ainsi une nouvelle orientation à son exploration des relations entre le texte et l'image, le langage et la représentation visuelle. Après *Le cheval blanc n'est pas un cheval : cinq énigmes chinoises*, elle a de nouveau collaboré avec l'illustrateur Chen Jianghong pour créer l'œuvre *Ka*, située entre le roman graphique et la bande dessinée, dans laquelle elle a tissé un scénario explosif au contexte du conflit entre la Chine et le Japon.

5.3 Un regard sensible sur les adolescentes japonaises : pour une esthétique de la fragilité et de la fugacité

Au Japon, Lisa Bresner a parcouru plusieurs villes avec sa caméra DV, se focalisant particulièrement sur les jeunes femmes japonaises, en mettant l'accent sur les adolescentes. Selon ses propres dires, elle a ressenti une connexion profonde avec ces jeunes femmes :

J'ai ressenti avec une profonde sensibilité la détresse mélancolique des lycéennes japonaises lors d'un séjour de huit mois à Kyoto, Tokyo, Nara, Osaka et Awaji, où j'ai eu la chance de filmer en DV des scènes quotidiennes²¹⁴.

L'effervescence des rencontres et des départs, où le destin est manipulé, écrit, ficelé. Nous ne savons jamais ce que promet un « au revoir », un dernier regard. [...] Je souhaite rendre sensible la fugacité d'une joie et d'un désespoir, l'heure faste d'une coïncidence ou le glas d'une fatalité. [...] L'adolescente japonaise est loin d'être pour moi un stéréotype ou une énigme, elle prend corps comme le personnage suicidaire de *Misako* (mon premier court-métrage en argentique) ou de la jeune fille qui lit une lettre dans un train (*Correspondance*, mon premier court-métrage en DV). Cette fragilité s'exprime dans cette interrogation. Pourquoi les Japonaises préfèrent-elles les choses tristes et fugaces, pourquoi, dès petites filles, sont-elles habituées à la séparation ? Une relation vient à peine de naître qu'elles pensent déjà aux adieux. C'est peut-être pour cela qu'à chaque fois qu'elles le peuvent, elles rient.

Ce paradoxe est à l'image du Grand Tremblement de Terre que craignent les Japonais. Ils nourrissent ainsi un plaisir de l'éphémère que j'ai ressenti dans le milieu des gitans et aussi à Naples sous

²¹⁴ Fonds Lisa Bresner, Caen, IMEC, BSN 2.4, note d'intention pour le projet du long-métrage *Lily-Rose au pays des mangas*.

la menace constante du Vésuve. [...] L'univers des superstitions et des passions extrêmes en passant par les scènes les plus anodines aux rituels les plus curieux est commun à ces deux peuples²¹⁵.

À travers les mots de l'autrice, transparaît une connexion profonde avec la culture japonaise, façonnée par une sensibilité à l'éphémère et à la fragilité. On y perçoit une détresse inconsciente, une mélancolie discrète chez ceux qui vivent constamment sur le qui-vive, ainsi qu'une « physionomie résignée de ceux qui sont condamnés à espérer toujours²¹⁶ ». Cette sensibilité fluide, changeante et éphémère, se prête idéalement à être capturée et immortalisée à travers l'objectif de l'art visuel.

La sensibilité évoquée par Lisa Bresner dans sa note d'intention trouve une résonance particulière avec le concept esthétique japonais de « 物の哀れ (もののあはれ *Mono no aware*²¹⁷) », souvent traduit par « la sensibilité pour l'éphémère ».

Ce concept a été élaboré par Motoori Norinaga (本居宣長, 1730-1801), un lettré japonais de l'époque d'Edo, à travers ses œuvres telles que « 紫文要領 (*Shibun Yōryō*) » et « 源氏物語玉の小櫛 (*Genji Monogatari Tamano Ogushi*) ». À l'époque d'Edo, la pensée néo-confucéenne soutenue et promue par le shogunat a exercé une certaine influence sur le concept d'« encourager le bien et punir le mal (勸善懲惡 *Kanzenchōaku*) ». Cette perspective a imprégné l'évaluation de la littérature de l'époque de Heian, la considérant comme un reflet des idéaux confucéens et des préceptes politiques. Cependant, la « découverte » par Motoori Norinaga du « *Mono no aware* » a remis en question cette ingérence, soulignant l'autonomie artistique des œuvres littéraires et offrant ainsi une nouvelle perspective d'évaluation. Selon Motoori Norinaga, le *Genji Monogatari* (1010) se distingue des œuvres antérieures en n'étant pas influencé par la pensée de l'époque ni par le contexte politique. Il invite plutôt à le lire à

²¹⁵ Fonds Lisa Bresner, Caen, IMEC, BSN 1.4, note d'intention pour le projet du long-métrage *8H29*.

²¹⁶ Charles Baudelaire, « Chacun sa chimère », *Œuvres complètes de Charles Baudelaire, IV., Petits Poèmes en prose*, Michel Lévy frères, 1869, p. 17.

²¹⁷ Le concept japonais de « *Mono no aware* » a été introduit en Europe par plusieurs orientalistes et écrivains fascinés par le Japon. Basil Hall Chamberlain (1850-1935) et Lafcadio Hearn (1850-1904), deux figures importantes ayant vécu au Japon, ont contribué à diffuser cette sensibilité esthétique à travers leurs traductions et récits. Léon de Rosny (1837-1914), pionnier des études japonaises en France, a également joué un rôle dans la diffusion de la culture japonaise. En France, des écrivains tels que Paul Claudel (1868-1955), influencé par son séjour au Japon, et Roland Barthes (1915-1980), dans son livre *L'Empire des signes* (1970), ont exploré et partagé cette conception de la beauté liée à l'éphémère, très proche du « *Mono no aware* ».

travers ses éléments esthétiques intrinsèques, plutôt qu'à travers des valeurs externes ou une conscience d'objectifs²¹⁸.

Motoori Norinaga considère « *aware* あはれ » comme une interjection équivalente à la combinaison de « *a* あ » et « *ware* はれ ». Cela englobe toutes les activités psychologiques découlant du contact de l'essence avec des éléments ou des objets externes, incluant des émotions complexes telles que l'excitation, la joie, la tristesse et l'anxiété. Selon Norinaga, dans l'ancien Japon, « *aware* あはれ » était une interjection utilisée pour exprimer une gamme variée d'émotions complexes. À l'origine, la communication se faisait exclusivement par la parole, et après l'introduction des caractères chinois, les gens ont commencé à utiliser l'idéogramme « 哀 » pour représenter le terme « *aware* ». Il est important de noter que le sens originel du caractère « 哀 » est associé à la tristesse, ce qui ne correspond pas exactement à la signification du terme japonais « *aware* ». Malgré cela, au fil du temps, « 物の哀れ » s'est solidifié en une expression invariable²¹⁹. Il englobe une émotion profonde constamment éveillée dans la vie quotidienne et les expériences, ainsi qu'une mélancolie face à l'éphémère. Ce concept décrit le mouvement naturel et spontané du cœur du sujet lorsqu'il entre en contact avec les éléments extérieurs, suscitant inévitablement des émotions subtiles, délicates, contemplatives et introspectives. Cela se traduit par une résonance et une sympathie entre le sujet et l'objet, exprimant une forme d'empathie envers les choses et une sensibilité à la fugacité.

Dans la subtilité du concept de « *Mono no aware* », les fils de la tristesse et de la beauté s'entrelacent de manière harmonieuse. La tristesse s'inscrit en dépendance de la beauté, qui à son tour impose ses limites à la tristesse. L'émerveillement face à la beauté se teinte de retenue et de maîtrise, contrastant avec l'émotion plus profonde de la tristesse, imprégnée d'un chagrin issu de l'éphémère, sans toutefois sombrer dans le désespoir absolu : être affligé sans être meurtri. Ces deux sentiments s'entremêlent, créant ainsi une expérience esthétique empreinte de sérénité et de silence, « des moments sacrés²²⁰ », comme le formule Claudel : « Où le définitif au travers du passage ! Tout à coup un certain équilibre ineffable est obtenu et où

²¹⁸ Nakai Chiyuki (中井千之), « La compréhension du *Mono no aware* et l'aspiration romantique (「もののあはれをしる」と浪漫的憧憬) », *Recueil d'essais sur la littérature allemande de l'Université Sophia* (上智大学ドイツ文学論集), 1989, n° 26, p. 9-20.

²¹⁹ Motoori Norinaga (本居宣長), *Le concept « Mono no aware » du Japon* (日本物哀), traduit du japonais en chinois par Xiangyuan Wang (王向远), Jilin (吉林), Éditions de Jilin (吉林出版集团有限责任公司), 2010, p. 6.

²²⁰ Paul Claudel, *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, 1965, p. 395. Cité par Huang Bei dans son article « Le mouvement et la fixation : la pratique claudélienne de la calligraphie dans *Cent phrases pour éventails* », *Bulletin de la Société Paul Claudel*, n° 196, disponible en ligne à l'adresse : [Claudel l'ahité](#), consulté le 23 février 2024.

l'évidence éclate ! » Le concept esthétique du « Mono no aware » pénètre en profondeur la trame de la littérature japonaise et influence de multiples aspects de la vie spirituelle des Japonais. Il englobe non seulement l'admiration de la beauté de la nature, mais aussi l'émotion complexe et fragile des relations humaines, ainsi que la perception de l'éphémère induite par les fluctuations du monde. Par exemple, dans l'esthétique de la culture japonaise, la préférence va souvent à la lueur d'un croissant de lune plutôt qu'à la pleine lune, et aux bourgeons épanouis et pétales fanés plutôt qu'aux fleurs en pleine floraison. Cette inclination découlant de la beauté éphémère, fragile et changeante évoque à la fois une sensibilité soutenue et une mélancolie délicate.

L'expression de cette esthétique du « Mono no aware » se manifeste également dans une valeur philosophique, cherchant la beauté du « moment éphémère » dans la vie et la mort. Dans cette perspective, la mort est considérée comme le sommet de l'art et de la beauté, le suicide étant même perçu comme apogée de la vie, sa signification résidant dans la quête de l'éclat éphémère de l'existence. À ce sujet, dans une publication de Lisa Bresner dans *Libération* en avril 2001, lors de ses séjours au Japon, elle a cité le journal de Mishima en commentant ainsi :

Mishima souffrait aussi d'un syndrome, l'Hagakure, il touchait surtout les samouraïs et forçait « les hommes à garder un teint de fleur de cerisier, même dans la mort ».

Mishima se tua au moment de son apogée, car, dit Plutarque, « quand un homme est en possession de tous les biens, quand il ne manque de rien de ce qui est nécessaire au bonheur et à la félicité, il est convenable de se retirer de la vie »²²¹.

Le concept de « Mono no aware » a émergé au Japon en raison de sa situation géographique particulière, comme l'a souligné Lisa Bresner. Cette connexion est étroitement liée aux conditions environnementales spéciales de l'archipel japonais, caractérisé par des catastrophes naturelles fréquentes telles que les tremblements de terre et les tsunamis tout au long de l'année. Cette réalité expose les Japonais à la disparition soudaine de choses précieuses dans leur vie quotidienne, nourrissant ainsi profondément la notion de l'impermanence des choses dans leur culture et leur quotidien. Cela rend les Japonais particulièrement sensibles à la connexion entre les êtres humains et la nature, les habituant progressivement à rester sur le qui-vive et développant une plus grande endurance ainsi qu'une acceptation accrue face aux imprévus tels que la séparation.

²²¹ Lisa Bresner, « Ici, il neige des pétales de cerisier », *op. cit.*

La fascination de Lisa Bresner pour la sensibilité envers l'éphémère et la fragilité dans la culture japonaise est sans doute liée à son propre vécu. Le père de l'autrice a été tragiquement assassiné par défenestration par deux sans-abris en 1998. Cette nouvelle choquante, telle une « catastrophe naturelle » mais pourtant « humaine » voire « inhumaine », a replongé l'autrice, à peine remise de la séparation parentale de son enfance, dans la réalité de la disparition soudaine des choses précieuses de sa vie, l'a fait se confronter à l'impermanence des choses, à la fragilité et à la fugacité de la vie. Dans cette condition, l'esthétique du « Mono no aware » dans la culture japonaise a offert à l'autrice, après la perte brutale de son père, un moyen de trouver un ancrage et une échappatoire pour ses émotions complexes. Comme elle l'a souligné elle-même :

Une phrase relie tous mes projets depuis l'assassinat de mon père en 1998 : « Les gens blessés sont dangereux parce qu'ils savent qu'ils peuvent survivre. »

Le Japon, où j'ai trouvé mon asile, disparaîtra un jour, et il est donc au centre de ma survie et de mon attachement à l'image et à la mémoire²²².

Dans la littérature d'enfance et de jeunesse qu'elle crée autour du Japon, Lisa Bresner intègre la détresse mélancolique qu'elle ressent chez les adolescentes japonaises dans ses œuvres. Les personnages de ses scénarios sont imprégnés de cette teinte japonaise du « Mono no aware ». Qu'il s'agisse de Misako ou de Lily-Rose, elles sont enveloppées d'une brume mélancolique, vivant dans la solitude aux côtés de voix intérieures ou de personnages imaginaires. Pourtant, elles n'oublient pas de chercher la beauté éphémère, la lumière accidentelle dans la vie, et d'être émues par des rencontres fortuites. D'autres, comme Ka, Louisa et Gaëlle, en tant que « blessées », portent une résignation impuissante et une impulsion suicidaire, prêtes à se sacrifier à tout moment pour tenter de retrouver ce qui est perdu.

5.3.1 Les voix intérieures et les personnages imaginaires

Dans l'histoire de *Misako*, la sensibilité de la jeune fille japonaise transparaît de deux manières. D'une part, à travers ses voix intérieures, accentuées dans le texte par les onomatopées japonaises. D'autre part, par son silence, manifeste lorsqu'elle traverse silencieusement cinq ponts et également à la fin de l'histoire, lorsqu'elle découvre que le jeune

²²² Fonds Lisa Bresner, Caen, IMEC, BSN 2.4, note personnelle pour le projet du long-métrage *8H29*.

garçon est le porteur de geta tant recherché. Elle lui offre simplement un sourire et une clochette, où mille mots semblent converger. L'autrice intègre ainsi, à travers le personnage de Misako, les subtils sentiments de solitude et de silence qu'elle a ressentis et compris, fusionnant avec l'esthétique japonaise.

Quant au récit de *Lily-Rose au pays des mangas*, la sensibilité de la petite fille s'exprime surtout à travers sa « fragilité » : privée de nombreuses joies qui auraient dû lui être naturelles en raison du souffle au cœur, elle crée un personnage imaginaire dans la solitude, produit de son imagination nourrie par des mangas japonais. Lorsqu'elle découvre enfin au Japon « l'existence réelle » de ce personnage imaginaire, l'autrice, suivant l'esthétique japonaise issue du concept de « Mono no aware », laisse cette relation à peine naissante courir vers un adieu. Dans l'histoire, juste après que Lily-Rose et le garçon japonais se sont rencontrés et ont fixé un rendez-vous au bord de la piscine, la grand-mère de Lily-Rose tombe malade, obligeant la famille à interrompre précipitamment leur voyage au Japon et à retourner en France. Bien que l'autrice offre une belle conclusion à la fin de l'histoire, le lien entre les deux personnages, tissé à travers des lettres, est teinté d'une touche délicate et fragile.

Dans la version du court-métrage de *Misako*, autrefois nommée *Toi qui ne veux rien dire* en référence au film *India Song* de Marguerite Duras²²³, la petite fille de treize ans se transforme en une jeune Japonaise d'une vingtaine d'années qui passe une année universitaire à Nantes. Elle vit seule dans un petit studio donnant sur la route, passant des journées en solitude sans parler à personne, peu à peu tourmentée par des pulsions suicidaires.

Dans le film, le contexte de l'histoire est évoqué brièvement par la voix off du protagoniste :

Aujourd'hui, Madame Pasolini est morte, peut-être hier...

Cependant, dans les manuscrits de Lisa Bresner, l'autrice offre une perspective plus détaillée sur le contexte :

Aujourd'hui, Madame Pasolini est morte de la maladie du cœur. J'habite chez elle depuis six mois. Elle n'avait ni enfant ni mari. Elle était seule, tout comme moi. Pour gagner sa vie, elle faisait de la couture, elle réparait les vêtements et parfois elle réparait les gens.

²²³ Fonds Lisa Bresner, Caen, IMEC, BSN 4.2, scénario du court-métrage *Misako*.

Ce matin, je suis revenue de l'hôpital avec un bouquet de mimosa. C'était sa couleur préférée. C'est peut-être la mort, c'est peut-être la vie. Je veux lui sourire, même si c'est la mort ; lui sourire une fois, même si c'est la vie²²⁴...

Dans les scènes du film, Lisa Bresner utilise des images et la narration en arrière-plan pour dépeindre la solitude de Misako. À l'écran, l'actrice déchire impulsivement les fleurs de mimosa et les jette dans la cheminée, ou elle s'immerge dans une baignoire d'un vert profond rappelant les algues, ou elle prépare une soupe aux algues déshydratées dans de l'eau bouillante, les mastiquant avec distraction, le tout accompagné de sa voix intérieure :

J'ai lu dans le journal que les hommes se suicident trois fois plus que les femmes. Mais que les femmes essaient trois fois plus que les hommes, seulement plus maladroites qu'eux.

Au Japon, on dit qu'un grand échec amoureux peut rendre plus belle. Je ne sais pas si c'est pour ça, mais moi je préfère les choses tristes et les gens de passage. Depuis que je suis petite, on m'a préparée à la séparation, à toutes sortes de séparation.

Dans l'histoire, une seule lueur d'espoir émerge chaque matin à sept heures trente et la tire de son marasme : un inconnu avec un casque jaune passe en rollers à travers la rue en sifflant la chanson de « Toi qui ne veux rien dire ». Cependant, à chaque fois, il disparaît avant qu'elle puisse apercevoir son visage. Jusqu'à ce matin où, scrutant le trottoir, l'inconnu reste absent...

Ne pouvant rien, souffrant d'un effondrement spirituel, par la suite de l'histoire, le personnage Misako, suite à une tentative en vain de mettre fin à sa vie avec du fromage Roquefort et du Diable-Détacheur, se souvient d'une ancienne légende japonaise : il suffit de traverser cinq ponts en silence pour voir son vœu se réaliser. À cet instant, la voix off du film résonne à nouveau :

Je veux voir son visage et lui dire : « 新年おめでとう²²⁵. »

Mais j'ai trop mal et je n'arrive pas à en finir.

Je sais que je suis déjà blessée, et les gens blessés comme moi sont dangereux, car ils savent qu'ils peuvent survivre.

Dans l'histoire de Misako, sa solitude provient du manque d'une résonance. Elle espère un écho, mais elle ne peut obtenir de résonance précise à ses sensations, ou du moins la résonance qu'elle espère et recherche intérieurement. Cette solitude est étroitement liée non seulement à son histoire personnelle, mais aussi à la tradition japonaise concernant l'esthétique de la perte et de

²²⁴ *Ibid.*

²²⁵ Expression japonaise qui signifie « Bonne année » en français.

la mort. L'inconnu du matin devient ainsi de manière énigmatique une sorte de référent métaphorique, voire une sorte de rituel, qui maintient son équilibre intérieur, au point que lorsque cette personne ne se présente pas, c'est comme si un écho était retiré de sa vie, perturbant un équilibre déjà précaire en elle.

Dans les scènes suivantes, l'actrice qui interprète le personnage Misako traverse en silence les ponts à Nantes. À chaque passage, elle jette du riz dans les airs, reproduisant ainsi le rituel japonais de purification pour chasser les mauvais esprits. Jusqu'à ce qu'elle atteigne le dernier pont, où, pour sauver un photographe qui frôle de peu un accident, elle est contrainte de crier à haute voix, brisant ainsi son vœu. Par la suite, en signe de reconnaissance envers Misako, le photographe capture un instant avec un appareil Polaroid et propose de la raccompagner quelque part, lui coiffant également un casque orange.

La scène suivante nous présente Misako assise à l'arrière du petit scooter jaune du photographe, esquissant un sourire tout en lançant deux poignées de riz vers le ciel. Le film s'achève brusquement sur une musique de fond grandissante, accompagnant la progression incessante du scooter.

Dans les archives du Fonds Lisa Bresner à l'IMEC, on trouve plusieurs versions du scénario du court-métrage *Misako*, soigneusement modifiées par l'autrice. En réalité, dans la version initiale, Lisa Bresner envisageait de présenter une coïncidence amoureuse de la vie, similaire à celle évoquée dans l'album pour enfants *Misako*. Dans cette première mouture, l'autrice avait créé un univers de conte féérique avec une fin heureuse pour Misako et le photographe :

Le générique de fin propose un effet de boule de neige. Dans cette scène finale, Misako et Jean apparaissent enfermés dans une boule transparente. Ils sont immobiles comme des poupées ou un couple de mariés miniatures en plastique sur une pièce montée. Avec la montée en puissance de la chanson qui reprend l'air du début, la boule est retournée et secouée. La neige tombe sur eux. Sur le socle de la boule à neige est écrit : « Souvenir. »²²⁶

²²⁶ *Ibid.*



12 Images extraites du court-métrage *Misako*
de Lisa Bresner

Et en fin de compte, après de multiples ajustements, la version finale du court-métrage nous offre une fin davantage énigmatique, teintée d'ambiguïté, de sérénité et de subtilité. Jusqu'au dernier instant, Misako demeure silencieuse, sans reconnaître le photographe, et le film tout

entier s'abstient de fournir la moindre indication explicite, laissant en suspens la question de savoir si le photographe est bien la personne que Misako aperçoit chaque matin. Tout demeure dans un état indéterminé, et le fil conducteur de la coïncidence repose exclusivement sur la couleur « jaune », qui relie symboliquement les fleurs de mimosa, le casque jaune de l'inconnu, le scooter jaune du photographe, et le casque orange que ce dernier remet à Misako. Sous le ciel hivernal gris de Nantes, ce « jaune » se transforme en une vibrante touche chaleureuse. Le choix de l'autrice dans cette version finale s'approche davantage de l'esthétique japonaise du « Mono no aware », dans un sens où, à travers le silence, le film construit un univers délicat, insaisissable, créant une distance tantôt proche, tantôt éloignée. Tout en ne prononçant rien, c'est comme si les secrets avaient déjà été révélés. Cette version finale conserve subtilement une nuance de solitude, ni intime ni distant, tout en émanant de cette solitude une douce et légère chaleur. Ce que Lisa Bresner expose dans le court-métrage est exactement cette forme de « tendresse solitaire » à la japonaise.

5.3.2 Les pulsions suicidaires et le sacrifice

Dans l'intrigue du roman adolescent *8H29*, l'autrice propose une histoire de type « thriller » qui s'inscrit dans la lignée des thèmes déjà explorés dans les scénarios de *Misako* et de *Lily-Rose au pays des mangas*, abordant d'une part les pulsions suicidaires des « blessés dangereux » et, d'autre part, un fait divers tragique : le destin funeste d'une lycéenne japonaise écrasée à mort par la grille d'entrée de l'école, impitoyablement fermée à 8h30 du matin.

Le roman *8H29* s'inspire de l'œuvre du romancier japonais Ryû Murakami, intitulée *Les Bébé de la consigne automatique*²²⁷. Publié en 1980, ce roman tire son inspiration d'un fait divers japonais marquant : l'abandon de bébé dans des consignes automatiques. L'histoire relate l'abandon, un été caniculaire, de deux bébés, Kiku et Hashi, par leurs mères dans des consignes. Kiku est découvert grâce à ses pleurs, tandis que Hashi est sauvé par un chien-guide attiré par l'odeur de sa pommade. Les deux garçons passent leur enfance dans un orphelinat, sont adoptés par un couple désargenté et vivent leur adolescence dans les ruines d'une mine de charbon, avant de s'engager dans la vie adulte. Hashi devient un star de la chanson, manipulé par son patron qui exploite son passé d'abandon, tandis que Kiku tue accidentellement sa mère

²²⁷ Ryû Murakami, *Les Bébé de la consigne automatique*, traduit du japonais en français par Corinne Atlan, Arles, Éditions Philippe Picquier, 1996.

biologique lors d'une recherche désespérée à Tôkyô. Ryû Murakami dépeint, avec une plume directe et intense, des scènes choquantes et brutales, explorant la lutte et la distorsion des deux frères dans une société dysfonctionnelle. Il critique ainsi les désirs, l'obscurité et la décadence de la société moderne.

En comparaison, le roman de Lisa Bresner, *8H29*, est plus doux et délicat. Classé comme un roman pour adolescents plutôt que pour adultes, il emprunte certains éléments de l'intrigue et du contexte de *Les Bébés de la consigne automatique*, principalement l'abandon de Louisa par sa mère biologique dans une consigne et son sauvetage par la mère d'Eimi. Il explore également la relation réfléchie entre Louisa et Eimi. Toutefois, le développement de l'histoire et la caractérisation des personnages diffèrent grandement de l'œuvre de Murakami. Avec une perspective féminine subtile, Lisa Bresner décrit la rédemption mutuelle des deux sœurs, Louisa et Eimi, et leur quête d'identité. Contrairement au roman de Murakami, qui place la tragédie des deux adolescents dans le contexte plus large de la tragédie sociale, Lisa Bresner se concentre sur le microcosme humain, mettant l'accent sur l'exploration de l'histoire et de l'identité personnelle. En termes de style, alors que Murakami adopte une plume directe, crue, froide et brutale, Lisa Bresner privilégie une sensibilité féminine délicate, enveloppant tout le texte d'une atmosphère légèrement mélancolique.

Au cœur de cette trame, le personnage central, Louisa, est abandonnée par sa mère et laissée pour compte dans une consigne automatique à la gare de Nantes lorsqu'elle n'était qu'un bébé. Par hasard, une jeune Japonaise du nom de Fumiko découvre Louisa à temps, alerte les autorités et la sauve de la consigne automatique. Des années plus tard, Louisa entame une correspondance épistolaire avec la fille de Fumiko, Eimi, qui prend la décision de retrouver Louisa à Saint-Nazaire pour célébrer son anniversaire de 17 ans. Cependant, juste avant la réunion tant attendue des deux sœurs, Louisa reçoit une lettre poignante de Fumiko lui annonçant la mort d'Eimi.

Ainsi, « les regards se séparent, les rencontres sont sur le point de naître et de mourir aussitôt » (H, 7). La brusque perte et la séparation, combinées à l'anticipation déchirante, hantent l'ensemble du récit, tandis que les phrases poignantes, déjà évoquées par Misako dans le court-métrage, résonnent dans les vies tourmentées des femmes de ce roman :

Nous les Japonaises, nous sommes habituées à la séparation. Une relation vient à peine de naître qu'on pense déjà aux adieux. C'est peut-être pour cela qu'à chaque fois qu'on le peut, on rit. (H, 8)

- Vous avez l'heure, s'il vous plaît ?

- Il est 8 heures... 8 heures 20...
- Vraiment, c'est un peu tôt... ou un peu tard.
- Non, c'est pareil maintenant. C'est trop tôt et trop tard. (H, 46-47)

Si, dans les histoires de Misako et Lily-Rose, le ressenti de solitude et de tristesse à la japonaise se dessine de manière délicate, presque éthérée, tel un voile de brume, cependant, l'histoire de *8H29* fait évoluer cette solitude en une pluie torrentielle au cœur de l'orage, ponctuée d'éclairs perçant les yeux comme le ferait un sabre de samouraï. En fait, l'orage, en tant que métaphore centrale, traverse tout le récit, tissant les moments de joie et de peine des femmes qui le peuplent. Dans *8H29*, l'esthétique japonaise prend une teinte plus déterminée, plus obstinée, portant en elle la conviction et l'esprit du bushido et des pulsions suicidaires intenses. À titre d'exemple, suite à la rupture avec son amant, Fumiko exprime son état d'esprit de la manière suivante :

Il pleut sur Nantes²²⁸. Les vers d'Izumi, la poétesse de l'an mille, lui reviennent aussitôt au coin des lèvres : « *Shinoburan mono to mo shirade ono ga tada mi o shiru ame to omoikeru kana*. Les armes de ton désir, vraiment j'ignorais ! Je croyais que seule la pluie connaissait les chagrins de ma vie. »

[...] Fumiko jette quelques pièces sur la table et se dirige vers le panneau des départs au rythme de ces deux mots : « Les armes de ton désir... Arme-désir-arme. » Jamais elle n'a eu autant envie de se crever le ventre et d'en finir que cette nuit d'orage. [...] Dans la valise qu'elle avait laissée à la consigne, il y a le sabre de son père. J'irai au sommet de la butte Sainte-Anne et je me trancherai les entrailles dans les bras de la statue qui pointe son doigt blanc vers la Loire, se dit Fumiko. (H, 9-10)

Dans l'histoire, à l'instar de Misako, Louisa voit brusquement s'éteindre la correspondance profonde qu'elle entretenait avec son âme-sœur, tel un écho lointain de la vie, à la suite du décès d'Eimi. Incapable de supporter la présence persistante du fantôme d'Eimi, elle décide alors de prendre la direction du Japon. Sur cette nouvelle terre, Louisa, accompagnée par Takeshi, plonge progressivement dans les arcanes des véritables circonstances du décès d'Eimi et des cruautés qui en découlent. Dans le récit, Takeshi est présenté comme une figure imprégnée de l'esprit des samourais, marquée par son silence, sa réserve et son sacrifice. En fait, la mère et le frère de Takeshi sont les coupables du trépas d'Eimi, laissant Takeshi impuissant et porteur du fardeau pesant de la culpabilité familiale. Il tente alors, à sa manière,

²²⁸ Il est probable que Lisa Bresner se soit inspirée de la chanson de Barbara « Nantes », qui commence par « Il pleut sur Nantes / Donne-moi la main / Le ciel de Nantes / Rend mon cœur chagrin » et qui raconte un épisode douloureux de la vie de Barbara, celui de la mort de son père, avec un mélange de tristesse et de souvenirs difficiles. Lisa Bresner a sans doute ressenti une connexion intime avec cette chanson. Dans son texte, la pluie qui tombe sur la ville, pour le personnage de Fumiko, symbolise également son chagrin et le poids d'un passé difficile à assumer.

de se sacrifier pour expier cette tragédie. Tout au long du texte, Lisa Bresner dépeint Louisa et Takeshi comme les survivants, et à travers les paroles de Takeshi, répète une fois de plus cette phrase qui lie l'ensemble de son projet à la suite de l'assassinat de son père :

Les gens blessés comme toi et moi sont dangereux, car ils savent qu'ils peuvent survivre.

(H, 137)

Le texte dépeint également un duel intense à la manière des samouraïs entre deux frères : Takeshi, dont le nom signifie « esprit du bambou²²⁹ » (H, 144), maniant un bambou comme une épée ; et son frère Jirô, armé d'un revolver :

Il a poussé un cri de samouraï en ramassant un long bambou en haut de la dune et a sauté sur la plage.

- Reste là, et plus un mot, m'a-t-il ordonné.

Je me suis assise au pied de la dune et j'ai aperçu au loin la mère qui descendait l'escalier de l'hôtel comme un spectre avec son masque et sa canne. Elle est restée face à la mer, immobile. À sa suite, a déboulé Jirô qui a tout de suite repéré Takeshi.

Les deux frères se tenaient à une dizaine de mètres l'un de l'autre. Jirô avait encore le canon de son revolver baissé et Takeshi tenait son bambou sur le côté. Ce duel était perdu d'avance, j'étais prête à supplier Takeshi de renoncer, mais son assurance dissimulait complètement la faiblesse de son sabre végétal. Le bambou contre la poudre à canon...

La longue manche blanche du kimono de la mère s'est levée. Jirô a pointé le canon de son arme sur Takeshi qui a reculé son bras aussi loin que possible.

La balle est partie dans les airs droit sur Takeshi et au même moment il a projeté son bambou. Le bâton a tourné dans les airs à une vitesse prodigieuse avant d'interrompre la trajectoire de la balle.

Jirô a baissé son arme et regardé le bambou et la balle tomber ensemble sur le sable.

Takeshi a tourné les talons, dos à Jirô, et m'a fait un bref signe de tête. Je l'ai suivi et nous avons marché droit devant nous sur la plage.

- Ne te retourne pas, Louisa.

- Mais s'il lui reste des balles ?

- Il lui en reste, mais on continue d'avancer, m'a répondu Takeshi.

²²⁹ Le nom « Takeshi » peut s'écrire avec différents kanji, chacun ayant une signification particulière. Dans le roman, il s'écrit « 竹志 », où « 竹 » signifie « bambou » et « 志 » peut se traduire par « esprit, volonté ou ambition ». Selon les archives du Fonds Lisa Bresner, l'autrice a choisi ce nom en hommage au réalisateur 北野武, dont le kanji 武, également prononcé « Takeshi », signifie généralement « guerrier » ou « militaire ». Fonds Lisa Bresner, 8H29, Caen, IMEC, BSN 1.4.

Rien d'autre que le sable et la mer et, derrière nous, une arme.

Un coup de feu est parti, j'ai sursauté et serré la main de Takeshi. Nous étions vivants. Un autre coup est parti peu après.

Jirô avait-il tiré sur sa mère avant de se supprimer à son tour ?

Nous avons continué à marcher sans nous retourner.

Plusieurs heures ainsi jusqu'à ce que les vagues finissent par nous rapporter le masque de la mère.

(H, 144-146)

Le passage propose une scène d'une grande intensité, semblable à une séquence cinématographique. Les mystères entourant les membres de la famille, les contrastes entre le bambou et le revolver, ainsi que l'urgence de la situation, sont habilement exploités pour maintenir l'attention du lecteur. D'emblée, l'auteur tente de créer une atmosphère froide et isolée en utilisant la désolation de la plage déserte due au festival des marionnettes comme toile de fond. Ensuite, l'utilisation de détails sensoriels, tels que le sable, la mer, la balle, le masque, la canne, la manche blanche du kimono, et les actions des personnages, contribue à la fois à créer une visualisation vivante de la scène et à offrir une expérience immersive au lecteur, renforçant ainsi l'impact de la confrontation. De plus, l'évocation de l'esprit du samouraï à travers les actions de Takeshi, son choix symbolique d'une arme, le bambou, son attitude stoïque face à la menace, et sa détermination, ajoutent une couche de complexité culturelle à la scène. Cela enrichit le récit en puisant dans la tradition guerrière japonaise, offrant ainsi une dimension plus profonde au conflit entre les deux frères. D'ailleurs, le texte maintient une tension énigmatique, et la question de savoir si Jirô a tiré sur sa mère avant de se supprimer à son tour est introduite de manière particulièrement subtile, créant un suspens persistant qui incite le lecteur à poursuivre la lecture.

À la fin de l'histoire, l'auteur confère un peu de tendresse et de douceur à ce récit déchirant :

Takeshi : Quand j'étais petit, mon père m'avait appris une chose. Il m'avait dit : « Si un cerisier en fleur se fane, il faut tendre la main, sans chercher à rien attraper. Si un pétale tombe par hasard au creux de ta paume, ton vœu se réalisera...

[...]

Le vent de l'ouest a gagné en puissance. On était submergés de pétales, mais aucun ne venait dans nos mains.

[...]

Un pétale de cerisier a dû s'accrocher à mes cheveux à ce moment-là.

- Regarde, m'a dit Takeshi.

J'ai vu et fait un vœu. (H, 149-150)

Cette conclusion, tout comme celle du court-métrage *Misako*, adopte une technique similaire, créant une ambiance délicate, empreinte de la solitude et de la tristesse caractéristiques de l'esthétique japonaise, tout en préservant une subtile tendresse. Plutôt que de se résoudre à proposer une fin parfaitement heureuse en laissant choir des pétales dans leurs paumes, l'autrice ne laisse aucun pétale dans leurs mains, laissant seulement un unique pétale s'accrocher aux cheveux de Louisa. Dans ces nuances légères et ces échos de regrets, s'épanouit une lueur d'espoir, revêtue d'une douceur particulière.

Ce type de création, explorant les thèmes du suicide, du sacrifice, des survivants, des légendes, des superstitions et de la réalisation des vœux, trouve également son expression dans un autre projet du court-métrage de Lisa Bresner, *L'épingle* (2004, 10').

L'histoire suit Laure, en conflit avec son petit ami, se rendant à la plage de Saint-Guirec pour se ressourcer et attendre la décision finale de son compagnon quant à une éventuelle séparation. Sur la plage, une petite fille, Gaëlle, explique à Laure l'utilité de la statue d'un petit oratoire perdu au milieu des flots : les femmes amoureuses doivent piquer une épingle sur le nez de la statue. Si l'épingle reste plantée le temps d'une marée, leur vœu sera exaucé. Ce que Laure ignore, c'est qu'elle suit les conseils de la petite fille sans se douter qu'elle va lui dérober son épingle avant la marée, et en fait, elle en possède toute une collection. En réalité, la mère de la petite fille a disparu lors d'un naufrage, et la fillette espère utiliser les épingles des autres pour faire un vœu afin de faire revenir sa mère. À la fin de l'histoire, la petite fille qui tente désespérément de placer les épingles sur la statue est engloutie par la marée, le film s'achève brusquement en suspens, avec la scène se figeant sur la mer baignée par la pleine lune, le moteur d'un bateau qui s'approche et le corps de la petite fille flottant à la surface de l'eau. Dans ce court-métrage, bien que Lisa Bresner n'ancre pas délibérément l'histoire dans le cadre de la culture japonaise, elle explore les mêmes thèmes que ceux évoqués dans les œuvres précédentes. De plus, l'histoire de Gaëlle nous ramène au passage de *Pékin est mon jardin* où la petite Lucette aspire à devenir *Kroikaïa* et à se sacrifier pour sauver la famille²³⁰. Les deux filles partagent une sensibilité similaire vis-à-vis de la séparation familiale, mettant en lumière la tension entre le renoncement personnel et la persévérance nécessaire pour assurer la survie de ceux qu'elles

²³⁰ Voir notre analyse plus loin.

aiment. Sur ce thème du sacrifice et de la survivance qui est au cœur de l'histoire, dans la note d'intention du court-métrage *L'Épingle*, l'autrice se questionne ainsi :

L'amour est-il une éternelle erreur qui trouve enfin sa vérité ? Un enfant est-il capable de sacrifier sa vie pour remplacer sa mère disparue ?

C'est au cœur de l'incertitude, quand on est plongé dans la mélancolie d'une passion dont on ne sait pas si elle va s'éteindre ou survivre, que l'on est le plus susceptible d'être surpris.

Le jeu des acteurs, ballotés par la confusion de leurs sentiments, se fera l'écho des eaux en mouvement qu'elles coulent sur les visages, sur la statue ou à perte de vue. La mer décide de sauver une vie plutôt qu'une autre, de rendre un corps mort sur le rivage ou de le capturer à jamais dans cette question : survivra-t-il²³¹ ?

Dans la bande dessinée *Ka*, Lisa Bresner, en collaboration avec l'illustrateur Chen Jianghong, revisite les thèmes qui semblent la toucher le plus, notamment les pulsions suicidaires, le sacrifice et l'esprit du samouraï. Dans le scénario, Ka, une femme, mère et guerrière, se voit prise dans les tourments de l'histoire et de sa destinée. Son impératif : protéger la Chine contre l'invasion japonaise en préservant un sabre sacré de samouraï, empêchant ainsi qu'il ne tombe entre des mains ennemies. Dans cette trame complexe, Ka est confrontée à l'agonie de devoir ôter la vie de son mari et de son fils de ses propres mains. Face au dilemme de remettre l'épée aux Japonais ou aux Chinois, elle opte pour l'indécision. En fin de compte, elle se jette avec le sabre depuis une falaise, sacrifiant sa vie pour la paix. Cette histoire, sublimée par le style de bande dessinée à l'encre de Chine de Chen Jianghong, communique de manière poignante la prestance audacieuse, la détermination, l'impuissance, la mélancolie et le désespoir du protagoniste face au destin.

Nous reviendrons sur les thèmes du suicide et du sacrifice dans le quatrième chapitre consacré aux analyses des romans de Lisa Bresner. Notre objectif sera de tisser des liens entre l'ensemble de ses romans provenant de différentes périodes, en explorant sa biographie, ses motivations créatives et son cheminement intérieur.

En conclusion, nous utilisons le court-métrage *Mes Autres* (2005, 3'41'') de Lisa Bresner pour synthétiser son œuvre en littérature d'enfance et de jeunesse explorant les cultures chinoise et japonaise.

²³¹ Fonds Lisa Bresner, Caen, IMEC, BSN 4.1, le projet du court-métrage *L'Épingle* (2004).

Réalisé lors des Ateliers d'Angers (Premiers Plans), ce court-métrage met en scène Jeanne Moreau et Clara Massé dans les rôles principaux. L'intrigue suit le personnage interprété par Jeanne Moreau qui revisite son enfance. Tout comme dans le court-métrage *Misako*, où la couleur « jaune » assume une symbolique clé, *Mes Autres* met en avant la teinte « rouge ». À l'écran, Jeanne Moreau porte un manteau rouge vif, tandis que Clara Cassé, jouant le rôle de la petite fille, revêt une robe à carreaux rouge-blanc. Ce contraste vestimentaire symbolise de manière implicite leur lien et l'évolution temporelle : de l'enfance insouciante et innocente symbolisée par les carreaux rouge-blanc à la maturité teintée d'un rouge écarlate au fil des années. Il devient évident que le temps est un facteur essentiel pour se forger et se construire.

Dès le début du court-métrage, un monologue du personnage interprété par Jeanne Moreau introduit la thématique :

Je ne sais plus qui je suis, je ne me souviens de rien. J'ai tout oublié. Et comment faire pour me retrouver petite ? Peut-être que si je redevenais une enfant en retournant en arrière ? Je pourrais tout retrouver²³².

Dans la scène suivante, la petite fille explore le musée d'histoire naturelle. Face aux animaux morts et empaillés, elle leur attribue des noms, mais rejette rapidement l'idée d'une reconnaissance en disant « non ». Ces spécimens animaux, bien que semblant encore vivants en apparence, représentent un passé irrémédiable, figé dans le temps. À travers les actions de la petite fille, Lisa Bresner semble suggérer que, plutôt que la fillette ne reconnaissant pas ces animaux, c'est plutôt le fait que la femme qui opère cette transformation de l'adulte à l'enfant, n'arrive pas à se reconnaître.



À la fin du court-métrage, la femme adulte appelle le nom de la petite fille. Main dans la main, elles descendent les escaliers du musée, créant une image saisissante de leurs silhouettes « rouges » émergeant du musée pour entrer dans la lumière encadrée par la porte, symbolisant la réunion de la femme avec son « double » d'enfance.

13 Image extraite du court-métrage *Mes Autres* de Lisa Bresner

²³² Lisa Bresner, *Mes Autres*, court-métrage, 2005, 3'41". Disponible en ligne à l'adresse : [Mes autres Lisa Bresner](https://www.youtube.com/watch?v=KjZjZjZjZjZ), consulté le 22 septembre 2023.

La connexion entre Lisa Bresner et sa création littéraire pour enfants semble suivre une trajectoire similaire, comme le suggère l'intrigue du court-métrage. L'autrice adulte explore l'écriture pour enfants dans l'espoir de se retrouver. Au cours de ce processus, elle plonge dans les héritages « empaillés » de la culture chinoise et japonaise, poursuivant ainsi une quête constante de son identité. Cependant, même en donnant vie à des personnages tels que Petit-Tang, Mélilotus, Misako, elle ne semble toujours pas se reconnaître. Cette quête interminable ressemble à l'escalier sans fin du musée, comme le suggère le film. Pourtant, malgré ces défis, la fin du court-métrage laisse entrevoir que l'autrice parvient d'une manière ou d'une autre à renouer son enfance tout au long du processus de sa création littéraire. Elle se réinvente constamment et, à travers son écriture destinée aux enfants, elle émerge d'un passé perturbé et traumatisant, tournant son regard vers ses « Autres ».

Chapitre III

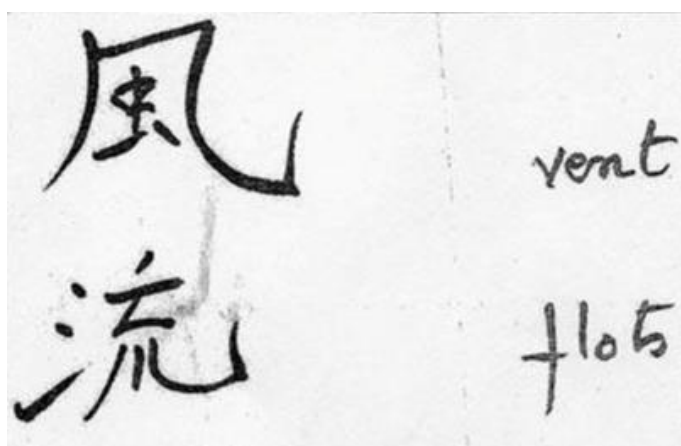
Le regard vers l'autre : la « sinologue *fengliu* »

Chapitre III – Le regard vers l'autre : la « sinologue *fengliu* »

C'est vrai que je n'écris pas pour montrer ma connaissance, comme dans le cas de *Tuiles intactes et jades brisés*, car je ne me considère pas comme un spécialiste en particulier. Je ne pense pas être un sinologue, mais j'aime me consacrer à certains sujets quand c'est possible²³³.

– Lisa Bresner

Lors d'une entrevue en 2003 avec le journaliste d'*Ouest France*, Daniel Morvan, Lisa Bresner fut interpellée sur son idéogramme préféré. « C'est amusant, personne ne m'a jamais posé cette question », répondit Lisa Bresner en souriant. Après une brève réflexion, elle saisit un stylo et du papier, puis inscrivit les caractères chinois « 風流 (*fēngliú*) » : « Celui du vent et celui des flots. C'est l'eau qui court à la vitesse du vent, c'est le libertinage²³⁴. »



14 Manuscrits de Lisa Bresner :
風流, vent et flot



15 Pierre commémorative en hommage à
Lisa Bresner

²³³ Interview enregistrée pendant l'émission *For Intérieur* sur France Culture.

²³⁴ Cité par Daniel Morvan, « Lisa Bresner, ivre d'amour et de chinois », *op. cit.*

Après le décès de Lisa Bresner, ces deux idéogrammes ont été placés en première page de son site personnel en sa mémoire. De plus, une pierre gravée avec le nom de Lisa Bresner et ces deux idéogrammes a été disposée à côté d'un cerisier planté en hommage à Lisa Bresner, dans le jardin japonais de l'île de Versailles à Nantes.

Ces deux idéogrammes choisis par Lisa Bresner renferment-ils une signification particulière et expriment-ils les émotions de l'autrice ?

En chinois, le terme « 風流 (*fēngliú*) », tout comme les masques portés par Lisa Bresner et les multiples facettes qu'elle présente dans différents genres de sa création, revêt une certaine « ambiguïté » sémantique. En français, ce terme est souvent traduit par « libertinage ». Bien que ces deux concepts partagent de nombreuses similitudes, les nuances émergent en raison des différences culturelles et contextuelles entre l'Orient et l'Occident.

Le terme « libertinage » en français²³⁵ revêt des significations diverses, selon qu'il est interprété dans le cadre du « libertinage érudit » ou du « libertinage de mœurs ». Bien que ces deux conceptions du libertinage soient liées et se chevauchent, en particulier durant les XVIIe et XVIIIe siècles, elles divergent significativement dans leurs implications. D'un côté, le « libertinage érudit » émerge comme une catégorie intellectuelle au XVIIe siècle, se caractérisant par une contestation intellectuelle des dogmes religieux et des idées préconçues. Les libertins érudits se distinguent par leur rejet rationnel des fondements dogmatiques, cherchant à s'affranchir des contraintes de la métaphysique et de la morale religieuse. Enracinés dans la tradition grecque et latine, ils utilisent l'art de la dissimulation et de la clandestinité pour exprimer leurs idées malgré la répression sociale. D'un autre côté, le « libertinage de mœurs » se centre sur un dérèglement moral et sexuel, manifestant une opposition aux obligations morales traditionnelles, notamment celles de la morale chrétienne. Au XVIIe siècle, cette conception du libertinage est associée à des comportements caractérisés par la légèreté, l'inconstance dans les idées, et une quête effrénée du plaisir. Cette dimension persiste jusqu'au XVIIIe siècle, où des écrivains tels que Sade et Laclos représentent une forme de libertinage intimement liée à la débauche sexuelle et à une recherche égocentrique et égoïste du plaisir. Dans un contexte contemporain, la notion de « libertinage » peut être comprise de manière plus large, souvent orientée vers les comportements de mœurs.

²³⁵ Les interprétations du mot « libertinage » et du mot « libertin, libertine » selon le *Dictionnaire de l'Académie Française*, disponibles en ligne à l'adresse : [libertinage | Dictionnaire de l'Académie française | 9e édition](#), [libertin, -ine | Dictionnaire de l'Académie française | 9e édition](#), consultées le 18 septembre 2023.

Le terme chinois « 風流 (*fēngliú*) » peut être appréhendé selon deux perspectives distinctes. D'une part, il revêt une connotation plutôt neutre, voire positive, décrivant une attitude libérée des contraintes sociales, souvent associée à la littérature, à l'art et à une esthétique élégante et raffinée. D'autre part, il peut également être interprété de manière négative, en lien avec les normes morales et les valeurs sociales, englobant des relations amoureuses et un comportement jugé débauché et frivole. Bien que dans le contexte de la société chinoise contemporaine, le terme soit généralement perçu de façon négative, associé aux liaisons amoureuses illicites et à un mode de vie dépravé, il convient de noter qu'il revêtait dans la Chine ancienne, notamment parmi les intellectuels et dans la littérature classique, une signification bien plus complexe et souvent positive.

Comparé au terme « libertinage » en français, qui rejette fréquemment les normes sociales et morales établies, évoquant des comportements immoraux, débauchés ou indulgents, le terme chinois « 風流 (*fēngliú*) » peut véhiculer des connotations plus « positives », davantage liées à des qualités esthétiques, artistiques et littéraires, mettant l'accent sur la philosophie et la poésie. Il peut être employé pour décrire des relations amoureuses élégantes et passionnées sans forcément impliquer une connotation « négative » associée au terme « libertinage » en français.

Dans le contexte d'une interprétation neutre ou positive, « 風流 (*fēngliú*) » est couramment utilisé pour décrire une personne ou une situation caractérisée par la grâce, l'élégance, le charme et l'aisance, en particulier dans le contexte des relations interpersonnelles et de la vie amoureuse. Il peut également décrire une personne dotée d'une sensibilité artistique, notamment dans les arts liés à l'amour et à la romance. Cette conception de « 風流 (*fēngliú*) », telle que synthétisée par Feng Youlan (*Féng Yǒulán* 冯友兰) dans son article « Réflexions sur le concept de *fengliu* (*Lùn fēngliú* 论风流) », représente une sorte de « beauté de la personnalité (*réngé měi* 人格美) »²³⁶ :

风流是一种所谓的人格美，凡美都涵有主观的成分。这就是说，美涵有人的赏识，正如颜色涵有人的感觉。开人的赏识，不能有美，正如离开人的感觉，不能有颜色。此所谓不能，也不是事实底不能，而是理底不能。人所不能赏识底美是一个自相矛盾底名词，人所不能感觉底颜色，亦是一个自相矛盾底名词。

²³⁶ Feng Youlan (冯友兰), « Réflexions sur le concept de *fengliu* (论风流) », *Collection académique de la Salle San Song* (三松堂学术论集), Beijing, Éditions de l'Université de Beijing (北京大学出版社), 1984, p. 609-617. L'extrait du texte est traduit du chinois en français par Tianqi Tan.

先要说底是：普通以为风流必与男女有关，尤其是必与男女间随便底关系有关，这以为是错误底。我们以下“论风流”所举的例，大都取自《世说新语》。这部书可以说是中国的风流宝鉴，但其中很少说到男女关系。当然，说男女有关底事是风流，也是风流这个名词的一种用法。但我们所谓风流，不是这个名词的这一种用法的所谓风流。

(...)嵇康阮籍等真名士的真风流，若分析其构成的条件，不是如此简单。我们于以下就四点说真风流的构成条件。就第一点说，真名士真风流底人，必有玄心。(...)玄心可以说是超越感，晋人常说超越，(...)，超越是超过自我；超过自我，则可以无我；真风流底人必须无我，无我则个人的祸福成败，以及死生，都不足以介其意。(...)就第二点说，真风流底人，必须有洞见。所谓洞见，就是不借推理，专凭直觉，而得来底对于真理底知识。洞见亦简称为“见”。此“见”不是凭籍推理得来底，所以表示“见”的言语，亦不须长篇大论，只须几句话或几个字表示之。此几句话或几个字即所谓名言隽语。名言隽语，是风流底人的言语。(...)就第三点说，真风流底人，必须有妙赏。所谓妙赏，就是对于美的深彻底感觉。(...)就第四点说，真风流底人，必有深情。(...)真正风流的人有深情。但因其亦有玄心，能超越自我，所以他虽有情而无我，所以其情都是对于宇宙人生底情感。

Le *fengliu*, souvent perçu comme une forme de beauté de la personnalité, possède intrinsèquement une composante subjective. Autrement dit, la beauté englobe l'appréciation humaine, tout comme la couleur intègre la sensation humaine. Lorsque cette appréciation fait défaut, la beauté ne peut exister, de la même manière que la couleur reste imperceptible sans la sensation humaine. Ce concept de « ne peut pas » ne se réfère pas à une impossibilité concrète, mais plutôt à une impossibilité conceptuelle. Parler d'une beauté que l'homme ne peut pas apprécier est en soi une expression contradictoire, tout comme évoquer une couleur que l'homme ne peut pas ressentir.

Il est crucial de souligner initialement que de nombreuses personnes ont à tort tendance à associer le *fengliu* de manière inévitable aux relations entre hommes et femmes, particulièrement aux relations décontractées entre les deux sexes. Cependant, cette conception est erronée. Les exemples que nous présentons dans notre discussion sur le *fengliu* sont principalement tirés d'*Anecdotes contemporaines et nouveaux propos* (*Shì Shuō Xīn Yǔ* 世说新语). Bien que ce livre puisse être considéré comme une référence sur le *fengliu* en Chine, il aborde rarement les relations entre hommes et femmes. Certes, associer le *fengliu* aux interactions entre hommes et femmes représente une facette de ce terme, correspondant à une des utilisations du *fengliu*. Cependant, notre compréhension du *fengliu* ne se limite pas à cette connotation spécifique du terme.

[...] L'authentique *fengliu* des érudits tels que Ji Kang, Ruan Ji et d'autres, ne se laisse pas aisément définir lorsque l'on scrute les conditions qui le façonnent. Évoquons à présent les quatre éléments constitutifs de ce véritable *fengliu*. Tout d'abord, il est essentiel que celui qui incarne ce *fengliu* ait une mentalité profonde (*xuánxīn* 玄心). [...] La mentalité profonde, souvent qualifiée de transcendance du ressenti, était fréquemment évoquée à l'époque des Jin, où la transcendance signifiait surpasser le soi ; et en surpassant le soi, l'individu peut atteindre le détachement de l'ego. Celui qui incarne véritablement le *fengliu* doit être dépourvu d'ego, car sans ego, ni le destin personnel, ni la fortune, ni le succès ou

l'échec, ni la vie ni la mort, ne peuvent altérer son état d'esprit. [...] En second lieu, pour être véritablement *fengliu*, il est impératif de posséder une vision perspicace (*dòngjiàn* 洞见). Cette vision perspicace, dénuée de tout raisonnement, repose uniquement sur l'intuition pour appréhender la vérité. Elle est également appelée simplement « vision (*jiàn* 见) ». Cette « vision » n'est pas issue de raisonnements complexes, d'où une expression concise suffit, telle une maxime ou une expression élégante et pure (*míngyán juànyǔ* 名言隽语), qui sont les paroles des *fengliu*. [...] Troisièmement, une personne authentiquement *fengliu* doit posséder une appréciation subtile (*miàoshǎng* 妙赏), une perception profonde de la beauté. [...] Enfin, quatrième, un véritable *fengliu* s'accompagne d'une empathie profonde (*shēnqíng* 深情). [...] Les véritables *fengliu*, bien qu'animés par des émotions profondes, transcendent le soi, dépourvus d'ego. Ainsi, leur empathie se dirige entièrement vers l'univers et la vie humaine.

Par ailleurs, dans *Le Rêve dans le pavillon rouge* (*Hóng Lóu Mèng* 红楼梦), Cao Xueqin (*Cáo Xuěqín* 曹雪芹) accorde également une grande importance au concept de « 風流 (*fēngliú*) ». Ce terme revient fréquemment dans les quatre-vingts premiers récits du roman, et l'auteur l'emploie principalement dans un sens « positif », soulignant davantage l'esthétique raffinée qu'il véhicule. Par exemple, lors de l'arrivée initiale de Lin Daiyu (*Lín Dàiyù* 林黛玉) dans la famille Jia, elle est décrite comme « adoptant une attitude naturelle de *fengliu* (卻有一段自然的風流態度)²³⁷ ». De même, dans le poème de Lin Daiyu intitulé « Le chant funèbre des fleurs (*Zàng Huā Yín* 葬花吟) », elle écrit : « Une poignée de terre pure recouvre le *fengliu* (一抔淨土掩風流)²³⁸ », où le terme *fengliu* illustre l'élégance, la sensibilité, le talent vif des femmes, ainsi que leur personnalité indépendante.

En réalité, le terme « 風流 (*fēngliú*) » est une notion complexe qui évolue en fonction de l'histoire, de la culture, des valeurs sociales et des idées. Pendant la dynastie des Han, il caractérisait l'ambiance sociale avec une connotation confucéenne. Durant les Wei et les Jin, « 風流 (*fēngliú*) » est devenu une caractéristique des lettrés, incluant la grâce élégante, l'attitude décontractée et l'esprit non conformiste. Sous les Tang, sa signification a évolué vers une romance enchanteresse entre les sexes dans la poésie. Depuis les Song du Nord jusqu'à l'époque moderne, en raison de la décadence sociale et de la popularité de la littérature populaire, « 風流 (*fēngliú*) » a pris des connotations péjoratives telles que « relations illégitimes » et

²³⁷ Cao Xueqin, *Le Rêve dans le pavillon rouge*, récit III, le texte original est disponible en ligne à l'adresse : [Hong Lou Meng_Récit III](#), consulté le 21 septembre 2023. La phrase citée est traduite du chinois en français par Tianqi Tan.

²³⁸ *Ibid.*, récit XXVII, disponible en ligne à l'adresse : [Hong Lou Meng_Récit XXVII](#), consulté le 21 septembre 2023. La phrase citée est traduite du chinois en français par Tianqi Tan.

« débauche », largement employées dans ce sens²³⁹. Du « 風流 (*fēngliú*) » chez les lettrés au « 風流 (*fēngliú*) » chez les belles dames, en passant par le « 風流 (*fēngliú*) » dans les relations amoureuses jusqu'au « 風流 (*fēngliú*) » des désirs charnels, la signification à la fois « élégante » et « vulgaire » coexiste dans le terme « 風流 (*fēngliú*) ». Les sens positif, neutre et péjoratif se développent de manière polyvalente, couvrant des interprétations multiples complexes et ambiguës, variant selon les époques, les contextes culturels et linguistiques. En ce sens, l'analyse de Feng Youlan se focalise sur le « 風流 (*fēngliú*) » des lettrés de la période Wei et Jin, tandis que le « 風流 (*fēngliú*) » décrit par Cao Xueqin reflète davantage l'élégance, résultant d'un choix basé sur les idéaux esthétiques personnels de l'auteur et ses préférences littéraires.

Revenons au « 風流 (*fēngliú*) » chez Lisa Bresner. À travers les écrits de Lisa Bresner, émerge avant tout une forme de « 風流 (*fēngliú*) » qui évoque l'esprit des époques Wei et Jin, et qui s'aligne étroitement sur le concept analysé par Feng Youlan. Ce « 風流 (*fēngliú*) » transparaît nettement dans la préférence de l'autrice pour la littérature classique chinoise, la peinture de paysages, la calligraphie, l'art, la philosophie taoïste, entre autres, comme évoqué précédemment. Un exemple se trouve dans *Quatremers le Céleste*, où l'autrice fait référence aux « Sept Sages de la forêt de bambous », mettant en lumière leurs comportements « libertins » tels que « rester nu » ou « considérer le ciel et la terre comme leur demeure ». Par ailleurs, les œuvres de Lisa Bresner mettent régulièrement en avant l'image des ermites empreints de sagesse. Au cours de *For Intérieur*, Lisa Bresner partage ce qui la captive particulièrement dans les pensées taoïstes, à savoir son lien profond avec la « nature »²⁴⁰. En effet, dans le « 風流 (*fēngliú*) » des époques Wei et Jin, les lettrés ont souvent célébré la nature, développé une passion pour le paysage, et adopté les pensées de Lao Zi et Zhuang Zi sur la pureté et le non-agir. Orientés vers l'extérieur, ils découvrent la nature, et tournés vers l'intérieur, ils éveillent des sentiments profonds, les déposant ensuite dans la nature. Leurs poèmes internalisent les paysages, les imprégnant de spiritualité. Ce « 風流 (*fēngliú*) » qui résonne avec la nature attire Lisa Bresner. En se penchant sur ce terme, elle souhaite exprimer son admiration pour le talent artistique des lettrés, ainsi que son esthétique idéaliste, indépendante et débridée.

²³⁹ Mou Fasong (牟发松), « Parler du *fengliu* – Évolution de sa signification et changements historiques durant les périodes des Han et des Tang (说“风流” – 其涵义的演化与汉唐历史变迁) », *Problèmes d'enseignement de l'histoire* (历史教学问题), n° 2, 2010, p. 4-16.

²⁴⁰ Interview enregistrée pendant l'émission *For Intérieur* sur France Culture.

En dehors du « 風流 (*fēngliú*) » des lettrés, Lisa Bresner est également attirée par le côté « transgressif » de ce terme. Dans les chapitres précédents, nous avons mentionné la lecture de Sade et de Bataille par Lisa Bresner ainsi que son goût pour le libertinage des mœurs présent dans la littérature érotique. Cette inclination a orienté l'intérêt de l'autrice vers une autre forme de « 風流 (*fēngliú*) », axée sur la sensualité et le désir charnel. En abordant les textes érotiques chinois, l'appréciation de Lisa Bresner pour cette dimension du « 風流 (*fēngliú*) » oscille entre la littérature « élégante » et la littérature « vulgaire », son attention principale se portant sur les métaphores végétales présentes dans le langage poétique érotique.

Lisa Bresner démontre clairement les deux aspects de son appréciation de l'esthétique du « 風流 (*fēngliú*) » à travers ses essais et ses traductions.

En ce qui concerne le « 風流 (*fēngliú*) » des lettrés, il se manifeste principalement dans sa traduction des œuvres du maître taoïste Lie Zi, publiée en 1999 chez Albin Michel sous le titre *Lie Zi : Du vide parfait*. Cette vision se retrouve également dans des essais tels que « Parades chinoises : des difficultés de traduire l'Être et le Non-Être en chinois » ou « Un moine, deux femmes, mille postures : fascination et métaphores ».

De plus, l'admiration de Lisa Bresner pour les « esprits libres », symbolisée par ce type de « 風流 (*fēngliú*) », se traduit par son respect pour des figures telles que les Pères jésuites Matteo Ricci et Léon Wieger, le sinologue Robert Van Gulik, et le poète chinois Qu Yuan. Cette appréciation a trouvé son expression dans ses articles comme « Les Pères de la sinologie : de la méthode de Matteo Ricci aux remèdes de Léon Wieger » et « Mélancolie du pouvoir. Pouvoir de la mélancolie. Maladies de l'âme et exercice du pouvoir dans la Chine antique », ainsi que dans ses traductions telles que les œuvres de Qu Yuan dans *Pouvoirs de la mélancolie* et le travail de Robert Van Gulik dans *Affaires résolues à l'ombre du poirier*.

Concernant le « 風流 (*fēngliú*) » axé sur la sensualité et le désir charnel, il transparaît principalement à travers l'érotisme chinois, notamment dans ses articles comme « L'album d'un amateur, l'érotisme chinois sans images » et « La voie des graines : l'érotisme chinois et le végétal », ainsi que dans sa traduction des poèmes chinois érotiques dans le recueil de poésie intitulé *Vingt-trois délices*.

Dans ce chapitre, nous plongerons dans l'esthétique du « 風流 (*fēngliú*) » telle que perçue par Lisa Bresner, en examinant de près ses essais et traductions. Nous ferons une brève présentation et analyse des essais et du travail de traduction de Lisa Bresner, en nous penchant

sur ses choix stylistiques et sa méthode de traduction. Cependant, notre objectif ne réside pas tant dans l'évaluation de la précision et de la professionnalité des traductions de Lisa Bresner, ni dans la crédibilité de ses connaissances en sinologie. Notre démarche vise plutôt à explorer le style de traduction de Lisa Bresner et à approfondir notre compréhension des thèmes sinologiques qu'elle explore. Cela implique une étude du profil de Lisa Bresner en tant que sinologue, mettant en lumière ses centres d'intérêt, ses sources d'inspiration, ses idéaux esthétiques, sa capacité à naviguer à travers divers domaines créatifs, ainsi que ses expérimentations et créations ancrées dans la lecture et la connaissance. Conformément aux propres termes de Lisa Bresner, son travail pourrait être mieux caractérisé comme adoptant une approche « humaine », plutôt que de suivre une approche « savante » ou « littéraire »²⁴¹. Dans ce chapitre, notre analyse des essais et des traductions de Lisa Bresner s'efforcera également de s'inscrire dans une approche « humaine ».

1. Les « modèles » de la sinologie

1.1 Les Pères jésuites : Matteo Ricci et Léon Wieger

Dès son plus jeune âge, Lisa Bresner a été imprégnée d'une éducation religieuse rigoureuse. Cette expérience l'a naturellement conduite à développer un intérêt pour les Pères jésuites en Chine lors de ses études de chinois. Ce métier, qui sert de lien entre la propagation des idées et des valeurs religieuses et la vulgarisation de la langue, de la culture et des coutumes chinoises, cherche à trouver un équilibre approprié dans le dialogue entre ces deux civilisations, suscitant ainsi un attrait singulier chez Lisa Bresner. L'autrice a inscrit cet intérêt pour les Pères jésuites dans ses romans, à l'image du personnage de prêtre dans *Le Sculpteur de femmes*, ou encore dans *La Vie chinoise de Marianne Pêche*.

En effet, après avoir terminé ses études à l'INALCO, Lisa Bresner avait initialement l'intention de se consacrer à une recherche approfondie sur les Pères jésuites, comme en témoigne son projet initial lorsqu'elle était pensionnaire à la Villa Médicis en 1995-1996, centré sur le travail du Père jésuite Daniello Bartoli. Toutefois, elle a pris ensuite conscience que ce type de recherche pourrait s'étaler sur des décennies, voire toute une vie. Après réflexion, elle

²⁴¹ Interview enregistrée pendant l'émission *For Intérieur* sur France Culture.

a décidé de maintenir son intérêt pour les Pères jésuites tout en recentrant ses recherches et ses créations vers des domaines tels que la littérature de jeunesse, les romans et la traduction²⁴².

On a trouvé, d'ailleurs, dans le fonds Lisa Bresner à l'IMEC, une partie des listes de ses consultations de lettres, rapports et correspondances lors de ses séjours à la Villa Médicis²⁴³ :

- Matteo Ricci – R.P. Maselli.

- J-B. Tolomei, jésuite cardinal à Rome (1653-1726), correspondant de Leibniz.

- C.M. Vota, jésuite (1629-1715), correspondant de Leibniz.

- P. Grimaldi, jésuite (1639-1712), correspondant de Leibniz, le rencontre à Rome en octobre 1689. P. Grimaldi a été nommé directeur du Bureau Impérial d'Astronomie par l'empereur de Chine, l'une des fonctions les plus importantes dans le pouvoir impérial, car le directeur était chargé d'établir le calendrier annuel.

- J. de Montecorvino, nommé premier évêque de Pékin de 1308 à 1333. Il écrivit de nombreuses lettres d'information au Pape Clément V et au Pape Nicolas IV.

- Khan Arghun (dynastie Yuan, 1271-1368) a écrit une lettre au Pape en mai 1285.

- Rapports des ambassades du Vatican en Chine en 1705, 1720, 1725.

Bien que Lisa Bresner n'ait pas suivi le chemin des études sinologiques des Pères jésuites, elle a partagé, en se basant sur ses lectures et connaissances, ses réflexions dans un article publié en 1997 dans la revue *Diogenes*. Intitulé « Les Pères de la sinologie, de la méthode Ricci aux remèdes de Léon Wieger », cet article a ensuite été inclus dans son recueil d'essais *Tuiles intactes et jades brisés* en 2003. Dans l'article, Lisa Bresner a examiné la vie et le travail des Pères jésuites Matteo Ricci et Léon Wieger, exprimant particulièrement son admiration et son respect pour le Père Léon Wieger.

Aux yeux de Lisa Bresner, Matteo Ricci et Léon Wieger sont tous deux des personnes qui « s'occupent de la christianisation des Chinois sans les expulser de leur culture » (TIJB, 8). Selon Lisa Bresner, le succès de ces deux missionnaires réside « non pas dans le nombre de Chinois qu'ils convertissent, mais dans leurs livres, leurs traductions, leurs *cosette* (petites choses) » (TIJB, 8). En d'autres termes, leur impact majeur se situe dans leur engagement en sinologie et en médiation culturelle :

²⁴² *Ibid.*

²⁴³ Lisa Bresner, Liste des consultations, Caen, IMEC, Fonds Lisa Bresner, BSN 5.4.

Renonçant à européaniser les Chinois, les deux missionnaires se sinisent comme si l'Empire du Milieu les rendait finalement à eux-mêmes. À leurs yeux la Chine a trop de vertus pour n'être pas chrétienne, mais si elle demeure païenne, ils ne la considèrent pas viciée pour autant ! (TIJB, 8)

Dans l'article, Lisa Bresner se réfère à une lettre de Matteo Ricci (1552-1610) rédigée en 1595 à Nanchang, où il énumère six raisons de sa renommée en Chine :

I. Le fait que je sois un étranger venu de si loin et ma connaissance du chinois parlé et écrit.

II. Ma mémoire étonnante. Je sais réciter par cœur les Quatre Livres confucéens.

III. Ma connaissance des mathématiques et de l'astronomie.

IV. Les objets étranges que je transporte.

V. Les talents d'alchimiste qu'on me prête.

VI. L'intérêt de la religion que j'enseigne. (TIJB, 8-12)

Lisa Bresner offre des commentaires succincts pour chaque raison. Par exemple, elle cite Li Zhi, philosophe chinois, qui décrit Matteo Ricci comme « un homme tout à fait remarquable. Extrêmement raffiné en lui-même, il est des plus simples dans son extérieur » (TIJB, 9). Cependant, Li Zhi exprime sa perplexité quant à la raison de la venue de Ricci en Chine. Elle mentionne également l'œuvre de Ricci, *Les dix chapitres de l'homme étrange*, soulignant que cette œuvre rappelle la maxime de Confucius : « L'homme étrange est étrange pour les hommes mais il est semblable au ciel. (畸人者，畸于人而侔于天。) » (TIJB, 9) Concernant la quatrième raison, Lisa Bresner utilise une lettre de Ricci pour présenter les cadeaux offerts à l'empereur de Chine. Elle souligne ensuite la réception mitigée de ces objets par les Chinois de l'époque, illustrant les malentendus culturels et les critiques, et mettant en lumière les obstacles rencontrés par Ricci dans la diffusion de la culture occidentale. Pour la cinquième raison, Lisa Bresner raconte une anecdote sur la rencontre de Ricci avec un lettré passionné d'alchimie, soulignant la « polyvalence » de Ricci en tant que missionnaire. Elle met en avant son « adaptabilité » et son « ingéniosité », montrant comment il utilisait divers moyens pour attirer les âmes vers la foi chrétienne. Ainsi, avec un style savant et humoristique, Lisa Bresner exprime son admiration et son respect envers le Père Ricci, mettant en lumière ses compétences linguistiques, sa mémoire, ses connaissances scientifiques, son respect culturel et son attrait religieux.

Dans l'article, par rapport au Père Matteo Ricci, Lisa Bresner accorde davantage d'attention au Père Léon Wieger (1856-1933). La critique de Lisa Bresner à l'égard du Père Wieger débute par une maxime de la Compagnie : « Pourquoi convertir si l'on converge ? » (TIJB, 12) Selon Lisa Bresner, les accomplissements du Père Wieger sont injustement ignorés et sous-estimés, nécessitant une redécouverte :

Il [Léon Wieger] connut la gloire sans pourtant bénéficier de l'effet de surprise que son prédécesseur suscita en foulant pour la première fois la Terre Jaune, sans voir son nom reconnu dans la sinologie actuelle (rien ne s'est écrit au sujet du Père Wieger hormis des billets de condoléances). Pourtant son œuvre permit d'exaucer les vœux des philosophes du XVIII^e restés sur leur faim après le dénouement de la Querelle des Rites. On ne peut la cueillir comme une offrande de céleri de plus trouvée au hasard du comptoir scientifico-exotique de la sinologie contemporaine où l'on ne fait que trop souvent ses provisions de pédanteries et de pets de fleurs. On ne peut que la presser, la boire sans jamais être désaltéré, y puiser encore jusqu'à ce que l'on goûte enfin ses sécrétions de jades. (TIJB, 12)

Par la suite, Lisa Bresner cite les éloges de l'Église envers le Père Wieger après son décès, tout en mentionnant une lettre où le Père Wieger expose ses aspirations et objectifs de vie, à savoir « être un cœur avec tous, parce que nous sommes une cause, une chose » (TIJB, 13). Lisa Bresner offre également une brève présentation des œuvres majeures du Père Wieger, telles que les *Controverses apologétiques à l'usage des Chinois*, les *Textes Philosophiques*, les textes sur la *Chine Moderne* dans le chaos, entre autres.

Lisa Bresner se penche ensuite sur un dilemme crucial chez le Père Wieger :

Les anciens canoniques, que Léon Wieger a largement traduits et commentés, représentent le revers de la médaille chinoise qu'il arborait à la fin des années vingt en montrant alors seulement la face moderne. Mais en 1929, le Père s'interroge, il hésite entre pile et face : poursuivre ses recherches en sinologie antique ou en sinologie moderne ? (TIJB, 15)

Il écrit à ses supérieurs pour leur demander conseil. « Le fait important est que je n'ai plus la force de faire marcher de front la *Sinologie Antique* et la *Chine Moderne*. Il faut sacrifier l'un des deux. Je demande la solution de ce point. » (TIJB, 16)

Lisa Bresner expose ensuite les points de vue de Père Wieger sur ces deux domaines d'études. En résumé, pour le Père Wieger, dans la sinologie antique, il se voit comme « le Maître incontesté, définitif, unique » (TIJB, 16), qualifiant ce travail de tâche « calme et profonde » (TIJB, 16). Bien que cette activité puisse manquer de reconnaissance et de récompense, il reste convaincu que la recherche sur la Chine ancienne constitue la pierre angulaire de la sinologie. Il maintient une position ferme, anticipant que ses œuvres perdureront et bénéficieront aux générations futures. En ce qui concerne la sinologie moderne, le Père Wieger adopte une

perspective plus « sceptique », la décrivant comme « longues recherches, souvent infructueuses, toujours fatigantes. Travail difficile, délicat, faisant souffrir l'esprit et le cœur » (TIJB, 16). Bien que cela puisse être bénéfique pour les non-croyants, il remet en question sa responsabilité envers ces individus. De plus, il estime que ces recherches pourraient n'être que « transitoires » (TIJB, 17), suscitant « la curiosité pour le moment » (TIJB, 17).

En fin de compte, la réponse à la requête du Père Wieger était « Sinologie Antique ». À ce sujet, Lisa Bresner fait la remarque suivante : « Le P. Wieger, fidèle et suivant la pente naturelle de ses inclinations, reviendra d'autant plus à la Sinologie Antique qu'il comprendra les idéogrammes vivants et dits modernes qui se dressent dans les rues de Shanghai ou de Pékin » (TIJB, 18), tout en citant en même temps les propos du Père Wieger :

Au début du siècle, j'ai dit que l'intérêt apologétique des textes philosophiques chinois a diminué, vu la transformation de la vieille Chine qui commençait alors. Je ne répéterais pas cette phrase aujourd'hui. La physionomie de la vieille Chine a bien changé depuis qu'elle s'est muée en République. Mais qu'en est-il des idées ? [...] C'est un fait, dis-je, que dans la profondeur, tout au fond, le peuple chinois pense encore comme il pensa durant des millénaires, depuis sa lointaine origine.

Confucius n'est plus l'auteur étudié par les écoliers, il est davantage, étant reconnu comme le moraliste, l'économiste, le politique de la Chine. Le Taoïsme, qui était tombé au rang des superstitions méprisables et redoutées, est considéré maintenant par certains savants comme étant le propre de la philosophie populaire et nationale. Le Bouddhisme dont les bonnes vieilles légendes ne provoquaient plus que le sourire, se relève en Chine, comme il s'est relevé au Japon, sous forme mahayaniste ou amidiste, gagnant des esprits par l'élévation de son idéalisme, gagnant des cœurs par la douceur de sa charité.

Il y a indubitablement reviviscence, *revival*, comme disent les Chinois aujourd'hui, et du Confucianisme, et du Taoïsme, et du Bouddhisme sous forme épurée. (TIJB, 18-19)

En parcourant les discours et citations de Lisa Bresner, il apparaît clairement que selon elle, le choix du Père Wieger en faveur de la sinologie antique, par rapport à la Chine moderne, semble être une décision judicieuse et appropriée. Même si la société chinoise a subi des changements politiques et sociaux, les idées traditionnelles ancrées depuis des millénaires restent profondément enracinées dans l'esprit des Chinois. Elles sont constamment réinterprétées au fil du temps. Ainsi, la recherche en sinologie antique n'est pas une étude figée et obsolète, mais plutôt un domaine dynamique, constamment actualisé, capable de répondre aux besoins de la recherche contemporaine. En effet, Lisa Bresner met particulièrement l'accent sur le choix du Père Wieger entre la sinologie antique et la Chine moderne, pouvant être interprété en quelque sorte comme une « auto-validation » de l'autrice. Comme souligné précédemment, dans les œuvres de Lisa Bresner, la Chine qu'elle dépeint est toujours une Chine ancienne, imprégnée

de la sagesse taoïste, entourée d'art traditionnel. Ses récits se déroulent rarement dans le contexte de la Chine contemporaine, et même lorsque c'est le cas, l'autrice ancre toujours son récit dans l'introduction des héritages culturels de l'ancienne Chine. Dans cette perspective, la recherche de Lisa Bresner sur le Père Wieger, tout en étant une appréciation et une admiration, semble également avoir influencé le choix de carrière de l'autrice : tout comme le Père Wieger, entre la sinologie antique et la Chine moderne, Lisa Bresner a également opté pour la première.

Ensuite, Lisa Bresner met en avant l'approche du Père Wieger envers la pensée traditionnelle chinoise dans le cadre de sa mission. Elle aborde la célèbre « Querelle des rites », en soulignant qu'à partir du XVIII^e siècle, « les jésuites, après un long séjour en Chine, finissent par admettre que les Chinois détiennent la théologie naturelle » (TIJB, 19). Pour convertir les Chinois, la méthode préconisée consiste à « les faire rentrer dans l'esprit de leurs ancêtres » (TIJB, 19). C'est ainsi que les jésuites manifestent une grande tolérance envers les coutumes chinoises. Certains d'entre eux, comme le Père Ricci, utilisent la citation et l'interprétation de la pensée traditionnelle chinoise dans leur mission, en accordant une attention particulière au maître Confucius en interprétant en leur faveur certains écrits ambigus. En revanche, le Père Wieger adopte une approche différente, n'étant « plus le bon travailleur de Chine dans la brousse du vicariat, ni le soldat obéissant à la stratégie de Matteo Ricci consistant à *tirare Confucio alla nostra opinione* » (TIJB, 20), il va même jusqu'à avertir explicitement dans ses textes philosophiques : « Gardez-vous de vous servir jamais, dans votre apostolat, comme preuves ou arguments, des choses que contient ce volume. [...] Évitez qu'il ne vous arrive, comme à quelqu'un qui jonglait, en prêchant avec des citations de classiques chinois... » (TIJB, 20). Selon Lisa Bresner, il ressort clairement que le Père Wieger, par rapport à d'autres jésuites dans l'utilisation de la pensée chinoise pour la mission, fait preuve d'une plus grande tolérance envers la culture et la pensée chinoises. Il semble favoriser une approche qui consiste à comprendre la mentalité chinoise pour mener à bien la mission, plutôt que d'interpréter ou de citer la pensée chinoise pour la conformer aux perspectives chrétiennes.

Ensuite, Lisa Bresner aborde la « méthode Wieger ». Celle-ci consiste à utiliser des stratagèmes afin de faciliter la conversion des Chinois au christianisme. Le Père Wieger orchestrait la distribution de médicaments occidentaux en leur attribuant des noms chinois, offrant des potions gratuitement pour gagner la reconnaissance des patients. Par exemple, parmi ces remèdes, le numéro 3, appelé « Eau d'éponge », était présenté comme un moyen de convertir les enfants malades. En distribuant ces traitements, le docteur Wieger parvenait à lier

la gratitude des patients chinois à un sentiment d'obligation, facilitant ainsi leur conversion au christianisme.

Lisa Bresner évoque ensuite les apports du Père Wieger à l'enseignement du chinois. Pour faciliter la maîtrise rapide de la langue chinoise par les missionnaires, le Père Wieger a élaboré une méthode qui intègre l'apprentissage du chinois parlé et une initiation aux bases du chinois littéraire. Concernant l'enseignement du langage courant, le Père Wieger offre de véritables modèles, incluant expressions, phrases, prononciations et intonations. Outre la langue, ces livres proposent également une multitude de connaissances sur les coutumes chinoises. Lisa Bresner cite les impressions et les évaluations des missionnaires qui ont utilisé ces manuels, mettant en avant que le Père Wieger opte pour un langage authentique qui reflète la manière dont les Chinois s'expriment au quotidien, à la fois compréhensible et pratique, évitant ainsi le jargon souvent utilisé par les érudits. En ce qui concerne les leçons étymologiques, Lisa Bresner a cité l'œuvre *Caractères Chinois* du Père Wieger, en faisant remarquer : « C'est la première fois [en Europe] qu'est étudiée systématiquement l'étymologie des idéogrammes chinois sans souci de les tripatouiller jusqu'à ce qu'on y déniche la figure de la Trinité ! » (TIJB, 23)

Par la suite, Lisa Bresner énumère quelques-uns des ouvrages du Père Wieger traitant de la pensée et des coutumes chinoises, mettant particulièrement en lumière les expériences précieuses du Père Wieger lors de deux consultations d'archives en 1911. L'une l'a conduit au Japon, où il s'est rendu à la Bibliothèque de Zikawei, dans les collections privées de Sa Majesté Impériale le Mikado, à la recherche de documents rares et précieux. L'autre s'est déroulée après son retour du Japon, lorsque le Père Wieger s'est rendu au temple taoïste à Pékin pour lire et copier les précieux rouleaux de la dynastie Ming. Les voyages et les recherches documentaires du Père Wieger lui ont permis de rassembler une quantité suffisante de documents sur l'histoire littéraire générale de la Chine et sur les religions chinoises, favorisant ainsi la publication de ses œuvres sur le bouddhisme et le taoïsme. Dans l'article, Lisa Bresner consacre une grande partie à citer la description du processus de consultation par le Père Wieger. Cela inclut des interactions avec les serveurs et les bibliothécaires ainsi que ses sentiments intérieurs, permettant aux lecteurs de percevoir l'humour et la personnalité du Père Wieger et sa passion pour les documents sinologiques.

En conclusion, Lisa Bresner exprime avec une grande affection son intention en écrivant cet article :

Ces quelques notes ne peuvent servir que d'hommage extrêmement provisoire au Père de la Sinologie. Les textes suivants dans ce livre, comme autant de *tuiles intactes et jades brisés*, ne formeront qu'un fragile toit pour abriter l'esprit de Léon Wieger qui a choisi la Chine Antique. (TIJB, 31)

En effet, en exposant les commentaires de Lisa Bresner sur le Père Wieger, notre intention n'est pas tant d'évaluer la précision, l'impartialité ou l'objectivité des jugements de Lisa Bresner à l'égard du Père Wieger. Au contraire, en analysant le sujet de recherche, à savoir le Père Wieger, nous cherchons à comprendre les raisons et les motivations qui ont conduit le chercheur, notamment Lisa Bresner, à choisir ce sujet. En examinant la méthode selon laquelle le « chercheur » explore son « sujet de recherche », nous visons à mieux appréhender la personnalité du « chercheur ». En d'autres termes, ce qui nous intéresse, c'est la perspective de Lisa Bresner sur le Père Wieger, la façon dont le Père Wieger est « présenté » voire « reconstruit » par Lisa Bresner. Car cela reflète la vision et les choix de Lisa Bresner, éclairant ainsi nos idées et approfondissant notre compréhension du profil de Lisa Bresner.

Il semble que Lisa Bresner considère le Père Wieger comme son modèle en sinologie et a rédigé un article dans l'espoir de sortir un grand sinologue de l'oubli, ce qui n'est certainement pas un hasard. En comparant les profils des deux, Lisa Bresner et le Père Wieger présentent de nombreuses similitudes, que ce soit dans leurs domaines de recherche, leur sujets d'étude ou leur style de traduction, démontrant ainsi l'influence du Père Wieger sur Lisa Bresner :

Tout d'abord, en ce qui concerne l'orientation de recherche, comme mentionné précédemment, Lisa Bresner souligne délibérément dans son article le choix du Père Wieger de se pencher sur la sinologie antique plutôt que sur la Chine moderne. De manière similaire, Lisa Bresner oriente également ses propres travaux de recherche et créations vers la Chine ancienne.

Ensuite, en ce qui concerne leur profil professionnel, tant pour Lisa Bresner que pour le Père Wieger, leurs travaux en sinologie et leur engagement en faveur de la vulgarisation et de la médiation culturelle se chevauchent et s'entremêlent. Pour le Père Wieger, outre sa mission de missionnaire, l'un de ses souhaits est de mieux faire comprendre la civilisation chinoise dans son ensemble en vulgarisant l'histoire et la philosophie chinoises, comme il l'exprime dans la préface de ses *Textes philosophiques* : « [...] aider ceux qui voudront scruter les profondeurs de l'âme chinoise, à entreprendre cette étude compliquée et délicate, plus facilement et plus sûrement²⁴⁴. » Lisa Bresner partage une perspective similaire, comme nous l'avons exploré dans le précédent chapitre en abordant la médiation culturelle de Lisa Bresner.

²⁴⁴ Léon Wieger, *Textes philosophiques*, Shien hien : Imprimerie de la Mission catholique, 1930, « Préface », p. 3.

Dans le domaine de la vulgarisation et de la médiation culturelle, l'influence du Père Wieger sur Lisa Bresner se manifeste principalement à travers trois points clés :

Premièrement, comme évoqué précédemment, Lisa Bresner adopte une approche de vulgarisation et d'enseignement de la langue chinoise qui s'appuie sur les étymologies des idéogrammes. À ce sujet, le Père Wieger est particulièrement souligné pour son œuvre majeure, *Caractères chinois*. Cet ouvrage de plus de mille pages demeure une référence incontournable dans le milieu académique occidental traitant des caractères chinois. Dans son introduction, le Père Wieger offre une rétrospective de l'évolution des caractères chinois, mettant en lumière des événements, des figures marquantes et des ouvrages influents à différentes époques. Les chapitres qui suivent explorent, entre autres, la source des radicaux, les inscriptions en bronze des caractères chinois, les contenus pertinents du *Shuowen Jiezi* et du *Dictionnaire de caractères de Kangxi*, ainsi que la catégorisation des caractères selon les phonétiques. À noter que l'étude du Père Wieger sur l'étymologie des caractères chinois représente l'une des premières recherches sur ce sujet en Occident. L'étude des caractères chinois par le Père Wieger, mettant particulièrement l'accent sur leur étymologie, a sans doute une influence significative sur Lisa Bresner. C'est cette influence qui l'a incitée, en tenant compte de sa propre compréhension et de ses expériences d'apprentissage des idéogrammes pendant son adolescence, à opter pour un public spécifique, les enfants et les adolescents, pour la vulgarisation de la langue chinoise. Cette orientation a conduit à la création de la série évoquée précédemment, notamment la collection « Étymologie animée ».

Deuxièmement, il y a l'enseignement de la langue chinoise. Il est bien connu que l'œuvre du Père Wieger, *Rudiments de parler chinois*, était un manuel d'apprentissage crucial pour les étrangers venus en Chine à la fin de la dynastie Qing. Comme évoqué précédemment, Lisa Bresner a également entrepris des initiatives dans la rédaction de manuel du chinois adaptés aux enfants et aux adolescents, notamment avec ses livres *Mon 1^{er} livre de chinois* et *Mes premières leçons de chinois*.

Troisièmement, il y a la vulgarisation de la civilisation chinoise à travers les folklores. Résidant dans les villages du nord et partageant la vie quotidienne avec les gens ordinaires, le Père Wieger a réalisé que ce qui influence véritablement la pensée et le comportement de la grande majorité des Chinois n'est pas tant la sagesse des grands maîtres, mais plutôt des éléments populaires tels que les contes et légendes, simples à comprendre et à transmettre oralement. Introduire ces contenus au monde occidental, permettant aux Occidentaux de saisir les véritables coutumes du peuple chinois, constitue sans aucun doute une des contributions

majeures du Père Wieger, notamment à travers ses œuvres telles que *Folklore chinois moderne* et *Narrations populaires*. Sur ce point, Lisa Bresner semble également partager cette vision. Dans deux de ses œuvres traduites, *Contes chinois : le Bouvier et la Tisserande*, *Sagesses et malices de la Chine ancienne*, elle s'est attelée à la traduction et à l'adaptation d'histoires tirées des mythes traditionnels chinois, des contes populaires, des récits d'expressions idiomatiques, des proverbes et des dictons.

Par ailleurs, la manière dont Léon Wieger a regroupé les trois maîtres du taoïsme, à savoir Lao Zi, Zhuang Zi et Lie Zi, dans ses écrits, a sans doute exercé une influence sur Lisa Bresner. Ceci s'explique par le fait que le milieu des sinologues reste en constante discussion quant à la véracité de la vie et des œuvres de Lie Zi. Dans la thèse de Marc Lebranchu, intitulée « Les fabriques du taoïsme en Occident : quatre siècles de représentation et de réception du taoïsme en France et en Europe », concernant les travaux du Père Wieger, il souligne que « l'ouvrage n'apporte pas de réelle nouveauté mais possède l'avantage – ou l'inconvénient, de présenter trois auteurs majeurs regroupés sous la même appellation de 'Pères du système taoïste', qui va pour un temps marquer les esprits, même si, aujourd'hui, Lie Zi apparaît loin derrière les figures de Lao Zi et Zhuang Zi²⁴⁵ ». Sur ce point, l'attention de Lisa Bresner a sans doute été captivée, elle qui apprécie les perspectives « alternatives » et « non conventionnelles », tout comme le profil « méconnu et marginalisé » de Lie Zi, et celui du Père Wieger tombé dans « l'oubli ». Comme elle l'a souligné dans la préface de sa traduction de *Lie Zi : Du vide parfait* : « Des trois maîtres taoïstes, Lie Zi est le plus méconnu. Pourtant, l'existence de Lao Zi et de Zhuang Zi est comme la sienne remplie de ce mystère, de ce halo de brume qui couronne tout ermite digne de ce nom. [...] En effet, il est peu étudié, rarement cité et encore moins traduit. Se méfie-t-on d'un style et de propos trop bruts, préfère-t-on les 'jades polis aux cailloux éparpillés' ? » (VP, 7-9)

De plus, dans son article, Lisa Bresner évoque de manière particulière les expériences de consultations d'archives précieuses du Père Wieger au Japon et à Pékin. Il est probable que l'attention portée par Lisa Bresner à ces expériences de consultation du Père Wieger ait eu une influence sur elle, peut-être même suscitant son intérêt pour les concours de sélection des résidents de la Villa Médicis et de la Villa Kujoyama. Comme dans l'un de ses manuscrits, Lisa Bresner partage son vécu de consultation lors de son séjour à la Villa Médicis : « J'avais déjà

²⁴⁵ Marc Lebranchu, *Les fabriques du taoïsme en Occident : quatre siècles de représentation et de réception du taoïsme en France et en Europe*, thèse de doctorat, 2017, disponible en ligne à l'adresse : [Les fabriques du taoïsme en Occident](#), consultée le 17 octobre 2023.

passé une année à la Villa Médicis, pour me voir proposer par le directeur des Archives privées du Vatican, la fonction de fouilleuse et trieuse de sacs ; des sacs où se trouvent nombre d'ouvrages chinois et japonais mis à l'index et rapportés par les Jésuites au XVIII^e siècle. Un excellent sujet de documentaire à développer²⁴⁶... »

Le Père Léon Wieger a indubitablement exercé une influence majeure en tant que sinologue « modèle » pour Lisa Bresner. Cette influence se manifeste non seulement dans ses orientations de recherche, ses thèmes d'étude, son style de recherche et sa méthode de traduction, mais également dans ses multiples rôles en tant que médecin, prêtre jésuite, médiateur culturel et sinologue. Elle transparaît même dans des aspects plus subtils tels que ses expériences de vie et sa personnalité. Le profil du Père Wieger éclaire de manière significative notre compréhension du travail de Lisa Bresner dans le domaine de la sinologie.

1.1.1 Un style libre particulier

Aux yeux de Lisa Bresner, le Père Wieger ne serait-il pas un homme « 風流 (*fēngliú*) » ? Non seulement en raison de ses connaissances, mais aussi par son style libre, voire par ses traits de caractère tels que « son dédain ou son ironie²⁴⁷ ». Comme l'a souligné Lisa Bresner : « [...] Les commentaires que s'autorise parfois le Dr Léon Wieger dans ses propres ouvrages sont pétris d'humour audacieux qui va si bien au visage à la fois dur et pacifique de l'ancien médecin strasbourgeois. » (TIJB, 14)

En effet, Léon Wieger, qui cumule les rôles de médecin, prêtre jésuite, missionnaire et sinologue, incarne lui aussi une certaine « ambiguïté ». Malgré la profusion de ses écrits et traductions, ainsi que le prix Stanislas-Julien qu'il a mérité pour ses travaux, les avis au sein du monde sinologique restent mitigés. À titre d'exemple, Paul Demiéville a formulé la critique suivante concernant les œuvres de Léon Wieger :

Protestant converti au catholicisme, il poussait le zèle du néophyte jusqu'à l'étroitesse d'esprit et ne manquait pas une occasion d'exprimer son dédain ou son ironie à l'égard des « païens » chinois.

Il n'en laisse pas moins une œuvre sinologique imposante, une trentaine de volumes qui touchent un peu à tout.

²⁴⁶ Fonds Lisa Bresner, Caen, IMEC, BSN 2.4.

²⁴⁷ Paul Demiéville, *Choix d'études sinologiques*, Brill, 1973, p. 465.

En linguistique, ses *Caractères chinois* comprennent quatre lexiques commodément groupés : par étymologie, par phonétiques, par transcriptions rangées alphabétiquement, par radicaux ; ses *Rudiments du parler chinois* sont formés d'un manuel et d'un gros recueil de textes enregistrés directement en dialecte de Ho-kien fou ; son *Folklore chinois moderne* est un autre recueil de textes populaires dans le même dialecte ; sa *Néologie*, un relevé des termes nouveaux à la date de 1925.

Ses trois volumes de *Textes historiques* sont [...] avec en regard une traduction libre et beaucoup de compléments apportés par l'auteur (sans parler des jugements personnels dont il les agrmente).

Il a donné également un volume de *Textes philosophiques*, assez bâclé, deux volumes plus soignés sur le *Bouddhisme chinois*, [...] deux autres volumes sur le *Taoïsme*, dont le premier est une bibliographie générale du « Canon taoïste », neuve en son temps, et le second une adaptation, fort infidèle, du Lao-tseu, du Lie-tseu et du Tchouang-tseu [...].

Le Père Wieger s'essaya à faire une synthèse de ses travaux dans une volumineuse *Histoire des croyances religieuses et des opinions philosophiques en Chine depuis l'origine jusqu'à nos jours*, qui n'est guère au point.

Plus utile reste son recueil de matériaux de première main sur la *Chine moderne*, en dix volumes, avec textes, traductions (trop libres) et commentaires, formant une chronique documentaire de la première Révolution Chinoise.

Trop étendue, trop rapide, l'œuvre du Père Wieger ne survit qu'en certaines de ses parties, surtout celles qui touchent à la langue et aux traditions populaires de la région où il résida²⁴⁸.

Selon la critique de Paul Demiéville, bien que le Père Wieger ait abordé divers domaines de la sinologie dans son œuvre, celle-ci semble être exhaustive tout en restant superficielle, s'attardant souvent à une exploration sommaire. Le problème central réside dans son style libre, ses jugements personnels et son manque de rigueur, ainsi que dans son adaptation parfois peu fidèle. Ces aspects soulèvent des interrogations sur l'utilité relative et la valeur durable de son travail. En ce qui concerne le style de traduction du Père Wieger, Henri Maspero partage les mêmes points de vue que Paul Demiéville :

Traduction ? Peut-être vaudrait-il mieux dire adaptation. On sait que tous les ouvrages du P. W. se présentent sous un aspect quelque peu particulier : tout en suivant de près le texte chinois, il préfère toujours à la véritable traduction une disposition moins rigoureuse, qui lui laisse la liberté de compléter ou critiquer ses auteurs et d'introduire ses propres opinions²⁴⁹.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 465-466.

²⁴⁹ Henri Maspero, « L. Wieger, Taoïsme II, Les Pères du système taoïste... », recension, BEFEO, 1913, vol. 13, n° 1, p. 27-29.

Les critiques formulées par Paul Demiéville et Henri Maspero à l'encontre du Père Wieger nous ramènent inévitablement à l'évaluation de Roland Depierre sur le travail sinologique de Lisa Bresner, précédemment mentionné dans la première partie et réitérée ici²⁵⁰ :

Toute représentation est subjective, qu'elle dépend de l'acuité du regard, de l'intention de savoir et de la qualité des sources ; mais la sinologie peut-elle se structurer en savoir indépendant qui ignorerait les méthodologies et les règles du travail scientifique contemporain ?

Le goût pour l'antique que révèlent ses recherches sur les textes anciens nous conduit bien vers ce courant de *l'orientalisme sinologique savant* ; mais l'artiste revient perpétuellement et souvent avec bonheur et créativité, aux sources de *l'orientalisme artistique*, [...] l'expérience exotique finit par se prolonger par des considérations philosophiques assez vagues sur « la sagesse chinoise ».

Concernant les traductions de Lisa Bresner, Roland Depierre les évalue de la manière suivante²⁵¹ :

La pensée taoïste est donc présentée, non seulement comme une transe mystique, mais comme une déréalisation du monde et une perte d'identité. C'est ce qui intéresse notre sinologue. Malgré leur talent littéraire et leur richesse documentaire, la traduction et les commentaires de ces ouvrages visent moins à nous procurer des textes venus de l'Extrême-Orient et du fonds des âges comme le firent Ricci et Wieger, qu'ils nous invitent à une expérience spirituelle « particulière ».

En réalité, la littérature érudite de Lisa Bresner cherche moins à produire des savoirs sur la Chine ou sur ses penseurs qu'à nous initier à des expériences mentales, suivant en cela le goût post-moderne pour les pensées de l'étrange, les sagesse orientales comme ressources nouvelles pour affronter la « fin des grands récits ».

Sur ce style « particulier » de Lisa Bresner, quelques-unes des raisons ont été explorées dans la première partie en tenant compte de son parcours éducatif, de sa vie, et d'autres facteurs. En rapprochant ici les critiques formulées envers le Père Wieger et celles envers Lisa Bresner, il semble offrir une nouvelle perspective et direction pour comprendre le style de Lisa Bresner : en travaillant sur le Père Wieger, Lisa Bresner aurait-elle été « convertie » au style « 風流 (*fēngliú*) » du Père jésuite ?

Face au style « particulier » de Lisa Bresner, poursuivons l'analyse entamée précédemment pour explorer davantage les facettes.

²⁵⁰ Roland Depierre, « Jade brisé. Lisa Bresner : connaissance et reconnaissance de la Chine », *op. cit.*

²⁵¹ *Ibid.*

Comme évoqué précédemment, pour appréhender les éléments sinologiques dans les œuvres de Lisa Bresner, il convient de distinguer leur rôle et leur fonction selon les domaines spécifiques de création de l'autrice.

Dans le domaine des études sinologiques, comme Lisa Bresner l'a elle-même affirmé, elle n'est pas une spécialiste d'un domaine particulier. Elle partage simplement ses opinions et points de vue sur des sujets qui l'intéressent. En effet, dans les œuvres de Lisa Bresner, les essais et les traductions ne constituent qu'une partie, notamment le recueil d'essais *Tuiles intactes et jades brisés*, regroupant des articles publiés dans des revues, la traduction des trois sections de l'œuvre de Lie Zi, *Du vide parfait*, la traduction des poèmes érotiques chinois avec l'ajout des descriptions imaginaires des illustrations manquantes, publiée sous forme d'un « roman » : *Vingt-trois délices*, la traduction en français des *Affaires résolues à l'ombre du poirier*, et la traduction de *Neuf Chants* et de *Li Sao* de Qu Yuan dans *Pouvoirs de la mélancolie*. Si ces travaux transmettent un style libre et personnel, au-delà des raisons évoquées précédemment, ainsi que de l'identité d'écrivain et de danseuse de l'autrice, ainsi que de sa personnalité et de son style artistique, il est important de souligner que chaque traduction de Lisa Bresner n'est pas réalisée de manière indépendante, mais est plutôt coordonnée avec d'autres projets créatifs. Par exemple, la traduction des œuvres de Lie Zi est liée à la création de son roman *Lao Tseu*, et le texte traduit constitue l'un des résultats des recherches de Lisa Bresner sur les pensées taoïstes. De même, la traduction des *Affaires résolues à l'ombre du poirier* est également coordonnée avec la création de ses œuvres de littérature pour enfants *Les enquêtes de Mélilotus* : c'est l'un des résultats de la lecture et de la recherche de Lisa Bresner sur Robert Van Gulik pendant son séjour au Japon en tant que pensionnaire.

Chez Lisa Bresner, la recherche, la création et la traduction se font simultanément. Ainsi, les traductions de Lisa Bresner ne sont pas entreprises initialement dans un but unique et pur de traduction, ce qui a indirectement conduit à une certaine liberté stylistique dans ses traductions. En fait, les œuvres de Lisa Bresner doivent être considérées comme en ensemble. Lors de la lecture de ses romans, il est nécessaire de prendre en compte son identité et son contexte de sinologue, tandis que lors de la lecture de ses essais et traductions, il faut également considérer l'esprit libre de son autrice et artiste, ainsi que sa vie personnelle, en particulier les deux séparations qu'elle a vécues à l'âge de treize ans avec le divorce de ses parents et à vingt-huit ans avec le décès de son père, ce qui a imprégné l'ensemble de son œuvre d'une sensibilité particulière.

Dans la suite de notre étude, nous plongerons dans divers essais de l'ouvrage *Tuiles intactes et jades brisés* afin d'explorer le style libre et personnel adopté par Lisa Bresner dans ses réflexions en sinologie. Nous examinerons comment elle puise dans les ressources de la pensée chinoise et de l'étymologie des caractères chinois pour aborder ses réflexions sous des angles variés.

1.1.2 Un regard « curieux » en quête de « l'inhabituel chinois »

Dans le style de Lisa Bresner, bien que ses essais s'appuient sur les textes classiques chinois et les pensées philosophiques de la Chine, elle ne se contente pas de suivre le chemin de la simple « vulgarisation culturelle ». Au contraire, elle exprime davantage un goût personnel « sélectif », une inclination « transgressive » qui se concentre sur des éléments « curieux » et « inhabituels ». Son goût vise à susciter l'intérêt pour ce qui est exotique et étrange, voire à « surprendre » et à « étonner » les lecteurs.

1.1.2.1 Une image « diabolisée » de Confucius

Le style libre particulier de Lisa Bresner trouve son expression la plus emblématique dans le deuxième article de *Tuiles intactes et jades brisés*, qui fait suite à celui sur les Pères jésuites. Dans cet article intitulé « L'enfant qui répondit neuf fois à Confucius », Lisa Bresner a choisi de traduire l'histoire entre Confucius et le prodige Xiang Tuo. Cette histoire, où Confucius se prend comme disciple de Xiang Tuo, âgé de seulement sept ans, est un conte légendaire largement répandu en Chine avec plusieurs versions mentionnées dans des ouvrages tels que *Stratagèmes des Royaumes combattants* (*Zhànguó cè* 战国策), *Mémoires historiques* (*Shǐjì* 史记), et *Lunheng* (*Lùnhéng* 论衡). Cependant, Lisa Bresner a délibérément opté pour une version « particulière », issue du *Dunhuang Bianwen* (*Dūnhuáng biànwén* 敦煌变文) de la dynastie Tang, nommée « Le questionnement entre Confucius et Xiang Tuo (*Kǒngzǐ Xiàng Tuō xiāng wèn shū* 孔子项诤相问书) », qui offre une perspective quelque peu « transgressive » et souvent considérée par les érudits comme une satire du confucianisme. À ce sujet, Lisa Bresner explique :

Il existe plusieurs versions – tibétaine, mongole, japonaise, siamoise – de l’histoire de Confucius et de cet enfant. C’est la version chinoise qui nous intéresse car elle nous révélera un Confucius « inconcevable », machiavélique et cruel, méritant le plus sévère des supplices du *Livre Suprême des Récompenses et des Châtiments*, tout à fait différent de l’humble Confucius après son entrevue avec Lao Zi (littéralement Vieil enfant ou Vieux maître). Bien entendu, cette entrevue ne serait qu’une légende inventée par les taoïstes pour altérer la réputation de Confucius ; mais comme dit le proverbe : « Quand la base de la colonne est humide, on sait qu’il va pleuvoir ! » (TIJB, 36)

Dans l’article, Lisa Bresner ne s’est pas beaucoup étendue en commentaires, se contentant simplement de traduire le texte après une brève introduction. La première moitié de l’histoire se déroule à travers des échanges de questions et de réponses. Elle relate principalement la rencontre de Confucius avec Xiang Tuo lors d’un voyage vers l’est. Les deux hommes ont alors engagé un débat portant sur divers sujets tels que les affaires humaines, la société et la famille, l’éthique et la morale, les mythes et légendes, ainsi que l’astronomie et la géographie, sans oublier les phénomènes naturels. Le dialogue entre les deux, ponctué de questions et de réponses, met en lumière l’intelligence exceptionnelle et la sagacité de l’enfant prodige Xiang Tuo, au point même que Confucius lui-même se trouve contraint de s’incliner devant lui. Cette partie, qui constitue le débat entre Confucius et Xiang Tuo, est celle qui a le plus largement transmise. Dans cette partie, en comparant le texte original avec la traduction de Lisa Bresner, on constate que cette dernière reflète généralement l’idée principale tout en apportant des ajustements et des modifications dans certains détails. Par exemple, lorsque Confucius demande le nom de l’enfant et que celui-ci répond « Nom de famille Xiang, prénom Tuo (*Xīng xiàng míng tuō* 姓项名託) » dans le texte original, Lisa Bresner choisit de créer une sorte de mythe personnel en traduisant cela par : « – Bon ! Bon ! dit Confucius, alors comment t’appelles-tu ? – Je n’ai pas de nom. » (TIJB, 38) Dans le dialogue entre Confucius et Xiang Tuo, Lisa Bresner préserve l’essentiel du contenu original tout en respectant la structure et le style d’écriture. Cependant, elle choisit également de supprimer certaines parties du dialogue, par exemple, la partie qui mentionne « 汝知屋上生松, 户前生蓍, 床上生蒲, 犬吠其主, 妇坐使姑 » n’a pas été traduite. Bien que cela ne rende pas la traduction entièrement fidèle au texte original, ces omissions n’altèrent pas la transmission de l’idée principale ni l’esprit du texte et continuent de mettre en valeur l’espièglerie du prodige Xiang Tuo.

Cependant, la seconde moitié de l’histoire diffère considérablement de la première, que ce soit dans le contenu, l’intrigue ou le style d’écriture. Cette seconde partie de l’histoire raconte principalement comment Confucius, après sa défaite dans le débat contre Xiang Tuo, nourrit un profond ressentiment envers lui. Il entreprend alors de le retrouver dans les montagnes où Xiang

Tuo s'est retiré pour étudier et le découvre dans une salle souterraine sous un arbre de cent pieds, où il le tue. Par la suite, le sang de Xiang Tuo fait pousser un bambou de cent pieds de haut, dont les nœuds donnent naissance à des soldats et des chevaux armés d'arcs, de couteaux et d'épées. Confucius, terrifié par cette vision, fait construire un temple consacré à Xiang Tuo. La traduction de Lisa Bresner de cette partie reste généralement fidèle à l'original, tout en ajoutant des éléments littéraires pour rendre l'histoire plus vivante et plus narrative. Nous présentons ici un extrait du texte original ainsi que la traduction de Lisa Bresner sur cette « fin sanglante » de l'histoire :

Le texte original²⁵² :

[...]

夫子拔刀撩乱斫，其人两两不相伤：

化作石人总不语，铁刀割截血汪汪。

项托残去犹未尽，回头遥望启孃孃：

将儿赤血盪盛著，擎向家中七日强。

阿孃不忍见儿血，擎将写（泻）著羹堆傍。

一日二日竹生根，三日四日竹苍苍，

竹竿森森长百尺，节节兵马似神王。

弓刀器械沿身带，腰间宝剑白如霜，

二人登时卻觅胜，谁知项托在先亡。

夫子当时甚惶怕，州县（县）分明置庙堂。

La traduction de Lisa Bresner :

[...] Confucius brandit son sabre et frappa dans tous les sens. Aucun des étudiants ne fut blessé, mais tous se transformèrent en statues de pierre muettes. Seul le petit garçon fut touché mortellement par la lame de Confucius, son sang coulant à flot. Avant de rendre son dernier souffle, l'enfant tourna la tête et s'adressant par l'esprit à sa mère, il lui annonça sa mort. Confucius recueillit son sang dans une jarre et l'emportant avec lui, il quitta la grotte sous l'arbre de cent pieds.

Au bout de sept jours, il arriva chez les parents du petit garçon et leur donna la jarre. Ne supportant pas la vue du sang de son fils défunt, la mère jeta la jarre à côté d'un tas de fumier.

²⁵² Le texte original est disponible en ligne à l'adresse : [Confucius et Xiang Tuo](#), consulté le 27 octobre 2023.

Un ou deux jours plus tard, à l'endroit où le sang s'était écoulé, des racines de bambou poussèrent.

Trois ou quatre jours plus tard, des feuilles de bambou verdoyèrent. Le bambou s'éleva jusqu'à cent pieds de haut. Les nœuds de la tige s'alignaient comme soldats et cavaliers en rang. Le bambou ressemblait à un roi divin armé d'arc et de sabres blancs comme le givre.

Les parents du petit garçon, émerveillés par ce phénomène, ne pouvaient plus croire que leur fils était vraiment mort.

Confucius, lui, fut si effrayé par cette métamorphose qu'il fit construire, partout dans l'Empire, des temples très imposants à la mémoire de son maître de sept ans. (TIJB, 45-46)

Dans l'histoire et la littérature chinoises, bien que l'existence de Confucius soit indéniable, sa figure est souvent confondue avec une dimension religieuse, ce qui complexifie son image. Les authentiques enseignements de Confucius se trouvent mêlés à de nombreuses citations qui lui sont attribuées, engendrant ainsi un dilemme persistant entre l'adoration et la dépréciation de Confucius dans le domaine philosophique chinois. Dans le texte découvert à Dunhuang, une image rare, voire diabolisée, de Confucius est présentée. Certains chercheurs suggèrent que ce texte est le produit des grands bouleversements philosophiques depuis la période des Wei et des Jin. De plus, certaines expressions dans la seconde moitié du texte, telles que « 金剛 (*jīngāng*, Vajra) » et « 化作石人 (*huà zuò shí rén*, transformé en statue de pierre) », peuvent être influencées par les textes et les doctrines bouddhistes, et peuvent être considérées dans une certaine mesure comme le produit d'un conflit entre le confucianisme et le bouddhisme dans une contexte historique spécifique. En ce sens, on pourrait penser que Lisa Bresner a délibérément choisi cet article pour le traduire et le présenter, non seulement par un intérêt personnel pour la transgression, mais aussi pour mettre en évidence les attitudes complexes et variées de l'histoire chinoise envers l'image de Confucius et le confucianisme. À travers l'image « diabolisée » de Confucius, Lisa Bresner cherche à montrer la complexité des croyances et de la situation religieuse en Chine. En fait, cette perspective de Lisa Bresner fait écho à ce qu'elle avait déjà abordée dans son premier article sur les Pères jésuites, à savoir la querelle des rites en Chine. Il s'agit d'un débat religieux et culturel centré sur la légitimité des rites traditionnels chinois dans le contexte de la conversion des Chinois au christianisme, où la compatibilité des rites confucéens était l'une des questions les plus délicates. De la querelle entre la doctrine chrétienne et les coutumes traditionnelles confucéennes à celle entre le bouddhisme et le confucianisme, l'article ainsi que la traduction de Lisa Bresner pourraient être considérés comme une continuation de son intérêt constant pour le thème de la « querelle des rites » et une exploration continue sous d'autres angles.

1.1.2.2 *Le Livre Suprême des Récompenses et des Châtiments*

Le regard curieux de Lisa Bresner envers l'inhabituel chinois est également manifeste dans ses traduction et annotations du *Livre Suprême des Récompenses et des Châtiments*, le troisième article inclus dans *Tuiles intactes et jades brisés*.

Dans cet essai, dès le début, Lisa Bresner adopte un angle relativement transgressif, introduisant *Le Livre Suprême des Récompenses et des Châtiments* de manière saisissante :

Dans les vingt premières pages du roman de Mao Dun, *Minuit*, il n'est question que du Vieux Seigneur Wu et du *Livre Suprême des Récompenses et des Châtiments*. « Le Vieux Seigneur Wu était à moitié paralysé depuis une chute de cheval. Il croyait depuis vingt ans aux miracles promis dans *Le Livre Suprême des Récompenses et des Châtiments*. Chaque année, il faisait imprimer des copies de son exemplaire pour les offrir autour de lui. Il l'avait même recopié à la main, et ne s'en séparait ni pour dormir ni pour dîner. [...] Le plus flagrant des paradoxes de cette époque ressemble à cet homme qui est assis dans une machine moderne et perfectionnée roulant à grande vitesse dans les avenues de Shanghai et qui serre contre lui un vieux traité dont il récite par cœur les commandements : *Des dix mille vices, le plaisir charnel est le plus grand, des cent vertus, la piété filiale est la première.* »

Quelques minutes plus tard, le Vieux Seigneur Wu participe à une soirée où de nombreuses femmes « dénudées » dansent : « Leurs robes de gaze légère cachaient à peine la peau et les contours du corps, il voyait leurs seins hauts aux pointes roses et les poils fins sous leurs aisselles ! Des seins par centaines pointaient, frissonnaient, tremblotaient et voltigeaient dans toute la salle ! Ils s'entassaient et oppressaient sa poitrine et ses genoux où était posé *Le Livre Suprême des Récompenses et des Châtiments*. [...] 'Démon !' tenta de crier le Vieux Seigneur Wu [...] puis il perdit connaissance. » (TIJB, 47-48)

Le Livre Suprême des Récompenses et des Châtiments (*Tàishàng Gǎnyìng Piān* 太上感應篇) est un ouvrage de la dynastie des Song dont l'auteur demeure inconnu. Il est largement diffusé dans la culture chinoise comme un guide pour inciter aux bonnes actions et à l'accumulation de mérites. Pendant la dynastie des Song, où les trois principales « religions » (confucianisme, taoïsme et bouddhisme) étaient étroitement liées, cet ouvrage, bien qu'habituellement associé à la lecture populaire taoïste, intègre en réalité les principes fondamentaux de la fusion des trois doctrines. Il incorpore ainsi des perspectives morales et éthiques issues du confucianisme, du taoïsme et du bouddhisme, dans le but d'orienter les individus vers le bien et de promouvoir une éducation morale.

Au fil des époques et des contextes historiques, les évaluations du *Livre Suprême des Récompenses et des Châtiments* ont fluctué. Depuis la dynastie des Song, ce texte était généralement perçu de manière positive, considéré comme un outil bénéfique pour l'éducation

morale. Bien que les lettrés à travers différentes époques et dynasties aient interprété le livre selon des perspectives variées, qu'il s'agisse du taoïsme, du confucianisme, du bouddhisme ou d'autres traditions, ils reconnaissaient en général son impact positif. Cependant, aux alentours du Mouvement du 4 Mai, avec la remise en question de l'étude des classiques, *Le Livre Suprême des Récompenses et des Châtiments* a également été perçu comme un produit de la culture « féodale ». À cette période, l'influence de la pensée occidentale se faisait sentir en Chine, remettant en question les systèmes éducatif et culturel chinois. Les défis auxquels la Chine était confrontée n'étaient plus simplement ceux du passé ou de l'harmonisation entre les trois doctrines, mais englobaient également des enjeux de confrontation entre l'Orient et l'Occident. Ainsi, dans ce contexte, *Le Livre Suprême des Récompenses et des Châtiments* a été considéré comme représentatif de l'ancienne pensée, critiqué et rejeté par des intellectuels tels que Zhang Taiyan, Lu Xun et Mao Dun. Toutefois, dans la société chinoise contemporaine, la perception a évolué et *Le Livre Suprême des Récompenses et des Châtiments* a retrouvé sa reconnaissance, attirant à nouveau l'attention du public.

Dans l'article, Lisa Bresner mentionne le roman de Mao Dun, *Minuit*, dans lequel le personnage du Vieux Seigneur Wu représente le féodalisme, confronté à la modernité urbaine de Shanghai sous l'influence occidentale. Les nombreux chocs qu'il subit finissent par le terrasser dans un tragique accident vasculaire cérébral. Cette mort symbolise la résistance opiniâtre et conservatrice d'une Chine féodale face à la modernité occidentale, aboutissant à son effacement progressif, tout comme le sort réservé au *Livre Suprême des Récompenses et des Châtiments*, relégué aux oubliettes dans le récit.

Pourtant, bien que Lisa Bresner ait opté pour un passage percutant et captivant du roman de Mao Dun, susceptible d'attirer immédiatement l'attention du lecteur, elle n'a pas pris le temps, dans les annotations ou le reste du texte, de présenter et d'expliquer le contexte historique spécifique du *Livre Suprême des Récompenses et des Châtiments* dans le roman *Minuit*. Cela risque de laisser les lecteurs perplexes une fois passé l'effet de surprise et de fascination, voire de les conduire à une compréhension erronée et incomplète du *Livre Suprême des Récompenses et des Châtiments*. À cet égard, comme l'a souligné Roland Depierre, certaines analyses de Lisa Bresner semblent davantage viser à offrir aux lecteurs une « expérience particulière », parfois au détriment d'une analyse objective et d'une interprétation de l'objet d'étude.

Dans le texte qui suit, Lisa Bresner présente de façon libre et légèrement humoristique quelques traits saillants du *Livre Suprême des Récompenses et des Châtiments*. Elle évoque

notamment la fusion des trois grandes doctrines en Chine, son auteur anonyme et difficile à identifier, ainsi que l'utilisation du concept de « bien » et « mal » comme critère de jugement moral :

[...] En effet, ce traité marie aussi bien les procédés alchimiques taoïstes avec les citations de Confucius qu'avec le Canon bouddhique. On pressent déjà la leçon d'humanité que nous donne une morale qui se voue à des croyances différentes ! Confucianiste le jour, taoïste la nuit, le mandarin n'en fréquente pas moins les temples bouddhiques pour faire un vœu de temps en temps. Qu'ils avalent des pilules, des sacrifices ou de la fumée d'encens, les Chinois, quelles que soient leurs religions, craignent le châtement céleste ; ils redoutent non pas la brimade classique du monothéisme, mais la rétribution faste ou néfaste de leurs actes. [...] Ce n'est ni l'Enfer ni le Paradis qui guettent notre lecteur du *Livre Suprême des Récompenses et des Châtiments*. C'est un bureau comptable ! Toutes ses actions sont notées sur deux colonnes. Une colonne pour les *Shan* (les bonus) et une colonne pour les *Wu* (les malus). Un certain nombre de *Shan* vous rapporteront quelques années supplémentaires à vivre, un certain nombre de *Wu* vous ôteront tout espoir de partir en retraite. (TIJB, 48-49)

Dans la suite du texte, Lisa Bresner a sélectionné quelques passages du *Livre Suprême des Récompenses et des Châtiments* pour les traduire, expliquer et commenter. Bien que sa traduction du chinois au français du texte reste généralement fidèle à l'original, Lisa Bresner adopte une approche quelque peu « marginale » dans ses commentaires. Elle met en avant ses propres préférences et offre un regard curieux sur des éléments culturels chinois qui peuvent sembler exotiques, inhabituels voire étonnants pour les lecteurs occidentaux.

Par exemple, pour illustrer les concepts de Bien et de Mal en Chine, au lieu de choisir des exemples plus ordinaires et courants, Lisa Bresner a opté pour des exemples quelque peu « extrêmes », tels que « l'acte sexuel », « le bourreau » et « le libertin » :

Les notions de Bien et de Mal ne sont absolument pas synonymes de Grâce et de Péch. Comme l'acte sexuel, les actes divers qui remplissent la vie d'un homme chinois ne se déroulent pas dans une confrontation du bon et du mauvais mais toujours dans la recherche d'une harmonie avec la nature et donc avec soi-même. Ainsi le bourreau ou le libertin ne ressentent pas de culpabilité tant qu'ils sont en accord avec l'extase forcément favorable que leur procurent leurs actes. (TIJB, 51)

Lorsqu'elle commente la phrase « Quand on chérit dans son cœur tous les êtres vivants » du *Livre Suprême des Récompenses et de Châtiments*, Lisa Bresner ne se contente pas seulement de souligner le lien étroit entre les Chinois et la nature à travers la peinture chinoise du paysage, où les montagnes et les rivières dominent souvent la toile tandis que les personnages apparaissent de manière sporadique. Elle met également en avant des éléments de la culture chinoise qu'elle affectionne particulièrement, comme l'ermite Lin Bu, le poirier sous lequel se

dénouent des intrigues policières, ou encore des métaphores érotiques subtilement dissimulées derrière des symboles végétaux. Plutôt que de simplement présenter la nature d'un point de vue chinois plus général, Lisa Bresner préfère mettre en lumière la dimension spirituelle d'une nature des lettrés-ermite, la manière dont la nature est métaphorisée dans un contexte policier, voire même une nature érotisée :

Une expression dit encore : « Les prunus me tiennent lieu de femmes et les grues d'enfants. » Elle signifie que l'on vit en ermite dans la montagne.

Le végétal est partout. Aussi dans les cours de justice de l'antiquité. Le ministre des Zhou avait en effet l'habitude d'entendre les procès sous un jujubier, un acacia ou un poirier.

La botanique est partout. Aussi du côté de Sodome, quand un homme dit à sa femme qu'il va lui cueillir la fleur de derrière, *hou ting hua*. (TIJB, 56)

De plus, en ce qui concerne le commentaire sur la phrase « Décrire la laideur de quelqu'un et révéler ses secrets », Lisa Bresner a cité un extrait du *Shi Jing*, où des métaphores plus ou moins « inhabituelles » sont utilisées, telles que les légumes et les insectes. Puis, toujours pour commenter la même phrase, elle a opté pour une anecdote cruelle :

Voici le portrait (toujours issu des flore-faune-métaphores) d'une beauté. « Ses doigts sont blancs et délicats comme les jeunes pousses de laitons, sa peau blanche comme la graisse figée, son cou long comme le ver qui ronge le bois, ses dents blanches et régulières comme les pépins de la courge, son front large comme celui de la cigale, ses sourcils minces et arqués comme les antennes du papillon... » (Extrait du *Shi Jing*, *Le Livre des Odes*, livre V, chant III)

Une spécialité culinaire de l'antiquité nous apprend de quels soins le roi des Zhao (319-352) comblait les plus belles felles de ses voisins : « Après les avoir enlevées et violées, il ordonnait qu'on les rassemble en rang, maquillées et parées. Il choisissait les plus aimables d'entre elles et les envoyait aux cuisines. Là, les cuisiniers les décapitaient, faisaient cuire leurs corps et nettoyaient leurs têtes. À table, les plats étaient ensuite servis devant les invités du roi. On plaçait chaque tête dans le plat de viande qui lui correspondait... afin probablement de prouver que l'on n'avait pas choisi les plus laides, suggère le Père Léon Wieger qui avait déjà rapporté ce gracieux menu dans son *Histoire de l'Antiquité*. (TIJB, 72-73)

Un autre exemple. Examinons les récits et anecdotes « curieuses » soigneusement sélectionnés par Lisa Bresner pour éclairer les notions de Bien et de Mal ainsi que les relations entre un époux et ses épouses au sein d'une famille dans la Chine ancienne. Tout d'abord, Lisa Bresner évoque une histoire de la dynastie Zhou, tirée de *La Vie sexuelle dans la Chine ancienne* de Robert Van Gulik, où le roi, doté d'une centaine de concubines, pratique l'abstinence afin de conserver sa vitalité. Il ne se libère qu'une fois par mois, à la pleine lune, lorsqu'il visite la reine

dans l'espoir de concevoir un héritier robuste et intelligent. Ensuite, Lisa Bresner raconte une autre anecdote issue du *Han Fei Zi*, mettant en scène Cheng Xiu, une concubine jadis chérie du roi Chu. Pour éviter de tomber en disgrâce, Cheng Xiu induit la nouvelle concubine en erreur en affirmant que le roi préfère les femmes qui couvrent leur nez et leur bouche de leur main. Lorsque le roi Chu demande des explications à Cheng Xiu sur le comportement de la nouvelle concubine, celle-ci invoque l'intolérance de cette dernière à l'égard de l'haleine du roi. En réaction, le roi Chu, furieux, ordonne que le nez de la nouvelle concubine soit coupé, permettant ainsi à Cheng Xiu de préserver sa position. Lisa Bresner utilise cette anecdote pour illustrer les souffrances endurées par les concubines dans la Chine ancienne :

Les concubines étaient souvent victimes de tortures si elles enfreignaient des règles ou que leur beauté menaçait les privilèges de l'épouse officielle. Accouplée avec des chiens et des bœufs, poursuivie par l'épouse jalouse avec des aiguilles rougies au tison, une concubine voulut se suicider en se jetant dans un puits. Mais la sadique épouse la rattrapa pour qu'elle connaisse une mort moins rapide et moins douce. Elle transperça son utérus avec une baguette, lui coupa le nez, la langue et les lèvres puis la fit enfin brûler. (TIJB, 62)

En outre, Lisa Bresner adopte également une approche « curieuse » en mentionnant les conseils prodigués à un maître de maison chinois du XVI^e siècle pour faciliter l'acceptation d'une nouvelle concubine dans son foyer :

La bonne méthode pour présenter une nouvelle femme chez soi, c'est de surveiller son désir, de ne pas se jeter sur la chair fraîche. Il faut au contraire feindre de ne s'intéresser qu'aux anciennes femmes et donc entretenir chaque soir des rapports sexuels avec elles en demandant à la nouvelle de rester debout près du lit et de regarder attentivement. Après une semaine, on peut s'unir enfin avec la concubine en prenant soin d'inviter autour du lit la première épouse et les autres femmes de la maison pour qu'elles puissent voir de leurs yeux que cette concubine n'a rien qu'elles n'aient elles aussi... (TIJB, 63)

Parmi les exemples sélectionnés par Lisa Bresner, on remarque que bien qu'ils reposent sur des bases solides en sinologie et une compréhension des textes classiques chinois, leur lien avec *Le Livre Suprême des Récompenses et des Châtiments* semble ténu. Plutôt que d'offrir une analyse directe du contenu de cet ouvrage, les exemples de Lisa Bresner semblent plutôt destinés à éveiller la curiosité des lecteurs en mettant en avant des éléments culturels plus sensationnels, tels que l'érotisme et les supplices, véhiculant ainsi une vision fantasmée de la Chine ancienne.

Dans l'ensemble, cet essai de Lisa Bresner se situe quelque part entre la vulgarisation culturelle et la recherche académique en sinologie, mais penche davantage vers un style libre, presque inclassable. Il s'apparente à une exploration culturelle, visant à éveiller l'intérêt des

lecteurs pour la culture chinoise et à répondre à leur curiosité à travers des éléments culturels captivants.

Dans l'article, Lisa Bresner a réussi à traduire le texte chinois du *Livre Suprême des Récompenses et des Châtiments* tout en préservant son sens original. De plus, elle a choisi de traduire certains commentaires anonymes provenant de différentes époques historiques, ainsi que des récits populaires supplémentaires qui enrichissent l'interprétation du texte original. Cette approche a permis à sa traduction et à son introduction de jouer un rôle significatif dans la vulgarisation culturelle. De plus, les explications, commentaires et ajouts de contenu que Lisa Bresner a apportés à sa traduction témoignent de sa maîtrise solide de la langue et de la culture chinoises ainsi que de ses compétences en études sinologiques. Elle puise dans un large éventail de références, des mythologies aux œuvres classiques, en passant par les contes folkloriques et les proverbes chinois. Les citations et les références qu'elle inclut dans les notes, telles que celles de Jacques Gernet, de Paul Demiéville, ou de Robert Van Gulik, entre autres, montrent que les recherches de Lisa Bresner sont fondées sur une documentation solide des œuvres classiques de la sinologie. En outre, la variété et la liberté de formes utilisées dans ses commentaires, qui incluent des anecdotes ou des dictons chinois cités, des démonstrations des étymologies des idéogrammes, ainsi que des explications et ajouts sur certains termes et expressions chinois, ajoutent à la richesse de l'ensemble. De plus, les réflexions de Lisa Bresner sur les comparaisons entre les croyances religieuses et les cultures traditionnelles chinoises et occidentales, en mettant en lumière les difficultés auxquelles les missionnaires sont confrontés en raison des différences culturelles en Chine, enrichissent encore davantage son analyse.

Cependant, entre la vulgarisation culturelle et la recherche sinologique, le style d'écriture libre de Lisa Bresner et la présentation relativement personnelle de son essai créent une certaine ambiguïté. Comme mentionné précédemment, les commentaires de Lisa Bresner ne sont pas toujours en corrélation directe avec les passages qu'elle examine dans le texte, mais ressemblent davantage à une sorte d'« exposition » de ses propres goûts culturels et connaissances personnelles, où elle cherche à partager, avec enthousiasme et intérêt, les éléments culturels chinois qu'elle trouve « intéressants », particulièrement ceux qu'elle juge « curieux » pour leur côté « étrange, inhabituel ou exotique ». Cette forme d'« exposition » est renforcée par le fait que Lisa Bresner présente de nombreux points de vue intéressants, agrémentés d'anecdotes et de citations, sans pour autant les développer, les approfondir ou les étayer. Bien que cela soit le fruit du style libre ainsi que des sauts de pensée de l'autrice, cela peut susciter à la fois l'intérêt et la perplexité chez les lecteurs. Cette caractéristique se trouve

à plusieurs endroits dans le texte, où certains arguments ne sont pas pleinement développés. Ainsi, bien que l'article de Lisa Bresner soit érudit et regorge d'idées intéressantes et de références sinologique, son style de commentaire libre lui fait perdre une certaine rigueur et confère inévitablement une certaine légèreté à son propos.

1.1.3 Le jeu de « cache-cache » dans les idéogrammes

Dans le précédent chapitre, nous avons abordé la collection « Étymologie animée » de Lisa Bresner, où nous avons souligné son penchant pour l'utilisation ludique de l'étymologie des idéogrammes et la décomposition des caractères pour exprimer sa vision de la langue et de la culture chinoises. Cette approche transparaît à la fois dans ses œuvres pour enfants et dans ses essais sinologiques. Bien que dans ses ouvrages destinés aux plus jeunes, ses interprétations parfois libres et imaginatives des idéogrammes puissent s'écarter de leur origine étymologique, elles s'avèrent adaptées, car elles visent à éveiller leur curiosité et leur créativité linguistique. Cette liberté d'interprétation peut ainsi être perçue comme un moyen ludique de diffuser la culture chinoise auprès des enfants. Cependant, la question se pose de savoir si ce jeu de « cache-cache » avec les idéogrammes, tel qu'il est pratiqué dans ses essais, est tout aussi approprié et justifiable. Est-ce une approche qui tient la route par elle-même, ou bien, comme l'a soulevé Roland Depierre, cette interprétation subjective et parfois fantaisiste ne manque-t-elle pas de la rigueur académique nécessaire ?

Dans ses essais, les réflexions de Lisa Bresner, qui trouvent leur inspiration dans l'étymologie des idéogrammes ou dans la décomposition des caractères chinois, se manifestent principalement dans trois textes : « *Le Livre Suprême des Récompenses et des Châtiments* », « Un moine deux femmes mille postures » et « Parades ». Par la suite, nous examinerons ses sources et références, sa méthode et son style d'interprétation, ainsi que la pertinence et la cohérence de ses analyses par rapport au contenu du texte.

Les interprétations des idéogrammes par Lisa Bresner, fondées sur l'étymologie et la décomposition des caractères, révèlent généralement trois facettes distinctes :

Tout d'abord, ses explications s'inscrivent largement dans l'évolution historique et les règles de formation des caractères chinois. Lisa Bresner puise dans une variété d'ouvrages de référence occidentaux et chinois, tels que le *Shuowen Jiezi*, le *Dictionnaire Kangxi*, le

Dictionnaire Ricci, ou encore les travaux de Léon Wieger, pour étayer ses propos. Elle enrichit ses sources de ses propres connaissances sinologiques, offrant ainsi des interprétations plus complètes et étendues.

Ensuite, une partie des explications de Lisa Bresner semble parfois ambiguë, ce qui trouve en réalité son origine dans les interprétations de Léon Wieger, qu'elle cite fréquemment. Par conséquent, Lisa Bresner « hérite » inévitablement de certaines ambiguïtés et imprécisions présentes dans les travaux de ce dernier.

Enfin, Lisa Bresner propose également des interprétations libres, personnelles et créatives. Ces dernières reflètent souvent ses propres réflexions philosophiques et spirituelles sur la langue chinoise, allant au-delà des simples règles étymologiques pour offrir des déductions originales voire « audacieuses », imprégnées d'une dimension artistique et littéraire.

Par la suite, nous examinerons et étudierons ces trois dimensions en utilisant quelques exemples concrets tirés des essais de Lisa Bresner.

1.1.3.1 Une interprétation fidèle

Dans l'ensemble, les interprétations de Lisa Bresner suivent de près les principes d'étymologie des caractères chinois. Elle se base sur des ouvrages classiques tels que le *Shuowen Jiezi* et le *Dictionnaire Ricci* pour interpréter les caractères, tout en s'inspirant particulièrement des explications de Léon Wieger dans son ouvrage *Caractères chinois*. De plus, en intégrant ses propres lectures et connaissances en sinologie, Lisa Bresner ajoute également ses propres compréhensions et explications.

Par exemple, dans son essai portant sur *Le Livre Suprême des Récompenses et des Châtiments*, ses interprétations des caractères « 善, 義 et 獄 », sans doute largement influencées par celles de Léon Wieger, restent généralement appropriées et raisonnables, et conformes aux règles étymologiques des caractères chinois :

[...] Pour revenir à nos moutons, montrons les cornes de celui que l'on trouve dans l'idéogramme *Shan* que l'on peut traduire par *accord, bonne entente, bien, doux, intime, exceller à, bonifier, approuver*. Pour faire le *Shan* 善, il nous faut un mouton, vu de dos par le dessus avec deux cornes, quatre pattes et la queue : 羊. Voici donc l'idéogramme du mouton, qui nous donne l'idée de douceur, de paix, d'harmonie. Ajoutons dessous deux paroles face à face, en conflit ; il s'agit d'une dispute : mouton, paix 羊 + dispute

諍 = Shan 諍. *Le calme retrouvé après la querelle*, c'est ainsi que l'on dit le *Shan*, le *Bien* en chinois. (TIJB, 52-53)

Le mouton, déjà rencontré dans *Shan*, montre à nouveau ses cornes dans l'idéogramme qui signifie « justice », Yi 義. Cette fois il est placé, non pas au-dessus de deux paroles en conflit, mais au-dessus de deux halberdes qui se choquent : mouton 羊 + deux halberdes 我 = justice 義. Ces deux halberdes désignent le *moi*, le *je*, en chinois. On se bat pour son droit.

Les premières cours de justice de l'antiquité chinoise, nous l'avons vu, se tenaient traditionnellement sous un jujubier, un acacia ou un poirier. Et les plaignants tels des chiens s'aboyaient dessus. Le premier mot qui désigne un *procès* et qui signifie aussi *prison* est composé de deux chiens avec la clé de la parole au milieu, il s'agit des deux parties qui s'entre-déchirent avec des mots : chien 犬 + parole 言 + chien 犬 = prison 獄. On raconte que Confucius s'extasia sur la fidélité de cette image du chien. Le jésuite et sinologue Léon Wiegier ne manque pas de s'en étonner : « Cela donne à penser que les chiens, contemporains du philosophe, étaient de singuliers animaux ! » (TIJB, 59)

Voyons à présent les interprétations de ces caractères par Léon Wiegier :

諍 : Accord, bonne 羊 entente rétablie après 諍 une dispute ; sens étendu, aménité, douceur, bon, bien²⁵³.

我 : Deux halberdes en conflit, deux droits qui se choquent, mon droit, et par extension, mon *moi*, ma personne ; pronom personnel, je, moi²⁵⁴.

義 : Accord, bonne 羊 entente, paix rétablie après 我 un conflit ; convention conclue après un désaccord, laquelle rétablit la concorde et satisfait les esprits. De là tous les sens dérivés de cet important caractère ; le fond d'une affaire, vérité, droit ; convention, conventionnel ; juste, équitable, convenable, etc.²⁵⁵

獄 : Procès, litige. Deux 犬 chiens, les deux parties, qui s'entre-déchirent en 言 paroles, qui s'accusent mutuellement. Sens étendus, tribunal, prison²⁵⁶.

En fait, la plupart des explications étymologiques fournies par Lisa Bresner dans ses essais correspondent aux règles étymologiques. Bien que sa manière d'exprimer et de présenter les idées puisse parfois paraître libre, il est indéniable que ses interprétations reposent sur des recherches sinologiques solides.

²⁵³ Léon Wiegier, *Caractères chinois* (3^e édition), *op. cit.*, p. 227.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 218.

²⁵⁵ *Ibid.*

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 367.

1.1.3.2 Une influence du Père Wieger

Cependant, dans les interprétations de Lisa Bresner, on remarque aussi des éléments qui semblent plutôt libres et inventés, et qui semblent manquer de rigueur. Une des raisons probables est liée à ses sources. Après comparaison, il s'avère que les explications de Lisa Bresner sur l'origine des caractères chinois proviennent principalement du livre de Léon Wieger, *Caractères chinois*. Bien que cet ouvrage soit considéré comme un classique et un pionnier dans l'étude de l'origine des caractères chinois, sa compréhension et son interprétation des caractères sont inévitablement limitées par le contexte de son époque, son incomplétude, ainsi que par une certaine propension à des erreurs et à des interprétations littérales. En s'appuyant sur les références fournies par Léon Wieger, le texte de Lisa Bresner se trouve donc naturellement imprégné de certaines interprétations controversées et apparemment moins rigoureuses quant à l'origine des caractères.

Par exemple, Lisa Bresner donne les explications suivantes pour le caractère « 惡 » :

Pour ce qui est de l'idéogramme *E* 惡 (prononcer *E* comme une expectoration brutale) que l'on peut traduire par *haïr, pervers, laid, malade, sale, excréments, mauvais*, il commence par une équerre antique 丂, qui symbolise le travail, l'œuvre, car l'équerre donne leur forme à toutes choses, elle forme l'angle droit des carrés où s'inscrivent les cercles, etc.

Cette équerre est ensuite dédoublée et déformée : 亞.

Nous avons alors le sens de *laid, bossu, difforme*. Il suffit d'ajouter le cœur 心 en dessous pour obtenir *E* 惡, c'est-à-dire un *cœur bossu* qui provoque l'aversion, la haine. (TIJB, 53)

L'interprétation de Lisa Bresner concernant l'idéogramme « 惡 » pose quelques problèmes. En ce qui concerne l'explication du caractère « 惡 », selon le *Shuowen Jiezi*, il est classé comme un caractère phono-sémantique, où « 亞 » est son élément phonétique. Quant au caractère « 亞 », selon son évolution historique dans le domaine de l'étude des origines des caractères chinois, il est généralement interprété comme la représentation en plan vue de dessus des anciennes constructions de peuplement, ou comme des moules de bronze. Bien que diverses interprétations aient été avancées quant au sens initial du caractère « 亞 », aucun consensus universel n'a été atteint à ce sujet. Néanmoins, même en prenant en compte ces éléments, si l'on compare les formes anciennes et l'évolution historique des caractères « 亞 » et « 丂 », il semble qu'il n'y ait pas suffisamment de preuves pour prouver un lien entre ces deux caractères

chinois. Dans l'interprétation de Lisa Bresner, « 亞 » est expliqué comme étant dérivé de « 工 » en se scindant et en se déformant. Cette perspective semble manquer de bases théoriques solides sur l'évolution des caractères chinois et ressemble davantage à une interprétation imaginative et inventée, manquant de rigueur.

Pourtant, en réalité, cette interprétation ne découle pas de Lisa Bresner. En fait, elle a simplement emprunté les explications de Léon Wieger concernant les caractères « 亞 » et « 惡 » dans son ouvrage *Caractères chinois*, sans toutefois indiquer clairement la source de son interprétation dans son essai. Voici comment Léon Wieger explique ces caractères²⁵⁷ :

亞 : Ouvrage 工 laid, bossu, difforme. La ligne verticale est dédoublée, afin de figurer la déformation en divers sens.

惡 : Le mal moral, 亞 difformité du 心 cœur ; et l'aversion qu'il cause, détester, haïr.

De même, dans son essai, Lisa Bresner a également mené une série de réflexions et d'explications autour du caractère « 女 » :

L'étymologie de l'idéogramme « 妾 » qui signifie *concubine* nous révèle qu'il s'agissait d'une femme coupable ou d'une fille de criminel réduite au rang d'esclave.

Le sort graphique réservé à l'épouse officielle « 妻 » n'est pas plus confortable : on voit une femme qui tient en main un balai ou un plumeau.

Quant à la favorite de l'empereur, c'est la femme 女 personnelle 己, celle que l'homme assortit à sa personne : « 妃 » .

Toutes ces femmes, on peut s'en douter, nourrissent une certaine rancune quant à l'aimable façon dont les avaient schématisées les scribes de l'antiquité. Dans l'idéogramme qui exprime la colère : « 怒 », on voit « une femme 女 », « la main 又 » de l'homme qui la possède et le pauvre « cœur 心 » de la révoltée.

Deux femmes ensemble 姦 signifient la querelle car elles ne sont que des commères ; mais trois femmes réunies 姦 ne désigneront pas cette fois la crise de nerfs ou l'hystérie du sexe faible, mais la fourberie chez un homme, le viol et l'adultère. Car, dit-on, « qui séduit les femmes trahit les hommes ». (TIJB, 63-64)

Dans les interprétations de Lisa Bresner autour du caractère « 女 (femme) », plusieurs questions se posent également. Par exemple, en ce qui concerne le caractère « 妻 (épouse officielle) »,

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 260.

selon son évolution étymologique, il est décrit dans le script des Sceaux comme composé d'une représentation graphique de trois mèches de cheveux coiffées en chignon et du caractère « 女 (femme) ». Cette interprétation repose sur le fait que le chignon en trois mèches était une coiffure typique des femmes mariées de l'époque des Zhou, d'où le sens d'épouse²⁵⁸. Cependant, l'explication de Lisa Bresner, qui voit cela comme un balai ou un plumeau, semble être une supposition subjective basée sur la forme du caractère, sans tenir compte de son évolution étymologique. Quant au caractère « 妃 (concubine) », dans le *Shuowen Jiezi*, seul « 己 » est désigné comme la clé phonétique, sans qu'il n'y ait de preuve claire sur le lien précis entre les deux parties de ce caractère. Ainsi, l'interprétation de Lisa Bresner, « la femme personnelle », semble tirer des liens subjectifs peu perceptibles. De même, pour le caractère « 怒 (colère) », la partie « 奴 » est généralement identifiée comme sa clé phonétique, mais il n'y a pas non plus de preuve concluante sur la relation entre « 奴 » et « 心 ». Par conséquent, l'interprétation légèrement féministe de Lisa Bresner, qui traduit « 怒 » comme « la révolte d'une femme possédée », semble également manquer d'objectivité.

Cependant, après avoir comparé les explications de Léon Wieger et de Lisa Bresner, nous constatons que les interprétations de Lisa Bresner sont également largement inspirées par celles proposées par Léon Wieger. Toutefois, Lisa Bresner y apporte sa propre compréhension, ainsi qu'une analyse et une déduction supplémentaire. Les interprétations du Père Wieger sont les suivantes :

妾 : Fille d'un criminel, réduite en servage, selon l'usage ancien ; sens étendu, concubine²⁵⁹.

妻 : Épouse. Personne féminine qui tient un balai ou un plumeau. Car, dit la Glose, la femme a le soin de l'intérieur²⁶⁰.

妃 : Assortir une femme à sa personne. Jadis l'appellatif des concubines impériales²⁶¹.

妒 : Querelle, accusations mutuelles. Car, dit la Glose, avec une certaine mélancolie, deux femmes ne peuvent pas s'entendre²⁶².

姦 : Libertinage, trahison. Car, dit la Glose, quiconque séduit les femmes, trahit les hommes²⁶³.

²⁵⁸ Xueqin Li (dir.) (李学勤主编), *Origines des caractères (字源)*, Tianjin (天津), Maison d'édition des anciens textes de Tianjin (天津古籍出版社), 2013, p. 1089.

²⁵⁹ Léon Wieger, *Caractères chinois* (3^e édition), *op. cit.*, p. 206.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 150.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 263.

²⁶² *Ibid.*, p. 207.

²⁶³ *Ibid.*

Ou encore, les interprétations de Lisa Bresner des idéogrammes « 真 » et « 無 » semblent plutôt subjectives et basées sur une simple lecture des caractères ; cependant, en réalité, elles trouvent aussi leurs origines dans les explications de Léon Wieger :

Sur le caractère « 真 » :

L'interprétation de Lisa Bresner :

L'idéogramme *Zhen* 真, employé pour signifier ce qui est *parfait, vrai*, est composé de « dix + yeux + objet sur un piédestal » : Dix yeux examinent un objet placé en hauteur et ne découvrent aucune imperfection. C'est par ce terme que les taoïstes désignent les *hommes vrais*, détenteurs de la nature sans mélange artificiel. (TIJB, 68)

L'interprétation de Léon Wieger :

真 : Parfaitement vrai. L'objet ayant été placé sur un piédestal, bien en vue, dix yeux n'ont pu y découvrir aucune erreur, aucune faute. [...] Les Taoïstes ayant fait de la nature vraie, sans mélange d'artificiel, la caractéristique des 真人 hommes parfaits produits par leurs méthodes, ont ajouté 匕 transformer au haut du 直 contracté²⁶⁴.

Sur le caractère « 無 » :

L'interprétation de Lisa Bresner :

Wu 無 *il n'y a pas*, s'écrit comme suit dans l'ancienne calligraphie chinoise, dite « Petit Sceau » : grands hommes + unir + détruire + deux arbres. Des hommes grands s'unissent pour abattre des arbres. Il y a deux arbres dans l'idéogramme, les hommes les coupent, il n'y a plus d'arbres. L'arbre disparaît, et voici le non-être absolu ? Ce que nous entendons par non-être se résumerait en chinois au métier du bûcheron ! Trop simplement bucolique ? Encore faut-il savoir se servir de sa hache toute une vie sans jamais avoir besoin de l'aiguiser. La hache ne s'émousse pas car le bûcheron connaît l'arbre et ses failles pour mieux l'entailler sans de toute sa vie user sa hache. Loin de la raison pure, nous sommes, en Chine, pétris par la nature, et les philosophes pensent et s'expriment à travers elle. L'Occidental cueille la fleur, l'Oriental « la mérite ». (TIJB, 146-147)

L'interprétation de Léon Wieger :

無 : Action d'une multitude d'hommes sur une forêt, destruction de cette forêt, déboisement. [...] Sens général, disparition, absence, manque, négation. C'est dans ce sens abstrait, que le caractère s'emploie maintenant²⁶⁵.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 44.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 43.

Il est donc évident que les interprétations de Lisa Bresner, parfois qualifiées de « subjectives, spirituelles ou artistiques », ne sont pas simplement le fruit de son style d'écriture ou de ses penchants littéraires, mais sont également façonnées par les références et les sources qu'elle consulte.

1.1.3.3 Un regard littéraire et spirituel

À travers l'analyse précédente, il est évident que dans les essais de Lisa Bresner, ses explications, qui s'appuient sur l'étymologie des idéogrammes, se distinguent d'une étude académique rigoureuse des origines des caractères chinois. Son objectif principal semble être de présenter une série de réflexions spirituelles et philosophiques inspirées par les idéogrammes. Ces réflexions se manifestent principalement dans ses deux essais intitulés « Un moine deux femmes mille postures : fascination et métaphores de la Chine » et « Parades ».

Dans son essai « Un moine deux femmes mille postures : fascination et métaphores de la Chine », Lisa Bresner explore principalement la fascinante richesse picturale et sémantique de la langue chinoise à travers l'étymologie des idéogrammes. Elle met en lumière les dimensions imaginatives, inventives et créatives inscrites dans la structure des caractères chinois, offrant ainsi un terreau fertile pour la création artistique et littéraire. Dans cet essai, Lisa Bresner s'appuie sur sa propre expérience d'apprentissage des caractères chinois et propose des explications détaillées. Certaines de ces citations ont déjà été évoquées précédemment, nous les reprenons ici pour poursuivre notre analyse :

La Chine, une fantaisie de philosophe.

[...]

La Chine, une rêverie d'écrivains.

[...]

Il est peu d'époques où l'Europe n'ait pas regardé la Chine d'un œil à la fois fasciné et désorienté. Il est bon que l'étrangeté chinoise nous soit offerte comme un gage de dépassement. Nous ne serions pas ce que nous sommes sans la Chine et notre fascination de la Chine.

[...]

Si l'ancien Empire, par son empire jamais révoqué, a provoqué la naissance d'écrivains dans le corps de voyageurs contrariés, que reste-t-il aujourd'hui de la rêverie de l'Orient quand on peut rejoindre

Shanghai en dix heures d'avion ? L'Écriture. Je pense que l'Écriture propre à la Chine, ce système de signes qui a légitimé la puissance mandarinale et abreuvé nos fantasmes quand nous étions en Occident à court de fictions, cette toile d'idéogrammes sera pour longtemps notre filet, celui qui nous rassure, telle une parade à nos acrobaties les plus romanesques et les plus obscures.

[...]

N'est-ce pas, semble-t-il, une langue dont peut rêver un romancier ?

L'efficacité de cet écrit au détriment de la parole m'a séduite quand j'étais adolescente... Ma rencontre avec le chinois s'est déroulée ainsi : je me suis amusée à recopier les inscriptions calligraphiées dans les lavis chinois sans comprendre ce que je m'appliquais à reproduire. Ces idéogrammes recelaient une force, une dynamique que je n'avais jamais goûtées dans le français ou l'anglais. Première fascination : il ne s'agit plus de lettres, apparemment il n'existe aucune contrainte orthographique ni grammaticale. À travers ces dessins de la pensée, je me croyais libre d'exprimer ce que ma langue maternelle m'interdisait de formuler. (TIJB, 115-120)

En fait, la manière dont Lisa Bresner interprète spirituellement et artistiquement les caractères chinois est partagée par de nombreux écrivains et artistes français ou européens. Bien que leur langue maternelle soit alphabétique et non idéographique, ils sont fascinés par les possibilités infinies d'imaginaire, de création artistique, de poésie et d'interprétation que les écritures non alphabétiques offrent. Au cours du XXe siècle en particulier, les idéogrammes chinois ou japonais ont captivé des écrivains et les poètes tels que Victor Segalen, Paul Claudel, Roland Barthes, Henri Michaux, etc. Qu'ils soient sinologues ou non, qu'ils maîtrisent les idéogrammes ou les considèrent simplement comme des représentations symboliques, ces esprits les ont analysés, commentés ou utilisés comme source d'inspiration pour leur création littéraire.

Lisa Bresner, sinologue et autrice, aborde dans son essai l'étonnement et la fascination suscités par les idéogrammes dans une double dimension à la fois spirituelle et littéraire. Elle explore principalement la structure unique de composition des caractères chinois, caractérisée par une forme particulière de « métaphores composées ». Pour étayer ses propos, elle utilise des exemples tels que 夢 (rêver), 寫 (écrire), 忘 (oublier), 愛 (aimer) :

[...] Comment dessiner des notions telles que *commencer*, *oublier*, *aimer*, *exister*, etc. ? C'est là, au niveau du trait et du corps mêmes de l'idéogramme que le rêve, l'espace du rêve devient habitable et que la pensée prend vraiment une forme. [...] Est-ce à dire, comme l'avait un jour supposé Freud, que le chinois est la langue primitive, la langue du rêve ? Vérifions !

Rêver 夢 : commencer en haut par des herbes 艹 qui viennent troubler l'œil 𠂇 en dessous. C'est la vue trouble et confuse, ensuite vient le toit d'une maison 冫 et l'élément qui signifie nuit 夕.

Écrire 寫 : l'idéogramme est composé visuellement par trois parties : le toit, les mains, les objets. *Écrire* c'est ranger, disposer des objets dans une maison, vient ensuite le sens étendu : disposer des idées par écrit, écrire.

L'idéogramme qui signifie *oublier* 忘 est composé de perdre 亡 et de cœur 心, oublier c'est perdre son cœur.

On écrivait *avalier le cœur de l'autre* pour *aimer*. L'idéogramme est composé de deux parties : avaler et cœur. (TIJB, 124-125)

En se basant sur les exemples donnés, Lisa Bresner a fourni des explications supplémentaires :

La *chose chinoise* est la suivante : écrire un idéogramme qui signifie *aimer* ou *commencer*, par exemple, implique l'écriture non pas du verbe aimer a-i-m-e-r mais l'écriture d'éléments, de symboles qui, placés au-dessus, en dessous, à droite ou à gauche des autres, s'associent pour former un concept, l'idée du verbe. Cela revient à dire qu'écrire l'idéogramme *aimer* ou l'idéogramme *oublier*, c'est écrire autre chose qu'aimer ou oublier et c'est exactement ce qu'un écrivain ou un poète essaie de rendre, par des images, des situations, par des phrases qui se frottent d'une façon nouvelle aux autres.

Écrire c'est forcément interpréter le monde, que cette interprétation devienne un rêve ou un cauchemar, c'est selon l'humeur de l'interprète. [...] Nous avons découvert dans ces idéogrammes, ce système chinois de notation des pensées, un univers parallèle qui nous permet de dire non pas « je t'aime » mais « j'ai avalé ton cœur ». [...] Grâce à ses propriétés, un seul idéogramme peut suffire à représenter une image complexe alors qu'en français il faudrait plusieurs mots pour rendre la même image. (TIJB, 125-126)

Dans ses analyses, Lisa Bresner met en lumière avec passion et enthousiasme la capacité des idéogrammes chinois à capturer plusieurs facettes d'une situation simultanément. Elle souligne ainsi la richesse, la subtilité et la puissance évocatrice de l'écriture chinoise, qui peut condenser des concepts complexes de manière concise et visuelle. Contrairement au français qui nécessiterait plusieurs mots pour transmettre la même idée, ou à la vision occidentale qui tend à saisir un seul élément à la fois.

Cependant, bien que l'objectif de l'essai de Lisa Bresner soit de mettre en évidence l'espace d'imagination artistique infini offert par les caractéristiques idéographiques des idéogrammes, son discours est saturé d'éloges et d'admiration pour eux, parfois jusqu'à l'exagération :

Premièrement, il semble que Lisa Bresner insiste excessivement sur la « spiritualité » de la langue et de l'écriture chinoise, négligeant ainsi leur rationalité dans la formation des caractères, ainsi que la rationalité présente dans le processus d'évolution et de conceptualisation

des formes des caractères chinois au fil du temps. Elle semble exagérer subjectivement dans son article la prétendue pensée et spiritualité des idéogrammes.

De plus, bien que logique et raisonnable, son interprétation des aspects spirituels de la formation des caractères chinois simplifie apparemment trop le processus de formation des caractères, car il ne se résume pas simplement à décomposer et recomposer des éléments. Dans son essai, Lisa Bresner choisit principalement des caractères pictographiques comme exemples, qui ne représentent qu'une petite partie des caractères chinois. Bien que les caractères chinois trouvent leurs origines dans des pictogrammes, ils ont évolué au fil du temps pour inclure divers modes de formation, tels que les caractères idéographiques, les composés phonétiques et les caractères par transfert sémantique. Ces derniers, que l'on regroupe généralement sous le terme « idéophonogrammes », représentent plus de 80% des caractères chinois. Ensemble, ces modes de formation contribuent à créer un système riche et complexe de caractères.

En outre, dans son article, Lisa Bresner insiste à plusieurs reprises sur le fait que le chinois est une langue presque onirique, la langue du rêve, et affirme que cette langue ne représente plus un discours unique mais plutôt un état d'esprit, voire des représentations schématiques de la réalité. Quant à l'origine de cette écriture, elle a opté pour la version mythologique de la création des caractères par Cang Jie. Ainsi, dans le discours de Lisa Bresner, elle explique « un point de vue spirituel » avec « une source spirituelle », donnant l'impression que ce qu'elle cherche à dévoiler, est davantage une sorte de « magie » de la langue chinoise, tout en maintenant cette magie sur une dimension mystérieuse et ambiguë, sans chercher à fournir aux lecteurs une explication plus logique ou plus objective.

Dans son essai intitulé « Parades », Lisa Bresner explore les différences de perception du monde et de l'existence entre la Chine et l'Occident en se basant sur l'étymologie des idéogrammes. Elle aborde divers aspects de la culture, de la pensée et de la croyance, en utilisant des traductions chinoises de célèbres citations telles que « Je pense donc je suis » de Descartes ou « Je suis celui qui suis » de la Bible pour nourrir sa réflexion philosophique.

Par la suite, nous examinerons principalement quelques exemples, notamment les explications fournies par Lisa Bresner basées sur l'étymologie des caractères chinois « 在 (zài), 王 (wáng), 存 (cún) », afin de mieux saisir son approche analytique et son style.

Le premier questionnement de Lisa Bresner porte sur la notion générale de « l'être » et sur l'idéogramme chinois « 在 (zài) », qui signifie littéralement « se trouver là ». Elle fait

remarquer qu'à la différence des philosophes occidentaux qui s'interrogent sur des questions telles que « Qui suis-je ? Où suis-je ? Suis-je ? », les anciens Chinois considéraient parler de soi-même comme quelque chose de très vulgaire. De plus, avant l'introduction du bouddhisme en Chine, ils n'avaient pas développé de réflexions systématiques sur des concepts métaphysiques :

[...] Au moment où nos écoles grecques se tourmentent, les Sages de l'antiquité chinoise trouvent inutile de penser ou repenser le monde, ne forcent aucune dichotomie entre Sujet et Objet. Douter de la différenciation du monde sensible et du monde invisible les effleure à peine. Aussi l'étonnement fondamental de l'homme face à son existence et à sa disparition sera-t-il à peine plus bruyant chez les Chinois que le rêve d'un papillon. (TIJB, 132)

Pour étayer son argument, Lisa Bresner a pris l'exemple du caractère chinois « 在 (zài) » pour expliquer que, du fait du lien étroit entre les Chinois, la terre et l'esprit de la nature, ces derniers ne conçoivent pas l'existence comme une notion fixe, mais plutôt comme un état perpétuellement changeant et évoluant, à l'image de la nature elle-même :

Si nous n'oublions pas que la civilisation chinoise est une civilisation du végétal et que l'homme chinois entretient un rapport essentiel avec la terre, l'analyse étymologique de « 在 (zài) » devrait nous éclairer : la main gauche + la terre. Une main quelque part sur la terre, un homme se trouve là. Une main cultive un champ, l'homme est présent sur la terre. Une main prend de la terre, l'homme est en vie. À partir de ces deux clefs, la main gauche et la terre, les interprétations sont bien sûr nombreuses et parfois poétiques, mais la signification du verbe *être* reste en chinois immuable, *être* c'est vivre en relation avec la terre. Une nature avec laquelle j'agis, je me confonds mais à laquelle je ne m'oppose pas. Car en Chine la nature est la morale. Le processus de renouvellement et de transformation de la nature se présente à l'homme en une norme à laquelle il doit se conformer. « Je suis présent sur cette terre », telle est la Réalité chinoise qui ne conçoit pas le monde en termes d'*être* mais en termes de présence en un lieu. (TIJB, 133-134)

Les réflexions suivantes de Lisa Bresner portent sur la fameuse triple question : « D'où viens-je ? Où vais-je ? Qui suis-je ? » ainsi que sur le caractère chinois « 王 (wáng) » :

D'où viens-je ? Où vais-je ? Qui suis-je ? Sans répondre, nous raisonnons, ameutons, conceptualisons, à partir de ce triolet ; les Chinois observent en silence ce qui se passe et tracent trois traits qu'ils relient par un axe : l'idéogramme du roi = le ciel + l'homme + la terre + ce qui les relie. (TIJB, 134)

Selon Lisa Bresner, cette interconnexion entre le ciel, la terre et les êtres humains forme le socle de la vision chinoise du monde :

Il n'y a pas de Créé et de Créateur, le monde résulte d'une logique et d'un processus continu, l'homme comme la terre évoluent au gré des circonstances et œuvrent au même niveau que le ciel. Le ciel, la terre et les dix mille êtres ne sont qu'une seule et même substance. Ce qui relie les trois, c'est la continuité et la complémentarité de leur réalité, un juste milieu qui agit telle une régulation entre le monde physique et le monde humain. [...] Si pour cet homme chinois, le monde, dans lequel il se trouve là-présent, est le meilleur qui soit, son existence ne constitue pas une interrogation, si méthodique puisse-t-elle être, mais exige un succès temporel de son destin. Il agit dans cette vie pour le meilleur ou pour le pire. Arrivé au seuil de la mort, il ne rejoindra aucun dieu. (TIJB, 135)

Lisa Bresner poursuit ses réflexions autour de l'absence du terme « paradis » en Chine. Selon elle, cette absence s'explique par le remplacement de ce concept par celui des « ancêtres ». Pour les anciens Chinois, la vie et la mort étaient perçues comme des phénomènes naturels et continus, où « l'homme ne renaît pas dans un autre monde mais devient un ancêtre » (TIJB, 136). Elle illustre cette idée en prenant l'exemple du caractère « 存 (*cún*) » :

L'homme chinois, s'il ne croit pas en un unique Créateur, continue après le décès de ses parents à communiquer avec eux et donc avec ses ancêtres, cela jusqu'aux ancêtres de ses ancêtres, c'est-à-dire jusqu'à la Réalité Suprême. Or nous avons cet idéogramme *Cun* 存 dont les définitions sont les suivantes : être en vie-exister-subsister-penser à-déposer. Son étymologie lèvera définitivement l'énigme du rapport qu'entretiennent en Chine l'existence et les ancêtres : l'idéogramme du *Cun* = la main gauche + le fils. Un homme existe par le fils qu'il aura, il y pense, il protège, pose sa main sur lui. De tout temps, l'assurance d'avoir une descendance mâle est l'une des premières préoccupations des Chinois. Le fils a seul le droit d'assumer et de perpétuer à travers ses propres fils le culte des ancêtres. Un homme existe par le fils qu'il aura dans le sens où, quand il disparaîtra, il sera toujours présent dans la mémoire des vivants grâce au culte qu'on lui rendra. (TIJB, 137-138)

Jusqu'ici, le discours de Lisa Bresner se tient bien. En utilisant le caractère « 在 (*zài*) », elle expose de manière cohérente la relation étroite entre la civilisation chinoise, la terre et la nature. Par le caractère « 王 (*wáng*) », elle illustre l'équilibre et l'unité entre le ciel, la terre et les êtres humains dans la pensée chinoise, ainsi que l'ordre continu, complémentaire et évolutif qu'il instaure. Elle emploie également le caractère « 存 (*cún*) » pour mettre en avant la relation entre les ancêtres et les descendants dans la morale traditionnelle chinoise. Par ailleurs, dans ses analyses, Lisa Bresner fait preuve d'originalité et de créativité en comparant de manière innovante les concepts philosophiques orientaux et occidentaux à travers l'étymologie des caractères chinois.

Cependant, bien que la première moitié de l'article soit fondée sur des connaissances sinologiques et paraisse raisonnable, l'analyse de Lisa Bresner sur les concepts de « il y a » et

« il n'y a pas » semble plutôt suivre une voie libre et personnelle, avec une préférence marquée pour l'aspect artistique et spirituel. Plutôt que de présenter une démonstration, cette approche évoque davantage un commentaire littéraire libre. Par exemple, Lisa Bresner aborde une comparaison entre la « rationalité occidentale » et la « sensibilité orientale » en examinant les idéogrammes « 有 *yǒu* » et « 無 *wú* » :

En Occident, le sujet et les choses extérieures à lui s'opposent, l'objet naturel ou physique doit être dominé et exploité rationnellement. L'Oriental, bien au contraire, recherche l'entente avec tout ce qui l'entoure, un point d'équilibre entre deux extrêmes. [...] Ainsi, s'il n'existe pas comme sujet dissocié du monde, le Sage chinois n'entend pas séparer le Créateur du Créé, il participe au même titre qu'un bourgeon ou qu'une fleur fanée à l'engendrement des dix mille êtres, à la présence du *il y a* et à celle du *il n'y a pas* (*You* 有 et *Wu* 無). [...] La supériorité de la conception chinoise réside dans la disponibilité permanente de l'invisible et du perceptible car : Rien n'est plus apparent que ce qui est caché et rien n'est plus manifeste que ce qui est infime. (TIJB, 142-143)

En fait, le discours de Lisa Bresner sur la comparaison entre les cultures chinoise et occidentale, bien que pas nécessairement déraisonnable ou incorrect, amplifie quelque peu la spiritualité de la culture chinoise, en négligeant une forme de « rationalité » spécifique à la pensée chinoise. Elle tend à généraliser une vague « sagesse chinoise » teintée de taoïsme, comme étant la quintessence de la pensée chinoise. Pourtant, la pensée chinoise n'est pas dépourvue de « rationalité ». Cette rationalité, dans la philosophie chinoise, se distingue par son accent moins prononcé sur la logique et l'analyse que sur la combinaison avec la morale, les émotions et la pratique. Dans la tradition chinoise, la rationalité se mêle souvent à la culture, à la morale, à la nature, offrant ainsi une compréhension plus holistique. Dans les écrits de Lisa Bresner, on remarque souvent une préférence pour la langue chinoise, qu'elle considère comme un langage scriptural qui incarne l'esprit du ciel, de la terre et de la nature, par opposition aux langues alphabétiques occidentales. Par exemple, elle affirme que « les Chinois savent voir *deux* choses (beaucoup, dirait Wieger, un million, dirait Marco Polo) là où les Occidentaux n'en voient qu'*une* » (TIJB, 129). Cette inclination semble écarter toute comparaison subjective entre les langues orientales et occidentales. On reconnaît pourtant que les langues idéographiques et alphabétiques diffèrent dans la manière dont elles créent, enregistrent et expriment les concepts : les langues occidentales privilégient une pensée « causale », axée sur la logique abstraite, tandis que le chinois est étroitement lié à la perception visuelle, aux sensations et à la pratique de la vie, reflétant la sagesse et la logique de la vie quotidienne. La langue chinoise et ses caractères renferment ainsi une profonde sollicitude « humaniste », basée sur une capacité intuitive à distinguer le concret, plutôt que sur des concepts abstraits pour définir les choses. Il n'y a pas

de supériorité entre les langues alphabétiques et idéographiques, mais simplement des choix différents faits par les locuteurs de chaque langue dans la création de leurs systèmes scripturaux. Bien entendu, il est peu probable que notre sinologue Lisa Bresner ait délibérément ignoré ou évité cette différence entre les langues orientales et occidentales. Elle a simplement mis l'accent sur l'expérience littéraire, artistique et spirituelle unique que le chinois offre. Cependant, comme mentionné précédemment, son style d'expression libre particulier rend ses arguments, bien qu'animés et captivants, quelque peu dépourvus de rigueur basée sur une comparaison objective.

Un autre exemple est sa réflexion sur la traduction en chinois de la phrase « Je suis, j'existe » de Descartes :

Le même idéogramme signifie à la fois Être et Avoir, l'élimination cartésienne des contraires aurait-elle été impossible en chinois ? Dans la phrase *Je suis, j'existe : cela est certain, mais combien de temps ?* de la seconde méditation de Descartes, « je suis, j'existe » se traduit en chinois comme suit :

有我，我存在。

Yǒu wǒ, wǒ cún zài

Il y a / je / je / être en vie / être présent

Je suis, j'existe devient en chinois *il y a moi, je suis en vie, présent*.

Le sujet apparaît en second, après le verbe, et devient objet. Cette transformation qui passe par l'ambiguïté, la confusion de la place admise des choses, nous rappelle la célèbre parabole du papillon de Zhuangzi. Zhuangzi s'endort, rêve qu'il est un papillon, dans le rêve le papillon s'endort à son tour et rêve qu'il est Zhuangzi. À son réveil, Zhuangzi ne sait plus s'il est Zhuangzi ou le Zhuangzi rêvé par le papillon. [...] L'Être chinois glisse de la Réalité au rêve, perd son identité, se souvient de ce qu'il était pour mieux l'oublier, il n'a cure de ce qu'il est, de ce qu'il a été, de ce qu'il deviendra. Il y a Zhuangzi, il n'y a pas le papillon, il y a le papillon, il n'y a pas Zhuangzi. Qui est qui ? Celui qui sort du rêve, jouit de ne pas le savoir. (TIJB, 143-145)

Dans ce passage, il est évident que les propos de Lisa Bresner ne semblent pas être le résultat d'une étude linguistique menée par un sinologue. Notamment, lorsqu'elle avance que « le sujet apparaît en second, après le verbe, et devient objet », cette affirmation semble plutôt tisser des liens subjectifs et se révèle être une analyse linguistique forcée, relevant davantage d'une perception littéraire et spirituelle propre à une autrice ou à une artiste. À ce sujet, Roland Depierre exprime sa critique de la manière suivante :

Que vient faire, dans cette expérience vécue de la réflexivité de la conscience, la question de l'écriture ou celle de l'incertitude taoïste ? On peut tirer de l'écart linguistique « je suis / you wo 有我

(avoir-je) » des conséquences linguistiques, mais pas d'effet réel sur la subjectivité comparée des *Zhongguoren* [Chinois] et des *Waiguoren* [Étrangers pour les Chinois]. La médiation cartésienne met en scène l'expérience d'une pensée vivante, d'une conscience en acte dans laquelle le sujet et l'objet ne se sont pas séparables. La question linguistique ou éthique est ici inopérante²⁶⁶.

Il est évident que dans son essai, Lisa Bresner explore des idées à travers une analyse basée sur l'étymologie des idéogrammes, mais son approche ne se limite pas à une recherche sinologique, une étude de la traductologie ou une analyse étymologique. Son regard se veut davantage celui d'un écrivain ou d'un artiste, considérant le chinois, ainsi que les modes de pensée qui lui sont associés, comme une source d'inspiration précieuse. Lisa Bresner tente ainsi de tirer des impressions et des réflexions littéraires, artistiques et poétiques très tangibles de certains caractéristiques particuliers des caractères chinois, comme la nature picturale, symbolique et métaphorique. En fait, la démarche adoptée par Lisa Bresner dans ses recherches ne suit pas la voie traditionnelle de la sinologie académique, elle se rapproche plutôt d'une approche plus créative, semblable à celle de la création littéraire ou artistique. Ainsi, Lisa Bresner ne considère pas les idéogrammes comme un simple « objet d'étude », mais plutôt comme un « objet d'observation ». Son attention ne se porte pas tant sur l'explication rationnelle de leur origine et de leur évolution, du point de vue de l'histoire ou de la société, mais sur la recherche de connexions subtiles et spirituelles entre cet objet et tous les éléments de la culture chinoise qui suscitent son intérêt, lui permettant ainsi d'engager une réflexion stimulante et de nourrir sa créativité.

1.2 Marco Polo et Daniello Bartoli : fascination et imagination

Outre les Pères jésuites Matteo Ricci et Léon Wieger, Lisa Bresner considère également des figures plus « fantastiques », telles que Marco Polo et Daniello Bartoli, comme ses « modèles de la sinologie ».

Cette mention de Marco Polo et Daniello Bartoli se trouve principalement au début de l'article « Un moine deux femmes mille postures : fascination et métaphores de la Chine ». Nous avons déjà évoqué les propos de Lisa Bresner sur ces deux figures, en citant une partie de

²⁶⁶ Roland Depierre, « Jade brisé. Lisa Bresner : connaissance et reconnaissance de la Chine », *op. cit.*

ses écrits. Nous allons maintenant reprendre le passage de Lisa Bresner et poursuivre notre analyse :

« Je n'ai pas dit la moitié de ce que j'ai vu », avouait Marco Polo à son retour de Cathay. Aujourd'hui, selon une historienne anglaise, ce serait même exactement l'inverse. Il n'aurait pas bu une seule goutte du thé que le grand Khan lui aurait prétendument offert. Les Anglais ont l'habitude des plaisanteries. À quelqu'un qui leur raconte des somettes, ils s'écrient depuis longtemps : « It's a Marco Polo ! » Le nom du Vénitien est passé dans le langage courant pour signifier l'exagération et le mensonge. Qu'il soit allé ou non en Chine, que le succès du *Livre des merveilles* soit dû davantage au talent de Rusticello à qui Marco Polo dicta ses faux souvenirs, l'Empire chinois a fasciné le jeune marchand. S'il s'est contenté d'écouter les récits de ceux qui revenaient vraiment de Cathay, il aura sans doute pris autant de plaisir, si ce n'est plus, à broder contre son poêle de prison qu'à hisser les voiles vers l'horizon.

Daniello Bartoli est né à Ferrare le 12 février 1608. Jésuite, excellent professeur de rhétorique et de philosophie, il n'a de cesse de partir au loin avec les missionnaires. Dans une lettre du 16 mai 1633, il demande au général de la Compagnie, Muzio Vitelleschi, l'autorisation de sacrifier sa vie dans quelque pays que ce soit pourvu que ce soit quelque part. [...] Daniello Bartoli tentera tous les styles épistolaires et rhétoriques pour convaincre le général, mais on le jugea trop doué et on préféra le garder à Rome pour qu'il devienne l'historiographe officiel de la Compagnie de Jésus. Alors qu'il rêve encore de la mer Jaune et de ses vents capricieux, il accepte une mission qui doit le mener à Palerme. Il fera naufrage au large de Capri. Dès lors il ne quittera plus son écritoire et se contentera des lettres, rapports et documents que les missionnaires lui envoient de Pékin. Il rédigera deux tomes de l'histoire de la Mission en cet Empire chinois dont il ne connaît l'immensité qu'à travers de minces feuilles de papier.

Intuition, fascination, amour ? *La Cina* de Bartoli relève tantôt d'un roman épique tantôt de l'extase poétique. L'ancienne rêverie du missionnaire, la fantaisie du cartographe ont servi mieux qu'un voyage l'inspiration vive et l'habileté tenue du jésuite. Décrit-on mieux ce que l'on ne voit pas ? Les phrases au sujet des pagodes chinoises sont-elles plus belles lorsque l'on a seulement des coupoles romaines sous les yeux ? Bartoli, un autre Marco Polo ? Comme lui, il abuse d'hyperboles, les sources prudentes qu'on lui adresse se transforment sous la plume du jésuite en fleuves torrentiels de vérités... Les sino-singueurs y trouvent leur content, alors que les sinologues n'y verront que du vent... Bartoli et Marco Polo ne sont pas des voyageurs aux souvenirs quasi scientifiques mais des fascinés authentiques dont les sentiments nobles, pour devenir crédibles, devaient s'exiler en Chine par mer ou par esprit. (TIJB, 115-117)

Dans le passage, Lisa Bresner plonge dans la fascination énigmatique que la Chine inspire, en explorant les figures de Marco Polo et de Daniello Bartoli. Elle commence en évoquant la fameuse déclaration de Marco Polo, affirmant n'avoir rapporté qu'une fraction de ce qu'il avait vu lors de son retour de Cathay. Cette affirmation est ensuite confrontée à une interprétation contemporaine qui pourrait accuser Marco Polo d'avoir exagéré la réalité, le transformant en un symbole d'embellissement et de tromperie. Pourtant, pour Lisa Bresner, c'est précisément

cette dissonance entre la Chine tangible et l'imagination débordante de Marco Polo, qui le qualifie comme un maître conteur, capable de tisser des rêves. Lisa Bresner met en lumière l'ambivalence de Marco Polo envers la Chine, suggérant que son intérêt pour le pays était peut-être plus lié à son talent narratif qu'à une véritable passion pour l'exploration : une approche plus littéraire qu'historique, plus artistique que scientifique. Elle présente ensuite Daniello Bartoli, un jésuite partageant cette fascination pour la Chine. Malgré son dévouement en tant que missionnaire, Bartoli n'a jamais mis les pieds en Chine, contraint de rester à Rome où il est devenu l'historiographe officiel de la Compagnie de Jésus, se contentant des récits des missionnaires sur place. Avec une plume poétique, Lisa Bresner interroge la nature de l'œuvre de Daniello Bartoli sur la Chine, la qualifiant tantôt d'« épopée romanesque », tantôt d'« extase poétique », mettant en valeur son imagination vive et sa délicatesse d'écriture. Pour Lisa Bresner, Marco Polo et Daniello Bartoli, en tant que « véritables passionnés », n'étaient pas de simples voyageurs rapportant des faits, mais plutôt des conteurs captivés par la Chine, utilisant l'art de la narration pour rendre palpables des émotions qui peuvent ne pas avoir été directement vécues, mais qui continuent de fasciner, alimentant un univers où la Chine demeure une source inépuisable d'émerveillement.

En explorant les récits de Marco Polo et Daniello Bartoli, Lisa Bresner met en lumière le pouvoir de l'imagination et de la créativité tout en exprimant son approche envers la Chine et les études chinoises. Adoptant un regard « libre » privilégiant une approche « littéraire, poétique ou artistique », elle recherche une « vérité intérieure » en Chine, au-delà de l'exactitude historique, se laissant emporter dans une rêverie artistique qui transcende les frontières entre le réel et l'imagination. La question « Décrit-on mieux ce que l'on ne voit pas ? » semble résumer parfaitement son état d'esprit. En fin de compte, ce sont les aspects littéraires et artistiques d'une Chine imaginaire et fascinante qui attirent davantage notre sinologue Lisa Bresner.

Si nous examinons à la fois les œuvres et la vie de Lisa Bresner, nous pouvons mieux appréhender sa tendance singulière. Comme évoqué précédemment, toutes les créations de Lisa Bresner, qu'il s'agisse de littérature pour enfants, de romans, voire d'essais et de traductions, semblent baigner dans un univers « imaginaire et fantastique ». S'inspirant de la littérature chinoise classique ou des travaux des sinologues français, elle tisse une atmosphère « chinoise », pourtant « étrange et lointaine » par rapport à la réalité de la Chine. Son imagination et sa créativité sont à l'œuvre, suivant ainsi le chemin emprunté par Marco Polo et Daniello Bartoli, qui ont eux aussi « voyagé en esprit » vers la Chine.

Un exemple emblématique est la série des enquêtes de Mélilotus, où Lisa Bresner utilise des éléments chinois pour construire un univers imaginaire, allant jusqu'à baptiser un nouveau-né du nom de Marco Polo ; tandis que dans *Quatremers le Céleste*, plutôt que de se contenter de reproduire les images, elle puise dans sa connaissance de la sinologie pour créer un texte qui transcende les cadres historiques ou sociaux. Le personnage principal, « l'Étranger », incarne en effet l'esprit des voyageurs occidentaux tels que Marco Polo et Daniello Bartoli, dont le voyage semble plus spirituel que physique.

Chez Lisa Bresner, le travail sinologique se caractérise par une diversité et une ambiguïté évidentes. Elle navigue entre la sinologie intellectuelle et la sinologie littéraire et artistique, explorant un territoire où le savoir et l'imagination se rejoignent. Ses œuvres font de la Chine plus qu'un simple sujet d'étude ; elles en font une sorte de récit, où elle choisit, représente et structure activement un discours chargé de sens, donnant ainsi vie à une interprétation unique, façonnée par son imagination et sa créativité.

1.3 Robert Van Gulik : s'envoler entre les identités

Puisque nous avons évoqué la diversité du travail sinologique de Lisa Bresner, il est essentiel de mentionner un autre « modèle » en sinologie : Robert Van Gulik. Bien que Lisa Bresner n'ait pas directement commenté Robert Van Gulik dans ses essais, elle a mentionné à plusieurs reprises que Robert Van Gulik compte parmi ses sinologues favoris. Pendant son séjour en tant que pensionnaire à la Villa Kujoyama à Kyôto, l'une de ses recherches principales portait sur la vie et l'œuvre de Robert Van Gulik. Par la suite, elle a traduit en français la version de *Tang Yin Bi Shi* de Robert Van Gulik et, inspirée par certains des cas judiciaires de celui-ci, a créé la série des enquêtes de Mélilotus. De plus, dans ses essais, lorsqu'elle aborde l'érotisme chinois dans les métaphores végétales, elle cite souvent l'ouvrage *La Vie sexuelle dans la Chine ancienne* de Robert Van Gulik. Son intérêt pour ce thème de l'érotisme chinois, jusqu'à la publication du recueil de poèmes *Vingt-trois délices*, regroupant 23 poèmes érotiques chinois, est sans doute influencé par Robert Van Gulik. De plus, comme mentionné précédemment, un aspect de Robert Van Gulik qui attire beaucoup Lisa Bresner est sa capacité à maîtriser plusieurs langues, à s'engager dans divers travaux, à naviguer entre différents pays et cultures, à jouer plusieurs rôles dans la vie, avec de multiples identités. Tout comme le souligne Lisa Bresner dans l'avant-propos d'*Affaires résolues à l'ombre du poirier* :

Dès l'enfance, il a dressé sa langue à se mouvoir avec aisance. Outre son néerlandais natal, l'allemand, l'anglais, le français et le chinois dont il se servait pour traduire ses propres ouvrages, il possédait aussi le japonais, le malais, le sanskrit, le tibétain et le coréen. La main du diplomate répondit à son esprit et elle se montra vive et studieuse ; quand l'homme des quartiers réservés de Pékin ne pinçait pas les cordes de son luth, auquel il consacra un essai, l'amateur traduisait des traités érotiques. Le pinceau qu'il avait entre les doigts copia des milliers d'idéogrammes, des gravures anciennes et signa des livres inattendus. (TIJB, 26)

Robert Van Gulik incarne parfaitement l'idéal du « lettré *fengliu* » pour Lisa Bresner, naviguant avec aisance entre les sphères de la diplomatie, de la création littéraire et des études sinologiques. Il délaisse les sentiers battus de la sinologie académique pour explorer des sujets marginaux mais innovants sur le plan académique. À travers ses romans, il diffuse ses recherches sinologiques, démocratisant ainsi le savoir académique et le rendant accessible à tous, devenant un sinologue singulier. Bien que sa carrière principale soit celle de diplomate, ce sont ses passions en dehors du travail qui révèlent toute sa personnalité : collectionneur assidu, il arpente les antiquaires, les manufactures de verre à Pékin, le quartier de Kanda à Tôkyô ou encore les librairies anciennes de Londres. Il s'adonne à l'étude du luth, à la composition des poèmes et à l'écriture en chinois classique, échangeant avec des poètes et des écrivains tels que Fu Baoshi et Shen Yinmo, vivant ainsi une vie de lettré chinois baignée de musique et de culture. Sa polyvalence crée une certaine ambiguïté dans son profil, difficile à circonscrire : romancier, sinologue, diplomate, mais aussi artiste, musicien, collectionneur et entrepreneur. Malgré la diversité de ses intérêts, de la musique au système judiciaire antique chinois, en passant par l'étude de la culture des gibbons, ses études sinologiques sont reconnues pour leur érudition. Ce profil invite naturellement à la comparaison avec celui de Lisa Bresner : romancière, sinologue, traductrice, calligraphe, réalisatrice, scénariste, danseuse et actrice, son expertise en langue et culture chinoises embrasse une multitude de domaines, avec une maîtrise de plusieurs langues : le français, l'anglais, le chinois, l'italien, le japonais.

1.3.1 Les traductions de *Tang Yin Bi Shi* : deux styles distincts dans les travaux sinologiques

Cependant, il est important de souligner que malgré les multiples influences dont s'inspire Lisa Bresner, à l'instar de Robert Van Gulik, sa démarche en matière de recherche

sinologique semble sensiblement différente de celle de son prédécesseur, que ce soit dans son approche méthodologique ou dans sa perspective.

Robert Van Gulik était reconnu pour son approche érudite, explorant les origines et les références des sujets étudiés dans ses travaux sinologiques, qu'il s'agisse de ses études sur *La Vie sexuelle dans la Chine ancienne* ou de son travail sur le luth chinois. Ses recherches étaient enracinées dans une solide connaissance des textes anciens et dans une perspective historique. De plus, bien que ses romans policiers se déroulent dans un cadre fictionnel, ils étaient ancrés dans des éléments réels de l'histoire et de la culture chinoises, de nombreux événements et éléments culturels étant authentiques.

En revanche, les recherches de Lisa Bresner semblent être plus influencées par les travaux des sinologues français et par sa propre lecture des classiques chinois. Sa méthode de recherche n'adopte pas un cadre macroscopique et historique, mais s'attarde plutôt sur des thèmes spécifiques, offrant des interprétations plus littéraires, artistiques et subjectives. Cela est particulièrement évident dans ses annotations libres et stylistiques, comme celles pour *Le Livre Suprême des Récompenses et des Châtiments*. De plus, alors que Robert Van Gulik s'appuyait sur des faits historiques et des personnages réels dans ses créations littéraires, les romans de Lisa Bresner, bien que basés sur la culture chinoise, évoluent souvent dans un cadre fictif, historiquement flou, avec une esthétique chinoise ambiguë en arrière-plan.

La distinction la plus marquée entre les deux approches réside dans leurs traductions et annotations respectives sur *Tang Yin Bi Shi*.

1.3.1.1 Une version française « simplifiée »

En 1956, Robert Van Gulik a publié *Crime and Punishment in Ancient China : T'ang Yin Pi Shih* chez E.J. Brill aux Pays-Bas, marquant ainsi l'une des premières traductions européennes de *Tang Yin Bi Shi*. Cette œuvre se composait de six parties, allant de la préface à l'index, offrant une exploration exhaustive et éclairante. Cependant, son travail ne se limite pas à une simple traduction. Robert Van Gulik a minutieusement exploré la vie de l'auteur de *Tang Yin Bi Shi*, Gui Wanrong, en collectant méticuleusement des données biographiques à partir de diverses sources et en analysant attentivement des documents. De plus, il a recherché les sources originales de chaque cas présenté dans le livre pour garantir leur fiabilité. Il a également

examiné les différentes versions de *Tang Yin Bi Shi* qui ont circulé après la dynastie des Song du Sud, offrant même une description détaillée de sa diffusion au Japon. En outre, Robert Van Gulik a introduit des références culturelles et analysé de manière objective les avantages et les inconvénients du système juridique antique chinois. Ces efforts témoignent de la profonde expertise de Robert Van Gulik dans le domaine des études sinologiques.

Dans la version française de *Tang Yin Bi Shi, Affaires résolues à l'ombre du poirier*, les éditeurs ont pris la décision, pour faciliter la lecture et la compréhension des lecteurs, de faire quelques coupures dans l'introduction détaillée proposée par Robert Van Gulik. Ils ont ainsi choisi de présenter uniquement l'ensemble du dossier philologique, comprenant les préfaces, la postface et le colophon, traduits du texte anglais en français par Jacques Limoni.

Quant à Lisa Bresner, elle s'est chargée de traduire et d'adapter les annotations et traductions de Robert Van Gulik sur les 144 cas présentés dans *Tang Yin Bi Shi*.

Dans la version annotée en anglais de Robert Van Gulik, il a attribué un numéro à chacune des affaires dans l'ordre, utilisant des chiffres arabes et des lettres majuscules A et B, pour permettre une localisation rapide lors de l'explication et de l'annotation. Sa traduction des affaires ne se limite pas à une simple transposition littérale, mais commence plutôt par une comparaison minutieuse de plusieurs versions et des documents originaux, tout en signalant où chaque affaire est répertoriée dans différents ouvrages de droit criminel. Ensuite, il esquisse brièvement les parcours des principaux protagonistes mentionnés dans chaque affaire. Après la traduction en anglais, il ajoute également quelques commentaires succincts sur l'affaire elle-même, soulignant par exemple l'acuité du juge, la nécessité de mener les investigations avec précaution et l'importance de ne pas se contenter de superficiel. Lorsqu'il s'agit d'affaires plus complexes à résoudre en raison de différences culturelles, de dilemmes moraux ou d'ambiguïtés logiques, il les éclaire souvent en puisant dans le réservoir des références culturelles chinoises, ou en ajoutant sa propre interprétation.

En contraste, la version annotée en français de Lisa Bresner semble considérablement adoucir et atténuer le style rigoureux et détaillé de l'étude sinologique de Robert Van Gulik. Cependant, cela pourrait aussi être dû aux exigences éditoriales et aux contraintes de publication, ou bien encore à la nécessité de vulgarisation culturelle.

Dans la version française, Lisa Bresner a maintenu le système de numérotation des affaires tel que conçu par Robert Van Gulik, mais a choisi de séparer les traductions des affaires des notes explicatives. Ces dernières ont été regroupées dans les annexes, après les traductions

françaises des 144 affaires. Par ailleurs, la version française ne comprend pas le texte chinois original et a omis les recherches et les analyses de Robert Van Gulik sur les différentes versions. Elle se contente de fournir un lexique des termes chinois dans les annexes, offrant une correspondance « pinyin-français » pour certains termes clés. Concernant les commentaires de Robert Van Gulik sur les affaires ou les explications des passages complexes du texte, ils ont été en grande partie omis ou simplifiés et n'ont pas été traduits en français pour figurer dans les notes. Quant aux annotations proposées par Lisa Bresner, bien qu'elle ait conservé la pratique de Robert Van Gulik consistant à présenter brièvement la biographie des principaux personnages dans chaque affaire, elle les a largement simplifiées et modifiées. Par exemple, dans les notes de Robert Van Gulik, pour l'affaire 6A, il présente la biographie de Shen Kuo et son œuvre *Meng Xi Bi Tan*, et il liste également cinq autres histoires sélectionnées de *Meng Xi Bi Tan* dans *Tang Yin Bi Shi*. De plus, après avoir comparé les histoires de l'affaire 6A avec le texte original de *Meng Xi Bi Tan*, Robert Van Gulik estime que *Tang Yin Bi Shi* a trop coupé le texte original, ce qui rend l'intrigue confuse. Par conséquent, sa traduction est en fait basée sur le texte original de *Meng Xi Bi Tan*. Cependant, Lisa Bresner n'a pas traduit ces informations, que ce soit sur l'œuvre de Shen Kuo ou sur les choix de traduction de Robert Van Gulik. Dans les notes de la version française sur l'affaire 6, la biographie de Shen Kuo a été simplifiée comme suit, bien qu'elle ait conservé les notes de Robert Van Gulik en lien avec l'affaire 6A :

Shen Kuo (1030-1094), homme de lettres de la dynastie des Song du Nord.

Cet instrument, ajoute Robert Van Gulik, peut en effet rendre la parole à ceux dont le mutisme est survenu à la suite d'une crise d'hystérie. Les spécialistes occidentaux du larynx insèrent aussi un tube à travers les cordes vocales pour faire parler un patient que l'hystérie a rendu muet. Il est intéressant de remarquer la découverte précoce de ce dispositif en Chine, au XI^e siècle. (AROP, 276)

Un autre exemple : dans l'affaire 8A, le texte relate la mort subite de Song Tannian, empoisonné alors que Fan Chunren est préfet. Après une enquête minutieuse, Fan découvre qu'il a été assassiné lors d'un banquet. Les coupables tentent de détourner l'attention en prétendant avoir empoisonné la viande de tortue servie, mais l'enquête révèle qu'ils ont en fait contaminé le vin de Song. Leur espoir était d'éviter la peine de mort en semant la confusion lors du procès. Fan déjoue leurs mensonges, permettant ainsi de rendre justice à Song. En fait, dans le texte original du *Tang Yin Bi Shi*, le motif pour lequel les coupables ont menti en affirmant avoir empoisonné la viande de tortue plutôt que le vin n'est pas précisé. Le texte se contente simplement de décrire le déroulement de l'affaire. Cependant, après avoir étudié différentes versions de cette affaire dans diverses sources, Robert Van Gulik a découvert que

certaines mentionnaient le motif du mensonge des coupables. Ces derniers espéraient ainsi perturber l'enquête dans l'espoir d'obtenir un nouveau procès sur des bases différentes, afin d'éviter la peine de mort. Robert Van Gulik a donc annoté les différentes versions et a comparé les différentes expressions en chinois utilisées pour expliquer le motif des coupables dans ces sources différentes :

This IYC-version is evidently the result of attempts by the Ming editor at rewriting in an intelligible manner the original text, which has been transmitted in a badly mutilated form. The interesting point in this case is that the criminals hoped to have their death-sentence commuted by stating that they had committed the crime in a manner that could be proved to have been impossible. It faintly suggests that in the Sung Dynasty common law admitted a rule resembling our Western principle of *ne bis in idem* ; but this concept is to the best of my knowledge never referred to in the Chinese Code. It is more probable, therefore, that the criminals just meant to confuse the issue. The editors were apparently puzzled by the term *fan-i* 翻異 in the TYPs and CYKC text. The SF changes it into *fan-an* 翻案 "to reverse the case", and IYC into *yü-pien* 獄變 "to change the case". "To reopen the case on different premises" seems the most logical translation²⁶⁷.

Cette version IYC est manifestement le résultat des tentatives de l'éditeur Ming de réécrire de manière intelligible le texte original, qui a été transmis dans une forme très mutilée. Le point intéressant dans ce cas est que les criminels espéraient que leur condamnation à mort serait commuée en déclarant qu'ils avaient commis le crime d'une manière qui pouvait être prouvée comme impossible. Cela suggère vaguement que dans la dynastie des Song, le droit commun admettait une règle ressemblant à notre principe occidental du *ne bis in idem* ; mais ce concept n'est, à ma connaissance, jamais mentionné dans le Code chinois. Il est donc plus probable que les criminels ont simplement cherché à embrouiller la question. Les éditeurs semblaient être perplexes face au terme *fan-i* 翻異 dans le texte TYPs et CYKC. SF le change en *fan-an* 翻案 « inverser le cas », et IYC en *yü-pien* 獄變 « changer le cas ». « Rouvrir le cas sur des bases différentes » semble être la traduction la plus logique²⁶⁸.

Dans la traduction française de Lisa Bresner, elle offre une version enrichie du texte original du *Tang Yin Bi Shi*, intégrant les annotations de Robert Van Gulik et ajoutant ainsi les motivations des coupables :

[...] La concubine et son officier avaient remarqué qu'aucun des convives n'avait mangé de tortue, aussi avaient-ils affirmé y avoir versé du poison. Ils avaient espéré confronter le juge à un cas insoluble, ou, du moins, ajourner le procès de telle sorte que lorsque l'affaire serait de nouveau examinée, leur culpabilité paraîtrait moindre au point de leur éviter la peine capitale. (AROP, 106)

²⁶⁷ Robert Van Gulik, *T'ang Yin Pi Shih : Parallel cases from under the pear tree, a 13th century manual of jurisprudence and detection*, Hyperion Press, 1979, p. 87.

²⁶⁸ Le texte est traduit de l'anglais en français par Tianqi Tan.

Cependant, à part la traduction en français du texte, Lisa Bresner se contente simplement, dans ses notes, de fournir la biographie du fonctionnaire impliqué dans l'affaire, sans pour autant prendre en compte les recherches, les vérifications et les comparaisons effectuées par Robert Van Gulik sur plusieurs versions, ni traduire ou introduire ses notes et commentaires. Cette approche ne parvient pas à transmettre l'esprit érudit et l'engagement rigoureux dans la recherche documentaire de Robert Van Gulik lorsqu'il a entrepris la compilation, l'analyse, la recherche et la traduction. De plus, l'absence des annotations de Robert Van Gulik affaiblit considérablement la qualité professionnelle de cette version française. Par conséquent, cela diminue inévitablement l'intérêt et l'enrichissement des connaissances pour les lecteurs.

De plus, il convient de noter que dans les enquêtes du juge Ti, l'affaire du cadavre décapité dans *L'Énigme du clou chinois* est directement inspirée du cas 64 A de *Tang Yin Bi Shi*, intitulé « Un officier trouve une tête bien emmitouflée », ainsi que de sa variante. Dans ses annotations en anglais, Robert Van Gulik propose des analyses et des conjectures intéressantes sur la logique et les motivations des affaires, par exemple :

It's difficult to decide on the basis of the meagre information supplied in how far the married women in these two cases were implicated in the murders. One feels inclined to assume that in the former case the merchant's wife had during her husband's absence willingly begun a love affair with the wealthy man, and that the two together concocted the scheme of the headless body ; in that way they hoped that no inquiries would be made regarding the absconding woman, and that the husband would be effectively eliminated by execution. Perhaps the wealthy man had also bribed the wife's family to accuse the husband of the murder.

In the second case one might assume that the married woman and one of the actors fell in love in the temple at first sight ; that the actor killed his own paramour because of the new love, and that the body was clad in the married woman's clothes in order to stop further inquiries and to implicate the young brother, a potential witness.

But perhaps we wrong both women. The former could have been taken away by the rich man against her will, and so could the latter. Neither a secret concubine in a large mansion, nor a women attached to a group of traveling actors, if duly cowed by threats and harsh treatment, would have much inclination to denounce her abductors. Both cases leave a wide field for speculation²⁶⁹.

Il est difficile de décider sur la base des maigres informations fournies dans quelle mesure les femmes mariées dans ces deux cas étaient impliquées dans les meurtres. On est tenté de supposer que dans le premier cas, la femme du commerçant avait volontairement commencé une liaison avec l'homme riche pendant l'absence de son mari, et que les deux avaient concocté ensemble le plan du corps sans tête ;

²⁶⁹ Robert Van Gulik, *T'ang Yin Pi Shih : Parallel cases from under the pear tree, a 13th century manual of jurisprudence and detection*, op. cit., p. 173.

de cette façon, ils espéraient qu'aucune enquête ne serait menée sur la femme en fuite et que le mari serait effectivement éliminé par l'exécution. Peut-être que l'homme riche avait également soudoyé la famille de la femme pour accuser le mari du meurtre.

Dans le second cas, on pourrait supposer que la femme mariée et l'un des acteurs étaient tombés amoureux au premier regard dans le temple ; que l'acteur avait tué sa propre maîtresse à cause de ce nouvel amour, et que le corps avait été vêtu des vêtements de la femme mariée afin d'arrêter toute enquête ultérieure et d'impliquer le jeune frère, un témoin potentiel.

Mais peut-être que nous maltraitons les deux femmes. La première aurait pu être emmenée de force par l'homme riche, tout comme la seconde. Ni une concubine secrète dans une grande maison, ni une femme attachée à un groupe d'acteurs ambulants, si elles étaient correctement intimidées par des menaces et un traitement sévère, n'auraient beaucoup d'inclination à dénoncer leurs ravisseurs. Les deux cas laissent un large champ à la spéculation²⁷⁰.

Pourtant, dans la version française, la traductrice se limite à transposer le contenu des affaires, sans toutefois inclure les commentaires de Robert Van Gulik. C'est regrettable, car ces commentaires sont de véritables joyaux, offrant aux lecteurs des sources précieuses ainsi qu'un guide de lecture et de réflexion élaboré par Robert Van Gulik lui-même. Une telle démarche permettrait d'ouvrir des pistes de réflexion sur le rôle des femmes dans ces affaires et de mieux appréhender la manière dont Robert Van Gulik s'est inspiré des faits réels pour nourrir sa création littéraire. Il serait donc intéressant et pertinent de traduire et d'introduire ces commentaires afin d'enrichir et de prolonger la compréhension des affaires dont le sens littéral ne rend compte que de manière limitée. Ceci est particulièrement crucial pour les lecteurs occidentaux peu familiers avec la culture chinoise.

1.3.1.2 Une traduction concise, teintée d'émotion

Bien que la version française fournie par Lisa Bresner simplifie et modifie le mode de présentation de la version annotée en anglais de Robert Van Gulik, et bien qu'il y ait eu quelques ajustements et adaptations, la traduction de Lisa Bresner reste essentiellement fidèle à la logique narrative des affaires telles qu'elles sont présentées dans le texte original de *Tang Yin Bi Shi* ainsi qu'aux traductions en anglais fournies par Robert Van Gulik.

²⁷⁰ Le texte est traduit de l'anglais en français par Tianqi Tan.

Cependant, les traductions de Robert Van Gulik et de Lisa Bresner adoptent deux styles différents. Robert Van Gulik privilégie la rigueur et la minutie, s'appuyant sur l'analyse et la comparaison de différentes versions, ainsi que sur une approche de traduction littérale avec des ajouts et annotations, relevant d'un style académique plus strict et rigoureux. En revanche, Lisa Bresner opte pour un style de traduction clair et concis, utilisant un langage simple et précis, avec une fluidité d'écriture qui rend la lecture aisée et compréhensible pour le public, répondant ainsi davantage à un besoin de vulgarisation culturelle.

Prenons les premières phrases de l'affaire 64 B comme exemple pour comparer les traductions des deux personnes :

Le texte original de *Tang Yin Bi Shi* :

张尚书知江宁，有僧呈牒给凭，公据案熟视久之，判司理院勘杀人贼²⁷¹。

La traduction de Robert Van Gulik²⁷² :

When the President of the Ministry (of Works) Chang (Yung) was Prefect of Chiang-ning, a Buddhist monk (who for some unspecified reason had been brought before the tribunal) submitted his monk's certificate as proof (that he was a genuine monk). Chang Yung leaned forward over the bench and scrutinized him for a long time. Then he decided that he should be sent to the Police Inspectorate to be tried for murder.

La traduction de Lisa Bresner :

Sous la dynastie des Song du Nord, à l'époque où Zhang Yong, le président du ministre du Travail, était préfet de Jiang Ning, un moine bouddhiste qui avait été conduit au tribunal montra un certificat pour prouver qu'il était un véritable moine. Zhang Yong se pencha vers lui, et l'examina pendant un long moment. Puis il prit la décision de le remettre entre les mains de l'inspection de la police et de l'inculper pour meurtre. (AROP, 233)

Il est aisé de distinguer les deux styles de traduction différents adoptés par Robert Van Gulik et Lisa Bresner à partir de cet exemple. Robert Van Gulik privilégie principalement une approche de traduction consistant à transposer directement le texte original tout en ajoutant des annotations complémentaires. Dans le cas 64 B, là où le texte original ne précise pas pourquoi le moine a été présenté devant le tribunal, Robert Van Gulik émet des hypothèses et fournit des commentaires supplémentaires : « Who for some unspecified reason had been brought before the tribunal. » Sa traduction se veut très objective et rigoureuse, s'efforçant de rester aussi fidèle

²⁷¹ Le texte original en chinois est disponible en ligne à l'adresse : [Tang Yin Bi Shi Cas 64 B](#), consulté le 28 octobre 2023.

²⁷² Robert Van Gulik, *T'ang Yin Pi Shih : Parallel cases from under the pear tree, a 13th century manual of jurisprudence and detection*, op. cit., p. 173.

que possible à l'original tant sur le plan du contenu que de la structure. Quant à la traduction de Lisa Bresner, bien qu'elle soit une traduction de l'anglais vers le français, il est fort probable qu'elle ait également consulté le texte original chinois de *Tang Yin Bi Shi*. Sa traduction suit essentiellement la structure de la traduction anglaise de Robert Van Gulik, mais elle est plus concise et fluide dans ses formulations, et elle omet certaines des traductions explicatives de Robert Van Gulik sans les reproduire.

Par ailleurs, dans ses traductions, Lisa Bresner déploie pleinement ses talents d'autrice et de conteuse. Elle excelle dans l'établissement des décors, la création de suspens, l'accentuation de la dimension narrative des affaires, ainsi que dans le développement des caractères des personnages. Cependant, il est à noter que c'est précisément cette particularité qui confère souvent à ses traductions une touche personnelle marquée et une coloration émotionnelle prononcée, comme par exemple dans l'affaire 8 B :

Le texte original de *Tang Yin Bi Shi* :

唐中书舍人郭正一，有婢玉素，极姝艳。正一夜须浆水粥，玉素毒之²⁷³。

La traduction de Robert Van Gulik²⁷⁴ :

In the T'ang Dynasty, when the State Secretary Kuo Cheng-i conquered Pyong-yang (the capital of the N. Korean Kingdom Kao-li), he there obtained a Korean slave girl called Yü-su, who was of great beauty ; he put her in charge of his treasury. When Kuo Cheng-i wanted rice gruel in the night, he always insisted that it was prepared by her. Yü-su then poisoned him (putting the poison in the gruel).

La traduction de Lisa Bresner :

Sous la dynastie des Tang, lorsque Guo Zhengyi s'empara de Pyongyang, il y obtint comme esclave une jeune fille coréenne nommée Yu Su. Elle était d'une grande beauté ; il lui confia, de retour en Chine, la garde de son trésor. Lorsque Guo avait envie de gruaud de riz, même en pleine nuit, il désirait que personne d'autre qu'elle ne le lui prépare. Cependant, la jeune captive finit par empoisonner le plat préféré de son ravisseur. (AROP, 106)

Dans cet exemple, la traduction de Lisa Bresner montre clairement une certaine touche émotionnelle, notamment dans sa manière de rendre l'expression « 玉素毒之 ». Alors que Robert Van Gulik se contente d'une traduction littérale et directe : « Yü-su then poisoned him (putting the poison in the gruel). » Lisa Bresner propose une interprétation qui pourrait même

²⁷³ Le texte original en chinois est disponible en ligne à l'adresse : [Tang Yin Bi Shi Cas 8 B](#), consulté le 28 octobre 2023.

²⁷⁴ Robert Van Gulik, *T'ang Yin Pi Shih : Parallel cases from under the pear tree, a 13th century manual of jurisprudence and detection*, op. cit., p. 87.

être perçue comme légèrement « féministe » : « Cependant, la jeune captive finit par empoisonner le plat préféré de son ravisseur. » La traduction de Lisa Bresner ne se limite pas ainsi à transposer littéralement le texte original, mais elle y ajoute une dimension émotionnelle en le réinterprétant, adaptant et réécrivant selon une compréhension personnelle.

En somme, que ce soit les traductions en anglais par Robert Van Gulik ou celles en français par Lisa Bresner, il est clair que chaque traducteur imprime sa propre marque et son style. Bien que Lisa Bresner considère Robert Van Gulik comme un modèle important dans son travail de sinologie, elle conserve néanmoins sa propre méthode de recherche et ses stratégies de traduction, ce qui lui confère une touche unique.

En fait, ce qui ressort, c'est que les sinologues que Lisa Bresner a « choisis » comme « modèles », délibérément ou non, présentent tous un profil quelque peu « ambigu », qui s'éloigne de l'image traditionnelle et classique du sinologue. Que ce soit « l'audace humoristique » du Père Wiegler, les récits imaginaires de la Chine par Marco Polo et Daniello Bartoli, ou encore Robert Van Gulik qui mêle recherche sinologique, écriture romanesque et carrière diplomatique, leur approche est davantage guidée par une curiosité personnelle libre. Même ses professeurs à l'INALCO, tel que Jacques Pimpaneau, avec sa personnalité indépendante, se démarquent souvent de la sinologie académique. François Cheng, quant à lui, semble plus à l'aise dans son identité d'écrivain et de poète que dans celle de sinologue, comme le souligne Zhang Yinde²⁷⁵ :

Si François Cheng se montre réticent au titre de « sinologie » que la communauté scientifique accorde volontiers à ses ouvrages critiques, c'est sans doute en raison de champs d'investigations animés de ses vives inspirations personnelles et d'une méthodologie qui n'évincent pas les intentions littéraires.

Lisa Bresner semble suivre le même chemin. Au sein de ses recherches sinologiques, se mêlent non seulement le désir pur de partager ses connaissances avec le public occidental, mais aussi, et surtout, une exploration, une redécouverte et une reconstruction de soi-même dans l'étude de la langue et de la culture chinoise. De plus, elle cherche constamment dans cette culture chinoise la source d'inspiration pour ses créations littéraires. Le profil qu'elle a choisi de « sculpter » n'est pas celui traditionnellement associé aux sinologues, mais plutôt une posture « fengliu », plus libre et polyvalente, à l'image et à l'honneur de ses « modèles » sinologues.

²⁷⁵ Yinde Zhang, « François Cheng ou dire la Chine en français », *Revue de littérature comparée*, 2007/2, n° 322, p. 141-152.

2. Les dimensions spirituelle, érotique et sacrée dans la culture chinoise

Lisa Bresner s'est intéressée à la conception de la « nature » dans la culture chinoise, où celle-ci est perçue sous différentes dimensions. La dimension « spirituelle » peut être appréhendée à travers le terme *zìrán* (自然), qui signifie l'état naturel ou la spontanéité. Ce concept reflète l'harmonie entre l'homme et son environnement, une connexion intuitive avec l'univers. L'aspect « érotique », lui, peut être incarné par *xìng* (性), qui désigne la nature humaine, le désir et l'essence profonde des êtres, soulignant l'énergie érotique inhérente à l'existence. Enfin, la dimension « sacrée » peut être représentée par *tiān* (天), le ciel ou le cosmos, évoquant la puissance supérieure qui transcende et régit l'univers.

Dans les interviews ainsi que les reportages avec Lisa Bresner, nous avons remarqué qu'elle accordait une attention particulière à ces trois dimensions – spirituelle, érotique et sacrée. À travers ses recherches sinologiques, elle a approfondi ces thèmes dans ses essais et ses traductions. Ces axes nous guideront dans l'exploration de son travail et de son approche unique de la culture chinoise.

2.1 La dimension « spirituelle »

Dans l'œuvre de Lisa Bresner, ses recherches et ses études sur la dimension « spirituelle » se manifestent principalement comme une quête propre aux lettrés chinois, celle de fusionner avec l'univers, d'exprimer leurs émotions entre ciel et terre, imprégnées de la sagesse taoïste. Cette dimension « spirituelle », qui se fond avec toutes choses, est souvent exprimée à travers la poésie, la calligraphie, la peinture et d'autres formes artistiques et littéraires.

En plus de son mémoire de maîtrise *L'Art du colophon dans la peinture chinoise*, dont nous avons déjà discuté, l'exploration de cette dimension « spirituelle » par Lisa Bresner se reflète également dans son essai « Colophons » et dans sa traduction des œuvres de Lie Zi, intitulée *Lie Zi : Du vide parfait*.

2.1.1 Les métaphores du peintre-calligraphe-poète

Dans son mémoire de maîtrise, Lisa Bresner se penche principalement sur la relation réciproque entre la peinture et la calligraphie, les multiples fonctions du colophon dans l'art, ainsi que sur la connexion entre l'art d'un côté, le temps et l'espace de l'autre. Elle explore les aspects esthétiques et poétiques de la calligraphie chinoise, des caractères chinois, de la poésie et de la peinture. Son essai « Colophon » peut être vu comme une extension et un approfondissement des thèmes abordés dans son mémoire, comme le montre son introduction :

Nous n'allons pas parler de peinture chinoise, car depuis un demi-siècle, tout ou presque a été exposé au sujet du vide et du plein, mais de *Rouge et Vert*, de *Transmettre l'Esprit*, de *Réunir des Fils de Soie sur un Fond Blanc*, de *Mouiller le Pinceau* et enfin de *Poésie sans Paroles*. Ces métaphores désignent l'activité du peintre-calligraphe-poète qui agit sur une même surface. Tout distingue cet artiste aux épouses multiples issues « des montagnes et des eaux, des sources et des pierres » de nos peintres « monogames » : *la monochromie, la mémoire, les mots, les instruments et l'improvisation*. (TIJB, 91)

Dans son essai, Lisa Bresner aborde cinq thèmes différents. Par la suite, nous allons présenter et analyser brièvement les sujets qu'elle a explorés.

Dans la première série de thèmes abordant « Rouge et Vert » ainsi que « la monochromie », Lisa Bresner juxtapose la sobriété de la peinture chinoise à la profusion de couleurs de la peinture à l'huile occidentale. Elle souligne en premier lieu que dans la tradition chinoise, « le noir et le blanc l'emportent largement sur la couleur, [...] la couleur chinoise ne se compose pas sur une palette mais dans le clair-obscur de la mémoire, noire et blanche comme dans un rêve » (TIJB, 92), citant François Cheng dans *Vide et Plein* pour appuyer l'idée que la maîtrise subtile de l'encre équivaut, voire surpasse, l'impact des couleurs : « Autant de songes d'encrier, autant de nuances... brûlée, foncée, diluée, claire, sèche-mouillée, diluée-concentrée, blanche-noire, éclaboussée, brisée, superposée, etc. » (TIJB, 92) Par la suite, comme le font les autres essais du recueil *Tuiles intactes et jades brisés*, Lisa Bresner se base sur les récits, témoignages, archives et anecdotes des missionnaires jésuites en Chine pour comparer les cultures orientale et occidentale. Elle mentionne la rareté des missionnaires ayant découvert la peinture chinoise en raison du caractère discret des rouleaux en soie, réservés aux connaisseurs, citant l'exemple de Matteo Ricci qui, confronté à cet art, exprime un jugement négatif, critiquant l'absence de couleurs, de vie et de règles de proportion. Elle évoque également Guiseppe Castiglione, jésuite et peintre, qui passa plus de cinquante ans à la cour de l'empereur Qian Long. Lisa Bresner relate spécifiquement une anecdote où l'empereur Qian Long, à

l'encontre des pratiques occidentales, exigeait que le peintre le représente avec toutes ses imperfections, notamment « la petite touffe de poils qu'il avait au-dessus de l'œil » (TIJB, 94). Ensuite, Lisa Bresner aborde l'étonnement des Chinois face à la technique artistique occidentale. Enfin, en explorant les différences entre l'art chinois et occidental, notamment leur rencontre et les opportunités qui en découlent, elle se demande comment les Chinois se mettent soudainement à produire des anamorphoses cylindriques représentant des scènes érotiques.

Dans cette série de comparaisons, Lisa Bresner examine les énormes différences entre les traditions picturales orientales et occidentales en termes de composition, de perspective, de couleur, etc., en fournissant de nombreux exemples intéressants. Cependant, elle conserve son style libre et littéraire, caractérisé par des sauts de pensée et une amplitude considérable, passant souvent d'un point de vue à un autre, et adoptant parfois une écriture davantage axée sur l'exposition que sur la démonstration.

Dans la deuxième série de thèmes abordant « Transmettre l'Esprit » et « la mémoire », Lisa Bresner explore la question de la répétition et de l'imitation dans l'art. Toujours aussi fluide et poétique dans son style, Lisa Bresner évoque, par exemple, la pratique répétitive des musiciens ou la reproduction de paysages par les peintres :

Un thème et des variations.

Ils joueraient tous la même musique ?

Représentation de l'identique toujours différente. Considérer l'évident comme énigmatique. C'est ce que comprennent les Chinois en baissant la voix pour rendre plus perçant le regard. (TIJB, 96)

Lorsqu'elle aborde une problématique plus « savante », à savoir « comment innover et se faire saluer comme un génie tout en respectant le conformisme de la répétition et de l'imitation de canons artistiques » (TIJB, 97), sa réponse reste libre et spirituelle, voire « fengliu » :

Seuls les effets de l'ivresse et de la joie permettent de distinguer entre eux nos forçats de la mimesis. C'est alors qu'ils peuvent prétendre aux gribouillages et aux éclabousses du style cursif et qu'ils ne craignent plus l'inachevé.

Et rire et devenir fou devient aussi spontané que de retrouver un geste non moins spontané et naturel en copiant cent fois ce qui a déjà été imité mille et une. (TIJB, 97)

Pour étayer son point de vue, Lisa Bresner donne deux exemples, dont l'interprétation de l'origine du caractère chinois « 樂 », qui représente un instrument rudimentaire émettant cinq

sons et signifie à la fois la musique et la joie ; et le poète Zhang Jiying, qui vivait sans contraintes, agissant toujours à sa guise.

Puis, en se référant à François Jullien dans son ouvrage *Éloge de la fadeur*, Lisa Bresner résume les trois états dans la répétition et l'imitation, probablement inspirée par le classique bouddhiste zen « voir la montagne comme une montagne, voir la montagne comme autre que la montagne, voir la montagne encore comme une montagne » :

Celui qui suit les règles devient un artiste capable ;

Celui qui imite les Anciens devient un artiste merveilleux ;

Celui qui retrouve la Nature devient un artiste génial. (TIJB, 98)

Le troisième ensemble de réflexions de Lisa Bresner sur « Réunir des Fils de Soie sur un Fond Blanc » et « les mots » débute par une exploration de la relation intime entre la peinture et la poésie : « *La poésie est l'hôte, la peinture son invitée*, dit le proverbe. Qui a la primeur : le mot ou le dessin, la pensée ou sa représentation, le porté ou le porteur, etc. ? » (TIJB, 99) Par la suite, elle approfondit sa réflexion sur la peinture chinoise en soulignant que les artistes chinois ne se contentent pas de représenter la nature de façon directe, mais la spiritualisent, laissant libre cours à leur mémoire lors de leurs œuvres. C'est pourquoi la peinture chinoise requiert souvent une exécution sans retouches, d'un seul tenant : « Les modes d'appréhension chinois du Réel relèvent essentiellement de l'Intuition. » (TIJB, 100) Puis, elle cite les observations de Zheng Banqiao sur la peinture de bambous et explique plus en détail la dimension spirituelle qui émane des peintres chinois : « Le meilleur de la peinture dépasse le cadre, le fond blanc de celle-ci. » (TIJB, 100) Enfin, Lisa Bresner souligne que cette dimension spirituelle se retrouve également dans le choix des supports par les artistes, souvent « fragiles et éphémères » (TIJB, 100), et le décrit avec une touche poétique :

La fragilité des matériaux (papier, vêtements, maison, palais) est tellement d'usage en Extrême-Orient qu'à part des fresques qui se décollent par poignées au-dessus de vos têtes, vous ne trouverez rien qui puisse être édifié au rang de *ruines*, car le temps a fait feu de toutes les constructions en bois. Il n'est rien de plus visité que ces ruines invisibles, ces espaces vides couverts de mousse. Les colonnes de marbre du forum ne sont pas, en Chine, sculptées, elles demeurent ce qu'elles sont, c'est-à-dire des montagnes ou un caillou dans un *jardin miniature*, et *privé* bien sûr. (TIJB, 101)

Dans le quatrième volet de ses réflexions sur « Mouiller le Pinceau » et « les instruments », Lisa Bresner explore la nature du pinceau, en examinant sa structure, son utilité et sa symbolique. Elle commence par citer quelques extraits du *Manuel des superstitions*

chinoises rédigé par le Père H. Doré S. J. en 1926, évoquant par exemple le rituel chinois, où l'enfant d'un an doit choisir parmi divers objets, un choix qui, s'il se porte sur un pinceau, augure d'un destin de lettré. Elle poursuit en abordant la polyvalence du pinceau, tant dans l'écriture que dans la peinture, soulignant qu'il peut être confectionné à partir des poils de différentes espèces animales. Ensuite, elle explore le concept de « peindre ou écrire sans laisser de traces », en citant les pensées de Zhao Xigu, de la dynastie des Song du Sud :

Peindre sans laisser de traces de pinceau n'implique pas que l'encre soit pâle, vague ou sans définition. Peindre et calligraphier sont deux arts identiques. Il faut cacher la pointe de son pinceau comme si l'on traçait des points dans le sable avec un poinçon, comme si l'on apposait un sceau dans de la pâte. Qui sera en mesure de bien tenir son pinceau, atteindra l'ultime état : peindre ou écrire sans traces²⁷⁶. (TIJB, 102)

En conclusion, notre sinologue « fengliu » termine sa réflexion avec humour, en invitant à une approche détournée pour comprendre la profondeur de la peinture chinoise et de sa philosophie associée, suggérant des détours par des lieux et des expériences peu conventionnels, mais riches en enseignements :

Comment faut-il manier cet *axis mundi* miniature pour prétendre à un tel résultat ? Maniez-le sur le papier comme la langue avec une femme. Si vous voulez tracer un trait vers la droite, poussez d'abord à l'opposé, à gauche. Si vous voulez tracer vers le bas, partez à l'opposé, donc vers le haut. Si vous voulez comprendre enfin la peinture indélébile qui ne laisse pas de traces et donc toute la mentalité chinoise, ne foncez sur aucune « Histoire de l'art », faites des détours, en passant par le Luxembourg où une belle Chinoise enseigne le *Travail du Souffle*, et par Belleville, à Paris, où le feuilleton *Poisson-Lune contre Pois Chiche* est diffusé tous les soirs, surtout après minuit, à la sortie des restaurants les plus clignotants. (TIJB, 103)

Dans la cinquième série de thèmes sur la « Poésie sans Paroles » et « l'improvisation », Lisa Bresner poursuit ses réflexions dans son mémoire de maîtrise portant sur les colophons. Elle développe principalement des idées déjà abordées, telles que la relation entre la poésie et la peinture, ainsi que le rôle actif des colophons dans l'art pictural chinois, ouvrant de nouvelles perspectives temporelles entre la nature et l'esprit. D'ailleurs, dans cet essai, Lisa Bresner offre une analyse plus détaillée sur le contenu et la forme des colophons. Elle commence par retracer brièvement l'histoire des inscriptions dans la peinture, puis explique les ajouts des

²⁷⁶ Le texte original en chinois est disponible en ligne à l'adresse suivante : [Peindre sans laisser de traces de pinceau Zhao Xigu Dong Tian Qing Lu](#), consulté le 10 novembre 2023. Dans l'article de Lisa Bresner, elle propose une traduction libre en omettant quelques phrases. Ce thème de « sans laisser de traces » a sans doute influencé Lisa Bresner lorsqu'elle écrivait son roman *Le Sculpteur de femmes*, dans lequel le personnage principal Tianshi exprime le désir de « ne laisser aucune trace dans la terre, [...], s'il avait eu un balai, il aurait balayé derrière lui chaque trace de pas » (SF, 22-23), exprimant ainsi un désir de pureté et d'effacement.

collectionneurs sur les rouleaux, avant de détailler les cinq principales catégories de colophons : titres, vers, dédicaces, textes, et signatures. Pour chaque catégorie, elle cite de nombreux exemples de peintres et calligraphes chinois, et termine en listant ses sources et références.

Dans l'ensemble, les réflexions de Lisa Bresner sur la dimension spirituelle chez le peintre-calligraphe-poète explorent les différences entre l'art oriental et occidental en matière de composition, de couleur et d'esthétique, ainsi que la question de la répétition et de l'imitation dans la pratique artistique. Elle aborde également le lien spirituel entre le papier et le pinceau, et la forme et le contenu du colophon dans l'art chinois. Son essai, fluide et libre, mêle habilement la connaissance sinologique et la littérature ancienne chinoise, offrant une réflexion riche, une pensée libre et sautillante, une touche littéraire et poétique, ainsi qu'une note d'humour inattendue.

2.1.2 Introduction à l'œuvre et à la pensée de *Lie Zi*

L'intérêt que Lisa Bresner montre pour la dimension « spirituelle » de la culture chinoise se reflète non seulement dans ses essais, mais également dans ses traductions. En 1997, elle se lance pour la première fois dans la traduction d'œuvres de la littérature chinoise ancienne en français, ouvrant ainsi la voie à une nouvelle exploration en dehors de la création littéraire. Son choix se porte sur les œuvres de Lie Zi. Ce choix, influencé à la fois par les travaux de Léon Wieger, comme précédemment évoqué, et par sa propre affinité pour la pensée taoïste. Lie Zi, figure relativement marginale parmi les grands maîtres taoïstes, incarne parfaitement l'esthétique « fengliu » chère à Lisa Bresner, tout comme elle l'évalue comme suit :

Devenant presque subversif en mettant en scène le roi sans couronne comme un « taoïsant », Lie Zi le dit capable d'atteindre le Dao mais aussi capable d'y renoncer. Superbe culbute de la part de notre auteur, funambule des cumulus ! (VP, 11)

En fait, la version actuelle du *Lie Zi* se compose de huit parties au total, mais Lisa Bresner a choisi d'en traduire seulement trois : « Tian Rui », « Huang Di » et « Yang Zhu ». Dans sa préface, Lisa Bresner expose succinctement sa vision et sa compréhension du *Lie Zi* ainsi que les raisons pour lesquelles elle a opté pour la traduction de ces trois chapitres spécifiques. Par la suite, en nous appuyant sur le contenu de sa préface et sur les trois chapitres traduits, nous allons étudier et analyser sa perception de l'œuvre et de la pensée de Lie Zi, ainsi que son style et sa méthode de traduction.

Dans la préface, Lisa Bresner soulève d'abord l'ambiguïté entourant l'identité de Lie Zi, ainsi que les débats et les incertitudes dans le milieu académique concernant l'époque de rédaction de l'œuvre de *Lie Zi*, son auteur et sa véracité :

Des trois maîtres taoïstes, Lie Zi est le plus méconnu. Pourtant, l'existence de Lao Zi et de Zhuang Zi est comme la sienne remplie de ce mystère, de ce halo de brume qui couronne tout ermite digne de ce nom. [...] Il semble certain qu'un homme, originaire du royaume de Zheng, répondant au nom de Lie Yukou, ait vécu à l'époque des Printemps et Automnes (722-481) et qu'il ait rencontré le roi de Chu comme le raconte le penseur légiste Han Feizi. [...] Lie Zi est connu comme un philosophe estimant le *Xu*, le vide, par rapport à un Lao Zi qui place le *Rou*, le souple, au-dessus de tout et à un Confucius qui ne jure que par le *Ren*, la bienveillance. Il faut attendre 200 après J.-C. pour voir naître un véritable intérêt pour l'école taoïste dont l'enseignement est connu sous le terme *Lao-Zhuang*, c'est-à-dire à travers ses deux ouvrages fondateurs, le *Dao De Jing* et le *Zhuang Zi*. C'est peu après cette période que semble avoir été compilé le *Lie Zi* précédant de quelques décennies son commentaire rédigé par Zhang Zhan (327-397) vers 370 de notre ère. [...] Le manuscrit original comporterait vingt sections puis, passant de scribes en bibliothécaires, il fut copié, perdu, retrouvé et recopié (dans le désordre !) pour aboutir au *Lie Zi* divisé en huit sections que l'on connaît aujourd'hui. (VP, 7-8)

Effectivement, l'identité réelle de Lie Zi reste un mystère, tout comme la question de l'authenticité de son œuvre, qui suscite des controverses incessantes dans le milieu académique. Bien que *Lie Zi* soit généralement attribué à Lie Yukou, les versions actuelles sont principalement annotées par Zhang Zhan. Les débats autour de cette œuvre se concentrent généralement sur trois points : son authenticité, sa date de composition et l'identité de son auteur. Sur ces sujets, les avis divergent. Certains soutiennent que *Lie Zi* a bel et bien été rédigé par Lie Yukou durant les Royaumes Combattants. D'autres pensent qu'il s'agit d'un faux créé par les intellectuels de l'époque Wei et Jin. Il y a également ceux qui avancent que *Lie Zi* a été écrit et annoté par Zhang Zhan lui-même, tandis que d'autres estiment qu'il est le fruit du travail collectif de plusieurs auteurs à différentes époques. Lisa Bresner avance que c'est en partie pour ces raisons que *Lie Zi* est « peu étudié, rarement cité et encore moins traduit » (VP, 8-9).

Ensuite, Lisa Bresner souligne que, comparé aux œuvres de Lao Zi et de Zhuang Zi, celle de Lie Zi se distingue par sa transparence et son style simple et direct, offrant des points de vue philosophiques relativement clairs et précis :

Entre les vers mystiques du *Dao De Jing* et le lyrisme du *Zhuang Zi*, le *Lie Zi* aurait dû s'imposer par sa transparence mais peut-être l'est-il trop. [...] *Lie Zi* nous place dès les premières pages devant un miroir sans cadre ornemental où se reflètent ici un crâne de cadavre ou les os pourris des empereurs de l'Antiquité, là une jarre de vin en décomposition mais aussi les échecs, les peurs et les humiliations de

son propre auteur. Contrairement aux deux autres pères du taoïsme, notre dernier fils de la Voie se met en scène dans des situations peu avantageuses. (VP, 8-9)

Par ailleurs, Lisa Bresner souligne que Lie Zi aborde également deux autres thèmes qui le distinguent de Lao Zi et Zhuang Zi : celui des femmes et celui de Confucius. Dans les écrits de Lie Zi, certains passages expriment clairement la notion de domination masculine et de soumission féminine, notamment dans le chapitre de Yang Zhu, où les femmes sont dépeintes comme des appendices masculins et comme faisant partie intégrante des plaisirs de la vie, contrastant ainsi avec l'image plus souple, puissante et tolérante de la femme présentée par Lao Zi. De plus, contrairement à Zhuang Zi qui ridiculise Confucius, Lie Zi ne présente aucun sentiment de dérision envers lui.

Par la suite, Lisa Bresner souligne le lien étroit entre l'émergence de la pensée taoïste et le tumulte social de l'époque des guerres : « Cette longue période de chaos incite les taoïstes à se retirer des affaires politiques, à refuser toute charge officielle, pour se consacrer à l'étude d'un autre chaos, celui d'avant la différenciation des êtres ; un état où ni prince ni sujets n'existent, un état où l'on se lie au mouvement spontané de la création [...]. » (VP, 12-13) Pour préserver le silence et le secret en temps de guerre, deux étapes sont cruciales :

La première étape consiste à se réconcilier avec la mort (la section intitulée *Faveurs célestes* nous y convie), en la considérant comme l'enjeu d'un pari [...].

Il s'agit dans un second temps, tel un souverain ou un sage inspiré, de comprendre que l'arme secrète de la vie se sculpte dans le silence et le non-agir (deuxième section intitulée *L'Empereur jaune*). C'est par le retour à la grande indistinction où les cinq sens se trouvent confondus, le corps et l'esprit flottant, que l'on parvient à pouvoir sans vouloir, à être entendu sans parler. (VP, 13)

C'est sur cette base que Lisa Bresner a choisi de traduire ces deux sections du *Lie Zi*, qui illustrent respectivement les deux étapes.

Outre ces deux sections, Lisa Bresner a également traduit celle portant sur Yang Zhu, vraisemblablement attirée par le profil « fengliu » de ce dernier. Selon Lisa Bresner, « Yang Zhu semble le premier penseur qui ait donné corps à notre concept de liberté sans pour autant en connaître le nom (VP, 19) ». Concernant Yang Zhu et ses idées, Lisa Bresner partage ses interrogations :

Pourquoi la pensée de ce cynique et jouisseur philosophe est-elle insérée dans un livre taoïste ? Non pas que les taoïstes ne manifestent point par moments des tendances hédonistes, mais leur contestation de l'ordre social ne se montre pas aussi extrémiste que celle qui caractérise Yang Zhu, celui qui *n'aurait accepté aucune faveur venant d'autrui, fût-ce au prix d'un seul de ses poils*. Est-ce parce que

l'éditeur du *Lie Zi* a voulu manifester sa sympathie à ce penseur, qui a trouvé en dehors du taoïsme d'autres voies pour atteindre la sérénité du Sage, que des épisodes de luxure et de débauche sont restitués pêle-mêle avec la contemplation ascétique d'un ermite échevelé ? Contraste, volte-face ou syncrétisme ? (VP, 15-16)

Lisa Bresner avance l'idée que la mention de Yang Zhu dans *Lie Zi* s'explique sans doute par le fait que cette période représente une étape dans le cheminement de Lie Zi, et qu'il rend ainsi hommage à cet inspirateur de liberté. En soulignant le concept de « les trois enseignements sont un seul et même enseignement », Lisa Bresner met en lumière la tradition chinoise ancienne où les lettrés étaient confucéens lorsqu'ils étaient au service de l'État et taoïstes lorsqu'ils ne l'étaient plus. De là, Lisa Bresner suggère que la phase « hédoniste » pourrait également avoir une signification importante pour les lettrés : « Donc confucéen le jour et taoïste la nuit, telle se présenterait la vie du sage dont la jeunesse aurait pu se dérouler sous des auspices aussi libertins que le souhaite Yang Zhu. » (VP, 16)

De plus, Lisa Bresner met en évidence le fait que le chapitre sur Yang Zhu a été sujet à une mauvaise interprétation, ce qui a contribué à la réputation de Yang Zhu en tant qu'« égoïste ». Elle conteste l'évaluation de Léon Wiegner et de Benedykt Gryn timer selon laquelle la pensée de Yang Zhu représente l'égoïsme dans la Chine ancienne. Selon elle, ces deux premiers traducteurs du *Lie Zi* ont mal compris la pensée de Yang Zhu dans leur traduction. Elle explique que Yang Zhu ne se contente pas d'être égocentrique et de refuser d'aider les autres, mais qu'il refuse plutôt de sacrifier ses propres intérêts pour des gains extérieurs. Cette nuance est importante, car selon la vision de Yang Zhu, le pouvoir est un poison pour ceux qui le détiennent ainsi que pour ceux qui en sont victimes. Pour Yang Zhu, il ne s'agit pas de refuser d'aider autrui, mais de renoncer au pouvoir.

La traduction française du *Lie Zi*, dans l'ordre chronologique, est principalement représentée par la traduction de Léon Wiegner dans son ouvrage *Les Pères du système taoïste* (1913), suivie par celle de Benedykt Gryn timer dans *Le Vrai Classique du vide parfait* (1961). Ensuite, vient celle de Jean-Jacques Lafitte dans *Traité du vide parfait* (1997), puis celle de Lisa Bresner dans *Lie Zi : Du vide parfait* (1999). Suivent les traductions de Sheng Fang dans *Lie Zi : le vrai classique de la vertu parfaite du vide harmonieux* (2010), de Rémi Mathieu dans *Lie Tseu : L'authentique classique de la parfaite vacuité* (2012), et enfin la version la plus récente de Jean Levi dans *Les Fables de Maître Lie* (2014). D'après ce que relate Lisa Bresner dans sa préface, on peut supposer que sa traduction a été principalement influencée par celles de Léon Wiegner et de Benedykt Gryn timer. Dans notre analyse, nous nous appuyons principalement sur

les traductions de Léon Wieger, Benedykt Gryn timer, Jean-Jacques Laffitte et Jean Levi afin d'étudier le style de traduction de Lisa Bresner.

Les trois chapitres de la traduction de Lisa Bresner du *Lie Zi* présentent des traits distinctifs. Premièrement, Lisa Bresner adopte une écriture concise et fluide, visant à transmettre au mieux la clarté et la transparence du texte original. Deuxièmement, sa traduction se distingue par une certaine liberté, où la littérature et l'art se mêlent, offrant une interprétation poétique, imprégnée de réécritures interprétatives philosophiques. Enfin, dans la traduction du chapitre sur Yang Zhu, Lisa Bresner s'efforce de rectifier les erreurs d'interprétation de la pensée de Yang Zhu présentes dans les traductions françaises antérieures, rétablissant ainsi la réputation de Yang Zhu. Nous allons maintenant examiner et analyser la traduction de Lisa Bresner autour de ces trois caractéristiques.

2.1.2.1 Une traduction « transparente »

Comme Lisa Bresner l'a souligné dans sa préface, elle perçoit chez Lie Zi une clarté, une transparence et un style simple et direct, en contraste avec les œuvres de Lao Zi et Zhuang Zi. Ainsi, dans sa traduction, Lisa Bresner cherche à utiliser des phrases courtes et des structures simples, avec une écriture concise et fluide, afin de restituer en français ce style vif et direct de Lie Zi.

À titre d'exemple, nous comparons ci-dessous les différentes versions de traduction du texte pour illustrer cette approche :

Le texte original en chinois :

故有生者，有生生者；有形者，有形形者；有声者，有声声者；有色者，有色色者；有味者，有味味者。生之所生者死矣，而生生者未尝终；形之所形者实矣，而形形者未尝有；声之所声者闻矣，而声声者未尝发；色之所色者彰矣，而色色者未尝显；味之所味者尝矣，而味味者未尝呈：皆无为之职也²⁷⁷。

La traduction de Léon Wieger :

Parce qu'il y a des produits, il y a un producteur de ces produits. Il y a un auteur, des formes corporelles, des sons, des couleurs, des saveurs. Les produits sont mortels, leur producteur ne l'est pas.

²⁷⁷ Le texte original en chinois est disponible en ligne à l'adresse suivante : [Lie Zi Tian Rui](#), consulté le 21 novembre 2023.

L'auteur des formes corporelles n'est pas corporel, celui des sons n'est pas perceptible à l'ouïe, celui des couleurs n'est pas visible à l'œil, celui des saveurs n'est pas perçu par le goût. Sauf son infinité et son immortalité, le producteur, l'auteur (le Principe), est indéterminé [...] ²⁷⁸.

La traduction de Benedykt Gryn timer :

Il existe hors la vie ce par quoi la vie devient vie ; hors la forme, ce par quoi la forme devient la forme ; hors du son, ce par quoi le son est le son ; hors de la couleur, ce qui fait que la couleur est couleur. Enfin, hors de la saveur, il y a quelque chose qui fait que la saveur est saveur. Ce qui naît de la vie, c'est la mort ; mais le principe de la vie est éternel. La masse est le substrat de la forme, mais ce par quoi la forme apparaît comme forme n'a jamais d'existence perceptible. Ce qui naît du son, ce sont les sensations auditives ; mais ce par quoi le son se produit n'a jamais retenti. Les impressions bariolées de la vue naissent grâce aux couleurs ; mais ce par quoi les couleurs sont couleurs n'est jamais apparu à la lumière. Ce qui donne la réalité aux saveurs, c'est le goût ; mais ce qui permet au goût d'être ne s'est jamais affirmé (comme existant). Tout cela sont les effets d'un non-agir ²⁷⁹.

La traduction de Jean-Jacques Lafitte :

C'est pourquoi il existe ce qui engendre, ce qui forme, ce qui sonne, ce qui colore, ce qui épice. Chacun de ces cinq existants est soumis à un principe qui le fait agir. Ce qui naît, c'est la mort, mais le principe de vie est inerte. Ce qui est formé, c'est le fruit, mais le principe de forme est impalpable. Ce qui est sonné, c'est le son, mais le principe du son est inaudible. Ce qui est coloré, c'est l'ornement, mais le principe de la couleur est incolore. Ce qui est épicé, c'est la saveur, mais le principe de goût est insipide. Chacun de ces principes est régi par une inaction [...] ²⁸⁰.

La traduction de Jean Levi :

Pour qu'il y ait vie, formes, sons, couleurs, saveurs, il faut qu'il y ait respectivement un principe créateur de la vie, des formes, des sons, des couleurs et des saveurs. Ce qui fait que la vie est vie c'est qu'elle est sujette à la mort, mais ce qui a donné vie à la vie ne connaît pas de fin ; ce qui fait que les formes sont formes c'est qu'elles ont une matérialité, mais ce qui donne forme aux formes n'a pas de substance ; ce qui fait que le bruit est bruit c'est qu'il s'entend, mais ce qui fait résonner les sons est inaudible ; ce qui fait que les couleurs sont couleurs c'est qu'elles sont visibles, mais ce qui confère leur éclat aux couleurs est incolore ; ce qui fait que la saveur est saveur c'est qu'elle a goût, mais ce qui donne sapidité aux saveurs est insipide. Telle est l'œuvre du non-agir ²⁸¹.

La traduction de Lisa Bresner :

Vie, forme, son, couleur, saveur sont créés par autre chose qu'eux-mêmes. Que la vie s'éteigne, son principe lui survit. Que la forme remplisse l'espace, son moule est invisible. Que le son résonne, sa

²⁷⁸ Léon Wieger, *Les Pères du système taoïste : Lao-tzeu, Lie-tzeu, Tchoang-tzeu*, Hien Hien, 1913, p. 71.

²⁷⁹ Benedykt Gryn timer, *Le Vrai Classique du vide parfait*, Paris, Gallimard, 1961, p. 43-44.

²⁸⁰ Jean-Jacques Lafitte, *Traité du vide parfait*, Paris, Albin Michel, 1997, p. 18.

²⁸¹ Jean Levi, *Les Fables de Maître Lie*, Saint-Front-sur-Nizonne, Éditions de l'Encyclopédie des Nuisances, 2014, p. 21.

source reste muette. Que la couleur chatoie, son créateur demeure dans l'ombre. Que la saveur soit goûtée, ses ingrédients ne se montrent pas. Tout cela est l'œuvre du Non-Agir. (VP, 29)

Dans cet exemple, la traduction du texte chinois vers le français présente des défis complexes, nécessitant une compréhension approfondie des structures grammaticales et des nuances culturelles. Tout d'abord, le texte chinois utilise une variété de constructions telles que les phrases coordonnées, les inversions et les figures de style comme l'énumération et la répétition, ce qui rend la traduction vers le français délicate. De plus, le texte évoque les correspondances entre les phénomènes tels que « la vie, la forme, le son, la couleur, le goût », avec des exemples abondants de flexions de classe de mots, ce qui ajoute une autre couche de complexité à la traduction. En outre, les multiples correspondances dans le texte reflètent essentiellement la philosophie taoïste de la mutation et de la transformation. Assurer une transmission fidèle du sens tout en préservant la richesse philosophique du texte original représente ainsi un défi dans le processus de traduction.

Comparaison des différentes versions :

La traduction de Léon Wieger, tout en conservant le sens du texte original, simplifie la structure en omettant et en reformulant les phrases coordonnées répétitives, rendant ainsi la traduction plus concise, fluide et facile à comprendre. Cependant, certains choix de mots, visant à préserver le vocabulaire du texte original, donnent lieu à une traduction littérale, par exemple « celui des sons n'est pas perceptible à l'ouïe », ce qui rend la traduction un peu rigide et moins naturelle. De plus, la traduction modifie considérablement le texte original et ne parvient pas à transmettre pleinement les relations complexes et dialectiques entre les différentes parties du texte.

La traduction de Benedykt Gryn timer s'efforce de respecter la structure de l'original tout en expliquant chaque phrase en détail. Son objectif est de présenter de manière exhaustive les relations logiques entre les différentes parties du texte original, ainsi que ses idées philosophiques profondes. La traduction adopte un style plus élaboré et littéraire, avec l'utilisation d'une richesse d'expressions imagées pour renforcer l'impact émotionnel du texte. Cependant, cela peut rendre le texte plus complexe et un peu laborieux à lire. De plus, certaines phrases, comme « la masse est le substrat de la forme, mais ce par quoi la forme apparaît comme forme n'a jamais d'existence perceptible », bien que très érudites, peuvent sembler alambiquées et difficiles à comprendre pour les lecteurs non avertis.

Dans la traduction de Jean-Jacques Lafitte, une approche relativement littérale du texte original a été adoptée, préservant autant que possible sa structure syntaxique et ses idées fondamentales. Cette traduction parvient à véhiculer les principaux concepts du texte d'origine tout en préservant son essence philosophique. De plus, des efforts ont été déployés pour rendre le texte accessible en français, en utilisant des termes simples et directs qui rendent compte des concepts abstraits abordés en chinois. Cependant, bien que la traduction soit concise et claire, elle peut parfois sembler trop littérale et rigide, ce qui nuit à sa fluidité en français.

La traduction de Jean Levi se distingue par sa rigueur. Tout en préservant fidèlement le contenu et la structure de l'original, il simplifie et ajuste les phrases pour rendre les relations logiques entre les éléments plus évidentes, ce qui rend le texte traduit plus accessible et compréhensible. La traduction cherche à maintenir la fidélité à l'original en utilisant un langage fluide et formel, tout en adoptant une structure parallèle avec des répétitions pour mettre en valeur le caractère réflexif du texte. Cependant, cette approche peut entraîner une légère perte de la concision et de la poésie du texte original, ce qui risque de réduire son impact émotionnel sur le lecteur.

La traduction de Lisa Bresner se caractérise par une approche privilégiant une réinterprétation littéraire plutôt qu'une simple traduction. Le texte traduit se distingue par sa concision, sa clarté et sa fluidité, imprégné d'une touche poétique qui transmet clairement les relations logiques entre les différents ensembles et les philosophies sous-jacentes. En mettant en avant les concepts philosophiques du texte d'origine, la traduction parvient à les exprimer de manière élégante et poétique en français, tout en conservant l'ambiance méditative et contemplative du texte original. Cependant, Lisa Bresner semble simplifier trop le texte original au risque de perdre en profondeur et en nuances. Certaines expressions, telles que « Que la couleur chatoie, son créateur demeure dans l'ombre », bien que littéraires et poétiques, pourraient s'éloigner trop du texte d'origine, perdant ainsi en précision et en spécificité. Malgré une fidélité globale, des subtilités linguistiques et culturelles pourraient ne pas être pleinement transposées dans sa traduction.

Le style de traduction simple, voire « simpliste », de Lisa Bresner transparaît également dans d'autres passages. Dans l'ensemble, dans *Lie Zi : Du vide parfait*, la traduction de Lisa Bresner se distingue par sa clarté et sa simplicité. Elle parvient à conserver l'essence du texte original tout en le rendant accessible à un large public, ce qui en fait une option idéale pour ceux qui cherchent une compréhension aisée sans altérer le sens d'origine. Cependant, bien que claire et concise, la traduction de Lisa Bresner peut sembler un peu fade en comparaison avec

d'autres versions plus détaillées et érudites. Certains, en reprenant les critiques d'Antoine Berman, pourraient juger cette approche un peu trop libre et simpliste, risquant ainsi de perdre certains aspects de la richesse du texte d'origine :

Populariser l'original n'est pas le vulgariser. Amender une œuvre de ses étrangetés pour *faciliter* sa lecture n'aboutit qu'à la défigurer et, donc, à tromper le lecteur que l'on prétend servir. Il faut bien plutôt, comme dans le cas de la science, une *éducation à l'étrangeté*²⁸².

2.1.2.2 Une (ré)interprétation « spirituelle »

Outre le style concis et clair, la double identité en tant qu'autrice et traductrice de Lisa Bresner a apporté à sa traduction une touche de liberté artistique et littéraire. Elle a fréquemment réécrit le texte original et proposé des interprétations poétiques et spirituelles, comme en témoigne l'exemple suivant :

Le texte original en chinois :

夫至人者，上窺青天，下潛黃泉，揮斥八極，神氣不變。今汝怵然有恟目之志，爾于中也殆矣夫²⁸³！

La traduction de Léon Wiegier :

Le sur-homme plonge son regard dans les profondeurs du ciel, dans les abîmes de la terre, dans le lointain de l'horizon, sans que son esprit s'émeuve. Il me paraît que vos yeux sont hagards, et que, si vous tiriez, vous n'atteindriez pas le but²⁸⁴.

La traduction de Benedykt Gryn timer :

Celui qui est arrivé en haut dirige son regard vers le ciel azuré ; en bas, il le plonge jusqu'aux sources jaunes, il peut s'ébattre aux confins du monde sans que son esprit en soit affecté. Mais toi, voici que la terreur apparaît dans tes yeux troublés : assis au centre de la terre, tu éprouverais le vertige²⁸⁵ !

La traduction de Jean-Jacques Lafitte :

²⁸² Antoine Berman, *La Traduction et la lettre ou l'Auberge du lointain*, Paris, Éditions du Seuil, 1999, p. 73.

²⁸³ Le texte original en chinois est disponible en ligne à l'adresse suivante : [Lie Zi Huang Di](#), consulté le 21 novembre 2023.

²⁸⁴ Léon Wiegier, *Les Pères du système taoïste : Lao-tzeu, Lie-tzeu, Tchoang-tzeu*, op. cit., p. 87.

²⁸⁵ Benedykt Gryn timer, *Le Vrai Classique du vide parfait*, op. cit., p. 69.

Une personne accomplie scrute le ciel azur, traverse à gué les sources Jaunes, s'élance aux huit pôles de l'univers sans que son esprit et ses souffles soient affectés. Et vous frissonnez et tournez de l'œil pour si peu ! Votre maîtrise est compromise²⁸⁶ !

La traduction de Jean Levi :

L'homme parfait, lui dit le sage, contemple les hauteurs béantes, scrute les abysses insondables, s'ébat aux huit extrémités du monde sans que son esprit ni son souffle ne soient troublés. S'il suffit de la vue d'un pauvre ravin pour te donner le vertige, c'est que ta maîtrise intérieure est bien chancelante²⁸⁷ !

La traduction de Lisa Bresner :

L'homme parfaitement maître de lui-même embrasse d'un seul regard le ciel azuré au-dessus de lui et les profondes Sources jaunes sous ses pieds. Il est libre d'une extrémité à l'autre ; jusqu'aux huit pôles du monde son esprit et son souffle ne changent pas. Mais vous tremblez et préférez fermer les yeux alors que le danger ne se dresse pas devant vous mais à l'intérieur de vous-même ! (VP, 55)

Dans l'exemple, les différentes versions de traduction présentées montrent des similitudes dans la manière dont la première moitié de la phrase est rendue, mais les principales divergences se situent dans la traduction de la seconde moitié. Léon Wieger, par exemple, a réécrit le texte original en se basant sur une compréhension contextuelle, expliquant que l'incapacité à atteindre la cible est due à des raisons spirituelles, offrant ainsi une interprétation personnelle. En revanche, Benedykt Grynpas a opté pour une approche plus littérale, traduisant mot à mot la structure originale, bien qu'il ait rendu « 中 » par une sorte de centre extérieur, soit « assis au centre de la terre », ce qui diffère de l'interprétation généralement acceptée selon laquelle « 中 » fait référence à un état d'esprit intérieur. Jean-Jacques Lafitte a également choisi une traduction littérale, tout en rendant « 中 » par « maîtrise » et « 殆 » par « compromise ». De son côté, Jean Levi a fourni une explication supplémentaire pour la première partie de la phrase en fonction du contexte, tandis que la seconde moitié est traduite littéralement. Sa compréhension et sa traduction sont similaires à celles de Jean-Jacques Lafitte, avec « 中 » traduit par « maîtrise intérieure » et « 殆 » par « chancelante ». En contraste avec les autres traductions, Lisa Bresner a contourné le texte original pour le présenter d'une manière plus libre. Alors que les autres ont traduit l'état de la personne avec les expressions « les yeux hagards », « les yeux troublés », « l'œil tourné » ou « le vertige », Lisa Bresner a interprété cet état d'une manière plus littéraire en proposant « préférez fermer les yeux », suivi d'une réinterprétation spirituelle : « Le danger ne se dresse pas devant vous mais à l'intérieur de vous-même. » Cet exemple illustre à nouveau

²⁸⁶ Jean-Jacques Lafitte, *Traité du vide parfait*, op. cit., p. 37.

²⁸⁷ Jean Levi, *Les Fables de Maître Lie*, op. cit., p. 34.

l'évaluation du style de traduction de Lisa Bresner par Roland Depierre, selon laquelle, plutôt que de simplement « traduire » la littérature classique chinoise, elle cherche davantage à offrir aux lecteurs une expérience spirituelle particulière.

Un autre exemple. Dans le chapitre Huang Di, l'histoire raconte que Confucius a rencontré un homme nageant sous une cascade dangereuse. Au début, il a cru que l'homme voulait se suicider, alors il a envoyé ses disciples pour le secourir. Mais l'homme est sorti de l'eau sereinement. Intrigué, Confucius lui a demandé sa technique de nage, et voici ce qu'il a répondu :

吾始乎故，长乎性，成乎命²⁸⁸。

Les interprétations de cette réponse varient selon les différentes versions :

La traduction de Léon Wieger :

Quand je commençai, je m'appliquai ; avec le temps, la chose me devint facile ; enfin je la fis naturellement, inconsciemment²⁸⁹.

La traduction de Benedykt Gryn timer :

J'ai commencé, puis j'ai fait des progrès ; la chose m'est devenue instinctive, maintenant elle m'est naturelle²⁹⁰.

La traduction de Jean-Jacques Lafitte :

J'ai commencé comme tout le monde. J'ai grandi selon ma nature. J'ai mûri selon mon destin²⁹¹.

La traduction de Jean Levi :

À partir de mon environnement, j'ai développé un naturel qui est devenu ma vie même²⁹².

La traduction de Lisa Bresner :

J'ai commencé en considérant l'eau comme mon milieu originel, puis, en grandissant, nager m'est devenu si naturel que je n'ai rien fait d'autre que suivre mon destin. (VP, 63)

En comparant les différentes versions de traduction mentionnées ci-dessus, on remarque que Léon Wieger et Benedykt Gryn timer adoptent une approche plus objective et rationnelle de la méthode de natation. Leur compréhension suit un processus bien connu : commencer,

²⁸⁸ Le texte original en chinois est disponible en ligne à l'adresse suivante : [Lie Zi Huang Di](#), consulté le 21 novembre 2023.

²⁸⁹ Léon Wieger, *Les Pères du système taoïste : Lao-tzeu, Lie-tzeu, Tchoang-tzeu*, op. cit., p. 93.

²⁹⁰ Benedykt Gryn timer, *Le Vrai Classique du vide parfait*, op. cit., p. 78.

²⁹¹ Jean-Jacques Lafitte, *Traité du vide parfait*, op. cit., p. 44.

²⁹² Jean Levi, *Les Fables de Maître Lie*, op. cit., p. 39.

s'entraîner régulièrement, progresser et acquérir une compétence. Ils insistent sur le rôle de l'initiative personnelle dans l'apprentissage et la maîtrise d'une compétence, comme le montrent les expressions telles que « je m'appliquai » ou « j'ai fait des progrès » dans leur traduction. D'autre part, dans la traduction de Jean Levi, l'importance de la coordination entre l'environnement et les efforts individuels pour acquérir une compétence est mise en avant. Il souligne l'adaptation de l'individu à son environnement, à l'harmonie avec la nature, et à la découverte d'un mode de vie personnel. Sa traduction adopte une perspective neutre et objective, évitant de trop mettre en avant le rôle des efforts individuels ou de tomber dans une interprétation trop métaphysique, préférant traduire les influences externes sur l'homme par « environnement » plutôt que par « nature », et les résultats naturels de cette harmonie homme-environnement par « la vie même » plutôt que par des termes plus ésotériques comme « destin ». En revanche, Jean-Jacques Lafitte et Lisa Bresner, dans leurs traductions, semblent minimiser voire exclure le rôle des « efforts individuels » dans l'acquisition d'une compétence. Leur traduction penche davantage vers une philosophie du non-agir, où toute acquisition découle de l'harmonie avec la nature, réduisant ainsi l'importance de l'effort personnel à suivre simplement le cours du destin. Par rapport aux approches plus rationalistes de Léon Wieger et Benedykt Grynpas ou à la neutralité objective de Jean Levi, leurs traductions mettent plutôt l'accent sur la dimension spirituelle. En particulier, la traduction de Lisa Bresner, plus littéraire et poétique, souligne cet état de non-agir et de laisser-faire à travers des expressions telles que « mon milieu originel » et « destin », et en ajoutant l'expression « je n'ai rien fait d'autre que », accentuant ainsi la dimension spirituelle de la traduction.

2.1.2.3 Une « rectification » de la pensée de Yang Zhu

Comme mentionné dans la préface par Lisa Bresner, l'objectif principal de sa traduction du chapitre de Yang Zhu est de « rectifier » sa pensée. Elle prend en particulier le onzième chapitre de Yang Zhu pour illustrer les erreurs d'interprétation présentes dans les traductions de Léon Wieger et Benedykt Grynpas concernant la pensée de Yang Zhu. Nous allons ensuite comparer plusieurs versions de traductions pour analyser leurs différences :

Le texte original en chinois :

杨朱曰：“伯成子高不以一毫利物，舍国而隐耕。大禹不以一身自利，一体偏枯。古之人损一毫利天下不与也，悉天下奉一身不取也。人人不损一毫，人人不利天下，天下治矣²⁹³。”

La traduction de Léon Wieger :

Yang-tchou dit : Pai-tch'eng Tzeu-kao n'aurait pas sacrifié un poil, pour l'amour de qui que ce fût. Il quitta la capitale, et se fit laboureur dans un recoin ignoré. Le grand U au contraire se dépensa et s'usa tout entier pour les autres. – Les anciens ne donnaient pas un poil à l'état, et n'auraient pas accepté qu'on se dévouât pour eux au nom de l'état. C'est dans ces temps-là, alors que les particuliers ne faisaient rien pour l'état, et que l'état ne faisait rien pour les particuliers ; c'est dans ces temps-là, que l'état se portait bien²⁹⁴.

(Annotation de Léon Wieger : De là la réputation d'égoïsme de Yang-tchou. Son égoïsme n'est qu'un point particulier de son épicurisme général.)

La traduction de Benedykt Gryn timer²⁹⁵ :

Yang Tchou dit : « Po Tch'eng Tseu-kao n'aurait même pas donné un cheveu pour être utile aux êtres. Il abandonna son royaume et alla cultiver son champ dans la solitude. Yu le Grand se donna tout entier, sans aucun profit pour lui-même. Son corps tout entier devint comme du bois desséché. Les hommes de l'antiquité ne se seraient pas privés d'un cheveu pour aider autrui. Inversement, si tout l'empire avait voulu entretenir leur personne, ils l'auraient refusé. Personne ne contribuait, fût-ce par un cheveu, et personne ne voulait être utile à la communauté, et pourtant l'empire était en ordre. »

(Benedykt Gryn timer a intitulé ce chapitre directement « Sur l'égoïsme ».)

La traduction de Jean-Jacques Lafitte :

Yang Zhu : Bo Cheng Zigao n'aurait pas donné un poil pour le bien des êtres. Il renonça au pouvoir pour labourer. Ce n'est pas pour lui-même que Yu le Grand donna tout son corps et devint hémiparalysé. Les Anciens n'auraient pas arraché un poil de leur corps pour servir la Terre, et n'auraient pas accepté que la Terre entière les entretînt. Nul n'aurait arraché un poil, nul n'aurait servi la Terre, mais la Terre était gouvernée²⁹⁶.

La traduction de Lisa Bresner :

Yang Zhu dit : « Bocheng Zigao n'aurait accepté aucune faveur venant d'autrui, fût-ce au prix d'un seul de ses poils. Il renonça au pouvoir pour vivre retiré et labourer son champ. Yu le Grand sacrifia sa santé pour l'intérêt de tous et travailla tant à drainer les eaux que ses membres se paralysèrent. L'homme de l'Antiquité ne se serait pas arraché un seul poil pour se rendre utile dans l'Empire et si l'Empire entier lui avait été offert, il aurait refusé d'en prendre la tête. Si chacun se gardait de s'arracher des poils pour

²⁹³ Le texte original en chinois est disponible en ligne à l'adresse suivante : [Lie Zi Yang Zhu](#), consulté le 21 novembre 2023.

²⁹⁴ Léon Wieger, *Les Pères du système taoïste : Lao-tzeu, Lie-tzeu, Tchoang-tzeu*, op. cit., p. 173.

²⁹⁵ Benedykt Gryn timer, *Le Vrai Classique du vide parfait*, op. cit., p. 219-220.

²⁹⁶ Jean-Jacques Lafitte, *Traité du vide parfait*, op. cit., p. 147.

le bénéfice de l'État, si personne ne trouvait d'intérêt à régner, l'Empire serait bien gouverné. » (VP, 98-99)

La comparaison des traductions de ces différentes personnes révèle clairement les divergences entre Lisa Bresner et les trois autres, principalement sur la question de « l'égoïsme » dans la pensée de Yang Zhu. Léon Wiegier associe cette pensée à l'égoïsme et à l'épicurisme, traduisant « 不以一毫利物 » par « n'aurait pas sacrifié un poil, pour l'amour de qui que ce fût ». Benedykt Grynpas, quant à lui, nomme directement la section « Sur l'égoïsme » et interprète « 不以一毫利物 » comme « n'aurait même pas donné un cheveu pour être utile aux êtres », traduisant également « 古之人損一毫利天下不与也 » par « les hommes de l'antiquité ne seraient pas privés d'un cheveu pour aider autrui ». De son côté, Jean-Jacques Lafitte traduit « 不以一毫利物 » par « n'aurait pas donné un poil pour le bien des êtres ». Ces trois traductions adoptent toutes une perspective critique de « l'égoïsme » dans la pensée de Yang Zhu. En revanche, Lisa Bresner opte pour une approche différente. Dans sa traduction, elle rend « 不以一毫利物 » par « n'aurait accepté aucune faveur venant d'autrui, fût-ce au prix d'un seul de ses poils ». Comparée aux traductions des trois autres, sa version inverse les rôles du sujet et de l'objet. Elle ne se concentre plus sur ce que Bocheng Zigao fait ou ne fait pas « pour » autrui, mais sur le refus de lui d'accepter quoi que ce soit « venant » d'autrui. Cette modification transforme le rôle de Bocheng Zigao, passant de celui qui refuse davantage de « donner » à celui qui n'accepte davantage de « recevoir ». Ainsi, il ne s'abstient pas de donner, mais refuse d'abord de recevoir, avant de refuser de donner une valeur équivalente. Cette inversion des priorités change complètement l'ordre et la logique impliqués. Sur ce point, Lisa Bresner explique plus en détail dans sa préface :

Ce chapitre est le sujet d'un contresens qui a rendu Yang Zhu célèbre pour son « égoïsme ». C'est un philosophe qui n'aurait pas sacrifié un poil de son corps pour aider autrui (voir la traduction de B Grynpas et de L. Wiegier). Or nous estimons qu'il s'agit d'une interprétation fallacieuse de la première phrase qu'il faudrait traduire ainsi : « Bocheng Zigao n'aurait accepté aucune faveur venant d'autrui, fût-ce au prix d'un seul de ses poils. » Qin Zi, qui s'indignera de voir Yang Zhu refuser ce petit sacrifice, est un disciple de l'École de Mo Di qui prône l'amour universel. Du point de vue confucéen, refuser le trône ne signifie pas que l'on veuille renoncer à toute faveur extérieure, mais que l'on refuse l'opportunité d'apporter son aide à autrui en gouvernant. Or, selon Yang Zhu, le pouvoir est un poison tant pour celui qui l'exerce que pour ceux qui le subissent. [...] Il ne s'agit pas ici pour Yang Zhu de ne pas aider autrui (les chapitres 6 et 9 contredisent cette réputation d'égoïste dont certains accablent le penseur) mais de renoncer au pouvoir comme l'a fait Bocheng Zigao. Que l'on sacrifie un poil, un morceau de chair ou un membre entier, là n'est pas la question, mais pour quelle raison se mutiler de la sorte ? La gloire ! La vanité ! (VP, 17-18)

Selon Lisa Bresner, la pensée de Yang Zhu ne se réduit pas simplement à de l'égoïsme, mais plutôt à un rejet du pouvoir. Car aux côtés de l'idée de « ne pas se nuire pour aider les autres », il y a celle de « ne pas nuire aux autres pour son propre bénéfice ». Ainsi, la pensée de Yang Zhu se situe entre l'égoïsme et l'altruisme. Selon lui, si chacun évite de se nuire tout en contribuant au bien-être général, en restant à sa place et en respectant son rôle, c'est la meilleure façon de gouverner. Fondamentalement, la position de Yang Zhu est une sorte d'« humanisme » qui valorise « la vie humaine ». Bien que ses idées soient extrêmes, elles sont liées au contexte tumultueux de son époque. Cependant, cette radicalité conduit souvent à associer ses idées à l'égoïsme par les adeptes du confucianisme et du moïsme, qui prônent l'amour et l'altruisme universels. Selon cette perspective, la compréhension et la traduction de Lisa Bresner de la pensée de Yang Zhu sont pertinentes. Par ailleurs, dans la traduction la plus récente par Jean Levi, on constate une interprétation similaire à celle de Lisa Bresner :

Yang Tchou aimait à citer en exemple Po-tch'eng Tseu-kao et Yu le Grand ; le premier parce qu'il se désintéressa des affaires du pays, préférant cultiver son jardin, le second parce qu'il n'aurait rien accepté qui pût le favoriser, même un empire, en sorte qu'il devint hémiplégique à force de dévouement au bien public. Il y voyait la preuve que les Anciens n'auraient pas sacrifié un poil de leur corps, même s'il avait pu profiter à autrui, comme ils auraient refusé l'empire si on le leur avait offert. Et il concluait qu'il suffirait que chacun refuse de se priver même d'un poil de son corps et décline le don de tout l'empire si on le lui offrait pour que le monde soit bien gouverné²⁹⁷.

Dans sa traduction, Jean Levi ne se contente pas de transposer littéralement le texte original, mais adopte plutôt une approche interprétative et explicative. Il s'efforce de refléter sa propre compréhension de la pensée de Yang Zhu en reformulant le texte d'origine. Cette démarche vise à éliminer toute ambiguïté qui pourrait subsister chez les lecteurs quant à la pensée de Yang Zhu. Ainsi, en traduisant l'expression « 不以一毫利物 » par « se désintéressa des affaires du pays », Jean Levi rejoint l'interprétation de Lisa Bresner selon laquelle Yang Zhu ne rejette pas l'idée d'aider autrui, mais plutôt celle de rechercher le pouvoir. Cette approche de traduction, fondée sur une compréhension approfondie de la philosophie de Yang Zhu, se veut ainsi à la fois précise et éclairante.

²⁹⁷ Jean Levi, *Les Fables de Maître Lie*, op. cit., p. 109-110.

2.2 La dimension « érotique »

2.2.1 Riz : la voie des graines

La découverte et l'exploration par Lisa Bresner de la dimension « érotique » de la langue et de la culture chinoises, reposant sur des symboles subtils dissimulés derrière les métaphores botaniques et végétales d'un langage érotique particulier, s'ouvrent avec la lecture et la traduction de quelques extraits du roman *Riz* (米) de Su Tong (苏童).

En 1998, elle a publié dans *La Nouvelle Revue Française* la traduction de trois extraits du roman *Riz* de Su Tong²⁹⁸. Parallèlement, elle a rédigé un article accompagnant cette traduction, qui servait de complément explicatif sous le titre de « La voie des graines : l'érotisme chinois et le végétal²⁹⁹ ».

Dans l'article, comme à son habitude, Lisa Bresner entame sa réflexion en scrutant l'étymologie du caractère chinois « 精 *jīng* » :

« Le chinois, sans aucun doute pour troubler les esprits occidentaux, utilise le même caractère pour désigner le sperme et l'essence. » Cette remarque de Lawrence Durrell doit nous troubler davantage si l'on regarde ce caractère en face : *Grain de choix, riz qui porte la couleur des lointains de montagne*, tels sont les termes qui s'associent dans l'idéogramme « jing » 精 pour nous évoquer l'essence, l'esprit d'un parfum, d'un corps ou d'un vin, et encore le mot sperme³⁰⁰.

Poursuivant depuis le caractère chinois « 精 *jīng* », en établissant des liens entre le riz, l'essence et le sperme, Lisa Bresner avance en explorant la relation entre l'allusion érotique chinoise et les métaphores végétales :

C'est en effet dans la sève et non dans le sang que le désir printanier semble bourgeonner en Extrême-Orient. [...] Chez les Chinois, ce n'était pas du tout comme chez nous l'adultère, le plaisir ou le laisser-jourir. L'homme chinois n'a de cesse de se fondre à la nature et il pose sur un même plan la cueillette

²⁹⁸ Emma Lemoine, Lisa Bresner, Traduction du chinois en français de quelques extraits du roman *Riz* de Su Tong, *La Nouvelle Revue Française*, mai 1998, n° 544, p. 78-85. En novembre 1998, la traduction complète du roman *Riz* par Noël Dutrait a été publiée chez Flammarion. Puisque la traduction de Lisa Bresner et d'Emma Lemoine est parue en mai 1998, suivie de celle de Noël Dutrait en novembre, il est probable que les deux traductions aient été réalisées indépendamment. Autrement dit, la version de Lisa Bresner n'a probablement pas été influencée par celle de Noël Dutrait.

²⁹⁹ Lisa Bresner, « La voie des graines, l'érotisme chinois et le végétal », *La nouvelle revue française*, mai 1998, p. 75-77.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 75.

des pois de senteur, le respect qu'il doit à un supérieur et les positions que lui conseille la Fille de Candeur³⁰¹.

Cette démonstration se poursuit en explorant quelques mots et expressions chinois qui entretiennent des liens plus ou moins directs avec des métaphores végétales :

Il existe un nombre impressionnant d'idéogrammes et d'expressions pour signifier « forniquer » ou « avoir des relations illicites avec une femme ». Il s'agit souvent de l'idéogramme « si » 私 qui veut dire aussi *privé, secret, clandestin, parties génitales*. « Si » 私 est composé de la clé de la céréale : 禾 et de l'image d'un *ver à soie* qui se replie sur lui-même : 𠂇 (sens étendu : privé, égoïsme). Il s'agit donc de *ma part de céréales*³⁰². Encore et toujours des graines ! Que ce soient celles de *la Voie*, « gu dao » 穀道 pour évoquer l'anus, celles que l'on recrache après avoir *fendu le melon rouge* 破瓜 (déflorer une fille), celles que l'on donne à manger à la langue de poulet 雞巴 (clitoris), ou encore celles que l'on pile dans *la caverne en forme de grain de blé* 宮頸 (col de l'utérus)³⁰³.

À travers ces exemples, Lisa Bresner met en lumière la perspective de la « phytolâtrie » dans la culture chinoise. Elle souligne que, pour les Chinois, hommes et toutes les créatures vivantes partagent une même essence, cherchant harmonie et intégration avec le monde qui les entoure. Selon elle, cette vision implique une conception holistique de la nature où aucune hiérarchie intellectuelle ne distingue clairement les êtres vivants. Contrairement à certaines philosophies occidentales qui accordent une importance primordiale à la raison humaine, les Chinois ne croient pas en une faculté de raisonnement propre et exclusive à l'espèce humaine. Ils ne cherchent pas à disséquer ou à analyser la nature de manière abstraite, mais plutôt à s'harmoniser avec elle, suivant son cours naturel, telles les plantes qui croissent à leur propre rythme.

Pour conclure, Lisa Bresner souligne : « Un proverbe dit : *Épargner son riz, c'est prolonger sa vie*. Tout dépend bien sûr où l'on choisit de le placer. Nous verrons que la Voie élue dans le roman qu'a écrit Su Tong en 1992 est loin de nous surprendre après ce que l'on vient d'évoquer³⁰⁴. » Cependant, la « voie des graines » présentée dans le roman *Riz*, tout en utilisant toujours la métaphore végétale du riz pour transmettre une forme d'érotisme, ne

³⁰¹ *Ibid.*, p. 75-76.

³⁰² Cette interprétation semble largement inspirée de celle de Léon Wieger dans son livre *Caractères chinois* : 𠂇 : Un cocon. Image du ver à soie qui se replie sur lui-même et s'enferme dans son cocon. Par extension, égoïsme, ne s'occuper que de soi-même, séparatisme, privé, particulier.

私 : Sens étymologique, ma 𠂇 part de 禾 céréales. Sens étendu, privé, particulier, intérêt personnel, égoïsme.

Léon Wieger, *Caractères chinois* (3^e édition), *op. cit.*, p. 272.

³⁰³ Lisa Bresner, « La voie des graines : l'érotisme chinois et le végétal », *La Nouvelle Revue Française*, *op. cit.*, p. 76.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 77.

véhicule plus l'harmonie entre le désir et le corps humain avec un certain ordre spirituel naturel. Elle transmet plutôt un érotisme sadique et cruel, mettant en avant un désir violent et un fantasme pervers qui font pousser les « fleurs du mal » sur les tas de riz.

Le roman *Riz* de Su Tong nous emporte dans un récit poignant, où se mêlent désir, souffrance, survie et désespoir. À travers le symbole évocateur du « riz », l'auteur explore avec finesse le contraste entre la pureté de cette denrée et la noirceur de l'âme humaine. Il nous invite à plonger au cœur des liens complexes entre la méchanceté qui habite l'homme et la tristesse qui découle de son existence. Dans cette histoire, le riz incarne les désirs les plus primaires et instinctifs de l'humanité : la faim et la pulsion sexuelle. Wu Long, le protagoniste, se trouve inextricablement enlacé dans ces deux forces, symbolisées par la simple graine. Fuyant la famine pour rejoindre la ville, Wu Long est confronté à la réalité urbaine impitoyable, où il endure humiliations et déchéance. Malgré tout, animé par un instinct de survie ardent et une haine brûlante, il s'accroche avec force à cet environnement hostile qui l'a accueilli. Cependant, cette même ville le corrompt insidieusement. Sa haine devient alors son seul moteur, le poussant à rechercher vengeance et domination, que ce soit par la richesse matérielle, le pouvoir financier ou politique. Pas à pas, il sombre dans une spirale de cruauté et d'indifférence, prenant le contrôle de la boutique de riz et asservissant ses deux propriétaires féminines. Pourtant, malgré ses apparents succès, Wu Long reste vide et insatisfait. Ni la richesse ni les femmes ne parviennent à combler le vide béant qui dévore son être. Réduites à de simples objets de satisfaction de ses désirs, ces femmes subissent ses abus sans jamais recevoir la moindre parcelle de compassion. Ainsi, Wu Long s'enfonce inexorablement dans les abysses symbolisés par le « riz »...

Dans le récit, le « riz » représente la source de vie de Wu Long et constitue le pilier de son existence. À travers l'histoire, le riz accompagne chaque étape importante de la vie de Wu Long. Initialement, manger du riz cru était une manière pour lui de lutter contre la faim, mais cela est devenu rapidement une habitude quotidienne. Ensuite, il a suivi un chariot transportant du riz jusqu'à une boutique, où il a progressivement gravi les échelons pour devenir propriétaire, consolidant ainsi sa position en tant que chef d'une fraternité. Parallèlement, le riz incarne aussi le refuge spirituel de Wu Long, lui procurant réconfort et sécurité. Son activité favorite consiste à rassembler le riz, que ce soit en se reposant sur d'immenses tas de grains ou en s'allongeant dessus, comme s'il se trouvait dans un berceau géant, lui offrant ainsi un court instant d'apaisement. De plus, le riz symbolise également les désirs sexuels déviants de Wu Long. À ses yeux, le riz est perçu comme plus pur que le corps des femmes. Ainsi, plusieurs scènes

sexuelles du récit sont construites autour de cette dimension érotique du « riz », que ce soit Wu Long faisant glisser les grains sur le corps des femmes, les forçant brutalement dans leurs parties intimes, ou encore les observant tomber sur des tas de riz tandis que les corps féminins se contorsionnent. Les extraits sélectionnés par Lisa Bresner et Emma Lemoine sont deux exemples emblématiques de ces scènes érotiques où le riz joue un rôle central. Voici une partie de leur traduction :

Elle [Zhi Yun] sentait son corps flotter au-dessus des montagnes de riz, aussi vulnérable qu'une feuille de papier froissé. [...] Il [Wu Long] prit une poignée de riz qu'il éparpilla sur le corps de Zhi Yun. Les minuscules grains blancs filaient entre ses seins, provoquant en elle une étrange sensation. De légers frissons parcouraient tout son corps. [...] Puis il attrapa un grain de riz entre ses dents, le fit jouer sur sa langue et força le sexe de Zhi Yun pour l'y enfoncer. Elle leva vers lui un regard épouvanté. [...] – Tu pleures ? À quoi bon ? Tout en se livrant à son fantasme, Wu Long poursuivit : « C'est du riz. Et le riz a une couleur beaucoup plus pure que la peau des hommes. Pourquoi n'en veux-tu pas ? [...] » [...] Il se dirigea vers la porte, dont il libéra la clenche. Au moment d'enjamber le pas de porte, il jeta un dernier regard à Zhi Yun, la toisant avec mépris. Livide, elle essayait tant bien que mal de se redresser au milieu de tout ce riz. De minuscules grains scintillants dégoulaient sur sa peau blanche et retombaient en cascade à ses pieds³⁰⁵.

Wu Long se sentit soudain tout excité. Son pénis devint aussi dur que du fer. Il se passait toujours la même chose : chaque fois que Wu Long voyait une femme à proximité d'un tas de riz, un violent désir, qu'il ne pouvait contenir, s'emparait de lui. [...] Il la [Qi Yun] jeta sur le tas de riz le plus haut. Il regarda son corps mouillé s'enfoncer lourdement dans le riz, en faisant voler des milliers de grains. Il les entendait crisser sous cette femme, qui se tortillait comme un serpent. Ce tableau exacerba tous ses sens et le rendait fou. Un sifflement d'excitation enfantine sortit de sa gorge. Au milieu des gémissements et des résistances de Qi Yun, Wu Long assouvit une fois de plus son fantasme. Il prit une poignée de riz qu'il fourra sauvagement dans sa chatte. Puis son corps et son esprit surexcités se détendirent lentement³⁰⁶.

Dans le roman, le caractère impitoyable de Wu Long transparaît également, semant les graines de la vengeance chez ses enfants. Sa fille, manipulée par son propre frère, trouve tragiquement la mort étouffée sous un tas de riz. À ce moment, le symbole de pureté et de sécurité qu'était le riz se transforme en un véhicule de désir et de haine. Lisa Bresner et Emma Lemoine ont traduit cette scène poignante dans leur troisième extrait :

Xiao Wan le rejoignit en sautant à la corde. Elle découvrit alors dans le regard de Mi Sheng cette même lueur cruelle que pouvait avoir leur père quelquefois. [...] Xiao Wan creusa un trou qu'elle jugea assez profond pour s'y pelotonner. On ne vit bientôt plus dépasser qu'une petite tresse et sa jolie

³⁰⁵ Emma Lemoine, Lisa Bresner, Traduction du chinois en français de quelques extraits du roman *Riz* de Su Tong, *La Nouvelle Revue Française*, op. cit., p. 78-80.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 81-82.

frimousse. [...] Mi Sheng emplit un demi-sac de riz, qu'il jeta de toutes ses forces sur la tête de sa sœur. Les grains blancs comme neige recouvrirent très vite la petite natte et le crâne de la fillette. Le château de riz se mit soudain à bouger et à s'effriter à sa base : Xiao Wan se débattait. Puis, tout se stabilisa. Un étrange silence envahit l'entrepôt³⁰⁷.

La traduction de Lisa Bresner et d'Emma Lemoine se distingue par sa concision, sa clarté et son style littéraire, captant habilement les conflits, les confrontations et les intrications entre Wu Long, Zhi Yun et Qi Yun, ainsi que les relations tumultueuses entre les frères et sœurs, telles qu'elles sont présentées dans le texte original. Elle restitue avec finesse l'ambiance de tensions constantes entre désir, peur et haine, tout en véhiculant subtilement la sensibilité érotique et tragique associée au « riz ».

Ainsi, en suivant cette « voie de graine », Lisa Bresner développe progressivement son exploration de l'érotisme chinois à travers des métaphores végétales.

2.2.2 *Vingt-trois délices* : l'album d'un Amateur

En 1999, Lisa Bresner a rédigé un autre article pour la revue *L'Infini*, intitulé « Les vingt-trois délices de monsieur Cinq Saules³⁰⁸ ». Ce texte servait en réalité d'avant-goût pour son prochain livre, contenant l'introduction et quatre des vingt-trois poèmes de l'ouvrage final, *Vingt-trois délices*, paru en 2000.

Ce livre de Lisa Bresner est un ouvrage un peu particulier dans sa forme, combinant à la fois la traduction de poèmes érotiques chinois et la création de l'autrice.

2.2.2.1 Une traduction présentée de manière « curieuse »

Selon les propres mots de Lisa Bresner, le livre *Vingt-trois délices* puise son inspiration dans son long intérêt pour les textes et les images érotiques, ainsi que dans sa propre collection :

Depuis une dizaine d'années je collectionne avec un ami japonais d'anciens albums d'estampes érotiques chinoises. On les appelle « Manuels de l'oreiller ». La plupart nous les trouvons en Asie, dans des caisses de livres en solde, car les images ont depuis longtemps été arrachées et vendues à d'autres

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 83-84.

³⁰⁸ Lisa Bresner, « Les vingt-trois délices de monsieur Cinq Saules », *L'Infini*, n° 67, automne 1999, p. 63-66.

amateurs. Il ne nous reste entre les mains que des poèmes ou des conseils dont les auteurs sont anonymes³⁰⁹.

Les 23 poèmes érotiques de *Vingt-trois délices*, selon Lisa Bresner, étaient en fait des traductions de véritables poèmes chinois en français. Elle les avait découverts lors de son séjour à la Villa Médicis à Rome. À l'origine, ces poèmes étaient accompagnés d'illustrations érotiques correspondantes. Cependant, ces images ont été soit perdues pendant la guerre, soit arrachées et vendues séparément, soit déchirées en raison de la censure. Ainsi, à la place des illustrations, il ne reste que des descriptions brèves du contexte et du contenu. Sur cette base, Lisa Bresner a sélectionné et traduit 23 poèmes érotiques, tout en imaginant et en ajoutant des descriptions de ce à quoi les illustrations érotiques d'origine auraient pu ressembler :

Lisa Bresner : À l'origine, il s'agit d'un album anonyme de la dynastie Ming conservé à Kyoto, au Japon. Une sorte de *Kama-sutra* chinois qui est composé de gravures et de poèmes érotiques. J'ai effectivement traduit les poèmes, mais l'ensemble des saynètes qui les accompagnent sont purement inventées³¹⁰.

Lisa Bresner : Ce sont de vrais poèmes chinois que j'ai traduits. Ce que j'ai imaginé, ce sont les indications scéniques qui accompagnent chaque poème, sur la page de gauche. J'ai trouvé ces textes à Rome, dans une bibliothèque qui dépend de la bibliothèque vaticane. [...] La difficulté, ce fut de traduire les allitérations, le jeu sur les sons, les souffles, les frottements³¹¹.

La préface du livre *Vingt-trois délices* intrigue dès le départ avec son introduction à l'origine de l'album chinois, mêlant curiosité et mystère, captivant les lecteurs, les laissant assoiffés de savoir et d'aventure :

L'album date de 1610, il a été imprimé en cinq couleurs à Hang Zhou. Un Amateur se le procura il y a une trentaine d'années au Japon, il l'aimait pour les poèmes qu'il contenait et toutes les pages qui lui manquaient. Des estampes érotiques arrachées, il reste des miettes de couleurs entre les pages calligraphiées.

L'album est incomplet, les images de l'amour sont absentes.

L'album est ancien, usé. On voit aussi qu'il a été consulté toute une vie et qu'il a servi à des fins que les livres n'offrent pas d'habitude.

Si l'Amateur ne m'avait pas montré les petites notes, qu'un inconnu avait ajoutées près des poèmes à la place des estampes, l'album aurait continué de boiter sur son unique jambe lourde de mots, à la recherche de l'autre pleine d'images. (VD, 11)

³⁰⁹ Lisa Bresner, « Diverses positions de fleur au combat », *Immédiatement*, le 14 juin 2000.

³¹⁰ Cité par Elisabeth Barillé, « La Chine intime et espiègle de Lisa Bresner », *op. cit.*

³¹¹ Cité par Marc Pennec, « À Nantes, Lisa 'la Chinoise' rayonne », *op. cit.*

Dans l'introduction, l'utilisation des termes tels que « estampes érotiques arrachées », « l'album incomplet, ancien, usé », ou encore « les images absentes », éveille déjà la curiosité du lecteur. Quant à la biographie peinte par Lisa Bresner sur l'auteur anonyme de cet album, elle ajoute une nouvelle couche de mystère à ce recueil déjà énigmatique, suscitant une atmosphère intrigante. Sous la plume de Lisa Bresner, cet auteur anonyme, surnommé « monsieur Cinq Saules », est décrit comme un véritable lettré « fengliu », vivant en harmonie avec la nature et son propre être, menant une existence décontractée et insouciant :

Vie de monsieur Cinq Saules³¹²

On ne connaît ni son origine ni son nom. Cinq saules s'élèvent devant sa maison, de là son surnom. De nature paisible, il parle peu. L'argent et la gloire ne le préoccupent pas. Il aime lire mais ne s'attache pas à distinguer le fond de la forme. Quand il lui arrive d'être charmé par quelques lignes, il en jouit au point d'oublier de manger. Il aime le vin, mais sa maigre fortune ne lui permet pas d'être ivre aussi souvent qu'il le souhaiterait. Ses amis qui connaissent son penchant pour l'alcool l'invitent à trinquer avec eux. Sa coupe ne reste pas longtemps pleine ; il les vide l'une après l'autre jusqu'à l'ivresse. Enfin saoul, il se retire sans se soucier de savoir en quels lieux ses pas le porteront.

Sa maison semble en ruine et le protège mal des vents et du soleil. Il porte une veste courte et agite souvent ses baguettes dans un bol de riz vide, cela lui est égal. Il écrit uniquement pour son plaisir et donne alors libre cours à son imagination. Le succès ou l'échec ne le touchent pas. C'est ainsi qu'un beau jour, il meurt. (VD, 111)

Dans *Vingt-trois délices*, le livre se compose de 23 délices au total. Chaque délice s'ouvre sur un idéogramme tel que 极, 望, 感, 美, 让, choisi par Lisa Bresner pour introduire et annoncer la scène sexuelle. Ensuite, une brève introduction de l'image érotique absente est proposée, décrivant le décor, les vêtements des couples, leurs actions et positions, etc. Enfin, le poème érotique chinois est traduit en français. Après ces 23 délices, Lisa Bresner ajoute un lexique afin de guider et d'initier les lecteurs au langage codé de la poésie érotique chinoise, par exemple :

隔山取火 Allumer le feu de l'autre côté de la montagne (*ge shan qu huo*) : pratiquer la sodomie.

云雨 Nuages et pluie (*yun yu*) : expression consacrée pour désigner l'acte sexuel. Son origine remonte à l'Antiquité, quand le roi de Chu rêva que la déesse du mont des Sorcières couchait avec lui et apparaissait le matin avec les nuages puis disparaissait le soir avec la pluie. Les nuages (élément terrestre) représentent la femme et ses sécrétions ; la pluie (élément céleste) l'homme et son sperme.

³¹² Ce texte est en réalité une traduction de l'œuvre de Tao Yuanming (*Táo Yuānmíng* 陶渊明) intitulée *La Vie de Monsieur Cinq Saules* (*Wǔ Liǔ Xiānshēng Zhuàn* 五柳先生传). Nous aborderons ce point plus en détail dans la suite du texte.

露湿花心 La rosée inonde le cœur de la fleur (*lu shi hua xin*) : expression qui évoque l'éjaculation. La rosée, *lu*, est employée autant pour désigner les sécrétions féminines et le fluide intime que le sperme. (VD, 105, 108, 110)

Le livre, à la fois curieux et intrigant, se dévoile aux lecteurs avec une plume fluide et poétique, mêlant simplicité et élégance, tout en étant enrichissant sur le plan des connaissances. Il illustre avec succès la vulgarisation culturelle du langage érotique chinois pour le public français. Parallèlement à sa publication, Lisa Bresner a orchestré une série de promotions à Nantes. Parmi celles-ci, des séances de lecture ont permis à Lisa Bresner de réciter des poèmes en chinois, tandis qu'une femme française présentait leur version française. Pendant ce temps, Lisa Bresner écrivait certains passages des poèmes en chinois avec un pinceau sur du papier, le tout accompagné d'une ambiance musicale chinoise pour une atmosphère exotique³¹³.

Dans l'ensemble, le livre semble rencontrer un succès avec sa présentation à la fois concise et intrigante, comme en témoigne sa réception sur le marché. Un exemple probant est l'avis donné par *Le Monde* :

C'est une affaire de perspective. L'exquis provient sans doute ici d'un espace étrangement truqué. Car ces *Vingt-trois délices* se présentent d'abord comme des textes qui pourraient, ou devraient, être traduits du chinois. Lisa Bresner est sinologue, a déjà signé plusieurs traductions, enseigne l'histoire de cette civilisation. Son album est un vrai faux, une supercherie qui n'a même pas à se faire passer pour authentique. Une hybridation, plutôt qu'un « à la manière de ». Cela se marque dans l'espace : dans un coin du tableau toujours un regard furtif, quelque observateur. Rien à voir avec le classique voyeurisme. Comme si le trouble s'engendrait à la charnière des deux cultures, Europe et Chine. Voilà en effet un texte chinois qui n'en est pas un, qui est bien un texte français, mais qui n'aurait pu exister sans l'Asie, et sa proximité. Mais tout cela est en acte. Pas d'arrière-plan. Pas de glose³¹⁴.

Cependant, en réalité, le livre *Vingt-trois délices*, cet album qui se veut être un « vrai-faux », ne semble pas aussi « original » qu'il le prétend. Sa présentation singulière semble plutôt être le fruit d'une stratégie commerciale de l'éditeur, répondant aux besoins du marché et aux exigences commerciales. En effet, l'œuvre similaire, voire identique, était déjà présentée dès 1951 par Robert Van Gulik dans son ouvrage *Erotic Colour Prints of the Ming Period*.

Dans les archives de Lisa Bresner à l'IMEC, lors de l'exploration de la traduction pour le livre *Vingt-trois délices*, nous avons mis la main sur les poèmes originaux en chinois des

³¹³ Lecture de Lisa Bresner autour de son livre *Vingt-trois délices*, disponible en ligne à l'adresse : [Lisa Bresner - Vingt-trois délices](#), consultée le 7 janvier 2024.

³¹⁴ Roger-Pol Droit, « Traduit du rien », *Le Monde*, vendredi 21 janvier 2000, VII.

quatorzième et dix-huitième délices³¹⁵. Après examen, nous avons réalisé que ces poèmes étaient en fait issus des gravures sur bois de l'époque Ming, connues sous le nom de *Hua Ying Jin Zhen* (*Huā Yíng Jīn Zhèn* 花营锦阵).

Hua Ying Jin Zhen est une série de gravures sur bois de l'époque Ming en Chine, comprenant vingt-quatre images illustrant diverses scènes et positions sexuelles, chacune accompagnée d'un poème érotique. Ces poèmes, mêlant avec finesse langage littéraire et expressions populaires, décrivent les différentes postures et actions sexuelles à travers des métaphores animalières et végétales, le tout avec élégance et humour.

Dans *Vingt-trois délices* de Lisa Bresner, nous avons constaté que les 23 poèmes traduits en français étaient tous tirés de *Hua Ying Jin Zhen*. Le livre reprend intégralement les 23 poèmes de *Hua Ying Jin Zhen*, à l'exception du vingt-et-unième, et les traduit tout en préservant leur ordre original.

Dans l'ouvrage *Erotic Colour Prints of the Ming Period* de Robert Van Gulik, un des sujets centraux de son étude sur la culture sexuelle de la Chine ancienne porte sur le *Hua Ying Jin Zhen*. Initialement publié à Tokyo en 1951, cet ouvrage se divise en trois volumes. Le troisième volume présente des reproductions fidèles des scènes érotiques authentiques du *Hua Ying Jin Zhen*, à partir de plaques qu'il avait collectionnées. Quant au premier volume, il offre une analyse détaillée des différentes versions du *Hua Ying Jin Zhen*, de ses motifs artistiques et de ses caractéristiques. Il présente notamment les plaques acquises à Kyôto, au Japon, décrivant les scènes d'amour, les costumes et les poses de chaque illustration. En outre, Robert Van Gulik traduit et commente la préface et les vingt-quatre poèmes érotiques accompagnant les images, et dans une annexe ultérieure, il explique les termes et métaphores sexuelles chinoises, révélant ainsi leur origine et leur signification. Cette partie du premier volume, tant dans son contenu que dans sa présentation, présente des similitudes frappantes avec *Vingt-trois délices* de Lisa Bresner.

Prenons par exemple le premier délice de *Vingt-trois délices* de Lisa Bresner et comparons-le à l'introduction de la première image ainsi qu'à la traduction du premier poème érotique du *Hua Ying Jin Zhen* dans les *Erotic Colour Prints of the Ming Period* de Robert Van Gulik :

Vingt-trois délices :

³¹⁵ Fonds Lisa Bresner, Caen, IMEC, BSN 8.2.

Premier délice

Description de l'image :

Une étroite couverture brodée est étendue sur le sol.

Un paravent a été déplié pour que l'œil indiscret ne voie du couple que les têtes et les pieds. Des saules et des oiseaux sont peints sur le papier du paravent.

L'homme est nu, allongé sur la couverture. La femme est assise sur lui, elle porte une robe longue qui se noue au milieu des seins. Elle en relève les pans derrière son dos pour montrer son sexe.

Au premier plan on voit les chaussures de l'homme, dans le fond un petit vase et un brûle-encens.

Poème :

Comme un rêve

Toute la nuit, ils ont joué aux nuages et à la pluie,
leur désir est violent, ils ignorent le temps qui passe.

La rosée inonde le cœur de sa Pivoine
elle sent son corps fondre, se dissoudre comme du lait caillé
l'amour pèse dans son ventre, l'amour est lourd
le rêve des immortels sous le règne d'une mère arc-en-ciel.

Le maître de la Source du Pêcher (VD, 13-15)

Erotic Colour Prints of the Ming Period :

Picture 1 : As in a Dream³¹⁶

Description :

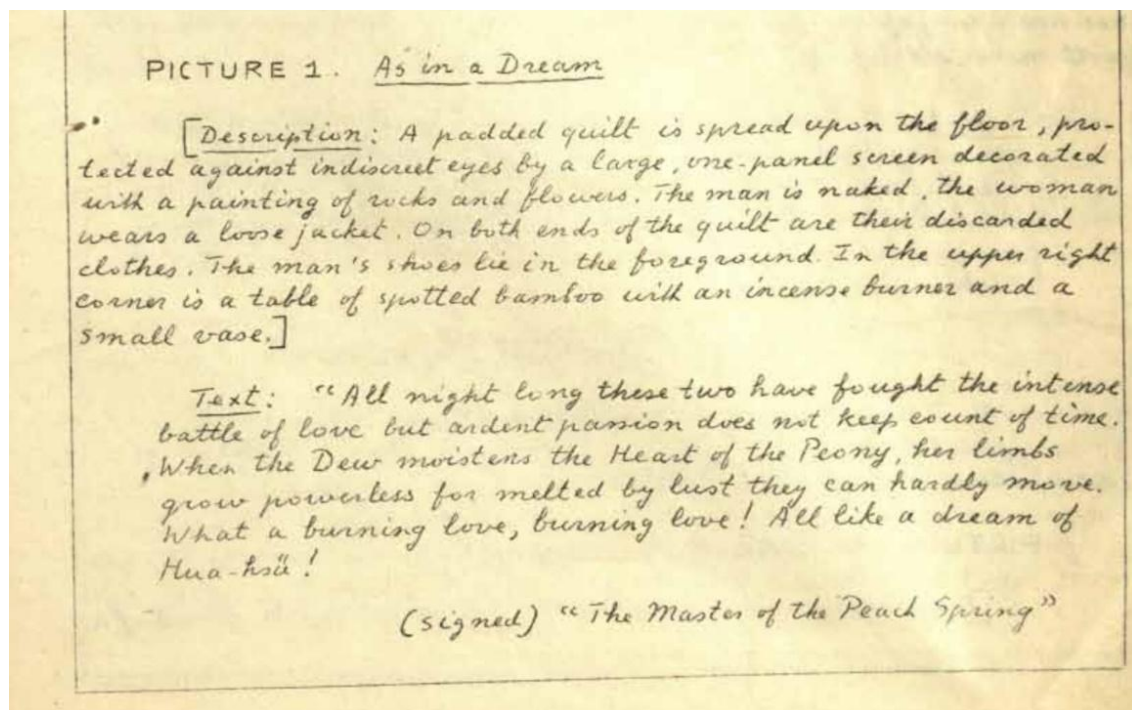
A padded quilt is spread upon the floor, protected against indiscreet eyes by a large, one-panel screen decorated with a painting of rocks and flowers. The man is naked, the woman wears a loose jacket. At both ends of the quilt are their discarded clothes. The man's shoes lie in the foreground. In the upper right corner is a table of spotted bamboo with an incense burner and a small vase.

Text :

³¹⁶ Robert Van Gulik, *Erotic Colour Prints of the Ming Period*, privately published in fifty copies, Tokyo, 1951, volume 1, p. 209.

All night long these two have fought the intense battle of love, but ancient passion does not keep count of time. When the Dew moistens the Heart of the Peony, her limbs grow powerless, for melted by lust they can hardly move. What a burning love, burning love ! All like a dream of Hua-hiü !

(Signed) *The Master of the Peach Spring*



16 Manuscrit de Robert Van Gulik dans *Erotic Colour Prints of the Ming Period*

Dans les passages cités, il est clair que, sans même aborder la traduction des poèmes érotiques, les descriptions des images érotiques de Lisa Bresner et de Robert Van Gulik sont remarquablement similaires. Il semble qu'en travaillant sur la traduction et la création des *Vingt-trois délices*, Lisa Bresner ait très probablement puisé dans l'introduction et la traduction de Robert Van Gulik sur *Hua Ying Jin Zhen* dans *Erotic Colour Prints of the Ming Period*. Cette similitude frappante ne peut pas être le fruit du hasard ; elle suggère plutôt que Lisa Bresner s'est appuyée sur le travail préexistant de Robert Van Gulik plutôt que sur sa propre imagination pour décrire les images manquantes.

À l'époque où Robert Van Gulik rédigeait *Erotic Colour Prints of the Ming Period*, son intention première était de le rendre accessible uniquement aux chercheurs pour des études spécialisées. Par conséquent, le livre n'a pas été publié publiquement. Seulement cinquante exemplaires ont été imprimés et distribués aux bibliothèques nationales ainsi qu'aux institutions de recherche à travers le monde, y compris à l'ISMEO (Associazione Internazionale di Studi sul Mediterraneo e l'Oriente) à Rome, en Italie. Il semble que Lisa Bresner ait eu accès au manuscrit de l'ouvrage *Erotic Colour Prints of the Ming Period* de Robert Van Gulik à Rome,

ce qui l'a intriguée, particulièrement le texte du *Hua Ying Jin Zhen*. Cela l'a incitée à entreprendre la traduction des vingt-quatre poèmes érotiques inclus par Robert Van Gulik dans le livre.

Après l'examen, il semble que l'ensemble de l'œuvre *Vingt-trois délices* soit essentiellement une adaptation en français de l'étude de Robert Van Gulik sur *Hua Ying Jin Zhen*. Cependant, ce qui est étrange, c'est que ni dans les documents du Fonds Lisa Bresner à l'IMEC ni dans les supports de communication autour de *Vingt-trois délices* tels que les articles de presse ou même les interviews de Lisa Bresner dans des magazines et des émissions de radio, il n'est fait mention nulle part que les poèmes du texte sont en fait tirés de *Hua Ying Jin Zhen*. Pourtant, Lisa Bresner a traduit librement et de manière souple la préface de *Hua Ying Jin Zhen* dans *Immédiatement*³¹⁷, sans jamais établir le lien entre cette œuvre et *Vingt-trois délices*. De plus, aucun de ces documents n'évoque Robert Van Gulik, son ouvrage *Erotic Colour Prints of the Ming Period*, sa collection, ses recherches et son travail sur *Hua Ying Jin Zhen*.

La raison pour laquelle cette situation se présente est que, à moins que Lisa Bresner ne soit vraiment pas au courant que ces poèmes proviennent en réalité de *Hua Ying Jin Zhen*, et qu'elle ne sache pas que Robert Van Gulik a mené des recherches et des traductions pertinentes à ce sujet, et que le texte qu'elle a découvert à Rome est en fait une version incomplète, sans titre ni illustration, seulement un exemplaire isolé des poèmes, elle n'avait aucun moyen de vérifier cela, et ne pouvait donc que faire des traductions basées sur l'imagination. Cependant, cette hypothèse semble quelque peu fragile, car étant donné que Lisa Bresner a déjà traduit la préface de *Hua Ying Jin Zhen* dans *Immédiatement*, il est donc peu probable qu'elle ne connaisse pas les poèmes de *Hua Ying Jin Zhen*. De plus, Robert Van Gulik est l'un de ses sinologues préférés, elle a toujours porté une attention particulière à ses œuvres et à ses recherches, et étant donné la grande similitude entre la description des images érotiques dans son texte et celui de Robert Van Gulik, il est très probable que *Vingt-trois délices* soit une traduction de ses études sur Robert Van Gulik, tout comme sa traduction de *Tang Yin Bi Shi*.

La raison la plus probable, selon nos suppositions, serait liée aux besoins éditoriaux et commerciaux, visant à satisfaire la curiosité du grand public. Ainsi, ce travail de traduction, initialement ancré dans le domaine académique, a subi des modifications afin de mieux s'adapter aux attentes du marché. Sous le titre de *Vingt-trois délices*, le recueil final résulte de cette transformation : les poèmes qu'il contient sont bien issus de la traduction, mais l'histoire

³¹⁷ Lisa Bresner, « Diverses positions de fleur au combat », *op. cit.*

sous-jacente, celle de la découverte de l'album incomplet, a probablement été embellie et ajustée pour attirer davantage l'attention et servir d'argument publicitaire.

Dans leur promotion, l'éditeur Gallimard semble intentionnellement dissimuler l'origine chinoise des poèmes érotiques, les présentant comme un manuscrit miraculeusement découvert par hasard. Ils les plongent dans une atmosphère ambiguë et mystérieuse, agrémentant l'ensemble d'illustrations manquantes et de descriptions suggestives imaginaires attribuées à un « inconnu » plutôt qu'à Robert Van Gulik. Ainsi, le texte se retrouve enveloppé dans un voile artistique, laissant de côté les aspects académiques de la version de Robert Van Gulik pour ajouter une touche de fiction, et se positionnant entre traduction et création, réalité et fiction, captivant le lecteur dans une atmosphère aussi curieuse qu'exotique. Cette présentation contribue également à façonner l'image de l'autrice Lisa Bresner en évitant de divulguer la véritable source chinoise des poèmes traduits et en omettant de mentionner le travail sinologique de Robert Van Gulik. Elle offre une introduction ambiguë, semant le doute sur sa véracité et laissant ainsi planer le mystère quant à l'authenticité des poèmes. Le lecteur se retrouve alors à se demander s'il s'agit de la traduction de l'autrice ou si l'ensemble du texte est le fruit de son imagination et de sa création, favorisant ainsi la construction du « mythe personnel » de l'autrice.

2.2.2.2 Une réécriture et une création

Bien que *Vingt-trois délices* de Lisa Bresner puisse s'inspirer, dans sa forme et son contenu, des recherches de Robert Van Gulik sur le *Hua Ying Jin Zhen* dans *Erotic Colour Prints of the Ming Period*, le livre final se distingue totalement du style académique de Robert Van Gulik. Il s'agit plutôt d'une œuvre littéraire légère et divertissante, conçue pour être accessible au grand public et pour vulgariser la culture. Plutôt qu'une simple traduction, *Vingt-trois délices* tend plutôt vers une réécriture et une création.

Selon nos recherches dans les archives de Lisa Bresner à l'IMEC, nous avons découvert que le titre du livre *Vingt-trois délices* est inspiré par *Les trente-trois délices de Jin Shengtan* (*Jīn Shèngtàn Sānshísān Bù Yì Kuài Zāi* 金圣叹三十三不亦快哉), car une copie de la traduction de cette œuvre du chinois par Simon Leys pour Étiemble se trouve dans le fonds³¹⁸.

³¹⁸ Fonds Lisa Bresner, Caen, IMEC, BSN 8.2.

Comme l'indique le titre, le livre de Lisa Bresner vise à montrer, à travers ces « délices », que la vie sexuelle des anciens Chinois était libre, ouverte, saine, conforme à la nature, et empreinte de plaisir et de raffinement.

En outre, *Hua Ying Jin Zhen* comprend effectivement 24 poèmes érotiques, tandis que *Vingt-trois délices* n'en contient que 23. Cette disposition est en réalité une création de Lisa Bresner. Comme elle l'explique dans l'émission *For Intérieure* : « Il s'agit en fait de la rencontre entre hommes et femmes, passant ainsi une journée entière ensemble, soit 23 heures. Pour ma part, j'ai imaginé un délice par heure, et j'offre aux lecteurs la liberté d'inventer celui qui surviendra à minuit³¹⁹. »

D'ailleurs, dans le livre, la vie de Monsieur Cinq Saules, présentée comme une biographie fictive et imaginée par Lisa Bresner, trouve en réalité ses origines dans l'histoire littéraire chinoise, où Monsieur Cinq Saules était en fait Tao Yuanming (*Táo Yuānmíng* 陶淵明), un poète de la période des Jin de l'Est. Après l'examen, il s'avère que le récit est en fait une traduction de son œuvre intitulée *La Vie de Monsieur Cinq Saules* (*Wǔ Liǔ Xiānshēng Zhuàn* 五柳先生传)³²⁰. Pourtant, il est important de souligner que Tao Yuanming a vécu entre 365 et 427, alors que l'album érotique mentionné dans le livre date de 1610, pendant la dynastie Ming en Chine. Ainsi, d'un point de vue historique, aucun lien ne relie ces deux éléments. De plus, Tao Yuanming était un poète ermite, célèbre pour sa poésie champêtre simple, son style habituellement apaisant et naturel, et son détachement du monde. Son œuvre présente des différences marquées, tant au niveau de la forme artistique que du style linguistique, par rapport aux poèmes de l'album *Hua Ying Jin Zhen*, et il n'a pas laissé de poésie érotique.

Dans *Vingt-trois délices*, Lisa Bresner a structuré le livre en trois parties : les vingt-trois délices de Monsieur Cinq Saules, le vocabulaire amoureux de Monsieur Cinq Saules et la vie de Monsieur Cinq Saules. En reliant Monsieur Cinq Saules à un album érotique, Lisa Bresner exploite en effet « l'ambiguïté » présente dans l'œuvre *La Vie de Monsieur Cinq Saules* de Tao Yuanming, car ce texte a toujours été le sujet de débats académiques : certains le considèrent

³¹⁹ Interview enregistrée pendant l'émission *For Intérieur* sur France Culture.

³²⁰ Le texte original en chinois est le suivant : 先生不知何许人也，亦不详其姓字。宅边有五柳树，因以为号焉。闲静少言，不慕荣利。好读书，不求甚解，每有会意，便欣然忘食。性嗜酒，家贫不能常得，亲旧知其如此，或置酒而招之。造饮辄尽，期在必醉，既醉而退，曾不吝情去留。环堵萧然，不蔽风日，短褐穿结，箪瓢屡空——晏如也。常著文章自娱，颇示己志。忘怀得失，以此自终。 Disponible en ligne à l'adresse : [La Vie de Monsieur Cinq Saules](#), consulté le 25 janvier 2024. La traduction de Lisa Bresner a sans doute fait référence à la version traduite par Jacques Pimpaneau intitulée « Biographie de Monsieur Cinq Saules ». Voir Jacques Pimpaneau, *Anthologie de la littérature chinoise classique*, Arles, Éditions Philippe Picquier, 2004, p. 286-287.

comme l'autobiographie de Tao Yuanming, tandis que d'autres y voient un éloge de Tao Yuanming envers autrui, voire une création représentant l'idéal du lettré. Pour Lisa Bresner, il est évident que Monsieur Cinq Saules est perçu comme un personnage fictif, qu'elle tire du texte pour en faire une figure à part entière, utilisée dans la conception et la composition de *Vingt-trois délices*. De plus, son choix repose non seulement sur l'image élégante et libertine du lettré, mais également sur l'association du saule 柳 avec l'acte sexuel dans le vocabulaire érotique chinois, évoquant la souplesse féminine, tandis que l'expression « fleurs et saules 花柳 » désigne couramment les maisons closes (VD, 110).

Ainsi, *Vingt-trois délices* peut être perçu comme une création littéraire et artistique s'appuyant sur la documentation de la littérature classique chinoise. Plutôt que de se limiter à une simple traduction, les 23 poèmes érotiques du livre représentent davantage une réinterprétation. Lisa Bresner s'est librement inspirée des poèmes originaux en chinois pour les présenter dans une version française souple et créative. Pour illustrer, prenons le deuxième délice :

Le texte original en chinois³²¹ :

夜行船

眼花卧柳情如许。

一着酥胸，

不觉金莲举。

云髻渐偏娇欲语。

娇欲语，

嘱郎莫便从容住。

La traduction de Robert Van Gulik³²² :

Nightly boat trip

Like a sleeping flower on a recumbent willow — and so full of passion !

³²¹ Robert Van Gulik (高罗佩), *Erotic Colour Prints of the Ming Period* (秘戏图考), version chinoise, traduit de l'anglais en chinois par Yang Quan (杨权), Éditions du Peuple du Guangdong (广东人民出版社), 2005, p. 189.

³²² Robert Van Gulik, *Erotic Colour Prints of the Ming Period*, op. cit., p. 210.

As soon as he touched her milk-white breasts,
her golden lotus feet rose in the air.
Her cloud-like hair dress slowly dissolves.
She stammers intimate things, intimate things...
And enjoins her lover not to slacken his effort.

La traduction de Lisa Bresner :

Une nuit en bateau
L'œil d'une fleur s'endort
le saule se courbe.
À peine a-t-il tendu la main vers ses seins
que ses petits pieds se dressent
lotus en l'air !
Son chignon éclate
des nuées de mèches se dérobent.
Elle murmure des noms intimes, des choses mignonnes :
« Continue mon amour, ne relâche pas ton effort ! » (VD, 19)

En Comparant les traductions de Robert Van Gulik et de Lisa Bresner, on remarque que Robert Van Gulik privilégie une approche littérale et rigoureuse, visant à rester fidèle au texte original autant que possible, préservant ainsi l'ordre et les images du poème d'origine. Par exemple, pour la première phrase, « 眼花卧柳情如许 » (littéralement « les yeux éblouis, allongé sur un saule, un tel amour »), il traduit directement en « Like a sleeping flower on a recumbent willow — and so full of passion ! ». Il conserve également la structure répétitive du motif « 娇欲语 » en le traduisant par « She stammers intimate things, intimate things... ». En revanche, la traduction de Lisa Bresner adopte une approche plus centrée sur la création d'une ambiance. Dès le début, elle utilise un langage concis pour dépeindre le décor de manière dramatique (« L'œil d'une fleur s'endort, le saule se courbe »), ajoutant ainsi un sentiment de mystère et de tension. Elle restitue ensuite de manière concise et directe une série d'actions décrites dans le texte original, tout en ajoutant du suspense et de la tension avec des phrases courtes telles que « lotus en l'air ! » ou « son chignon éclate », ce qui rend l'intrigue plus captivante et incite le

lecteur à imaginer la suite. Enfin, dans la dernière phrase, elle transforme la description à la troisième personne du texte original en un monologue à la première personne (« Continue mon amour, ne relâche pas ton effort ! »), créant ainsi une proximité entre les personnages mis en scène et le lecteur, comme si la femme chuchotait également à leurs oreilles.

Prenons un autre exemple, le quinzième délice :

Le texte original en chinois³²³ :

倒垂莲

自厌春情草草，

翻上郎身倾倒。

玉腕枕郎肩，

桃腮樱口煞相连。

颠摩颠，

颠摩颠。

摇曳花心不倦，

倒溜清泉 一线。

好个柳腰，

果三眠三起不知休。

羞摩羞，

羞摩羞。

La traduction de Robert Van Gulik³²⁴ :

The Invented Lotus Flower

Bored with the ordinary routine of love-making,

³²³ Robert Van Gulik (高罗佩), *Erotic Colour Prints of the Ming Period* (秘戏图考), version chinoise, *op. cit.*, p. 203-204.

³²⁴ Robert Van Gulik, *Erotic Colour Prints of the Ming Period*, *op. cit.*, p. 219-220.

She has seated herself atop her lover.

Her jade-like arm encircles his shoulder ;

Her peach-like cheeks and her cherry mouth are pressed firmly against his.

Thus they move in inverse position, move in inverse position...

The Heart of the Flower does not tire of the strokes,

Its moisture flows from above like a clean spring rivulet.

What a lovely, willowy waist !

Indeed, she lowers herself and rises, three times alternating without granting herself even a moment's rest.

Bashful, but busily moving, busily moving.

La traduction de Lisa Bresner :

Lotus sens dessus dessous

Ils ont épuisé toutes les délices de la saison.

Sans un mot, elle s'assoit sur lui à califourchon

l'entoure du bracelet de ses bras

presse ses joues, sa bouche contre ses lèvres

caresse de pêche, pulpe de la cerise.

Dian mo dian. Dian mo dian

颠摩颠，颠摩颠。

Sans dessus ni dessous

elle va passe et revient

sens dessus dessous.

Fleur résiste à tous les coups

mais ce fluide intime qui coule entre ses cuisses

il vient d'elle !

Bien sûr, à se dandiner ainsi comme un saule

et se rentre la tige et se la sort trois fois

sans cesser de remuer

Xiu mo xiu. Xiu mo xiu.

羞摩羞，羞摩羞。

Timide remuante, timide remuante ! (VD, 71-72)

En comparant les traductions de Robert Van Gulik et de Lisa Bresner, on remarque que, comme dans l'exemple précédent, Robert Van Gulik opte pour une traduction plus littérale. Il s'efforce de préserver au maximum le sens et la structure du texte original, privilégiant ainsi une approche explicative et annotative. Sa traduction met l'accent sur la cohérence narrative et les descriptions détaillées, dans le but d'offrir aux lecteurs une compréhension aussi complète que possible des images dépeintes dans le poème chinois d'origine et de les aider à saisir sa signification. En revanche, la traduction de Lisa Bresner atténue considérablement les traces de l'original. Plutôt que de se contenter d'une traduction stricte, son texte semble davantage résulter d'un travail littéraire, basé sur la saisie de l'essence des images du poème chinois d'origine, avec des modifications et des créations. Elle privilégie la création d'ambiance, la construction de scènes et l'expression des émotions. Transformant les différentes scènes, images et actions du poème original en séquences cinématographiques, elle met l'accent sur les transitions de scène, la cohérence des actions, voire même sur le « son » de la scène. Par exemple, en ajoutant « sans un mot » au début d'une scène pour accentuer le contraste entre le silence linguistique et la passion ardente de l'action, ou en jouant avec les jeux de mots rythmiques en proposant des phrases parallèles telles que « sans dessus ni dessous » et « sens dessus dessous », enrichissant ainsi la musicalité de la traduction en français. De plus, un aspect intéressant de sa traduction est qu'elle conserve délibérément certaines « onomatopées » du texte chinois original, représentant des sons ou des actions, en laissant les expressions chinoises ainsi que leur prononciation en pinyin dans le texte traduit en français. Par exemple, dans la citation ci-dessus « *Dian mo dian. Dian mo dian* 颠摩颠，颠摩颠 » et « *Xiu mo xiu. Xiu mo xiu.* 羞摩羞，羞摩羞 », cela apporte une richesse sensorielle supplémentaire à la lecture, tant au niveau des sons, du rythme que du souffle de la lecture, rendant la traduction plus intéressante et captivante. Cette manière de traduire les « onomatopées » est également présente à plusieurs

reprises dans d'autres poèmes du livre. Par exemple, dans le dix-neuvième délice « Une fête dans le jardin de derrière », Lisa Bresner traduit les deux dernières phrases du poème, « 疏竹影萧萧, 桂花香拂拂³²⁵ » (littéralement « il y a l'ombre planante du bambou clairsemé et l'odeur de la cassis parfume l'air ») comme suit :

Les bambous sifflent

Xiu xiu 萧萧

L'osmanthe s'ouvre

Fu fu 拂拂

(VD, 87)

Dans le poème original chinois, « 萧萧 » évoque le doux bruissement des feuilles de bambou dans le vent, tandis que « 拂拂 » décrit la délicate dispersion du parfum. En intégrant les idéogrammes et leurs sonorités dans la traduction, Lisa Bresner offre aux lecteurs une expérience ludique entre deux langues, ajoutant ainsi une touche d'originalité à son texte. De plus, en associant la tige de bambou au sexe masculin et la fleur d'osmanthe au sexe féminin, la traduction vive et rythmée de Lisa Bresner évoque, de manière subtile mais suggestive, une union charnelle, engageant ainsi les sens auditifs et olfactifs des lecteurs dans une évocation érotique. De même, pour les derniers vers du dix-septième délice « 春已醉。但闻花内雨疏疏, 洒平芜³²⁶ » (littéralement « ils sont déjà ivres de la passion du printemps. On entend seulement la pluie éparse au milieu des fleurs, qui arrose les herbes sauvages »), elle maintient l'onomatopée « 疏疏 » dans sa traduction pour reproduire, de façon évocatrice, le processus, voire le son, de l'éjaculation :

Ivre dès le premier jour du printemps

Sou sou 嗽嗽

quand il éjacule et inonde les herbes folles

(VD, 79)

En comparant les traductions de Robert Van Gulik et de Lisa Bresner, on remarque que Lisa Bresner privilégie les phrases courtes, un langage épuré et fluide, empreint de rythme et

³²⁵ Robert Van Gulik (高罗佩), *Erotic Colour Prints of the Ming Period* (秘戏图考), version chinoise, *op. cit.*, p. 223.

³²⁶ *Ibid.*, p. 206.

de musicalité. Sa méthode de mise en scène des scènes poétiques rappelle inévitablement le style du haïku japonais. En effet, lors du processus de traduction de la poésie chinoise en français, Lisa Bresner s'est inspirée du haïku japonais, notamment de ses techniques de traduction. Dans les archives de Lisa Bresner³²⁷, on découvre que lors de sa traduction des poèmes érotiques pour *Vingt-trois délices*, elle s'est également appuyée sur la collection de poèmes de Paul Louis Rossi, *Quand Anna murmurait : Anthologie des poésies (1953-1999)*, en particulier le recueil *Époque des cerisiers*, paru initialement chez Point en 1989 puis inclus dans *Quand Anna murmurait*. Ce recueil regroupe des poèmes écrits par Paul Louis Rossi à partir de gravures japonaises entre 1985 et 1989.

Dans son recueil *Époque des cerisiers*, Paul Louis Rossi puise son inspiration dans les estampes érotiques japonaises pour méditer sur l'amour, l'érotisme et l'acte d'écrire. Ses poèmes, influencés par le haïku, sont concis mais percutants, riches en imagerie, vivacité et musicalité. Parfois, il s'amuse avec la structure des phrases pour créer des effets contrastés et ludiques. En comparant ses poèmes à ceux de *Vingt-trois délices*, on remarque l'influence du style poétique de Paul Louis Rossi sur Lisa Bresner dans la traduction. Par exemple, dans *Époque des cerisiers*, les poèmes de Paul Louis Rossi suivent souvent une structure où une longue phrase est suivie d'une courte, ce qui crée un rythme et une musicalité contrastés, comme dans le poème « Les jambes sont repliées » :

Les jambes sont repliées³²⁸

Les jambes sont repliées autour

du corps de l'homme

Fortement embrassé. Pluie égale

du soir

Le désir n'est plus. le désir

n'est qu'un mot

³²⁷ Fonds Lisa Bresner, Caen, IMEC, BSN 8.2.

³²⁸ Paul Louis Rossi, *Quand Anna murmurait : Anthologie des poésies (1953-1999)*, Flammarion, 1999, p. 306.

Intérieur laqué d'une feuille
de bambou

Rose. mais quand elle venait
le toucher

Il se mettait tout à trembler
et parfois

Se réveille la nuit pour
crier encore

Dans la traduction de Lisa Bresner, elle a également adopté cette méthode dans certains vers, par exemple :

De la cour on ne voit que ses fesses
une pleine lune.

Rendez-vous secret dans mon studio
quel délice !

[...]

Elle tourne seulement la tête
pour lui sourire.

(VD, 87)

Pourtant, en raison des contraintes de traduction visant à préserver au mieux les images originales, Lisa Bresner n'a pas pu restituer ce style de phrases concises et ordonnées dans l'intégralité du poème. Néanmoins, ce type de courtes phrases, typique du haïku, se retrouve tout au long des poèmes traduits dans le livre. Lisa Bresner l'utilise de manière étendue dans ses traductions. Prenons un autre exemple où elle offre une réécriture intéressante :

Le texte original en chinois³²⁹ :

眼儿媚

软茵铺绣倚春娇。

玉股情郎挑。

金莲纤约，

牡丹莹腻，

一看魂销。

微瞬秋波娇不语，

此景情谁描？

难描只在，

云鬟翠解，

桃颊红潮。

La traduction de Robert Van Gulik³³⁰ :

Eyes like Peach Blossoms

The soft embroidered quilt supports the pleasure of spring

The ardent lover has raised one of her jade-like legs

The golden lotus feet are slender,

The Peony is rich and soft

One glance upon it suffices to make one swoon with delight.

She looks tenderly at her lover with half-closed eyes, never withering a sound.

Who could depict such a tender scene, who indeed ?

Her cloud-like tresses have loosened and the jade hair pins have shed themselves.

A red glow rises on her peach-like cheeks.

³²⁹ Robert Van Gulik (高罗佩), *Erotic Colour Prints of the Ming Period* (秘戏图考), version chinoise, *op. cit.*, p. 204-205.

³³⁰ Robert Van Gulik, *Erotic Colour Prints of the Ming Period*, *op. cit.*, p. 221.

La traduction de Lisa Bresner :

Ses yeux, deux bourgeons de prunier
Couverture douillette
deux amants
cuisses de jade écartées
lotus épars
lustrée et gonflée, sa Pivoine.

Qui que tu sois, regarde là !
et trouble-toi de ce sexe exposé.
Car elle aussi se voit, les yeux mi-clos
Trop fascinée pour gémir une seule fois.

Qui que tu sois, tais-toi !
Aucun mot ne peut contenir ce paysage.
Sais-tu seulement quand ses épingles à cheveux sont tombées ?

Elle a juste rougi.

(VD, 75)

Dans la traduction du poème, tandis que Robert Van Gulik reste relativement fidèle au texte original, Lisa Bresner opte pour une réécriture et une recreation plus étendues. Dans la première partie, elle utilise des phrases courtes et descriptives, empruntées au haïku et à la poésie de Paul Louis Rossi, pour dépeindre la scène de manière concise, avec seulement quelques coups de pinceau, une scène sexuelle éclatante surgit alors sur la papier. Quant aux deuxième et troisième parties, elle réorganise et réécrit considérablement la structure du poème chinois. Dans sa traduction, notamment avec les phrases « Qui que tu sois, regarde là ! » et « Qui que tu sois, tais-toi ! », elle réorganise la logique et le rythme du poème, ajoutant une dimension rythmique et ludique à sa lecture grâce à l'utilisation de structures de phrases juxtaposées, tout en conservant les images originales. En outre, Lisa Bresner adopte une méthode de traduction

« narrative » qui mêle simultanément la deuxième et la troisième personne, présentant l'interaction entre l'homme et la femme dans le poème sous la forme d'une pièce de théâtre. À travers des transitions scéniques successives, du plan large où la scène est posée avec l'environnement, les personnages et leur union charnelle en cours, au plan rapproché où l'on voit la scène où la femme se voit, jusqu'à la scène où ses épingles tombent, le lecteur a l'impression d'assister à une représentation sur scène. Ces vers, agissant comme des didascalies, guident tout au long du spectacle, jusqu'à la dernière scène où le léger rougissement du visage de la femme, souligné par « elle a juste rougi », clôt abruptement la scène, laissant une sensation d'inachevé. Cette réécriture confère à la traduction une force et une immersion saisissantes.

Dans l'ensemble, *Vingt-trois délices* de Lisa Bresner est une œuvre littéraire et artistique, basée sur la traduction et la réécriture de l'album érotique de la dynastie Ming *Hua Ying Jin Zhen*. Son évaluation dépend largement du cadre dans lequel on le place : si on le considère comme une traduction sinologique, alors il présente certains problèmes en termes de rigueur de la traduction et d'exactitude dans la présentation des sources ; cependant, perçu comme une création artistique destinée au grand public, il remplit essentiellement son rôle, offrant un contenu et une présentation à la fois frais et captivants, qui attirent le regard.

2.3 La dimension « sacrée »

Outre les dimensions « spirituelle » et « érotique » dans la culture chinoise, Lisa Bresner explore une troisième dimension : la dimension « sacrée ». Son exploration de cette dimension se concentre principalement autour du thème et du concept de la « mélancolie ». Dès 1998, elle s'est intéressée à ce sujet et a publié un article intitulé « Mélancolie du pouvoir. Pouvoir de la mélancolie : Maladies de l'âme et exercice du pouvoir dans la Chine antique » dans la revue *Psychiatrie Française*³³¹. Cet article a ensuite été inclus dans son recueil d'essais *Tuiles intactes et jades brisés*. Plus tard, en 2004, elle a traduit et annoté les œuvres du poète chinois Qu Yuan, publiées sous le titre *Pouvoirs de la mélancolie : chamans, poètes et souverains dans la Chine antique*.

³³¹ Lisa Bresner, « Mélancolie du pouvoir. Pouvoir de la mélancolie : Maladies de l'âme et exercice du pouvoir dans la Chine antique », *Psychiatrie Française*, Hors-série, automne, 1998.

2.3.1 Une première exploration du pouvoir et de la mélancolie : entre sagesse et folie

Dans son article, Lisa Bresner aborde principalement deux aspects. D'une part, elle explore la mélancolie dans le contexte du pouvoir, la considérant comme une forme de gouvernance antique où la sagesse réside dans l'inaction, le non-agir, l'observation plutôt que l'action, et une certaine réserve dans l'intervention. D'autre part, elle examine le pouvoir inhérent à la mélancolie, la percevant comme une singularité, une sorte d'état différent de la norme souvent associé à la folie, mais pouvant parfois se transformer en une sagesse d'auto-préservation, déclenchant une créativité remarquable.

Dans le texte, Lisa Bresner explore la notion de « mélancolie dans le pouvoir » comme une forme de quiétude inspirée par le taoïsme, où les actions des individus chinois ne sont pas définies par les notions de bien et de mal, mais plutôt par une quête constante d'harmonie avec la nature et avec eux-mêmes. Pour elle, tant les sages que les fous aspirent à cet état où la sagesse se manifeste par le silence, la connaissance par l'écoute, et la perception par l'intuition, abolissant ainsi la dualité sujet-objet.

Elle établit un parallèle entre cette mélancolie dans le pouvoir et le caractère chinois « 悶 (*mèn*) », formé du cœur (心) placé entre deux portes (門), exprimant ainsi le sentiment de mélancolie :

Les Chinois ont rassemblé sous un même concept *Xin* 心 (le cœur), la raison et les sentiments, le sensible et l'intelligible. [...] Si l'on place ce cœur 心 entre deux portes 門 nous obtenons *Men* 悶, le terme de « mélancolie* ». (TIJB, 157)

* Annotation de Lisa Bresner : « Acception donnée par Couvreur, *Dictionnaire classique de la langue chinoise*, par le dictionnaire Ricci et par Léon Wieger, *Caractères chinois*. » (TIJB, 170)

Pour étayer cette connexion entre la mélancolie, le caractère *Men* 悶, et le pouvoir, Lisa Bresner se réfère au chapitre XX du *Dao De Jing* de Lao Zi, où elle traduit la phrase « *Súrén cháchá, wǒ dú mèn mèn* 俗人察察，我独闷闷 » comme « Tout le monde est perspicace, moi seul je suis mélancolique (*Men*) » (TIJB, 158). Selon elle, ce passage offre un bref autoportrait de l'Immortel taoïste, révélant ainsi sa « mélancolie » :

La mélancolie apparaît ici comme une *vertu* (*De*) qui en chinois est synonyme de pouvoir, d'efficace. Elle distingue le penseur des hommes ordinaires (*Su ren*) et lui permet d'ignorer le monde, ses richesses et ses rituels, en restant seulement appliqué à se nourrir comme un nouveau-né. Faible, solitaire, démuní, prenant le ciel pour trésorier, incapable de rire non par tristesse mais par ignorance, le philosophe

fait l'éloge de sa condition « d'inadapté ». Il ne s'adapte à rien, car tout change incessamment et lui aussi. Il n'en souffre pas, il cultive cet état qui lui permet d'être à la fois unique et multiple, de se taire et d'être sage. Ses points faibles deviennent des armes qui lui servent non pas pour affronter le monde mais pour y creuser une place d'où s'y soustraire. Plus vivant que jamais, il se dit malade. Il gagne en sagesse mais paraît idiot. (TIJB, 158-159)

Lisa Bresner interprète les deux états opposés dans le texte original du *Dao De Jing*, « *cháchá* 察察 » et « *mèn mèn* 闷闷 », respectivement comme le « trouble-clair » et le « trouble-obscur ». Elle estime que le « trouble-obscur », qualifié de « mélancolie à la chinoise », en aiguissant l'acuité des sens et en produisant une mise à distance du sujet mélancolique, est nécessaire à la gouvernance d'un souverain. Elle cite ensuite une autre phrase du *Dao De Jing*, « *Qí zhèng mèn mèn. Qí mín chún chún. Qí zhèng chá chá. Qí mín quē quē* 其政闷闷。其民淳淳。其政察察。其民缺缺 », qu'elle traduit comme « Quand règne la mélancolie (*Men*) au pouvoir, le peuple reste honnête. Quand règne la perspicacité (*Cha*) au pouvoir, le peuple devient vicieux » (TIJB, 160). Dans le texte qui suit, Lisa Bresner évoque le texte de Lie Zi, en particulier l'histoire de l'empereur jaune et du roi Mu de Zhou gouvernant par le non-agir, mettant en avant l'idée du sage qui s'ignore, du souverain « mélancolique » devenant invulnérable par l'utilisation d'une passivité maîtrisée.

Ensuite, Lisa Bresner aborde le thème du pouvoir de la mélancolie en puisant dans les concepts de chaos et d'indistinction de la philosophie chinoise. Elle explore ce qu'elle appelle le « retour à la grande indistinction », où les sens se confondent, où le corps et l'esprit errent sans direction, où l'on agit sans vouloir, et où l'on est entendu sans parler. Pour illustrer son propos, elle évoque deux anecdotes tirées des textes de Lie Zi : l'une raconte comment l'Empereur Jaune acquiert la sagesse en perdant la distinction de ses cinq sens, et l'autre relate l'histoire d'un homme atteint de « maladie de confusion » qui cherche guérison auprès de Confucius, mais se voit confronté à la réplique de Lao Zi. Elle évoque ensuite la sagesse de ceux qui « ne prennent pas parti, ne font pas de distinction entre le juste et le faux », affirmant que c'est dans l'unité du mental et du physique, dans la confusion même, que la réalité se manifeste. Ainsi, la tentation taoïste cherche à accéder à une réalité au-delà du langage, car celui-ci crée des oppositions qui nous obligent à choisir un camp. À cet égard, elle mentionne deux exemples : celui du célèbre non-conformiste Ruan Ji (*Ruǎn Jí* 阮籍), qui ne verse pas une larme lors des funérailles de sa mère, et celui des « Étrangers (*jī rén* 畸人) » décrits dans les écrits de Zhuang Zi.

De plus, en fait, les réflexions et les recherches de Lisa Bresner sur la notion de mélancolie dans la culture chinoise s'appuient sur les travaux de Jackie Pigeaud, professeur à Nantes Université, concernant la mélancolie dans la tradition médico-philosophique antique³³². Certains passages de son texte, explorant les liens entre mélancolie, folie, normalité et sagesse, et rappelant le *Problème XXX-I* d'Aristote, laissent entrevoir cette influence :

La mélancolie et la folie chinoises ne se situent pas dans l'ordre du délire ou de l'excès, les maux ne se produisent pas pour laisser place au « retour à la normalité » ; ils sont manifestes et absents, car à l'origine ils font partie de la sagesse et selon le principe chinois de l'alternance, ils ne s'opposent pas à elle. La folie n'est pas passagère puisqu'elle sous-entend la sagesse, elle en est l'inévitable fondation, la constante promesse. (TIJB, 162)

Dans l'ensemble, le texte de Lisa Bresner explore le concept de « pouvoirs de la mélancolie » dans le contexte du taoïsme comme une forme de pouvoir du non-agir, de l'indistinction, du désordre, de la confusion, de la folie et du non-conformisme. Avec une écriture fluide et littéraire ainsi qu'une utilisation astucieuse des textes taoïstes et des ouvrages sinologiques, Lisa Bresner démontre pleinement sa créativité, sa capacité de réflexion et sa solide base en sinologie. Cette approche jette également les bases pour une exploration plus profonde de la mélancolie dans la tradition chinoise.

2.3.2 Une étude approfondie : recherches et traductions des œuvres du poète chinois Qu Yuan

Dans son article, Lisa Bresner a exploré de manière préliminaire la notion de mélancolie dans le contexte de la Chine ancienne. Six ans plus tard, elle approfondit cette étude dans son ouvrage *Pouvoirs de la mélancolie : chamans, poètes et souverains dans la Chine antique*, qui se concentre sur la traduction et les commentaires de *Neuf Chants* (*Jiǔ Gē* 九歌) et *Pour chasser ma mélancolie* (*Lí Sāo* 离骚) du poète chinois Qu Yuan (*Qū Yuán* 屈原).

Dans son ouvrage, Lisa Bresner s'inspire des travaux de Jackie Pigeaud sur la mélancolie, notamment de son étude du problème XXX-I d'Aristote, ainsi que de l'œuvre de Robert Burton sur l'anatomie de la mélancolie, *The Anatomy of Melancholy* (1621). (PM, 11) À travers les traductions des écrits de Qu Yuan, son essai explore une sorte d'anatomie de la

³³² Fonds Lisa Bresner, Caen, IMEC, BSN 7.3.

mélancolie dans la Chine antique. Elle interroge le lien indissociable entre le corps et l'esprit, la relation complexe entre l'état mélancolique, le génie, la création et l'art de gouverner. Initialement, Lisa Bresner a développé ce sujet dans un mémoire universitaire à l'INALCO, sous la direction d'Anne Cheng, avant de le publier chez Albin Michel³³³. Cet ouvrage a remporté le prix Shibusawa-Claudé en 2003.

Lisa Bresner souligne que les œuvres de Qu Yuan posent des défis de traduction en raison de la richesse et de la flexibilité intrinsèques à la langue chinoise, mais elles ouvrent également la porte à de multiples interprétations. Pour les *Neuf Chants*, la difficulté réside dans leur forme de louanges dialoguées, exacerbée par l'ambiguïté propre à la langue chinoise, où la distinction entre le singulier et le pluriel, ou entre le masculin et le féminin, est souvent floue, rendant complexe la compréhension des relations entre les personnages. En ce qui concerne *Pour chasser ma mélancolie*, le défi principal réside dans son interprétation. Selon Lisa Bresner, au moins trois lectures sont envisageables : une élégie amoureuse, en raison de la fréquence des poèmes d'amour dans la littérature chinoise ancienne ; un poème d'amour homosexuel, suggéré par une certaine féminité dans le style littéraire de Qu Yuan ; ou encore un poème religieux, vu les thèmes de sacralité et de rituel qu'il explore.

Dans son introduction, Lisa Bresner met en lumière les différences fondamentales entre les conceptions et représentations du corps en Chine et en Occident. Cependant, lorsqu'elle aborde le lien entre la mélancolie et le génie, elle remarque que la pensée chinoise, loin de diviser l'individu, reconnaît les troubles, les excès et les déviances. Elle constate que le sage et le fou adoptent des comportements similaires, étant parfois qualifiés de « pitres de génie » (PM, 12). Lisa Bresner se penche sur les causes et symptômes de la mélancolie, que ce soit la théorie de Platon sur la bile, la description d'Archigène des symptômes typiques, ou encore la distinction chinoise traditionnelle entre *Dian* (*diān* 癡) et *Kuang* (*kuáng* 狂). Son interrogation se porte sur les « conditions de l'excès » (PM, 14), surtout dans une réalité chinoise qui fonde sa médecine et sa politique sur la prévention et la modération, où le corps est un espace à la fois cosmogonique, social et sacré, où chaque partie joue un rôle précis, tel un système bureaucratique. C'est sur cette logique que Lisa Bresner cherche à établir des liens entre la mélancolie, le corps et la gouvernance, autrement dit le pouvoir.

³³³ Fonds Lisa Bresner, Caen, IMEC, BNR 7.3.

2.3.2.1 La traduction des *Neuf Chants*

Avant de se lancer dans la traduction des *Neuf Chants*, Lisa Bresner propose d'abord un texte explorant le contexte historique, mental et spirituel des *Élégies de Chu* (*Chǔ Cí* 楚辭), dont sont issus les œuvres de Qu Yuan, notamment les *Neuf Chants* et *Pour chasser ma mélancolie*.

Elle commence par évoquer la position géographique du royaume Chu, les caractéristiques distinctes du Sud avec son climat humide, ses pluies abondantes et ses multiples cours d'eau, ainsi que les traits de personnalité des habitants du Sud, façonnés par cet environnement. Lisa Bresner souligne également le style littéraire unique des *Élégies de Chu*, influencé par ces particularités géographiques. Elle aborde ensuite le sujet de la peinture et de la poésie autour de la rivière Xiao Xiang, devenues des refuges spirituels pour les intellectuels déçus de leur carrière après le suicide de Qu Yuan, notamment ceux qui furent exilés. Cela l'amène à explorer la relation entre l'exil et la nostalgie, mettant en lumière le fait que :

Perdre le centre de son corps, de son village natal ou de l'empire de soi revient à être violenté dans une stabilité que l'on croyait acquise par don ou par perfectionnement. La thématique des textes traduits dans cette étude vise à cerner cet instant où l'être se trouve mis à l'écart de ses repères instinctifs, déstabilisé par un malheur, une maladie ou un événement en apparence plus anodin tel que le rêve. (PM, 22)

Dans la continuité, Lisa Bresner aborde le chamanisme dans le Sud, mettant en avant la maîtrise des chamans de Qu Yuan, notamment à travers leur connaissance des plantes, ainsi que par les références mythologiques et religieuses présentes dans leurs œuvres. Elle évoque également la mélodie caractéristique du Sud, imprégnée d'un mélange subtil de langueur et d'érotisme lorsqu'elle est jouée lentement, et de tension nerveuse lorsqu'elle s'accélère. De plus, Lisa Bresner examine la mise en scène de ces éléments dans les *Neuf Chants*, suggérant qu'ils étaient probablement présentés sous forme de théâtre religieux. Elle propose également une brève introduction sur l'origine, le terme, le rôle, les fonctions et l'influence politique des chamans dans l'évolution de la Chine ancienne, notamment pendant la période pré-Qin.

Ensuite, Lisa Bresner se penche sur l'utilisation de la première personne dans les poèmes des *Élégies de Chu*. Elle décrit cette pratique comme une exploration profonde des émotions, une analyse de soi sans précédent dans la poésie ancienne, qui privilégie l'histoire personnelle des poètes. Tous ces poèmes suivent un schéma similaire : un cœur pur évolue dans un monde

empreint d'hostilité et de corruption, cherchant désespérément mais en vain une réponse à ses tourments :

N'appartenant plus au monde humain qui l'a rejeté, ni aux territoires célestes qui ne l'ont pas accepté, le poète ne sait plus où aller ; il reste paralysé par l'impossible retour au pays natal ; sa nostalgie est incurable. [...] Le poète se dédouble, échoue à se connaître lui-même : suis-je un simple mortel exclu, étranger parmi les miens, ou un magicien incapable de retrouver le chemin de ma vraie demeure ? (PM, 32-33)

Lisa Bresner aborde ensuite le débat entre le confucianisme et le taoïsme tel qu'il est présent dans les poèmes des *Élégies de Chu*. Enfin, elle présente brièvement les commentaires de Sima Qian (*Sīmǎ Qiān* 司马迁) sur la vie et l'œuvre de Qu Yuan. Lisa Bresner explique que toutes ces présentations, ainsi que la traduction des *Neuf Chants*, sont en fait une « lecture préparatoire » visant à aider les lecteurs, avant de plonger dans le long poème de Qu Yuan, à s'immerger dans les paysages et les souvenirs qui ont pu habiter l'esprit de Qu Yuan lorsqu'il l'a écrit. Cela vise également à les guider pour qu'ils puissent se familiariser avec les émotions intenses, les références culturelles aux plantes sacrées et les significations cachées derrière les accessoires.

2.3.2.1.1 Une traduction fluide et concise, favorisant la vulgarisation culturelle

Avant les travaux de Lisa Bresner, de nombreux sinologues et traducteurs se sont consacrés à l'étude des *Élégies de Chu* et des *Neuf Chants*, notamment David Hawkes³³⁴, Léon d'Hervey de Saint-Denys³³⁵, Paul Demiéville³³⁶, Jacques Pimpaneau³³⁷ et Rémi Mathieu³³⁸. Les recherches de Lisa Bresner s'appuient sur leurs contributions, qu'elle a intégrées et référencées dans la bibliographie de son œuvre. (PM, 264-266)

La traduction la plus complète et la plus récente est celle de Rémi Mathieu³³⁹, parue en 2004 sous le titre *Élégies de Chu*. Bien que cette traduction, tout comme celle de Lisa Bresner, date de 2004, un examen attentif des dates de publication révèle que celle de Lisa Bresner est

³³⁴ David Hawkes, *Ch'u Tz'u, The Song of the South*, Londres, Oxford University Press, 1959.

³³⁵ Léon d'Hervey de Saint-Denys, *Le Li Sao, poème chinois du III^e siècle avant notre ère*, Paris, Maisonneuve, 1870.

³³⁶ Paul Demiéville (dir.), *Anthologie de la poésie chinoise classique*, Paris, Gallimard, 1962.

³³⁷ Jacques Pimpaneau, *Chine : Histoire de la littérature*, Arles, Philippe Picquier, 1989.

³³⁸ Rémi Mathieu, *Études sur la mythologie et l'ethnologie de la Chine ancienne*, Paris, Institut des hautes études chinoises, 1984.

³³⁹ Rémi Mathieu, *Élégies de Chu*, Paris, Gallimard, 2004.

parue en février 2004, tandis que celle de Rémi Mathieu est sortie en octobre de la même année. Il semble donc que la traduction de Lisa Bresner n'ait pas été influencée par celle de Rémi Mathieu ; ce sont deux œuvres de traduction indépendantes. Nous utiliserons principalement le texte traduit par Rémi Mathieu comme point de référence pour analyser les stratégies de traduction et le style de Lisa Bresner.

Dans la traduction de Lisa Bresner, elle conserve toujours, comme analysé précédemment, sa forme concise, fluide, libre, empreinte de littérature et de poésie. Comparée à celle de Rémi Mathieu, qui privilégie le respect du texte original en exploitant au maximum la diversité du vocabulaire et des structures grammaticales en français, ainsi que des notes explicatives pour transmettre les particularités linguistiques et littéraires du poème chinois dans le contexte français ; la traduction de Lisa Bresner, tout en conservant le sens fondamental du texte original, procède à des réécritures et sépare délibérément le texte traduit des notes, afin de rendre le poème plus lisible et fluide, pour une meilleure acceptation et compréhension par les lecteurs français.

Par exemple, dans le premier poème des *Neuf Chants*, « Dong Huang Tai Yi (*Dōng Huáng Tàiyī* 东皇太一) », Rémi Mathieu traduit la phrase « 抚长剑兮玉珥，璆锵鸣兮琳琅³⁴⁰ » par : « Je tiens l'estramaçon par son pommeau de jade, fais résonner *ding-ding* les belles gemmes *linlang* ! », en conservant les termes chinois « ding-ding » et « linlang ». Il explique dans les notes que « ding-ding », soit le « qiuqiang », est l'onomatopée décrivant le son des pierres qui s'entrechoquent pendant les danses, et « linlang » évoque les pierres semi-précieuses ou bruit qu'elles font en se heurtant³⁴¹. En revanche, Lisa Bresner traduit cette phrase par : « Je tiens mon épée par sa garde de jade, à ma ceinture, le cliquetis des pendeloques... » (PM, 39) En comparant les deux traductions, on remarque que Rémi Mathieu préserve autant que possible les termes chinois pour faire ressentir au lecteur la richesse du texte original et le rythme de la poésie. En revanche, Lisa Bresner opte pour une traduction plus fluide et accessible, adaptée à la compréhension des lecteurs français, en utilisant des termes plus courants. De plus, dans la traduction de Lisa Bresner, l'allitération en « q » dans les mots « cliquetis » et « pendeloques » reproduit subtilement l'effet sonore d'entrechoquement des pierres, accentuant la musicalité de la phrase.

³⁴⁰ Le texte original des *Neuf Chants* est disponible en ligne à l'adresse suivante : [Neuf Chants](#), consulté le 13 janvier 2024.

³⁴¹ Rémi Mathieu, *Élégies de Chu*, op. cit., p. 66.

Les méthodes de traduction et les approches des deux traducteurs, Rémi Mathieu et Lisa Bresner, se distinguent clairement dans la façon dont ils rendent la phrase suivante du poème : « 蕙肴蒸兮兰藉，奠桂酒兮椒浆 ». Rémi Mathieu la traduit par : « Viandes au coumarou sur leur lit d'orchidées, Liqueur d'osmanthes sur coulis de xanthoxyles³⁴². », tandis que Lisa Bresner propose : « Viandes parsemées de basilic sur un lit d'orchidées, vin à la cannelle et boissons de poivre ! » (PM, 39) La complexité de cette traduction réside principalement dans la manière de rendre une série d'images végétales présentes dans le texte chinois, comme le souligne Rémi Mathieu :

La place des fleurs est tout à fait remarquable, mais sans doute n'est-ce pas à l'origine pour une seule raison poétique ; il y a sans doute – qui nous échappe – un langage symbolique des plantes dans le domaine religieux, principalement en raison de leur parfum³⁴³.

Lisa Bresner partage cette perspective, expliquant que :

Plusieurs types de métaphores renvoient ainsi à l'usage très caractéristique des noms de plantes par les poètes du royaume de Chu. Soit la plante évoque une qualité morale, soit elle fait référence à une formule rituelle ou médicale. Enfin, elle peut aussi évoquer des rapports charnels, [...]. (PM, 65) L'imagerie de la faune et de la flore, les indications musicales et certains emblèmes matériels comme l'attelage ou le costume tiennent lieu de formules occultes dans les *Neuf Chants*. (PM, 101)

Cependant, si l'on compare les choix de vocabulaire des deux traducteurs pour les noms de plantes, on remarque que Rémi Mathieu préfère un langage plus académique et scientifique, comme « coumarou, osmanthes, xanthoxyles », alors que Lisa Bresner opte pour des termes plus familiers aux lecteurs français, tels que « basilic, cannelle, poivre ». Lisa Bresner privilégie cette approche pour garantir la clarté de la traduction et faciliter la compréhension des lecteurs. En outre, dans son ouvrage, Lisa Bresner accorde une grande importance au rôle des plantes dans les rituels et la médecine anciens en Chine, fournissant à la fin un index des noms de plantes mentionnés dans les *Neuf Chants* et *Pour chasser ma mélancolie*, avec leurs équivalents en français, en chinois et en latin, ainsi que des informations sur leur utilisation médicinale, leur présence dans les textes de Qu Yuan, dans le *Livre des Monts et des Mers* (*Shān Hǎi Jīng* 山海经), ainsi que leur signification culturelle.

³⁴² *Ibid.*

³⁴³ *Ibid.*, p. 63.

2.3.2.1.2 L'utilisation audacieuse du « tu » en traduction et la mise en scène dramatique

En fait, les poèmes rituels des *Neuf Chants* étaient à l'origine exécutés sous forme de dialogues chantés entre le prêtre principal et le prêtre incarnant la divinité, afin d'exprimer des sentiments de vénération et d'amour envers les dieux. Dans sa traduction, Lisa Bresner a renforcé cette mise en scène dramatique. Comme elle l'a fait pour la traduction et la réécriture des poèmes érotiques de *Vingt-trois délices*, elle a également apporté des modifications dramatiques à certaines scènes des *Neuf Chants*. Cela se manifeste notamment par son utilisation audacieuse de la deuxième personne, « tu », dans la traduction, transformant ainsi les chants religieux en dialogues entre l'humain et le divin et créant une atmosphère théâtrale empreinte de tension dramatique.

Par exemple, dans le troisième chant « Xiang Jun (*Xiāng Jūn* 湘君) », concernant la traduction du premier vers « 君不行兮夷犹，蹇谁留兮中洲 ? » et du troisième vers « 令沅湘兮无波，使江水兮安流 », la traduction de Rémi Mathieu est :

La princesse ne vient, elle est tant indécise !

Ô ! Qui attend-elle donc au beau milieu de l'île ?

[...]

Que la Yuan et la Xiang apaisent donc leurs flots,

S'écoulent lentement du long Fleuve les eaux...³⁴⁴

Par rapport à la traduction de Rémi Mathieu, qui demeure essentiellement fidèle au texte original, Lisa Bresner opte pour une réécriture plus théâtrale de ces vers, les transformant en une scène où un acteur-chaman tente de dialoguer avec la déesse lors d'un rituel :

« Pourquoi ne viens-tu pas, arrête de te cacher ! »

Elle s'obstine, c'est un autre qu'elle attend sur l'île...

[...]

Rivière Yuan et Xiang, offrez-moi vos flots dociles,

Et toi Grand Fleuve, calme tes courants ! (PM, 41)

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 67-68.

De même, en ce qui concerne la traduction du vers « 交不忠兮怨长，期不信兮告余以不闲 », tandis que la traduction de Rémi Mathieu cherche toujours à demeurer aussi fidèle que possible à l'original :

D'après rancœurs naissent de déloyaux rapports.

Ses absences ont causé nos rendez-vous manqués³⁴⁵

Lisa Bresner, quant à elle, adopte une approche plus libre et dramatique :

Elle s'est unie à moi sans amour, je n'ai que des regrets.

« Je n'ai plus le temps ! » a-t-elle dit après avoir rompu notre rendez-vous. (PM, 42)

En réalité, il est fort probable que la méthode de traduction de Lisa Bresner ait été influencée par la version anglaise de David Hawkes. Comparons-les en citant sa traduction :

When friendship is faithless, hate lasts the longer :

You break your tryst and you tell me you've not time³⁴⁶.

Cette méthode de traduction de Lisa Bresner, qui consiste à réécrire le texte original sous forme de dialogues chantés, est également illustrée dans le cinquième chant « Da Si Ming (*Dà Sī Míng* 大司命). Prenons par exemple les premiers vers de ce chant :

Le texte original en chinois :

广开兮天门，纷吾乘兮玄云。

令飘风兮先驱，使澌雨兮洒尘。

君回翔兮吕下，逾空桑兮从女。

纷总总兮九州，何寿夭兮在予。

La traduction de Rémi Mathieu³⁴⁷ :

– Les propylées du ciel sont largement ouverts,

L'attelage s'insère en de sombres nuages.

J'ordonne à la rafale d'être mon avant-garde,

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 68.

³⁴⁶ David Hawkes, *Ch'u Tz'u, The Song of the South*, *op. cit.*, p. 38.

³⁴⁷ Rémi Mathieu, *Élégies de Chu*, *op. cit.*, p. 70-71.

À la pluie d'orage d'arroser la poussière.

– Seigneur, en vol tournant vous descendez ci-bas,

Franchissez Mûrier creux où je vous suis encore !

– Mais des innombrables [peuples] des neuf provinces

Pourquoi la destinée dépend-elle de moi ?

La traduction de Lisa Bresner :

Ouvre la porte de ton palais,

Car j'arrive sur mon nuage noir !

Les vents les plus fous m'escortent

Et déchaînent l'orage qui lavera mes traces dans la poussière.

Je reconnais les roues de ton char, tu descends !

Vers la montagne des mûriers creux, je te suis.

Regarde ce monde, il regorge de vivants,

Leur destin repose entre tes mains qui les effleurent ! (PM, 45)

En comparant les traductions de Rémi Mathieu et de Lisa Bresner, on constate que Rémi Mathieu reste fidèle à la structure et au contenu du texte original, reproduisant presque mot pour mot, et veillant à conserver le rythme et la cadence poétique dans la découpe et la disposition des phrases. Son choix de mots et de structures de phrases est formel et classique, mettant l'accent sur la transmission du rythme des poèmes anciens. En revanche, Lisa Bresner opte pour une approche plus libre, intégrant ses interprétations et ses imaginations. Son langage est moderne, avec des descriptions vivantes et concrètes, ce qui la rend plus accessible aux lecteurs peu familiers avec la littérature classique. En ce qui concerne la réécriture dramatique des poèmes, Rémi Mathieu utilise également une méthode où les chamans tentent de dialoguer avec le Grand Maître, mais de manière plus discrète, créant une atmosphère solennelle et sacrée, marquant une distance entre l'homme et Dieu. Par contre, Lisa Bresner, au lieu de vouvoyer le Grand Maître, utilise la deuxième personne du singulier pour exprimer un dialogue direct entre l'homme et Dieu, brisant les barrières et créant une nouvelle atmosphère linguistique. Sa traduction est directe, pressante, avec une forte charge émotionnelle, transmettant un fort effet dramatique, rendant ainsi sa traduction plus personnelle et innovante dans l'expression

émotionnelle et la narration. De même, pour cette partie, il est également probable que Lisa Bresner se soit inspirée de la traduction anglaise de David Hawkes, car leur style et leur ton présentent de nombreuses similitudes. Voici la traduction de David Hawkes :

Open wide the door of heaven !
On a black cloud I ride in splendour,
Bidding the whirlwind drive before me,
Causing the rainstorm to lay the dust.
In sweeping circles my lord is descending :
'Let me follow you over the K'ung-sang mountain'.
See the teeming peoples of the Nine Lands !
'What is the span of man's life to me ?'³⁴⁸

Après comparaison, il n'est pas difficile de constater que les deux traductions se ressemblent tant sur le plan thématique que stylistique, notamment dans leur approche dramatique et leur réécriture dialoguée du texte original. Il est également intéressant de noter que l'usage audacieux du « tu » par Lisa Bresner a très probablement été influencé par la version anglaise, car en anglais, il n'existe pas de distinction entre « tu » et « vous » pour la deuxième personne, « you » étant utilisé dans les deux cas.

Il est fort probable que l'usage du « tu » par Lisa Bresner soit le résultat d'une influence directe de Jacques Pimpaneau. En effet, bien que Pimpaneau ait traduit les *Neuf Chants* dans son *Anthologie de la littérature chinoise classique* (2004) en employant majoritairement le « vous » pour s'adresser aux divinités, il avait, dans une publication antérieure, fait un choix différent. Dans son ouvrage *Chine : Histoire de la littérature* (1989), où il propose une brève présentation des *Neuf Chants*, il traduit deux poèmes, « Le Comte du Fleuve » et « L'Esprit des montagnes ». Notamment, dans sa traduction du « Compte du Fleuve », il opte pour le tutoiement et adopte un ton plus dramatique. Ce choix stylistique dans l'édition de 1989 a vraisemblablement exercé une influence sur Lisa Bresner, qui s'inscrit ainsi dans une continuité de traduction. Voici les traductions de Jacques Pimpaneau en 1989 et en 2004, ainsi que celle de Lisa Bresner :

La traduction de Jacques Pimpaneau en 1989 :

³⁴⁸ David Hawkes, *Ch'u Tz'u, The Song of the South*, op. cit., p. 39-40.

Toi et moi parcourions jusqu'à ses embouchures
Le fleuve et ses vagues, affrontant les tempêtes
Sur un char aquatique couvert de nénuphars,
Conduit par deux dragons, flanqué par deux serpents³⁴⁹.

La traduction de Jacques Pimpaneau en 2004 :

Je me promenais avec vous sur les neuf bras du delta,
Un vent debout se levait et nous barrait de ses vagues.
Nous étions sur un char aquatique au toit de lotus,
Tirés par deux dragons, flanqués de serpents marins³⁵⁰.

La traduction de Lisa Bresner :

T'accompagner jusqu'aux neuf rivières
sous un vent terrible ! Nous deux, ballottés par les vagues !
Sur notre char liquide, couvert de lotus,
deux dragons nous conduisent et deux autres sans cornes. (PM, 51)

De plus, Lisa Bresner choisit d'utiliser « tu » plutôt que « vous » lorsqu'elle traduit les dialogues entre les chamans et les dieux, ce choix étant sans doute lié à sa compréhension des divinités de l'ancienne Chine. Selon elle, dans le cadre culturel et religieux de la Chine antique, qui vénérât la nature et la spiritualité, les chamans jouaient le rôle d'intermédiaires entre les hommes et les dieux. Lors des rituels de prière ou d'invocation des divinités, ils pouvaient exprimer des émotions intenses et tenter, à travers cette urgence émotionnelle, d'établir un lien spirituel et une communication avec les dieux. Bien que les dieux occupent une position sacrée, ils sont également empreints d'émotions. Comme l'explique Lisa Bresner dans son ouvrage :

Les fêtes champêtres pendant lesquelles se forment les premiers couples de l'année, les chants où le chaman tente de séduire sa divinité pour en faire son amante, toutes ces performances incitent les puissances célestes à se manifester. Les hommes les appellent par le son qu'ils désirent entendre en

³⁴⁹ Jacques Pimpaneau, *Chine : Histoire de la littérature*, op. cit., p. 46.

³⁵⁰ Jacques Pimpaneau, *Anthologie de la littérature chinoise classique*, op.cit., p. 98.

réponse, ils anticipent leur apparition en imitant leur voix et par là même chassent la peur qu'elles leur inspirent. Les dieux semblent répondre par résonance. (PM, 80)

[...] Même si la divinité est toujours décrite dans son plus surprenant et glorieux appareil, elle possède aussi des sentiments. Est-ce un effet de style ou une confusion des genres ? Malgré le respect que le chaman ou le poète témoigne à sa divinité, il la traite comme quelqu'un de son espèce, du point de vue de l'union amoureuse. [...] La divinité possède un corps très peu céleste ; il semble terrestre, humain et se confond souvent avec celui du chaman qui en imite l'apparence pour mieux l'attirer. [...] Nous entrons dans le domaine d'une nostalgie de la confusion, une terre promise aux mélanges des genres, un temps où le ciel se manifestait tout entier. (PM, 102)

En outre, comme Lisa Bresner l'a souvent souligné dans ses essais, elle considère que les anciens Chinois avaient une conception totalement différente de celle de la culture occidentale concernant la « religion » et les « divinités ». Selon elle, « les Chinois n'ont jamais cru à l'existence d'une faculté de raisonnement indépendante, souveraine et propre à l'espèce humaine. L'homme et les dix mille créatures sont pour eux issus d'une même substance » (TIJB, 155). C'est pourquoi elle estime qu'il y a pas de frontière claire entre l'homme, la nature et les divinités dans la pensée chinoise, ce qui explique son choix d'utiliser la deuxième personne « tu » pour exprimer la communication entre le chaman et les divinités :

L'au-delà du monde physique n'existe pas dans la pensée chinoise, il s'agit plutôt d'approfondir la nature, la réalité manifeste, concrète. Seules les opérations réalisées par le microcosme et le macrocosme sont prises en considération. L'opération plutôt que la métaphysique, l'œuvre en train de se faire plutôt que l'origine. Aussi le divin ne se définit-il pas ou si peu. L'économie se situe aussi dans la théologie. (PM, 95-96)

2.3.2.2 La traduction du *Li Sao* (*Pour chasser ma mélancolie*)

Avant de traduire *Li Sao*, le long poème de Qu Yuan, Lisa Bresner a d'abord traduit intégralement la biographie de Qu Yuan écrite par Sima Qian dans les *Mémoires historiques* (*Shǐ Jì* 史记). Cela permet aux lecteurs de mieux comprendre la vie de Qu Yuan, le contexte historique de son époque et les circonstances de la création de *Li Sao*.

Li Sao est l'œuvre majeure de Qu Yuan, un long poème lyrique. Il a été écrit à une période où Qu Yuan, malgré ses efforts pour promouvoir des réformes, a été à plusieurs reprises écarté par les puissants et soupçonné par le roi, ce qui a finalement conduit à son exil. Dans un état de tristesse et de frustration, Qu Yuan a composé *Li Sao*. À travers des symboles et des

métaphores riches, un langage élégant, des scènes fantastiques et des mythes, Qu Yuan y exprime sa quête d'idéal, son inquiétude pour le destin du pays, ainsi que son insatisfaction et sa souffrance face à sa propre situation. Ce poème est majestueux, avec des vers équilibrés, une structure claire et un rythme harmonieux, ce qui en fait un classique de la littérature ancienne chinoise.

Traduire *Li Sao* en français pose de nombreux défis en raison des énormes différences linguistiques et culturelles. Les métaphores de plantes aromatiques, les mythes, les légendes et les références aux personnages historiques dans *Li Sao* ne peuvent pas être directement transmises au lecteur francophone. Ces références nécessitent des annotations explicatives. De plus, les différences structurelles entre le chinois et le français, comme l'ordre des mots, la construction des phrases et les figures de style, compliquent le maintien du rythme et de la musicalité du poème original tout en assurant une traduction fidèle.

Pour traduire ces métaphores culturelles, Rémi Mathieu utilise une méthode d'annotation phrase par phrase. En revanche, Lisa Bresner explique certaines références culturelles importantes après la traduction. Par exemple, elle clarifie la signification de « Li » dans *Li Sao*, la connotation de la « ceinture » dans la culture chamanique chinoise ancienne, la signification culturelle du mont Kunlun, et présente des personnages importants du poème comme l'Empereur Gaoyang, Nu Xu, Yu le Grand, Yi, Zhou, Xi He, Fu Fei et Shao Kang, etc. Lisa Bresner fournit également un index des plantes mentionnées dans l'œuvre de Qu Yuan à la fin du texte.

Concernant la traduction de *Li Sao* elle-même, Rémi Mathieu et Lisa Bresner adoptent des stratégies différentes et chacun a son propre style. Pour étudier et analyser le style et les caractéristiques de la traduction française de *Li Sao* par Lisa Bresner, nous continuerons d'utiliser la traduction de Rémi Mathieu comme référence.

2.3.2.2.1 Une traduction plus accessible et modernisée

Li Sao est un poème classique chinois, ce qui lui confère des caractéristiques rythmiques uniques. Sa syntaxe mêle longueur et brièveté, ses rimes sont souples, et il utilise des constructions complexes. L'ensemble du poème dégage un fort sens du rythme et de la musicalité. Lors du passage du chinois en français, il est crucial de préserver la fidélité au

contenu tout en cherchant à restituer au mieux la beauté rythmique du texte original. Face à cette particularité de *Li Sao*, les stratégies de traduction adoptées par Rémi Mathieu sont les suivantes :

Nous avons traduit le texte en vers de huit pieds pour rendre perceptible cette relative régularité hexamétrique chinoise. Mais, compte tenu de la morphologie de la langue française, il n'est pas toujours possible de traduire la totalité des sens contenue dans chaque terme. Lorsqu'il a semblé que toutes les idées étaient ainsi insuffisamment exprimées, nous avons indiqué en note les précisions manquantes et parfois rallongé le vers. Chaque fois que cela a été possible, nous avons tenté la rime pour essayer de rendre l'effet produit par l'original³⁵¹.

En revanche, dans sa traduction du *Li Sao*, Lisa Bresner insiste moins sur la préservation du format et du rythme poétique originaux. Son approche a plutôt maintenu le style de traduction que nous avons précédemment analysé : offrir aux lecteurs une version concise, fluide, facile à lire et à comprendre, avec une expression relativement « modernisée ». Prenons les premiers vers du poème comme exemple :

Le texte original en chinois :

帝高阳之苗裔兮，朕皇考曰伯庸。

摄提贞于孟陬兮，惟庚寅吾以降。

[...]

纷吾既有此内美兮，又重之以修能。

扈江离与辟芷兮，纫秋兰以为佩。

La traduction de Rémi Mathieu³⁵² :

De sire Gaoyang suis héritier ;

Mon défunt père eut nom Boyong.

Sheti paru, au moins premier,

Au jour *gengyin* je vins au monde.

[...]

Mêlant en moi ces dons innés,

³⁵¹ Rémi Mathieu, *Élégies de Chu*, op. cit., p. 42.

³⁵² *Ibid.*, p. 44.

De beaux talents les ai ornés ;
D'iris, livèches fus paré,
Ceint d'orchidées d'automne tressées.

La traduction de Lisa Bresner :

J'ai pour ancêtre le divin Gao Yang,
Mon père se nommait Bo Yong.
La constellation du printemps apparaît avec le premier mois,
Je suis né pendant la nuit du Nouvel An.
[...]
Ma beauté est restée intacte depuis ce temps,
Une élégance naturelle s'y est ajoutée.
Je porte pour tout habit des iris et des angéliques,
Les orchidées d'automne, je les tresse à ma taille.

(PM, 121)

La comparaison entre les traductions de Rémi Mathieu et de Lisa Bresner met en évidence des différences claires. La traduction de Rémi Mathieu se distingue par sa précision dans le choix des mots, mettant en valeur la beauté classique et rythmique de la poésie française. Tout en s'efforçant de respecter fidèlement le contenu original, elle parvient à préserver la structure et le rythme du poème chinois, traduisant presque chaque ligne en vers de huit syllabes et, autant que possible, en maintenant les rimes, comme dans les vers « Mêlant en moi ces dons innés / De beaux talents les ai ornés / D'iris, livèches fus paré / Ceint d'orchidées d'automne tressées », où les mots « innés, ornés, paré, tressées » riment. Par contre, la traduction de Lisa Bresner adopte une approche plus flexible et libre dans la construction des phrases. Plutôt que de se concentrer sur les formes et les rythmes poétiques, elle cherche à transmettre clairement le sens du poème original, sans pour autant sacrifier la clarté ni rendre la lecture trop archaïque ou obscure pour le lecteur moderne. Ainsi, que ce soit dans la forme des phrases ou le choix des mots, la traduction de Lisa Bresner adopte un style plus moderne, rendant le texte plus accessible aux lecteurs contemporains francophones. Par exemple, pour la phrase « 摄提贞于孟陬兮，惟庚寅吾以降 », tandis que la traduction de Rémi Mathieu conserve les termes

chinois d'origine avec des notes explicatives, Lisa Bresner préfère une reformulation directe : « La constellation du printemps apparaît avec le premier mois / Je suis né pendant la nuit du Nouvel An », ce qui rend la complexité culturelle du texte original plus compréhensible pour les lecteurs français modernes, sans pour autant alourdir la lecture avec des références trop ésotériques.

De même, dans la suite du texte, lors de la traduction du dialogue entre Wu Xian et le poète, il y a une abondance de personnages historiques et de références. Une traduction littérale risquerait de rendre difficile la compréhension des relations entre ces personnages et le sens du poème pour les lecteurs peu familiers avec la littérature classique chinoise, surtout sans notes explicatives. Bien que Lisa Bresner ait présenté les principaux personnages après la traduction, elle a opté pour une approche de réécriture en ajoutant des informations explicatives dans la traduction, consistant à rendre le texte traduit plus accessible, permettant aux lecteurs de saisir approximativement les relations entre les personnages sans recourir aux notes ou à une connaissance préalable du contexte des personnages :

Le texte original en chinois :

汤、禹伊而求合兮，挚、咎繇而能调。

苟中情其好修兮，又何必用夫行媒？

说操筑于傅岩兮，武丁用而不疑。

吕望之鼓刀兮，遭周文而得举。

宁戚之讴歌兮，齐桓闻以该辅。

La traduction de Rémi Mathieu³⁵³ :

Tang et Yu, dignes, cherchant l'union,

La trouvèrent en Zhi, Jiuyao.

Tu as passion de la beauté,

D'entremetteur quel nécessaire ?

À Fuyan, Yue battait la terre,

Wuding le prit sans hésiter.

³⁵³ *Ibid.*, p. 57.

Lü Wang sachant couteau manier,
[Le roi] Zhou, Wen, sut l'élever.
En entendant Ning Qi chanter,
Qi Huan le prit pour conseiller.

La traduction de Lisa Bresner :

Tang le Victorieux et Yu le Grand ont cherché avec tant de soins
Leurs ministres qu'ils régnèrent en parfaite harmonie.
Tes sentiments, s'ils sont si sincères,
se passeront d'entremetteuses pour s'exprimer !
Le sage Yue ne travaillait-il pas avec les forçats ?
Le roi Wu Ding le nomma pourtant conseiller sans hésiter.
Lu Weng ne fut-il pas boucher
avant de devenir ministre !
Ning Qi, le bouvier à la belle voix,
sut attirer l'attention de son prince par son chant !
(PM, 132)

En comparant les traductions de Rémi Mathieu et de Lisa Bresner, on remarque clairement que Lisa Bresner opte pour une approche alliant traduction littérale et adaptation. Elle conserve le sens original tout en ajustant certains éléments en fonction des relations entre les personnages. Ainsi, le poème devient plus compréhensible et les liens entre les personnages apparaissent plus évidents pour les lecteurs, rendant sa traduction plus accessible.

La façon de traduire de Lisa Bresner, relativement libre et flexible, bien qu'elle puisse parfois sacrifier la structure et le rythme du texte original, permet toutefois de saisir plus de détails et de présenter le contenu du texte d'une manière plus complète. Ceci est particulièrement crucial dans la traduction de la poésie chinoise ancienne, où la concision et la densité sont de mise. Parfois, un simple caractère ou mot peut évoquer une riche signification culturelle. La stratégie de traduction de Lisa Bresner se révèle ainsi avantageuse dans les vers qui regorgent de contenu et de symboles culturels, comme ceux-ci :

Le texte original en chinois :

步余马于兰皋兮，驰椒丘且焉止息。

进不入以离尤兮，退将复修吾初服。

制芰荷以为衣兮，集芙蓉以为裳。

不吾知其亦已兮，苟余情其信芳。

La traduction de Rémi Mathieu³⁵⁴ :

Chevaux au pas au lac d'Orchis,

Galopent au tertre, souffle repris.

Je n'avance plus, crains le forfait.

Je revêts mes anciens effets :

Je couds macres et nénuphars ;

Les lotus forment ma simarre.

Que cela cesse, s'il ne comprend,

Car mes sentiments sont fragrant !

La traduction de Lisa Bresner :

J'ai mené mes chevaux sur les rives pleines d'orchidées,

au galop, j'ai rejoint les collines de poivriers, et là, je me suis assoupi.

Même en songe, j'ai eu peur qu'il me rende plus malheureux encore.

Je me suis retiré pour mettre mes habits d'autrefois,

un manteau de feuilles de lotus et de châtaigne d'eau,

quelques pétales de fleurs, me voilà vêtu d'une robe.

Tu m'ignores comme les autres,

Peu m'importe, je suis fidèle comme une fleur à son parfum.

(PM, 125)

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 49.

Dans cet exemple, bien que le poème chinois original soit concis, il est d'une grande richesse. Il dépeint non seulement plusieurs scènes dynamiques, mais utilise également de nombreuses métaphores végétales. Si l'accent est mis sur la préservation de sa structure et de son rythme dans la traduction, il est inévitable que certains éléments du contenu et des détails du poème original soient omis. Cependant, dans la traduction de Lisa Bresner, bien qu'elle ne soit pas entièrement fidèle à l'original et comporte quelques réécritures et libertés d'interprétation, elle parvient à restituer plus fidèlement les images du texte original. Par exemple, « 步余马 » est traduit de manière spécifique comme « j'ai mené mes chevaux », évoquant une image dynamique, tandis que « je me suis assoupi » dans le deuxième vers renforce la continuité de l'action et la spécificité de la scène et de l'intrigue, permettant ainsi aux lecteurs d'imaginer plus clairement les images du poème. Quant à la traduction du vers « 制芰荷以为衣兮，集芙蓉以为裳 (un manteau de feuilles de lotus et de châtaigne d'eau, quelques pétales de fleurs, me voilà vêtu d'une robe) », la traduction de Lisa Bresner décrit plus en détail les noms des plantes qui composent les vêtements, transmettant ainsi mieux les symboles culturels implicites du texte original.

2.3.2.2.2 Une interprétation empreinte de sensibilité poétique et émotionnelle

Dans sa traduction du *Li Sao*, Lisa Bresner se concentre davantage sur les émotions intenses du poète, Qu Yuan, telles que la mélancolie et la nostalgie, plutôt que sur la simple transmission de l'esthétique littéraire. En utilisant fréquemment la première personne et des expressions émotionnelles directes, sa traduction dégage une intense émotion et une sensibilité poétique. Elle cherche à capturer la profonde mélancolie de Qu Yuan à travers un choix précis de mots et d'images évocateurs.

En comparaison, la traduction de Rémi Mathieu reste plus fidèle à la structure originale tout en étant plus sobre dans l'expression des sentiments, ce qui correspond mieux au style poétique classique. Lisa Bresner, quant à elle, opte pour une approche plus directe et expressive, utilisant abondamment le « je » et des expressions plus familières pour transmettre les émotions avec force.

Cette différence dans les choix de traduction reflète peut-être la volonté de mettre en avant le style poétique centré sur le « je » propre à la poésie chinoise antique, comme Lisa Bresner le souligne dans l'ouvrage :

[...] Est-ce cette nouvelle conception du corps qui a permis à Qu Yuan et aux autres poètes du *Chu Ci* d'écrire à la première personne et d'exprimer avec une minutie sans précédent la douleur, le désir, l'illusion, l'exaltation, l'angoisse ? Un souci maladif de l'introspection les porte à sonder leurs émotions. Ils ne se contentent pas d'être malheureux, ils décrivent les effets du désespoir sur leur propre corps. Cette analyse de soi est sans précédent dans la poésie de l'Antiquité chinoise ! La mise à nu dépasse celle du sentiment, et l'on ne peut lire le *Chu Ci* en le consultant comme un catalogue de superstitions mythologiques et d'expressions fleuries. Certaines métaphores ne sont pas destinées à nous transporter mais doivent nous saisir, au sens propre du terme. Mais pourquoi ces poètes, pour la première fois dans l'histoire de la Chine, ont-ils privilégié autant leur histoire personnelle ? (PM, 31-32)

Cette méthode adoptée par Lisa Bresner, directe, intense, émotionnelle, exprimée à la première personne, se reflète clairement dans de nombreuses parties de sa traduction. Par exemple, dans son interprétation des vers :

怵郁邑余侘傺兮，吾独穷困乎此时也。

宁溘死以流亡兮，余不忍为此态也。

Comparée à celle de Rémi Mathieu, qui est plus retenue et empreinte de la beauté classique et du rythme de la poésie ancienne :

Triste, affligé, si malheureux,

En ces temps seul et miséreux...

Sous l'eau je préfère m'engloutir,

Qu'à telle attitude consentir³⁵⁵ !

Lisa Bresner traduit ces vers en utilisant quatre phrases commençant par « je », exprimant ainsi avec force et de manière directe la mélancolie et la frustration de l'auteur Qu Yuan :

Je suis malade et triste, mon esprit se fige.

Je suis seul, encore moins que cela !

J'attends une mort rapide, un flot pour me dissoudre,

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 48.

Je ne jouerai aucun autre rôle dans cette comédie³⁵⁶.

(PM, 125)

De même, pour la traduction du vers : « 亦余心之所善兮，虽九死其犹未悔 », comparée à celle de Rémi Mathieu : « Ce qu'a mon cœur tant apprécié / Neuf morts ne m'en remordraient point³⁵⁷ », la version de Lisa Bresner exprime une émotion intense et directe :

C'est mon plaisir, le plus précieux !

Tuez-moi neuf fois, je vivrai encore pour ce seul goût !

(PM, 124)

Certes, la traduction de Lisa Bresner, en adoptant la forme relativement libre de la poésie moderne, perd un peu de la beauté rythmique de la poésie classique traditionnelle. Toutefois, cette liberté de format et de métrique permet une expression émotionnelle plus vaste et plus libre. La traductrice peut ainsi adapter la longueur et la structure de la traduction en fonction du contenu émotionnel du poème, transmettant plus richement la complexité des sentiments et des pensées du poète. Par exemple, la traduction des vers suivants :

Le texte original en chinois :

岂余身之惮殃兮，恐皇舆之败绩！

忽奔走以先后兮，及前王之踵武。

La traduction de Rémi Mathieu :

Or mes périls importent-ils ?

Je crains que verse un noble char !

Je cours à l'arrière à l'avant,

Cherchant les traces de rois d'antan.

La traduction de Lisa Bresner :

³⁵⁶ La traduction de Lisa Bresner de ces vers présente également des similitudes avec celle de David Hawkes : « But I am sick and sad at heart and stand irresolute : / I alone am at a loss in this generation. / But I would rather quickly die and meet dissolution / Before I ever would consent to ape their behaviour. » David Hawkes, *Ch'u Tz'u, The Song of the South*, op. cit., p. 25.

³⁵⁷ Rémi Mathieu, *Élégies de Chu*, op. cit., p. 48.

Moi, je ne crains rien, quelle importance, je souffre déjà !

Mais que ton char se fracasse, oui, j'en ai peur !

Je m'élance à ta poursuite, je te rattrape, tu me devances encore,

Laisse-moi placer tes roues sur les traces de nos Souverains !

(PM, 122)

Dans cet exemple, la traduction de Lisa Bresner ne se limite pas à traduire, mais réinvente et réécrit en même temps. En utilisant des structures de phrases libres et en alternant entre des phrases longues et courtes, elle donne un rythme au texte traduit, surtout dans le premier vers où les quatre courtes phrases « moi », « je ne crains rien », « quelle importance », « je souffre déjà » s'enchaînent, créant une progression comme les battements du cœur s'accéléralent, passant du lent au rapide, ou comme les murmures plaintifs du poète, avec des émotions crescendo jusqu'à l'explosion dans le deuxième vers en poussant un cri : « Oui, j'en ai peur ! » Dans le troisième vers, Lisa Bresner utilise à nouveau la liberté des structures de phrases pour transformer le sens original en une scène vivante. Les phrases « je m'élance à ta poursuite », « je te rattrape », « tu me devances encore » peignent une image dynamique de « poursuite sans succès », évoquant vivement le désespoir et l'angoisse du poète. Cette approche de traduction libre de Lisa Bresner restitue le contexte et les détails du poème original, permettant aux lecteurs de ressentir l'essoufflement et l'anxiété du cœur du poète en train de se livrer à un monologue intérieur, créant ainsi une connexion émotionnelle plus profonde.

Dans l'ensemble, la traduction de Lisa Bresner du *Li Sao* reste fidèle au contenu original tout en adoptant une approche de traduction souple et libre. Bien qu'elle ne parvienne pas à reproduire pleinement la rythmique unique de la poésie ancienne en termes de structure et de sonorité, son style de traduction, plus proche de la poésie moderne, rend le texte plus accessible, plus facile à comprendre, mieux adapté aux lecteurs contemporains. De plus, cette méthode de traduction souple et fluide lui permet de transmettre de manière plus directe et vivante les émotions intenses du poète Qu Yuan, captivant ainsi plus aisément le lecteur.

2.3.2.3 Une méthode d'annotation « narrative » et « associative »

Dans le livre, Lisa Bresner offre des analyses et des explications après avoir traduit les *Neuf Chants* et *Pour chasser ma mélancolie*. Elle explore le choix des mots, le contexte historique et culturel de chaque poème, en intégrant non seulement les poèmes eux-mêmes, mais également de nombreux classiques de la littérature chinoise ancienne. De plus, elle se réfère aux divers travaux sinologiques sur la culture et la civilisation de la Chine, démontrant ainsi sa connaissance solide en sinologie et ses compétences en recherche académique.

Cependant, ses annotations et analyses conservent une touche personnelle, marquée par une liberté, une flexibilité, une variété de formes, ainsi qu'une créativité et une imagination. En tant qu'autrice, médiatrice culturelle et conteuse, Lisa Bresner établit souvent des liens subtils entre certains symboles culturels, tout en exprimant librement ses réflexions. De plus, elle n'hésite pas à ajouter une touche d'émotion à ses commentaires, montrant ainsi une sensibilité d'autrice.

Par exemple, lors de l'analyse du premier chant, elle a pris soin de contextualiser l'usage du titre « Huang » dans l'ancienne hiérarchie royale chinoise et a expliqué comment, selon le Rite des Zhou, l'ordre d'apparition de la musique et des offrandes variait en fonction du sexe des divinités honorées lors des sacrifices. En abordant le deuxième chant, elle a élargi son analyse pour inclure des symboles culturels tels que la montagne de Kong Sang, l'arbre de Kong Sang, la cithare de Kong Sang, le lac Xian Chi, etc., tout en évoquant les relations entre le dieu des nuages et le dieu de la pluie, ainsi que l'association du char de dragon conduit par Yun Zhong Jun avec la danse du dragon folklorique et le rituel de demande de pluie, ainsi que les légendes mythologiques entre la foudre et le dragon. Lors de l'analyse des troisième et quatrième chants, elle a fait des conjectures sur les saisons des rituels sacrificiels déduites des indices des plantes mentionnées dans les chants et a expliqué les riches métaphores végétales du texte poétique. De plus, elle a développé plus en détail l'histoire légendaire liée à ces chants, à savoir l'histoire des deux filles de l'empereur Yao, E Huang et Nü Ying, à partir de la mention de la Montagne des Neuf Doutes dans le chant. Enfin, lors de l'analyse de l'état immobile du chaman face à l'indifférence de la déesse, la sensibilité d'autrice surgit et elle a peint un tableau poétique et émouvant :

Les mouvements du chaman, ses trajets du sud au nord répondent aux directions de son regard, en haut vers le soleil, en bas vers les ombres. Après la chevauchée du matin et la course du soir, le chaman demeure immobile. Seuls ses yeux paraissent encore bouger, hésiter entre l'air et l'eau, le vol vers la

divinité ou le renoncement dans le silence. Son dernier regard porte sur l'eau et annonce le choix qu'il a fait. Il ôte ses précieux emblèmes, les jette dans la rivière et semble les suivre dans les flots. (PM, 68-69)

Lors de son analyse du septième chant, Lisa Bresner explore la musique évoquée dans le texte et émet des hypothèses sur les instruments joués lors des rituels de l'ancien royaume de Chu. De là, elle fait le lien avec la légende selon laquelle l'empereur Shun souhaitait éduquer le peuple par la musique et demandait l'aide de Kui à cet effet. Elle poursuit alors cette association en mettant en lumière les talents musicaux exceptionnels de Kui, tout en évoquant une anecdote sur sa supposée infirmité d'une jambe, ainsi que son rôle de créature mythique dans le *Shan Hai Jing*. En se penchant ensuite sur le thème du tonnerre, elle puise dans des références du *Shan Hai Jing* et du *Shi Jing* pour illustrer les diverses représentations de ce phénomène dans les mythes anciens chinois, ainsi que l'attitude des anciens Chinois à son égard. Toujours dans le domaine de la musique, elle propose également une traduction intégrale du premier chapitre de « Ji Yao Pian » dans le *Lun Heng* de Wang Chong, relatant l'histoire du duc Ling de Wei, qui entend un mystérieux battement de tambour sur la rivière Pu. Malgré les avertissements de Shi Kuang quant à la nature néfaste de ce son, le duc insiste pour l'entendre, entraînant finalement une catastrophe avec trois ans de sécheresse dans le royaume de Jin et la maladie du duc. Cette démarche d'annotation et de commentaires de Lisa Bresner, qui part de la « musique » et des « instruments » pour aboutir à « Kui », puis au « tonnerre », avant d'explorer « l'histoire dans le *Lun Heng* », illustre de manière assez caractéristique la pensée sautillante de Lisa Bresner et son approche d'analyse « narrative » et « associative ». Dans ses commentaires, elle met souvent en avant des analyses sur de petits détails culturels pour en enrichir la connaissance.

De plus, dans le livre, Lisa Bresner poursuit ses recherches sur le pouvoir et la mélancolie dans la Chine antique.

Dans le chapitre intitulé « Le don et l'esquive : *Rang* », elle explore les relations entre les sages, les fous et le pouvoir, s'interrogeant sur la manière dont les sages de l'ancienne Chine parvenaient à se préserver en se cachant, en rejetant le pouvoir ou même en feignant la folie, tout en démontrant une sagesse qui leur valait le respect de tous. Elle aborde aussi dans ce chapitre les thèmes des voyages spirituels et de la santé mentale. À travers des récits de rois et de figures mythiques, elle met en lumière leur quête de vérité et leur interaction avec des forces célestes.

Dans le chapitre intitulé « Les sept orifices, *dépenses et déviations* », elle puise dans la philosophie chinoise en explorant le concept de chaos ou d'indistinction à travers l'étude des

mythes anciens où il est représenté par l'image du « Hun Dun ». Elle combine divers récits pour sonder la signification de ce concept, puis l'applique progressivement à la compréhension de la santé mentale et des méthodes de gouvernance dans la pensée de la Chine antique. En introduisant une série de textes classiques, tels que le *Shan Hai Jing*, le *Huang Di Nei Jing* et des textes taoïstes, elle explore les liens entre la mélancolie, la sagesse et le pouvoir, soulignant que l'inaction des mélancoliques et l'auto-isollement des sages sont considérés comme les actions les plus élevées, car leur silence et leur observation les élèvent au-delà des affaires terrestres vers une sagesse authentique.

Dans le dernier chapitre, intitulé « Un corps articulé par le temps et par les vents », Lisa Bresner se penche sur le concept de « vent ». En s'appuyant sur des ouvrages anciens tels que le *Huang Di Nei Jing*, le *Su Wen* et le *Shi Ji*, elle explore les diverses manifestations du « vent » dans la médecine traditionnelle chinoise, ses causes, ses modes de propagation des maladies, ainsi que son lien avec la société et la politique de l'époque. Elle examine également l'évolution des perceptions et des croyances entourant le « vent » au fil du temps, les observations et les enregistrements des médecins-chamans sur le vent, ainsi que son impact sur la vie sociale et la vie privée des individus. En complément, elle propose une traduction intégrale de la biographie de Bian Que par Sima Qian.

Dans cette étude menée par Lisa Bresner, on perçoit clairement que ses compétences en sinologie ne cessent de mûrir et de progresser. Sa pensée est plus claire, son argumentation plus rigoureuse, sa réflexion plus précise, et ses preuves plus abondantes et détaillées. Cependant, au cœur de ses recherches de plus en plus rigoureuses et mûres, elle conserve sa sensibilité artistique et créative d'autrice ainsi que son talent de médiatrice et conteuse pour la vulgarisation culturelle. Son œuvre réunit ainsi la recherche, la création et la vulgarisation scientifique, ce qui lui confère un charme unique.

2.3.2.4 Ni sage ni fou

Dans *Pouvoirs de la mélancolie*, Lisa Bresner explore en fait deux formes distinctes de mélancolie. D'une part, elle évoque un état enraciné dans le contexte culturel et historique de la Chine ancienne : une mélancolie qui a à voir avec le chaos, privilégie l'observation à l'action, et se tient à l'écart du pouvoir, représentant une sagesse gouvernante. D'autre part, elle aborde une mélancolie de nature psychologique, plus proche de la réflexion de Platon sur la relation

entre le génie et la mélancolie. Cette forme de mélancolie est souvent associée à la solitude, à la folie, mais elle trouve une créativité singulière, dépassant les limites ordinaires, et est souvent liée aux artistes comme les écrivains, les peintres et les musiciens. À travers son étude et sa traduction des œuvres de Qu Yuan, Lisa Bresner fait le lien entre la mélancolie et ce pouvoir de créativité.

Dans le texte, Lisa Bresner émet les observations suivantes sur la mélancolie de Qu Yuan, ainsi que sur son destin et sa mort :

[...] La position de Qu Yuan est d'autant plus délicate qu'on ne lui a rien proposé. Bien au contraire, le roi lui a retiré toutes ses fonctions. Il semble plus aisé de refuser un titre que de le susciter. Quand on saisit l'importance et l'enjeu que la place de conseiller du roi représentait à la fin des Royaumes combattants, on comprend mieux le désespoir de Qu Yuan. Il n'est pas victime du *Rang*, de la cession du pouvoir, sinon son suicide aurait pris une couleur héroïque.

Le poète n'a rien à refuser, il est tout simplement ignoré. Cet isolement n'est pas dû à un comportement contrefait de fou ou d'idiot visant à se mettre à l'abri de la démence du roi, car dans ce cas il aurait pu prétendre au désir d'être « retrouvé ». Tous les grands hommes, en effet, se cachent. À l'inverse, le suicide de Qu Yuan suit une autre ligne, celle des véritables incompris, des exclus, la pire des castes où le jeu des doubles personnalités ne fonctionne plus. Ni sage ni fou, le poète qui choisit de suivre la voie du chaman est un homme que la société et le système intellectuel portent déjà pour mort. (PM, 154-155)

Selon Lisa Bresner, le désespoir et la solitude de Qu Yuan sont absolus, car il est véritablement incompris et exclu, n'appartenant à aucune classe sociale et incapable d'échapper à la réalité en feignant la folie ou en adoptant d'autres échappatoires. La tragédie de Qu Yuan réside dans son absence de choix. Lisa Bresner semble avoir une affinité naturelle pour ce genre de figure marginale, tout comme elle le souligne dans la conclusion de l'ouvrage :

Le *Kuang Sheng* [狂生], l'exalté, l'extrémiste, le visionnaire, l'anticonformiste persistera, se multipliera, et la maladie servira toujours de prétexte pour refuser une charge officielle. Tels des augures, les fous fictifs et les mélancoliques de profession trahiront les troubles qui sévissent à l'intérieur du grand corps de l'État. L'usage de la folie et des pouvoirs de la mélancolie se répandra parmi les peintres, les calligraphes, les anciens fonctionnaires et il serait utile d'envisager l'étude de leurs comportements en tant qu'usage de l'anormalité comme norme, comme principe de vie et de création. (PM, 236)

En réalité, cette figure, à mi-chemin entre la sagesse et la folie, est souvent une source d'inspiration pour les personnages des romans de Lisa Bresner. Dans ses écrits, les personnages se retrouvent souvent dans cette délicate dualité. Par exemple, dans *Ma Tendre Ennemie*, le peintre chinois en exil au Japon ne semble plus être ni peintre ni prisonnier, ni Chinois ni Japonais ; tandis que dans *La Vie chinoise de Marianne Pêche*, les protagonistes se perdent dans

la quête identitaire, ne semblant être ni chinoises, ni françaises, ni filles ni sœurs de personne. Dans *Lao Tseu*, cette ambiguïté est également pleinement exprimée : le personnage fictif de Lao Tseu semble être ni fonctionnaire ni reclus, ni mari ni père, ni sage ni fou. Nous examinerons cette dualité plus en détail dans la suivante partie.

Enfin, dans les manuscrits du Fonds Lisa Bresner de l'IMEC traitant l'ouvrage *Pouvoirs de la mélancolie*, nous avons découvert une page isolée tapuscrite. Nous ne pouvons pas déterminer s'il s'agit des réflexions de Lisa Bresner sur la vie de Qu Yuan, d'une traduction, d'un plan ou brouillon de roman, ou encore de notes ou d'un journal intime. Nous reproduisons ici le texte intégral dans l'espoir que son contenu, illustrant la dualité de la personnalité « ni sage ni fou », puisse éclairer notre compréhension de notre sinologue « fengliu » avant d'entamer notre étude de ses romans :

Je ne pourrais raconter sa vie qu'à partir de sa mort, en teignant chaque moment de cette couleur particulière. La mort est une poche d'encre qui s'est répandue sur son existence, remontant jusqu'à l'enfance et même jusqu'à la naissance. La vie l'a absorbée tel un buvard.

Il n'est pas possible de lire cette vie sans la lire avec la direction qui lui a donné la mort ; cette vie est donc impossible à décrire, sinon par la fiction qui bannirait la mort tout au long du récit mais viendrait la marquer comme un point final inattendu.

Seule une vie fictive permettrait de toucher au fond de cette vie.

Mais je préfère écrire dans une multiplicité d'histoires, diffractant une lumière dans la diversité de ses directions. La vie n'a pas été vouée à cette mort dès le plus jeune âge. Si je vois des signes annonciateurs, cela ne peut être qu'en raison de cette fin courte.

Un devenir tout autre aurait pu avoir cours.

L'enfance contredit d'ailleurs complètement cette issue. Elle est bruyante, joyeuse, bagarreuse, pleine de rires, d'inventions, de bêtises, de secrets.

Il est charmeur, doué, vif, généreux : il promet.

L'ardeur et l'énergie le portent à l'action. Il veut être aimé absolument, irrésistiblement, prêt à déployer ses armes.

Il a sa bande, dans le village comme à la ville, mais très vite il est déçu, il cherche des êtres vrais, simples, il cherche des êtres qui ont choisi de vivre à l'écart du monde, loin des artifices. Il rejette la ville, choisit la campagne mais là encore, les rumeurs, les rancunes, les mesquineries, la vie tragique des hommes qui cultivent la terre, le poursuivent la nuit.

C'est une vie sans prétention qu'il souhaite : un chat, un chien, une femme, des enfants, une maison, des amis. Mais c'est déjà trop demandé, la laideur du monde frappe à toutes les portes, ouvre la fenêtre, bat au volet.

Aimer les hommes sans se soucier de ce qu'ils sont, simplement pour le moment que l'on partage, pour découvrir en chacun quelque chose de beau avec une patience rare, que je n'ai jamais eue.

Il résiste, espère qu'en chemin, une voie va s'ouvrir. Il veut faire plaisir, être aimé mais la moindre biffure lui fait sortir toutes griffes dehors.

À l'extérieur, il cherche l'amitié, mille manières d'éveiller, d'apaiser, d'écouter³⁵⁸...

³⁵⁸ Fonds Lisa Bresner, Caen, IMEC, BSN 7.3.

Chapitre IV

L'autre est en soi : le mythe personnel et les *persona*

Chapitre IV – L'autre est en soi : le mythe personnel et les *persona*

Les yeux sont plus mortels que la vie. (SF, 55)

— Lisa Bresner

Lisa Bresner avait à peine vingt ans lorsqu'elle a signé son premier roman intitulé *Le Sculpteur de femmes* en 1992, publié chez Gallimard. L'ouvrage, marqué par une scène saisissante d'arrachage de l'œil, a fait une grande impression :

Elle but longtemps les yeux fermés. Il attendait à côté d'elle qu'elle les rouvre. Là, une rangée de cils avait cligné. Il enfonça la cuillère dans l'orbite et récupéra l'œil entre le pouce et l'index. Il tira légèrement sur les nerfs pour mesurer leur solidité et attendit qu'elle reprenne conscience. Il resta debout. Dans sa main, l'œil regardait son frère clos.

La femme hocha la tête, bougea ses doigts. Plusieurs fois son unique œil se ferma puis s'ouvrit sans se fixer sur l'objet devant lui. Il ne se reconnaissait pas. Vu qu'il n'avait jamais rencontré son semblable, c'était tout à fait normal. Il l'aida :

« Voyons, un petit effort, ne reconnais-tu pas ton œil droit, sois gentille, ne le fais pas patienter trop longtemps, il voudrait que vous échangiez un regard... Je sais, c'est dur la première fois ! Mais moi je te donne la chance unique de te mirer dans ton propre miroir. À présent tu es deux : toi la borgne qui te vois, et toi l'œil qui par ce nerf encore attaché contemple un premier et dernier instant cet être auquel tu as appartenu toute une vie mais que tu n'as jamais vu face à face. »

Elle leva la main, l'éleva lentement pour repousser l'œil. Elle recula mais s'arrêta au premier pas, le nerf tirait et elle souffrait.

« Attention petite étourdie ! Tu vas l'arracher complètement. Encore un peu de patience, je crois qu'il te fait un signe, regarde ! »

Des larmes coulèrent de son unique œil. Elle vit du sang goutter sur les doigts de l'homme.

« Assez, assez ! Plus je me vois, plus je vois que je meurs. »

Elle s'affaissa et tomba. Le nerf se déchira. (SF, 14-15)

« Comment expliquer, à un âge où l'on cherche à être l'émule de Françoise Sagan, cette fascination morbide pour la cruauté chez un si jeune auteur, fascination dont le panthéon maudit accueille Sade, Lautréamont, Bataille³⁵⁹ ? », demande l'écrivain Ook Chung dans son article intitulé « La castration créatrice », qui introduit les deux premiers romans de Lisa Bresner : *Le*

³⁵⁹ Ook Chung, « La castration créatrice », *Liberté*, octobre 1994, vol. 36, n° 5, p. 131.

Sculpteur de femmes et *Ma Tendre Ennemie*. Il semble que dans le premier roman de Lisa Bresner, elle ait fait preuve d'une écriture « transgressive », comme le souligne Roland Depierre dans son article « Jade brisé. Lisa Bresner : connaissance et reconnaissance de la Chine » :

Si elle est le pays des merveilles (livres pour enfants), elle est aussi celui des monstres cruels, des perversions destructrices, des tortures sadiques, des nostalgies nauséabondes, des érotismes exacerbés, des comportements imprévisibles, etc., qui hantent la plupart de ses romans, [...], il n'est plus seulement question de déception, ni de désillusion, mais d'effroi face à l'autre pour son assignation à des rôles ou à des mœurs qui lui sont renvoyés en miroir. [...] Car vient s'interposer au cœur de l'histoire, le jeu permis par la fiction, le pastiche, la transgression sadienne, la distanciation morale du roman contemporain, [...], elle passe par une déconstruction des idées reçues, de ses principes essentialistes, désormais une rupture épistémologique a eu lieu qui a renversé le rapport entre nous et les autres, [...], est-ce le rêve perdu d'une jeune sinologue³⁶⁰ ?

« Mais moi, je te donne la chance unique de te mirer dans ton propre miroir », proposition morbide dans la scène cruelle du texte cité. Lisa Bresner fait enlever l'œil du personnage pour qu'il témoigne de quelque chose de « réel » au-delà des apparences. Pourtant, loin d'être le comblement ou la révélation, sous la plume de Lisa Bresner, l'arrachage de l'œil, qui mène directement à la mort, pourrait trahir la rencontre du vide en tant que castration symbolique, révéler une sorte d'illusion qui se dérobe aussitôt qu'elle se donne, et figurer le manque dont il procède. Car dans le texte, le personnage ne peut se reconnaître ni se retrouver qu'en s'aliénant et s'abolissant ; le regard rencontre l'Autre avant que la rencontre ne soit possible et finit par se trouver dans l'effroi et le vide : « plus je me vois, plus je vois que je meurs ». Ici, Lisa Bresner exprime avec poésie et extravagance « l'échange du regard », ou plus précisément une forme extrême de la « connaissance et reconnaissance de soi » qui, ne se réalisant qu'au prix de la mort, se trouve irrémédiablement paradoxale lorsqu'elle est rabattue derrière une logique bipolaire où le regard de soi-même dans le miroir s'opposerait à la réalité.

Parmi les signes et métaphores présents dans l'écriture de Lisa Bresner, ceux qui concernent l'œil et le regard interviennent de façon obsédante et deviennent un des thèmes majeurs dans son œuvre : l'enlèvement de l'œil, la myopie, l'aveuglement, le regard narcissique, le regard du double, le voyeurisme, etc. Les différentes formes de regards implantées chez les personnages construits se servent d'intermédiaires, déforment et reforment son univers littéraire. « Je suis née le jour de la Saint-Narcisse. Une pratique professionnelle de la danse classique,

³⁶⁰ Roland Depierre, « Jade brisé. Lisa Bresner : connaissance et reconnaissance de la Chine », *op. cit.*

où l'œil dans le miroir public ou intime, devient le nombril du mouvement, habite mon univers³⁶¹ », expliquait Lisa Bresner dans une lettre adressée à l'écrivain québécois Ook Chung. Si « toute description littéraire est une vue³⁶² », comment cette vue, chez Lisa Bresner, s'est-elle transformée en « une fascination morbide pour la cruauté », en « l'effroi face à l'autre », et en « un rêve perdu » ? Si derrière chaque expression transgressive se cache un engouement qui n'a pas réussi à trouver un écho, comment expliquer cette écriture éprouvée à un si jeune âge ? Comment comprendre cette scène d'arrachage de l'œil par laquelle Lisa Bresner a choisi délibérément de commencer sa création littéraire ? Ces réflexions nous ramènent au problème du lien entre la littérature et l'existence, entre l'écriture et l'expérience personnelle : Comment devient-on écrivain ? De quoi est née Lisa Bresner ? Quelles sont les premières impulsions de l'écriture ? Où son regard s'est-il formé ? Quels sont les événements déclencheurs qui ont joué un rôle important dans la modification de sa vision, dans le changement de vue, et dans la transformation de son regard ?

Après avoir exploré le regard vers soi dans la littérature de jeunesse et le regard vers l'autre dans les études sinologiques, les romans de Lisa Bresner présente un troisième type de regard : un regard qui fusionne l'autre et soi, où le soi fabrique l'autre tandis que l'autre se retrouve en soi. À propos de ce concept et de ce thème, nous avons trouvé dans les archives de Lisa Bresner à l'IMEC quelques manuscrits. Comme Lisa Bresner n'a pas explicitement clarifié leur nature, nous ne pouvons pas déterminer s'il s'agit de notes de lecture, de créations personnelles ou d'un mélange des deux. Ce qui est certain, c'est que la réflexion sur les relations complexes entre le regard, l'autre et soi est un thème central et omniprésent dans les romans de Lisa Bresner :

L'impulsion n'existe que par le duel d'un sentiment qu'on se représente comme l'attitude de l'Autre et de la foule qui défie l'action, cette foule étant la mémoire. On ne peut plus être anonyme pour nous-mêmes ; en effet, ce n'est pas notre suite d'images qui nous possède, mais la place que nous tenons dans la mémoire de l'autre. Cette place édifiante et décadente est une utopie semblable à notre invention de l'autre.

On invente l'autre pour se permettre d'y entrer. Cette permission illusoire naît de notre interdit et de l'autre, qui selon nous abstrait et interdit. Notre pensée est double, elle se manifeste par notre mémoire et se détermine comme permission ou interdit selon le sadomasochisme que nous permettons ou interdisons à l'autre.

³⁶¹ Ook Chung, « La castration créatrice », *op. cit.*, p. 134.

³⁶² Roland Barthes, *S/Z, Œuvres complètes*, t. 2, Paris, Éditions du Seuil, 1994, p. 591.

L'autre me regarde. Non. C'est par mon regard d'abord sur l'autre que je me place en tant que regardé. Ensuite j'ai la connaissance d'être regardé³⁶³.

Chez Lisa Bresner, le regard constitue une dualité complexe et particulière, semblable aux deux faces d'une même personne. D'un côté, il est tourné vers l'autre, débordant de créativité innée et de pouvoir destructeur : s'il s'agit d'amour, il peut changer le monde ; s'il s'agit de haine, il peut le détruire. De l'autre côté, il est tourné vers soi, doté d'une acuité d'observation et d'une sensibilité fine : si l'on peut affronter le passé, on peut se sauver soi-même ; si l'on ne peut échapper à l'ombre du passé, on ne peut que se détruire. Dans ce chapitre, nous allons combiner la vie de Lisa Bresner et ses romans pour étudier et explorer ce regard particulier où l'autre se trouve en soi. Notre étude se concentrera sur le mythe personnel construit par Lisa Bresner ainsi que sur les *persona* qu'elle crée et incarne à travers les personnages de ses romans. Nous explorerons ce sujet en trois étapes :

D'abord, un regard « flou » marqué par deux événements de la vie réelle de Lisa Bresner qui ont eu un impact profond sur sa vie et son œuvre : le divorce de ses parents et le départ de son père lorsqu'elle avait 12 ans, et la mort soudaine de son père, assassiné et défenestré par deux clochards lorsqu'elle avait 26 ans ;

Ensuite, un regard « en fugue », caractérisé par une quête spirituelle de l'identité dans l'écriture et par la création de personnages « à double face » qui doivent s'extraire pour exister ;

Enfin, un regard « en devenir », structurant mais « illusoire et contradictoire », et semble ne pas avoir permis à Lisa Bresner d'atteindre son idéal de « Chine ».

³⁶³ Fonds Lisa Bresner, Fiches lectures, Caen, IMEC, BNR 6.2.

1. Un regard « flou » qui marque son enfance

Dans les deux premiers romans de Lisa Bresner, à savoir *Le Sculpteur de femmes* et *Ma Tendre Ennemie*, on ressent vivement une urgence d'écrire – « alors j'écris très vite, j'écris dans l'éphémère, une semaine au plus pour chacun de ces deux romans³⁶⁴ », avoue l'autrice – comme si elle tentait de conserver sous sa plume l'instant de la perte autant que l'instant de l'existence, seul le geste d'écrire lui permet de se créer un langage propre et lui redonne les contours, les formes et les couleurs de la réalité.

Si les livres ont été écrits avec un sentiment d'urgence, c'est sans doute parce que, à part le rapport magnétique entre les mots et l'écrivain, « c'était l'histoire qui était urgente, [...], l'histoire appelait de façon urgente d'être écrite³⁶⁵ ». *Le Sculpteur de femmes* repose sur un substrat autobiographique³⁶⁶, en utilisant une écriture à la fois poétique et crue, Lisa Bresner tente de « métaphoriser » un drame familial par des relations « sanglantes » entre Madame Li, Monsieur Li et leur fils. Victime du malentendu entre ses parents, le personnage principal, Tianshi, ne pouvant rien, « crève » et « se crève » les yeux pour ne plus voir la réalité devant lui. Sous cet angle, il semblerait que c'est avec la nécessité impérieuse de saisir ses expériences dans leur immédiateté que Lisa Bresner a entamé ses premiers pas dans l'écriture : était-ce un miroir déformant qui brouille les pistes entre fiction et réalité, et qui reflète la séparation familiale vécue lorsqu'elle avait douze ans ?

1.1 Le drame familial et la myopie : « Où sont mes lunettes ? »

Dans l'univers romanesque de Lisa Bresner, le drame familial de la séparation des parents apparaît et réapparaît de manière lancinante et constitue l'un des éléments essentiels de son mythe personnel. Par des descriptions qui entremêlent les rêves et les réminiscences, sous une plume tantôt réaliste et crue, tantôt imaginaire et onirique, elle ne cesse de se replacer dans

³⁶⁴ Ook Chung, « La castration créatrice », *op. cit.*, p. 134.

³⁶⁵ Marguerite Duras, entretien avec Bernard Pivot, « Apostrophes », septembre 1984, *Les Grands Entretiens de Bernard Pivot*, Gallimard-INA, 2003.

³⁶⁶ « Enfin, l'œil chinois est, d'après mon expérience, le lieu de l'interdit et des permissions. Sous cet angle, *Le Sculpteur de femmes* est autobiographique. » Lettre de Lisa Bresner à Ook Chung. Ook Chung, « La castration créatrice », *op. cit.*, p. 134.

le passé, avouant ses fantasmes, ses illusions et ses obsessions dont elle se nourrit, et n'arrête pas d'écrire sur cet événement déclencheur qui semble marquer le début de son regard créateur.

Dans son roman autobiographique *Pékin est mon jardin* (2003), Lisa Bresner raconte dès le début, à travers les yeux d'une jeune fille de treize ans, comment le drame familial, reçu avec une soudaineté écrasante et une force implacable, laisse des empreintes irrémédiables sur sa vision des choses et forme de manière paradoxale sa vie créative :

Je me suis endormie dans les toilettes, mon cahier intime sur les genoux. Personne n'est venu me réveiller. C'était l'heure de dîner, j'avais faim. Mais je n'osais pas sortir des toilettes parce que papa et maman se disputaient encore. Depuis quand ? Je ne voulais pas le savoir. Et moi, toute seule sur la lunette ! Ils ne se demandaient même pas où j'étais passée ...

[...] Maman criait si fort que j'ai pensé qu'elle avait fait du mal à papa. Quand elle hurle trop c'est toujours parce qu'elle s'en veut. Je suis sortie des toilettes sur la pointe des pieds.

[...] J'ai cru voir du sang, des larmes, une bouche tordue, de la salive partout. Papa était plaqué contre la porte tandis que ma mère l'embrassait sur la poitrine. Il portait mon magnifique tee-shirt blanc. Je le lui avais acheté pour pas grand-chose. Mais j'avais brodé sur la poche de gauche le symbole de notre marque de famille : la tortue à cinq pattes !

[...] J'avais compris que leur câlin n'était pas nouveau, il était monstrueux !

Ma mère avait arraché avec ses dents la broderie du tee-shirt et aussi la peau du dessous. Le sang coulait en deux colonnes. L'une se transformait en serpent sur le tissu blanc, l'autre giclait sur le parquet. (PMJ, 17-20)

Dans le texte, le personnage principal, Lucette, raconte avec un ton naïf et un peu d'extravagance, ainsi que de l'épouvante, la dispute violente et « monstrueuse » de ses parents. Selon ses descriptions, la dispute a atteint un niveau physique, elle croyait voir des larmes, de la salive et même du sang. Que cette dispute soit réelle, imaginaire ou une combinaison des deux, elle a sans aucun doute paralysé la jeune fille et a stimulé son imagination. Pour elle, ce choc brutal, ce coup puissant et écrasant qui a perturbé l'équilibre et « creusé pour nous séparer tous les trois » (PMJ, 18), l'a profondément marquée.

Dans ce roman autobiographique, ou « autofictionnel », Lisa Bresner se souvient avec nostalgie des moments intensément vécus entre l'âge de treize ans et dix-huit ans, avec le désir de faire ressortir des expressions forgées dans l'esprit, et de les capturer par une élaboration d'ordre esthétique et mental. Elle met l'accent sur une histoire intérieure qui l'a le plus marquée et qui l'a conduite, de manière explicite ou implicite, à devenir ce qu'elle est devenue plus tard.

En tant que roman autobiographique, il faut certes reconnaître que *Pékin est mon jardin*, tout comme les autres romans de l'autrice, ne dévoile qu'une réalité « reconstituée ». Le personnage principal, Lucette, à travers ses regards portant sur les contrées lointaines, ses gestes teintés d'un trait exotique et étrange, ses attitudes oscillant entre innocence et précocité, se transforme en une sorte de « Lisa Bresner » imaginaire et masquée : un « autre moi » qui est plus profond que « celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices³⁶⁷ » se trouve au cœur de l'histoire, parlant à la place de sa créatrice tout en se dérochant à sa propre identité. Cependant, bien que cette autobiographie fictive ne corresponde pas forcément à la biographie de Lisa Bresner, elle apparaît comme un « regard de décryptage » qui ouvre un espace psychique pour l'autrice, révélant la façon dont elle se voit elle-même et dont elle se voit imbriquée dans l'enfance et dans la famille.

Revenons au drame familial. En fait, Lisa Bresner a déjà écrit sur cette scène de séparation en 1993, à l'âge de vingt-et-un ans, dans un roman inédit intitulé *L'Heure Bleue* (1993)³⁶⁸ :

Ma mère a quitté mon père. Ça s'est passé dans la cuisine. Elle épluchait des pommes de terre bouillies et lui a demandé de les couper en tranches fines, de les faire rissoler pour en faire un gratin. Ma mère a sorti le gruyère et la crème fraîche et a tout vidé sur le crâne de mon père. Elle a lancé le gigot par la fenêtre, elle a défoncé sa collection de pots d'épices avec le grille-pain. Elle a lézardé les murs avec le grand couteau. « Horde, galop, galop ». De la cuisine à ma chambre, l'écho. Au total plus d'injures que de mots. Elle a vidé le réfrigérateur. Papa a glissé sur les tomates et s'est fait un mal de chien. Il s'est rattrapé à la jupe de maman, a arraché ses collants. Elle a enlevé sa chaussure et a enfoncé le talon dans le front de papa. J'ai regardé le sang qui coulait du trou, qui rejoignait une grande trace de rouge à lèvres fuchsia. Maman a vidé le tiroir de la commode, a pris les livrets d'épargne, les cannettes d'économies, l'enveloppe de l'argent des vacances. Avec une seule chaussure, elle a boîté jusqu'à la chambre. Mon père cassait les flacons de la salle de bain. Il cherchait du désinfectant. Je lui ai tendu une bouteille d'alcool. « Qu'est-ce que tu fais là ? Va jouer. » Je suis allé voir maman dans la chambre. (HB, 17-18)

Dans ce texte inédit, écrit dix ans avant la publication du roman autobiographique *Pékin est mon jardin*, Lisa Bresner, toujours avec un ton dramatique, dépeint le drame familial à travers une série de gestes « violents ». Ici, elle prend les matières alimentaires comme métaphore pour faire allusion à une famille qui est en train de se séparer. Les ingrédients « vidés », « lancés »,

³⁶⁷ Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 1971, p. 221-222.

³⁶⁸ Fonds Lisa Bresner, *L'Heure Bleue* (1993), roman inédit, Caen, IMEC, BNR 5.2. Cette description, légèrement remaniée par Lisa Bresner, a été intégrée dans une courte histoire qu'elle a publiée en 2004, intitulée « Les ailes d'Ashmi ». Basée sur le texte de *L'Heure Bleue*, cette histoire réécrite continue de se focaliser sur l'impact du drame familial sur le protagoniste. Elle se termine par une phrase poignante : « Dans la glace, je ne voyais que mon père, ma mère et moi dans un avion qui se posait au Maroc. Et moi non plus, je n'avais jamais vu ça. » Lisa Bresner, « Les ailes d'Ashmi », *Bonnes vacances !*, Paris, Gallimard Jeunesse, 2004, p. 61-67.

« défoncés », « glissés » désignent aussi « le cœur qui se vide » et « l'amour qui s'en va » : « Le sang coule, si je ne l'arrête pas, mon cœur se videra aussi pour remplacer tout cet amour qui s'en va ! » (PMJ, 20). Dans *L'Heure Bleue*, la scène est décrite avec une vision réaliste, détaillée, clinique et froide. Les actions mises en scène transmettent un fort impact visuel, et les changements de gestes, d'une vitesse insaisissable, soulignent le choc brutal reçu par le narrateur.

Néanmoins, dix ans plus tard, dans *Pékin est mon jardin*, on remarque que Lisa Bresner a modifié sa description en transformant la vision « réaliste » en un regard « flou ». Derrière le grotesque et le burlesque de la scène, Lisa Bresner semble « atténuer » l'horreur du regard en introduisant la notion de « myopie ». Une ambiguïté s'exprime alors dans le texte lorsque le témoin de la dispute est décrit comme « myope » :

Avant de raconter comment ils se sont disputés, il faut que je parle de mon principal défaut.

Il est venu quand j'ai eu huit ans et que nous avons déménagé de Champigny-sur-Marne pour venir à Paris dans Chinatown.

Mes parents dormaient toujours sur le canapé-lit, ils m'avaient laissé la chambre et offert un bureau à tiroirs secrets. Dedans, il y a toutes les lunettes que j'ai fait semblant de perdre depuis cinq ans. Comme je reviens en classe tous les deux mois avec une nouvelle paire tout le monde croit que je suis riche avec un bel avenir. Je leur explique que c'est à cause de mon travail :

« J'écris tellement, vous savez, c'est de la fatigue oculaire ! »

Au début, quand j'étais plus petite, la maîtresse trouvait ça très drôle et me souriait. Maintenant au collège, le corps enseignant commence à s'inquiéter. Je me demande sérieusement si le Spécialiste pourra me guérir.

Donc la dispute que j'ai vue, je ne suis pas certaine de l'avoir bien vécue puisque je n'avais pas mes lunettes. (Je les avais laissées aux cabinets avec mon cahier intime.) (PMJ, 18-19)

Dans la vie réelle, Lisa Bresner était elle-même myope³⁶⁹. En ce sens, l'écriture sur la myopie a sans doute pour but, dans un premier temps, d'emprunter les éléments de sa réalité, de circonscrire l'atmosphère et de mettre l'accent sur ses caractéristiques « d'écrivain ». Ici, Lisa Bresner joue avec l'ambiguïté du regard afin de supplanter le choc par une bonne partie d'imagination et ainsi protéger son souvenir d'enfance. La vision de la myopie empêche la reproduction exacte de la violence du regard en introduisant une sorte d'hésitation entre deux

³⁶⁹ La myopie de Lisa Bresner a été découverte lors d'un examen médical à l'école primaire, alors qu'elle avait entre huit et neuf ans en CM1 ou CM2. Échange avec la mère de Lisa Bresner, Martine Bresner, le 14 décembre 2022.

perspectives : celle du souvenir et celle de la réalité. En enlevant la transparence, le regard déforme le réel tout en recréant un nouveau : la mise à distance créée par la myopie introduit, de manière paradoxale, une sorte de flou protecteur qui fait contourner le trop-plein de visibilité et sauve ainsi le regard.

Certes, la myopie protège le souvenir d'enfance, mais pas sans refoulement. Cette douceur de la myopie, qui semble en apparence amortir le choc et adoucir le traumatisme inscrit dans la mémoire, transfère derrière le flou une sorte de déséquilibre qui ne cesse de hanter le monde intérieur de l'autrice : en raison de son incapacité à saisir la forme exacte de l'instant, le regard flou finit par ne plus refléter la réalité, mais seulement une illusion à décrire. Sous les yeux d'une jeune myope, la scène de séparation devient une île isolée, enveloppée de brouillard et d'ambiguïté, située au plein milieu d'un trou de mémoire refoulé :

[...] Ils s'y prenaient d'une nouvelle façon pour se faire un câlin et j'ai voulu faire demi-tour pour aller chercher mes lunettes.

Était-ce ma myopie ou la réalité ? J'étais incapable de répondre.

[...] C'est là que j'ai remarqué une petite marque de pied, c'était le mien. J'ai couru à la cuisine chercher une éponge. Je ne sais pas pendant combien de temps j'ai fouillé dans tous les placards, combien de fois j'ai répété :

« Je n'arrive pas à voir sans mes lunettes ! Maman a mordu papa ! Je n'y vois rien ! Il saigne, elle l'a mordu si fort ! Je n'y vois rien ! Où est l'éponge ? Le sang coule, si je ne l'arrête pas, mon cœur se videra aussi pour remplacer tout cet amour qui s'en va ! Où est l'éponge, où sont mes lunettes ? » (PMJ, 19-20)

« Je n'arrive pas à voir sans mes lunettes ! Je n'y vois rien ! Je n'y vois rien ! Où sont mes lunettes ? », criait la jeune Lucette confuse et désespérée. Si la « violence du voir », décrite dans *L'Heure Bleue*, est causée par une vision « limitée », c'est-à-dire une vision réaliste et directe qui subit le choc de plein fouet, dans *Pékin est mon jardin*, elle est définie au contraire par un regard « sans limites », un regard inconscient qui ne peut se saisir de rien. La myopie ne nie ni le visible ni l'invisible, elle ne marque ni le début ni la fin de la vision, mais représente plutôt un état d'entre-deux qui déforme la réalité et apparaît comme à la fois « protecteur » et « nuisible » pour la sensibilité. De cette manière, la myopie brouille les limites entre l'imaginaire et la réalité, et la séparation des parents n'est plus perçue par les « yeux », mais par le « cœur », ou plus précisément, par « l'affectivité ». Pour la petite fille, la myopie ne semble pas avoir été d'un grand secours. La distance agit, d'un côté, positivement, en la protégeant et en la sauvant du « voir », mais de l'autre côté, le manque de lunettes la plonge

dans un dilemme ambigu, l'écartelant entre le voir et le non-voir, le savoir et le non-savoir : « Le pire, c'était la brusque, l'affreuse cruauté du jour ; je ne pouvais ni regarder, ni ne pas regarder ; voir, c'est l'épouvante, et cesser de voir me déchirait du front à la gorge³⁷⁰ », pour citer Maurice Blanchot. La myopie ne suffit pas, car elle ne signifie pas la perte de la vue, mais plutôt le risque de ne pas pouvoir saisir la totalité de la réalité devant soi, et de voir tout de même le drame se dérouler devant ses propres yeux.

« J'ai attendu jusqu'à mes trente ans pour faire la relecture de ma propre vie³⁷¹ », a avoué Lisa Bresner lors qu'une interview sur France Culture. Sous cet angle, si *L'Heure Bleue* a été écrit quand « le mystère des jours d'enfance ne s'est pas encore éclairci³⁷² », au bout de dix ans, *Pékin est mon jardin*, en tant que roman autobiographique et dernier roman de l'autrice, devient le lieu des souvenirs, mais surtout des souvenirs qui ont fermenté dans le temps, ont été enfouis dans l'oubli, raffinés dans la mémoire, puis relevés et resurgis dans l'esprit « lorsqu'ils deviennent en elle sang, regard, geste et ne se distinguent plus d'elle³⁷³ ».

De *L'Heure Bleue* à *Pékin est mon jardin*, en transformant une vision réaliste en un regard flou, la notion de la myopie s'avère transgressive, car il s'agit d'un regard qui refuse d'enregistrer exactement le choc et qui choisit de le transfigurer de façon spécifique. Or, derrière la transgression, une angoisse ainsi qu'une sorte d'impuissance pénètrent profondément dans le souvenir. Les lunettes que la jeune fille n'a pas réussi à retrouver, laissées là comme des points de suspension, l'interpellent. Si « le rapport du visuel à l'inconscient n'est pas contingent mais essentiel³⁷⁴ », au sein de la myopie, il existe un voir inconscient, un voir qui ne se voit pas voir, un voir qui conduit l'autrice et la fait voir sans qu'elle s'en rende compte.

Nous savons, grâce à la théorie de Freud, que la nature de l'angoisse est « une des réactions de refus du moi à l'encontre de souhaits refoulés qui ont pris de la force³⁷⁵ », et que « l'angoisse est toujours liée à une perte, c'est-à-dire à une transformation du moi, c'est-à-dire à une relation à deux sur le point de s'évanouir³⁷⁶ », ajoute Lacan. Chez Lisa Bresner, cette angoisse liée à la séparation des parents, à la perte, et à la transformation du moi, a été confirmée dans la « myopie ». Car ce regard flou trahit une sorte d'« inquiétante étrangeté » que Freud

³⁷⁰ Maurice Blanchot, *La Folie du jour*, Paris, Gallimard, 2002, p. 18.

³⁷¹ Interview enregistrée pendant l'émission *For Intérieur* sur France Culture.

³⁷² Rainer Maria Rilke, *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*, Paris, Points, 1995, p. 25.

³⁷³ *Ibid.*

³⁷⁴ Jean-Bertrand Pontalis, *Perdre de vue*, Paris, Gallimard, 1988, p. 280.

³⁷⁵ Sigmund Freud, *Sur la psychanalyse. Cinq leçons données à la Clark University*, Paris, Flammarion, 2010, p. 123.

³⁷⁶ Jacques Lacan, *Des Noms-du-Père*, Paris, Seuil, 2005, p. 39.

décrit comme quelque chose qui « n'est en réalité rien de nouveau, d'étranger, mais bien plutôt quelque chose de familier, depuis toujours, à la vie psychique, et que le processus du refoulement seul a rendu autre³⁷⁷ ». Par la scène estompée, les yeux myopes effectuent un passage du familier à l'étrange, réalisé par le retour du refoulé, qui est celui des souvenirs d'enfance. Le regard étrange et dissipé de la myopie conduit l'autrice dans une temporalité décentrée et symbolique, fixée au passé, qui est en quête d'un temps perdu. Dire que l'objet de son angoisse est moins la séparation de ses parents telle quelle que les souvenirs d'enfance refoulés qu'elle garde de ce qui deviendra en conséquence une béance traumatique. Dans *Pékin est mon jardin*, Lisa Bresner a fait échouer la jeune fille dans la recherche des lunettes. Si les lunettes constituent la clé de la transparence, il semblerait que Lucette « n'osait » pas les retrouver, car la clé ouvrirait bien la porte du réel, derrière laquelle se cache « une angoisse infantile qui ne s'éteint jamais tout à fait³⁷⁸ ».

« Quand je suis revenue avec un morceau de drap que j'avais fini par arracher de mon propre lit, je ne l'ai trouvé nulle part, mon papa » (PMJ, 20), se lamente Lucette. Par l'incapacité d'arrêter la dispute des parents et de sauver la vue, la notion de la myopie est devenue, chez Lisa Bresner, un regard défaillant, intrinsèquement destructeur, lié à l'angoisse de séparation, à la rupture, au manque et au traumatisme.

1.2 Le regard manquant : absence et disparition du père

Après la séparation douloureuse de ses parents en mai 1983, Lisa Bresner vivait avec sa mère à Paris, dans le 13^{ème} arrondissement, jusqu'à son départ pour Nantes en 1993. Pendant cette période, la vie de son père, Michel Bresner, est partie à la dérive.

Né en 1947 à Lille, Michel Bresner a grandi à Amiens dans une famille relativement aisée. Chef cuisinier, il maîtrisait trois langues étrangères : l'anglais, l'italien et l'allemand. À seulement vingt ans, il était sorti major de la prestigieuse École Hôtelière de Genève et avait fait la une du *Courrier Picard* en 1965 :

³⁷⁷ Sigmund Freud, « L'inquiétante étrangeté », *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1933, p. 186.

³⁷⁸ Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985, p. 263.

Rare réussite... Un jeune Amiénois, Michel Bresner, obtient le diplôme de l'École Hôtelière du vieux-bois, à Genève, [...], ainsi que deux premiers prix (service pratique et cuisine pratique)³⁷⁹ !

« Papa est un prestidigitateur (c'est d'ailleurs un peu son métier, il est cuisinier) » (PMJ, 14-15), écrivait Lisa Bresner dans son roman autobiographique. Après les études et le service militaire, il était devenu maître d'hôtel au Négresco, là où il avait rencontré sa future épouse, Martine Bresner. D'après elle, c'était « un bel homme instruit, intelligent, attachant, un homme qui faisait la vie, qui refaisait le monde³⁸⁰ ».

Pourtant, à cause des problèmes liés à l'alcool, après douze ans de vie commune, le couple s'est séparé en 1983. Face aux ravages de l'alcool sur Michel Bresner, Martine Bresner racontait « qu'elle a dû faire un choix : se protéger elle, et protéger leur fille à tous les deux, alors âgée de onze ans³⁸¹ ». Après la séparation, Michel Bresner est retourné à Amiens pour vivre chez ses parents. Peu après, il a suivi une première cure de désintoxication à l'hôpital Rothschild à Paris. À Amiens, il a d'abord été accueilli par ses parents, et après la mort de sa mère, il s'est logé chez une de ses sœurs, « mais là encore, sa maladie alcoolique rendait la vie impossible. Pour boire, il prenait même l'argent de la tirelire des enfants³⁸² ».

Sorti du logement de sa sœur, ayant perdu son hébergement, il a commencé dès lors une vie d'errance, en marge :

[...] Deux autres cures de désintoxication, des séjours dans des communautés religieuses, un passage à l'Éducation Nationale, la communauté Emmaüs de Camon, l'Armée du Salut à Calais, des foyers de sans abri, parfois une chambre d'hôtel. Et toujours l'alcool. Le major Christophe Waechter, de l'Armée du Salut, qui l'a accueilli puis embauché en CES à Calais, dira avec beaucoup de foi et d'humanisme le drame de l'homme prisonnier de l'alcool : « Il voulait s'en sortir. Il était conscient que l'alcool avait ruiné sa vie, brisé son couple, éloignée sa fille dont il parlait sans cesse. Il avait un petit espoir, celui de parvenir à s'en sortir. Mais il était plus fragile après une rechute. Et finalement sa fragilité l'a emporté. »³⁸³

Cependant, la séparation, la perte du travail puis de l'hébergement, les cures de désintoxication, les changements de foyers et la marginalité ne constituaient que les premières étapes d'une chute due à l'alcool. Dans les rues d'Amiens, il a fait connaissance de deux marginaux comme lui, Marcel Houbbron et Jean-Michel Grare. Le 23 août 1998, la « tragédie » touchait à sa fin,

³⁷⁹ Fonds Lisa Bresner, Dossiers de presse, *Le Courrier Picard*, n° 6559, jeudi 28 octobre 1965, Caen, IMEC, BSN 17.8.

³⁸⁰ Fonds Lisa Bresner, Dossiers de presse, *Journal Amiens Somme*, jeudi 18 octobre 2001, Caen, IMEC, BSN 17.8.

³⁸¹ *Ibid.*

³⁸² *Ibid.*

³⁸³ *Ibid.*

Michel Bresner a été découvert mort au pied d'un immeuble du quartier Saint-Leu à Amiens, il s'agissait d'un crime :

Le 23 août 1998 au petit matin, une fleuriste de la rue Saint-Leu découvrait son corps gisant dans la cour du 9 rue Femel. Le malheureux avait été défenestré du quatrième étage par deux marginaux, clochards et alcooliques comme lui³⁸⁴.

Dans cette affaire, selon les enquêteurs, Michel Bresner s'était retrouvé impliqué dans un conflit entre « philo » et Marcel Houbbron, le principal accusé de l'affaire :

[...] « Philo » [est] un sans-abri que Houbbron avait sous sa protection, et qu'il devait sans doute racketter. En 1998, alors que Houbbron est en prison, Philo se place sous la protection de Bresner, qui n'est pas un violent, lui. Mais il meurt, sans doute à cause de l'alcool. Houbbron fait alors une fixation sur Bresner, qu'il attire un jour chez Grare. Les faits seront sordides. Les enquêteurs trouveront du sang sur les murs et le cadavre quatre étages plus bas. Trois ans plus tard, le président Benoît Laurent aura bien du mal à déterminer qui a fait quoi. À coup sûr, Houbbron, impulsif, caractériel, récidiviste était l'instigateur. Grare, faible, frustré, pas très intelligent, était le suiveur³⁸⁵.

Le « bel homme » promis à une carrière brillante a fini ses jours par une telle « chute » tragique. Le procès de ses deux meurtriers, Marcel Houbbron et Jean-Michel Grare, s'est terminé le 18 octobre 2001 aux assises de la Somme. Les jurés ont rendu leur verdict : vingt ans de réclusion criminelle pour Marcel Houbbron, et sept ans pour Jean-Michel Grare.

Le 2 novembre 2003, pendant l'émission *For Intérieur* sur France Culture, Lisa Bresner parlait de son père et de cette affaire tragique :

[...] Il est tout simplement parti et il est devenu un sans-abri. En fait, ce qui s'est passé, c'est que quand je suis partie en 1998 en Chine, je n'y suis restée que 48 heures, parce que l'on m'a appelée et, [...] mon père que je n'ai pas revu depuis des années mais qui m'écrivait quand même de temps en temps, [...], et que je mourais d'envie de revoir, [...] on m'a annoncé qu'il venait d'être assassiné. Donc j'ai dû repartir tout de suite, [...] puisque j'étais sa fille unique, on voulait que je m'occupe du procès, parce qu'évidemment il y avait des assassins, des meurtriers, j'ai pu retracer ce qu'il avait fait depuis qu'il était parti de la maison, enfin, plus ou moins. Et j'ai ainsi rencontré des gens, des témoignages, des gens qui me disaient qu'il parlait de moi, qu'il imaginait une vie que je n'avais pas d'ailleurs³⁸⁶ [...].

³⁸⁴ *Ibid.*

³⁸⁵ Fonds Lisa Bresner, Dossiers de presse, *Journal Amiens Somme*, vendredi 19 octobre 2001, Caen, IMEC, BSN 17.8.

³⁸⁶ Interview enregistrée pendant l'émission *For Intérieur* sur France Culture.

« Donc le romanesque qui se trouve dans vos ouvrages, même s'il y a une apparence savante, n'est pas simplement le fruit d'une imagination, c'est dans votre vie, il y avait quand même des événements assez étonnants, celui-ci était effrayant et atypique³⁸⁷ », résumait ainsi l'animateur.

Dans *Pékin est mon jardin*, Lucette se confie à un Spécialiste :

Attendez, monsieur, ça c'est l'histoire de ma vie, pas celle de ma tête ! Depuis le départ de mon père, il m'en faut de l'imagination ! Vous vous rendez compte, je ne vais même plus à l'école ! Et vous ne pouvez pas soupçonner toutes les horreurs dont je suis témoin pendant que je reste chez moi au lieu de devenir une vraie jeune fille dans la cour de récréation ! Je n'ai jamais compris pourquoi on nous envoyait à l'école ! Maintenant je sais. C'est pour nous cacher les drames de la vie domestique ! Des drames sont arrivés, je vous dis ! (PMJ, 56-57)

Moi, j'ai aimé bien mes parents, ça me suffisait ! Le problème, depuis le départ de papa, c'est que je ne me sens plus vraiment « fille » ! (PMJ, 55)

À travers ces mots, Lisa Bresner nous montre que son œuvre littéraire cherche à dépeindre l'histoire de sa propre famille. La figure de son père, d'abord absente puis disparue, occupe une place centrale dans son univers romanesque.

L'absence paternelle et la relation père-enfant sont des thèmes récurrents, comme si l'autrice avait voulu en faire une problématique majeure. Son premier roman, *Le Sculpteur de femmes*, explore ces thèmes de manière intense. Le personnage principal, Tianshi, sous l'emprise d'une mère abusive, devient le meurtrier de nombreuses femmes, utilisant leurs yeux pour orner ses sculptures. Ces sculptures sont ensuite disposées en cercle autour de la tombe de son père, dans l'espoir que les regards des femmes ouvrent les portes du paradis à son père et guident son âme vers l'au-delà. Dans ses autres romans, bien que l'absence paternelle ne soit pas toujours le thème principal, Lisa Bresner lui accorde une importance significative. Dans *Ma Tendre Ennemie*, par exemple, le narrateur évoque la mort de ses parents causée par « un regard, une vision (MTE, 31) ». Dans *Hong Kong Souvenir*, le personnage se voit poser la question déchirante : « Renonces-tu à ton passé, à tes origines ? Tuerais-tu père et mère pour le Big Circle ? (HKS, 74) ». Dans *La Vie chinoise de Marianne Pêche*, le motif de « tuer le père » revient de manière obsédante. Marianne exprime son ressentiment envers son père absent :

C'est aussi pour cela qu'elle voulait tuer son père parce qu'il l'avait abandonnée, alors qu'elle était si petite, à peine deux pétales et une épine. (VCMP, 47)

³⁸⁷ *Ibid.*

Je fais de la divination avec la Dame Pourpre pour savoir. [...] Moi pendant ce temps, je pense à mon père. La Dame Pourpre m'a dit que je devais le tuer. [...] Ma mère me déteste, [...] et du mal entre elle et mon père. C'est de ma faute. Ce n'est pas grave, je vais le tuer. [...] Quand je le tuerai, lui non plus ne ressemblera à rien. (VCMP, 205)

Ce lien inébranlable et obsédant avec le père disparu, ainsi que le fantasme parricide, évoque ce que Sylvia Plath met au centre de son poème poignant, intitulé « Daddy³⁸⁸ » en 1962 :

[...]

Daddy, I have had to kill you,

You died before I had time –

Marble-heavy, a bag full of God,

Ghastly statue with one grey toe

Big as a Frisco seal

[...]

I have always been scared of you,

With your Luftwaffe, your gobbledygoo.

And your neat moustache

And your Aryan eye, bright blue.

Panzer-man, panzer-man, O You –

[...]

If I've killed one man, I've killed two –

The vampire who said he was you

And drank my blood for a year,

Seven years, if you want to know.

Daddy, you can lie back now.

There's a stake in your fat black heart

And the villagers never liked you.

³⁸⁸ Sylvia Plath, *Ariel*, New York, Harper and Row, 1966, p. 49-51.

They are dancing and stamping on you.

They always *knew* it was you.

Daddy, daddy, you bastard, I'm through.

Que ce soit chez Lisa Bresner ou Sylvia Plath, les relations père-fille qu'elles décrivent révèlent une mélancolie irrésistible et insoluble, un deuil impossible, et une présence obsessionnelle et illusoire du père, nourrie par le ressentiment et la haine. À travers leurs écrits, les autrices ressuscitent sans cesse le fantôme du père.

Dans l'œuvre de Lisa Bresner, l'absence paternelle crée une certaine ambiguïté. L'autrice semble déchirée entre son histoire personnelle et sa création littéraire. Elle tente de capturer les événements de sa vie, insaisissables et parfois même « hantés », à travers ses écrits. Malgré les décors exotiques et les aspects fictionnels, son travail est constamment marqué par un retour au passé, aux souvenirs d'enfance. Il semble que son désir d'écrire soit motivé par le besoin de combler le vide laissé par l'absence paternelle. La transformation de son moi s'est opérée à travers la séparation d'avec son père, et cette transformation se reflète dans son écriture.

1.3 La séparation et le regard traumatique

« La séparation fondamentale », dit Lacan, « n'est pas seulement une séparation, mais une partition à l'intérieur³⁸⁹ », ce qui signifie que la séparation ne se résume pas à une simple coupure des liens, mais à une intériorisation de l'absence et du manque. Dans le cas de la séparation familiale, pour l'enfant, ce qui se perd, c'est ce qu'il était pour l'Autre, à savoir ses parents : c'est ce qui est à la source de son regard traumatique.

Dans la vie réelle de Lisa Bresner, après la séparation, son père, Michel Bresner, a quitté le domicile familial. Après le départ de son père, elle a emménagé avec sa mère dans le 13^{ème} arrondissement de Paris. Dans ces circonstances, elle a mal vécu cette séparation brutale, s'est retrouvée en état de régression et a refusé de faire quoi que ce soit, sauf d'écrire. À la fin du premier cycle du secondaire, Lisa Bresner a connu une scolarité chaotique, et après une grève de l'éducation, elle a même risqué une déscolarisation³⁹⁰.

³⁸⁹ Jacques Lacan, *L'angoisse*, Le séminaire, Livre X, séance du 15 mai 1963, version de l'ALI, p. 297.

³⁹⁰ Rencontre avec la mère de Lisa Bresner, Martine Bresner, le 27 avril 2019 à Nantes.

Ce regard traumatique, consécutif à la séparation des parents, Lisa Bresner l'a bien transcrit dans *Pékin est mon jardin*, où les réactions de la jeune Lucette sont soigneusement dépeintes selon des phases successives.

La première phase est marquée par le rejet et l'agitation. Après le départ de son père, la jeune fille de treize ans a décidé de ne plus aller à l'école, car elle ne se sentait « plus vraiment être la même petite fille » et croyait que ce ne serait pas elle « qui serait absente, ce serait papa » (PMJ, 23). Sous ses yeux, la séparation des parents et l'absence de son père bien-aimé sont devenues le manque le plus ravageant où règnent le vide et la solitude. Le bouleversement est survenu et plus rien n'est comme avant. Le choc brutal donne à la séparation son caractère angoissant et laisse une résonance traumatique :

J'obéis au doigt et à l'œil quand c'est moi qui décide et j'ai séché les cours toute la journée. [...] J'ai décidé aussi de ne plus rien manger, sauf les choses qui peuvent tomber directement du ciel dans ma bouche. Aujourd'hui, par exemple, je n'ai pas grignoté mon ticket de bus. (PMJ, 23-24)

Aujourd'hui, après cette journée sans école, sans surprise et sans horaires, je me suis déclarée folle auprès de ma mère. (PMJ, 33)

Dans le texte, les réactions de Lucette reflètent bien le mécanisme mental que la psychanalyse formalise comme « angoisse de séparation ». Supposée universelle tout au long du développement des êtres humains, l'émergence de l'angoisse de séparation est la conséquence directe de la rupture des liens d'attachement et de « l'absence ressentie de la personne pour qui on éprouve de l'amour (de la désirance)³⁹¹ ». Cet état mental consiste en des réactions anxieuses telles que le refus de contact avec les autres, la protestation, une inhibition des activités, et un trouble identitaire où s'entremêlent les cris et les pleurs :

Je ne me lève même plus pour aller dîner le soir. Je préfère rester seule en tête-à-tête avec mon oreiller. C'est là que je creuse un trou à force de pleurer sans faire de bruit. En fait, je me collectionne ! [...] Avec la lave de mes yeux si malheureux, je veux fabriquer un labyrinthe pour retrouver mon papa. (PMJ, 41)

Après la dispute de ses parents et leur séparation, la jeune Lucette a protesté en séchant les cours toute la journée et en adoptant des comportements inappropriés. En agissant ainsi, elle essayait réellement de se libérer de quelque chose pour ne plus souffrir de l'angoisse insupportable de la séparation : « Il fallait que j'agisse dans l'urgence, comme une enfant de mon âge, et donc faire une bêtise pour arrêter cet interminable chantage. » (PMJ, 28) Il faut dire

³⁹¹ Sigmund Freud, *Œuvres complètes*, XVII, Paris, PUF, 1992, p. 252.

que ses protestations ne visent pas tant à semer le chaos qu'à se libérer, car l'angoisse de séparation est quelque chose qu'elle ne peut ni mesurer ni contrôler. Cette angoisse la sort de la réalité et, en même temps, transforme cette même réalité devant elle. « La crainte de la séparation est toujours un désir de séparation³⁹² », précise Isée Bernateau dans *L'Adolescent et la séparation* : « La spécificité psychique de la séparation à l'adolescence tient dans le paradoxe suivant : jamais l'objet n'est davantage présent que lorsqu'il est absent. Ce paradoxe d'une présence douloureuse de l'absent confère à la situation de séparation une dimension de hantise qui fait correspondre, à la peur d'être séparé, la peur de ne pas être séparé³⁹³. » Tel est le cas de la jeune Lucette, paralysée devant le dilemme entre le manque d'un père absent et la hantise de ce manque trop présent.

1.3.1 *Krotkaïa*

Lorsque la séparation se prolonge, cette première phase « agitée » ne se poursuit pas et est rapidement remplacée par la phase suivante, où la colère se transforme peu à peu en détresse, mélancolie et nostalgie :

Les jours suivants.

Je ne vais plus à l'école, je reste dans mon lit, je n'ai pas de fièvre, maladie sans nom, sans domicile connu. [...] Les suppositoires calmants sont dans le tiroir de mon bureau. Mon cartable n'a pas bougé du couloir. (PMJ, 34)

Les pleurs diminuent, la deuxième phase débute par l'état inactif de Lucette. La colère et l'agitation du début deviennent moins évidentes et laissent place à un état de retrait, de désarroi et de rumination.

Pendant cette phase, les pensées de la jeune Lucette se sont renversées dans sa logique, se referment sur elles-mêmes et prennent des allures d'obsession. Submergée par une impression de « vivre avec trop de sens » (PMJ, 38), des idées extrêmes l'embrument. Une angoisse indicible se rapportant à des dangers imprécis, voire au suicide et à la mort, l'envahit, la pénètre et alanguit son esprit :

Aujourd'hui, deuxième semaine sans école.

³⁹² Isée Bernateau, *L'Adolescent et la séparation*, op. cit., 2010, p. 15.

³⁹³ *Ibid.*

J'ai lu le lexique de mon manuel de latin et un petit roman que Benjamin m'a donné en douce. J'ai aussi récité par cœur ce que j'ai écrit ce matin, c'est-à-dire une seule prière avec des mots pris un peu partout dans les langues que je ne connais que de nom :

I'd like to be die ancillae von your molto genre humain. I wish to have ouden melei, gratiae only because ich bin your Krotkaïa.

Ce dernier mot vient du russe, une nouvelle de Dostoïevski où Krotkaïa est devenue *La Douce*. Je me demande bien pourquoi Benjamin m'a donné ce livre-là. C'est peut-être à cause de ce qui est écrit au dos du livre que ma mère ne supporte pas de me voir penchée à notre balcon. L'écrivain russe s'est inspiré d'un fait divers :

Au cours du mois de juin 1876, il apprend le suicide, et les circonstances du suicide, de Lisa Herzen, la fille de l'écrivain occidentaliste émigré qu'il considérait comme l'un de ses plus farouches adversaires, et l'un des responsables de ce nihilisme qu'il avait dénoncé avec rage dans *Les Démons*. Lisa Herzen, jeune fille brillante, qui avait reçu la meilleure éducation, avait laissé une note ironique, qui faisait comprendre qu'elle s'était suicidée par ennui, parce qu'elle ne pouvait plus supporter le sentiment de vide qui la rongait.

J'entre en religion, je veux devenir Krotkaïa, parce que je mélange mes désirs, mes défauts et une prière de mon âge. Je ne sais pas si j'ai le droit de résumer ma foi naturelle... je prends le risque :

« Je voudrais que papa revienne pour que je puisse de nouveau l'entendre faire l'amour avec maman et avoir l'impression qu'ils ne cessent de me confectionner. » (PMJ, 37-38)

Dans *Pékin est mon jardin*, les pensées dysfonctionnelles de la rumination mentale s'expriment, dans un premier temps, à travers le petit texte que Lucette rédige en plusieurs langues : « *I'd like to be die ancillae von your molto genre humain. I wish to have ouden melei, gratiae only because ich bin your Krotkaïa.* » Ce texte, composé d'anglais, d'allemand, de latin, d'italien, de français, de grec et de russe, transmet la « seule prière » de Lucette : « J'aimerais être la servante de ton grand genre humain. Je souhaiterais n'avoir aucun membre, la grâce seulement parce que je suis ta Douce. »

Fille unique, la jeune Lisa Bresner a été élevée en grande partie par sa grand-mère à Bruxelles. C'est elle qui l'a fait baptiser à l'âge de huit ans, et Lisa Bresner a reçu une éducation religieuse rigoureuse ³⁹⁴. Sous cet angle, étant donné que des notions telles que « servante (ancilla) » et « grâce (gratia) » sont mentionnées dans la « prière » de Lucette, on peut supposer que l'autrice s'inspire de son éducation religieuse et utilise les préceptes bibliques

³⁹⁴ Interview enregistrée pendant l'émission *For Intérieur* sur France Culture.

comme références, en particulier du passage des Évangiles où Marie est visitée par l'ange Gabriel :

26 Au sixième mois, l'ange Gabriel fut envoyé par DIEU dans une ville de Galilée, appelée Nazareth,

27 auprès d'une vierge fiancée à un homme de la maison de David, nommé Joseph ; le nom de la vierge était Marie.

28 L'ange lui dit en entrant : « Je te salue, pleine de grâce, le Seigneur avec toi. »

37 pour DIEU, rien n'est impossible.

38 Marie dit alors : « Voici la servante du Seigneur ; qu'il me soit fait selon ta parole. » Et l'ange la quitta³⁹⁵.

Au sein de la « prière », la jeune fille s'apprête à s'ignorer, à se rabaisser, à se sacrifier, et à abandonner son propre bonheur d'existence afin de recevoir la « grâce ». Dans ses pensées « trop » nombreuses, avec trop de « sens » et trop de « langues », le débordement de sensations la paralyse et la pousse à substituer une peur destinée à fuir le danger et à se protéger d'une tentation inconsciente de se détruire, de la mort.

Une chose intéressante à remarquer est que dans la « prière » de Lucette, au lieu d'écrire « gratiae only because ich bin your Maria (ou Marie) », Lisa Bresner s'est servie de sa lecture littéraire et a emprunté le terme « Krotkaïa » à Dostoïevski.

Krotkaïa (La Douce) est une nouvelle de Dostoïevski parue en 1876 dans le numéro de novembre du *Journal d'un Écrivain*. Sous une forme « fantastique », comme le souligne Dostoïevski dans l'avant-propos, le texte est réellement né d'une conjonction de plusieurs faits divers, dont le premier est l'affaire de la falsification du testament par la femme d'un lieutenant, le deuxième est lié au suicide de Lisa Herzen, et le troisième porte sur le suicide de la couturière Maria Borissova. Un mois avant, en octobre de la même année, Dostoïevski a publié, en tant que travail préparatoire, un article intitulé « Deux suicides », qui parle du suicide de Herzen et celui de Borissova. Quant à *Krotkaïa (La Douce)*, la nouvelle se déroule sous forme de monologue d'un homme, ancien officier congédié de l'armée et usurier, qui, devant le corps de sa femme suicidée, choqué et déchiré, tente de comprendre pourquoi et comment tout cela est

³⁹⁵ Le Nouveau Testament, L'Évangile selon Luc, Chap. I, *Bible de Maredsous* (2023), disponible en ligne à l'adresse : [Bible de Maredsous](#), consulté le 6 mars 2024.

arrivé, en se remémorant leur vie à partir de leur rencontre, la proposition de mariage, le silence imposé, la révolte, les moments d'horreur, l'indifférence, la maladie, jusqu'à la chute finale.

Le texte cité par Lisa Bresner dans *Pékin est mon jardin* (« Au cours du mois de juin 1876, [...] parce qu'elle ne pouvait plus supporter le sentiment de vide qui la rongait ») se trouve vers la fin de la version française de *Krotkaïa, La Douce*, publiée chez Actes Sud et traduite par André Markowicz³⁹⁶. Par rapport au texte original dans la « Lecture d'André Markowicz », qui décrit Lisa Herzen comme une « jeune fille brillante, qui avait reçu la meilleure éducation et ne connaissait, bien sûr, pas le moindre problème matériel, avait laissé une note ironique... », celui cité par Lisa Bresner omet la phrase « et ne connaissait, bien sûr, pas le moindre problème matériel ». Cette phrase a sans doute été délibérément supprimée par l'autrice afin de rapprocher le profil de Lisa Herzen et celui de Lucette, c'est-à-dire d'elle-même.

Dans « Deux suicides », Dostoïevski s'interroge sur le suicide de Lisa Herzen : « Y avait-il, chez elle, une horreur de la tyrannie de forces aveugles auxquelles elle ne pouvait se décider à se soumettre ? On pourrait deviner en elle une âme qui se révoltait contre la fatalité de la vie, qui ne pouvait supporter le fardeau de cette fatalité. Le plus horrible, c'est qu'elle a dû mourir sans cause de désespoir très précise³⁹⁷... » Cette angoisse, cette horreur et cette confusion sont affirmées en écho par la jeune Lucette. Si Lisa Bresner a pris *Krotkaïa* comme exemple dans *Pékin est mon jardin*, c'est sans doute parce que, dans un premier temps, l'autrice s'est identifiée à Lisa Herzen, par la coïncidence qu'elles portent toutes les deux le prénom « Lisa », et par le fait que, Lucette dans *Pékin est mon jardin* et Lisa Herzen dans *La Douce*, « ne pouvait plus supporter le sentiment de vide qui la rongait ».

De plus, si nous prenons l'expérience personnelle de Lisa Bresner ainsi que le contexte biblique en considération, le suicide de Maria Borissova l'a sans doute touché : la jeune femme s'est donnée la mort par défenestration, serrant dans ses bras une icône de la Sainte-Mère de Dieu – bénédiction laissée par ses parents. Cette histoire est intimement liée à la « foi naturelle » de Lucette, qui rêve de retrouver la « bénédiction » de ses parents : « Je voudrais que papa revienne pour que je puisse de nouveau l'entendre faire l'amour avec maman et avoir l'impression qu'ils ne cessent de me confectionner. » Sans comprendre vraiment ni le sens ni

³⁹⁶ Fédor Dostoïevski, *La Douce*, un récit fantastique suivi de notes préparatoires et de variantes, traduit du russe par André Markowicz, Actes Sud, 1992, « Lecture d'André Markowicz », p. 125-138.

³⁹⁷ Fédor Dostoïevski, « Deux suicides », *Journal d'un écrivain*, traduit par J.-Wladimir Bienstock et John-Antoine Nau, Charpentier, 1904, p. 300-301.

la raison de la séparation de ses parents, la jeune fille subit la décision des adultes tout en cherchant sans cesse à recréer du lien entre eux. Elle se prête à la question de ce que Lacan formule comme « l'énigme du désir de l'adulte³⁹⁸ », dans laquelle les fantasmes de se mettre en danger sont joués dans les rapports avec les parents.

Et le mot « Krotkaïa », quant à lui, porte un sens singulier en russe. « Le titre russe, *Krotkaïa*, ne signifie pas seulement que cette femme est douce (tendre, faible, fragile), mais aussi qu'elle est humble, modeste – justement, effacée », explique le traducteur André Markowicz :

Elle possède cette qualité suprême pour Dostoïevski qui fait toute la force du prince Mychkine, le *smirénié*, un mot que le français ne peut traduire que par humilité. Or la langue russe ne dit pas que l'humble est, selon notre étymologie latine, *humilis* (abaissé jusqu'à terre), il dit qu'il possède le *mir*, c'est-à-dire la paix, en soi. L'homme ne s'humilie pas, il est en paix ; il ne perd rien ; son renoncement n'est en rien négatif, il est, au contraire, signe d'accord avec l'ordre du monde³⁹⁹.

En ce sens, derrière le mot « Krotkaïa », il existe une sorte de « douceur rare » que Françoise Le Corre décrit comme quelque chose qui « n'est pas un état, mais une grâce » :

Cette douceur-là, [...] elle est intense, vive, ardente. Elle sait ce qu'est la violence. Elle s'y est heurtée. Elle s'est débattue, a crié et gémé parfois. Elle connaît la blessure. Elle l'a éprouvée deux fois : de l'extérieur et de l'intérieur. Elle est douce d'avoir été blessée elle-même. Dès lors elle connaît dans l'autre la blessure. [...] Elle est modeste. [...] La douceur ne se connaît pas elle-même. Elle tient du miracle. [...] À proprement parler : une bénédiction⁴⁰⁰.

Sous cet angle, dans *Pékin est mon jardin*, si la jeune Lucette prie et souhaiterait devenir *Krotkaïa*, c'est sans doute pour emprunter la qualité modeste et humble de *La Douce*. Par le renoncement volontaire, elle rêve de retrouver la paix intérieure et de sauver sa famille. Autrement dit, si elle veut se laisser « tomber », c'est pour rétablir l'harmonie familiale et recevoir de nouveau les bénédictions de ses parents – le sacrifice pour la paix.

³⁹⁸ Jacques Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Le séminaire, Livre XI, séance du 27 mai 1973, Paris, Le Seuil, 1973, p. 195.

³⁹⁹ Fédor Dostoïevski, *La Douce*, *op. cit.*, p. 135-136.

⁴⁰⁰ Françoise Le Corre, Anne Dufourmantelle, Robert Scholtus, Alain Cugno, « La douceur », *Études*, vol. 417, n° 11, 2012, p. 521-530.

1.3.2 *Vexations*

La détresse de Lucette se poursuit, dans *Pékin est mon jardin*, suite à la « possession » de l'esprit de *Krotkaïa*, c'est alors que le fantôme d'Erik Satie rend visite à la jeune fille :

À force de rester à la maison, j'ai fini par rencontrer quelqu'un. Il est très pâle et très grand et il habite au huitième étage. Il joue du piano. C'est ce qu'il m'a mimé en tapant ses doigts contre la rambarde de son balcon. Je lui ai répondu (enfin, je lui ai mimé aussi parce qu'on ne communiquait que de balcon à balcon) que je ne le savais pas mais que j'aimerais bien l'entendre.

Un soir, on a commencé à s'aimer un peu. Deux nuits de suite, il m'a envoyé des avions qu'il pliait dans ses partitions. Avant de me lancer ses missiles à trois temps, il attachait toujours les boutons de manchette de sa longue chemise blanche.

– C'est Satie, les *Vexations*, je t'aime huit cent quarante fois ! A-t-il crié de son balcon.

Je me suis absentée de mon poste, le même que le sien entre deux pots de plantes mortes, un géranium et un autre encore plus laid. Je voulais lui répondre en chinois. Je n'avais pour modèle que l'enseigne clignotante de *Magic Ming*. Mais comme elle s'éteignait toutes les sept secondes, j'ai mis un peu plus de trente-six minutes à reproduire trait après trait chacun des idéogrammes. J'ai mis trop de temps à lui répondre... Je sais, c'est de ma faute...

Voilà, c'est terrible... Tout ce que j'aurais pu connaître de la musique, des *Vexations* et de la répétition amoureuse s'est écrasé sur le parking !

Il a attendu, il s'est penché trop longtemps à son balcon, je ne sais pas comment il a fait pour tomber. Je me vois encore avec mon avion porteur d'idéogrammes supersoniques ! Je voulais le viser au cœur. Et j'ai vu un corps brisé entre deux voitures.

Sa mère m'a donné toutes ses partitions et a vendu le piano aux enchères, près d'Ivry-sur-Seine.

Elle n'a pas voulu me dire le prénom de son fils.

– Il est mort. À quoi cela vous avancerait-il !

J'ai respecté sa volonté et, faute de mieux, j'ai pleuré un inconnu. J'ai coincé nos avions respectifs dans les pages de *La Correspondance presque complète d'Erik Satie* qui fut réunie, établie et présentée par Ornella Volta. (PMJ, 45-46)

Dans le roman, Lisa Bresner utilise la figure d'Erik Satie ainsi que son œuvre *Vexations* en exemple pour décrire le chagrin insupportable de Lucette.

Vexations, comme le suggère le titre, est le fruit amer de la séparation entre Erik Satie et Suzanne Valadon – la seule liaison amoureuse affichée par le compositeur, entre le 14 janvier

et le 20 juin de l'année 1893⁴⁰¹. Suite à la rupture, « ayant du mal à reprendre possession de lui-même⁴⁰² », c'est par l'envie de « mortifier ses désirs inassouvis⁴⁰³ » qu'Erik Satie a composé *Vexations*.

Composée par Erik Satie en 1893, *Vexations* est une œuvre qui n'a ni été imprimée ni jouée de son vivant. De nos jours, la réputation de cette pièce tient en grande partie à sa répétition mystérieuse et énigmatique, car en tête de la partition, Erik Satie laisse une « Note de l'auteur » : « Pour se jouer huit cent quarante fois de suite ce motif, il sera bon de se préparer au préalable, et dans le plus grand silence, par des immobilités sérieuses. »

Court et intense, le motif unique de *Vexations* se joue à un tempo très lent en environ deux minutes. Cependant, en le jouant huit cent quarante fois de suite sans arrêt, l'exécution complète de l'œuvre peut varier entre quatorze et trente-cinq heures, selon le tempo choisi. « Cette pièce [...] semble poser en principe que l'infini commence immédiatement après la 840^e reprise, et peut-être un peu avant⁴⁰⁴ », dit Fred Golbeck. Du bout des doigts de l'interprète, la musique tâtonne, il semble que le compositeur cherche dans la répétition un instant pétrifié, une temporalité immobile, un espace en apesanteur, un rythme qui s'écoule comme un souffle et qui vise quelque chose d'éternel. En ce sens, cette longueur, cette lourdeur et cette répétition obsessionnelle ne suggèrent-elles pas, en quelque sorte, un retour perpétuel vers le passé, vers le moment précis de la séparation ?

Dans *Vexations*, Erik Satie s'interroge non seulement sur la signification de « l'instant » de la séparation, mais également sur la signification de la « durée » et de la « transformation » de cette séparation au fil du temps. En réalité, l'interprétation de l'œuvre elle-même est déjà une « vexation » car « beaucoup de notes sont écrites en enharmonie : il en résulte que *Vexations* est difficile à mémoriser. Le fait que l'on ne puisse retenir facilement la mélodie amène l'idée qu'elle s'auto-efface après chaque répétition, et de ce fait, l'interprète doit à chaque fois se concentrer pour la reprendre⁴⁰⁵ ». Les caractéristiques contradictoires du motif de *Vexations* correspondent parfaitement à la rumination mentale ainsi qu'à l'angoisse de la séparation : en se remémorant constamment le moment de la rupture, la mémoire de cet instant précis se renforce, se modifie et se transforme, tout en s'effaçant irrémédiablement avec le

⁴⁰¹ Erik Satie, *Correspondance presque complète*, réunie, établie et présentée par Ornella Volta, Fayard/IMEC, 2000, p. 1143.

⁴⁰² *Ibid.*, Lettre d'Erik Satie à Conrad Satie, le 28 juin 1893, p. 43.

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 40.

⁴⁰⁴ Fred Golbeck, « En guise de préface », *Contrepoints*, n° 6, Paris, Richard-Masse Éditeurs, 1949, p. 10.

⁴⁰⁵ Violeta Nigro-Giunta, « *Vexations*. Les deux temps d'une œuvre », *Marges*, 19/2014.

temps. Pour chaque répétition du motif, la tentative de se souvenir s'accompagne d'un désir d'oublier, la confrontation avec le temps étant intimement liée à une aspiration à être libéré et ainsi sauvé par le temps.

Revenons à *Pékin est mon jardin*. Sous la plume de Lisa Bresner, qui est ce pianiste ? D'où vient-il ? Est-il un vrai voisin de l'autrice ? Un personnage imaginaire ? Ou est-ce le résultat de la rumination mentale, à force de se regarder de l'extérieur, causant un dédoublement de soi ?

En fait, la figure d'Erik Satie incarne réellement « l'image du père ». Dans la deuxième partie du roman, Lisa Bresner l'a indiqué en laissant quelques indices :

J'avais raconté à Waï Ming que mon père s'était tué en tombant de chez nous du sixième étage, un fait divers inspiré de la chute du pianiste.

À mes yeux, je ne lui mentais pas. J'avais inventé cet accident fatal pour préserver notre amour.
(PMJ, 108)

De plus, si nous prenons en compte la véritable vie de l'autrice, le drame du père de Lisa Bresner confirme implicitement le lien entre la figure d'Erik Satie dans le roman et celle de son père dans la réalité : en 1998, le père de Lisa Bresner, Michel Bresner, est mort en tombant du quatrième étage par une fenêtre. Si dans le roman, Lucette a inventé l'accident, en réalité, c'est bien le contraire : Lisa Bresner s'est inspirée de la mort de son père pour inventer le suicide du pianiste.

Sous cet angle, c'est donc « le père » qui vise le cœur de Lucette et qui lui envoie les « vexations » de la séparation, du départ, de l'angoisse, du manque, de la solitude, et plus encore, de « l'amour infini ». Toutes ces vexations, en seulement deux minutes, en une scène « floue » dont elle a été témoin sans ses lunettes, en un choc brutal qui bouleverse profondément sa vie, se répètent huit cent quarante fois dans son cœur.

Pour répondre à « je t'aime huit cent quarante fois », Lucette, à son tour, a effectué une interprétation spécifique de *Vexations* : en voulant donner une réponse en chinois, elle prenait l'enseigne clignotante du magasin chinois *Magic Ming* comme exemple pour reproduire trait après trait chaque idéogramme. Cependant, lorsque l'enseigne ne restait allumée que pendant un court moment puis s'éteignait, elle était obligée de recommencer toutes les sept secondes.

Magic Ming, selon la description de Lucette, est « l'endroit de ses rêves » : « Si je devais me payer un billet d'avion, ce serait pour prendre l'ascenseur de chez moi, tourner à droite,

traverser la rue et pousser la porte de *Magic Ming*, après avoir vérifié que d'en bas je voyais bien les rideaux de ma chambre puisque de ma fenêtre je peux apercevoir le magasin. » (PMJ, 14) Car dans le roman, cette boutique est le lieu où se tisse le lien entre Lucette et son père bien-aimé, où son père « aurait dû l'accompagner pour aller chercher le cadeau d'anniversaire qu'il lui avait acheté » (PMJ, 33) si la dispute et la séparation n'avaient pas eu lieu :

Le matin de ce lundi-là, mon père était venu près de mon lit pour me dire la plus belle chose de la vie :

– Je t'ai choisi un cadeau pour tes treize ans, il est déjà payé. On ira ensemble le chercher.

– Où ? Dis-moi où papa !

[...] Chez *Magic Ming* bien sûr ! m'avait-il enfin répondu.

Cela m'a fait énormément plaisir parce que je n'ai jamais osé aller chez *Magic Ming* toute seule. Papa est un prestidigitateur (c'est d'ailleurs un peu son métier, il est cuisinier), car il sait me tenir la main lorsque j'ai peur. Surtout, quelle bonne surprise, il s'est rappelé la date de mon anniversaire avant que je le fasse ! (PMJ, 14-15)

Néanmoins, suite au départ de son père, *Magic Ming* est devenu, sous les yeux de Lucette, une sorte de « terre non promise », étroitement liée à la détresse et à la nostalgie. Quand son père lui manque, elle « ne voit que l'enseigne de la boutique chinoise qui clignote sous son nez : *Magic Ming* – pause. *Magic Ming* – pause. *Magic Ming* – pause (PMJ, 43) ».

Ce sont donc les idéogrammes sur l'enseigne de *Magic Ming* qui composent le « seul motif » de « *Vexations* de Lucette », dont chaque trait contient une pensée profonde de son père. Si l'enseigne s'éteint toutes les sept secondes et que la jeune fille a mis un peu plus de trente-six minutes à les reproduire, on peut dire, en quelque sorte, qu'elle a « joué » à peu près « trois cent huit fois » le motif pour lui répondre « je t'aime trois cent huit fois », pour faire apparaître et disparaître autant de fois l'image de son père dans le cœur.

Cependant, en attendant une réponse de Lucette, le pianiste du huitième étage finit par tomber. Dans le roman, la chute survient avec une telle soudaineté que la jeune fille, submergée d'horreur, se retrouve seule à faire face à un choc brutal et inattendu. La chute est vécue dans l'inconscient comme un œil qui s'ouvre et réveille en elle une immense angoisse accompagnée de honte, de confusion et de remords. Lucette, se sentant fantasmatiquement responsable, voire coupable du drame, se retrouve au fond d'un abîme de regrets : « J'ai mis trop de temps à lui répondre... Je sais, c'est de ma faute... » Sous la plume de Lisa Bresner, la réalité se mêle à la

fiction, ce qui entraîne un autre regard traumatisant – la culpabilité : aux yeux de la jeune fille, c'est à cause de son incapacité à répondre « à temps » à l'amour du pianiste, autrement dit, de son père, que la tragédie s'est produite.

« Je me suis absentée de mon poste », écrit Lisa Bresner avec une touche de regret et un ton impuissant. *Pékin est mon jardin* a été écrit lors de ses séjours au Japon en tant que pensionnaire de la villa Kujoyama en 2001, trois ans après la mort de son père. Ainsi, chez Lisa Bresner, si un regret provenant de l'enfance associé à la séparation familiale ne s'est jamais totalement apaisé, la mort de son père a sans doute porté un coup puissant et irrémédiable à ce regret déjà très fort. La chute du pianiste, qui s'inspire de la mort du père de l'autrice, représente ainsi une forme d'effondrement mental causé par cette perte irréversible. Dans le roman, la figure du pianiste et l'image du père se superposent, les pensées complexes, entrelacées de douleur et de nostalgie, sont condensées en un seul morceau de musique, *Vexations*, qui laisse une résonance traumatique dans le cœur et produit des « immobilités sérieuses » : « un corps brisé entre deux voitures ». Lucette, le « moi reconstitué » de l'autrice, devient ainsi la porteuse de ce regret dont l'autrice semble incapable de se libérer et qu'elle a fini par transporter dans la création littéraire. Le regret, la culpabilité, l'impuissance face à la séparation ainsi que les sentiments intimes et innommables sont soigneusement et dramatiquement dépeints par des scènes telles que la « reproduction d'idéogrammes », la « réponse tardive » de Lucette et la « chute fatale » d'un voisin.

1.4 Entre « myopie » et « aveuglement » : une histoire en deux temps

Il est temps de revenir sur *Le Sculpteur de femmes*, sur la scène d'arrachage de l'œil et sur l'écriture transgressive éprouvée à un jeune âge. En apparence, ce roman fantastique qui constitue un kaléidoscope de poésie, de mythe, d'histoire et de culture, semble être le produit d'une reconstitution de connaissances, de points de vue et d'imagination. Cependant, en jetant un œil « comparatif » sur *Le Sculpteur de femmes* et *Pékin est mon jardin*, les similitudes qui se dissimulent derrière les signes et les métaphores font remonter à la surface le scénario d'une « autofiction » préméditée.

En tant que dernier roman de Lisa Bresner, *Pékin est mon jardin* (2003) fait écho à son tout premier roman *Le Sculpteur de femmes* (1992), tant dans l'intrigue que dans les signes métaphoriques. Venant de la même créatrice, du même esprit, les deux romans sont écrits dans

la même veine, à savoir avec un même regard traumatique issu de la séparation familiale. D'un cri « Je n'y vois rien ! » (PMJ, 20) à une lamentation « Je ne vois plus rien » (SF, 25), les personnages, Lucette de *Pékin est mon jardin* et Tianshi du *Sculpteur de femmes*, qui souffrent tous deux d'un regard « flou », se regardent dans le miroir et parviennent à dialoguer par le biais de « l'autofiction » et du « roman autobiographique ». Il semble que Lisa Bresner, au bout de dix ans de création, suive un chemin circulaire, dans lequel la fin et le commencement doivent nécessairement et impérieusement se retrouver pour qu'elle se sente un être cohérent.

Dans *Le Sculpteur de femmes*, dès le début, Lisa Bresner a construit pour elle un mythe personnel : en créant des scènes fantastiques, elle effectue, de manière plus ou moins dissimulée, une enquête de sens et d'identité, tout en se cachant derrière les personnages. Nous remarquons une importance significative accordée aux éléments empruntés à la vie personnelle de l'autrice dans le texte. Cependant, ces éléments sont modifiés, embellis ou même inventés pour servir à un travail artistique ou narratif. Lorsqu'il s'agit du lien entre la fiction et la réalité, une « ambiguïté » se retrouve constamment dans le livre, de sorte que nous ne nous contentons pas d'associer librement la biographie de l'autrice et l'histoire du personnage pour laisser se créer un espace psychique.

Avant la publication de *Pékin est mon jardin*, c'était grâce à la note que Lisa Bresner laissait dans sa lettre à Ook Chung que nous tentions de classer *Le Sculpteur de femmes* dans la catégorie de l'autofiction, car la notion « autobiographique » avait été mentionnée par l'autrice elle-même :

Je suis née le jour de la Saint-Narcisse. Une pratique professionnelle de la danse classique, où l'œil dans le miroir public ou intime devient le nombril du mouvement, habite mon univers. Enfin, l'œil chinois est, d'après mon expérience, le lieu de l'interdit et des permissions. Sous cet angle, *Le Sculpteur* est autobiographique. J'ai vécu avec un peintre chinois. Je ne l'ai plus aimé du jour où il ne voulait plus ouvrir ses yeux pour me regarder⁴⁰⁶.

Pourtant, chez le personnage principal Tianshi, ni « la danse classique » ni « le peintre chinois » ne sont mis en place pour confirmer la nature « autobiographique ». Cette note, n'associant que discrètement et implicitement le livre et la biographie de l'autrice, ajoute encore plus d'ambiguïté au mythe personnel de Lisa Bresner.

Or, en 2003, lors de la publication de son roman autobiographique *Pékin est mon jardin*, le brouillard d'ambiguïté enveloppant l'univers romanesque de Lisa Bresner semble

⁴⁰⁶ Lettre de Lisa Bresner à Ook Chung. Ook Chung, « La castration créatrice », *op. cit.*, p. 134.

commencer à se disperser peu à peu : en « se dévoilant » pour la première fois avec un regard relativement plus concret sur sa propre vie, Lisa Bresner permet à ses lecteurs de relire, d'avoir une nouvelle vision et de réinterpréter ses romans précédents en prenant en compte les indices cachés dans le livre. « Jusqu'à présent, je me cachais dans le passé, dans l'histoire de la Chine. Je me sentais une plume. Point. Je me sens aujourd'hui plus apte à parler de mes expériences, à prendre le je⁴⁰⁷ », a-t-elle confié à un journaliste au sujet de sa motivation pour écrire ce roman autobiographique. Dans le roman, avec une propension à mêler l'imagination et la réalité à travers la rencontre de l'altérité, l'autrice retrace les souvenirs de ses treize à dix-huit ans en les fictionnalisant et en reconstituant les événements vécus pendant cette période, et elle livre une partie de l'état d'esprit de son enfance et de son adolescence. Le livre se divise en deux grandes parties, la première portant sur le drame familial ainsi que l'état psychique du personnage suite à la séparation, ce qui correspond à l'intrigue de *Le Sculpteur de femmes* et prouve que ce récit fantastique n'est pas un produit de pure imagination.

Par rapport à *Le Sculpteur de femmes*, le lien entre Lucette et Lisa Bresner est évoqué de manière relativement plus explicite dans *Pékin est mon jardin*, par le biais de la triade identitaire « autrice-narratrice-personnage » :

Papa me prend pour un garçon et maman pour elle-même.

Quand je suis née mon père a dit à tous ses amis que je m'appelaï Victor. Maman a reçu des tas de bavoirs brodés en bleu à ce nom-là, des serviettes de toilette imprimées « Victor » et une gourmette en or gravée « V. B. 29. 10. 1971 » (cadeau d'une amie de papa).

[...] Elle [ma mère] m'a appelée par son deuxième prénom, celui que sa propre mère avait choisi pour elle.

[...] – Vous vous appelez Alice, Lucette, Ma...

[...] – Je vous remercie, *Lucette*, ça ira bien comme ça !

[...] Enfin, même après tout ça, mes parents ne se sont pas mis d'accord pour m'appeler. Papa m'appelle Lulu et maman Lully et parfois Lisette quand elle veut me gronder. Moi, je m'appelle Lu parce que c'est la seule syllabe qu'ils aient gardée en commun. (PMJ, 15-17)

Effectivement, *Pékin est mon jardin* affiche une apparence d'autobiographie, tant par le récit à la première personne que par la date de naissance du personnage, le 29 octobre 1971, qui est

⁴⁰⁷ Cité par Marc Pennec, « Lisa Bresner, chinoise de cœur », *Ouest France*, 18 novembre 2001.

identique à celui de l'autrice. De plus, le prénom de la narratrice, « Lucette », ou « Lulu, Lully, Lisette », est sans doute dérivé de « Lisa ».

Chez Lisa Bresner, *Le Sculpteur de femmes* est écrit sous forme « d'autofiction », tandis que *Pékin est mon jardin* se présente en tant que « roman autobiographique ». Nous savons que ces deux formes, comme le soulignent Serge Doubrovsky⁴⁰⁸ et Philippe Lejeune⁴⁰⁹, malgré certaines similitudes qu'elles partagent, se distinguent l'une de l'autre tant par leur matière et leur contenu que par leur stratégie discursive et leur inscription intime. Chez Lisa Bresner, ces deux genres du « mentir-vrai » s'enrichissent du même esprit créateur, se rencontrent, se retrouvent, se compliquent, se diversifient et se complètent par leur qualité singulière pour former un tout ensemble.

Le Sculpteur de femmes, sous forme d'autofiction, porte en lui un « enjeu universel ». Dans la création du roman, Lisa Bresner ne prend qu'une certaine partie de sa vie et donne une grande liberté à l'imagination, en combinant la fiction et la réalité. Cette « universalité » est intimement liée à « l'ambiguïté », dont l'autrice se sert pour s'ouvrir à l'inconscient : l'écriture, en transformant des faits réels réorientés vers une dimension plus universelle, devient une mise en abyme de la fictionalisation de soi. Quant à *Pékin est mon jardin*, en tant que roman autobiographique, il se joue dans la vérité, qui est celle de l'autrice elle-même. En organisant l'œuvre autour d'un personnage fictif dont la vie est intimement inspirée de la sienne, Lisa Bresner offre aux lecteurs une perspective personnelle à partir des événements précis d'une histoire réellement vécue.

En ce sens, il semble que si l'autofiction s'inscrit plus universellement dans une écriture du « Moi », le roman autobiographique vise plus précisément à produire un monde intime et personnel du « moi ». Chez Lisa Bresner, le regard traumatique se lit dans *Le Sculpteur de femmes* comme un point de départ symbolique : par une vision universelle, le « Moi » se dissimule derrière l'altérité pour se perdre. Quant à *Pékin est mon jardin*, le « moi » se tourne vers soi et a pour tâche de se retrouver : le même drame familial se lit dans un deuxième temps dans le choix d'une écriture plus subjective et plus personnelle.

À première vue, ces deux romans semblent totalement indépendants et les personnages, Tianshi et Lucette, semblent sortir de deux univers distincts. Cependant, Lisa Bresner fait

⁴⁰⁸ Serge Doubrovsky, *Fils* (1977), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2011.

⁴⁰⁹ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

rencontrer le « JE » et le « je » par un « jeu » à la manière de Lewis Carroll⁴¹⁰ par le biais d'indices subtilement cachés dans des descriptions et des dialogues : chaque personnage porte une clé métaphorique, pour décrypter l'information dissimulée et découvrir le secret caché de l'autrice ; il faut collecter toutes les clés, les assembler pour former un tout cohérent. Par conséquent, une lecture comparative de ces deux formes semble nécessaire pour associer une vision universelle et un regard intime, pour faire se rencontrer le « moi » et le « Moi » au-delà des stratégies de l'ambiguïté, et pour esquisser le paysage psychique de l'autrice.

1.4.1 Le conflit conjugal : anges aux yeux bleus et diables aux yeux rouges

Dans *Pékin est mon jardin*, le drame familial est étroitement lié à la « religion ». Rappelons la « foi naturelle » de Lucette : « Je voudrais que papa revienne pour que je puisse de nouveau l'entendre faire l'amour avec maman et avoir l'impression qu'ils ne cessent de me confectionner. » (PMJ, 38) Pour sauver la famille, la jeune fille prie, souhaite se sacrifier, « entrer en religion et devenir Krotkaïa ».

D'ailleurs, avant la publication de ce roman chez Actes Sud, parmi les archives de Lisa Bresner déposées à l'IMEC, nous trouvons dans un tapuscrit de *Pékin est mon jardin*, une version « religieuse » de la dispute des parents. Au cours de cette dispute, le père s'est transformé en une église tandis que la mère criait au lieu de prier :

[...] Ils s'y prenaient d'une façon nouvelle pour se faire un câlin et j'ai fait demi-tour pour aller chercher mes lunettes. À cet instant, mon père se mit à se transformer en une énorme église étrangère et ma mère lui criait dessus au lieu de prier. Elle baissait la tête et papa gardait les yeux fixes, ni fermés ni ouverts, comme un Bouddha africain. Je me suis sentie merveilleusement détendue, je ne savais plus si j'étais une fille ou un garçon, je flottais. Soudain, j'ai rouvert les yeux car j'étais devenue un œuf qui tombait de son nid, je me suis mise en boule pour me cacher. Était-ce ma myopie ou la réalité ? J'étais incapable de répondre pourtant j'avais compris que leur câlin n'était pas nouveau, il était monstrueux⁴¹¹ !

Quant à *Le Sculpteur de femmes*, la « religion » a également été mise au centre pour souligner le drame familial, plus particulièrement le conflit conjugal. L'histoire se déroule dans

⁴¹⁰ « Parmi les influences littéraires de Lisa Bresner, [...] celle de Lewis Carroll est sensible. » Ook Chung, « La castration créatrice », *op. cit.*, p. 137-138.

⁴¹¹ Lisa Bresner, *Un Mariage à Pékin* (un tapuscrit de *Pékin est mon jardin*, Lisa Bresner hésitait avant la publication du roman entre plusieurs titres : *Un Mariage à Pékin*, *Pékin est mon jardin*, *Sweet Sixteen*, *Made in China*, 北京之始 *Běijīng zhī shǐ*), Caen, IMEC, Fonds Lisa Bresner, BNR 6.2 Fiches de lectures. Dans la version publiée chez Actes Sud, l'autrice a supprimé la partie entre « à cet instant » et « je me suis mise en boule pour me cacher » du texte cité.

un contexte exotique et étrange pendant la période où les premiers prêtres de la Compagnie de Jésus sont arrivés en Chine :

En 1654, un prêtre aux yeux bleus de la compagnie de Jésus avait converti une quarantaine d'habitants du village de Nanyu. À l'occasion du baptême de Madame Li, le prêtre avait planté une croix au milieu du village.

Monsieur Li s'était retiré de la Cour quand les Mandchous prirent le pouvoir en 1644. Il vivait à Yinmen avec sa femme et son fils. Il refusait que celui-ci devienne un chrétien et ne croyait pas un mot de ces histoires d'anges aux yeux bleus et de diables aux yeux rouges. Madame Li avait prié le prêtre de revenir dans dix ans pour baptiser son fils. Ce dernier aurait alors vingt ans et son père ne pourrait l'en empêcher. Elle promit de dire des messes en chinois pour les autres fidèles et le prêtre l'assura qu'il serait au rendez-vous. (SF, 11)

Dans le texte, Lisa Bresner fait allusion à la mission jésuite en Chine pour illustrer l'origine du conflit entre Monsieur Li et Madame Li, qui est de nature complexe et délicate. À l'époque évoquée, les premiers prêtres de la Compagnie de Jésus au cours du XVII^e siècle ont dû faire face à de considérables épreuves, notamment des préjugés et une répression sévère, y compris la barrière de la langue et la méfiance des autorités et de la population. Ce contexte historique sert de toile de fond pour explorer la confrontation subtile entre religion et culture, morale et tradition, qui se concentre dans le roman autour des conflits d'une famille peu ordinaire : sous les yeux de Monsieur Li, sa femme, depuis qu'elle croyait en Dieu, « possédée et folle » (SF, 46), refusait de faire l'amour avec lui, souhaitant convertir son fils à la religion et le séparer de son père ; tandis que selon Madame Li, lorsqu'elle était toute prête à offrir à son mari sa propre foi, ce dernier, qui « lit le monde dans sa langue de fou » (SF, 27), la « regardait prier comme on regarde de la morve couler au-dessus de sa tête » (SF, 27). Tout semble commencer avec l'arrivée du prêtre, et c'est bien la « religion » qui constitue la frontière invisible entre le couple, les sépare, repousse, sème la haine et la confrontation, et se pose comme témoin de l'absurdité du couple et de leur tragédie.

Dans le roman, ce sont les « yeux bleus » que Lisa Bresner prend comme métaphore pour circonscrire le problème entre Monsieur Li et Madame Li.

Afin de « réveiller » Madame Li et sauver leur amour, lorsqu'il restait quarante-deux jours avant l'anniversaire de sa femme, Monsieur Li a secrètement établi un plan, d'où vient la tragédie et le malentendu entre le couple :

[Il voulait] lui faire rappeler son village natal qu'elle adorait autrefois. Elle aimait tout particulièrement les oiseaux de Kunlun. Il pensait qu'en en voyant un elle aurait envie de retourner à Kunlun et oublierait ainsi ses histoires de bains religieux. (SF, 46)

Madame Li, dans sa douce naïveté, pensait que « tous les envoyés du ciel ont les yeux bleus, ils nous regardent du haut des cieux... » (SF, 25). Quant à Monsieur Li, il était convaincu que les oiseaux de Kunlun, ces créatures légendaires, qui possédaient également les yeux azurés, mais encore plus éblouissants, variant entre « vert, bleu, gris » (SF, 47), pouvaient l'aider à regagner l'amour de sa femme. C'est ainsi qu'il est parti à la recherche de cet oiseau mythique, en compagnie d'une chasseuse d'oiseaux chevronnée, pour combler le désir de son épouse. En même temps, conscient de la surprenante et divine beauté de l'oiseau, pour ne pas gâcher la surprise, il gardait jalousement le secret et contentait de donner rendez-vous à Madame Li quarante-deux jours plus tard.

Toutefois, pour Madame Li, laissée dans l'ignorance, maintenue dans l'obscurité la plus totale, ces quarante-deux jours se sont révélés être les plus longs et les plus insoutenables de sa vie. Le quarante-deuxième jour, alors que Monsieur Li et la chasseuse d'oiseaux sont enfin rentrés, après tant de jours d'attente, envahie par le doute, la peur, la jalousie et la folie, ne pouvant rien, elle s'est convaincue que son époux l'avait trompée avec une autre femme et a fini par les « poignarder tous les deux dans le cœur, puis leur arracher les yeux » (SF, 48) :

Je t'ai attendu quarante-deux jours, je t'ai cherché partout, et j'ai appris que tu étais avec cette femme, le chasseur d'oiseaux, elle porte bien son nom celle-là. C'était la fin de la mousson, il pleuvait encore un peu. Je t'ai vu sourire. Elle souriait aussi. Que m'apportais-tu pour mon anniversaire ? Le titre de tortue cocue ! J'avais tout de suite compris. Tu revenais de ta nuit de noces avec ta nouvelle concubine. Combien de fois t'avais-je dit que Dieu interdit aux hommes d'épouser plusieurs femmes ! Dieu ne t'avait pas puni. Il me laissait le faire à sa place. C'était à moi de te tuer. (SF, 64)

Certes, c'est bien la « religion » qui se trouve au cœur du conflit entre Madame Li et Monsieur Li. Si la religion et l'amour sont, comme l'a suggéré Georges Bataille⁴¹², la quintessence de la « communication » et de la « communion », alors le « manque de communication », tel un abysse d'angoisse et d'incertitude, semble être la source du problème entre le couple. Madame Li, profondément attachée à sa foi, submergée par la jalousie, le désir et l'illusion, tente désespérément de « défaire la communication », ou plus précisément, de « dissoudre la communion » entre son mari et la chasseuse d'oiseau en brisant toute continuité – par la mort. En leur arrachant les yeux, elle les enlève réellement la puissance communicationnelle et

⁴¹² Lisa Bresner est influencée par Georges Bataille et Sade. Des notes, des citations et des fiches de lecture sur l'œuvre de Georges Bataille et de Sade se trouvent dans ses manuscrits déposés à l'IMEC.

supprime effectivement leur capacité à s'échanger, car l'œil, cette « friandise cannibale⁴¹³ » qui suscite constamment le regard, est l'outil par excellence de la séduction et du désir, et doit donc être éliminé.

Chez Madame Li, lorsque la méfiance et la jalousie s'emparent de l'âme, elles peuvent devenir de terribles entraves à la compréhension et à l'expression de l'amour. En effet, c'est ce complexe de possession et de contrôle qui la rend presque follement poussée par la mort. « La possession de l'être aimé ne signifie pas la mort », explique Georges Bataille, « au contraire, mais la mort est engagée dans sa recherche. Si l'amant ne peut posséder l'être aimé, il pense parfois à le tuer : souvent il aimerait mieux le tuer que le perdre. [...] Ce qui est en jeu dans cette furie est le sentiment d'une continuité possible aperçue dans l'être aimé⁴¹⁴ ». Revêtue du manteau sacré de la religion, dissimulée sous l'apparence divine, elle paralyse et reconforte son cœur meurtri dans une mélange d'indulgence et de cruauté, cherchant à combler le vide béant de son âme de la manière la plus extrême – « le mal par le mal, me guérir d'un meurtre par le meurtre » (SF, 52) – il semble qu'elle ne vise ni à trouver une réponse, ni à satisfaire sa pulsion, mais au contraire, à revivre le traumatisme et à maintenir ouverte la béance du manque.

Dès lors, se sentant trompée et abandonnée, Madame Li se mettait à suivre une voie impraticable pour combler le manque et retrouver une sorte de « continuité perdue ». Pour rétablir une « communication » impossible, qui ne peut se créer que par la transgression et ne peut se faire « qu'à une condition que de recourir au Mal, à la violation de l'interdit⁴¹⁵ », elle s'est transformée en « déesse de l'amour, ange du jour et démon de la nuit » (SF, 75), tout en menant une vie d'abus et de déviance « au nom de Dieu ».

1.4.1.1 Amour profane et Amour sacré

Sous la plume de Lisa Bresner, Madame Li apparaît telle une falaise assaillie par les contradictions. D'un côté, elle se revendique chaste et s'insurge contre les unions impies : « Les païens finissent toujours par se retrouver et s'unir » (SF, 28). Mais d'un autre côté, elle s'autorise à tuer la nuit venue, lorsque « les anges dorment et ne nous regardent plus, ainsi, la nuit, on peut tuer, rejoindre la femme que l'on aime, voler son voisin sans danger d'être vu et

⁴¹³ Georges Bataille, « Œil », *Œuvres complètes*, tome 1, Paris, Gallimard, 1970, p. 187.

⁴¹⁴ Georges Bataille, *L'Érotisme*, Paris, Minuit, 1957, p. 22.

⁴¹⁵ *Id.*, « Jean-Paul Sartre et l'impossible révolte de Jean Genet », *Œuvres complètes*, tome 9, *op. cit.*, p. 314.

de perdre sa place au paradis » (SF, 29). Dans cette figure énigmatique de Madame Li, l'affrontement entre l'Amour profane et l'Amour sacré s'incarne de manière sublime, au travers de son identité double, angélique et diabolique : d'un côté, elle se présente comme « Madame Li, mère de Tianshi, femme convertie » ; de l'autre, elle est la « courtisane de la ville ».

Dans le roman, les histoires de Madame Li et de la courtisane sont contées en deux récits distincts. Au premier abord, l'image de Madame Li et la silhouette de la courtisane semblent n'avoir aucun lien, mais en fait, l'autrice insinue subtilement, à travers de nombreux détails, qu'elles ne forment en réalité qu'une seule et même personne.

Dans un premier temps, pendant le voyage de Tianshi, lorsqu'il rencontre une courtisane de la poudre épaisse, il reconnaît immédiatement en elle la voix et le parfum de sa mère. Bien que cette découverte le remplisse de honte, elle plante la graine du doute dans son cœur :

Il interrogea une femme surchargée de fard et d'essence de magnolia.

[...] Sa voix lui rappelait celle de sa mère quand elle chantait. C'était du temps de son père. Le son n'était plus très clair. Il était déjà sûr qu'elles portaient le même parfum. (SF, 41-42)

Et cette graine germe pleinement lorsque Tianshi découvre le vrai visage de sa mère :

Tianshi : [...] Maintenant, sur l'eau, je ne pense qu'à cette courtisane. Le frottement de la soie, le même que celui de ma mère. Tu ne l'as jamais entendue dire la messe ?

Fa Ming : Quelle messe ? Madame Li ne vient jamais à Nanyu.

Tianshi : Encore un mensonge ! Combien y en a-t-il encore ? (SF, 51)

Finalement, la véritable identité de Madame Li est révélée lors du retour du prêtre :

Ils trouvèrent une courtisane assise au pied de la croix. Le prêtre prenait des notes. Quelques hommes de Yinmen lancèrent des œillades à la courtisane. Elle gardait la tête baissée et faisait des petits trous dans la neige.

[...] La neige avait recouvert ses cheveux. Les flocons fondaient sur son front, et des gouttes d'eau effaçaient sur leur passage le fard blanc de ses joues. Le prêtre sortit un mouchoir et essuya son visage. Les gens de Nanyu se rapprochaient pour le voir.

« Madame Li ! »

Tout le monde répéta « Madame Li ! » (SF, 67-69)

Devant le prêtre, Madame Li enlève son masque. Les pensées accumulées déferlent, à travers une conversation tendue et dramatique, l'autrice dépeint de manière vivante le portrait d'une

femme alternant l'amour divin et profane, déchirée entre les étreintes charnelles et la spiritualité sacrée :

Le prêtre avança ses lèvres près de son oreille : « Avez-vous été baptisée ? »

– Oui, il y a dix ans, et j'ai sauvé plus de cent âmes depuis votre départ.

– En couchant avec eux, ma fille ?

– Pas seulement, en les tuant aussi.

– Mais c'est pire !

– Je l'ai fait pour qu'ils ne pèchent plus.

[...] « Que faites-vous ici ? »

« Oh, je suis de passage ici. J'attends la crucifixion. Je ne veux pas être pendue. Notez cela sur votre carnet. Un seul homme peut épouser plus d'une quarantaine de concubines. Mais qu'une concubine le trompe... eh bien, vous savez ce qui lui arrive... On la pend !

– Vous avez trompé votre mari, il veut vous pendre ?

– Il ne peut plus le faire, je l'ai tué.

« Voyons, je vais vous expliquer, oui, prenez des notes ! Pourquoi ici les femmes ne peuvent pas participer à l'amour universel ? Il n'y a que les courtisanes qui en ont le droit. Ce que mon mari ne savait pas, c'est qu'avant notre mariage j'ai connu beaucoup d'hommes et toutes les femmes sont comme moi. Kunlun est un paradis. L'être est un paradis ! L'amour est celui qui est partagé par tous, n'est-ce pas ? Les hommes qui m'aiment ne quittent pas leur femme et leur mère pour moi. Ils nous aiment toutes les trois à la fois. Ils œuvrent pour le bien-être de chacune, ce qu'ils font à l'une sert à l'autre.

« Mon mari refusait que je participe à ses aventures. Il aurait condamné combien de femmes à l'attendre tous les soirs ? Et dans la crainte d'être pendues, elles auraient passé leur vie à n'aimer que lui.

« Est-ce que Dieu est égoïste, ne vient-il que dans une seule âme ? Je fais comme lui, je partage ma chair.

« Je suis le plaisir invisible, le rêve accessible mais qui se dérobe à la vue. Ne suis-je pas Dieu moi aussi ?

« Je crée l'harmonie, recouds les sexes entre eux.

« Je sauve l'âme égarée dans les confins de sa prison charnelle, je la sauve de l'ignorance, cette pauvre âme qui ne contemple qu'elle seule sans rien donner à travers ses barreaux.

« Si je ne les avais pas tués, personne n'aurait pu connaître l'extase du don de soi.

[...] « S'aimer les uns les autres, c'est bien ce que vous m'avez dit en partant. Combien de Chinois le savent et placent cette devise sur le sommet de leurs jours ?

« Même pas l'empereur. Il n'a que faire de nous puisqu'il n'est pas Dieu. Aussi les Chinois se passent de Dieu aussi bien qu'ils se passeront de vos inventions. Mesurer le temps et les étoiles, qu'est-ce qu'ils s'en moquent !

« Le temps et l'éternité ne sont pas leurs cibles... Ils ne cherchent que l'unité, même dans l'amour, c'est désespérant. Il en va presque de même chez les courtisanes !

« Ils n'aimeront coucher qu'avec une seule d'entre elles. Après, elle devient une concubine condamnée ! Condamnée à n'avoir qu'un seul client. Le seigneur la préférera pendant un temps, et de nouveau la délaissera pour en épouser une autre. Jamais il ne les aimera toutes à la fois comme Dieu. Ici, vos convertis ont compris et ne se jalouaient pas. Je les aimais tous. Mais leurs femmes étaient très jalouses, elles auraient bien voulu avoir autant d'hommes que moi ! Elles n'avaient qu'à se convertir ! Devais-je les laisser détruire notre grande mission ? Ruiner notre espoir de voir enfin les Chinois réunis sous le seul et même regard de Dieu ? [...] « Devais-je tolérer qu'ils se trompent, qu'ils nous trompent... et fassent échouer notre mission ? »

Le village entier lui répondit : « Non, il ne fallait pas les laisser tout gâcher, non ! non ! »

Le prêtre les regarda.

[...] « Dieu pardonne. » (SF, 68-73)

Dans le texte, Lisa Bresner dépeint la figure de Madame Li, avec une écriture subversive et provocante, comme une femme désespérée et dissolue qui s'adonne à des activités bravant les normes sociales et religieuses. À travers le dialogue troublant entre Madame Li et le prêtre, l'autrice met en scène une confrontation entre des visions de l'amour et de la morale, et nous convie à explorer les thèmes de l'Amour profane et de l'Amour sacré, de la transgression, de l'érotisme, de la prostitution sacrée, et d'une sorte d'interdit chinois – la « concubine condamnée ».

Avec une touche à la fois rigide et poétique, le texte nous transporte dans un univers à la fois choquant et fascinant, où les codes sociaux et religieux sont bousculés avec audace. Nous voyons chez Madame Li une sorte d'érotisme que Georges Bataille décrit comme une expérience « égale et contradictoire, de l'interdit et de la transgression⁴¹⁶ ». L'usage des termes crus, tels que « en couchant avec eux » et « en les tuant », crée un fort contraste avec la figure du prêtre, qui incarne l'autorité morale et spirituelle. Cependant, cette crudité sert également à souligner la silhouette de Madame Li qui, sous la plume de Lisa Bresner, apparaît tel un fantôme

⁴¹⁶ Georges Bataille, *L'Érotisme*, op. cit., p. 39.

errant entre deux mondes : le monde profane qui est « celui des interdits », et le monde sacré qui « s'ouvre à des transgressions⁴¹⁷ ».

D'un côté, on perçoit en Madame Li une forme d'Amour profane qui est caractérisé par la recherche de la satisfaction charnelle, marqué par la transgression des normes sociales et morales, et illustré de manière explicite dans le texte par ses confessions sur le meurtre de son époux et ses liaisons charnelles avec les hommes du village. De l'autre, en tant que courtisane convertie, son comportement s'inscrit dans la catégorie de la « prostitution religieuse » décrite par Georges Bataille, faisant d'elle une incarnation de l'Amour sacré, qui implique une dévotion totale et une perte de soi dans l'extase mystique, et de là, « l'interdit transfigure, il éclaire ce qu'il interdit d'une lueur à la fois sinistre et divine⁴¹⁸ » :

La prostitution n'est d'abord qu'une consécration. [...] Dans la prostitution, il y avait consécration de la prostituée à la transgression. En elle l'aspect sacré, l'aspect interdit de l'activité sexuelle ne cessait pas d'apparaître : sa vie entière était vouée à la violation de l'interdit. [...] Les prostituées, en contact avec le sacré, en des lieux eux-mêmes consacrés, avaient un caractère sacré analogue à celui des prêtres⁴¹⁹.

Chez Madame Li, ses actes transgressifs trouvent leur justification paradoxale dans une interprétation dévoyée de l'Amour universel : l'amour est un bien commun, la jalousie et la possession sont des sentiments à éradiquer. En cédant à l'étreinte de multiples hommes et en les privant de vie, elle embrasse une transgression sensuelle qui cherche une expérience intérieure au-delà des limites de la conscience, invoquant des puissances obscures et violentes, et impliquant une frénésie destructrice jusqu'à la mort. La transgression de Madame Li est présentée dans le texte comme à la fois une source de plaisir et de désir, et une structure mortelle et destructrice dérivant de l'érotisme et de la violence : en couchant avec les hommes, elle s'incarne comme « le plaisir invisible qui crée l'harmonie », se donne comme le sacrifice et l'offrande ; en les tuant, elle le fait pour leur propre « bien », pour les empêcher de pécher et pour les conduire vers Dieu. En se considérant comme une déesse sacrée partageant l'amour et la chair, Madame Li fait écho à Madame Edwarda : « Que DIEU soit une prostituée de maison close et une folle, ceci n'a pas de sens en raison⁴²⁰. »

En outre, en plaçant le roman dans un contexte exotique, Lisa Bresner a doté de son personnage une double transgression, qui est celle de remettre en question les normes et les

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 71.

⁴¹⁸ *Id.*, *Les Larmes d'Éros*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1971, p. 91.

⁴¹⁹ Georges Bataille, *L'Érotisme*, *op. cit.*, p. 141-142.

⁴²⁰ *Id.*, *Madame Edwarda / Le Mort / Histoire de l'œil*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1956, p. 45.

valeurs sociales de son époque. Dans le texte, Madame Li critique la position des femmes dans la Chine impériale, affirme que les femmes devraient avoir les mêmes libertés que les hommes, et va même jusqu'à tuer ceux qu'il juge coupables de péchés pour les sauver de leurs propres faiblesses. En ce sens, la confrontation entre l'Amour profane et l'Amour sacré est interprétée, dans un deuxième temps, par l'opposition entre « l'interdit chinois » et « la doctrine chrétienne ». Et le centre de la tension se trouve bien dans les problèmes de la monogamie et la polygamie, de la position de femme dans l'amour, de la chasteté, de la fidélité, de la possession et la trahison. Dans le contexte, la souffrance de Madame Li trouve sa source dans la trahison de son mari. Bien que cette accusation soit fausse et imaginaire, elle a provoqué la folie de Madame Li. Dans sa conversation avec le prêtre, d'emblée, elle se pose des questions poignantes sur la raison pour laquelle les hommes peuvent avoir plusieurs épouses et concubines, alors que les femmes, emplies de peur et de terreur, ne peuvent être que fidèles aveuglement. Comparée à l'oppression et à la contrainte traditionnelles imposées aux femmes en Chine, la doctrine chrétienne de la sainteté et de la loyauté – « Dieu interdit aux hommes d'épouser plusieurs femmes » (SF, 64) – est devenue naturellement un outil et un moyen de transgression et de vengeance pour Madame Li, un outil qui suppose une « complicité de la loi et de la violation de la loi⁴²¹ ».

Cependant, l'identité binaire, voire bipolaire, « sacré-profane » de Madame Li comporte de nombreuses contradictions : en tant que femme convertie, elle devient intouchable, sacrée, mais elle est également porteuse de l'ambivalence inhérente à ce sacré ; plus elle est sacrée, plus elle est maudite. Dans un premier temps, l'Amour universel qu'elle pratique passe par des meurtres et un débordement du désir, ce qui va à l'encontre du christianisme lui-même. D'un côté, elle reconnaît l'équivalence entre la prostitution religieuse et l'Amour universel, mais d'un autre côté, elle considère les hommes qui la fréquentent comme des pécheurs et leur ôte la vie. Elle sanctifie et rationalise son propre comportement, tout en méprisant le commerce corporel des autres. En surface, elle dénonce la possessivité et la jalousie dans l'Amour profane, tout en affirmant le partage de l'amour et de la chair ; mais en réalité, toutes ses actions ne sont qu'une vengeance pour la déloyauté de son mari. Son cœur blessé et sa solitude projettent sa haine envers tous les hommes et femmes du village, et elle utilise la religion pour dissimuler son désir et se consoler de sa douleur inassouvie. Quant à son identité de « défenseur des droits de femmes et de l'égalité des sexes », en effet, dans le texte, les actions de Madame Li ne donnent point aux femmes du village le droit de s'exprimer pleinement ; au contraire, sous le masque

⁴²¹ Georges Bataille, *L'Érotisme*, op. cit., p. 40.

de la religion, elle prive les femmes de leur droit et de leur liberté d'aimer. En se proclamant « la demeure du désir de toutes les femmes de l'empire » (SF, 71), son attitude envers les femmes ne montre en réalité aucune pitié, aucune grâce.

Fondamentalement, dans le dialogue, tout n'est que masque : que ce soit l'Amour sacré, l'Amour universel, le sacrifice ou la défense du désir féminin, tout n'est qu'apparence, déguisement et excuse. Tout cela ne sert qu'à cacher l'égoïsme et les désirs de Madame Li. Tandis que les hommes et femmes du village ne sont, malheureusement, que des boucs émissaires. Car la véritable situation est que, aux yeux de Madame Li, tous les hommes ne sont que des représentations de Monsieur Li. Elle les traite par amour et se donne à eux, mais en même temps, elle éprouve plus de haine que d'amour envers eux. Donc, après l'union charnelle, elle les punit et les tue, en utilisant une « perte éternelle » contre une « possession éternelle ». De même, toutes les femmes ne sont pour elle qu'une incarnation de la chasseuse d'oiseaux, elle attire et tue leurs époux comme un rituel de vengeance.

Quand les masques tombent, comme décrit dans la citation précédente, la neige fond sur le visage de la courtisane, lorsque le prêtre essuie son maquillage épais avec un mouchoir, le vrai visage de Madame Li apparaît, elle tombe de son piédestal sacré et redevient ce qu'elle est réellement – une femme profane, blessée, impuissante et folle.

Dans l'écriture de Lisa Bresner, on trouve une certaine ambiguïté soigneusement transposée et une situation sans issue conçue pour le personnage de Madame Li, qui est piégée dans une lutte entre l'Amour profane et l'Amour sacré, tel un serpent mordant sa propre queue, répétant sans cesse sa douleur. Lisa Bresner a osé recourir dans ce texte à la forme d'expression la plus intuitive et la plus saisissante : le monologue, offrant ainsi une toile de fond parfaitement adéquate pour dépeindre les luttes intérieures et la démence de Madame Li. En ce qui concerne les propos tenus, l'autrice a habilement emprunté à la théorie et aux pensées de Georges Bataille concernant l'érotisme, la transgression, l'interdit et le sacré, tout en y ajoutant les mystérieux tabous traditionnels chinois et le contexte complexe de l'arrivée des missionnaires au XVII^e siècle. Dans son ensemble, le texte est riche de poésie, de couleurs exotiques et de réflexion philosophique.

1.4.1.2 L'œil de Caïn

Dans *Le Sculpteur de femmes*, le « regard » est un thème récurrent du début jusqu'à la fin : les yeux crevés, les anges aux yeux bleus et les diables aux yeux rouges, la fascination presque obsessionnelle de Madame Li pour les yeux bleus, le départ de Monsieur Li dans les montagnes à la recherche de l'oiseau de Kunlun aux yeux tricolores, les sculpteurs remplis des yeux... Il semble que le « regard » soit le moyen de connexion de tout, où toutes les choses naissent, circulent, changent, transforment et disparaissent. Le regard est un vecteur émotionnel qui transmet toutes sortes de sentiments complexes tels que l'amour et la haine, tout comme le souligne Madame Li :

Nous cherchions mutuellement dans nos yeux... la vérité. Déjà l'amour naissait le long de cette pénétration des regards. Nous nous fixions des heures entières pour savoir la vérité... comme vous le faites quand vous confessez quelqu'un. (SF, 73)

C'est pourquoi, lorsqu'elle a cru que Monsieur Li avait une liaison, elle l'a non seulement tué, mais lui a également arraché les yeux. Au cœur du roman, les actes de « mutilation des yeux » de Madame Li s'inscrivent en un triptyque de violence implacable. Tout commence par l'arrachement sauvage des yeux de son mari et de la chasseuse d'oiseaux, inaugurant une série macabre d'horreurs. Désormais investie d'une mission funeste, Madame Li sombre dans une folie vengeresse et se charge de l'exécution des femmes du village, exigeant de son fils qu'il leur ôte la vie et les yeux. Mais le paroxysme de l'horreur est atteint lorsque son propre fils subit à son tour la mutilation de ses yeux par sa mère. « Que faire de l'œil, sinon le crever⁴²² ? » En un ballet de cruauté et de perversion, Madame Li entraîne tout un univers dans sa chute, jusqu'au moment où la vérité est révélée, elle se crève les yeux.

Dans sa correspondance avec l'écrivain Ook Chung, Lisa Bresner a exprimé qu'elle a été inspirée par l'épisode de Caïn dans la Bible⁴²³. Dans *Le Sculpteur de femmes*, elle semble également avoir utilisé cette métaphore de « l'œil de Caïn » dans sa propre création littéraire. En décrivant les activités intérieures et le comportement transgressif de Madame Li, l'autrice a subtilement réécrit, remodelé, altéré et transformé cette image symbolique. En s'appropriant l'identité de Caïn, connu comme « le premier meurtrier du monde » et « le jaloux pécheur »,

⁴²² Roland Barthes, *Œuvres complètes (1962-1967)*, Paris, Seuil, 2002, p. 492.

⁴²³ Ook Chung, « La castration créatrice », *op. cit.*, p. 134.

Lisa Bresner souligne avec une saisissante acuité les contradictions et la folie qui habitent Madame Li, en lien avec son acte criminel.

Dans la représentation de la personnalité et du caractère de Madame Li, la « jalousie » s'impose en filigrane comme un thème obsédant. Dans un premier temps, poussée par la jalousie et la peur, Madame Li a tué son mari et la chasseuse d'oiseaux, leur arrachant les yeux en guise de châtiment. Ensuite, cette jalousie se mue en une sorte de haine pathologique, qui est imposée à tous les hommes et les femmes du village. Madame Li, en cherchant à sacrifier les autres pour combler son propre manque intérieur, accuse « l'infidélité masculine » et « la jalousie féminine », estimant qu'ils ne se préoccupent que du « rapport charnel » (SF, 73) et ne peuvent supporter ni accepter le « regard sacré », un regard qui « ne touche rien mais perce tout, au-delà de toute jouissance » (SF, 73). De là, elle se donne une mission sacrée, qui consiste à les empêcher tous de « se tromper » (SF, 73).

Ainsi, surgit dans le roman la première des réécritures concernant la métaphore de « l'œil de Caïn ». Ici, l'autrice inverse les rôles de Dieu et de Caïn : Madame Li se faisant passer pour « Dieu » (« Ne suis-je pas Dieu moi aussi ? » (SF, 70)), tandis que les cibles de sa punition – les femmes en tant que « pécheresses jalouses » et les hommes en tant que « pécheurs de désir et d'infidélité » – deviennent les incarnations de Caïn.

Les châtiments infligés par Madame Li aux femmes du village sont empreints d'ironie et de contradictions, car si ces dernières sont considérées comme des « pécheresses jalouses », l'origine de leur péché réside en la présence de « courtisane du village », c'est-à-dire Madame Li elle-même :

Le prêtre : Pourquoi ce déguisement de courtisane ?

Madame Li : L'unique moyen d'être à l'abri des représailles. Les femmes du village savent qui est madame Li, elles n'ont pas fait l'amour depuis dix ans, je suis sûre qu'elles voulaient me tuer.

Le prêtre : Pourquoi ne l'ont-elles pas fait ?

Madame Li : À Nanyu, elles n'osaient pas à cause de leur mari. Un jour, elles m'ont suivie jusqu'à Yinmen. J'ai eu l'idée de les tuer. Et puis... (SF, 75)

Et quant à la punition infligée aux hommes, Madame Li a manifesté une violence ultime dans la punition de Monsieur Li : après avoir tué les femmes du village, elle leur arrache les yeux, les place dans des sculptures en argile et dispose celles-ci autour de la stèle de la tombe de son époux. Aux yeux de Madame Li, la nature même des hommes, leur désir, leur envie et

leur infidélité, est à la racine de tout crime et de tout drame. Tel « Caïn », ils sont les « premiers meurtriers du monde », ayant « tué » l'amour des femmes et nourri leur cœur jaloux :

[...] Il m'a fallu dix ans pour les faire venir toutes, une à une pour que ton fils les tue et t'apporte leurs yeux. Ces yeux dans lesquels tu les aurais aimées. »

Elle [Madame Li] changea la position des sculptures qui regardaient vers le ciel. Elle les plaça pour qu'elles regardent toutes la stèle.

« Maintenant, vois ! Ces yeux te haïssent, tu es condamné à supporter leurs regards qui te reprochent d'être la raison de leur état. Elles sont mortes à cause de toi et leurs yeux éternellement fixés sur ton cadavre t'accuseront toujours. (SF, 65)

Dans le passage, la reproche puissante, empreinte de chagrin de Madame Li nous amène naturellement à penser au dialogue entre Dieu et Caïn :

10 Et Dieu dit : Qu'as-tu fait ? La voix du sang de ton frère crie de la terre jusqu'à moi.

11 Maintenant donc tu seras maudit, même par la terre, qui a ouvert sa bouche pour recevoir de ta main le sang de ton frère.

12 Quand tu laboureras la terre, elle ne te rendra plus son fruit ; tu seras aussi vagabond et fugitif sur la terre. (Genèse 4 : 10-12)⁴²⁴

Tel « l'œil de Dieu » qui poursuit et surveille de près Caïn, le regard punitif de Madame Li suit toujours étroitement Monsieur Li, ne lâchant jamais, l'enserrant tel un spectre tourmenté et le hantant sans répit, où qu'il aille, même jusqu'à la mort, dans la tombe. « L'œil était dans la tombe et regardait Caïn⁴²⁵ », écrit Victor Hugo avec effroi ; « le pardon ne suffit pas pour oublier et la mort n'est pas radicale » (SF, 74), répond Lisa Bresner en écho. Dans le roman, à travers un monologue à la fois poétique et poignant, l'autrice dépeint la douleur profonde de Madame Li qui, en tant qu'une « déesse de l'amour » (SF, 75), est incapable de « pardonner » :

Comment détruire ce qui existe sous nos cheveux, sous notre peau... Les fautes sont des fantômes qui hantent notre corps. Elles se gravent dans nos gestes et tambourinent dans nos gorges. Elles vous poursuivent et se couchent avec vous dans la tombe. On n'est jamais coupable d'avoir commis une faute. On est coupable de vivre et de mourir pour elle. Est-ce que la mort vous enlève la pensée pour en prendre conscience ? Dieu pense à notre place, et le ciel, ce peuple d'anges, ouvre les yeux à votre place pour que toujours vous soyez en face à face avec vous. (SF, 74)

⁴²⁴ *La Sainte Bible*, traduction révisée par Jean-Frédéric Ostervald, Les livres du vieux testament, Genèse, chapitre IV, Histoire de Caïn et d'Abel, Société biblique britannique et étrangère, 1867, p. 4.

⁴²⁵ Victor Hugo, « La Conscience », *La Légende des siècles*, Hetzel, 1859, I, p. 18.

Dans ce passage à la plume poétique et évocatrice, Lisa Bresner utilise des phrases concises et des images puissantes, usant des métaphores telles que « les fautes sont des fantômes qui hantent notre corps » et « se couchent avec vous dans la tombe », pour mettre en relief le poids insoutenable des remords et des erreurs sur l'âme humaine, ainsi que la persistance inlassable de la culpabilité, malgré toutes les tentatives pour la dissiper. En cela, ce texte partage de nombreuses affinités thématiques avec le poème « La Conscience » de Victor Hugo, où la conscience, telle une ombre funeste, un ver rongeur, une voix intérieure, ou encore un œil omniprésent, pousse l'individu à se repentir sans cesse de ses fautes.

Cependant, dans le roman, il apparaît que c'est Madame Li elle-même qui incarne véritablement l'image de « Caïn ». En analysant l'intrigue du roman, il est indéniable que Madame Li est le « premier meurtrier » et la « femme jalouse », car sa peur et sa jalousie sont clairement le point de départ de toute la tragédie. Ainsi, dans le roman, surgit la seconde réécriture de la métaphore de « l'œil de Caïn », c'est-à-dire que l'autrice a créé, à travers le personnage de Madame Li, une image contradictoire de Caïn. Bien que Madame Li soit elle-même Caïn, elle se proclame « Dieu » et punit, de manière paradoxale, celui qu'elle pense être Caïn dans son cœur.

Tout comme Caïn, c'est la « jalousie » qui a entraîné Madame Li sur le chemin du meurtre. Lorsque Caïn a refusé de reconnaître et de faire face à sa propre culpabilité, en déclarant obstinément : « Je ne sais : suis-je le gardien de mon frère, moi⁴²⁶ ? (Genèse 4 : 9) », Madame Li, quant à elle, a également une compréhension altérée de sa propre faute :

Que reste-t-il à faire ? À commettre le plus de fautes possibles. Elles se mélangent avec le bien et l'on oublie ce que c'est. L'acte est toujours là mais la couleur de sa nature est partie. La pensée de la faute s'envole, la faute devient la nature de l'être... et qui se soucie ensuite de changer sa nature ? Grâce à l'échange des regards, j'ai perdu mes mauvais souvenirs. Les fautes de mon mari. L'image de mon mari avec cette femme s'est tachetée de vide. (SF, 74)

En se noyant dans la multiplication des fautes, Madame Li perd peu à peu de vue la véritable essence de son geste et finit par s'habituer à cette nouvelle nature fautive. La couleur de la faute s'estompe et elle devient la norme, la nature même de son être : en tant que Caïn, Madame Li habite la faute.

⁴²⁶ *La Sainte Bible*, traduction révisée par Jean-Frédéric Ostervald, Les livres du vieux testament, Genèse, chapitre IV, Histoire de Caïn et d'Abel, *op. cit.*, p. 4.

Au centre de la jalousie et de la violence meurtrière de Madame Li, se trouve une obsession malade pour l'objet le plus précieux qui soit : l'amour. Elle s'en prend à cet amour en éliminant froidement ceux qui lui portent envie, mais en réalité, elle se punit elle-même. Car « le moi se constitue en même temps que l'autre dans le drame de la jalousie⁴²⁷ », comme l'affirme Lacan, « la jalousie représente en son fond non pas une rivalité vitale, mais une identification mentale⁴²⁸ ». De ce fait, dans le roman, les yeux des femmes du village qui contemplent la tombe de Monsieur Li se muent en autant « d'œil de Dieu ». Cet œil fixe Madame Li avec une tristesse brûlante, sans lui laisser la moindre échappatoire.

Et finalement, tel un oracle implacable, « l'œil de Dieu » qui châtie Madame Li arrive à son terme. À la fin du roman, Lisa Bresner organise un tournant inattendu qui emporte tout le récit vers son apogée :

Un des cavaliers [...] lui présenta une petite boîte verte.

[...] Elle [Madame Li] prit la boîte et l'ouvrit.

Un squelette d'oiseau et un rouleau de papier.

Ses mains caressèrent le rouleau. Son souffle s'éteignait au fur et à mesure qu'elle avançait ses doigts sur les caractères. Les lignes venaient s'offrir malgré elle :

« À mon épouse bien-aimée,

L'oiseau de Kunlun qui manquait tant à tes yeux,

Qu'ensemble nous l'admirions chanter et voler,

Qu'il salue nos futurs enfants...

Ton mari qui a rêvé quarante-deux jours

de cueillir les magnolias de ta beauté. » (SF, 76)

« Et il arrivera que quiconque me trouvera, me tuera⁴²⁹ (Genèse 4 : 14) », soupire Caïn lorsque le sentiment de culpabilité l'a finalement submergé comme une vague dévastatrice. Madame Li, quant à elle, après avoir parcouru le contenu du rouleau, « s'est retrouvée ». Dès lors, elle est devenue irrémédiablement l'objet qui est à la fois perdu et retrouvé, telle une figure tragique emportée par les flots tumultueux du destin, tout en se transformant de « Caïn » en « Œdipe » :

⁴²⁷ Jacques Lacan, « Les complexes familiaux dans la formation de l'individu », *Autres écrits*, Paris, Seuil, 2001, p. 43.

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 37.

⁴²⁹ *La Sainte Bible*, traduction révisée par Jean-Frédéric Ostervald, Les livres du vieux testament, Genèse, chapitre IV, Histoire de Caïn et d'Abel, *op. cit.*, p. 4.

Tous les nouveaux fidèles se retournèrent pour acclamer madame Li et le prêtre. Aucun cri ne partit. Le prêtre avait un poignard dans le cœur. Madame Li avait les yeux crevés et répétait :

« Je me suis trompée, je me suis trompée. » (SF, 77)

Devant la cruauté implacable du réel, Madame Li a abandonné sa foi et s'est crevé les yeux en guise de punition pour elle-même. Et le « cri » poussé par les nouveaux fidèles, « fait le gouffre où le silence se rue⁴³⁰ », un silence « pire que la vérité et l'ignorance, un silence de mort vivant » (SF, 35).

Le roman s'achève brusquement, emporté par les confessions de Madame Li qui répète sans cesse : « Je me suis trompée, je me suis trompée ». Sans plus de descriptions ni d'explications, cette phrase de Madame Li contient déjà tout. L'autrice joue ici avec l'art de la suggestion, laissant place au silence pour permettre aux lecteurs de se perdre en conjectures.

Ainsi, le rideau tombe sur cette tragédie familiale, sur ce théâtre d'émotions qui a joué sa partition jusqu'au bout. À la fin de l'histoire, lorsque toute la vérité a été dévoilée au grand jour, il est apparu que toutes les souffrances découlaient d'un simple malentendu, d'un infime écart de compréhension. Et pourtant, tel un immense bouleversement, cette faille de communication a pris de l'ampleur, dévalant la montagne telle une boule de neige qui ne cesse de grossir, tout comme la scène que dépeint l'autrice vers la fin du roman :

Madame Li leva la tête vers le sommet de la montagne.

Une avalanche grondait. Les sculptures se brisèrent contre les arbres de la forêt. Les oiseaux chassés par le bruit planèrent au-dessus du village.

Tous les futurs convertis de Nanyu regardaient la montagne cracher ses blocs de neige.

Les éboulements cessèrent, la neige tomba par vagues feutrées.

Les oiseaux regagnèrent leurs branches. (SF, 76)

Tout comme *Pékin est mon jardin*, dans *Le Sculpteur de femmes*, les conflits qui déchirent les parents sont décrits autour du thème de la « religion ». Entre Madame Li et Monsieur Li, la discorde prend naissance avec la propagation du christianisme en Chine. Puis, dans le sillage d'un malentendu, une suite de transgressions est suscitée chez Madame Li, qui se déploient, sous la plume de Lisa Bresner, autour des thèmes religieux tels que « l'Amour universel », « l'œil de Dieu », « l'œil de Caïn », « le péché et la punition », et est traitée par des

⁴³⁰ Jacques Lacan, « Problèmes cruciaux pour la psychanalyse », *Le Séminaire*, livre XII, leçon du 17 mars 1965, inédit.

dispositifs littéraires tels que la théorie de Georges Bataille ou les récits bibliques. Dans l'ensemble du roman, le conflit entre Madame Li et Monsieur Li est traité avec les méthodes du roman policier⁴³¹. L'autrice utilise des techniques telles que la narration à rebours, les digressions, les souvenirs et la mise en place de suspens pour créer une atmosphère étrange et curieuse. En outre, de nombreux monologues et dialogues sont intégrés, ce qui confère au texte une attractivité et une force d'impact, bien plus que dans une narration simple et directe. De plus, en insérant de nombreux éléments de religion, de philosophie et de culture dans la narration, tout en situant l'histoire dans la Chine du XVII^e siècle, Lisa Bresner dépeint de manière indirecte l'absurdité, l'étrangeté et la folie du drame familial.

En partant de ses souvenirs d'enfance, Lisa Bresner parvient avec finesse à imbriquer et mêler dans sa pensée le drame familial de sa jeunesse et les enseignements religieux qu'elle a reçus, leur permettant ainsi de fermenter et de s'entremêler pour former un terrain de création, et de donner naissance à un univers littéraire unique et captivant.

1.4.2 Le conflit filial : la violence du voir

Pour un enfant, les disputes et les conflits entre ses parents sont lourds, oppressants et difficiles à comprendre, tout comme un épais brouillard qui enveloppe la forêt la nuit, sinistre, étrange et inquiétant, obstruant la vision et le plongeant dans la peur, l'incertitude et l'impuissance. Cette angoisse « floue » est bien expliquée dans *Pékin est mon jardin* à travers la « myopie » de Lucette.

Mais lorsque les conflits entre les parents atteignent leur apogée, aboutissant inévitablement à leur séparation, le choc soudain est semblable à un éclair qui fend brusquement la nuit forestière, éclairant en une fraction de seconde la cruelle « réalité », mais blessant également les yeux de l'enfant, voire les forçant à se cacher derrière les mains et couvrir les yeux par peur. Cette « horreur de voir et de savoir », violente et éprouvante, trouve une description poignante dans *Le Sculpteur de femmes*, où Tianshi, ayant perdu ses yeux, ne peut

⁴³¹ Lisa Bresner explique sa motivation pour écrire *Le Sculpteur de femmes* : « Moi, ma passion vient des romans japonais qui m'inspirent pour écrire sur le crime. » Lisa Bresner rencontre le cinéaste Alain Comeau. Rencontre N° 8, ARTE, 1992. Disponible en ligne à l'adresse : [Lisa Bresner mit/avec Alain Comeau \(part 1\)](#), consulté le 22 octobre 2022.

supporter que toutes les violences que ses parents lui font subir et plonge dans l'obscurité la plus totale.

1.4.2.1 Entre innocence et ignorance : Œdipe en Chine

Dans *Le Sculpteur de femmes*, la violence du voir ne se limite pas à une simple perception visuelle, elle transcende également les frontières de l'âme, de l'esprit, de l'inconscient et du psychisme. Tianshi, pris dans les rets d'une tragédie familiale qui le maintient dans un perpétuel état d'innocence et d'ignorance, devient malgré lui le « complice », la « victime » et le « bouc émissaire » du drame.

Dans le roman, Lisa Bresner s'inspire librement de la pièce de Sophocle *Œdipe Roi* ainsi que de la théorie du « complexe d'Œdipe » de Freud pour créer une réécriture originelle. Cette revisite de l'histoire classique dans un contexte exotique permet à l'autrice de plonger le lecteur dans une atmosphère de mystère et de tragédie, tout en explorant la complexité de la personnalité de Tianshi, qui est façonné en une figure tragique et maudite.

Contrairement à *Œdipe Roi* où le protagoniste doit surmonter une série d'épreuves avant de découvrir la cruelle vérité qu'il a tué son père, dans *Le Sculpteur de femmes*, d'emblée, l'autrice dévoile l'identité du « parricide » de Tianshi ainsi que le terrible secret qui pèse sur son destin à travers une conversation avec Madame Li :

Madame Li : [...] Ton pauvre père ! Tu l'as tué en plein jour, ce n'était pas raisonnable.

Tianshi : En plein jour ? L'autre jour tu m'as dit que c'était la nuit !

Madame Li : Enfin, tu ne te souviens pas ?

Tianshi : Non, il ne me reste rien du jour où je l'ai tué.

Madame Li : Tu t'étais disputé avec lui au sujet de ton baptême. Il est parti très longtemps, plus d'un mois peut-être, à son retour tu l'as poignardé, il devait être quatre heures de l'après-midi. Tu vois, c'était le jour !

Tianshi : Tu ne m'as pas puni assez sévèrement, je me sens encore coupable. (SF, 26)

Toutefois, comme dans *Pékin est mon jardin*, l'image paternelle dans *Le Sculpteur de femmes* est également « absente », ne se manifestant que dans les conflits avec sa mère et dans les souvenirs et l'imagination du protagoniste. Pour Tianshi, évoquer le désir de « tuer mille fois

ce père qui lui disait toujours non » (SF, 20) n'est qu'une manifestation d'un poids moral écrasant, qui retient son esprit dans les rets de la culpabilité. Car le fantôme de son père, absent et présent tout à la fois, ne cesse de le hanter même après sa mort.

Quant à sa relation avec Madame Li, le complexe d'Œdipe s'exprime de façon subtile à travers une relation binaire et tordue de « complice-victime » qu'ils partagent, et met ainsi en lumière les tendances filiales contradictoires.

En premier lieu, Tianshi révèle chez lui un attachement ainsi qu'une admiration instinctive que l'enfant éprouve envers sa mère, une émotion complexe qui est souvent entremêlée d'une jalousie envers son père, comme en témoigne ce passage dans le roman :

Lorsqu'il dormait, il savait que sa mère veillait au-dessus de lui. Dans l'ombre de ses songes, les prunelles de sa mère lui lançaient des œillades. Il jalouait un peu son père. Tant de regards le protégeaient, lui qui n'était qu'un mort, qui ne pouvait plus écrire sur les murs... (SF, 32)

Ce complexe se manifeste également, dans un deuxième temps, de manière indirecte et ambivalente à travers son rôle de « complice » de Madame Li. Dans l'analyse du personnage de Madame Li, nous avons souligné qu'elle projette sa propre jalousie sur toutes les femmes du village, exigeant que son fils les tue, leur arrache les yeux pour des sculptures qu'il dispose sur la tombe de son mari. Bien que Tianshi ait des doutes sur la cruauté et l'absurdité de la demande de sa mère, il est convaincu par ses mensonges absurdes quand elle affirme que « les yeux des femmes aideront son père à trouver l'entrée du paradis », (SF, 23) et s'engage tout de même dans les meurtres comme moyen de se racheter pour avoir tué son père. « Depuis dix ans qu'il tuait des femmes, il n'avait pensé qu'à s'acquitter de sa dette envers son père qui était mort sans savoir où il fallait aller pour trouver le repos » (SF, 28), ainsi, refoulant ses doutes et sa peur, Tianshi finit par voir le crime comme une forme d'expiation et se conforme aux souhaits de sa mère. Bien qu'il soit perplexe et désorienté, il semble comprendre, dans une certaine mesure, les motivations de sa mère. Cela est prouvé dès le début du roman, dans la scène cruelle de l'arrachage de l'œil, lorsque Tianshi, d'une voix indifférente et détachée, déclare à la femme : « Attention petite étourdie ! Tu vas l'arracher complètement. Encore un peu de patience, je crois qu'il te fait un signe, regarde ! » (SF, 15) Cette scène révèle l'image d'un tueur impitoyable et insensible. « Le comble de la cruauté », comme l'explique Lisa Bresner, « réside dans l'acte d'un innocent, d'un pur, d'un candide. La cruauté, le sadisme, l'érotisme marquent la perte de

l'âge de raison. Soit l'on reste alors dans l'enfance, soit l'on pénètre avec l'alibi de l'ignorance, une folie qui n'ignore justement pas sa douceur et sa terreur⁴³² ».

Et le point culminant de l'ambiguïté entre Tianshi et Madame Li, frôlant les limites de « l'inceste », est révélé à travers la rencontre fortuite entre Tianshi, Œdipe, et la courtisane, nouvelle Jocaste. En effet, dans cette scène, Tianshi, nullement averti de l'identité véritable de la courtisane, la rejoint afin de lui demander son chemin, créant ainsi un moment de tension latente, imprégné de danger et de séduction :

[...] Il interrogea une femme surchargée de fard et d'essence de magnolia.

« Où habite la famille du chasseur d'oiseau, bien-aimée courtisane ?

– Ne perds pas ton temps à aller chez eux, viens plutôt chez moi. Je ne te demanderai pas grand-chose, je vois que tu es jeune et encore sous les ailes de la poule.

– Je suis navré, je n'ai pas d'argent. Je veux juste aller voir un oiseau.

– Un oiseau rare, étranger ?

– Oui, je viens de très loin, vous savez. Je suis pressé... comme tous les voyageurs.

– Je croyais au contraire qu'ils aimaient errer des journées entières dans les bras de nous autres. Je connais la musique et je sais écrire des poèmes. Je peux jouer un peu pour toi.

– Une autre fois. Je n'oublierai pas vos sœurs lors de ma prochaine escale, c'est promis. Dites-moi où ils habitent. (SF, 41)

Toutefois, il est intéressant de noter que, dans le roman, bien que le personnage de Tianshi évoque inévitablement la tragédie œdipienne, il n'en porte pas pour autant la malédiction et le destin implacable. En réalité, en réinventant astucieusement *Œdipe Roi* et en donnant vie à Tianshi, l'autrice a opéré une subtile « inversion » de l'image d'Œdipe : tandis que ce dernier découvre avec effroi sa propre culpabilité dans le meurtre de son père et l'inceste avec sa mère, Tianshi, lui, chemine vers la découverte de la vérité qu'il n'a pas réalisé le parricide, et dévoile peu à peu les hypocrisies de sa mère dissimulées derrière le voile de la religion. Pourtant, cette découverte, étant donné qu'elle est ponctuée d'obstacles et de contradictions, n'est pas sans susciter l'horreur de voir et de savoir.

Dans le texte précédent, nous avons expliqué que le véritable meurtrier de Monsieur Li était Madame Li elle-même. Ce point a également été confirmé dans l'intrigue de Tianshi : lorsque Fa Ming, la fille du chasseur d'oiseau, confie à Tianshi qu'il était en réalité avec son

⁴³² Ook Chung, « La castration créatrice », *op. cit.*, p. 130.

frère le jour de la mort de Monsieur Li, Tianshi prend tout de suite conscience de toute la vérité. Cependant, la prise de conscience arrive trop tard, car même si Tianshi n'a pas commis de « parricide », il ne peut effacer le fait qu'il a tué quarante-deux femmes. En tant que criminel impénitent et complice de sa mère, Tianshi devient le sacrifice dans la relation brisée de ses parents. Certes, aux yeux de Madame Li, Tianshi est le prolongement de l'âme et de l'esprit de son défunt mari, ce qui condamne sa folie et sa haine à se projeter inévitablement sur son propre fils : face à l'impossibilité d'empêcher Monsieur Li d'aimer d'autres femmes, elle doit empêcher son fils de suivre le même chemin que son père en éradiquant chez eux tout désir envers le monde matériel. Poussée par cette obsession, Madame Li lui ôte la vue, le forme en assassin et lui ment en lui promettant que s'il devient prêtre, il recevra « des [yeux] bleus de la main de Dieu » (SF, 55) – d'où vient son prénom « Tianshi 天使 *Tiānshǐ* », qui signifie « ange » en chinois. Dans le roman, cette vérité cruelle est mise en lumière par les échanges entre Tianshi et Fa Ming, ainsi que par le monologue de Madame Li :

Tianshi : Elle m'a dit que j'avais tué mon père... elle m'a puni. [...] Elle voulait que je tue quarante-deux femmes, que je leur arrache les yeux. Elle m'a tout appris. Comment ne pas faillir, sculpter un visage dans l'argile pour y installer les yeux... Nous avons marché cent fois ensemble de chez moi à la tombe et de la tombe à chez moi. Un jour, j'ai refusé de continuer. Je ne voulais plus tuer personne. Elle a tué la première femme à ma place et l'a bourrée de billes de plomb pour qu'elle coule dans le fleuve. J'ai vomi pendant trois jours. Elle a alors décidé de m'arracher les yeux. Pour ne plus avoir peur, pour ne pas tomber amoureux, et peut-être pour ne pas voir ce qu'elle faisait. [...] Dix ans de punition pour un crime que je n'ai pas commis.

Fa Ming : Tu en as commis d'autres. J'ai peur pour moi. (SF, 51-52)

Le monologue de Madame Li à son défunt mari : Mon calvaire va prendre fin, je vais me débarrasser de lui. Plus une miette de cet être ne rencontrera désormais mon regard. Même si je suis myope, je le vois encore trop. Comme il ressemble à son père le jour de notre mariage ! [...] Il [Tianshi] va enfin devenir prêtre et partir avec les autres en Europe. Il priera pour moi et me pardonnera tout. [...] Quel fils, quelle bonne idée de lui avoir enseigné la religion ! [...] Heureusement qu'il est resté pur ! Il m'écoute en bon aveugle qu'il est. (SF, 61)

Dans la tragédie de Tianshi, il s'effondre dans un état « aveugle » total : aveugle des yeux et du cœur. Happé par un mensonge qui l'entraîne dans une spirale de violence – « Tu as tué ton père » – il doit s'adonner à un acte encore plus monstrueux : tuer quarante-deux femmes et offrir leurs yeux à son père pour racheter cette faute. Ici, lorsqu'il s'agit de la relation « père-enfant », Lisa Bresner emploie à nouveau la technique de la « répétition de chiffres » pour souligner la complexité et le poids funeste que porte le protagoniste Tianshi. Lorsque dans *Pékin est mon*

jardin, la jeune Lucette doit souffrir de la répétition de *Vexations* huit cent quarante fois, Tianshi, quant à lui, ne peut que tuer quarante-deux femmes et vivre désormais de manière « répétitive » avec la culpabilité. Dans le roman, étant donné que les yeux des quarante-deux femmes ont pour but de « trouver l'entrée du paradis » (SF, 23), le chiffre quarante-deux porte manifestement une connotation religieuse, sans doute en référence au nombre de générations (trois fois quatorze) entre Abraham et Jésus, selon l'Évangile de Matthieu⁴³³ (Matthieu 1 : 1-17).

Dans le roman, avec une plume à la fois poétique et saisissante, Lisa Bresner illustre de manière raffinée la confusion, la peur ainsi que l'angoisse « d'Œdipe-Tianshi » à travers un monologue poignant :

On devient souvent sourd à haute altitude. Sur le sommet, il n'entendait ni sa propre voix, ni les oiseaux, ni les bûcherons. La montagne n'était pas vide, mais les nuages se pressaient en silence dans ses oreilles. Il parla sans s'entendre à travers l'opacité des nuées :

« J'ai tué les quarante et une femmes que j'ai rencontrées. Pourquoi les arbres ne se cognent-ils pas et ne luttent-ils pas pour une place sur terre ? Ma mère ne veut pas voir les femmes que je tue sur son ordre, elle ne veut voir que leurs yeux, et pourtant ils la gênent encore. Chaque arbre trouve sa place, ils ne se gênent pas entre eux puisqu'ils ne se voient pas. Maman doit avoir une bonne raison pour penser que ces quarante-deux femmes allaient lui voler sa place. Mon père est mort, il ne va pas faire la différence entre des yeux d'enfants, d'hommes ou de vieillards. L'important, c'est qu'il ait suffisamment d'yeux pour ne pas aller en enfer. »

Le soleil de midi avait chassé toutes les brumes et il écouta le silence. Il s'entendit dire ces deux derniers mots « en enfer ». Il avait oublié tout le reste de son discours et descendit la montagne en répétant : « en enfer, en enfer... » (SF, 24-25)

Dans ce passage, l'autrice tisse des liens entre la « surdité des oreilles » et la « cécité des yeux » pour créer ainsi une atmosphère de solitude et d'isolement. Tianshi, prisonnier d'un silence où il ne peut ni « s'entendre » ni « se voir », se trouve tout seul et impuissant devant un drame familial qui le dépasse. En opérant un parallèle entre les arbres et la relation des parents, l'autrice utilise cette comparaison absurde et improbable pour souligner la confusion qui habite Tianshi face à la véritable cause du conflit entre ses parents. Et en évoquant la figure du père qui « ne va pas faire la différence entre des yeux d'enfants, d'hommes ou de vieillards », Lisa Bresner fait subtilement référence à « l'énigme de Sphinx » pour suggérer le lien entre Tianshi et Œdipe. À la fin de ce passage, la brume se dissipe, laissant place à un silence absolu, ponctué

⁴³³ *Le Nouveau Testament*, Le Saint Évangile selon Saint Matthieu, Chapitre I, traduit par David Martin, Société biblique américaine, 1861, p. 3.

par les échos les plus déchirants : « en enfer, en enfer... » Cette incantation funeste et irrésistible rappelle avec force, le destin tragique et inéluctable qui attend Tianshi.

1.4.2.2 Songes d'un ver à soie et murmures d'un arbre aux feuilles blanches

En tant que victime et sacrifice de la tragédie conjugale, Tianshi est confronté à la violence la plus atroce – celle de l'interdiction de l'union charnelle, ou plus précisément, la répression du désir. Dans le roman, ce refoulement de désir est exprimé à travers le monologue de Tianshi :

Quelle différence entre maman et Dieu ? Leur jeu favori à eux deux est de me faire croire qu'ils me dérobent un désir dont je n'ai même pas éprouvé les premiers élans. Toute la force de mes désirs est proportionnelle à la puissance avec laquelle ils me les interdisent. Je mesure mes envies à leur déplaisir. (SF, 32-33)

Dans l'histoire, l'unique libération de désir de Tianshi est cependant présentée sous l'angle d'un certain complexe de castration, de manière très subtile, à travers des actes discrets tels que « remplir les orifices du corps » et « toucher les petits pieds d'une femme » :

Il tira à lui un sac et en sortit une poignée de billes de plomb. Il en remplit les huit orifices du corps qu'il traîna jusqu'à la porte. Des femmes, il n'avait toujours touché que les huit orifices. « C'est quand même l'avant-dernière femme que je tue et que je toucherai. Je vais essayer de les prendre dans mes mains. » Il posa les deux pieds de la morte sur ses genoux et les déchaussa. Il y avait des bandelettes. Il les déroula. Tous ses doigts de pieds avaient disparu. Il les trouva enfin repliés sous le cou-de-pied, le talon n'était pas plus grand que le bout de son nez. Il était le premier de toute l'histoire des Chinois à toucher les deux lotus d'une femme. Il le savait. (SF, 16)

Dans ce passage, Lisa Bresner utilise les petits pieds des femmes dans la Chine ancienne comme symbole de désir interdit pour exprimer de manière implicite le désir refoulé de Tianshi. Ce refoulement, traumatisant et étouffant, le prive d'une relation charnelle, et le fait ainsi passer d'une relation imaginaire à une relation symbolique, par le biais du toucher des petits pieds des femmes. Pour les femmes qu'il tue, Tianshi n'a toujours touché que leurs « huit orifices », à savoir leurs deux yeux, leurs deux narines, leurs deux oreilles, leur bouche et leur nombril, en se présentant comme quelqu'un qui « s'est privé des désirs égoïstes des passionnés » (SF, 72), sans jamais toucher les organes sexuels tels que l'anus ou le vagin. Toutefois, il touche les petits pieds bandés d'une femme pour la première fois, un symbole de désir tabou dans la Chine féodale. En effet, les petits pieds des femmes, surnommés « les lotus d'or de trois pouces (*sān*

cùn jīn lián 三寸金蓮) », étaient considérés comme le « troisième organe sexuel », en dehors de leurs seins et de leur sexe, et étaient un moyen pour satisfaire le désir sexuel des hommes. En ce sens, ce toucher éveille chez Tianshi un désir enfoui depuis longtemps, comme en témoigne sa réaction :

La tendre rêverie du meurtrier s'évanouissait. Son corps avait changé depuis hier soir. Les pieds en lotus ! Voilà ! (SF, 30)

Dans le roman, chez Tianshi, ce désir refoulé, mais qui est en train de s'éveiller progressivement, est décrit de manière encore plus subtile par l'autrice à travers le rêve de Tianshi – le rêve d'un ver à soie :

Il jeta le corps dans le fleuve, attendit qu'il coule, et laissa partir sur le courant les petites chaussures et les bandelettes.

Il embrassa sa sculpture sur la bouche et se coucha.

Au matin, [...] il prit un sac de toile de chanvre et s'en couvrit la tête.

Que voyait-il là-dedans ? L'aube à travers une feuille de mûrier grignotée de l'intérieur. Il voyait ce qu'un ver à soie aurait vu. L'aube disparaissait. Le ver à soie se tenait en équilibre sur la feuille. Elle se balançait. Sur cette branche, seule cette feuille ballottait.

« Je le sais parce que je suis un ver à soie. Que vois-je maintenant ? Un rayon de soleil dans une goutte d'eau. »

Une goutte oubliée sur la feuille d'en dessous. Une goutte que la chaleur n'asséchait pas. Le ver se tordait sur le bord de la feuille pour voir le soleil tout entier. Il aperçut la courbe jaune se bomber dans le cercle de la goutte. À une contorsion près de saisir le tour parfait du soleil dans la boule d'eau, il glissa de sa feuille et rebondit sur la voisine. Il suivit la goutte qui tombait au pied de l'arbre. La goutte explosa. Il fut tout éclaboussé de rayons de lumière et de rosée. (SF, 17-18)

Au cœur de ce songe poétique, Tianshi se vit transformé en un ver à soie. Dans la description, Lisa Bresner témoigne sans doute de l'influence de l'esthétique orientale, imprégnant la nature jusque dans les sensations les plus subtiles, pour en livrer une représentation empreinte d'art. « Comme les Chinois n'ont jamais cru à l'existence d'une faculté de raisonnement indépendante, souveraine et propre à l'espèce humaine, ils préfèrent ne pas briser l'unité de la nature, ne pas se perdre dans les vicissitudes métaphysiques », explique-t-elle, « méprisant plutôt la peinture de portraits, ils excelleront dans le paysage et toute la représentation botanique où l'homme n'est jamais plus grand qu'une lentille d'eau⁴³⁴ ». À la manière d'une esthétique

⁴³⁴ Lisa Bresner, « La voie des graines, l'érotisme chinois et le végétal », *La nouvelle revue française*, op. cit., p. 76-77.

chinoise qui vise à magnifier la nature et à célébrer l'harmonie entre l'homme et son environnement, en reliant chaque chose à travers des correspondances délicates et subtiles, l'autrice crée avec liberté et naturel, et se permet de traiter des petits sujets concrets, tel que cette scène du rêve d'un ver à soie, comme un microcosme où le personnage, troublé de la sexualité, se couvre la tête d'un sac de chanvre et se voit comme un ver à soie. Ainsi que le souligne Ook Chung⁴³⁵ :

Le Sculpteur de femmes est un livre cruel, et cependant non dénué de raffinement, de poésie. La sexualité trouble du « héros » - car celui-ci connaîtra son chemin de Damas -, qui aime se couvrir la tête d'un sac en toile de chanvre en guise de fétiche, est racontée dans un style métaphorique propre à la littérature orientale et qui consiste à utiliser le truchement et le prisme poétique de la nature.

Si la littérature occidentale tend à l'*artialisation*, c'est-à-dire à faire de la nature un tableau, l'esthétique orientale – et Lisa Bresner en a bien retenu la leçon – suit la démarche inverse en naturalisant toute chose, en établissant sans cesse des correspondances entre l'homme et la nature, comme si chaque geste humain entraînait un bruit d'eau et avait son ombre platonicienne ou son incarnation dans la nature.

Cependant, malgré son apparence empreinte de poésie et de douceur, ce rêve est en réalité l'expression du désir refoulé d'un assassin. En associant le ver à un cadavre, le passage laisse transparaître, au premier abord, la pulsion de mort. D'autre part, l'autrice a choisi de placer cette vision onirique portant sur le ver à soie juste après que le protagoniste Tianshi a touché les petits pieds d'une femme, laissant entendre subtilement que le désir refoulé – tout comme le ver à soie sur la feuille – palpite. En ce sens, le ver à soie apparaît comme une représentation phallique, et marque un lien direct avec la sexualité – une sexualité trouble et morbide qui renvoie le rêveur à ses névroses.

En ce qui concerne le lien entre le ver à soie et son symbole phallique, Lisa Bresner le mentionne également dans *Pékin est mon jardin*. Dans le roman, lorsque Lucette est interrogée sur l'animal qui pourrait le mieux décrire son amant, elle donne une réponse « érotique », empreinte de poésie et de sensualité :

– [...] Si c'était un animal ?

– Un animal qui vivrait dans sa propre nourriture, qui créerait des tunnels en mangeant son chemin.

– Une sorte de ver de terre alors ?

⁴³⁵ Ook Chung, « La castration créatrice », *op. cit.*, p. 131-132.

– Plutôt un sexe entièrement transparent qui souffle à l'intérieur de mes veines, de mes cheveux, de mes rêves quand je dors, de... (PMJ, 131)

Chez Lisa Bresner, le ver à soie est associé à la sensualité et au désir : tel un « sexe transparent », il habite le corps et l'esprit. Par ailleurs, dans la culture chinoise, l'icône du ver à soie est intégrée à un rituel de fécondité et est souvent considérée comme un symbole de fertilité et de puissance sexuelle. Quant au mûrier, en tant qu'« agent de pluie et de fécondité⁴³⁶ », il est considéré depuis l'Antiquité dans la mythologie et les légendes chinoises comme l'arbre de vie, l'arbre de la fertilité, et est étroitement associé à la sexualité et à la reproduction féminine. Ce point de vue est illustré par Jean-Paul Diény dans ses recherches de littératures comparées intitulées *Pastourelles et magnanarelles*, qui traitent des anciens rites de fertilité sexuelle chinois associés à de jeunes femmes cueillant des feuilles de mûrier pour nourrir les vers à soie, dont certains poèmes populaires conservent la trace.

Que se cache-t-il derrière le désir du rêve, ou plus précisément, derrière le désir du rêveur ? Pour décrire l'espace psychique du personnage, il semble nécessaire de se poser la question de la distinction entre le « contenu manifeste » et les « pensées latentes⁴³⁷ », car c'est dans ces dernières, dans l'inconscient, que réside le désir. En combinant les métaphores contenues dans le « ver à soie » et la « feuille de mûrier », nous pouvons ainsi tenter de donner, sous l'angle du désir refoulé et de la sexualité trouble, une interprétation « érotique » au rêve du protagoniste :

Tout d'abord, l'image « d'une feuille de mûrier grignotée de l'intérieur » peut être considérée comme une scène symbolique de l'amour sexuel, où la feuille de mûrier suggère le corps féminin – plus précisément, un corps « consommé » – tandis que le ver à soie est un symbole de l'organe génital masculin. Une série de verbes dans le texte, tels que « se tenir en équilibre », « se balancer » et « balloter », suggèrent de manière très subtile et poétique les mouvements intimes de l'acte sexuel.

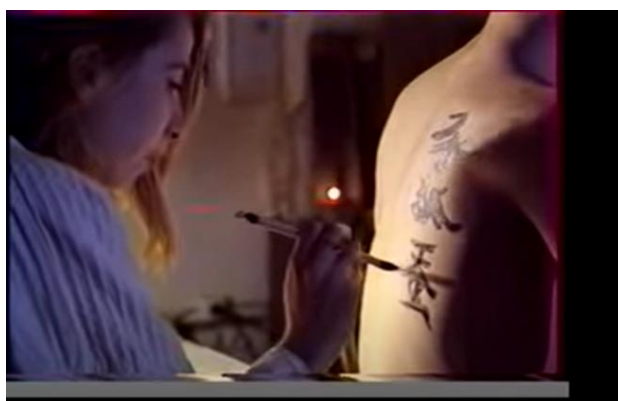
Ensuite, à mesure que l'aube disparaît, l'apparition du rayon de soleil symbolise la passion ardente et irrépressible, tandis que la goutte d'eau, selon la poésie érotique orientale, comme le souligne Lisa Bresner dans son album *Vingt-trois délices*, est employée pour désigner « les sécrétions féminines et les fluides intimes ainsi que le sperme » (VD, 110). En ce sens, la description dans le texte du ver à soie jouant avec la goutte d'eau au soleil peut être perçue

⁴³⁶ Jean-Pierre Diény, *Pastourelles et magnanarelles. Essai sur un thème littéraire chinois*. Genève/Paris, Droz, 1977, p. 45.

⁴³⁷ Sigmund Freud, *L'Interprétation des rêves*, Paris, PUF, 1967, p. 431.

comme un processus de « libération des désirs sexuels » : dans un premier temps, l'acte du ver à soie se déplaçant vers le bord de la feuille de mûrier pour voir le soleil dans son ensemble suggère discrètement l'augmentation progressive du désir. Puis, « la courbe jaune se bombe dans le cercle » suggère très subtilement le processus de pénétration. Enfin, « à une contorsion près de saisir le tour parfait du soleil dans la boule d'eau », le ver à soie glisse de la feuille de mûrier, rebondit sur une autre, suit la goutte qui tombe, et finit par « éclaboussé » de « rayons de lumière » et de « rosée ». À travers une série de verbes évocateurs, regorgeant de métaphores érotiques, cette dernière scène symbolise avec subtilité : l'extase de l'orgasme.

« Tout rêve se révèle comme l'accomplissement d'un désir⁴³⁸ », évoque Freud, « au moins que le rêve est la tentative d'un accomplissement de désir⁴³⁹ ». Dans *Le Sculpteur de femmes*, Lisa Bresner se sert du rêve, qui a pour fonction d'ouvrir à la connaissance de



17 Fiction / Présentation du roman *Le Sculpteur de femmes* par Lisa Bresner

l'inconscient, pour mettre en jeu le désir de son personnage Tianshi. D'ailleurs, ce rêve d'un ver à soie confirme implicitement la nature autobiographique de ce roman, car ce symbole est également une représentation que l'autrice a faite d'elle-même. Dans la vidéo de présentation de l'ouvrage, Lisa Bresner l'a déclaré en écrivant le caractère du ver à soie en chinois, « cán 蚕 », sur le dos

de l'acteur qui interprète le personnage de Tianshi : « Mais si j'étais vraiment un animal, je serais le ver à soie, qui travaille lentement, qui jour après jour grignote ses feuilles de mûrier, qui tisse son fil, comme moi j'écris des lignes⁴⁴⁰. » Cette déclaration renforce davantage le lien entre Lisa Bresner et son personnage.

Par ailleurs, l'autrice se présente comme le « ver à soie », probablement sous l'influence de l'héritage culturel chinois qui attribue une aura quasi-divine à cet insecte. Dans la pensée ancestrale chinoise, le mûrier est considéré comme un arbre sacré, comme en témoignent les textes du *Classique des montagnes et des mers* (*Shān Hǎi Jīng* 山海经) et les poèmes du *Classique des vers* (*Shī Jīng* 诗经). De plus, « le Mûrier creux (*kōng sāng* 空桑) » est un arbre

⁴³⁸ Sigmund Freud, *L'Interprétation des rêves*, op. cit., p. 112.

⁴³⁹ Sigmund Freud, *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse*, Paris, Gallimard, 1984, p. 43.

⁴⁴⁰ Fiction/Présentation du roman *Le Sculpteur de femmes* par Lisa Bresner, 1992. Disponible en ligne à l'adresse : [Le Sculpteur de Femmes Présentation](#), consulté le 13 novembre 2022.

faute auquel on vouait aussi un culte », note Lisa Bresner dans *Pouvoirs de la mélancolie* : « Ses troncs creux servaient à enterrer les morts. Il a donné son nom à une danse qui décrivait la première des seize stations que parcourait le soleil. » (PM, 58) Ainsi, l'expression « Mûrier creux » est souvent utilisée pour évoquer l'origine de la vie, le lieu de résidence des dieux et le lien entre le ciel et la terre. En tant qu'insecte se nourrissant des feuilles de mûrier, le ver à soie incarne cette dimension sacrée. De plus, les vers se distinguent des autres insectes en passant par quatre phases de sommeil et en effectuant plusieurs mues, donnant ainsi l'impression d'une renaissance continue. Par ailleurs, la capacité d'un ver à soie à tisser un cocon en soie est une manifestation tangible de sa nature divine : dans la perception ancestrale, la vie commençait dans un espace clos en forme d'œuf, et le ver à soie, tel un artisan tissant sa propre œuvre, s'envolait finalement après sa métamorphose, en écho à l'idéal taoïste de la « transformation vers l'immortalité (yǔ huà dēng xiān 羽化登仙) ». De plus, la structure du caractère chinois « 蚕 cán », évoluant au fil des époques, se manifeste dans sa calligraphie moderne et épurée, avec les traits distinctifs de « 天 tiān, ciel » et de « 虫 chóng, insecte », confirmant en quelque sorte la place de ce ver à soie en tant qu'envoyé divin du ciel⁴⁴¹. En qualité d'insecte céleste, le ver à soie entre également en résonance avec le nom du protagoniste du roman, « Tianshi (天使 tiānshǐ, ange) ».

En fait, dans *Pékin est mon jardin*, Lucette, la double féminine de Tianshi, souffre également de ce désir refoulé et de ce trouble de la sexualité. Dans le roman, à travers les dialogues entre Lucette et le Spécialiste, l'autrice décrit cet état mental délicat de la jeune Lucette :

Le Spécialiste : Que fais-tu quand tu n'es pas témoin d'un de ces drames dont tu parles ?

Lucette : En fait, j'attends qu'un homme vienne me tendre un miroir. Et moi, l'arbre à feuilles blanches chargées d'histoires, je me contemple absolument sans aucune trace de plumes ou de crachats, aucun souvenir de vent violent. Je me saisis alors de ma plus longue racine et je la trempe dans la chevelure mouillée de l'homme et j'écris, sur le reflet que je vois de moi dans le miroir, ce que je suis en train de faire.

⁴⁴¹ Selon l'étymologie, pour être précis, le caractère « 蚕 (蠶 en chinois traditionnel) » est un idéophonogramme (xíng shēng zì 形声字) composé du composant sémantique « 虫 » signifiant « insecte » et du composant phonétique « 瞢 ». La forme simplifiée moderne « 蚕 » est le résultat de l'évolution progressive de cette ancienne forme de caractère. Dans notre interprétation, nous décomposons ce caractère en « 天 » et « 虫 », et nous le traduisons comme « ver du ciel ». Il est cependant important de noter que cette interprétation ne reflète pas la signification originale du caractère et ne correspond pas à une explication étymologique rigoureuse. Néanmoins, notre interprétation vise principalement à suggérer une connexion implicite d'ordre spirituel entre l'autrice et son personnage, offrant ainsi une explication d'un point de vue « littéraire ».

Le Spécialiste : Peux-tu dire en un mot ce que tu es en train de faire ?

Lucette : Ben ! Je ne l'ai jamais fait, et d'ailleurs avec vous, j'ai pensé que ce serait une promesse... Enfin plutôt une garantie que ça se passerait bien... Je comprends parfaitement que vous êtes un Spécialiste et que je ne peux pas faire l'amour avec vous, elle est bien située là, ma guérison ? Alors je préfère vous dire tout de suite ! Je préfère rentrer chez moi, me mettre au lit, pour continuer à vider les tiges invisibles de mon amant en plastique bleu. Quand il est à sec, je l'appelle aussi « mon petit zizi nettoyé »...

Le Spécialiste : Qu'est-ce que c'est que ça ? (PMJ, 57-58)

Dans ce passage, Lucette évoque d'abord une scène onirique où un homme lui tend un miroir. On peut considérer cette image comme celle d'un Autre qui lui permet de se voir elle-même, ou comme celle d'un guérisseur ou d'un sauveur capable d'effacer les marques du passé. Cependant, la description est volontairement floue, laissant la véritable intention de Lucette échapper à notre compréhension. Ce n'est qu'à travers la question du Spécialiste que nous entrevoyons le malaise et la confusion dissimulés dans la description ambivalente de la jeune fille, en lien avec sa sexualité. Ce trouble sexuel est intimement lié à l'absence de son père et à une sorte de complexe d'Œdipe. Les études en psychologie démontrent que le père, en tant que première figure masculine dans la vie d'une femme, exerce une influence considérable sur son estime de soi, sa sécurité émotionnelle, son identification de genre, sa maturité sexuelle et sa capacité à naviguer dans les relations entre les sexes. L'absence d'un amour paternel adéquat peut entraîner un manque de sécurité émotionnelle chez la petite fille, ce qui peut entraîner des problèmes tels qu'une faible estime de soi et une perception altérée de la sexualité. Dans cette perspective, les termes utilisés par Lucette peuvent suggérer une recherche de validation ou de satisfaction sexuelle à travers le regard de l'autre (l'homme qui lui tend un miroir), ainsi qu'une relation étrange avec son propre corps (la contemplation de son reflet sans traces). Cela peut suggérer un manque de confiance en soi et une dépendance vis-à-vis de l'approbation des autres dans le domaine sexuel. Ces comportements peuvent être expliqués par les perturbations causées par le départ de son père pendant sa période de développement sexuel, créant ainsi un sentiment de confusion et de contradiction en elle. Elle est alors poussée désespérément à chercher quelque chose ou quelqu'un pour combler ce vide, comme si elle était à la recherche d'un « père » aimant et protecteur pour satisfaire un désir inachevé. Dans le texte, cette attente d'un amour paternel est projetée sur Le Spécialiste, et dans l'esprit de la jeune fille, elle fantasme naïvement que cette rencontre serait « une promesse » et assimile même l'acte sexuel à une forme de guérison. Cependant, lorsque cette illusion est brisée, Lucette se tourne vers l'écriture comme une échappatoire, et la mention de son « amant en plastique bleu », son stylo,

évoque peut-être des objets ou des substituts utilisés dans le contexte de la sexualité, et la manière dont elle interagit avec cet amant (« Quand il est à sec, je l'appelle aussi 'mon petit zizi nettoyé' ») peut être interprétée comme un comportement lié à la sexualité ou à l'auto-érotisme.

Retournons à *Le Sculpteur de femmes*, dans le roman, lors du deuxième rêve de Tianshi, son désir refoulé, non pas d'ordre sexuel mais plutôt filial, s'exprime avec une ampleur remarquable :

Il revit dans son sac de chanvre le petit ver de ce matin.

Il rampait le long de la croix de Nanyu. Cette croix sentait l'eau du fleuve. Il se souvenait précisément du nombre de giclées. Le prêtre avait béni sa mère trois fois.

[...] Il rêva de cet oiseau et d'un magnolia dans son bec. Quand l'oiseau atterrit sur le sommet de la montagne, il se transforma en son père. La pluie tomba sur les visages d'argile. Les sculptures fondirent dans l'eau et les yeux glissèrent dans les flaques en se transformant en poissons. Il y avait une femme à côté de son père. Une femme en pierre ? Avec des ailes de pierre et des yeux de toutes les couleurs. C'était la Vierge de l'icône. Elle tenait ses bras devant son ventre. Puis elle les ouvrit. Ses bras se cassèrent par terre et dévalèrent la montagne. Elle avait un poignard dans le cœur... Son père se retransforma en oiseau, se posa sur la tête de la Vierge et pondit un œuf. Il s'envola. Il se réveilla. (SF, 30-32)

Dans ce rêve se superposent des images complexes et tourmentées, telles que le ver à soie, l'oiseau de Kunlun, le père, la mère, des sculptures ornées des yeux de femmes, la croix et la statue de la Vierge, chacune symbolisant une intention particulière. Tout d'abord, le ver à soie grimpant sur la croix suggère la relation complexe entre Tianshi, Madame Li et la religion. Et le père, transformé en oiseau, représente quant à lui une sorte de manque et de regret, étant donné que dans le roman, « le gouverneur de Yinmen avait ordonné, il y a vingt ans, d'exterminer tous les oiseaux, car ils s'attaquaient aux récoltes » (SF, 22). Puis, les sculptures fondues sous la pluie et les yeux transformés en poissons transmettent la culpabilité et le remords de Tianshi, qui aspire à la rédemption de ses péchés et à la libération des âmes captives. Et la statue de la Vierge, quant à elle, représente évidemment la figure de Madame Li. Avec ses ailes en pierre et ses yeux colorés qui évoquent une majesté divine, cette statue fait allusion au rôle dominant de la mère dans la relation mère-fils. Toutefois, avec les bras brisés et le cœur poignardé, la Vierge révèle la vulnérabilité de la croyance ainsi que la relation tordue et sanglante qui unit Tianshi et sa mère. Enfin, la transformation finale de l'oiseau en père qui pond un œuf peut symboliser le renouveau, la renaissance, ou le souhait de recommencer quelque chose à partir de zéro, ce qui fait écho à la « foi naturelle » de Lucette dans *Pékin est*

mon jardin : « Je voudrais que papa revienne pour que je puisse de nouveau l'entendre faire l'amour avec maman et avoir l'impression qu'ils ne cessent de me confectionner. » (PMJ, 38)

Et la métaphore de « l'œuf », associée à la forme du rêve, permet de relier une fois de plus Tianshi dans *Le Sculpteur de femmes* et Lucette dans *Pékin est mon jardin*. En fait, dans ce dernier roman, l'autrice décrit également l'état psychologique complexe et subtil de Lucette après la séparation de ses parents à travers un rêve :

Lucette : [...] Moi, j'ai aimé bien mes parents, ça me suffisait ! Le problème, depuis le départ de papa, c'est que je ne me sens plus vraiment « fille » !

Spécialiste : Tu te sens comment ?

Lucette : Euh euh... C'est un rêve qui revient souvent. Je me sens comme un œuf ou comme un œil que l'on a planté dans la terre. Après, il pousse et je grandis en arbre avec des feuilles blanches autour. Tout le monde vient m'écrire dessus...

Spécialiste : Tout le monde ?

Lucette : Oui, parce que le vent emporte tout sur son passage ! Il est invisible, personne n'hésite à parler ou à mentir, car nul ne peut deviner sa présence. C'est du vent ! dit-on toujours. Mais attendez que ce souffle invisible se lève et déchaîne une tempête, lui qui a retenu toutes les phrases belles ou regrettables, lui qui n'a pas besoin de mémoire pour se souvenir, lui qui n'a pas besoin de corps pour tout détruire ! Oui, c'est bien la puissance du vent ! C'est lui qui souffle dans mes branches toutes ces phrases belles ou regrettables. Alors, je deviens chargée d'histoires sans le vouloir, c'est ainsi depuis ma naissance. Attendez, monsieur, ça c'est l'histoire de ma vie, pas celle de ma tête ! Depuis le départ de mon père, il m'en faut de l'imagination ! Vous vous rendez compte, je ne vais même plus à l'école ! Et vous ne pouvez pas soupçonner toutes les horreurs dont je suis témoin pendant que je reste chez moi au lieu de devenir une vraie jeune fille dans la cour de récréation ! (SF, 55-57)

« Le rêve appartient à la sensibilité en tant qu'elle est douée d'imagination⁴⁴² », affirme Aristote, « rêver, c'est la vue trouble et confuse » (TIJB, 124), évoque Lisa Bresner en écho. Et ce rêve enfantin d'un arbre balancé par le vent ne saurait être considéré comme une simple illusion née de l'imagination d'une jeune fille de treize ans. « Attendez, monsieur », tout comme le souligne Lucette dans le roman : « ça c'est l'histoire de ma vie, pas celle de ma tête ! »

Le rêve de Lucette se caractérise essentiellement par la présence de trois éléments : un œuf ou un œil, un arbre avec des feuilles blanches autour, le vent.

⁴⁴² Aristote, *La Vérité des songes. De la divination dans le sommeil*, op. cit., p. 44.

Dans un premier temps, Lucette éprouve la sensation d'être « un œuf ou un œil planté dans la terre ». Cette image, contextualisée dans le roman *Le Sculpteur de femmes*, pourrait révéler un complexe d'Œdipe, associé à une confusion et une culpabilité, ainsi qu'à un désir de renaissance après la séparation des parents. Cette métaphore semble également être influencée par Georges Bataille et son jeu de symboles autour de l'œil et de l'œuf dans *L'Histoire de l'œil*.

Bien que l'œil et l'œuf plantés dans la terre puissent être interprétés comme une ouverture vers le monde, l'arbre aux feuilles blanches symbolise, quant à lui, une exposition dangereuse au monde extérieur, sans contrôle ni protection. Dans la description de Lucette, par l'immobilité de l'arbre, elle se retrouve dans un état passif et inactif (« je deviens chargée d'histoires sans le vouloir »), et se sent constamment poussée à recevoir tout ce qui vient des autres, tout ce qui leur appartient, ce qui est empreint de violence et de danger (« tout le monde vient m'écrire dessus »). À travers cette image de l'arbre, l'autrice dépeint ici l'état instable et fragile de Lucette qui, après la séparation de ses parents, se projette de manière irrésistible vers les autres, mais sans filtre ni protection. Cette projection trop vaste risque de nuire à sa sensibilité et de l'engloutir dans un état submergé d'émotions.

Quant à l'image du « vent », il évoque avant tout le tumulte psychologique, et frôle la folie mélancolique qui peut s'enraciner en l'être humain.

Dans la physiologie chinoise, le vent est considéré depuis longtemps comme un facteur pathogène, notamment dans la dysharmonie mentale. Le caractère chinois « 瘋 » reflète l'idée de folie ou de troubles mentaux en combinant des éléments phonétiques et symboliques. Il est composé du radical 疒 (nì), signifiant « maladie », et de « 風 (fēng) », signifiant « vent ». Si 風 joue avant tout un rôle phonétique, il suggère aussi symboliquement l'instabilité et l'agitation, des notions souvent liées au vent dans la culture chinoise. Bien que 風 n'ajoute pas directement au sens de « folie », il peut, par association, évoquer un désordre mental comparable à un vent qui perturbe la tranquillité.

La plupart des textes classiques chinois portant sur les troubles mentaux se concentrent sur le vent et ses effets néfastes. En tant qu'agent pathogène, le vent provoque des manifestations cliniques ayant en commun une apparition rapide, une grande mobilité et une instabilité. Sun Simiao (*Sūn Sīmiào* 孙思邈) illustre cette métaphore en classant les troubles de dysharmonie mentale dans la catégorie des « maladies dues au vent », en précisant que « la

vent-folie pénètre dans les méridiens yin⁴⁴³ ». Cette idée est d'ailleurs illustrée dans l'ouvrage de Lisa Bresner, *Pouvoirs de la mélancolie*, qui, en traduisant les textes du poète chinois Qu Yuan (屈原 *Qū Yuán*) et en étudiant les textes classiques chinois, établit des liens historiques, médicaux, mythologiques et littéraires entre le « vent » et la « mélancolie ». « Le vent possède deux personnalités », explique-t-elle, « tantôt il incarne la régularité infaillible de la nature, [...] tantôt il peut revêtir plusieurs formes qui entraîneront chacune des maladies spécifiques, [...] le vent néfaste l'emporte toujours, [...] l'imprévisibilité des vents pernicioeux produira les pires des maladies : [...] la folie, car l'inconstance, *wu chang* 无常 (*wúcháng*), est propre au vent. » (PM, 223-224)

La médecine chinoise associe souvent la présence du « vent » à une maladie du foie, car une extrême chaleur interne ou externe peut se transformer en « feu » interne et engendrer un vent du foie. Cette théorie trouve un écho chez Aristote, qui considère également le vent comme la source primordiale du caractère mélancolique, car « il se trouve que le mélange de la bile noire contient du vent⁴⁴⁴ ». Dans le *Problème XXX-I*⁴⁴⁵, Aristote explique la nature instable de la bile noire, qui peut être extrêmement chaude ou extrêmement froide et est donc capable de produire chez un individu une multiplicité de personnalités. « La bile noire offre au naturel mélancolique tous les stades de l'ivresse avec tous ses dangers, et cela pour la vie⁴⁴⁶ », explique le traducteur Jackie Pigeaud, « le plus souvent cet état d'effondrement est marqué comme la retombée d'un excès, [...] l'on ne peut douter que l'aspect positif de la mélancolie ne soit d'abord privilégié⁴⁴⁷ ».

Toutes ces exégèses dévoilent la nature imprévisible, irrésistible et inconstante du « vent », en parfait accord avec la description qu'en a faite Lucette dans son rêve : invisible, insaisissable, capable de déclencher une tempête à tout moment. Ainsi, soumise à l'emprise du « vent », la jeune Lucette, revêtue d'une silhouette d'arbre aux feuilles blanches, se transforme en un objet qui est à la fois « exposé » et « exposant ».

Cependant, d'où émane ce « vent » ? Il est né d'un « manque ». Il convient de rappeler le contexte de la conversation : « Depuis le départ de papa, c'est que je ne me sens plus vraiment

⁴⁴³ François Lupu, « Fou(s) de Chine », *La folle histoire des idées folles en psychiatrie*. Paris, Odile Jacob, 2016, p. 178.

⁴⁴⁴ Aristote, *L'Homme de génie et la mélancolie. Problème XXX, I*, op. cit., p. 89.

⁴⁴⁵ Le *Problème XXX-I* est mentionné dans *Pékin est mon jardin* lors d'un échange entre Lucette et son professeur de français : « Elle [le professeur] m'a assurée que mon cas ne relevait pas plus de la psychiatrie que du génie mélancolique (Tiens, m'a-t-elle dit, lis donc aussi ça : Aristote, *Problème XXX-I*). (PMJ, 72) »

⁴⁴⁶ Aristote, *L'Homme de génie et la mélancolie. Problème XXX, I*, op. cit., p. 15.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 28-29.

filles. » (PMJ, 55) Ainsi, le « vent » qui traverse le rêve de Lucette pourrait s'ouvrir à une interprétation alternative, celle d'un « désir ». Car le manque dont il est question est d'abord celui de l'Autre, comme le souligne Lacan : « Le désir est la métonymie du manque à être⁴⁴⁸. » Après le départ de son père, Lucette ne se sent plus vraiment « fille » car « le désir monte », ainsi qu'elle l'exprime elle-même : « C'est la première fois que j'emploie ce mot, le désir. » (PMJ, 35) Et si le désir se manifeste pour la première fois, c'est parce qu'il « n'a pas pour maître ni la cruauté ni la plénitude, mais le manque⁴⁴⁹. »

Ainsi, dans le texte, le « vent » évoqué par Lucette est sans doute une combinaison du « vent externe », c'est-à-dire les influences de l'extérieur, les intentions de l'Autre, telles que le choc traumatique de la séparation des parents ; et du « vent interne », un dysfonctionnement mental qui provient d'un désir refoulé, d'un manque généré de l'intérieur, et qui conduit de manière paradoxale à un désir de l'Autre. Sous la plume de Lisa Bresner, le rêve de Lucette révèle l'état fragile et agité d'une jeune fille qui, suite à la séparation de ses parents, se sent seule, mélancolique, submergée par une multitude de sens et d'émotions. Face à un désir inconnu, elle se tourne irrémédiablement vers l'Autre pour essayer de combler le manque.

Par ailleurs, la description de la relation entre le vent et l'arbre par Lisa Bresner semble indéniablement inspirée de l'expression chinoise « 树欲静而风不止 (*shù yù jìng ér fēng bù zhǐ*) ». Cette expression est composée de deux parties : « 树欲静 (*shù yù jìng*) » signifie littéralement « l'arbre souhaite le calme », ce qui exprime le désir subjectif de l'arbre d'être dans un état de quiétude, sans agitation ni perturbation ; tandis que « 而风不止 (*ér fēng bù zhǐ*) » se traduit par « mais le vent ne cesse pas », ce qui fait référence à la réalité objective où le vent continue à souffler sans interruption, perturbant le calme recherché par l'arbre. Cette expression trouve ses origines dans l'œuvre *Les Commentaires externes de Han Ying sur les classiques de la poésie* (*Hán shī wài zhuàn* 韩诗外传), elle est également présente dans *Les Entretiens familiaux de Confucius* (*Kǒngzǐ Jiāyǔ* 孔子家语). Au fil des siècles, cette expression a souvent été utilisée pour métaphoriser le désir subjectif de tranquillité et de sérénité, face à une réalité objective tumultueuse où l'évolution des circonstances contredit les aspirations profondes, indépendamment de la volonté individuelle. Dans le texte, Lisa Bresner saisit avec précision cette métaphore pour capturer le désir profond de Lucette pour la stabilité et l'équilibre, ainsi que son sentiment d'inquiétude et d'impuissance face à une réalité tourmentée.

⁴⁴⁸ Jacques Lacan, « La direction de la cure », *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 623.

⁴⁴⁹ Jacques Hassoun, *La Cruauté mélancolique*, Paris, Flammarion, 1997, p. 61.

De plus, dans le texte d'origine, la phrase suivante accompagne souvent cette expression : « 子欲养而亲不待 (*zǐ yù yǎng ér qīn bù dài*). » La signification générale de la phrase est que les enfants souhaitent prendre soin de leurs parents, mais les parents ne sont pas là pour recevoir ce soin ou sont déjà décédés. Dans les écrits classiques chinois, ces deux phrases, « 树欲静而风不止, 子欲养而亲不待 », sont fréquemment associées. L'arbre représente l'individu, tandis que le vent symbolise une force qui échappe à l'influence des volontés individuelles, telle que le temps qui s'écoule sans répit. Lorsque ces deux phrases sont utilisées ensemble, elles expriment souvent la douleur de la perte d'un proche et le chagrin qui accompagne le fait de ne pas avoir pu s'occuper de ses parents comme on l'aurait souhaité. Ainsi, en chinois, on se sert souvent de l'expression « 风树之悲 (*fēng shù zhī bēi*) », qui peut être traduite littéralement par « le chagrin de l'arbre causé par le vent », pour évoquer poétiquement la douleur de la perte d'un être cher. En tenant compte des expériences personnelles de l'autrice, notamment la douloureuse réalité du décès de son père, il se pourrait bien que Lisa Bresner ait joué avec les lecteurs à travers un subtil jeu de mots en utilisant le rêve de l'arbre aux feuilles blanches et du vent de Lucette, tout en dissimulant des références culturelles chinoises. Et en réalité, son intention véritable est sans doute de transmettre ce qui n'a pas été explicitement énoncé dans cette image, à savoir la signification cachée derrière la métaphore de l'expression « l'arbre souhaite le calme mais le vent ne cesse pas », soit la phrase suivante : « Les enfants souhaitent prendre soin de leurs parents, mais les parents ne sont plus là. »

Dans les deux rêves, celui de Tianshi et celui de Lucette, que ce soit le rêve d'un ver à soie ou le rêve d'un arbre aux feuilles blanches, le « désir » est toujours au cœur de l'intrigue : un désir refoulé face à l'interdit, et un désir pour l'Autre en raison d'un manque insoutenable. Toutefois, les deux désirs sont issus d'un même regard traumatique, celui de la séparation parentale. En décrivant avec finesse ces deux rêves, Lisa Bresner a su faire rencontrer le « je » dans son roman autobiographique et le « JE » dans son autofiction, et a su dessiner avec subtilité les complexes intérieurs d'un enfant après le drame familial et la séparation de ses parents.

1.5 Les « modèles » littéraires

L'écriture du roman *Le Sculpteur de femmes* est le fruit de la conjonction de trois forces interagissant entre elles. Tout d'abord, les souffrances psychiques engendrées par la séparation de ses parents durant sa jeunesse ont fait naître en elle un besoin impérieux de trouver une échappatoire, et c'est ainsi, sous l'impulsion de son professeur de français, qu'elle a commencé à écrire, à trouver dans les mots un refuge pour ses angoisses et sa solitude. Puis, portée par l'énergie rebelle et l'imagination propre à l'adolescence, elle a tenté, à travers l'écriture, de refléter sa vie familiale ainsi que son état psychique, en transformant, voire en détruisant et en reconstruisant son propre « roman familial ». Et enfin, dans cette première impulsion d'écriture, elle a insufflé une force vive, portée par sa personnalité et son expérience de la lecture, conférant ainsi à ce récit une couleur « transgressive », pleine de caractère.

Lisa Bresner
LE SCULPTEUR DE FEMMES
Premier roman



Les anges ont les yeux bleus, les diables ont les yeux rouges. Et les Chinois ont les yeux noirs. Naïvement, madame Li croit que son fils, s'il est baptisé, aura lui aussi les yeux bleus, comme le jésuite venu évangéliser le village de Nanyu.

Auparavant, ce fils trop soumis devra se purifier en arrachant les yeux de quarante femmes, pour en faire l'offrande expiatoire à son père assassiné. Mais quand les coutumes et les croyances de la Chine du XVII^e siècle tentent de se conjuguer au catholicisme, les démons réveillés peuvent prendre l'apparence d'un squelette d'oiseau...



18 Affiche publicitaire éditée par Gallimard en septembre 1992 pour *Le Sculpteur de femmes*

Le Sculpteur de femmes est imprégné de l'influence de Georges Bataille et de ses théories sur l'érotisme, la religion et la transgression, tant dans le choix des thèmes que dans l'intention de l'autrice. Comme en témoigne la Presse de Montréal en 1992 : « C'est dans la Chine du XVII^e siècle que nous transporte ce premier livre d'une jeune romancière française de vingt et un ans, digne héritière de Georges Bataille⁴⁵⁰. » Ce livre est le premier volet de la trilogie sur l'Asie de Lisa Bresner, intitulée « Voyage de l'œil⁴⁵¹ », un titre qui résonne avec la première œuvre de Bataille, *Histoire de l'œil*. Dans le roman, la métaphore de l'œil est réinventée, notamment dans la scène cruelle d'ouverture où les yeux de la victime sont arrachés, rappelant la phrase de Bataille, « je vis, dans la vulve velue de Simone, l'œil bleu pâle de Marcelle me regarder

⁴⁵⁰ *La Presse Montréal*, dimanche 6 septembre 1992, B. Livres, Arts et spectacles, Éditorial, La rentrée romanesque chez Gallimard, *Le Sculpteur de femmes* de Lisa Bresner.

⁴⁵¹ Ook Chung, « La castration créatrice », *op. cit.*, p. 129.

en pleurant des larmes d'urine⁴⁵² », dans *Histoire de l'œil*. Ainsi, ce roman s'inscrit en quelque sorte dans une filiation littéraire sulfureuse et provocante, où les thèmes de l'érotisme et de la transgression sont au cœur de l'œuvre. De plus, l'obsession prononcée pour la Chine transmise dans le roman est en quelque sorte également influencée par les commentaires de Bataille sur le supplice chinois. Que ce soit dans le cadre général de l'histoire ou dans la disposition des personnages, l'autrice, avec une plume transgressive, tente, comme Bataille, « d'illustrer un lien fondamental : celui de l'extase religieuse et de l'érotisme – en particulier du sadisme⁴⁵³ ». Ce lien sous-jacent est également mis en avant dans le bulletin de promotion de Gallimard pour la publication du roman en 1992 : une illustration du « supplice chinois (*língchí* 凌迟) » est placée sous l'introduction de l'intrigue du roman. Par ailleurs, des expériences d'enfance similaires, notamment en ce qui concerne l'apprentissage et l'expérience de la religion, ont permis à Lisa Bresner de trouver aisément une résonance dans la théorie et les écrits littéraires de Bataille. Comme le souligne Bataille dans *L'Érotisme* : « Les yeux fixés sur une telle vue d'ensemble, rien ne m'a plus attaché que la possibilité de retrouver dans une perspective générale l'image dont mon adolescence fut obsédée, celle de Dieu. Certes je ne reviens pas à la foi de ma jeunesse. Mais dans ce monde abandonné que nous hantons, la passion humaine n'a qu'un objet⁴⁵⁴. »

Cependant, l'utilisation de la théorie de Georges Bataille par l'autrice semble se limiter à une dimension « formelle », devenant ainsi un outil puissant et une source d'inspiration pour son écriture transgressive. En matière de style et de langage, le récit diffère de la hardiesse de l'exploration des stimuli sensoriels, du désir et de la sexualité dans *Histoire de l'œil*, et se distingue également de la description crue et graphique des scènes de sexe. Les traits de plume de *Le Sculpteur de femmes* sont plus sobres et subtils, tout en demeurant empreints d'une certaine froideur et d'une cruauté inhérente, mais non dénués d'une esthétique orientale et de poésie. Quant au thème et à l'intention du roman, alors qu'*Histoire de l'œil* dépeint la transgression du désir et de la vie de manière crue et provocante, *Le Sculpteur de femmes* se concentre plutôt sur la réécriture et la création d'un « roman familial », et la transgression qu'il explore demeure à un stade et dans un état « adolescents ».

Si l'on considère que dans *Histoire de l'œil*, l'orgie de trois personnages dans le placard représente une transgression de la morale, que le banquet monstrueux dans l'arène est une

⁴⁵² Georges Bataille, *Madame Edwarda / Le Mort / Histoire de l'œil*, op. cit., p. 168.

⁴⁵³ *Id.*, *Les Larmes d'Éros*, op. cit., p. 121.

⁴⁵⁴ Georges Bataille, *L'Érotisme*, op. cit., p. 10.

transgression de la mort, et que le meurtre du prêtre est une transgression de la religion, alors dans *Le Sculpteur de femmes*, bien que ces formes de transgression soient présentes, leur but n'est ni de nier les tabous ni de transgresser les limites, mais plutôt d'obtenir une certaine « ascension spirituelle » à travers cette forme de transgression, ce qui représente une réécriture, une inversion et une innovation du concept de transgression de Bataille. Par exemple, la transgression de la morale est incarnée dans le personnage d'Œdipe-Tianshi, mais contrairement à l'image classique d'Œdipe, Tianshi découvre au cours de sa transgression qu'il n'a commis ni l'inceste ni le parricide. De même, la transgression de la mort et de la religion est incarnée dans le personnage de Madame Li, mais cette transgression aboutit finalement à un malentendu de l'amour conjugal, ce qui renvoie au domaine du « roman familial ». Certes, *Le Sculpteur de femmes* est un conte cruel, mais la cruauté qui s'en dégage semble différente de celle de Georges Bataille, comme l'a souligné l'autrice elle-même pendant l'émission *Caractères* sur France 3⁴⁵⁵ :

Lisa Bresner : [...] Absolument c'est un conte cruel, mais la cruauté est apparente et physique, et justement les mots sont là très froids, à la « crête » du sens, et ils sont là pour dire juste ce qu'il faut, et ils ne vont pas insister dans cette cruauté que je dis très facilement, qui ne fait pas peur...

Bernard Rapp : Mais à vingt-et-un ans on a envie de la cruauté, on a envie d'écrire sur la cruauté ?

Lisa Bresner : On a envie de bouger les choses, on a envie de bouger un peu les modes, les rendre très efficace, de leur donner une portée un peu magique dans un monde qui ne me paraît pas toujours très normal.

Outre Georges Bataille, Lisa Bresner a été profondément influencée par Marguerite Duras dans son travail d'écriture. Dès son adolescence, elle a dévoré les œuvres de Duras avec passion et avidité. Selon les souvenirs de sa mère, le premier livre que Lisa Bresner s'est offerte était *Les Petits chevaux de Tarquinia*, de Marguerite Duras⁴⁵⁶. En 2005, dans le court métrage *Feuilleton*, dirigé par Enola S. Cluzeau, dans lequel Lisa Bresner a joué le rôle de Juliette, elle a exprimé implicitement son admiration et son amour pour Marguerite Duras : « Comme Juliette l'autre jour, elle m'a dit que le plus grand écrivain du XXe siècle était Marguerite Duras⁴⁵⁷... » Pour Lisa Bresner, Duras était bien plus qu'un simple modèle pour ses créations littéraires, elle était également un modèle pour sa vie professionnelle et personnelle. Sous l'influence de Duras, Lisa Bresner a exploré un large éventail de genres littéraires, de la fiction

⁴⁵⁵ *Caractères*, Bernard Rapp, France 3, diffusion : 11 septembre 1992. Disponible en ligne à l'adresse : [Bresner Rapp 1992](#), consulté le 29 janvier 2023.

⁴⁵⁶ Entretien avec la mère de Lisa Bresner, Martine Bresner, le 9 novembre 2019, à Bordeaux.

⁴⁵⁷ *Feuilleton*, un film de Enola S. Cluzeau, produit par Niglo Films, 2005. Disponible en ligne à l'adresse : [FEUILLETON | niglofilms](#), consulté le 11 janvier 2023.

à l'essai, en passant par la prose et la pièce de théâtre. Tout comme Duras, elle a également travaillé en tant que journaliste, actrice et réalisatrice de courts métrages, affirmant ainsi son talent créatif dans des domaines multiples et variés.

Marguerite Duras a profondément influencé Lisa Bresner de deux façons principales : d'une part, en éveillant en elle un vif intérêt pour l'Asie ; d'autre part, en partageant avec elle une sensibilité féminine centrée sur l'introspection et l'exploration de la vie intérieure. Cette influence se manifeste particulièrement dans l'écriture de leur propre vie, notamment à travers le « roman familial ».

Dès son premier roman, *Le Sculpteur de femmes*, l'influence de Marguerite Duras se fait discrètement sentir, se manifestant surtout dans certaines métaphores et intentions symboliques. Par exemple, le motif de « l'oiseau » dans le roman, qui symbolise le début et la fin de l'amour entre Monsieur Li et Madame Li, est à la fois l'instigateur de malentendus et la clé pour les résoudre. On ne peut s'empêcher de penser à la phrase du roman *Le Marin de Gibraltar* de Duras : « Les oiseaux, [...] c'est comme l'amour, ça a toujours existé. Toutes les espèces disparaissent, mais pas les oiseaux. Comme l'amour⁴⁵⁸. » Les descriptions de Tianshi et des oiseaux dans le roman rappellent également celles de Paulo dans *L'Amant de la Chine du Nord* de Duras :

Il [Tianshi] atteignit le sommet. Il se pencha vers la forêt de Nanyu. Le chant des oiseaux lui parvint. [...] Demain, il aura vingt ans et se fera baptiser. Il écouterait encore les oiseaux. (SF, 21-22)

Le petit frère s'arrête. Il écoute les oiseaux. [...] Paulo s'arrête et regarde le ciel. Il répète les mots : le ciel... les oiseaux...⁴⁵⁹

Et dans le poème qui apparaît plusieurs fois dans le roman, Lisa Bresner semble également avoir emprunté la signification symbolique attribuée aux « magnolias » par Marguerite Duras dans *Moderato Cantabile* :

L'oiseau de Kunlun tend le cou

Les magnolias se fanent

Personne ne viendra au printemps

Il n'a pris que quelques pétales dans son bec.

⁴⁵⁸ Marguerite Duras, *Le Marin de Gibraltar*, Paris, Flammarion, 1962, p. 336.

⁴⁵⁹ *Id.*, *L'Amant de la Chine du Nord*, Paris, Gallimard, 1991, p. 32.

Elle [Madame Li] marmonna : « S'il avait tendu le cou plus longtemps, il ne se serait pas contenté de quelques pétales fanés. » (SF, 60)

Dans *Le Sculpteur de femmes*, chaque femme innocemment tuée et énucléée est invitée à réciter ce poème avant sa mort, en guise de symbole de mort et de sacrifice. Dans le poème, la fleur de magnolia s'imprègne d'un sombre parfum mortifère, son flétrissement évoquant la disparition de l'amour entre Monsieur Li et Madame Li, ainsi que le désespoir insensé qui s'est emparé de Madame Li. Quant à *Moderato Cantabile*, la fleur de magnolia se présente comme un signe à la fois retenu et enivrant, qui symbolise le lien sensuel entre le couple. L'aventure amoureuse s'inscrit dans la période de floraison des magnolias, et la première rencontre entre Chauvin et Anne se teinte de cette symbolique : la jeune femme arborait alors une fleur de magnolia « au-dessus de ses seins à moitié nus⁴⁶⁰ ». Mais le magnolia, tout comme leur amour, se flétrit et se fane inexorablement, signant ainsi la mort métaphysique de leur passion. De cette fleur émane une fragrance puissante, mêlant désir et mort au sein de l'amour et de la vie. Dans le poème de *Le Sculpteur de femmes*, Lisa Bresner a subtilement emprunté ce symbolisme à Duras : si la beauté et le parfum envoûtant de la fleur symbolisent l'amour et le désir, son flétrissement rapide prend une signification bien différente, celle de la progression dramatique du temps et l'approche inéluctable de la mort.

Ou encore la métaphore des « yeux bleus », présentée comme un objet « troué de désir et effrayant⁴⁶¹ » dans *Le Sculpteur de femmes*, évoque subtilement le livre de Marguerite Duras, *Les Yeux bleus cheveux noirs*. Dans cet ouvrage, Duras affirme que « vous ne pouvez pas regarder des yeux bleus. Ça n'offre pas prise au regard. On traverse des yeux bleus⁴⁶² », soulignant ainsi la profondeur et la complexité de ces yeux si particuliers, qui semblent nous captiver et nous fasciner tout en nous échappant constamment.

En outre, dans *Le Sculpteur de femmes*, le rythme concis et rapide du roman ainsi que la touche délicate et poétique de la plume portent tous les traces de l'influence de Marguerite Duras.

Par ailleurs, il convient de souligner que Lisa Bresner fait preuve, dans sa démarche créative, d'une urgence et d'une force explosive, comme l'a souligné son professeur de français :

⁴⁶⁰ *Id.*, *Moderato cantabile*, Paris, Minuit, 1958, p. 42.

⁴⁶¹ Marguerite Duras, *Les Yeux bleus cheveux noirs*, Paris, Minuit, « double », 2014, p. 12.

⁴⁶² *Ibid.*, p. 15.

la fulgurance⁴⁶³. Cette écriture d'urgence fait écho à ce que Duras catégorise comme « écriture courante » ou « littérature d'urgence ». À travers les mots, Lisa Bresner cherche à laisser l'écriture se mettre à vibrer par elle-même de toute l'énergie psychique qui la traverse, et à raffiner tout ce qu'elle tient entre ses doigts pour offrir aux lecteurs la fraîcheur de l'écriture, comme en témoigne ce passage dans sa lettre à Ook Chung :

L'un de mes soucis au sujet du roman est de pouvoir offrir à un lecteur la pureté de mon geste. Quand je dis pureté, c'est qu'il s'agit d'une écriture vierge, formée sur l'instant sans autre pensée qu'elle-même. Mon défaut, et ce n'est pas le seul, est de ne jamais (vouloir) retravailler ce que j'ai écrit. Je recherche une émotion chez le lecteur voisine de celle d'un public quand je suis sur scène. Quand quelqu'un ouvre mon roman, je voudrais qu'il sache que c'est un extrait cent pour cent de mon cerveau, un morceau de Lisa Bresner qu'il ouvre entre ses doigts. Alors j'écris très vite, j'écris dans l'éphémère, [...]. J'écris en retenant mon souffle, en déchargeant de l'encre ou en frottant les phrases⁴⁶⁴.

Chez Lisa Bresner, elle écrit avec la main et la tête vide et nue, sans tenir compte de l'idée de livre, sans se soucier de l'avenir, avec les seules choses élémentaires qui comptent : le souffle et le sens. C'est en écrivant que naît le pouvoir créateur contenu dans la langue. L'autrice laisse se glisser les mots au fil de ses émotions pour que l'écriture soit tenace contre l'oubli et la distraction. Lorsque Lisa Bresner cherche à susciter une émotion chez le lecteur similaire à celle qu'elle ressent sur scène, quant à Marguerite Duras, elle « dit des choses comme elles arrivent sur elle, elle fait le geste [...] comme elles l'attaquent, comme elles l'aveuglent⁴⁶⁵ ». L'écriture courante, selon Duras, c'est « celle qui ne se montre pas, qui court sur la crête des mots, celle qui n'insiste pas, qui a à peine le temps d'exister⁴⁶⁶ ». Elle laisse les mots venir à elle sans contrainte pour mieux les capturer dans leur fugacité. Chez Duras comme chez Bresner, elles cherchent mutuellement dans l'écriture quelque chose de raffiné pour attraper tout ce qui est fuyant et éphémère. Leur souffle suit une rapidité féroce afin de ne pas se perdre, leur conception de l'écriture consiste à laisser le mot venir sans contrainte, puis à l'attraper rapidement avant qu'il ne s'envole, tout comme le souligne Duras :

C'est laisser le mot venir quand il vient, l'attraper comme il vient, à sa place de départ ou ailleurs, quand il passe. Et vite, vite, écrire, qu'on n'oublie pas comment c'est arrivé vers soi⁴⁶⁷.

⁴⁶³ « Son professeur de français au collège, restée son amie, l'a définie d'un mot pour lui rendre hommage : Lisa, la fulgurance. » Christine Morault, « Lisa Bresner, la fulgurance », *Place Publique*, #05. Disponible en ligne à l'adresse : [Lisa Bresner, la fulgurance](#), consulté le 29 octobre 2022.

⁴⁶⁴ Ook Chung, « La castration créatrice », *op. cit.*, p. 133-134.

⁴⁶⁵ Marguerite Duras, entretien avec Bernard Pivot, « Apostrophes », septembre 1984, *Les Grands Entretiens de Bernard Pivot*, Gallimard-INA, 2003.

⁴⁶⁶ *Id.*, « L'inconnue de la rue Catinat », entretien avec Hervé Le Masson, *Le Nouvel Observateur*, le 28 septembre 1984, p. 93.

⁴⁶⁷ *Id.*, entretien avec Aliette Armel, *Le Magazine littéraire*, 1990, n° 276, p. 20.

En outre, ce style « fulgurant » chez Lisa Bresner est intimement lié à son identité en tant que danseuse. Dès l'enfance, Lisa Bresner a suivi une formation de danse classique. Pour elle, la danse, par son langage corporel conscient et inconscient, évoque une expérience primordiale de transcendance de l'intériorité dans les mouvements du corps qui dansent. La danse lui fournit tous les gestes corporels nécessaires pour métaphoriser avec son propre corps tout ce qu'elle vit et ressent. Mais lorsque les gestes ne suffisent pas à tout exprimer, l'écriture, comme second moyen, intervient pour maintenir un certain équilibre. Le geste d'écrire, extension de celui de danser, est vécu comme un acte de création qui rétablit l'ordre des sens. Lors d'une interview, Lisa Bresner, danseuse dans l'âme, explique ce processus d'élaboration du texte perçu comme une extension de celui du corps :

[...] Avant je dansais, et quand je revenais de mon cours, je n'avais pas parlé, j'avais juste exprimé des choses avec mon corps, et là j'écrivais tout ce que je ne pouvais pas exprimer justement avec les gestes, ça a été un entraînement tout à fait automatique, c'était tout le temps, tout le temps, tout le temps. Et puis un jour j'ai fait un peu plus long, plus structuré, avec des personnages, etc... [...] Je vise toujours à aller à l'essentiel, j'essaie de toujours aller dans l'acte de la personne, et puis quand on en a une des sensations la plus essentielle, la plus forte, [...] c'est pour ça que ce sont des romans courts, écrits sur le vif que j'ai écrit en très peu de temps⁴⁶⁸.

Lisa Bresner a déclaré : « J'avais compris que la danse, ce n'est pas seulement faire bouger son corps, mais aussi associer aux gestes d'autres éléments. » En reliant la danse à l'écriture, tout ce qui ne peut être exprimé à travers le corps est transmis par l'acte d'écrire. En écrivant sur le vif, l'autrice permet à toutes les sensations de se précipiter vers la plume. Et, à un certain moment, elle les libère d'un coup sec sur le papier, pour ainsi s'en libérer et s'en décharger.

Cependant, dans *Le Sculpteur de femmes*, l'influence de Marguerite Duras ne se manifeste pas pleinement. Les thèmes chers à Duras, tels que le désir féminin, l'androgynie, la transgression, la folie sont davantage présents dans les romans ultérieurs de Lisa Bresner tels que *Ma Tendre Ennemie*, *La Vie chinoise de Marianne Pêche*, *Lao Tseu*, *Zoo*. Son court-métrage, *Misako*, par exemple, est directement influencé par *India Song* de Duras.

Par ailleurs, la capacité de Lisa Bresner à trouver un écho dans l'œuvre de Duras s'explique également par ses expériences personnelles. Nous savons que l'univers romanesque de Duras est en grande partie structuré autour d'un mythe personnel en créant l'image d'un « amant chinois ». Cette image apparaît comme une silhouette indistincte dans ses premières

⁴⁶⁸ Enregistrement de l'émission *Place au Livre*, présentée par Patrick Poivre d'Arvor, entretien avec Lisa Bresner à propos de *Hong Kong Souvenir*, le 8 juin 1995. Disponible en ligne à l'adresse : [Lisa Bresner : Place au Livre](#), consulté le 2 septembre 2022.

œuvres, telles qu'*Un Barrage contre le Pacifique*, puis se précise progressivement dans son autofiction *L'Amant*, pour enfin être pleinement élaborée dans *L'Amant de la Chine du Nord*. À travers ces trois œuvres, Duras a navigué habilement entre réalité et fiction, entre la reconstitution de la mémoire et la réminiscence, en jouant le jeu du « je » et du « JE ». De même, dans les écrits de Lisa Bresner, l'image d'un « amant chinois » apparaît et réapparaît de manière obsédante. Cette image se trouve pour la première fois dans son roman inédit *L'Heure Bleue*, puis de manière plus concise dans *La Vie chinoise de Marianne Pêche*, et enfin sous une forme plus claire dans son roman autobiographique *Pékin est mon jardin*, où la deuxième partie du livre est presque entièrement consacrée à la vie commune de Lucette avec son « amant chinois ». Cette image de l'amant chinois est en effet également tirée de l'expérience personnelle de Lisa Bresner. Selon la mère de l'autrice, Lisa Bresner est tombée amoureuse d'un artiste plasticien chinois plus âgé qu'elle et a vécu avec lui en 1989, alors qu'elle passait son baccalauréat⁴⁶⁹. Cette expérience amoureuse ayant eu une profonde influence sur sa vie et sa création. L'analyse de cette image de « l'amant chinois » sera abordée dans l'analyse suivante.

De plus, *Pékin est mon jardin* de Lisa Bresner et *L'Amant* de Marguerite Duras ont de nombreuses similitudes cachées, que ce soit dans leur motivation créative, l'organisation de l'histoire ou l'intrigue. Marguerite Duras n'a écrit sur son passé que de nombreuses années après coup, et Lisa Bresner a également attendu l'âge de trente ans pour raconter directement son histoire personnelle dans un roman. La jeune fille de quinze ans dans *L'Amant* de Duras, précoce, dans sa « tenue d'enfant prostituée⁴⁷⁰ », avec un amant chinois de douze ans plus âgé qu'elle, est devenue Lucette dans *Pékin est mon jardin*, une jeune fille parisienne qui, depuis l'âge de quatorze ans, vit avec un amant chinois de l'âge de son père. En outre, les deux romans ont des similitudes en termes de leur nature autobiographique. Concernant le pacte autobiographique, Duras a déclaré : « Il y a donc deux petites filles et moi dans ma vie. Celle du *Barrage*. Celle de *L'Amant*. Et celle des photographies de famille⁴⁷¹. » À cet égard, l'écriture de soi chez Lisa Bresner intègre également Lucette de *Pékin est mon jardin*, Tianshi de *Le Sculpteur de femmes*, et elle-même, ainsi la création littéraire est marquée par un mélange d'histoire personnelle brouillée et de compensation imaginaire et fantastique.

Outre Georges Bataille et Marguerite Duras, selon les archives de l'IMEC, les fiches de lecture et la bibliothèque personnelle de Lisa Bresner, ainsi que les indices présents dans ses

⁴⁶⁹ Rencontre avec la mère de Lisa Bresner, Martine Bresner, le 5 novembre 2021.

⁴⁷⁰ Marguerite Duras, *L'Amant*, Paris, Minuit, 1984, p. 33.

⁴⁷¹ *Id.*, *La Vie matérielle*, Marguerite Duras parle à Jérôme Beaujour, Paris, Gallimard, « Folio », 2001, p. 100.

romans, nous savons que ses modèles littéraires incluent, en plus des sinologues tels que Jacques Pimpaneau, Étiemble, François Cheng, Marcel Granet et Robert Van Gulik, des spécialistes de la culture et de la civilisation chinoises comme Danielle Elisseeff, Rémi Mathieu, Jean Levi, Kristofer Schipper, Jean-Pierre Diény et Jacques Gernet, ainsi que des jésuites tels que Matteo Ricci, Léon Wieger et Luis Fróis. Ses modèles littéraires s'étendent également à des écrivains occidentaux comme Victor Segalen, Paul Claudel, Pierre Loti, André Malraux, René Girard, Sade, Pascal Quignard, Philippe Sollers, Raymond Queneau, Frederic Tuten, Jules Verne, Roland Barthes et Fiodor Dostoïevski, entre autres. Par ailleurs, son travail a été grandement inspiré par des films comme *India Song* de Marguerite Duras, *Hiroshima, mon amour* d'Alain Resnais, *Breaking the Waves* de Lars von Trier, *Aniki, mon frère* de Takeshi Kitano, *In the Mood for Love* et *2046* de Wong Kar-wai, *Sans soleil* de Chris Marker, et *Les Ailes du désir* de Wim Wenders.

L'influence des modèles littéraires asiatiques dans ses œuvres est à la fois évidente et diverse. En littérature classique chinoise, elle s'inspire notamment du *Classique des vers* (*Shī Jīng* 诗经), des *Chants de Chu* (*Chǔ Cí* 楚辞), du *Livre des monts et des mers* (*Shān Hǎi Jīng* 山海经), des *Mémoires historiques* (*Shǐ Jì* 史记), des *Entretiens de Confucius* (*Lún Yǔ* 论语), du *Jin Ping Mei* (*Jīn Píng Méi* 金瓶梅), du *Rêve dans le pavillon rouge* (*Hóng Lóu Mèng* 红楼梦), des *Contes extraordinaires du pavillon du loisir* (*Liáo Zhāi Zhì Yì* 聊斋志异), ainsi que des classiques taoïstes de Laozi, Zhuangzi et Liezi, et des poèmes Tang et Song. Elle puise également dans certaines mythologies et légendes populaires. Concernant la littérature chinoise moderne et contemporaine, nous remarquons son intérêt pour les œuvres de Yu Hua (余华), Su Tong (苏童) et Mao Dun (茅盾), ainsi que pour Ba Jin (巴金), Zhu Ziqing (朱自清), Bai Xianrong (白先勇), Wang Zengqi (汪曾祺), Wang Meng (王蒙), Wang Anyi (王安忆), Lao She (老舍), Jia Pingwa (贾平凹), Mo Yan (莫言), Yang Jiang (杨绛), et Feng Jikai (冯骥才). Elle porte aussi une attention particulière à Mian Mian (棉棉) et à son œuvre *Les Bonbons chinois* (*Táng* 糖), ainsi qu'à Zhang Xianliang (张贤亮) et à son œuvre *La Moitié de l'homme est une femme* (*Nánrén de yībàn shì nǚrén* 男人的一半是女人). En littérature japonaise classique, ses références incluent *Le Dit du Genji* (*Genji monogatari* 源氏物語), les haïkus ainsi que les poèmes classiques. Lisa Bresner s'intéresse aussi à la littérature japonaise contemporaine, ayant lu de nombreux ouvrages japonais modernes, avec une affection particulière pour les œuvres de Ryû Murakami (村上龙).

De plus, en raison de ses origines « russo-mongoles », elle accorde une attention particulière à la culture mongole, comme en témoigne la présence de nombreux ouvrages sur ce sujet dans sa bibliothèque personnelle.

Les lectures de Lisa Bresner sont étendues, allant de l'Occident à l'Orient, couvrant biographies historiques, romans, poésie et scénarios de films. En intégrant ces modèles littéraires dans ses romans, elle les cite parfois directement, comme dans son roman *8H29* où elle cite la poétesse japonaise Izumi Shikibu, ou dans *Lao Tseu* où elle cite des passages du *Dao De Jing*. Cependant, le plus souvent, elle ne dévoile pas explicitement ses sources aux lecteurs, mais présente les connaissances qu'elle a acquises sous une forme métaphorique et poétique, après les avoir réécrites, transformées et recrées. Un exemple typique est son utilisation de la pensée taoïste dans les deux manières de sculpter dans *Le Sculpteur de femmes*, et dans ses diverses interprétations littéraires de la phrase de Laozi « De Un naît Deux, de Deux naît Trois, de Trois naissent les dix mille êtres » à travers plusieurs de ses romans. Son écriture, telle un « centon », si nous empruntons le terme de Philippe Postel pour analyser le style de Pascal Quignard dans l'utilisation des littératures asiatiques, utilise également, comme Quignard, « cette méthode de composition, qui consiste à arracher des éléments à des sources disparates pour leur faire subir une transformation plus ou moins poussée, puis à les redistribuer dans un texte⁴⁷² ».

De plus, contrairement aux écrivains occidentaux traditionnels qui, sans maîtriser complètement le chinois ou le japonais, dépendent des traductions pour lire et écrire sur les civilisations orientales, Lisa Bresner, en tant que jeune sinologue, malgré la lecture inévitable de traductions elle aussi, possède une connaissance et une maîtrise avancée du chinois. Cela donne à ses romans, bien qu'écrits en français, une imprégnation de la « pensée chinoise ». Ce style d'écriture se manifeste principalement dans l'utilisation fréquente de métaphores et d'analogies basées sur des proverbes, idiomes et allusions chinoises, que Lisa Bresner traduit directement en français d'une manière littérale. Pour les lecteurs ayant quelques connaissances sinologiques, identifier les références culturelles cachées dans le texte procure un plaisir complice, tandis que pour ceux n'ayant pas une grande connaissance de la langue et de la culture chinoises, cela crée une expérience de lecture exotique, étrange et curieuse. Ce style d'écriture pourrait être une façon pour elle de créer une certaine « posture littéraire » ou de reconstruire

⁴⁷² Philippe Postel, « Pascal Quignard, à l'écoute des littératures asiatiques (chinoise, japonaise et indienne) : fascination et prédation », Muriel Détrie (dir.), *France-Asie, un siècle d'échanges littéraires*, Paris, Youfeng, 2001, p. 331-332.

une identité culturelle. Cette intégration des connaissances à travers la recreation littéraire sera illustrée plus en détail dans les analyses ultérieures de ses romans.

1.6 Le roman familial et la transgression adolescente

Dans *Le Sculpteur de femmes*, Lisa Bresner se sert de sa propre expérience d'enfance de parents séparés pour créer, grâce à une imagination abondante, des personnages tels que Madame Li, Monsieur Li et Tianshi, et ainsi dépeindre une tragédie familiale aussi folle qu'absurde, aussi complexe qu'éprouvante. La reconstruction continue qu'elle opère sur ses souvenirs et son histoire personnelle donne naissance à un « mythe personnel », qui, semblable à un roman, prend vie dans son esprit. Ce mythe personnel, forgé dans les profondeurs de son inconscient, devint ainsi le support et l'organisateur de ses pensées et de ses fantasmes, qui circulent à travers la complexité de son histoire familiale, témoignent ainsi de sa capacité à transcender le réel et à le métaphoriser.

Le processus de création du mythe personnel peut être en relation avec ce que Freud définit comme le « roman familial ».

Le concept de « roman familial » est une expression forgée par Freud pour désigner « les fantasmes par lesquels le sujet modifie imaginativement ses liens avec ses parents, [...] de tels fantasmes ayant leur fondement dans le complexe d'Œdipe⁴⁷³ ». Ce concept évoque l'activité fantasmatique propre à chaque individu, face à la question œdipienne, qui consiste en une réorganisation imaginaire des liens parentaux. Freud évoque pour la première fois ce concept dans son article de 1909, intitulé « Le roman familial des névrosés », inclus initialement dans l'ouvrage d'Otto Rank *Le mythe de la naissance du héros*, et il apparaît plusieurs fois dans ses textes entre 1887 et 1902. Dans cet article, Freud distingue deux étapes, appelées stade asexuel et stade sexuel : au stade asexuel, l'enfant fantasme pour tenter de se séparer de ses parents, s'inventant une autre famille ; tandis qu'au stade sexuel, naissent des « rêves diurnes », qui peuvent par exemple prêter à la mère des aventures avec des hommes prestigieux dont l'enfant serait issu. Selon Freud, le roman familial est une activité fantasmatique inconsciente qui répond à deux objectifs, le désir et l'ambition : d'une part, il permet dans le fantasme la

⁴⁷³ Sigmund Freud, *Le roman familial des névrosés et autres textes*, Paris, Payot & Rivages, 2014, p. 8-9.

séparation du père et de la mère, réalisant ainsi une partie des désirs œdipiens ; d'autre part, il permet la réalisation des souhaits de réussite sociale.

Selon cette conception, nous pouvons considérer que la création de *Le Sculpteur de femmes* par l'autrice est une reconstruction inconsciente de son histoire familiale. À travers le récit et le fantasme de la famille Li, elle se forge une autre famille, distincte de la sienne, révélant un désir – à la fois fantasmatique et inconscient – de se libérer du regard traumatique issu de la famille originelle pour en adopter une nouvelle. La genèse de cette œuvre peut ainsi être interprétée comme une réalisation de désirs, une tentative de « corriger » l'existence, tout en témoignant d'un élan nostalgique envers l'image de ses parents d'enfance.

À partir de là, nous pouvons également comprendre le mythe personnel que l'autrice a tenté de construire à travers la création du personnage mythique « Œdipe-Tianshi ». En citant Lacan et sa conception du mythe dans « Le mythe individuel du névrosé » :

Le mythe est ce qui donne une formule discursive à quelque chose qui ne peut pas être transmis dans la définition de la vérité, puisque la définition de la vérité ne peut s'appuyer que sur elle-même, et que c'est en tant que la parole progresse qu'elle la constitue. La parole ne peut pas se saisir elle-même, ni saisir le mouvement d'accès à la vérité, comme une vérité objective. Elle ne peut que l'exprimer – et ce, d'une façon « mythique »⁴⁷⁴.

Nous savons que le roman familial atteint son apogée à l'adolescence, moment où la crise identitaire est à son comble. Pendant la période de création de *Le Sculpteur de femmes*, l'autrice était elle-même à l'âge tumultueux de l'adolescence, période où l'esprit immature éprouve quelque difficulté à garder une distance avec le centre conflictuel et à voir la vérité au-delà des apparences contradictoires. À ce stade, la construction d'un mythe personnel lui a ainsi offert une issue et une possibilité de libération pour un cœur troublé et incertain. Le mythe se présente comme un tunnel reliant les fantasmes à la réalité, une quête pour accéder au symbolique. En ouvrant une brèche entre l'imaginaire et le symbolique, le mythe permet au refoulé de se manifester. Cependant, dans le cas du roman familial, en tant qu'édification d'une histoire imaginaire, d'un Œdipe nostalgique, le processus de refoulement arrive à son terme. C'est ainsi que le symptôme et le mythe familial originel peuvent enfin s'accorder, s'organisant en une parole féconde, créatrice de vérité.

Dans le roman familial, la reconstruction de l'identité individuelle est mise en avant par la réécriture de la complexité des relations au sein de la famille, présentée sous la forme

⁴⁷⁴ Jacques Lacan, *Le mythe individuel du névrosé ou poésie et vérité dans la névrose*, Paris, Seuil, 2007, p. 65.

d'aventures d'un héros. En effet, le phénomène auquel se rattache le roman familial est en réalité le processus psychique de la création d'une certaine « distanciation » entre les parents et l'enfant, un processus indispensable à la construction, au développement et à la reconnaissance de l'identité d'un enfant.

Dans *Le Sculpteur de femmes*, cette notion est illustrée par la « transgression » de son personnage principal, Tianshi.

En effet, sa transgression débute par l'envie de faire « table rase » et de se débarrasser du chaos familial, comme en témoigne ce passage :

Il ne voulait pas que ses pas laissent de traces dans la terre. Il ne voulait pas que sa masse marque son passage, un passage qui appartenait au passé. La terre devant lui était lisse, l'air, l'espace et le ciel n'avaient pas d'empreinte. Il aurait aimé aussi devenir invisible, sans futur. Il estimait qu'il prenait trop de place sur ce sommet et que ses pieds s'enfonçaient trop vite. S'il avait eu un balai, il aurait balayé derrière lui chaque trace de pas, il aurait dû marcher lentement, mais l'essentiel était d'avancer... comme les anges à tire-d'aile. (SF, 22-23)

Dans ce texte, Tianshi est présenté comme quelqu'un qui cherche à s'effacer, à ne pas laisser de traces de son passage, pour ainsi effacer toute l'influence de son passé. Tel « un ange à tire-d'aile », il est englouti par l'ombre de son passé, portant en lui l'espoir ardent d'effacer les souvenirs qui l'encombrent et de refaire surface. Ce désir d'effacement de soi est intimement liée à l'idée de transgression, car elle implique de remettre en question les normes qui lui ont été imposées, de les remplacer par quelque chose de nouveau et de différent, de pouvoir s'affirmer pleinement et devenir libre de toute entrave. Et lorsque ce désir atteint son apogée, il se transforme en une forme de transgression. Dans le roman, cette transformation intérieure de Tianshi est mise en relief à travers ses monologues :

[...] Dieu ! Que m'arrive-t-il ? Je commence à détester ma mère... Mais oui ! c'est ça, pour connaître son jeu ou le jeu qu'elle voulait me faire jouer, n'écoutons plus ses règles ! À chacun de ses ordres, j'agirai contre elle. Et cela durera tant qu'elle n'aura pas avoué les véritables motifs de sa conduite. Pourquoi serais-je le seul à être transparent ? Elle se cache la nuit, je le sais, pour faire le contraire de ce qu'elle fait le jour. Mais que fait-elle le jour ?

« À partir de cette minute, la nuit sera pour moi l'égale de la journée ; les heures seront des secondes ; les années des mois... Mon corps sera un cœur qui saute, j'enjambrerai l'empire d'un seul pas... et ma mère deviendra petite, tellement petite que le plus léger souffle de voix la projetera par-dessus les mers, au-delà des contrées barbares et de l'Europe.

« Je tâcherai de lui désobéir le mieux possible. Voyons ! Maintenant j'aime ce mot, il m'encourage ! Par quoi vais-je commencer ? »

Il se tenait sur la pointe des pieds tel un oiseau dont on aurait ouvert la porte de la cage. Il ne savait pas quelle direction prendre, quel commandement enfreindre en premier. Personne ne lui avait appris à choisir, à rire, à courir. (SF, 33-34)

Dans ce passage, Lisa Bresner présente une vision saisissante et métaphorique de la transgression adolescente, en mettant en lumière les défis et les tensions intérieurs que doit affronter Tianshi pour se démarquer et se construire une identité propre, indépendante de celle qui lui a imposée sa mère. La révolte de Tianshi est motivée par la recherche de la vérité sur les motifs de la conduite de sa mère, qui lui apparaît mystérieuse et injuste. Il veut se libérer des ordres oppressifs qui étouffent sa croissance personnelle et devenir le maître de son propre destin. Sous la plume poétique de l'autrice, Tianshi exprime sa détermination à affronter sa mère en se libérant du temps et de l'espace. Il aspire à l'équivalence entre la nuit et le jour, à ce que les heures soient des secondes et les années des mois, pour pouvoir avancer plus vite et plus loin. Cette métaphore de l'envol évoque la transgression adolescente comme une ascension, vers l'autonomie et la liberté. Ainsi, la transgression de Tianshi s'apparente à une renaissance psychologique, où il remet en question les règles et les normes dictées par Madame Li, s'efforçant ainsi de se libérer des contraintes qui ont imprégné son esprit durant de longues années. Cette quête d'émancipation lui ouvrira de nouveaux horizons, lui permettant de se débarrasser du passé et de forger une identité unique et personnelle.

Dans le roman, la transgression de Tianshi l'a conduit à la fille du chasseur d'oiseaux, Fa Ming :

Il faut que je trouve l'être, la masse invisible qui fera de nous cette union de deux états différents mais inséparables. Je choisis la fille du chasseur d'oiseaux, cette fille de mon âge que ma mère voulait que je tue. Ce sera elle, ma sculpture. (SF, 38)

Par la suite, Fa Ming est devenue les yeux de l'esprit de Tianshi et « la première sculptrice des hommes ». Dans le texte, la transformation spirituelle de Tianshi est dépeinte avec poésie dans une scène où il est en compagnie de Fa Ming sur un bateau :

Il lui serra la main très fort, il la tenait bien et ne la lâchait plus. Ils étaient assis l'un près de l'autre. Ils se réchauffaient sous la tente de la barque. Elle posait des questions. Il lui avouait tout ce qu'il savait. Elle ne le regardait pas. Elle fixait un point, des notes de silence, la mélodie de l'aviron se mouvant dans l'eau. [...]

Tianshi : Je ne veux rien laisser, rien emporter, partir avec le ciel.

Fa Ming : Est-ce que tu m'attendras ?

Tianshi : Non.

Fa Ming : Est-ce que tu veux de moi ?

Tianshi : Non.

Fa Ming : Tu veux me tuer ?

Tianshi : Non.

Fa Ming : Tu veux que je vive alors ?

Tianshi : Non. Cesse de poser des questions. Il est temps pour nous de nous envoler, de chatouiller le vide entre nos plumes. Notre unité n'est pas la réponse à une question, elle n'est pas le résultat du hasard, c'est l'harmonie du rêve.

« Je ne vois que toi. Oui, je n'entends que toi. Quand je rêve de ruisseaux où tu te baignes, qui les dessine, quel Dieu tient le pinceau ?

Fa Ming : Un oiseau ?

Tianshi : Nous sommes tous deux des oiseaux sans ailes. Mais nous essayons de planer et de toucher le soleil et la lune. [...]

« Si je veux te voir dans les deux trous où manquent mes yeux, je pense à la neige et à une flûte, c'est assez pour que tu vives pour moi. [...] Grâce à ta main, je vois le fleuve. C'est toi le sculpteur. Tu me sculpes le monde pour que je puisse le palper. [...] Et toi, tu es le premier sculpteur d'hommes. »
(SF, 51-59)

Dans cette description poétique, Tianshi a trouvé son « double féminin », ou plus précisément, il a retrouvé lui-même. Bien que ses yeux physiques lui aient été arrachés, il a ouvert les yeux de son esprit et a, grâce à Fa Ming, acquis une vision plus large à travers les sens spirituels de l'ouïe, du toucher et de l'odorat. Son personnage a également réalisé sa transformation, passant du rôle de « sculpteur » à celui de « sculpture », tandis que la « sculpture » qu'il avait autrefois considérée comme sienne est devenue sa « sculptrice », redessinant et redéfinissant ainsi son monde intérieur. Après l'éveil de son esprit, les concepts d'amour et de haine, de vie et de mort perdent leur importance, tandis que les questions intérieures, nombreuses et complexes, n'ont pas besoin d'être résolues immédiatement. En effet, Tianshi a atteint un équilibre intérieur grâce à son acte de « transgression ». Comme il l'a dit dans le texte, leur union n'est ni la réponse à une question, ni une coïncidence fortuite, mais plutôt comme un rêve, un rêve qui finalement trouve une libération et une harmonie, où le ver à soie se tordant sous le refoulement se transforme en un oiseau aux ailes brisées, aspirant à la liberté et à la lumière malgré les obstacles et difficultés. En ce sens, la transgression et la transformation intérieure de Tianshi pourraient être liées à ce qu'exprime Georges Bataille sur « l'entendement » et « la tache aveugle » :

Il est dans l'entendement une tache aveugle : qui rappelle la structure de l'œil. Dans l'entendement comme dans l'œil, on ne peut que difficilement la desceller. Mais alors que la tache aveugle est sans conséquence, la nature de l'entendement veut que la tache aveugle ait en lui plus de sens que l'entendement même⁴⁷⁵.

Ainsi, à travers une scène sur la rencontre de Tianshi et Fa Ming, l'autrice a accompli une réécriture de la destinée du héros dans le roman familial, célébrant la transgression adolescente et l'exploration des limites de l'esprit. Sous cet angle, considérant la nature « autofictionnelle » de *Le Sculpteur de femmes* ainsi que la nature transformative inhérente au drame familial dans le « roman familial », la création littéraire de cette œuvre pourrait être interprétée comme une transgression audacieuse de la part de l'autrice. De même que « Œdipe-Tianshi », Lisa Bresner manie sa plume telle une héroïne tragique qui brise l'obscurité, inscrivant ainsi son travail dans une démarche osée et transgressive. « Une écriture, comme le rêve lui-même, peut-être figurative », tout comme le suggère Lacan, « elle est toujours, comme un langage articulé symboliquement⁴⁷⁶ ». Pour Lisa Bresner, si elle écrit, c'est aussi pour se libérer du passé, pour perdre son visage et se laisser guider par la force curative de l'écriture, vers une dépossession de soi, une ignorance de ce qui la hante, un dépouillement et un oubli des maux qui l'accablent. Dans l'écriture de ce roman, elle retrace le drame familial et la séparation de ses parents, affinant les sentiments confus de culpabilité et d'angoisse de la séparation pour les transposer dans une histoire sombre et cruelle de violence sadique. Au fil de sa création, elle manie une plume aiguisée, allant à l'essentiel, faisant face à l'horreur sans contourner ce qui la blesse et touchant du doigt les traumatismes du passé, les transgressant pour mieux les sublimer, à l'image de ce qu'elle exprime dans son deuxième roman *Ma Tendre Ennemie* :

Il faut que tu comptes les gestes créateurs à rebours et tu verras dans chaque chose les phases successives qui protègent et cachent à nos sens l'essence, le souffle de la chose que tu crées, ne considère jamais le plaisir de goûter un fruit sans désirer au commencement te casser les dents sur son noyau, ne caresse l'écorce d'un arbre que lorsque tu sentiras couler entre tes doigts la sève de son tronc. (MTE, 116)

Dans le cas de Lisa Bresner, la quête de l'identité et la perte de l'identité sont indissociables. Le désir d'oublier et le désir de créer sont implicitement associés. En écrivant sur le conflit conjugal et filial, en faisant face à l'horreur de voir, elle s'est confrontée au pouvoir de l'écriture pour accueillir le souvenir d'enfance tout en le traversant. Ce processus de création est étroitement lié à la thérapie, tout en passant par la transgression, comme le souligne Claire Montgobert : « Ce qui met fin à la quête de la vérité, à la recherche du sens ultime, [...], c'est

⁴⁷⁵ Georges Bataille, *L'Expérience intérieure*, Paris, Gallimard, 1943, p. 129.

⁴⁷⁶ Jacques Lacan, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 470.

la rencontre avec l'horreur de savoir, avec l'insupportable, l'innommable, avec ce qui est à reconnaître comme ce qui nous est à la fois le plus intime et le plus étrange⁴⁷⁷. »

2. Un regard « en fugue » : la quête de l'identité

Dans de nombreuses interviews de Lisa Bresner, nous trouvons un terme récurrent : « le fantasme ». Si, pour l'autrice, l'écriture et la culture chinoises sont apparues initialement sous forme de « fantasme », par la suite, Lisa Bresner a tout fait à sa manière pour « maintenir, prolonger, reproduire, et même créer » cette vision fantasmée. Car ce fantasme constitue une forteresse illusoire, étroitement liée au manque de son enfance, à une rupture avec le passé et à une reconstruction identitaire, qui lui permet de se cacher et de se protéger. En ce sens, ce fantasme n'apparaît pas tant comme un « choix » que comme une « nécessité impérieuse ».

Ce fantasme obsessionnel nous renvoie de nouveau au « roman familial », l'activité fantasmatique que Freud a définie comme étant propre à chacun, dans laquelle l'individu, confronté à la question œdipienne, s'emploie à réorganiser de manière imaginaire l'ordre familial. Chez Lisa Bresner, l'histoire qu'elle se raconte à propos de sa filiation est empreinte de cette aspiration profonde. Pour elle, sa famille n'est plus celle qui l'a engendrée, mais plutôt celle qu'elle s'est choisie : une famille plus satisfaisante, puissante, voire illustre, noble, royale et prestigieuse – la Chine. Tout comme elle l'affirme dans une note personnelle conservée à l'IMEC :

Depuis mon enfance, l'Asie m'a poursuivie et j'ai trouvé en elle la famille que je n'ai pas eue.

Cette quête identitaire est passée par l'apprentissage très précoce du chinois puis du japonais. Je cherchais dans l'idéogramme ou le kanji, la forme idéale d'une image du monde qui puisse ne pas me faire quitter l'enfance tout en me conduisant dans des abstractions philosophiques plus adultes. Les Chinois sont les seuls au monde à avoir gardé leur système d'écriture intact depuis quatre millénaires. Ce système de signes réunit à merveille les schémas de l'enfance et la complexité du regard sur la représentation et l'interprétation du monde⁴⁷⁸.

Le roman familial, comme son nom l'indique, est le lieu où se mêlent le romanesque et l'imaginaire. Comme l'a souligné Marthe Robert dans son ouvrage *Roman des origines et origines du roman* :

⁴⁷⁷ Claire Montgobert, « Le désir, le savoir, l'École », *Champs lacanien*, 2015/1, n°16, p. 81-87.

⁴⁷⁸ Fonds Lisa Bresner, Note personnelle, Caen, IMEC, BSN 2.4.

Le roman familial peut être défini comme un expédient à quoi recourt l'imagination pour résoudre la crise typique de la croissance humaine telle que la détermine le « complexe d'Œdipe⁴⁷⁹ ». [...] Tout roman a pour origine le même besoin de bousculer l'ordre des choses, de changer la vie, qui entraîne le petit enfant à se rêver des parents imaginaires meilleurs, plus forts et plus beaux que sa famille réelle⁴⁸⁰.

En ce sens, le roman familial est l'expression d'un refoulement visant à « renarcissiser » les parents. Car la seconde famille permet à l'enfant de conserver son amour et son admiration pour la famille originelle, tout en créant une autre, plus conforme à ses attentes. Dans l'histoire personnelle de Lisa Bresner, la reconstitution incessante de ses souvenirs forme un mythe individuel de même nature qu'un roman. Après la séparation de ses parents et le départ de son père, la famille, devenue décevante et trop réelle, est inconsciemment remplacée par une seconde famille, créée dans son psychisme.

En fait, la quête identitaire de Lisa Bresner et la tentative de réécrire son roman familial, ce regard « en fugue », imprègnent presque tous ses romans. Si l'on examine ses œuvres dans l'ordre de publication, les romans de Lisa Bresner peuvent être divisés en quatre phases en fonction de leurs motivations, contenus et thèmes :

Première phase : *Le Sculpteur de femmes* (1992). Le premier roman de Lisa Bresner s'inspire de l'expérience du divorce de ses parents durant son enfance. Elle intègre cette expérience à un décor gothique, étrange et exotique de la Chine ancienne, mêlant ses connaissances littéraires et sinologiques. Ce roman a attiré l'attention de Pascal Quignard, ce qui a conduit à sa publication chez Gallimard.

Deuxième phase : *L'Heure Bleue* (1993, inédit, conservé à l'IMEC), *Ma Tendre Ennemie* (1994), *Hong Kong Souvenir* (1995) et *La Vie chinoise de Marianne Pêche* (1996). Après le succès de son premier roman publié chez Gallimard et la reconnaissance critique, Lisa Bresner a continué à se consacrer à l'écriture de romans, publiant trois autres ouvrages avant de se tourner vers la littérature pour la jeunesse en 1996 et la traduction en 1997. Dans ces romans, la quête et la reconstruction identitaire demeurent des thèmes centraux. Les personnages de Lisa Bresner évoluent dans des contextes complexes, faits de multiples cultures, et luttent avec leurs identités fragmentées et conflictuelles.

Troisième phase : *Lao Tseu* (2000). C'est le premier roman écrit par Lisa Bresner après le décès de son père en 1998. Dans ce livre, elle imagine et crée une vie fictive de Lao Tseu, le

⁴⁷⁹ Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 1972, p. 43.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, avant-propos de l'ouvrage.

dépeignant comme un homme qui fait castrer son fils, marie sa fille à Confucius, quitte sa femme et sa famille, abandonne son poste à la cour et décide de vivre en ermite. Par ce personnage, l'autrice construit une figure paternelle qui quitte sa famille et un homme qui se retire de la société. La phrase déchirante « Aimer c'est se tuer à moitié » hante tout le roman, reflétant peut-être le choc et l'impact du décès de son père sur Lisa Bresner, et projetant ses émotions complexes et douloureuses sur ses personnages.

Quatrième phase : *Pékin est mon jardin* (2003). Ce roman autobiographique est également le dernier roman de Lisa Bresner. Dans ce livre, l'autrice revisite son parcours personnel et créatif, se donne une nouvelle identité personnelle et culturelle, tout en essayant de réécrire et redéfinir son propre roman familial.

Dans notre analyse des romans de Lisa Bresner, nous tenterons d'explorer comment l'autrice utilise la création romanesque et la caractérisation des personnages, ainsi que des éléments et des contextes exotiques de la culture chinoise et japonaise, pour continuellement explorer et redéfinir le processus identitaire. Notre recherche suivra deux principales pistes :

La première piste se concentrera sur les personnages et leur psychologie, notamment une dualité qui les habite, un regard « narcissique » qui les pousse, à travers l'introspection, à se rapprocher de leur vérité tout en se séparant continuellement d'eux-mêmes dans ce regard réfléchissant et illusoire.

La seconde piste examinera les métaphores et les techniques littéraires que Lisa Bresner utilise pour décrire ce processus d'auto-exploration et de scission intérieure : un regard « castrateur ». Par exemple, elle utilise des éléments érotiques chinois comme moyen de transgression, réécrit des mythes ou des fables pour créer une atmosphère absurde, ou encore exploite les collisions entre la culture chinoise et la culture occidentale pour exprimer la folie et les luttes des personnages dans ses romans.

2.1 Les trois vies d'Azur : *De Trois naissent les dix milles êtres*

En 1993, dans son roman inédit intitulé *L'Heure Bleue*, Lisa Bresner avait déjà esquissé les contours des personnages et des identités en quête de reconstruction. Dans ce roman, Lisa Bresner combine ses expériences personnelles avec l'imagination et la création. Ce livre peut être vu comme un « protocole », un prototype pour ses romans ultérieurs, car de nombreux

personnages de ses œuvres suivantes trouvent leur origine et leur inspiration dans ce texte. Chaque personnage semble être un fragment détaché de Lisa Bresner, reflétant soit ses expériences de vie réelles, soit son monde intérieur le plus secret.

Dans le fonds Lisa Bresner à l'IMEC, nous avons découvert que *L'Heure Bleue* avait en réalité deux titres. Le premier, *L'Heure Bleue*, évoque un état transitoire entre le jour et la nuit, où la lumière du soleil devient indirecte. Cet état « entre deux » symbolise à la fois la fin d'une journée et le début d'une autre, un moment de suspension dans le temps. Le roman marque une phase transitoire et intermédiaire dans l'écriture de Lisa Bresner, où elle tente de s'extraire, de rechercher son identité, de fuir le drame familial et de se créer de nouvelles identités, voire « une autre vie ». Le second titre, *Les Trois Vies d'Azur*, provient sans doute de la fameuse phrase taoïste « De Un naît Deux, de Deux naît Trois, et de Trois naissent les dix mille êtres (*yī shēng èr, èr shēng sān, sān shēng wàn wù* 一生二, 二生三, 三生万物) ». On peut sentir l'attachement de Lisa Bresner à cette phrase dans son œuvre, car elle y fait souvent référence et l'interprète de manière littéraire dans ses romans. Ce titre suggère le désir de Lisa Bresner pour « l'autre vie ». En se divisant en « trois », elle espère posséder des possibilités infinies de se réinventer à travers des identités multiples.

Au début, Lisa Bresner avait conçu *L'Heure Bleue* comme un scénario de film. Voici l'intrigue principale de l'histoire⁴⁸¹ :

Il y a quinze ans, Azur a rencontré trois hommes : un professeur de philosophie, un lycéen danseur et un Chinois d'outre-mer. Cependant, Pierre, César et Long ne sont pas tombés amoureux d'Azur, mais de trois jeunes filles différentes : Anna pour le professeur, Aurore pour l'adolescent et Agathe pour le Chinois. L'amour d'Azur n'a duré qu'un an. Les trois hommes ne l'ont pas oubliée, tous persuadés de l'avoir connue vierge. Quinze ans plus tard, Azur revêt ses trois personnalités différentes pour écrire à chacun d'eux. Elle leur demande de raconter, comme dans un roman, leur ancienne aventure. Les trois hommes acceptent et espèrent secrètement renouer avec elle. Azur veut savoir quel souvenir ils ont gardé d'elle et choisir parmi eux celui qui l'a le plus aimée. Alors, elle se livrera à l'élu sous sa véritable identité. Les trois manuscrits sont terminés. Elle leur donne rendez-vous à trois heures différentes pour récupérer leur récit. La veille, les trois auteurs ont choisi le même café pour donner une dernière touche à leur œuvre. Ils ne tardent pas à s'apercevoir que tous trois se livrent au même exercice. Ils se parlent. Les anciens amants découvrent qu'Anna, Aurore et Agathe ne sont qu'une seule et même personne.

À quatorze heures, Pierre remet « Indigo », son manuscrit. À quinze heures, César remet « Outremer ». À seize heures, Long remet « Klein ». À l'heure bleue, les trois hommes trouvent Azur lisant des pages et pages toutes blanches...

⁴⁸¹ Fonds Lisa Bresner, *L'Heure Bleue*, Caen, IMEC, BNR 5.2.

Le roman adopte la forme d'un scénario de film, principalement à travers des monologues et des dialogues, et est présenté en scènes successives. L'histoire se déroule du point de vue des trois hommes, Long, César et Pierre, et est racontée à la première personne, alternant entre les trois scénarios intitulés *Klein*, *Outremer* et *Indigo*. En raison de son style d'écriture et de présentation particulier, ce roman se distingue des autres œuvres publiées de Lisa Bresner par son ambiguïté. Cette ambiguïté est marquée par une structure narrative fragmentée non linéaire, un style polyvalent souvent mêlé de poésie et de phrases en langues étrangères, ainsi que des dialogues et monologues intérieurs surgissant sans contexte explicite, créant ainsi une atmosphère onirique et éthérée. Étant donné que ce roman a été écrit en 1993, une période de transition et de transformation pour Lisa Bresner, il peut être considéré comme une tentative et une expérimentation dans son écriture. Le style de ce roman rappelle parfois *India Song* de Marguerite Duras, et il est très probable que Lisa Bresner en ait été influencée.

Dans le roman, Long est un homme chinois originaire de Hong-Kong, marié et père d'un enfant, étudiant l'art à l'École des Beaux-Arts de Paris. Ce personnage est inspiré de la vie réelle de Lisa Bresner, plus précisément de l'artiste plasticien chinois qu'elle a connu au lycée et avec qui elle a passé l'année du bac. Ce personnage réapparaît de manière récurrente dans les romans ultérieurs de Lisa Bresner, notamment sous le nom de « Longus » dans *La Vie chinoise de Marianne Pêche* et de « Wäi Ming » dans *Pékin est mon jardin*. Ce personnage chinois entretient souvent une relation complexe avec la protagoniste, étant à la fois son amant et, dans une certaine mesure, un substitut de son père disparu subitement. Il incarne également son aspiration et son désir infini pour la Chine, ce pays lointain. Toutefois, sa présence et sa compagnie représentent pour elle une contradiction majeure, lui rappelant sa perte et le manque qu'elle ne pourra jamais combler, lui rappelant le père irremplaçable et la Chine inaccessible, ce qui la pousse à avoir besoin de lui tout en cherchant constamment à le fuir. De plus, la complexité de l'identité de Long en tant que Hongkongais a ensuite été transcrite par Lisa Bresner dans la double identité du protagoniste Zui Han dans son roman *Hong Kong Souvenir*.

La « double » de Long, Agathe, est décrite comme une jeune fille parisienne de vingt ans, étudiante en arts plastiques, qui « a vécu dix ans en Asie » :

Agathe : J'ai vécu dix ans en Asie.

Long : La moitié de ta vie.

Agathe : Ici, je suis une moitié de mon corps.

Long : Tu as laissé l'autre aux Chinois ?

Agathe : Non, dans une cérémonie du thé, quand le crépuscule a duré tout le temps qu'on essayait de m'emprisonner.

Long : On a voulu te tuer ?

Agathe : Comme toi, tu essaies de m'aimer.

Long : De t'ouvrir, de te faire souvenir de ce que tu as perdu en Asie. Ton ventre est fait pour se souvenir de l'amour.

[...]

Agathe : Je ne suis pas Chinoise.

Long : Mais tu es morte en Asie, et mourir en Chine, c'est comme y naître. (HB, 37-39)

Ce dialogue laisse aisément deviner qu'Agathe est probablement un *alter ego* de l'autrice, incarnant une identité rêvée. Elle est une jeune Parisienne ayant vécu dix ans en Asie, qui, telle un phénix renaissant de ses cendres, a traversé une mort symbolique en Chine pour y renaître.

Dans le roman, la relation entre Agathe et Long est décrite comme une relation complexe mêlée à la création artistique, à la passion, au désir et à la sexualité :

- Que voulais-tu me couper ? N'oublie pas l'essentiel.

- Tu souffriras.

[...] Elle incise une veine qui court sur ma tempe. Elle boit et garde le sang dans sa bouche. Elle ajuste ses lèvres contre les miennes, laisse couler un filet chaud. Nous partageons les gouttes de la vérité. (HB, 57)

La description de la relation sexuelle entre Long et Agathe est rendue par Lisa Bresner de manière érotique et sensuelle, mais aussi poétique, avec un langage codé, ambigu et délicat, plein de sensibilité :

Combien seront-ils à usurper la première illusion de posséder mon corps ? La chair se tend sur le billard d'une baise sans lendemain. Les livres veulent répondre au cri de guerre. Wie oft ? Nulle femme vous les fers de l'assaut ne peut soutenir le regard du baillant. Elle murmure une prière, un pardon qu'elle l'absoudra qu'au matin. Si petite, roulée en boulettes, ridée par les pénétrations à la chaîne, elle figure entre deux bras, les deux piliers où elle se réfugie pour ne pas retrouver le chemin de la maison. Moue de chatte, le maître a oublié son sobriquet. À contre-courant du débit amoureux, elle rejette la marée qui justifie trop sa féminité. Gentil désir, elle lui demande de se tenir tranquille. De ne pas ouvrir la fente en souffrance. Tiens-toi tranquille, petite sphère. L'astre ne s'est levé, ma chair, que pour ajouter un degré au centre de ton noyau. Tu participes, pourtant, à la rotation de ses rayons. Tu l'aides, pour combler de remerciement, à darder au fond de toi. La dernière marche, celle où tu as collectionné les perles pour ta

couronne, il la gravit pour mieux glisser loin au-dehors de toi. Le joyau, il ne s'y est même pas piqué !
(HB, 81-82)

Dans ce passage, on peut constater que Lisa Bresner décrit les scènes de sexe de manière plus directe, concrète et explicite, avant de s'intéresser systématiquement au langage érotique chinois et sans recourir aux métaphores végétales. À ce stade, son style est plus proche des techniques d'écriture des romans occidentaux modernes.

Dans le récit, le symbole « bleu » se manifeste de manière avant-gardiste et érotique dans leur installation artistique en hommage à Yves Klein :

Nous allions à Nice rendre hommage à Yves Klein.

[...] Nice, le soleil inonde les passants sous la place Yves Klein. Commande de musée d'art contemporain. La place est un grand vide suspendu au-dessus de la rue.

En live :

J'ai trois cordes de 8 mètres

Je les accroche sur trois points de la place circulaire

Symbole antifasciste tendu en bleu

À l'intersection des trois cordes une culotte de bébé en cuir bleu

Dans la culotte de bébé Agathe nue

Agathe bleue

Attention peinture fraîche et vivante

On fait une perruque de ses cheveux « embleuis » par accident

Les poils de The Gate sont marines naturellement

On les a laissés comme ça

Agathe est suspendue à huit mètres au-dessus du sol

Agathe bouge ses jambes

Klein dans la barboteuse en cuir bleu

Agathe fait tourner ses cheveux

Huit mètres en-dessous les passants attrapent les mèches qui tombent

Les passants ont reculé en cercle

Je tends une toile blanche sous le corps nu d'Agathe

J'attache la toile blanche sous le symbole antifasciste Klein

Au-dessus de la toile blanche la culotte de bébé en cuir et les jambes bleues d'Agathe

Je coupe les trois cordes

Agathe n'a plus de culotte

La culotte reste attachée à la corde qui se balance

Agathe tombe de sept mètres et ouvre les bras en atterrissant sur la toile blanche (HB, 74-76)

Pendant ses années universitaires, Lisa Bresner a toujours manifesté un grand intérêt pour l'art moderne et contemporain, comme en témoigne les références aux théories de l'art moderne dans son mémoire de maîtrise. Bien que ses romans publiés par la suite se concentrent principalement sur la langue et la culture chinoises, abordant rarement l'art contemporain occidental, ce texte inédit de ses débuts révèle son intérêt pour l'art contemporain et rend hommage à Yves Klein, un artiste qu'elle admire.

À la fin de l'histoire, Agathe tombe enceinte et donne à leur enfant le nom de Klein, mais elle laisse une lettre de rupture et quitte Long.

Dans le roman, César est un danseur de ballet à l'Opéra de Paris, qui souffre de la séparation de ses parents et du trouble sexuel. Ce personnage est sans doute une référence à Lisa Bresner durant son adolescence quand elle apprenait la danse classique. L'histoire de César a été réécrite par Lisa Bresner et publiée en 2004 sous le titre « Les ailes d'Ashmi⁴⁸² ». Dans le roman, l'entrée en scène de César est introduite par un poème monologue qui rappelle davantage le monologue de Tianshi dans *Le Sculpteur de femmes* :

Maman, madame,

Il est bien temps que je vous dise en face

ce qui m'a pris soudain de vous aimer si fort.

Il est bien tard maintenant pour une volte-face

et que vos rides cachent la vérité, mon sort.

Sortir de vous humide encore,

à corps si jeune et sans remords.

Je vous aimais, madame, et l'âge n'y faisait rien.

⁴⁸² Lisa Bresner, « Les ailes d'Ashmi », *Bonnes vacances !*, Gallimard Jeunesse, 2004, p. 61-67.

Rien que pour une heure à partager nos corps,
j'aurais donné ma vie, mon âge,
vingt ans d'absence et d'amour mort.
Maman, il est bien tard maintenant.

Et je me dérobe à tes reins,
je me détache de tes mains.
Je me hais de t'oublier ainsi,
je vous hais d'avoir trompé ma vie.
À moi sortir de vous, à vous jouer de moi,
la vie reprend ses droits un jour sans amour.
Je vous aimais, madame, et l'âge n'y faisait rien.
Sortir de vous humide encore,
à corps si jeune et sans remords.
César
(HB, 15-16)

Dans le texte, la « double » de César, Aurore, est également danseuse comme lui. Pendant leur jeunesse à l'académie de danse, ils vivaient sous l'ombre et la manipulation de leur professeur de danse, Wilfried, le chorégraphe contemporain de l'Opéra, avec qui ils ont eu des relations sexuelles tout en consommant de l'héroïne :

Wilfried est le chorégraphe contemporain de l'Opéra. Il habite dans sa loge. Il dépense tout son argent en héroïne. Il fait l'amour avec des enfants à l'école. La tradition veut qu'on choisisse un petit père et une petite mère et qu'on devienne, nous, des petits rats. Je n'ai pas demandé à Wilfried de prendre la place de mon père, mais celle de mon premier amant. (HB, 42)

Le soir de mon triomphe pour Nijinski, je me suis regardé dans la glace de sa loge. J'ai saupoudré mon sexe d'héroïne. Wilfried m'attendait de l'autre côté. (HB, 43)

La relation malsaine entre César et Wilfried rappelle celle entre le chanteur Hashi et son manager M. D dans le roman *Les Bébés de la consigne automatique* de Ryû Murakami. Ils sont à la fois partenaires et amants, mais derrière l'apparence flamboyante du chanteur, Hashi est manipulé par M. D. Dans le texte, César est dépeint comme un homosexuel, entretenant avec

Wilfried une relation sexuelle déformée, ainsi qu'un rapport d'admiration et de dépendance mutuelle. Cependant, pour danser en duo avec Aurore, il se sent obligé d'apprendre à aimer les femmes. Pourtant, même sous l'influence de l'héroïne, il est incapable d'avoir une relation sexuelle avec Aurore :

Ses seins sortent du justaucorps. Plus bas, je devrais toucher. Juste sur son corps. Mes doigts se glacent. Il faudrait qu'on les hache un à un pour qu'ils puissent la caresser. (HB, 88)

Ce type de personnage apparaît également dans le roman suivant de Lisa Bresner, *Ma Tendre Ennemie*. Le personnage principal, le peintre Kai, est hanté par le fantôme d'un frère « féminin ». Cette hantise le « castre », le rendant incapable de répondre à l'amour de l'Impératrice.

Lors de la création de cette histoire, Lisa Bresner s'est sans doute inspirée de *India Song* de Marguerite Duras. Dans le récit, Aurore est une danseuse que Wilfried a ramenée de New Delhi, en Inde. Leurs conversations évoquent souvent l'esprit et l'âme de la danse indienne, le Gange, ainsi que le *Gîta Govinda*, un chant d'amour hindou du poète Jayadeva.

De plus, la relation tumultueuse et malsaine entre César, Aurore et Wilfried, leur dépendance aux drogues, et la manière directe, audacieuse et explicite avec laquelle Lisa Bresner décrit ces aspects rappellent le roman *Bleu presque transparent*⁴⁸³ de Ryû Murakami. Dans ce roman, l'auteur aborde de façon explicite, simple et directe des thèmes tels que la sexualité, la mort, le sang et l'héroïne. Lisa Bresner a probablement puisé dans le style d'écriture de Ryû Murakami pour créer l'histoire de César, comme le montre le passage suivant :

Dans les sous-sols de l'Opéra, le gardien des égouts élève des carpes. Aurore apporte l'héroïne dans un sac en plastique rose. Des semaines et des semaines de sevrage. Les carpes sautent et nous éclaboussent. La lumière vibre sur les pierres. Elles sentent la craie. Des graffitis de coryphées qui se sont noyés dans le bassin des carpes. Des testaments d'enfants qui n'acceptaient pas la chute. Le sommeil au ras du sol insupporte les funambules qui dansent sans fil. Beaucoup ont préféré disparaître dans l'apesanteur de l'eau. Aurore va jeter toute l'héroïne aux carpes. La poudre qu'on a fait semblant de prendre pour faire semblant de s'aimer. Aurore va tuer les carpes d'overdose.

[...] La colline de poissons sursaute, crache et pâlit. Les poissons rouges se pâment et se changent en orange. Ils ouvrent, ouvrent leur bouche jusqu'à la déchirure. Ils meurent de respirer l'air où ils ne savent pas voler. Aurore sort de son Gange et se roule dans les cadavres. « Venez à moi passifs alevins,

⁴⁸³ Ryû Murakami, *Bleu presque transparent*, traduit du japonais en français par Guy Morel et Georges Belmont, Arles, Éditions Philippe Picquier, 1999.

je ne suis pas si effrayante », Aurore enfonce de jeunes poissons dans son vagin et attend. Les carpes ont gobé toute l'héroïne. Elles éternuent du sang. (HB, 112-114)

Étant donné que Lisa Bresner est une fervente lectrice de Ryû Murakami, et, comme mentionné précédemment, une partie de l'intrigue de son roman *8H29* s'inspire du roman *Les Bébés de la consigne automatique* de Murakami. De plus, en raison de la possible relation implicite entre les titres des deux romans : *L'Heure Bleue* et *Bleu presque transparent*, on peut supposer que Lisa Bresner s'est probablement inspiré du roman *Bleu presque transparent* lors de sa création de *L'Heure Bleue*.

Le troisième personnage du roman, Pierre, est un professeur de philosophie au lycée, marié et père de deux enfants. Sa « double », Anna, est une jeune fille qui l'admire. Elle est née à Amsterdam, parle français, japonais et allemand. Son père travaille à l'ambassade des Pays-Bas au Japon, et depuis son plus jeune âge, elle voyage avec lui. L'image d'Anna est sans doute une autre identité idéale imaginée par Lisa Bresner, ce personnage s'inspire sans doute de la « fille » du sinologue néerlandais Robert Van Gulik. Entre Pierre et Anna, il y a une relation taboue entre professeur et élève. Lisa Bresner décrit leurs sentiments et leur relation de manière très ambiguë et nébuleuse, sans détails sur leurs interactions ou relations sexuelles. Toutes leurs émotions sont exprimées à travers les monologues intérieurs de Pierre ou leurs correspondances, et sont cachées dans des métaphores et des allusions :

Ma Pierre philosophe,

Pour vous divertir, un poème japonais d'inspiration chinoise. [...] La promesse d'un paysage alimente la ferveur du batelier. Lui seul sait céder sa place aux poissons quand le sommeil de la mer pique ses yeux. Les bagues savent pleurer sur le corps du naufragé. Le naufragé ? demande le poète. Oui, répond la muse de Yokohama, c'est le batelier qui, à chaque saison, laisse pendre un peu plus son squelette par-dessus bord. La muse s'est tue, je reprends ma lettre. Lisez par temps de réveil, mon poème encore engourdi. Inscrivez-le sur le moelleux de vos lobes. Puis demandez-vous ce qu'il reste à faire pour tenir la promesse du marin. Si les sirènes des pros ne vous ont pas abusé, vous tiendrez parole. L'oreille du cadavre n'attend que vous pour sombrer dans les jupes de la mort. [...] J'espère que l'indécence des rimes vous a frappé. Mais ne cognez pas votre front à sang pour autant. Certaines personnes vous ennuieraient à cause des cicatrices.

Anna et la muse de Yokohama (HB, 67-69)

Anna,

Vos vingt ans me rappellent un flacon du Moyen Âge où les clercs trempaient leur index. Cette odeur résulte d'un tabou. Il vous importe peu de reconnaître les interdits puisque votre moralité vous autorise à écrire des aphorismes sur un saladier et à effeuiller les noumènes et les monades comme des

cœurs de laitue. Vous vous permettez de ne jamais réfléchir. Pour la bonne raison que vous usez trop de la parole même de la Japonaise. Oserons-nous transformer notre relation en maxime ? Je vous laisse alors le soin d'aller la graver sur une stèle de votre cimetière à Yokohama. Dans mes rêves je vous attire par votre nom.

Pierre (HB, 70)

Et cette relation secrète et interdite a été marquée par un point final lors d'une partie de Go entre Anna et Catherine, la femme de Pierre. Lisa Bresner continue de révéler cette vérité avec une plume subtile mais poétique :

Catherine vous demande de faire une partie de Go avec elle. Vous acceptez d'office en prenant les pierres noires. Catherine place pour vous un seul handicap. J'admire l'assurance de Catherine. Je mordille le sceau du flacon de parfum. Je passe ma main sur la joue de Catherine. L'odeur de son cou gagne en chaleur sur mes doigts. Je vous avais offert le même parfum mais vous ne sentiez pas pareil. Catherine se transformait en jardin et vous en fiole de poisson. Je me devais peut-être d'arroser la première par l'essence de la seconde. Anna, vous jouez par deux fois, mon cœur et votre folie. Vous avez chaud et l'odeur du parfum a changé. Je crois sentir les pistils de votre oreille. [...] Catherine ôte les pions noirs de son territoire. Une chaîne blanche. Catherine a gagné. Vous lui dites : « Einmal ist keinmal⁴⁸⁴, » Catherine pose une pierre blanche devant moi. J'attrape sa main. « Une fois n'est aucune fois. » « À ton tour de jouer. » Ma femme se lève et nous embrasse. « Je crois que je vais changer de parfum. » (HB, 127-130)

Après cette partie de Go, Catherine découvre la relation entre Pierre et Anna et décide de quitter Pierre. Dans cette partie apparemment anodine, Lisa Bresner utilise habilement la sensibilité et la subtilité des femmes, avec le parfum comme médium, et les pierres noires et blanches du Go comme symbole de la confrontation entre l'épouse et l'amante, pour dépeindre discrètement la tension extrême entre les trois personnages.

Après avoir raconté trois histoires, dans la seconde moitié du roman, Lisa Bresner révèle la véritable identité d'Azur, ainsi que sa relation avec les personnages Agathe, Aurore et Anna. Si Azur est une projection de son autrice Lisa Bresner, alors dans *L'Heure Bleue*, Azur se divise à nouveau en trois. Leurs relations ressemblent à celle entre Zhuangzi et le papillon dans son rêve, où il est impossible de déterminer qui a pénétré dans le rêve de qui :

Azur n'est personne ou peut-être un écrivain qui ne sait pas écrire. Azur n'a pas d'histoires, pas d'amant, aucune vie. Azur n'a que son nom. Azur a cherché en Chine, en Inde, au Japon des phrases pour son livre. Azur est retournée en France, elle a écrit la première page de son roman. Klein, Outremer, Indigo. Azur ne va pas plus loin, elle ne sait pas écrire autre chose. Azur change de langue. Le chinois,

⁴⁸⁴ Sans doute un emprunt à *L'Insoutenable légèreté de l'être* de Milan Kundera.

l'allemand, le japonais, mais aucune langue ne veut de ses bleus. Azur écrit UN sur la première page de son roman, elle compte le nombre de feuilles qui restent vierges. Azur rencontre des femmes, elle cherche des histoires. Des années d'enquêtes, de bavardages, d'intimités pour trouver trois vies de femmes. Azur reprend l'avion, le train, elle arrive toujours à Hong Kong, à New Delhi, à Yokohama. Elle a trouvé trois existences, elle change les prénoms, elle devient trois personnes. Azur apprend par cœur, se déguise, compose sa vie. Azur ne peut toujours pas écrire. Azur cherche les auteurs de son livre, elle rencontre des hommes. Azur choisit les hommes d'Agathe, d'Aurore et d'Anna, elle fait correspondre les bleus aux couples. [...] Demain Azur lira ses rêves d'Asie. Azur lira sa vie et choisira l'homme et la femme. Demain Azur ne sera plus jamais Azur. (134-136)

Si Azur représente l'Un, alors Agathe, Aurore et Anne incarnent les Trois, qui engendrent les dix mille êtres et les dix mille vies possibles d'Azur, et ainsi de leur autrice Lisa Bresner. D'ailleurs, le nom « Azur » provient d'une nouvelle que Lisa Bresner a rédigée en 1993 pour la Fondation Cartier pour l'art contemporain à l'occasion de son exposition d'été, intitulée *Le Rideau d'Azur*⁴⁸⁵. Dans cette courte nouvelle, le texte décrit de manière poétique et évocatrice l'univers complexe et fascinant des opéras à travers divers éléments et personnages, comme les danseurs, les chanteurs, les musiciens, ainsi que l'impact émotionnel sur le public, captivé par la performance et l'interaction avec les artistes sur scène. Il évoque aussi les moments de réflexion et d'intimité, où artistes et spectateurs se perdent dans leurs pensées et émotions, créant un lien spécial entre la scène et la salle. Le « rideau d'Azur » joue alors le rôle d'observateur, de témoin de cet ensemble complexe d'images et de situations, incarnant le « regard céleste », comme le suggère la dernière phrase de la nouvelle : « Une fenêtre invisible s'est ouverte et refermée, derrière le rideau d'azur. » (RA, 13) De cette manière, dans *L'Heure Bleue*, Azur joue un rôle similaire. Elle est comme le rideau d'opéra, observant et témoignant des vies des performeurs et des spectateurs, imaginant et continuant de créer leurs existences. Elle n'est personne, mais peut devenir n'importe qui, comme Lisa Bresner le résume à la fin du manuscrit de cette histoire :

- Tu as menti, tu as tout inventé.

- Non, j'ai aimé⁴⁸⁶.

Dans ce roman inédit et quelque peu atypique de Lisa Bresner, écrit en 1993, qui marque le début d'une « écriture en fugue », on perçoit clairement son ambition.

⁴⁸⁵ Fonds Lisa Bresner, *Le Rideau d'Azur*, Nantes, Médiathèque Jacques Demy.

⁴⁸⁶ Fonds Lisa Bresner, *L'Heure Bleue*, Caen, IMEC, BNR 5.2.

Tout d'abord, il y a une ambition littéraire, qui se manifeste à travers les diverses formes d'écriture présentes dans le roman. Celui-ci fusionne roman, essai, poésie, scénario de film, etc. De plus, les trois histoires indépendantes diffèrent totalement dans leur mode narratif, leur style d'écriture et leur ton, démontrant les tentatives et explorations de Lisa Bresner dans différents styles littéraires. Cette ambition littéraire se reflète aussi dans les références aux œuvres de Marguerite Duras et de Ryû Murakami, illustrant l'admiration de l'autrice pour ces modèles littéraires, ainsi que son hommage et ses propres aspirations littéraires.

Ensuite, ce roman révèle également une ambition personnelle de Lisa Bresner, à savoir une « posture d'autrice » qu'elle a choisi d'adopter pour se présenter.

Cette posture se manifeste notamment à travers les identités des personnages du roman : Agathe, par exemple, est une jeune parisienne de vingt ans en arts plastiques, qui a vécu dix ans en Asie et parle couramment le chinois ; César, un prodige de la danse à l'Opéra de Paris, capable d'interpréter Nijinski ; Anna, née à Amsterdam, dont le père est ambassadeur au Japon, voyageant avec lui depuis l'âge de quatre ans, parlant plusieurs langues comme le français, l'allemand et le japonais, et passionnée de lecture, en particulier de philosophie. Ce personnage semble inspiré par la fille imaginaire du sinologue néerlandais Robert Van Gulik. Ces personnages, bien que partiellement inspirés par les propres expériences et traits de l'autrice Lisa Bresner, représentent surtout une posture idéale qu'elle a imaginée : des jeunes génies, intelligents, précoces, dotés d'un fort talent artistique et créatif, amateurs de littérature, d'art, de philosophie, de théâtre, de cinéma et de danse, avec des parcours multilingues et multiculturels.

Cette posture se manifeste également dans le texte par les nombreuses phrases insérées en anglais, japonais ou allemand. Par exemple, dans l'histoire de Long et Agathe, elle insère « Als das Kind, Kind war » (HB, 81, 84) (lorsque l'enfant était enfant), une phrase emblématique du film *Les Ailes du désir*, tandis que dans l'histoire de Pierre et Anna apparaît « Kohiwabite shinuru kusuri no yukashiki ni. Yuki no yama ni ya ato wo kena mashi » (HB, 103) (恋ひわびて死ぬる薬のゆかしきに。雪の山にや跡を消なまし), une célèbre phrase du *Genji Monogatari* que Lisa Bresner interprète comme « à l'extrémité du mal d'amour, j'aimerais m'évanouir dans la neige à l'aide de quelque poison ». Dans le dialogue entre César et Aurore, il est également question de l'histoire du poète chinois Qu Yuan.

Ainsi, la posture ou l'identité littéraire que Lisa Bresner tente de projeter dans son roman est une identité personnelle multiculturelle, érudite et artistique, englobant divers langues et cultures.

2.2 Un regard « narcissique »

Dans l'univers littéraire de Lisa Bresner, ces « dix mille êtres », ces regards qui s'extraient, miroitants et narcissiques, tels des fulgurances de feux d'artifice brisant le ciel noir, sont éparpillés à travers ses différents romans. Ils évoquent les regards de ceux qui, dans le mythe de Platon, furent scindés en deux, errant avec une angoisse éternelle à la recherche de leur moitié perdue et d'un lieu où apaiser leur nostalgie inextinguible.

2.2.1 Kai Guan Men et Guan Kai Men

Ma Tendre Ennemie est un roman de Lisa Bresner publié en 1994 chez Gallimard. Après avoir situé les conflits conjugaux dans le contexte de la mission des jésuites en Chine et des pensées traditionnelles chinoises dans son roman *Le Sculpteur de femmes*, cette fois-ci, Lisa Bresner place les conflits entre les protagonistes dans le contexte d'un conflit sino-japonais.

L'histoire se déroule pendant la guerre sino-japonaise de 1894. Le jour de son soixante-dixième anniversaire, alors que Pékin est tombé, le peintre Kai traverse des rues en plein chaos pour se rendre à la Cité interdite afin de rencontrer son amante, l'Impératrice, et recevoir son cadeau d'anniversaire. Cependant, à ce moment, les Japonais envahissent le palais, capturent le peintre, et Kai commence alors sa vie d'exil au Japon :

La mort chinoise, il n'y a que moi qu'elle vise. La vie japonaise, c'est leur mode à tous. La mort chinoise, la vie japonaise : deux flèches que cette année de 1894 avait décochées le jour de mon anniversaire. Mon sein percé me rappelait mes mille coups de pinceau. J'étais Kai le peintre, la croûte d'une Chine infectée, le miroir de la dernière Impératrice. (MTE, 19-20)

Il est ensuite envoyé à Kyôto, au Japon, où il est emprisonné. En prison, il est contraint de remplacer la signature de toutes ses œuvres par le nom du général japonais et de falsifier les inscriptions sur les peintures célèbres de la Chine en y apposant des noms japonais. Pour conquérir totalement la Chine, les Japonais commencent par s'approprier sa culture et son art.

Dans le roman, le conflit entre la Chine et le Japon constitue le premier regard narcissique. Depuis longtemps, les relations entre la Chine et le Japon sont complexes et subtiles, mêlant une profonde interdépendance historique, culturelle et économique avec des contradictions et des oppositions irréconciliables. Leur relation est très ambiguë : tout en cherchant la reconnaissance et le respect mutuels, ils restent constamment sur leurs gardes face à la concurrence et aux défis de l'autre. Ils sont chacun le « tendre ennemi » de l'autre.

Cette relation complexe et inextricable est habilement mise en scène par l'autrice à travers les personnages de Kai Guan Men (开关门) et Guan Kai Men (关开门). En réalité, Lisa Bresner joue sur les mots en choisissant ces noms. « Kai Guan Men (开关门) » et « Guan Kai Men (关开门) », où « Kai 开 » signifie « ouvrir », « Guan 关 » « fermer », et « Men 门 » « porte ». D'une part, ils évoquent l'ouverture forcée des portes de la Chine par le gouvernement de la dynastie Qing pendant la guerre sino-japonaise. D'autre part, en combinant cela avec les études sinologiques de Lisa Bresner sur la mélancolie, mentionnées plus haut, nous pouvons supposer que « Kai Guan Men » et « Guan Kai Men » désignent en réalité la « mélancolie », soit l'idéogramme « Men 闷 », comme l'interprète Lisa Bresner : « Si l'on place le cœur 心 entre deux portes 门, nous obtenons 闷, le terme de mélancolie. » (TIJB, 157) En fait, ce sentiment de « mélancolie » traverse toute l'histoire du peintre Kai. Son cœur, tout comme lui-même, est emprisonné dans la geôle de Kyoto au Japon, enfermé dans la porte invisible forgée par son frère Guan.

Dans le roman, Kai Guan Men et Guan Kai Men sont des frères jumeaux. Leur relation est ambiguë et complexe, marquée par l'amour et le conflit. L'un parle chinois, l'autre japonais ; l'un est peintre, l'autre chante du *kabuki* ; l'un joue des rôles masculins, l'autre des rôles féminins. Cette relation complexe est décrite par l'autrice Lisa Bresner avec une plume douce et poétique à travers le monologue du peintre Kai :

Mon frère m'avait appris le japonais. Déjà petit, il se déguisait en femme. [...] Il chantait à son aise des airs de Kabuki. Il agitant ses manches de deux mètres et chantait. Il devenait fou de remuer et de vociférer comme une femme battue. [...] Je sillonnais la folie de mon petit frère par mes silences, mes oreilles, par mes mains qui dessinaient sur son corps les paysages que je voulais peindre. Nos paradis. (MTE, 22-23)

Pour le peintre Kai, son frère Guan incarne l'image féminine la plus parfaite, une féminité irréprochable représentée par un corps androgyne, qu'aucune autre femme ne peut égaler :

Guan était une femme plus vraie que vrai, [...]. Je me suis repu de Guan travesti en femme de Kabuki. Toutes les nuits, je me suis soûlé à le caresser en ôtant ses robes et ses fards, je le dépeignais. (MTE, 25-26)

Je n'aimais d'autres femmes que Guan. Je l'ai chéri comme une toile de maître. Au début, je peignais dans le vide au-dessus de son corps. Guan dormait. Je suspendais mon pinceau à quelques millimètres de ce support qui respirait. Mon autre main courait tel un fantôme sur ce corps à peindre. Je le déshabillais et lui donnais de quoi se réchauffer en même temps. (MTE, 31)

Cependant, la relation spéciale entre les deux frères jumeaux est assombrie lorsque le peintre Kai rencontre l'Impératrice en travaillant à la cour. Un jour, Guan s'enfuit soudainement avec une servante, traversant la mer vers le Japon pour se marier. Avant de partir, Guan laisse à Kai une malédiction mystérieuse, un mot japonais, ALIGATO, et précise que, sauf s'il peint ce mot sur le mur de la Cité interdite, son histoire d'amour avec l'Impératrice ne se réalisera jamais :

Tu resteras puceau tant que tu n'auras pas peint le mot que je prononçais autrefois quand tu me chérissais. Tu devras peindre ce mot sur le Mur-sans-failles-du-sacrifice-trois-fois-millénaire-en-l'honneur-de-la-vacuité-des-dix-mille-êtres. ALIGATO apparaîtra et tu aimeras une femme. (MTE, 122)

ALIGATO signifie littéralement « merci » en japonais. Lisa Bresner expliquait le choix du mot « ALIGATO » dans sa lettre à Ook Chung :

ALIGATO. J'aime les mots qui n'ont pas de synonyme. ALIGATO en est un. Il peut donc devenir un personnage, sans rencontrer de verbe ou de qualificatif pour l'accompagner. Seul l'auteur se permet de dire merci au peuple chinois d'avoir vécu quatre millénaires, merci au Japon de cultiver les zestes de l'Antiquité, merci au don des mots⁴⁸⁷.

Ainsi, année après année, le jour de l'anniversaire de Kai, lui et l'Impératrice tentent de peindre ce mot mystérieux sur les murs du palais, sans jamais en trouver la véritable signification. Tel un véritable « mélancolique », le cœur de Kai reste prisonnier de son frère Guan :

Grâce à Guan, mon petit frère, je n'ai pas aimé l'Impératrice. Grâce à elle et à notre impuissance à peindre ALIGATO, je suis resté puceau, le moine-peintre, le fou moins fou, car il ne voulait plus tuer son frère. (MTE, 24-25)

Nous sommes emprisonnés l'un dans l'autre, et l'un de nous deux doit mourir pour laisser vivre l'autre. Ma mère m'a raconté que Guan et moi dormions dans cette position. Nous avions deux ans. On s'étouffait l'un l'autre, jusqu'à ce que le père nous sépare. (MTE, 103)

Pour Kai, son frère Guan ne représente peut-être pas seulement l'image féminine parfaite qu'il aime, mais aussi une projection de sa propre féminité intérieure. Guan est « son injure d'homme,

⁴⁸⁷ Ook Chung, « La castration créatrice », *op. cit.*, p. 137.

son amant dans l'envers de la feuille » (MTE, 32), et les deux frères sont en réalité une seule entité, « jumeaux comme les deux ailes d'un oiseau » (MTE, 121-122). Ils sont le miroir l'un de l'autre, ne pouvant voir et trouver leur complétude qu'à travers ce reflet mutuel. Avec le départ de Guan, Kai devient incomplet. Cette malédiction et ce jeu apparemment absurdes de « peindre le mot ALIGATO » semblent viser à retrouver et apaiser le fantôme de son frère qui hante son cœur, mais ils cherchent également à redécouvrir la féminité perdue de Kai, autrement dit, à se retrouver lui-même.

Dans la prison de Kyoto, le peintre Kai demande un pinceau, de l'encre et du papier pour continuer à essayer de peindre ALIGATO. Cependant, les gardiens japonais refusent sa demande, car l'empereur a interdit à tout Chinois de pratiquer l'art. Désespéré et en colère, Kai casse un bol, utilise les morceaux pour se taillader le ventre et trempe sa natte dans son propre sang pour peindre sur les murs de sa cellule. Cet acte choque les gardiens, et pour le punir, ils envoient une mystérieuse jeune fille japonaise qui lui rase la tête.

L'apparition de cette jeune fille constitue un autre « regard narcissique » dans le roman, ou plus précisément, elle représente un « troisième œil », jouant le rôle d'« Écho » dans le mythe de Narcisse. Cette jeune fille s'appelle ALIGATO. Elle est la fille de Guan, le frère de Kai, et l'ombre et l'écho de son père. Comme elle le dit elle-même : « Je suis née pour aimer Kai. Pour remplacer mon père et lui offrir la descendance qu'il n'aurait jamais pu concevoir avec lui. [...] Je porte le nom de son chantage. Il a écrit ALIGATO sur mon crâne quand j'étais bébé. » (MTE, 122) En apprenant que Kai est emprisonné à Kyoto, elle rejoint l'armée japonaise dans l'espoir de le rencontrer et de le faire tomber amoureux d'elle. Son approche pour tenter de conquérir le cœur de Kai, à l'instar d'Écho, consiste à l'imiter : « Il m'a fallu me souvenir de chaque détail de sa vie pour lui prouver que j'étais lui et que moi seule étais digne de lui. » (MTE, 122-123) Voici un extrait de leurs dialogues :

- Qui es-tu ?

- UNE réponse.

- Pourquoi n'est-ce pas un homme qui vient me raser ?

- Parce qu'il n'aurait pas réponse à tout. Vous aimez les hommes, moi aussi, je serai donc un homme pour vous.

- Où as-tu appris à parler chinois ?

- Mon père est chinois, ma mère aussi, vous aussi, mais je suis japonaise.

- Ne répète pas ce que je vais te dire. Il faut que je peigne...
- Moi aussi, c'est une question de vie ou de mort.
- Pourquoi t'amuses-tu à m'imiter ?
- Parce que je suis peintre.
- Qu'est-ce que tu sais peindre ?
- Je n'ai pas besoin de savoir pour peindre. Vous avoir coupé la natte est bien suffisant.

(MTE, 67-68)

Dans la suite de l'histoire, l'attitude de la jeune fille japonaise envers Kai ressemble à la poursuite ardente d'Écho pour Narcisse. Elle utilise tous les moyens possibles pour prouver son amour, comme reconnaître immédiatement les véritables œuvres de Kai parmi de nombreuses imitations ou réciter avec précision le contenu des lettres qu'il avait écrites dans sa jeunesse, tout cela pour « lui prouver qu'elle est bien sa moitié » (MTE, 81). Cependant, la réponse de Kai est aussi froide que le rejet de Narcisse envers Écho : « Rien ne peut m'obliger à t'aimer. » (MTE, 80) Plus tard, alors que la jeune fille lui coupe les cheveux, il la frappe, coupe ses cheveux, enfile ses vêtements et s'échappe de la prison.

Dans le roman, Lisa Bresner dépeint la relation entre la jeune Japonaise ALIGATO et le peintre Kai de manière poétique et symbolique, rappelant l'histoire de Zhuangzi et du papillon dans son rêve, sous la forme d'un « jeu d'échange d'identités ». Par ce biais, le peintre Kai semble chercher à retrouver une féminité longtemps perdue. Dès la première apparition de la jeune Japonaise, le peintre Kai perçoit dans son chant une sorte de familiarité, « ivre de souvenirs » (MTE, 59), il rêve qu'il se transforme en elle :

Je n'avais plus de rides et j'étais coiffé d'un gros chignon. Mes sourcils étaient peints en forme de huit, mes lèvres étaient noires. Je revêtais les habits de la petite Japonaise, j'étais elle mais en Chinoise. Et moi la petite Japonaise, je cueillais des fleurs. Mais j'étais fatiguée de toujours chercher la plus belle glycine du jardin. Alors je me suis couchée sur le bouquet et j'ai dormi. J'ai rêvé dans le rêve. J'avais une natte noire et un vilain nez, des rides partout. Moi la petite Japonaise, je rêvais que j'étais le vieux Kai. Quand je me suis réveillé, je ne sais plus si j'étais une Japonaise en train de rêver qu'elle était Kai ou si j'étais Kai en train de rêver qu'il était une jeune Japonaise rêvant de Kai. (MTE, 60)

Par la suite, bien que le peintre Kai ne tombe pas amoureux de la jeune Japonaise, il réveille peu à peu sa féminité cachée à travers leur « jeu d'échange de regards » :

La petite Japonaise de seize ans était devenue Kai le peintre-puceau. Et moi ? J'étais celui-qui-dit-je sans savoir qui est le tu qui me lit. (MTE, 85)

Je lui donnais sans aimer de l'amour. La chair folle, à seize ans, elle avait mon âge, mon vice et ma virginité. Je parlais souvent à la fenêtre pour lui expliquer que j'avais un côté femme qui ne voulait rien dire. [...] Homme, je m'étais endormi. Femme, je m'étais réveillée. (MTE, 90-92)

À la fin de l'histoire, la jeune Japonaise part pour Pékin. Elle devient véritablement « l'écho » du peintre Kai, termine la peinture d'ALIGATO sur les murs de la Cité Interdite à sa place et reste auprès de l'Impératrice en son nom. Le peintre Kai, quant à lui, disparaît sans laisser de traces : « Il faudrait chercher au Japon une femme du nom d'ALIGATO » (MTE, 124), laissant ainsi une note de suspens. Il semble que l'échange de regards et le transfert d'identité se soient finalement réalisés, permettant au peintre Kai de retrouver sa féminité : « Je suis à toi, tu es à moi. Nous avons franchi le miroir qui nous séparait. » (MTE, 89) ; ou bien a-t-il perdu à nouveau son côté masculin, comme l'a écrit la jeune Japonaise sur son dos :

L'amour est un miroir qui se reflète dans un autre miroir mais ne se réfléchit pas. [...] Un peu comme si on se regardait longtemps dans un miroir et qu'à force de fixer le reflet dans les yeux, c'était lui le reflet qui nous regarde. Finalement, ce n'est ni ton cri, ni ta chair, ni rien de toi que je recueille, mais la mort du double. (MTE, 102-103)

Dans ce roman, Lisa Bresner explore de nombreuses formes d'amour complexe et entremêlées – entre le Japon et la Chine, entre personnages du même sexe, entre sexes opposés, envers les autres et envers soi-même – et les intègre dans une mise en abyme du « regard narcissique ». Il est également intéressant de noter que la manière dont ce roman est écrit et narré semble elle-même organisée en une sorte de « regard narcissique ». Le roman est divisé en deux parties : le récit de Kai Guan Men en 1894 et celui de Li Yan An en 1950. Le récit de Kai Guan Men est présenté sous forme de monologues et de narrations à la première personne, relatant son exil au Japon, son emprisonnement et son évasion. Ce récit est volontairement rendu « incomplet » par l'autrice, certains passages essentiels et informations clés étant effacés sous forme de « passages effacés ». Dans le roman, ce récit est recopié par Li Yan An, avec « de nombreux passages effacés, certains mots illisibles » (MTE, 117). Le récit de Li Yan An, quant à lui, raconte comment Li Yan An a rencontré la Japonaise ALIGATO, désormais âgée, à Pékin, et a appris d'elle sa véritable identité ainsi que les circonstances réelles de la fuite de Kai. Ce récit apparaît comme un complément au récit de Kai Guan Men. Dans le récit de Kai Guan Men, la jeune Japonaise ne révèle jamais sa véritable identité à Kai ; leur relation reste floue et ambiguë. Le récit se termine brusquement par « je suis sauvé » (MTE, 111) suivi d'un « passage effacé » (MTE, 111), laissant « le mystère d'ALIGATO restait entier » (MTE, 117). Dans le récit de Li Yan An, la vérité sur la relation complexe entre Kai et son petit frère ainsi que la véritable identité de la jeune Japonaise sont dévoilées. Ces deux récits forment une

relation en miroir : le récit de Kai Guan Men est comme un reflet dans l'eau, révélant les contours des événements sans en dévoiler l'essence, tandis que le récit de Li Yan An complète l'histoire et restaure la véritable apparence des faits.

En outre, le mot « ALIGATO » dans l'histoire est à la fois un rêve, une malédiction, une obsession, un désir, une personne et une peinture. Lisa Bresner enveloppe ce mot énigmatique de métaphores successives, comme un ver à soie tissant son cocon. Il est intéressant de noter que, dans le roman, le peintre Kai, pour se libérer du fantôme de son frère et retrouver sa féminité intérieure afin d'aimer l'Impératrice comme il le souhaite, doit réaliser la « peinture » du mot ALIGATO. Lisa Bresner semble s'inspirer ici du conte de Marguerite Yourcenar, « Comment Wang-Fô fut sauvé⁴⁸⁸ », où le vieux peintre Wang-Fô, pour échapper au délire de l'empereur, doit achever une peinture commencée dans sa jeunesse et restée inachevée. Au fur et à mesure de sa création, la peinture dissout progressivement les frontières entre le réel et le virtuel, et finalement, Wang-Fô et son disciple Ling pénètrent dans la peinture et y disparaissent. Ainsi, il est sauvé et devient même « immortel » grâce à « l'art ». Dans *Ma Tendre Ennemie*, Lisa Bresner semble également utiliser ce pouvoir de l'art pour transcender le temps, brouiller la frontière entre le réel et l'imaginaire, et se sauver. Pour s'en sortir, le peintre Kai doit peindre le mot que son frère lui murmurait chaque jour à l'oreille. En d'autres termes, ALIGATO symbolise la peinture inachevée de son passé, un passé étroitement lié à son frère Guan. Il doit ainsi affronter ce passé, terminer la peinture, et ainsi se sauver. Ce pouvoir transcendant de l'art est exprimé dans le roman par la jeune fille japonaise ALIGATO : « Les Anciens disaient : Nous sommes dans le tableau. Il faut se rencontrer dans un tableau, au moins une fois dans sa vie. Sinon, il faut peindre un endroit pour vivre autre part qu'ici. » (MTE, 72) Cela semble constituer encore un autre « regard narcissique » que Lisa Bresner construit dans le roman : le regard du réel et celui de l'imaginaire, la vie dans la peinture et hors de la peinture, quel est le véritable monde ? Autrement dit, « qu'est-ce qu'une peinture, si ce n'est l'être de la vie » ? (MTE, 121)

⁴⁸⁸ Marguerite Yourcenar, *Nouvelles orientales*, « Comment Wang-Fô fut sauvé », Paris, Gallimard, 1963, p. 11-27.

2.2.2 Zui Han et Détroit

Hong Kong Souvenir est le troisième roman de Lisa Bresner, publié en 1995 aux Éditions Gallimard. Après avoir situé les conflits dans le contexte des jésuites en Chine dans son premier roman, et les luttes intérieures de son protagoniste pendant la guerre sino-japonaise dans le deuxième, son troisième roman continue à utiliser ce « regard double ». Le récit est structuré en deux lignes narratives, situées dans la Chine des années 1960 et à Hongkong sous la colonisation britannique.

Le personnage principal du roman, qui s'extrait pour exister, possède deux identités : l'une en Chine et l'autre à Hongkong.

En Chine, il s'appelle Yang Zui Han (杨最汉). Né dans un village de la province du Hubei, il vit avec ses parents et sa sœur sous le régime des communes populaires rurales. Sa famille n'est pas aisée. Son père, le professeur Yang, était enseignant dans un centre confucéen avant que la commune populaire ne prenne le contrôle du village. Il était également expert en gravure sur bois et en sculpture de sceaux. Le prénom donné à son fils, Zui Han, est son dernier acte de résistance contre le régime politique de l'époque : « Zui Han, ce prénom qui défie tous les camps de rééducation pour le travail, signifiait le dernier survivant de la race Han, le dernier confucéen. » (HKS, 14-15)

Comme le suggère son prénom, Zui Han est profondément enraciné dans les valeurs traditionnelles chinoises. Sa famille, particulièrement ses parents, incarne les attentes et les valeurs confucéennes telles que la piété filiale, le respect des aînés et l'importance de la lignée familiale.

Depuis son plus jeune âge, Zui Han est chargé par ses parents de collecter les excréments des membres de la famille, une pratique courante dans la Chine rurale de l'époque. Les excréments étaient considérés comme une ressource précieuse pour la fertilisation des champs. Dans les villages chinois, un collecteur de fumier passait régulièrement de maison en maison pour récupérer les excréments, que chaque famille vendait pour obtenir un revenu en espèces. Dans le roman, l'autrice Lisa Bresner crée un cadre quelque peu « surréaliste » autour de cette coutume rurale chinoise : un jour, Zui Han découvre que ses excréments dégagent une odeur particulière de fleur de magnolia. Après avoir négocié avec le bureau du secrétaire chargé des engrais, il réussit à vendre ses excréments parfumés à un prix trois fois supérieur. Grâce à ce commerce de plusieurs années, Zui Han accumule une certaine richesse, qui devient son capital

pour quitter la Chine continentale et se rendre à Hong Kong. Après avoir fait falsifier sa mort par ses parents et volé l'identité d'un voisin, il embarque pour Hong Kong et retrouve son oncle, un chef de gang local.

À Hong Kong, il change de nom et devient Détroit. Lisa Bresner joue une nouvelle fois avec les mots en choisissant ce nom. En français, « détroit » désigne un passage maritime étroit entre deux masses de terre, symbolisant un passage difficile mais nécessaire pour une transformation ou un changement, comme la relation complexe entre Hong Kong et la Chine continentale. Pour Zui Han, devenir Détroit marque sa transition et sa transformation d'un paysan chinois en un homme d'affaires prospère à Hong Kong. C'est le passage d'une vie à une autre, traversant des difficultés pour atteindre une nouvelle identité. Cela représente aussi un point de passage entre deux états d'être, soulignant le conflit interne et la fragmentation de son identité entre ses origines et sa nouvelle vie. De plus, Détroit est probablement aussi un jeu de mots ou une référence phonétique à « Des Trois », en se référant aux phrases du *Dao De Jing* de Lao Tseu : « De Un naît Deux, de Deux naît Trois, de Trois naissent les dix mille êtres », renforçant ainsi la signification de transformation. En devenant Détroit, Zui Han incarne cette transformation. Il passe d'une simple existence en Chine (Un) à une double identité entre la Chine et Hong Kong (Deux), puis à une vie complexe et pleine de nouvelles possibilités (Trois).

À Hong Kong, Détroit devient un entrepreneur ambitieux et prospère, impliqué dans des affaires à grande échelle, y compris des activités criminelles avec la triade, comme la falsification de documents. Cette nouvelle identité est caractérisée par la ruse et l'ambition, contrastant avec les valeurs traditionnelles associées à Zui Han. De plus, Détroit, par son anonymat, représente dans le roman une tentative de réinvention et de rupture avec le passé. Grâce à son dynamisme et aux opportunités économiques qu'il trouve, il s'efforce de se créer une nouvelle vie et une nouvelle réputation.

Cependant, dans le roman, qu'il soit Zui Han ou Détroit, ce personnage incarne toujours le modèle typique chez Lisa Bresner : « Ni sage ni fou. » En se divisant en deux, il n'arrive à devenir ni l'un ni l'autre :

[...] Je suis un clandestin, j'ai de faux papiers, un faux nom, de fausses dents aussi. En Chine, mes parents ont fait croire que j'étais mort, mais ici je n'existe pas non plus [...]. (HKS, 85)

En tant que Zui Han, il est hanté par un profond sentiment de culpabilité envers ses parents. Il est accusé de ne pas leur avoir apporté le soutien et l'honneur qu'ils attendaient de lui, malgré tous les sacrifices qu'il a consentis. Cette culpabilité est exacerbée par les reproches

de ses parents et son propre sentiment d'avoir trahi ses racines et ses responsabilités familiales. Une des scènes les plus poignantes survient lorsqu'il revient chez ses parents après des années et se fait reprocher de ne pas avoir rempli ses devoirs filiaux :

- Il t'a fallu trente ans pour nous revenir, et avec toi pas le moindre chignon de femme ni le moindre rot d'enfant. [...] Ton père dit vrai, dans quel endroit pouvais-tu bien vivre pendant toutes ces années, sans rencontrer une femme pour te faire des enfants ?

- [...] J'ai gagné de l'argent, je vous ai envoyé la moitié de tout ce que j'ai gagné... C'est le... quatrième Exemple donné par le Classique de la Piété Filiale...

- [...] Le vingt-quatrième Exemple stipule de rendre toutes les offrandes quand le fils est coupable. Tout est là, tu peux compter, il ne manque pas un sou. [...] Tu fêtes déjà notre mort, sale chose détraquée ! Tu nous lances déjà les billets à brûler sur nos tombes, toi qui n'as pas été capable de nous rapporter un seul clou de cuivre. Va-t'en ! Retourne d'où tu viens, trou puant ! (HKS, 110-112)

En tant que Détroit, sa tentative de transformation reste partielle et conflictuelle, car il ne peut complètement échapper à son héritage culturel et familial. Comme le suggère la première phrase qu'il prononce dans le roman : « En anglais je comprends depuis longtemps le mot ARTIFICIAL... » (HKS, 11), son identité à Hong Kong est également artificielle. Malgré son succès matériel à Hong Kong, Détroit reste isolé et en conflit intérieur. Son incapacité à se débarrasser de son passé et à concilier ses deux identités le rend vulnérable et instable. Sa relation complexe, remplie de suspicion, d'infidélité et de tromperie, avec sa femme, ainsi que ses efforts pour maintenir une façade de respectabilité tout en naviguant dans un monde criminel, accentuent ce paradoxe.

Dans le roman, le « regard narcissique » est exprimé à travers la relation complexe entre la Chine continentale et Hong Kong, ainsi qu'entre Zui Han et Détroit. Pour Zui Han, Hong Kong représente un espace où il peut se réinventer. Cette ville devient un miroir dans lequel il projette une image idéalisée de lui-même, détachée de ses origines et de son passé trouble en Chine continentale. La vie de son double, Détroit, à Hong Kong, est marquée par ce reflet narcissique et par la falsification, que ce soit dans son travail de faussaire ou ses interactions sociales. Cette fausseté est une manière pour lui de se protéger, de cacher ses vulnérabilités et de construire une identité artificielle. Cependant, à Hong Kong, le passé de Zui Han en Chine continentale le hante constamment : l'odeur du magnolia, la photo de sa grande sœur Huang Mi, l'image de ses parents, les souvenirs d'enfance, les rêves ou encore l'image de Mao Zedong. Ces confrontations avec son passé et son incapacité à échapper véritablement à ses racines chinoises peuvent être vues comme des blessures narcissiques. Ce retour du refoulé symbolise

les aspects de lui-même qu'il essaie de nier et de réprimer, mettant en lumière les contradictions de son existence. Ces confrontations l'obligent à reconnaître la fragilité de son identité construite et la persistance de ses attaches émotionnelles et culturelles à la Chine continentale.

Pour accentuer ce regard narcissique, complexe et paradoxal, Lisa Bresner utilise dans son roman l'image omniprésente de Mao Zedong pour illustrer le conflit et la transformation identitaire entre la Chine continentale et Hong Kong, ainsi qu'entre Zui Han et Détroit.

Mao Zedong représente le totalitarisme et le contrôle dans l'histoire et la culture chinoises. Son image incarne non seulement l'autorité du Parti communiste chinois, mais symbolise également une mémoire historique et culturelle. Pour Zui Han, né dans les années 1960, l'image, la pensée et la propagande de Mao Zedong ont profondément influencé et imprégné toute son enfance et son adolescence : « Petit, il ne pouvait déchiffrer que les caractères gras des gros titres : Chaque centimètre de chair au service du peuple ! » (HKS, 9) Pour Zui Han, l'image de Mao Zedong représente la partie du passé de la Chine continentale qu'il a fuie. Même après s'être réinventé à Hong Kong sous le nom de Détroit, l'ombre de Mao Zedong lui rappelle constamment que cette histoire et cette identité n'ont jamais vraiment disparu.

À Hong Kong, Détroit exploite commercialement l'image de Mao Zedong, par exemple en nommant son club « Mao Goes Pop Club ». Il tente également de vendre aux enchères une médaille commémorative ornée de l'image de Mao Zedong comme stratégie commerciale. Cette réappropriation commerciale constitue une distorsion et une exploitation de l'autorité de Mao Zedong, reflétant les sentiments complexes de Détroit envers son passé – à la fois exploitation et évasion. Dans le roman, ce regard complexe est illustré de manière optimale dans la scène où Détroit explique à sa secrétaire et à son garde du corps la conception des médailles portant le portrait de Mao Zedong :

Le médaillon à l'effigie de Mao Zedong retourne dans l'écritoire de monsieur Détroit.

- Poids : vingt-huit grammes, pourquoi ? demande Détroit.

[...]

- Parce que son âme pesait vingt-huit grammes de trop dans la balance du juge infernal.

Toumecielle secoue la tête mais ne propose pas d'autre solution.

- Le poids du médaillon est de vingt-huit grammes parce qu'il faut vingt-huit traits pour tracer le mot « poil », le mot « marais » et le mot « est », qui constituent les trois caractères du nom de Mao Zedong. Question suivante, le médaillon est serti de quarante-quatre éclats de diamant, pourquoi ?

Miss Yoyo se tourne vers le garde du corps. Il regarde sa montre et pointe son doigt dessus.

- Excellente réponse, Tourneciel. Quarante-quatre diamants pour les quarante-quatre années de règne de Mao de 1949 à aujourd'hui. Passons aux subtilités. J'ai fait produire huit cent mille médaillons identiques à celui-ci qui seront distribués à Hong Kong, en Chine, à Singapour et à l'Ouest pour célébrer le centenaire de la naissance de Mao. La mise en vente officielle débutera le 9 septembre, pourquoi ?

Les bras levé, miss Yoyo tape des pieds.

- Facile ! Parce qu'il est mort le 9 septembre 1976.

- Pourquoi est-il mort le 9 septembre 1976 ? poursuit Détroit.

[...]

Détroit donne la réponse :

- Mao Zedong est mort en 1976 parce que c'était l'année du Dragon et il est mort le 9 septembre parce que c'était la fête du Double neuf.

[...]

- Chaque médaillon coûtera cinquante mille Hong Kong dollars, leur valeur aura triplé à la prochaine année du Dragon en l'an 2000, ce n'est pas difficile il suffisait d'ajouter douze à 1976 et douze à 1988.

- [...] Je reprends, chaque médaillon sera numéroté, celui-ci comporte le numéro 83-41, pourquoi ?

- C'est le numéro fétiche du président. J'ai lu l'histoire dans le journal quand j'étais à Hainan. Pendant la Longue Marche, il a rencontré un prêtre taoïste qui lui a tiré ces deux numéros. L'armée qui protégeait le président à Pékin s'appelait aussi 83-41, mon frère était soldat, il avait ce numéro brodé sur son uniforme.

- Et ?

- C'est tout.

- Ridicule, ton histoire de prêtre taoïste, tu recommences à jouer les grenouilles à cloche-patte. 83 est l'âge de Mao à sa mort et le chiffre 41 est à soustraire de 1976, ce qui nous donne 1935, quand Mao et son armée rouge ont pris le dessus sur Tchang Kaï-chek après la Longue Marche...

[...]

- Écoutez-moi, c'est très important... Ce médaillon 83-41 va partir dans l'espace. Il va être placé dans un satellite expérimental récupérable que le gouvernement anglais de Hong Kong a financé, mais

c'est une fusée de Chine populaire qui installera le satellite Asiasat I en orbite. Notre médaillon tournera 128 fois autour de la Terre, parcourra 523000 kilomètres et sera de retour huit jours après la date du lancement, le 9 septembre. Ensuite le médaillon sera vendu aux enchères. (HKS, 51-54)

Dans ce passage, Détroit explique en détail la conception et la signification symbolique du médaillon. Chaque élément est chargé de sens : par exemple, le poids du médaillon symbolise le nombre de traits du nom de Mao Zedong, et le nombre de diamants incrustés représente les années de règne de Mao. À travers ce dialogue exagéré et absurde, ainsi que la commercialisation de l'image de Mao Zedong par Détroit, Lisa Bresner révèle les échappatoires, les contradictions et les luttes identitaires de Zui Han / Détroit. L'image de Mao Zedong est omniprésente, symbolisant un destin auquel Détroit ne peut échapper.

Dans le roman, il est intéressant de noter que Lisa Bresner arrange pour ce personnage deux morts symboliques pour ses deux identités, Zui Han et Détroit, bien que ces morts ne soient pas physiques mais des morts de l'identité.

La première a lieu quand Zui Han, à l'âge de seize ans, quitte sa ville natale pour Hong Kong. Il laisse une lettre à ses parents, déclarant qu'il va adopter une nouvelle identité et demandant un enterrement symbolique de son ancienne identité :

Mes parents,

Quand vous découvrirez ma disparition, je ne serai plus Zui Han, j'aurai une autre identité. Je suis parti rejoindre l'oncle Jam. Je vous prie d'organiser un enterrement économique et de garder mon Hu Kou. Je reviendrai porter mon nom quand je serai digne de lui. Il me faudra peut-être longtemps avant de devenir riche, mais bout à bout les duvets sous les aisselles des renardes font une robe de fourrure.

Votre fils

(HKS, 48)

Cette lettre représente une rupture nette avec son passé et ses racines. En demandant à ses parents de garder son Hu Kou (registre de résidence), Zui Han exprime son espoir de revenir un jour avec une nouvelle dignité et une nouvelle identité. Cependant, cet acte marque également la première « mort » de son identité en tant que Zui Han. Il enterre symboliquement son passé, espérant renaître sous une nouvelle forme.

Trente ans plus tard, Zui Han revient, fortuné mais sans femme ni enfant, ce qui déçoit profondément ses parents. Leur réaction symbolise son échec à remplir les devoirs filiaux selon les normes culturelles chinoises, entraînant ainsi la seconde « mort » symbolique de son identité :

Détroit s'appuya sur la stèle dans la cour. Elle était en bois et non en pierre. « Économique », ainsi qu'il l'avait demandé dans sa lettre avant de passer de l'autre côté, à Hong Kong. Le clandestin était revenu comme promis, fortuné et digne de son nom. La stèle était rongée par les vers. (HKS, 113)

Le retour de Zui Han et le rejet par ses parents soulignent l'échec de son projet de vie. Malgré sa réussite matérielle, il est incapable de remplir les obligations familiales et culturelles attendues. La stèle économique, maintenant rongée par les vers, symbolise la décomposition de ses aspirations et de son identité d'origine.

Encore une fois, le roman met en scène la mort de l'identité, celle de Détroit. À Hong Kong, son partenaire, Bubble Tang, a conçu un complot pour simuler la mort de Détroit. Bubble Tang a fabriqué un télégramme annonçant le décès des parents de Détroit, le forçant à quitter Hong Kong et à retourner sur le continent. Ensuite, Bubble Tang a provoqué un accident de voiture, simulant que Détroit avait péri dans l'incendie, rendant ainsi son identification difficile :

Le fondateur et propriétaire du Mao Goes Pop est mort cette nuit à la suite d'un accident de voiture dans la Cat Street. Le corps du milliardaire a été entièrement carbonisé. Ses associés, qui désiraient organiser des funérailles dans la plus stricte intimité, ont dû laisser la police emporter les restes du corps à l'hôpital Westwood. À la demande des autorités britanniques, qui ont lancé depuis un an une campagne antimafia, le cadavre du mystérieux milliardaire devra subir son identité jusque-là tenue secrète. Étant donné l'état du corps, seuls une enquête et les témoignages de ses proches pourront lever ce mystère. Ses associés sont actuellement interrogés par la police. Une employée du club a déclaré : « Je regretterai toute ma vie le monsieur, sa bonté et son intelligence surpassaient le génie des Immortels. » (HKS, 107)

La « mort » de Détroit est une mort identitaire orchestrée par ses propres associés. En simulant un accident de voiture, Bubble Tang s'assure que Détroit ne pourra jamais revenir pour revendiquer son identité ou ses biens. Cette mort symbolise la trahison et la déconstruction de son identité à Hong Kong, tout comme sa première mort avait symbolisé la rupture avec son passé en Chine. La fausse mort de Détroit met en lumière la précarité de ses nouvelles identités, la fragilité de sa position et l'insécurité inhérente à la vie qu'il mène à Hong Kong. Contraint de quitter Hong Kong, Détroit perd tout ce qu'il avait construit, confronté à une double trahison : celle de ses associés et celle de son passé.

Sous la plume de Lisa Bresner, les deux morts identitaires de Zui Han / Détroit révèlent les thèmes de l'exil, de l'identité et de la quête de soi. Fuyant un environnement oppressif en Chine continentale, Zui Han espère trouver la liberté et le succès à Hong Kong. Cependant, cette quête l'oblige à abandonner son identité d'origine. Parallèlement, sa nouvelle identité en tant que Détroit est constamment menacée et finalement détruite par les mêmes forces de trahison et de manipulation qui l'ont aidé à réussir. L'incapacité de Zui Han à équilibrer ses

deux identités et à réconcilier son passé avec son présent souligne la complexité de l'identité personnelle et culturelle. La fausse mort de Détroit et le rejet de Zui Han par ses parents symbolisent la désintégration totale de ses aspirations et de sa place dans le monde. En fin de compte, le personnage se retrouve piégé entre deux mondes, incapable de trouver un véritable foyer ou une véritable identité.

Dans *Hong Kong Souvenir*, Zui Han en Chine et Détroit à Hong Kong représentent deux facettes d'un même personnage. Leur résilience face aux défis et aux transformations qu'ils doivent affronter est marquée par une lutte incessante pour concilier des aspects inconciliables de leur identité, teintée de tragédie. À travers la création de ce personnage, Lisa Bresner illustre le conflit entre tradition et modernité, passé et présent, ainsi que les valeurs traditionnelles et familiales de la Chine face à l'individualisme et la modernité de Hong Kong.

2.2.3 Marianne et Pêche

La Vie chinoise de Marianne Pêche est le quatrième roman de Lisa Bresner, publié en 1996 chez Gallimard.

Dans ce roman, Lisa Bresner dépeint une saga familiale complexe, centrée autour des thèmes de l'identité, des relations intergénérationnelles et des secrets de famille. La narration explore les vies imbriquées de plusieurs personnages, principalement celles des deux sœurs, Marianne et Pêche, ainsi que de leur entourage familial. Cette saga familiale est marquée par le mélange des cultures occidentales et orientales, créant un riche tapis de références culturelles et symboliques. Les traditions, les superstitions et les idéogrammes chinois jouent un rôle crucial dans leur quête de sens et d'appartenance.

Basé sur les manuscrits de l'autrice, ce roman a été rédigé durant sa résidence à la Villa Médicis entre 1995 et 1996. Il s'inspire de *Belle du Seigneur* d'Albert Cohen et de *La Vie de Marianne* de Marivaux⁴⁸⁹. En comparant ces œuvres, on peut percevoir l'influence des deux romans sur la forme d'écriture de Lisa Bresner. Par exemple, dans *La Vie chinoise de Marianne Pêche*, Lisa Bresner s'inspire des monologues intérieurs d'Albert Cohen dans *Belle du Seigneur*. À travers des monologues introspectifs, elle explore les pensées de Marianne et de Pêche, dépeignant minutieusement leurs réflexions sur leur identité, leurs expériences et leurs relations

⁴⁸⁹ Fonds Lisa Bresner, *La Vie chinoise de Marianne Pêche*, Caen, IMEC, BNR 5.4.

complexes et tumultueuses. L'utilisation des monologues intérieurs diffère entre les deux œuvres en termes de portée et de style : ceux d'Albert Cohen plongent profondément et de manière exhaustive dans la psyché des personnages, exposant leurs contradictions internes. Tandis que ceux de Lisa Bresner, tout en révélant également les complexités internes des personnages, sont moins prolixes, plus fragmentés et elliptiques. En ce qui concerne *La Vie de Marianne* de Marivaux, il est évident que l'autrice a emprunté le titre de ce roman et a nommé l'un des personnages principaux Marianne. Lisa Bresner s'inspire également de cette œuvre pour la conception de ses personnages. Par exemple, dans *La Vie de Marianne*, Marianne est élevée par un curé et sa sœur et, après être montée à Paris, elle reçoit l'aide du Père Saint-Vincent. De manière similaire, dans *La Vie chinoise de Marianne Pêche*, le personnage de Marianne est élevé, éduqué et aidé depuis son enfance par Artusi, un Père jésuite. De plus, dans *La Vie de Marianne*, Marianne est protégée par Monsieur de Climal, son protecteur et amoureux. Dans *La Vie chinoise de Marianne Pêche*, Marianne est sous la protection de Longus, un Chinois à Paris, qui est également son proxénète. Marianne se prostitue avec ses clients chinois, mais elle éprouve également des sentiments pour lui.

En outre, bien que Lisa Bresner ne l'ait pas explicitement mentionné dans le manuscrit, il est fort probable que la création du roman s'inspire également du film *Hiroshima, mon amour* d'Alain Resnais, notamment en ce qui concerne le secret de la famille et la mort de la grand-mère. Même si le roman ne le précise pas directement, la mort de la grand-mère semble résonner avec le film, car elle est décrite comme ayant subi un accident à Hiroshima, la liant ainsi à l'événement historique du bombardement atomique : « Elle était chinoise et chanteuse, c'est la mère de ma mère, elle est morte à Hiroshima, le 6 août 1945, je suppose qu'elle avait un amant, nos jouets, c'étaient ses objets... » (VCMP, 147) La mort de la grand-mère à Hiroshima constitue un traumatisme pour la famille, qui continue à affecter les générations suivantes.

En fait, en 1994, Lisa Bresner a postulé pour une résidence à la Villa Kujoyama au Japon avec un projet de roman intitulé *Le Dieu Lune* (Tsuki no Kami 月の神), inspiré par *Hiroshima, mon amour* et situé à Nagasaki, ville dévastée par les bombes atomiques. Sélectionnée pour la résidence en 1995-1996, elle n'a pu se rendre au Japon en raison de contraintes de dates et est partie à la Villa Médicis à Rome. Elle a finalement rejoint la Villa Kujoyama en 2001 après une nouvelle candidature. Le projet initial, conçu en 1994 et relancé en 2000, racontait l'histoire d'une femme devenue archéologue, hantée par la perte de ses parents, morts en 1940 lors d'un raid aérien. Cherchant des traces de sa propre tragédie à Hiroshima et Nagasaki, elle découvre qu'il ne reste aucune ruine visible, les villes ayant été totalement détruites. Face à des « ruines

invisibles », elle prend conscience que le Japon a reconstruit une société prospère sur ces cendres :

Elle n'avait que huit mois lorsque ses parents sont morts en 1940, après un raid aérien sur la route de l'exode vers Calais. Elle est hantée par ce drame, mais aucune image ne s'est gravée dans sa mémoire. Elle souffre sans pouvoir se souvenir. Devenue archéologue, elle commence par travailler sur des sites en ruines et des villes disparues, comme Angkor, Pompéi, Ostia Antica. Elle effectue des relevés d'empreintes, photographie des fragments et rédige des carnets de fouille dans le but de préparer une exposition sur les « ruines du présent ». Ce travail la mènera à Hiroshima et Nagasaki.

Marianne espère y retrouver les lieux de sa mémoire, les vestiges de sa propre perte. Cependant, elle ne trouvera aucune trace de destruction dans ces villes, atomisées et bombardées vingt ans plus tôt. Presque tous les bâtiments japonais avant la guerre étaient en bois et en papier, si bien que la destruction fut totale. Le mot « ruine », applicable aux bâtiments en pierre, ne décrit pas l'état des villes japonaises rasées et incendiées.

C'est dans un désert de cendres que les Japonais ont conçu une nouvelle société, déjà prospère lorsque Marianne arrive au Japon. La femme française comprend alors qu'elle est face à des ruines invisibles⁴⁹⁰.

Bien que ce projet soit resté inachevé, plusieurs de ses idées, notamment celle de Marianne, hantée par une tragédie intergénérationnelle sans image précise dans sa mémoire, ont été transposées dans son roman *La Vie chinoise de Marianne Pêche*, où les personnages sont hantés par le souvenir de leur grand-mère, morte lors de l'explosion de Nagasaki. Même si ce roman n'a pas été terminé pour diverses raisons, il illustre l'impact de cet événement traumatisant sur l'œuvre de l'autrice.

De plus, étant donné que Lisa Bresner est une fervente lectrice de Marguerite Duras, et que le scénario du film *Hiroshima, mon amour* a été écrit par Duras, la référence à Hiroshima dans le roman de Lisa Bresner peut être vue comme un hommage à l'écrivaine. L'influence de Duras est palpable dans le style d'écriture de Lisa Bresner dans le roman *La Vie chinoise de Marianne Pêche*. Le style narratif du film, avec ses flashbacks et ses récits non linéaires, se retrouve dans la structure souvent fragmentée et introspective du roman, où les souvenirs et les expériences de Marianne, de Pêche et de leur famille sont dévoilés de manière non linéaire.

Dans le roman, la relation complexe entre Marianne et Pêche, à la suite de celles entre Kai Guan Men et Guan Kai Men et entre Zui Han et Détroit, continue à jouer le jeu du « regard narcissique » de l'autrice Lisa Bresner.

⁴⁹⁰ Fonds Lisa Bresner, les correspondances éditoriales, Caen, IMEC, BSN 24.2.3.

La relation entre Marianne et Pêche, comme le dit Marianne dans le roman, est « comme les fleurs de l'arbre, les fleurs de la branche » :

Les fleurs de la branche s'ouvrent, un jour, en même temps, [...]. Et le vent emporte, arrache les fleurs de leur branche, [...]. Une fleur est emportée par le vent vers la demeure d'un mandarin et s'accroche aux anneaux du rideau qui entoure le lit du mandarin. Une fleur est emportée par le vent vers la ferme d'un paysan et s'accroche aux anneaux du pot où urine le paysan. [...] C'est ce qui nous est arrivé. C'est toi et moi ! [...] Et pourtant fleurs de la même branche et donc du même arbre... (VCMP, 224-225)

Cette image illustre bien les vies respectives de Marianne et Pêche dans le roman. Pêche, l'aînée, est belle et se distingue par ses traits ressemblant particulièrement à ceux de leur grand-mère chinoise, un atout qui lui a permis d'attirer plus d'attention et d'amour au sein de la famille. Leur grand-père Laurier, en particulier, la chérissait au point de la nommer Pêche, d'après sa grand-mère. En revanche, Marianne, la cadette, est perçue par sa famille comme « ne ressembler à rien » (VCMP, 46), sans caractéristiques physiques marquantes pouvant la rattacher à un ancêtre ou membre de la famille. La vie de Marianne est marquée par les difficultés. Pour survivre, elle se prostitue à Paris pour des clients chinois et propose des services de faux mariage à ceux qui tentent d'obtenir la nationalité française. En contraste, la vie de Pêche est plus stable. Grâce aux récits de leur grand-père Laurier, ancien législateur dans la concession française de Shanghai, elle a rédigé et publié ces histoires, devenant une autrice à succès et menant une vie respectable. Les relations de Pêche avec les autres membres de la famille sont harmonieuses. Elle est choyée par son grand-père et sa mère, et assume des responsabilités familiales, comme le paiement des frais médicaux de leur grand-père Laurier. En revanche, les relations de Marianne avec sa famille sont très tendues. Sa mère la hait, estimant que sa naissance a détruit l'harmonie familiale et que le départ de son père est de sa faute. Le grand-père Laurier est indifférent envers elle, et la relation avec son père est extrêmement complexe. Marianne nourrit une haine profonde à son égard, attribuant ses nombreux malheurs à son départ, et envisage même de le retrouver pour le tuer. La relation entre les deux sœurs est également conflictuelle. Après un incident où Marianne a blessé Pêche avec des aiguilles et tenté de lui graver des marques sur le visage, Pêche a quitté la maison pour s'installer aux États-Unis. Les deux sœurs ne se sont plus revues jusqu'au jour du mariage de Marianne.

Dans le roman, l'autrice Lisa Bresner a soigneusement assigné des mentors distincts à ses deux protagonistes très différents. Pêche a pour mentor leur grand-père Laurier, qui a été juge en Chine et conseiller législatif pour la concession française de Shanghai. Ayant résolu

plusieurs affaires célèbres et possédant une longue expérience de vie et de travail en Asie, Laurier a ensuite épousé leur grand-mère, Pêche, une diva. Lisa Bresner s'est probablement inspirée du sinologue Robert Van Gulik et de son personnage, le juge Ti, pour créer Laurier. Laurier aime raconter ses histoires, notamment celles de ses aventures en Asie. Ce personnage est aussi probablement inspiré par Marco Polo. Ces récits ont nourri l'inspiration de Pêche pour l'écriture : « Laurier avait pris Pêche comme porte-plume, il avait planté son arbre grâce à elle. » (VCMP, 60) Le mentor de Marianne est Artusi, un jésuite ayant prêché en Chine. Ce personnage est sans doute inspiré par des figures telles que Matteo Ricci et Léon Wieger. Avec une compréhension profonde de la culture et de la philosophie chinoises, Artusi est revenu en Europe et a demandé à devenir le mentor de Marianne, lui enseignant le chinois et la culture chinoise, essayant de l'aider à trouver un soutien spirituel : « Artusi, l'ami de la famille, avait repêché Marianne dans un immense encier. Une lune noire dans l'eau. » (VCMP, 60)

À première vue, les vies de Marianne et Pêche représentent deux versants distincts, l'un brillant, l'autre sombre. Mais en réalité, le noir et le blanc qu'incarnent les deux sœurs ne sont pas figés. Lisa Bresner les décrit plutôt comme les deux parties du yin et du yang taoïste, constamment en transformation. Elle introduit des éléments dramatiques et contradictoires dans le roman : bien que Pêche ait publié un roman se déroulant en Chine et racontant l'histoire de leur grand-père Laurier en Asie, elle ne parle pas chinois. En revanche, Marianne est la seule de la famille à savoir parler et écrire le chinois. Elle « connaît par cœur les Rites chinois du moins XII^e siècle, vingt-six chansons du *Classique de la poésie* et les neuf premières strophes de *Tristesse de l'Éloignement*. » (VCMP, 47-48) Cependant, Marianne n'est pas celle qui a été choisie pour écrire l'histoire familiale. Cette caractérisation ambiguë des personnages rend difficile de déterminer laquelle des deux sœurs vit une vie plus « chinoise », ou comme le résume Marianne dans le roman : « Je l'ai résumé en trois mots. C'est vrai ! LIANG GU HUA. 两故化. DEUX DONC TRANSFORMATION. » (VCMP, 50-51)

Cependant, dans le roman, il semble que le véritable « regard narcissique » ne se limite pas uniquement à celui entre l'échange des deux sœurs, mais se trouve également dans la description de « la vie chinoise » telle qu'elle est présentée. En effet, cette soi-disant « vie chinoise », telle que créée par l'autrice, se reflète déjà dans un regard miroitant.

Considérons les remarques et critiques de Roland Depierre sur ce roman dans son article « Jade brisé. Lisa Bresner : connaissance et reconnaissance de la Chine » :

L'autre exemple s'impose par son titre : *La Vie chinoise de Marianne Pêche*. Le récit nous introduit dans l'univers spectral d'une résidence médicalisée française qui accueille des personnes en fin de vie. Et nous y faisons la connaissance d'un ancien législateur des concessions françaises de Shanghai qui joue aux échecs avec un vieil ami jésuite qui jadis fit partie du corps expéditionnaire pour la propagation de la foi en Chine. Une diva chinoise qui rencontra un chef d'orchestre japonais pendant l'Occupation, un père incestueux, des femmes qui se prostituent, des livres qui révèlent des sentences du genre « les histoires d'amour chinoises commencent là où cessent les nôtres (p. 140), etc. Pour les Chinois, cette Chine-là n'est ni lointaine, ni mythique, mais proche et aliénée, évoquant le bon temps des colonies. Mais son histoire est totalement absente du récit. Est-ce le rêve perdu d'une jeune sinologue ? Est-ce le regret d'un monde enfoui comme nous en propose souvent la littérature orientaliste ? De « la vie chinoise » de l'un ou l'autre des protagonistes, nous ne saurons rien : le roman n'est qu'une promesse trahie. Aucun personnage important n'est chinois, sinon un père réprouvé. Tout ce qui est « étranger » est escamoté aussi. La concession française a fermé en 1946, les Jésuites ont quitté (ou fait semblant) la Chine en 1952, la prostitution qui y touchait des milliers de jeunes filles a été interdite, les mafias qui faisaient la loi dans la Concession furent neutralisées, la collaboration avec le Japon entraîna des vengeances, etc. Escamotage complet car la narration brouillonne est centrée sur des interactions familiales obscures qui n'ont même pas « la vie chinoise » comme décor. Le livre évoque sur le mode ludique (ou cynique ?) la rédaction d'un livre *Opium & Silk* et la préparation d'un *Traité du palanquin vide* qui se résumera en trois idéogrammes Liang gu hua 两故化 – dualité donc transformation. La « vie chinoise » des témoins de ce passé franco-chinois douloureux n'est-il qu'un roman vide⁴⁹¹ ?

Selon Roland Depierre, dans ce roman, la représentation de la Chine par Lisa Bresner est perçue comme à la fois proche et aliénée, rappelant l'époque coloniale. Il critique l'absence de l'histoire réelle de la Chine dans le récit et se demande si cela reflète le « rêve perdu » de l'autrice Lisa Bresner ou une vision enfouie, typique de la littérature orientaliste. Les personnages principaux ne sont pas chinois et les éléments étrangers sont minimisés. La narration se concentre plutôt sur des interactions familiales obscures, sans véritable décor chinois. La « vie chinoise » des témoins de ce passé douloureux semble n'être qu'une promesse non tenue, laissant le roman vide de substance véritable.

Certes, la vie chinoise présentée par Lisa Bresner dans ce roman est fictive, occidentalisée, imaginaire, et éloignée de la réalité de la vie en Chine. Elle est composée de nombreux éléments exotiques et même stéréotypés. Toutefois, si l'on considère notre analyse précédente sur la manière dont Lisa Bresner a appris et abordé la langue et la culture chinoises, il est évident que sa connaissance de la Chine provient davantage de sa formation en sinologie à l'INALCO et de ses lectures et recherches en littérature classique chinoise, plutôt que de voyages et de séjours en Chine. De plus, sa compréhension des Chinois et de la vie chinoise

⁴⁹¹ Roland Depierre, « Jade brisé. Lisa Bresner : connaissance et reconnaissance de la Chine », *op. cit.*

découle principalement de la vie des Chinois du 13^e arrondissement de Paris, déjà partiellement francisés et occidentalisés. La Chine qui l'intéresse vraiment et qu'elle aspire à découvrir est celle de l'ancienne Chine, traditionnelle et artistique, présente dans les livres d'histoire et la littérature classique, plutôt que la société chinoise moderne et réelle. Il est donc compréhensible que la vie chinoise présentée par Lisa Bresner dans son roman soit en réalité celle qu'elle perçoit à travers son propre regard, une vie chinoise vue sous un regard narcissique, une Chine intérieure née de ses lectures et de son imagination. Elle présente ainsi à ses lecteurs une « vie chinoise » qui reflète « sincèrement » sa propre vision et compréhension de la « vie chinoise ». Par conséquent, la Chine semblant « artificielle, lointaine, aliénée, étrange voire vide » présentée dans ce roman n'est apparemment pas le « rêve perdu » de l'autrice Lisa Bresner, ni une écriture orientaliste ou post-coloniale, mais bien un choix délibéré de l'autrice : c'est exactement cette Chine intérieure et cette vie chinoise narcissique et miroitante qu'elle a choisie et préférée décrire et présenter dans ce roman.

Ainsi, ce que Lisa Bresner montre dans ce roman est différent de son regard vers l'autre dans ses œuvres de littérature pour enfants ou ses recherches en sinologie, qui adoptent une approche de médiation ou de vulgarisation culturelle. Ici, il s'agit d'un regard vers soi, qui ne vise pas à présenter aux lecteurs une Chine « véritable » ou un mode de vie « authentique » chinois, mais une expression totalement personnelle, une démonstration et une expression de soi : oui, c'est une vie « chinoise », mais c'est une « vie chinoise » filtrée par le regard de Lisa Bresner. Cela nous amène à un autre regard narcissique, à savoir le pacte autobiographique dans ce roman. Si nous considérons la biographie de Lisa Bresner et les thèmes et domaines de la culture chinoise qui l'intéressent, nous pouvons même voir ce roman comme une autofiction de Lisa Bresner. En fait, Marianne et Pêche peuvent être vues comme des fragments de l'autrice Lisa Bresner, possédant chacune certaines caractéristiques et expériences uniques que l'on peut relier à la vie et aux expériences de l'autrice, et cette saga familiale pleine de contradictions et d'absurdités peut également être vue comme une tentative de l'autrice de reconstruire sa famille et de réécrire son roman familial à travers une famille « à la chinoise ». De plus, les riches et intéressants éléments chinois présentés dans ce roman ressemblent à une exposition de la collection de ses précieux trésors de « chinoiseries », où elle déverse avec émotion et passion les éléments chinois qui l'intéressent et qu'elle aime, ainsi que sa maîtrise et son accumulation de la langue et de la culture chinoises. Par exemple, à travers la création des personnages du roman, elle montre et présente les différentes façons dont elle a abordé, connu et compris la langue et la culture chinoises :

Tout d'abord, il y a l'image de Laurier, décrit dans le roman comme un personnage incarnant la nostalgie et la mémoire d'une époque passée. Ancien législateur des concessions françaises de Shanghai, il est dépeint comme un homme ayant vécu des expériences marquantes en Asie. Laurier s'inspire probablement des portraits de Robert Van Gulik, du Juge Ti et de Marco Polo. Lisa Bresner a sans doute créé ce personnage pour rendre hommage à ses modèles en sinologie. En même temps, le fait que *Pêche* soit écrit sous forme de « mémoires racontées » par Laurier suggère que l'autrice Lisa Bresner a appris et reçu la culture chinoise par le biais des récits de voyages ou des narrations d'autres personnes. Cette approche n'est pas un contact direct, tangible et authentique avec la Chine, mais plutôt indirect et spirituel. Sa compréhension de la Chine reste donc souvent entre le réel et la fiction, entre l'imaginaire et la réalité. Lisa Bresner illustre cela dans le roman à travers la description de l'œuvre de *Pêche*, intitulée *Opium & Silk*, avec son contenu absurde, imaginaire et de style « Marco Polo », et à travers la discussion entre Laurier et Artusi sur la véracité de ce contenu :

[...] L'infirmière se souvenait de cet épisode au chapitre XXII d'*Opium and Silk*. Valentin Pasdeveau, après avoir démissionné de son poste de législateur, était si démuni qu'il était devenu graveur sur grain de riz. Il avait vingt-huit ans, une tablette sur ses genoux, une loupe, une aiguille... et à la sortie du Peace Hotel de Shanghai, il écrivait pour un dollar votre prénom, celui de votre mignon, vos devises et le portrait de votre chien... de jour comme de nuit. (VCMP, 37)

Artusi : [...] J'ai étudié toutes les têtes de chapitre du récit de ta vie en Asie. Ta petite *Pêche* Bis sait vraiment ajouter le plus fin duvet sur les joues des statues, quelle imagination ! Je me demande encore comment tu as pu la laisser enjoliver à ce point tes Mémoires alors que ta seule vie suffit à convaincre les vers à soie de manger des endives.

Laurier : [...] C'est aussi l'hypothèse de ma petite-fille qui a tant d'imagination... (VCMP, 40-41)

Dans le roman, le livre de *Pêche*, *Opium and Silk*, reflète le regard miroitant du roman *La Vie chinoise de Marianne Pêche*. Lisa Bresner semble avoir délibérément arrangé cette mise en abyme du regard narcissique : tout comme la dimension imaginaire et fantastique d'*Opium and Silk*, la « vie chinoise » dans ce roman est également exotique et lointaine.

Ensuite, il y a l'image d'Artusi, un personnage qui, dans le roman, est sans doute inspiré des Pères jésuites Matteo Ricci et Léon Wieger. Lisa Bresner l'a créé probablement pour présenter et rendre hommage à ces jésuites, dont les œuvres ont accompagné et témoigné de sa compréhension progressive de la Chine. Dans le roman, Lisa Bresner décrit ce Père jésuite avec une touche d'humour :

Artusi était un homme de Rome, un aventurier de la propagation de la foi dans les territoires difficiles, un vieux jésuite qui ne se pardonnait pas de n'être pas tombé sur le front Pacifique. Car... si c'était le cas, ces jeunes coiffes blanches seraient déjà en partance pour Pékin, dans un car plein à craquer de cresson (semaillé pour l'occasion dans les caves de l'hôpital, n'y avait-il pas déjà quelques carpes aux yeux constamment ouverts, symbole de la vigilance et de la promptitude médicales). Le cresson, pourquoi ? « Dois-je le répéter », dit tout haut Artusi. Du cresson, débordant des poches de leurs blouses, destiné à recouvrir sa stèle, plantée juste à côté de celle de Matteo Ricci (1610). (VCMP, 22-23)

Lorsque Lisa Bresner décrit comment le Père Artusi enseigne à Marianne, elle choisit spécifiquement de le faire introduire l'invention des idéogrammes chinois, sans doute pour rendre hommage au Père Léon Wieger, en particulier à son œuvre *Caractères chinois*, qu'elle a souvent étudiée dans ses recherches sinologiques :

Marianne : Pourquoi le déluge, les grains de millet et les fantômes ?

Artusi : L'écriture chinoise ! Marianne ! La systématisation des articulations de la nature bambouesque ! La grammaire des tortues au galop ! L'animation des souffles sur les versant sombre ou ensoleillé de la montagne ! Les inventeurs de l'écriture chinoise, il leur en a coûté mille onces d'insomnie chacun ! car... les fantômes, les esprits, les souffles ne supportaient pas que les créatures de la dernière catégorie énoncent leurs noms et les gravent de la cire au bronze et des bronzes aux assiettes à volaille, imagine les mécanismes du monde jusque-là tenus secrets gravés dans une cuiller ! Plus de mystères ? Les ineffables aussitôt nommés aussitôt apparus et placés sous contrôle... (VCMP, 70)

De même, dans le roman, le fait que la connaissance de la Chine de Marianne soit acquise par l'enseignement d'Artusi suggère également que Lisa Bresner connaît la Chine d'une manière indirecte, par les récits et les œuvres des Pères jésuites. Cela implique que sa compréhension de la Chine, en plus d'avoir une dimension quelque peu fantastique et imaginaire à la Marco Polo, est également façonnée par une Chine racontée, voir « créée » du point de vue des missionnaires, dans le contexte complexe de la rencontre et de la recherche de réconciliation entre les cultures et les idéologies occidentales et chinoises.

Dans le roman, les conflits entre Marianne et sa mère, ainsi que l'absence de son père parti sans laisser de traces, sont sans doute inspirés des expériences réelles de l'autrice Lisa Bresner. Ces éléments, retravaillés et intégrés dans une histoire fictive, reflètent un drame familial récurrent dans ses œuvres. Ce thème apparaît également dans d'autres romans de Lisa Bresner, tels que *Le Sculpteur de femmes*, *L'Heure Bleue* et *Pékin est mon jardin*.

Le mode de vie de Marianne, se prostituant pour des clients chinois, est sans doute conçu par Lisa Bresner pour ajouter des éléments exotiques et érotiques au roman, témoignant de son intérêt pour l'érotisme chinois. Lisa Bresner ne cherche pas à transmettre de critique

idéologique, de jugement de valeur ou de morale à travers la description de la prostitution de Marianne. Cette absence de critique est perceptible dans sa plume poétique, libre et débridée. De plus, à travers les interactions entre Marianne et ses clients, Lisa Bresner semble suggérer une troisième manière de comprendre la « vie chinoise » par le biais des Chinois vivant à Paris. Cette interaction avec la culture chinoise reste indirecte, existant à travers un regard miroitant des Chinois déjà influencés par la culture française.

Par ailleurs, bien que Marianne et Pêche vivent dans des environnements complètement différents et mènent des vies distinctes, elles sont toutes deux profondément influencées par leurs racines chinoises et l'héritage culturel de leur grand-mère :

Dans une pièce, on s'amusait avec le souvenir de ma grand-mère. Deux canards mandarins empaillés, une bouteille d'hydromel, un rond de miroir, des bougies, un plat en bois de saule. Quand ma grand-mère est morte, on a retrouvé ces objets près d'elle. Ils n'étaient pas très brûlés. Ma grand-mère est chinoise [...]. (VCMP, 46)

En créant le personnage d'une grand-mère chinoise et en évoquant le souvenir partagé par les membres de la famille, l'autrice Lisa Bresner tente une nouvelle fois de réécrire son « roman familial », reconstruisant son identité culturelle à travers cette « racine chinoise ».

Cependant, l'autrice Lisa Bresner semble bien consciente de la « vie chinoise » narcissique, artificielle et réinventée telle qu'elle est présentée dans le roman. Elle semble également se moquer de cela par la voix de Marianne : « Elle se moquait de son pouvoir soi-disant sinitique, sinologique ou sinisant. » (VCMP, 60) De nombreux passages du roman reflètent cette conscience, comme le monologue de Marianne :

Je n'ai jamais parlé chinois en Chine. Je suis ici. [...] Je n'ai pas besoin de partir en Chine, je vois des centaines de personnes qui y sont allées, des Chinois qui l'ont quittée, [...], enfin pour la Chine, Artusi me suffit et les Chinois d'ici aussi. [...] Artusi a dit que les sentiments nobles pour devenir croyables doivent s'exiler en Orient mais par l'esprit seulement... (VCMP, 46, 104)

Ou le fait que Pêche n'ait en réalité jamais été en Chine non plus, que la photo sur la couverture de son roman la montrant avec Laurier devant la Cité interdite soit en fait un montage, et que les médias la concernant soient également faux :

La presse colportait que la romancière avait vécu longtemps en Chine, que son père était diplomate ou garde-bleu, qu'elle avait rapatrié un intellectuel chinois dans sa villa. Ils s'aimaient, ils avalaient des pilules de cinabre, le mystérieux amant chinois l'avait peut-être aidée à écrire *Opium and Silk*. (VCMP, 174)

Ou encore, Lisa Bresner fait questionner une infirmière à Laurier et Artusi dans le roman : « Qu'est-ce que c'était la Chine ? Moi, par exemple, je peux écrire ce que je veux sur moi mais vous non. Tous les deux, vous faites les Chinois quand vous n'osez par être vous-mêmes. » (VCMP, 78) ; ou encore, l'autrice résume la « vie chinoise » particulière de cette famille par la voix du seul personnage chinois, Longus, qui est pourtant né hors de Chine :

Longus n'avait pas de famille hors de Chine. Artusi, Marianne, Aubépine, aujourd'hui Laurier, Pêche et B.S. étaient devenus les siens. Tous cultivaient leur petit jardin en Chine. Qui n'avait pas une fois dans sa vie rencontré un Chinois, acheté un éventail couvert de faux idéogrammes et découvert un aïeul asiatique dans son arbre généalogique ? Comme autant d'amants imparfaits, fous mais constants, il aimait chaque travers de cette famille simili-chinoise. Artusi pour son mythe de syncrétisme du christianisme et des rites chinois. Marianne pour son corps d'idéogrammes et ses yeux qui voyaient la Chine partout où elle n'était pas. Aubépine pour son rôle de concubine à l'européenne, fidèle et perverse. Laurier pour ses lois dont il entendait dire qu'elles avaient été bonnes pour le peuple chinois. Pêche pour ses romans à la Marco Polo et B.S. pour son audacieuse ignorance qu'aucun tatoué de Chine n'aurait critiquée à deux reprises. (VCMP, 201)

Il semble que, pour l'autrice Lisa Bresner, cette Chine qu'elle a connue, touchée et ressentie par les intermédiaires tels que les voyageurs comme Marco Polo, les Pères jésuites, les œuvres classiques chinoises, ainsi que les Chinois qui vivent à Paris lui « suffisent » pour rêver la Chine et pour créer une vie « chinoise », tout comme elle le dit dans le roman par la voix de Pêche : « Tous ces chinatowns⁴⁹² dans le monde ! Tahiti, New York, San Francisco, Paris ! Si tu écrivais ce qui se passe pendant une heure et demie dans tous les chinatowns du monde... » (VCMP, 149), ou par celle de Marianne : « Marco Polo et moi ! s'exclama Marianne, parce qu'il n'est plus allé en Chine aux dernières nouvelles. Ça ne change rien, les rêves les plus nobles pour devenir vrais s'exilent toujours en Chine, qu'on les y mène à dos d'âne ou à travers l'oreiller... » (VCMP, 216) Ou encore, comme elle fait dire de Pêche à Marianne :

Longus, tes rêves, Artusi et ton savoir, cela ne te suffit pas ? Oublie papa... Moi j'ai tant besoin des autres pour écrire, si j'étais toi, avec ce que tu as, j'écirais un siècle de romans. (VCMP, 219)

Rappelons ce qu'a dit Lisa Bresner à son amie Eva Almassy : « Il y a quarante mille idéogrammes chinois, je peux écrire quarante mille romans.⁴⁹³ » Il semble que pour Lisa

⁴⁹² Lisa Bresner avait présenté, dans sa demande de bourse, un projet de roman intitulé *John Safran, ou l'histoire d'un pionnier chinois en Californie*. L'intrigue se déroule à une époque où ce n'est plus la Chine qui s'ouvre à l'Occident, mais le monde qui s'ouvre aux Chinois. À travers cinq générations, la famille de John Safran – surnom donné par les Américains aux nouveaux arrivants dans les Chinatowns de San Francisco – partie chercher fortune en Californie, dévoile les mystères, les joies et les épreuves de la diaspora chinoise. Le projet reste inachevé. Fonds Lisa Bresner, Caen, IMEC, BSN 24.2.

⁴⁹³ Cité par Eva Almassy, « Quarante mille romans », *op. cit.*

Bresner, la Chine réelle et modernisée n'est pas importante ; ce qui compte réellement, c'est son héritage culturel, les idéogrammes, l'art, la littérature et les traditions. Ce sont précisément ces éléments qui sont la source d'inspiration de Lisa Bresner, constituant la Chine intérieure dans son cœur, qu'elle soit étrange ou non, exotique ou non, aliénée ou non, au moins pour l'autrice Lisa Bresner, cette Chine est une Chine qui est « plus vraie que vraie ».

2.2.4 La double vie de Lao Tseu

Lao Tseu est un roman de Lisa Bresner, publié en 2000 chez Actes Sud. En racontant l'histoire du légendaire philosophe chinois et fondateur du taoïsme, Lao Tseu, Lisa Bresner explore ses efforts pour se détacher de la vie mondaine et atteindre le néant. Avec une plume débordante d'imagination, poétique, philosophique et humoristique, Lisa Bresner décrit la quête métaphysique de Lao Tseu après avoir abandonné sa famille, et ses tentatives pour atteindre un état de « vide » parfait. Dans le roman, Lao Tseu renonce non seulement à ses enfants et à sa femme, mais cherche aussi à se libérer des désirs et des liens terrestres à travers une série d'actions. Il aspire à atteindre le néant en menant une vie isolée et philosophique. Cependant, malgré ses efforts incessants, Lao Tseu reste tourmenté par l'amour pour sa femme et son attachement à la vie. À travers une prose lyrique et évocatrice, Lisa Bresner plonge les lecteurs dans le monde complexe et riche de Lao Tseu, offrant une perspective intime et universelle sur la quête de sagesse et de vérité.

Dans ce roman, l'interprétation de Lao Tseu par Lisa Bresner peut être vue comme une écriture « audacieuse ». Elle réinvente l'image de ce philosophe antique chinois, le libérant du contexte traditionnel philosophique et historique, et lui attribue une personnalité plus humanisée et complexe. Sous la plume de Lisa Bresner, Lao Tseu n'est pas seulement un philosophe en quête de néant, mais aussi un homme ordinaire avec des contradictions et des luttes, un mari et un père. Bien que de nombreuses scènes soient fictives et imaginées par l'autrice, l'intrigue principale reste conforme aux descriptions historiques de la vie de Lao Tseu. Par exemple, selon les légendes que lui sont associées, Lao Tseu a occupé le poste d'archiviste sous la dynastie des Zhou, Confucius l'a consulté sur les rites, et après le chaos, Lao Tseu a cherché à se retirer de ses fonctions officielles, a chevauché un buffle vers l'ouest, et a écrit le *Dao De Jing*. L'audace de Lisa Bresner réside principalement dans la fiction et l'imagination autour de la vie personnelle de Lao Tseu, y compris ses relations avec sa famille et les autres,

en particulier avec sa femme et ses sentiments envers elle. Lisa Bresner combine audacieusement des descriptions érotiques dans le roman, la dynamique entre Lao Tseu et sa femme est décrite avec une poésie délicate, souvent métaphorique et riche en langage érotique chinois se référant aux végétaux, comme lors des scènes sous l'arbre ou lors de leurs échanges de paroles chargées de sous-entendus et d'émotions. Ce genre de description est rarement associé à l'image traditionnelle de Lao Tseu.

Concernant les motivations derrière cette écriture « audacieuse », Lisa Bresner a révélé dans des interviews :

Lao Tseu, c'est le triomphe de la féminité dans les mots d'un homme mystérieux, manipulateur et odieux. Plus il se sépare de sa famille, plus il comprend que les clés sont dans ce qu'il vient de quitter. C'est toujours cette femme qui sera son ventre, son point essentiel de vie. Ce livre est pour moi une manière de réfléchir sur le triomphe d'une femme sur le temps qui passe, sur la durée d'une relation amoureuse. Comment faire en sorte qu'un homme qui part vous revienne⁴⁹⁴ ?

Lao Tseu est en quelque sorte le premier intellectuel à reconnaître la puissance du féminin. Pour lui, tout homme porte en lui une part de féminité. Son œuvre est traversée par cette conviction que l'homme et la femme ne font qu'un et que faire l'amour est une manière d'accéder à la connaissance⁴⁹⁵.

Ce concept d'androgynie, associé à la pensée taoïste de Lao Tseu sur l'harmonie du yin et du yang, ainsi qu'à la dialectique de l'interdépendance, de la pénétration mutuelle et de la transformation des choses, constitue le « regard narcissique » omniprésent dans ce roman.

D'emblée, ce regard narcissique se manifeste dans la dénomination des enfants de Lao Tseu. Dans le roman, Lisa Bresner nomme le fils de Lao Tseu Fuxi (伏羲) et sa fille Nüwa (女媧). Fuxi et Nüwa sont des figures clés de la mythologie chinoise, symbolisant la création et l'origine de la civilisation humaine. Fuxi a créé les huit trigrammes, représentant l'exploration et la compréhension des lois de l'univers. Il incarne la masculinité, la sagesse et la créativité, tandis que Nüwa, qui a réparé le ciel et créé les humains, symbolise la force maternelle de la terre et la création de la vie. Elle incarne la féminité, la vie et la protection. Ensemble, ils symbolisent dans la culture chinoise l'harmonie du yin et du yang et la fusion du ciel et de la terre. Le choix de Lisa Bresner de ces deux noms vise à faire écho à la pensée philosophique de Lao Tseu, notamment aux concepts de yin et de yang, de ciel et de terre, et du cycle incessant de vie dans le *Dao De Jing*, qui résonnent profondément avec les images de Fuxi et Nüwa. Dans

⁴⁹⁴ Cité par Laure Naimski, « L'ombre chinoise de la jeune romancière Lisa Bresner », *op. cit.*

⁴⁹⁵ Cité par Elisabeth Barillé, « La Chine intime et espiègle de Lisa Bresner », *op. cit.*

le roman, par exemple, Lisa Bresner intègre les idées de Lao Tseu sur l'harmonie du yin et du yang dans les dialogue entre Lao Tseu et son fils Fuxi :

Fuxi : Je dois devenir une femme ?

Lao Tseu : Dis-moi où est la femme que tu aimes.

Fuxi : Dans une chambre du Pavillon Vert.

Lao Tseu : Non, Fuxi, elle est si près de toi que tu ne la vois pas.

Fuxi : Serait-ce une partie de moi ?

Fuxi avait lâché la main de son père et s'était regardé dans l'eau.

Lao Tseu : Garde le masculin, trouve le féminin, fais-toi ravin du monde. (LT, 14)

Dans ce passage, Lisa Bresner cite une phrase du chapitre 28 du *Dao De Jing* de Lao Tseu : « 知其雄，守其雌，为天下溪⁴⁹⁶ », mettant en avant l'idée de la combinaison du yin et du yang, de la fermeté et de la douceur. À travers ce dialogue, Lisa Bresner tente de concrétiser la philosophie de Lao Tseu.

Cependant, le regard narcissique le plus important dans le roman se manifeste principalement dans la double vie de Lao Tseu. Dans le roman, l'autrice utilise des métaphores pour symboliser, suggérer et désigner ces deux vies, en particulier la transition de l'une à l'autre, ainsi que l'évolution de la pensée de Lao Tseu au cours de cette transition.

2.2.4.1 Les tablettes de bambou et les tissus

Tout d'abord, il y a la transformation de Lao Tseu, passant de fonctionnaire de la cour à philosophe nomade. Cette évolution est représentée dans le roman par l'autrice Lisa Bresner à travers le changement des outils et des supports d'écriture. En s'engageant dans une nouvelle vie, Lao Tseu laisse derrière lui les intrigues de la cour et les attentes familiales, trouvant un nouveau moyen d'enregistrer ses pensées. Il préfère écrire sur des tissus avec un pinceau et de l'encre plutôt que sur des tablettes de bambou avec un stylet et de la laque noire, symbolisant ainsi une rupture avec les traditions anciennes et une quête de flexibilité et de renouveau dans sa pensée.

⁴⁹⁶ Le texte original en chinois est disponible en ligne à l'adresse suivante : [Lao Tseu Dao De Jing](#), consulté le 20 mars 2024.

Dans le roman, en tant qu'archiviste, les tablettes de bambou incarnent l'ancienne identité de Lao Tseu :

Seules les Archives royales et leur Gardien restaient à la même place. Car l'ensemble des tablettes de bambou était trop lourd. Huit cents ans d'histoire, deux cent trois coffres et une clef... À force de passer d'une main à l'autre, le Gardien des Archives craignait que quelques caractères ne fussent grattés du coin de l'ongle. [...] Pendant que les frères changeaient tour à tour le lieu du pouvoir, l'Histoire et les conteuses d'histoires demeuraient les seuls noms constants. Devant l'éternité de ce chaos, Lao Tseu voulut devenir le premier philosophe de son destin. (LT, 29-30)

Les tablettes de bambou (*zhújiǎn* 竹簡) étaient l'un des principaux supports d'écriture dans la Chine ancienne, particulièrement avant l'invention du papier, de la dynastie Zhou à la dynastie Han. Les administrations royales et les lettrés conservaient des collections de tablettes de bambou comme archives et références. Certaines grandes bibliothèques royales étaient principalement constituées de ces tablettes. Dans le roman, les tablettes de bambou symbolisent plusieurs aspects essentiels de l'ancienne vie de Lao Tseu et de ses anciennes pratiques. Les tablettes de bambou, rigides, lourdes et inflexibles, représentent les traditions établies et les structures formelles de la cour royale. Elles nécessitent une écriture laborieuse et formelle, symbolisant la rigidité des institutions et des coutumes anciennes, ainsi que le poids des responsabilités et des obligations que Lao Tseu devait endosser en tant que fonctionnaire de la cour. Elles reflètent aussi le fardeau des attentes sociales qui pesaient sur lui.

Au moment de la déchéance de la dynastie et des changements de régime, toutes les tablettes de bambou de la salle d'archives furent emportées, perdant ainsi leurs supports d'enregistrement et les archives à conserver. Face à cette perte, Lao Tseu fut contraint d'écrire et de consigner ses pensées sur des tissus. Ce passage des tablettes de bambou au tissu marque une transition symbolique dans la vie de Lao Tseu, illustrant son évolution d'un rôle de conservateur des traditions à celui de penseur indépendant et novateur, prônant une philosophie de la souplesse, de la flexibilité et de l'adaptabilité :

Quand Lao Tseu retourne à son cabinet, il n'a pas besoin de pousser la porte, elle a été fracturée par l'armée rivale. Les Archives ont disparu et avec elles la charge de Gardien. Pour quelques minutes encore il doit conserver son poste et retracer cet événement. Aucune lamelle de bambou n'a été oubliée par les voleurs. Où peut-il écrire ? Il ouvre son manteau vert et découd à l'intérieur la doublure blanche. L'étoffe n'est pas unie, stable. Elle vit, se meut, vieillit, rajeunit sous l'effet d'une simple caresse. Rien à voir avec le bambou coupé, séché et laqué. Qu'on la claque contre le mur, elle ne sonne pas, ne se brise pas. Elle se froisse comme une fleur.

« Autant écrire sur l'eau ! » soupire le philosophe.

[...]

« L'illusion est parfaite, essayons ! »

L'Histoire se mêle aujourd'hui à la sienne, il hésite à l'écrire sur un support si fragile. Son front sue, il l'essuie avec la soie.

« Elle me boit, elle tétera bien ce que j'ai à lui dire. »

Lao Tseu étend le tissu sur le sol, retire les petits fils qui dépassent des coutures. Il s'essouffle, ne se sent pas prêt à accomplir le rite. La soie n'est ni facile ni soumise, elle ondule à la moindre expiration. Il la plaque d'une main, tente de la fixer du regard et s'arme enfin de sa baguette.

[...]

Sous le passage de la baguette, l'écharpe s'est ridée, sous la pluie du vernis, elle s'est trouée. Cratères par endroits, bulles sur l'envers. Bribe illisible. S'est dérobée, moquée, si peu habituée à la pointe noire...

« C'est moi qui dois m'habituer à elle, et non le contraire. Il ne lui faut ni du dur ni du mou, mais quelque chose d'humain ! » (LT, 37-40)

Avec une plume poétique, dans ce passage, Lisa Bresner montre comment Lao Tseu, en tant que Gardien des Archives, voit son rôle et sa fonction anéantis avec la disparition des tablettes de bambou. Il est ainsi forcé de se réinventer, déclenchant une transformation personnelle et philosophique. La fragilité et la mobilité de la soie, par opposition à la rigidité des tablettes de bambou, symbolisent l'émergence de sa philosophie axée sur la flexibilité, la souplesse et l'adaptabilité, et une approche plus humaine et personnelle du savoir.

Dans la seconde partie du roman, lorsque Lao Tseu découvre le pinceau, un outil aussi « humain » pour écrire sur le tissu, sa philosophie progresse encore davantage :

Il connaît le danger de fabriquer son livre avec cet instrument trop humain. Tout ce qu'il écrit peut brûler, se noyer, s'envoler. Cheveux, langues, livres comme lui détruits un jour par la pluie ou réduits en cendres. Ce qui est gravé dans la pierre demeure à jamais comme le nombril au-dessus de la terrasse vermeille. Le philosophe renoncera à l'éternité de la roche, son livre vieillira avec lui. Que le froissement de la mèche contre le jupon remplace le cliquetis ordonné des tablettes ! Si les phrases liquides l'emportent sur les sentences solides, le sens du discours, la constance des rites, l'union de l'homme et de la femme changeront. Le centre en personne changera de centre... un livre livré aux vents et aux rivières ! Durera tant que cela soufflera, tant que cela coulera ! (LT, 65-66)

Dans ce texte, Lisa Bresner concrétise la pensée de Lao Tseu à travers son choix de l'outil et du support d'écriture. Lao Tseu réalise que le pinceau est un outil fragile et éphémère, tout comme le tissu. En choisissant le pinceau, il renonce à l'idée de créer quelque chose d'éternel.

Son livre vieillira et mourra avec lui, faisant écho aux concepts de « non-agir (*wú wéi* 无为) » et « non-compétition (*bù zhēng* 不爭) » dans sa pensée philosophique. En passant des « sentences solides » aux « phrases fluides », une philosophie en mouvement, fluide et adaptable émerge et mûrit. En « livrant le livre aux vents et aux rivières », cela symbolise l'unité de l'homme et de la nature, un concept central dans la pensée de Lao Tseu où l'harmonie avec le cosmos est primordiale.

2.2.4.2 La cithare

Lorsque Lao Tseu passe du statut d'homme de famille et de mari de Pince-Lune à celui de philosophe errant, libre et sans attache, c'est la métaphore de la cithare qui incarne cette transition.

Au début du roman, la cithare est intimement liée à Pince-Lune, l'épouse de Lao Tseu. Jouer de la cithare représente un acte d'intimité et de connexion entre les époux. La musique de la cithare est une métaphore de la communication émotionnelle et de la compréhension mutuelle au sein du couple :

Il sait combien il a fallu être patient avec sa propre épouse pour oublier qu'elle n'était pas une simple femme, mais variations et musique, [...]. Avec Pince-Lune ils partiront vers la mer. Ils vivront sans roi, tous les jours à tendre des filets pour les poissons et des cordes, autant qu'elle voudra, pour sa musique. (LT, 33-34)

Il pense un instant à Pince-Lune. Ses doigts, son poignet, sa cuisse sont aussi souples que cette pièce de soie blanche. Il adore en musique et en amour leur feinte passivité... (LT, 37-38)

Il reconnaît là sa femme à la cithare. Mère, transparente, douée. (LT, 45)

Ici, la cithare incarne la féminité, la musicalité, l'harmonie et le désir naturel. Par cette métaphore, l'autrice fait sans doute référence au proverbe chinois « *qín sè hé míng* 琴瑟和鸣 », qui signifie littéralement « la cithare et le luth résonnent en harmonie ». Ce proverbe est souvent utilisé pour décrire une relation harmonieuse, particulièrement dans le contexte conjugal, où les deux époux vivent en paix et en accord.

À mesure que Lao Tseu évolue vers son rôle de philosophe nomade, la cithare, autrefois source de réconfort et de connexion, prend une nouvelle signification. Elle devient le symbole

du conflit interne entre ses obligations familiales et son appel philosophique, représentant ce que Lao Tseu doit laisser derrière lui pour poursuivre sa quête spirituelle et intellectuelle :

Lao Tseu est allongé. Le rideau de la fenêtre est relevé, il voit la nuit diminuer et le jour progresser ensemble.

Pince-Lune va éteindre les bougies. Son cou est bleu, ses mains et ses jambes couvertes de blessures. Elle flotte dans sa robe sans ceinture. Sa cithare est tachetée de gouttes de cire et de sang.

L'un et l'autre se sont affrontés toute la nuit.

- Je vais devenir philosophe et je vais te quitter.

[...]

- Joue !

- Non !

- Prends ton instrument, tu le tiens si bien, tu le flattes mieux que moi... en échange voici pour cible mon cœur déjà prophète...

- Ta philosophie qui me prend un fils puis mon mari, qu'est-ce que c'est que ce destin ?

- Je veux être un homme.

- Tu es déjà un homme !

- L'homme que tu aimes, non celui que je suis.

Elle joue un air, son morceau préféré. Il en siffle un autre.

- Tu n'aimes plus ma musique ? demande-t-elle.

- Non, car tu n'entends que ton talent et non celui qui t'écoute. Ton ventre joue à la place des yeux, tu crèves de désir comme un nuage de pluie qu'on invoque avec une vulgaire tranche de lard. Tu es si pleine d'amour que malgré moi j'ai envie de consulter ton ravin, cet oracle qui m'exauce partous les temps de peur de me laisser rêver un seul jour.

Pince-Lune pleure et ajoute :

- Je ne rêve plus de toi, moi aussi.

Lao Tseu et Pince-Lune savent qu'ils ont trop parlé pour continuer à s'aimer en paix. Qu'il lui demande un air et qu'elle le joue, cela s'est passé si souvent que lorsqu'elle prend sa cithare elle ne comble plus un désir ni satisfait un ordre, elle pince des cordes usées. Le pire pour l'un et l'autre, c'est que les cordes n'ont jamais besoin d'être changées, car elles ne cassent pas. (LT, 57-60)

Dans ce passage, la cithare, autrefois symbole d'harmonie et de connexion, devient un point de discorde, un symbole du conflit interne. L'usure des cordes de la cithare, qui « ne cassent

jamais », symbolise la relation usée entre le couple, une relation qui continue malgré la fatigue et les blessures, mais sans la même harmonie ni la même passion qu’auparavant, suggérant des tensions irrésolues et une communication brisée.

En fait, dans le roman, à l’image de « *qín sè hé míng* 琴瑟和鸣 (la cithare et le luth résonnent en harmonie) », Lisa Bresner a déjà suggéré dès la première moitié de l’histoire l’impossibilité de cette union conjugale. Dans l’expression qui évoque une relation harmonieuse entre « une cithare » et « un luth », le « luth » est absent dans le roman, car Lao Tseu est décrit comme « un instrument sans cordes » :

Lao Tseu ne sait pas jouer. Souvent il a besoin de se souvenir qu’il ne possède pas ce talent, que lui-même n’est qu’un instrument dont personne ne sait jouer car il lui manque toutes ses cordes. (LT, 34)

Il sait aussi jouer sans cordes [...]. (LT, 42)

Lisa Bresner décrit Lao Tseu comme quelqu’un qui joue un instrument sans cordes ou qui est lui-même un instrument sans cordes. Cela s’inspire sans doute de Tao Yuanming (*Táo Yuānmíng* 陶渊明), qui possédait une « cithare sans cordes (*wú xián qín* 无弦琴) ». Dans le *Jin Shu* (*Jīn Shū* 晋书), cet acte raffiné est relaté ainsi⁴⁹⁷ :

性不解音，而畜素琴一张，弦徽不具，每朋酒之会，则抚而和之，曰：“但识琴中趣，何劳弦上声！”

Ne sachant pas jouer de la musique, il possédait néanmoins une simple cithare sans cordes ni chevilles. À chaque réunion amicale autour d’un verre de vin, il la touchait et la tenait, disant : « Il suffit de saisir l’essence de la cithare, pourquoi se soucier du son des cordes ! »

Tao Yuanming, poète et ermite de la dynastie Jin de l’Est, écrivait des poèmes simples sur la vie champêtre, influencés par la philosophie taoïste de Lao Zi et Zhuang Zi, prônant la pureté et l’inaction. Dans le roman, Lisa Bresner reprend ce concept pour modeler le personnage de Lao Tseu avec l’idée de la « cithare sans cordes ». L’essence de la « cithare sans cordes » réside dans l’absence de cordes : en apparence, il n’y a pas de cordes, mais cette absence permet d’atteindre un état d’esprit que les cordes ne peuvent égaler. Le silence dépasse le son, et jouer de la cithare signifie écouter la voix intérieure qui résonne avec les vérités universelles. La « cithare sans cordes » illustre bien la philosophie de Lao Tseu, telle que celle du chapitre 40 : « 天下万物生于有。有生于无。 (Tout ce qui existe dans le monde naît de l’être. L’être naît

⁴⁹⁷ Le texte original en chinois est disponible en ligne à l’adresse suivante : [Jin Shu Tao Qian](#), consulté le 28 avril 2024. Traduit du chinois vers le français par Tianqi Tan.

du non-être.) », ou du chapitre 41 : « 大音希声，大象无形，道隐无名。(Le plus grand des sons est à peine audible, la plus grande des formes est sans forme, la voie est cachée et sans nom⁴⁹⁸.) » Le son émerge du silence, les cordes viennent de l'absence de cordes, le « non-être » est la base de l'« être ». Ainsi, par le portrait de Lao Tseu qui joue « sans cordes », Lisa Bresner suggère à la fois que l'harmonie entre Lao Tseu et sa femme ne peut plus continuer, et, à travers la métaphore de la cithare sans cordes, elle indique que la quête de Lao Tseu pour une musique plus cosmique et spirituelle, et une harmonie plus vaste et universelle, au-delà des liens personnels et des relations familiales, marquant ainsi le début de son exploration de soi, de la vie, de la vérité et du « Dao ».

2.2.4.3 Le gobelet

Dans le roman, une autre métaphore importante qui marque la transition entre les deux vies de Lao Tseu est celle du gobelet.

Le gobelet apparaît pour la première fois comme un objet appartenant à un mendiant. Lorsque Lao Tseu décide de quitter sa femme et sa famille pour devenir un philosophe nomade, il donne sa fortune au mendiant et voit pour la première fois le « fond du gobelet » :

À moitié nu, Lao Tseu appelle le mendiant et jette sa fortune dans le gobelet. Un lingot et le Sceau-royal-d'allégeance-en-toutes-circonstances. C'est la première fois qu'il donne quelque chose au mendiant du rocher. C'est aussi la première fois qu'il voit le fond de son gobelet.

Depuis que Lao Tseu sait ce qu'il y a au fond du gobelet, il a laissé sa femme sous l'arbre brut et parle tout bas au mendiant. Pince-Lune rajuste sa ceinture et s'approche de son mari. Il la repousse. Elle lui tend son pantalon, il l'ignore. Elle l'appelle, il ne lui répond pas. Il a pris la main du mendiant dans la sienne et s'éloigne du rocher. (LT, 51-52)

Lisa Bresner crée un moment suspendu dans cet épisode du roman : pourquoi Lao Tseu, après avoir compris ce qu'il y a au fond du gobelet, décide-t-il d'abandonner sa richesse, sa position et de quitter sa femme ? En réalité, le gobelet peut symboliser la vie elle-même, en tant que récipient contenant des expériences, des émotions et des apprentissages. Dans ce sens, la vie de Lao Tseu peut être vue comme un gobelet se remplissant sans cesse de responsabilités sociales et familiales. Quand il était archiviste de la cour, mari et père de famille, il était « plein », c'est

⁴⁹⁸ Le texte original en chinois est disponible en ligne à l'adresse suivante : [Lao Zi Dao De Jing](#), consulté le 28 avril 2024. Traduit du chinois vers le français par Tianqi Tan.

pourquoi il n'avait jamais vu le fond de son gobelet. Pour le mendiant, qui mène une vie simple et manque de ressources matérielles et de richesse, son gobelet est vide. Lorsque Lao Tseu voit le fond d'un gobelet pour la première fois, il découvre en réalité la liberté et la simplicité cachées derrière le gobelet « vide » : il faut se vider pour voir le fond du gobelet et le remplir de quelque chose de nouveau. C'est pourquoi Lao Tseu décide fermement de quitter sa femme après avoir vu le fond du gobelet, car en vidant le gobelet, il cherche à se libérer des contraintes et des attentes pour se concentrer sur son développement intérieur et spirituel.

Dans la suite du roman, l'idée du « fond du gobelet » est précisée, développée et sublimée à travers le dialogue entre Lao Tseu et Confucius :

Lao Tseu prend un rouleau de tissu posé sur le bord du puits et l'agite comme un étendard sous le menton de maître Kong.

- Lisez ! Voici ma réponse complète, chapitre quatre.

Maître Kong lit :

道冲。而用之或不盈。渊兮。

吾不知谁之子。象帝之先。

Je deviendrai comme le fond de ce gobelet, tous ceux qui y puiseront ne pourront le remplir. Créé par je ne sais qui, on dirait qu'il est né avant d'être né... (LT, 79-80)

Dans ce passage, Lisa Bresner cite directement le chapitre 4 du *Dao De Jing* de Lao Tseu pour illustrer la philosophie du fond du gobelet. Selon Lao Tseu, le concept de vide est essentiel. Un gobelet vide n'a pas moins de valeur qu'un gobelet plein ; sa forme et sa fonction sont définies par le vide qu'il contient. Un gobelet tire sa valeur de son vide, qui permet de recevoir quelque chose. Le vide, ou l'absence de choses, est ce qui donne la capacité de recevoir. Cette idée de Lao Tseu apparaît également dans le chapitre 11 du *Dao De Jing* : « 埏埴以为器。当其无。有器之用。 (Façonner l'argile pour en faire une vase. C'est le vide à l'intérieur qui lui donne son utilité⁴⁹⁹.) »

À la fin du roman, Lisa Bresner reprend cette métaphore du fond du gobelet, ouvrant ainsi la voie à d'innombrables interprétations, comme si, à travers ce « gobelet sans fond », Lao Tseu avait enfin trouvé sa voie de détachement :

⁴⁹⁹ Le texte original en chinois est disponible en ligne à l'adresse suivante : [Lao Zi Dao De Jing](#), consulté le 28 avril 2024. Traduit du chinois vers le français par Tianqi Tan.

Le Gardien de la Frontière cherche au loin et ne voit nulle part trace de l'homme au buffle. Sur le sable un objet brille. Il pose ses tablettes par terre pour le ramasser.

Il tourne le gobelet entre ses mains, regarde à l'intérieur.

Le gobelet n'a pas de fond. (LT, 113)

2.2.4.4 L'éloge de la féminité

Et dans le roman, un autre aspect important du regard narcissique concerne la part masculine et la part féminine au sein de chaque individu, ce qui est principalement illustré par la relation entre Lao Tseu et sa femme Pince-Lune. Ce roman fictif autour de la « biographie » de Lao Tseu se distingue par son originalité et son innovation : en façonnant l'image de Lao Tseu, Lisa Bresner rend également hommage à la féminité.

Lao Tseu, fondateur de la pensée taoïste, est traditionnellement dépeint comme un philosophe et penseur masculin. Ses réflexions se concentrent sur des concepts comme la Voie, la Nature et le Non-agir. Bien que des traits féminins tels que le Yin, la douceur, l'eau, la souplesse et le féminin soient mentionnés, exprimant indirectement une valorisation de ces qualités, le *Dao De Jing* ne contient pas de descriptions directes et abondantes de personnages féminins, encore moins de l'intimité entre les sexes.

Cependant, dans ce roman, Lisa Bresner adopte une perspective moderne et brise cette vision unique de Lao Tseu. Elle décrit sa vie personnelle, en particulier sa vie conjugale, et met en avant le rôle et les qualités de sa femme Pince-Lune, offrant ainsi une perspective totalement nouvelle.

Dans le roman, après avoir quitté sa maison pour devenir un philosophe nomade, Lao Tseu se retire près d'un petit port de pêche, face à la mer, pour méditer et créer. Il condense ses réflexions philosophiques en 5000 caractères, qu'il écrit sur des bandes de tissu. Par la suite, sa fille Nüwa coud ces bandes de tissu pour en faire un vêtement destiné à sa femme Pince-Lune. Lao Tseu espère que sa fille portera ce vêtement à sa femme, désireux de connaître sa réaction. Mais au fil des jours, Pince-Lune ne répond pas. Cet acte de « non-agir » de sa part déclenche quelque chose chez Lao Tseu et l'incite à retrouver « la part féminine » qu'il avait laissée derrière lui :

Un soir, assis sur les marches de la riche demeure, Lao Tseu et le vieux No parlent des femmes et recousent un filet. Ils ont bu. Le vieux pêcheur est à moitié habillé et le philosophe à moitié nu. La maison est vide, seules les lanternes l'habitent, rouges et blanches.

- Comme je ne l'ai pas prédit, Pince-Lune se tait. Nüwa m'a assuré qu'elle lui avait remis la robe. Elle ne l'a pas ouverte. Ma fille lui a transmis mon adresse sur la plage, elle s'est lavé les pieds et a épilé l'unique poil que j'aimais chatouiller sur son orteil. Je lui avais aussi confié un coquillage couvert d'une petite algue duveteuse. Au lieu de le plonger dans l'eau pour se distraire du frémissement de notre union illustrée, elle a mangé l'un grillé et l'autre marinée.

De mon livre, elle n'a rien fait, si ce n'est un petit tas froissé en guise de coussin au bout de son lit pour reposer ses pieds lavés et épilés. Au pavillon Vert, elle joue comme autrefois de sa musique pour des inconnus. Je sais qu'elle dort souvent seule, mais elle les a tous embrassés ! Lao Tseu saisit le poignet de vieux No et le secoue. Elle n'a pas lu ma robe ! Pas un seul chapitre ! Pourtant c'est de la musique mes cinq mille caractères, une chanson, un crime parfait à sa mesure, pour qu'elle me les rende bien... elle pouvait les chanter à qui elle voulait. Par hasard à moi, au moins... Elle préfère se taire ! Calamité de sauterelle, pourquoi ai-je loué son sexe dans mon œuvre ? Maudite enfant de cent ans !...

- Comment admires-tu les femmes dans ton livre ? demande le vieux No.

- Je dis que dans Sa Vallée Obscure, l'origine du monde prend racine. Je dis qu'elles seules méritent d'être tétées, car elles savent en jouir en silence. Je dis encore que le féminin triomphe de tout par sa souplesse, sa liquidité, sa passivité de rivière...

- Pourquoi es-tu triste ? Pince-Lune ressemble à cette femme dans ton livre, obscure, silencieuse, passive. Elle n'a pas lu un mot de ce que tu as écrit, tu devrais te féliciter ; elle est comme dans ton rêve sans que tu le lui aies appris.

- J'ai aussi écrit *connais le masculin, reste féminin*. N'est-ce donc pas *ma propre* obscurité, *mon propre* silence, *ma propre* passivité qui lui ont enseigné la leçon qu'elle m'inflige ?

- Pour un philosophe anonyme, tu revendiques bien des propriétés ! *Ton propre* silence, comme tu dis, n'existe pas. Le silence, la passivité, l'obscurité n'appartiennent à aucun de vous deux, à personne. Ils n'existent que parce que quelqu'un d'autre attend une réponse, une action ou une clarté.

- J'étais son maître et je suis devenu son élève. Aller la voir ? Suis-je si coupable que je doive me rendre ?

- Sa source, son fil, son destin. C'est elle qui détient ton livre, sous quelque forme que ce soit. Rencontre-là ! Elle te manque tant.

- Pour la surpasser à nouveau et lui offrir des rimes dont elle se servira pour me vaincre ! J'ai trop soif ! M'endormir et rêver de notre première rencontre. (LT, 94-96)

Dans ce passage, à travers la conversation entre Lao Tseu et Vieux No, l'image de Pince-Lune se distingue de la représentation traditionnelle des femmes dans l'œuvre de Lao Tseu, où elles

sont souvent évoquées par des concepts comme la souplesse et la douceur. Ici, Pince-Lune est décrite comme un personnage actif et complexe. Son absence de réaction à la robe et aux écrits de Lao Tseu devient un pivot narratif crucial. Le silence et la passivité de Pince-Lune, bien que déroutants pour Lao Tseu, sont décrits comme une forme de pouvoir et de résistance. Ce silence n'est pas un simple manque de réponse, mais un acte délibéré qui oblige Lao Tseu à réfléchir sur lui-même et sur la nature de leurs relations. En juxtaposant les concepts traditionnels du Dao avec des préoccupations modernes sur les relations de genre et d'intimité, Lisa Bresner met en lumière la force intrinsèque des qualités féminines que Lao Tseu admire théoriquement, mais ne comprend pas complètement dans sa vie personnelle. Elle propose une réflexion critique sur les dynamiques de pouvoir entre le masculin et le féminin. Pour Lao Tseu, bien qu'il ait loué les qualités féminines dans ses écrits, il n'a pas pleinement intégré ces qualités dans sa propre vie. Il réalise que ses propres enseignements peuvent être la source de sa frustration, et il commence à comprendre que le silence et la passivité qu'il admire sont aussi ceux qui lui causent du tourment. La tension entre ce qu'il prêche et ce qu'il vit devient ainsi un point central de son évolution, le poussant à chercher sa moitié féminine, celle qu'il a laissée derrière.

Dans un état entre le sommeil et l'éveil, entre l'ivresse et la lucidité, Lao Tseu trouva Pince-Lune. Cependant, il fut surpris de la voir laver la robe qu'il lui avait donnée, celle qui était couverte de ses écrits de cinq mille caractères :

Il voit.

Elle fredonne un air et lave une robe dans une bassine. Clapotis, ses mains brillent. L'eau est noire d'encre.

Lao Tseu déchire la gaze de la fenêtre et surgit dans la chambre. La bassine est renversée. La robe coule par terre, on peut encore lire quelques caractères gris clair. Il veut hurler mais il ne peut plus sauver son œuvre.

Pince-Lune le regarde comme n étranger.

- Vous allez me battre ? demande-t-elle.

La robe sans titre se noie dans l'eau savonneuse. Son auteur baisse la tête pour dissimuler son chagrin. (LT, 107-108)

Cependant, à la grande surprise de Lao Tseu, Pince-Lune avait en réalité déjà appris par cœur ses écrits :

Ils sont allongés l'un près de l'autre. La lune les éclaire. Son lait a effacé les traces noires sur le visage de Lao Tseu. Pince-Lune en échange en a reçu sur les épaules. Autant de grains de beauté comme une averse de plaisir. Depuis le premier instant ou longtemps pendant le lien des chairs, Lao Tseu ne sait pas quand ils se sont reconnus. Il bat contre elle, leurs mains sont unies comme du sable sur la rive. Elle chante :

Je l'accueille sans voir son visage.

Je le suis sans voir son dos...

Lao Tseu reconnaît les phrases de son livre.

Pince-Lune récite par cœur.

- Écoute encore... je voyais la tête briller, la racine m'échapper. Maintenant la tige ne commence ni ne se termine et ton visage ne me rencontre jamais et ton dos ne me quitte jamais. Ni jour ni nuit, nos corps n'ont plus pied.

Ils s'endorment. (LT, 110-111)

Avec une plume douce et poétique, dans ce passage, Lisa Bresner montre que l'accomplissement spirituel de Lao Tseu ne peut être atteint que par son union avec le féminin, représenté par son épouse Pince-Lune. En retrouvant sa moitié féminine et en s'apercevant qu'elle a intégré ses enseignements, Lao Tseu parvient à retrouver son équilibre intérieur.

En retournant auprès de sa femme Pince-Lune, Lao Tseu semble avoir trouvé ce qu'il cherchait : une réponse et la féminité, retrouvant ainsi son harmonie intérieure. Cependant, dans le roman, Lisa Bresner, avec une plume espiègle, a imaginé un tournant intrigant :

Le matin, Lao Tseu se réveille dans la chambre. Il cherche sa femme dans le Pavillon Vert, à l'intérieur de la lanterne, sous les nénuphars, elle a disparu. Le palanquin l'a emmenée. Quelque part en Occident, lui apprend la maquerelle.

Il trouve un vieux buffle et part sur la route. Il passe devant le palais et remarque sur les toits d'or un nouvel étendard. Il hausse les épaules, poursuit son chemin. À la frontière de la Chine et de l'Occident, le Gardien de la Frontière l'arrête, lui demande son don de passage et où il va.

- Je vais rejoindre ma femme, un fantôme avec un sourire dans un palanquin.

- Cette femme-là ! Elle m'a récité un livre mystérieux en don de passage.

- Quels en sont les premiers mots ?

- Attendez je vous prie, je vais le chercher ! J'ai écrit tout ce qu'elle m'a dicté, parfois ce n'est pas difficile à retenir, c'est comme une ritournelle.

Il part dans sa tour et revient les bras chargés de tablettes. Sans lever la tête, il lit :

- *La Voie dont on connaît le chemin n'est pas la Voie. Aucun nom ne peut la révéler...* Voulez-vous que je continue, monsieur le voyageur ? (LT, 112-113)

Dans le roman, Lisa Bresner imagine que la raison pour laquelle Lao Tseu se dirige vers l'Ouest à dos de buffle est qu'il suit les traces de sa femme. Cette conception fait une fois de plus l'éloge de la féminité. Il semble que ce n'est pas Lao Tseu, mais bien sa femme qui, après avoir lu sa philosophie, a véritablement compris le Dao. Elle incarne les enseignements de Lao Tseu à un niveau plus profond : le Dao est déjà en elle, donc elle n'a plus besoin de possessions matérielles, transcendant ainsi les besoins matériels. Elle n'a plus besoin de conserver la robe ni les écrits sur la robe, donc elle utilise la robe lavée comme un simple tissu. De même, les pensées de Lao Tseu sont déjà en elle, donc elle n'a plus besoin de rester physiquement à ses côtés. Ayant atteint une forme de sagesse, elle transcende les attachements, alors elle part.

Dans *Lao Tseu*, la manière dont Lisa Bresner traite le personnage de Pince-Lune met en lumière la puissance et la sagesse intrinsèques du féminin. Pince-Lune n'est pas seulement un soutien pour Lao Tseu, mais une incarnation de la sagesse elle-même. En plaçant la femme au centre de la quête de Lao Tseu, Lisa Bresner modernise la vision traditionnelle et rend hommage à la féminité.

2.3 Un regard « castrateur »

Dans les romans de Lisa Bresner, bien qu'elle affiche une plume poétique et fluide ainsi qu'une sensibilité délicate et féminine, ses œuvres sont également imprégnées d'une violence tranchante, d'une froideur et d'une cruauté sombre, et d'un effondrement spirituel exprimé par un regard « castrateur » ou une sorte de « castration créatrice », comme le décrit Ook Chung, souvent liés au corps et aux sensations. Il semble que, dans la quête de l'identité, la découverte implique et exige la perte et le sacrifice. La poursuite d'une nouvelle identité suppose un regard vers l'autre, un départ, une fuite, un mouvement perpétuel, et cela demande de franchir des seuils et de traverser des frontières. Ainsi, la transgression, voire la castration, semblent être une nécessité, une obligation.

2.3.1 Les cheveux

Après avoir utilisé les yeux comme métaphore de la transgression dans son premier roman, *Le Sculpteur de femmes*, Lisa Bresner emploie les cheveux pour symboliser la transgression dans son deuxième roman, *Ma Tendre Ennemie*. Cette métaphore illustre les changements psychologiques des personnages et une série de conflits dramatiques.

Comme mentionné précédemment, Lisa Bresner a une affection particulière pour l'image et la métaphore des cheveux. Par exemple, elle a réalisé deux courts-métrages sur ce thème quand elle était jeune et s'est inspirée de la scène où Jin Fu coupe la tresse de son serviteur Song, dans le roman de Jules Verne *Les Tribulations d'un Chinois en Chine*, pour son œuvre de littérature jeunesse *Foming et le trésor des mers*. Dans *Ma Tendre Ennemie*, elle explore et développe plus profondément la métaphore des cheveux, notamment dans un cadre culturel chinois.

Dans le roman, les cheveux, sous la plume de Lisa Bresner, prennent trois significations. Premièrement, au niveau spirituel, les cheveux symbolisent l'énergie vitale d'une personne et, plus précisément, la natte représente l'identité des Chinois sous la dynastie Qing. Deuxièmement, au niveau érotique, les cheveux sont un support sexuel, dont la perte équivaut à une castration. Troisièmement, au niveau créatif, en établissant une chaîne d'associations entre cheveux, poils et pinceaux, particulièrement pour le peintre Kai, se raser les cheveux revient à lui enlever sa capacité créative⁵⁰⁰.

Depuis les temps anciens, dans la culture chinoise, les cheveux, tout comme les ongles, sont considérés comme sacrés en raison de leur capacité à croître continuellement et de leur persistance après avoir été coupés. Ils sont vus comme porteurs d'esprit et d'âme. Ainsi, dans de nombreuses situations, les cheveux peuvent représenter la personne entière. Cette conception est également liée aux pratiques de sorcellerie primitive, car les anciens croyaient que pratiquer la magie sur les cheveux ou les ongles de quelqu'un affecterait la personne tout entière. Par

⁵⁰⁰ Voir aussi l'article de Tianqi Tan, « Les cheveux dans *Ma Tendre Ennemie* de Lisa Bresner : la natte, le pinceau et le peintre castré », Cahiers ERTA, 2020, n° 24, p. 45-64. Disponible en ligne à l'adresse : [Les cheveux dans "Ma Tendre Ennemie" de Lisa Bresner](#), consulté le 17 décembre 2023. Cette sous-partie de la thèse s'appuie largement sur ce travail antérieur, en suivant les trois principales pistes d'analyse déjà mentionnées. Dans notre article, nous avons exploré ces pistes en détail, et elles constituent également l'épine dorsale de la présente thèse. Plutôt que de réinventer ces idées, notre objectif est de les intégrer dans un cadre plus large, de les examiner sous un angle légèrement différent, et d'y ajouter quelques nouveaux exemples. Cette thèse vise ainsi à offrir une discussion plus étendue et une synthèse plus complète, mieux adaptée au format et aux exigences d'une dissertation de thèse. Compte tenu de cette reprise substantielle, nous invitons le lecteur à consulter l'article publié pour une présentation initiale des idées, tout en considérant cette sous-partie comme une version enrichie et révisée de ce travail.

conséquent, les anciens accordaient une grande importance à leurs cheveux et ne les coupaient pas sans raison.

Pour les Chinois, les cheveux, en tant que partie importante du corps, revêtent une signification précieuse non seulement pour l'individu mais aussi pour toute la famille. Par exemple, dans le *Classique de la piété filiale*, il est dit : « Le corps, les cheveux et la peau sont reçus des parents, on ne doit pas les endommager, c'est le début de la piété filiale⁵⁰¹. (身体发肤, 受之父母, 不敢毁伤, 孝之始也) » Les Chinois anciens, une fois adultes, à l'exception des coupes nécessaires, ne se rasaient pas la tête sans raison. Les hommes et les femmes attachaient généralement leurs cheveux en chignon au sommet de la tête. De la dynastie Xia aux Han de l'Est, la peine de tonte (*kūn xíng* 髡刑), qui consistait à raser complètement les cheveux d'une personne, était une forme de châtiment infamant destiné à humilier le coupable. En médecine traditionnelle chinoise, il est également estimé que l'état des cheveux est étroitement lié à l'état physique et mental de la personne, la densité et la brillance des cheveux reflétant la suffisance de l'énergie vitale et du sang d'une personne. Dans le *Bencao gangmu* de Li Shizhen, il est mentionné que les cheveux ont des propriétés médicinales et peuvent être utilisés comme ingrédient pour soigner des maladies.

Dans *Ma Tendre Ennemie*, Lisa Bresner exploite pleinement cette signification spirituelle des cheveux, qui incarnent l'énergie vitale et spirituelle d'un individu. Dans le roman, elle conçoit une scène intéressante : après que le peintre Kai a été contraint de falsifier les signatures sur des peintures et calligraphies chinoises pour les faire passer pour des œuvres japonaises, l'empereur du Japon tombe malade, atteint d'une maladie nommée « surmenage artistique » (MTE, 106) car il ne pouvait croire qu'il était l'auteur de tant de merveilles. Le peintre Kai propose alors de moudre ses cheveux en poudre pour en faire un remède capable de guérir l'empereur :

D'après le *Ben Cao Gang Mu*, du temps de la dynastie Tang, l'empereur a coupé ce qu'il avait de plus sacré, sa barbe et ses cheveux. Il les a réduits en poudre pour guérir un de ses ministres. [...] Les cheveux peuvent guérir le mal ou l'aggraver. L'effet dépend de la pensée qui vous habite lorsqu'on vous coupe les mèches. Le cheveu, avec l'œil, la bouche, le nez et l'oreille, est l'élément le plus proche de l'esprit. Il est sous influence, comprenez-vous. (MTE, 107-108)

⁵⁰¹ Le texte original en chinois est disponible en ligne à l'adresse suivante : [Classique de la piété filiale](#), consulté le 2 mai 2024. Traduit du chinois vers le français par Tianqi Tan.

En plus des implications spirituelles, les cheveux ont également une signification politique dans le développement de la civilisation historique de la Chine. Selon le style adopté, ils peuvent représenter et symboliser l'identité ethnique d'une personne. Dans le roman, l'identité du peintre Kai est notamment symbolisée par sa natte. Dès le début du récit, l'autrice met en lumière ce détail :

Le vent a inversé le sens de mes cheveux.

Je me lève du matelas. Mes malices ont faim. Je tresse ma natte, un peu de bave pour la lisser.

Le vent ne dit pas non, il m'a soufflé un fil par la fenêtre. Je le ramasse et l'enroule au bout de ma natte.
(MTE, 15)

La natte était un symbole crucial de l'identité des Chinois sous la dynastie Qing. Depuis l'imposition du décret de rasage obligatoire par les forces Qing en 1645 jusqu'à son abolition en 1911, la tradition des hommes mandchous de raser leur tête en gardant une longue tresse est devenue progressivement un symbole majeur de leur identité, les hommes Qing ayant souvent des sentiments complexes et profonds envers leurs nattes. Dans le roman, Lisa Bresner n'a pas beaucoup approfondi les questions d'identité politique et ethnique liées aux cheveux. La natte du peintre Kai sert principalement à souligner son identité chinoise pendant son exil au Japon. L'autrice se concentre surtout sur la triple symbolique de la natte du peintre Kai, qui incarne à la fois sa vitalité, sa sexualité et sa créativité.

Tout d'abord, puisqu'elle est composée d'une partie importante du corps, les cheveux, sur lesquels se cristallise l'énergie vitale et spirituelle, la natte est conçue comme un « être vivant » qui s'attache mais reste néanmoins « indépendant » du corps du peintre Kai. Ainsi, lorsqu'il est exilé et emprisonné au Japon, il a l'impression que « seule sa natte était prisonnière » (MTE, 37). Dans le roman, Lisa Bresner joue constamment avec le thème du double et de l'androgynie, décrivant la natte du peintre Kai, sur un plan érotique, comme un support sexuel représentant sa propre vitalité et sexualité, et également comme son « double » et sa « complice » qui s'attache à lui et qui l'habite. Cette signification sexuelle des cheveux et de la natte se manifeste principalement dans le dialogue entre le peintre Kai et le général japonais :

- Dis-moi, porter une natte, une natte aussi longue que la tienne, c'est un signe, un symbole ou une métaphore ?

[...]

- Ma natte, c'est mon épouse, ma femme, ma fécondité. Elle dort autour de mon cou, douce d'envies. Elle se détache aussi, sur mon corps, chacun de ses cheveux est un doigt qui dessine dans mon dos, le long de ma jambe. Elle trace des chemins entre mes membres. Ils la laissent se pendre à eux de temps en temps. Elle peut souligner les courbes ou les frissons de mon ombre. Elle cultive ma peau comme une paysanne. Elle en suce la sueur, en racle le grain, laboure ses plis, y creuse des sillons et plante où elle veut là et parfois là le plaisir. Le temps que je rêve et elle a déjà serré dans ses tentacules les souvenirs du jour, les écueils de mes désaveux. Elle balaie, le temps de mon sommeil, toutes les empreintes de mes passions de sable pour rendre lisse la cour de ma mémoire. [...] Puis elle se perd loin de ma tête, je me tourne et me retourne dans notre lit. [...] Tous ses désirs à elle découlent de moi, de racines tendues entre mon crâne et mon cœur. [...] Le matin, elle s'est endormie. Mon rêve s'est couché et meurt en elle. Je la retrouve cachée dans le trou de mon oreiller de porcelaine. C'est alors qu'à mon tour, je la tire de son terrier et la tresse. Elle redevient ma natte. En vérité je lui fais l'amour. (MTE, 40-42)

À travers cette description poétique de Lisa Bresner, la natte est dépeinte non seulement comme une extension physique du peintre Kai, mais aussi comme une entité vivante et vibrante, intrinsèquement liée à son identité et à ses émotions, servant de métaphore centrale pour représenter sa fertilité, sa sensualité et sa mémoire. Dans le texte, la natte est explicitement comparée à une épouse, une femme et à la fécondité. Les cheveux deviennent ainsi un symbole de la vie conjugale et de la continuité générationnelle, reflétant en fait la tradition chinoise où les cheveux peuvent être vus comme un signe sacré de vitalité. Par exemple, dans la Chine ancienne, il y avait une coutume de mariage où les cheveux des hommes et des femmes étaient liés ensemble. En chinois, on utilise souvent l'expression « *jié fà fūqī* 结发夫妻 (époux noués par les cheveux) » pour décrire un couple marié. Dans le texte, les interactions entre le peintre Kai et sa natte sont décrites de manière intensément sensuelle, créant une image tactile et érotique, transformant la natte en un partenaire actif dans le plaisir, où la natte est à la fois objet de désir et de satisfaction.

En outre, dans le roman, l'érotisme et la sensualité liés aux cheveux et à la natte sont également exploités par l'autrice dans deux scènes où les cheveux jouent un rôle de support sexuel et érotique, soulignant de manière subtile et suggestive une relation intime et sensuelle entre le peintre Kai et l'Impératrice :

L'Impératrice, une année, nous ne nous voyions qu'une fois l'an, le jour de mon anniversaire, m'avait dit : « Votre natte est défaits. » J'ai senti dans mon dos qu'elle enlevait l'attache. Encore une comédienne ! Elle s'écria en la jetant sous son pied : « La voilà, elle est tombée. » J'ai regardé le pied de l'Impératrice et j'ai fait un vœu sans bâtons d'encens à secouer. J'ai prié Bouddha. Faites que ma natte pousse jusqu'au pied de l'Impératrice et s'enroule autour de sa cheville. Ainsi, à tout instant, je l'aurais embrassée sans la bouche, sans les mots et sans le scandale. Ma natte toute seule aimait son pied. [...]

J'ai fait semblant de chercher l'attache et je l'ai posée près de sa main. Mon geste lui a plu. Elle a fixé l'attache et fait un vœu sans bâtons d'encens à secouer. Elle a prié Bouddha. Faites que mon pied devienne si petit qu'il pourrait pénétrer à l'intérieur de sa natte. Toute pudeur bue, elle a tressé. Ce contact reste à ce jour le seul que j'ai connu avec une femme. Elle a dénoué mes cheveux pour parfaire sa ruse. Elle a dit en séparant les trois mèches : « Du UN naît le Deux, du Deux naît le Trois et du Trois naissent les dix mille êtres. [...] » Ma coiffure est terminée. Nous étions aussi rouges que de jeunes mariés. (MTE, 42-44)

1850 : L'Impératrice apprend qu'elle est stérile. Elle m'ordonne de peindre le portrait du fils qu'elle n'aura jamais pour la consoler. Mais je sais qu'elle ne désire qu'un baiser. En quatre-vingt-un coups de pinceau, j'achève le fruit invisible de ses entrailles. Suspendue à mon pinceau, l'Impératrice trépigne. Elle veut me voir écrire « je vous aime », puisque nous n'avons pas le droit de nous le dire. J'immobilise le pinceau au-dessus de l'espace non peint. Je jette le pinceau et j'embrasse la feuille. J'imprime en filigrane mille oui. L'Impératrice, folle de désir, défait son chignon et veut me prêter ses cheveux pour écrire. J'ouvre mes paumes pour recevoir son généreux pinceau, mais déjà les eunuques appellent au secours. Je m'effondre à ses pieds et lui rends peinture blanche. (MTE, 81-82)

Dans ces deux scènes érotiques, le texte décrit de manière métaphorique la relation intime entre le peintre Kai et l'Impératrice, se distinguant par une forte charge érotique et une sensualité omniprésente, centrées sur les cheveux et les pieds, deux symboles significatifs dans la culture érotique chinoise. Dans la première scène, la natte du peintre Kai devient une extension de lui-même, un symbole phallique représentant un lien érotique et spirituel avec l'Impératrice. Lorsque celle-ci dénoue la natte et jette l'attache sous son pied, elle initie un rituel intime et sensuel, suggérant une interaction érotique complexe marquée par un contact physique indirect mais profondément significatif. Dans le contexte chinois, le pied est également un objet de fétichisme et de sensualité. Les petits pieds bandés, appelés « lotus d'or (*sān cùn jīn lián* 三寸金莲) », étaient un symbole de désir sexuel en Chine impériale. Ainsi, le pied de l'Impératrice prend une signification érotique particulière dans le texte. En dénouant les cheveux, l'Impératrice engage un jeu érotique où les cheveux du peintre Kai deviennent un objet de désir et de manipulation, ce qui pourrait être interprété comme la « libération » ou la « mise à nu » du désir phallique. L'acte de tresser les cheveux, pouvant être vu comme une métaphore de l'interaction érotique et du désir mutuel, renforce davantage la symbolique phallique et intensifie la charge érotique de la scène. La prière du peintre Kai, « faites que ma natte pousse jusqu'au pied de l'Impératrice et s'enroule autour de sa cheville », symbolise un désir intense, où la natte qui s'allonge et s'enroule autour du pied de l'Impératrice peut être vue comme une métaphore du pénis cherchant une union intime avec le pied de l'Impératrice, qui représente ici le sexe féminin. La prière de l'Impératrice, « faites que mon pied devienne si petit qu'il puisse pénétrer à l'intérieur de sa natte », exprime également ce désir profond de fusion et de

pénétration symbolique, où le pied et la natte deviennent des métaphores d'une union érotique et spirituelle. Dans la deuxième scène, l'Impératrice apprend qu'elle est stérile et demande à Kai de peindre le portrait du fils qu'elle n'aura jamais. Le désir de l'Impératrice pour Kai se manifeste lorsqu'elle défait son chignon et propose ses cheveux comme pinceau. L'acte de l'Impératrice de défaire les cheveux, geste hautement intime, et de prêter ses cheveux pour écrire traduit un échange érotique profond, car offrir ses cheveux revient à offrir son corps entier. Sous la plume de Lisa Bresner, ces deux scènes érotiques illustrent une relation entre le peintre Kai et l'Impératrice où l'expression directe de l'amour et du désir était réprimée et interdite. Lisa Bresner a pleinement exploité ses connaissances sur le langage érotique chinois en créant dans son roman cette métaphore de « l'amour d'une natte et d'un pied » pour désigner la fusion érotique et spirituelle.

Par ailleurs, dans le roman, en raison de la profession particulière de Kai, peintre, sa vitalité et sa créativité sont profondément liées au pinceau, au papier et à l'encre. Mais lorsqu'il est emprisonné au Japon, dans le contexte de la guerre artistique sino-japonaise, il est privé du droit d'utiliser un pinceau, ne pouvant plus exister en tant qu'artiste :

Ils ont ri quand je me suis souvenu que je n'avais pas de pinceau dans mes manches. Il ne restait plus rien de ma virginité de peintre. Je ne possédais ni pinceau, ni papier, ni encre. (MTE, 28)

Après avoir demandé à plusieurs reprises un pinceau sans succès, pour pouvoir continuer à peindre, en particulier pour peindre ALIGATO, Kai prend une décision audacieuse et dangereuse :

M'étais-je violé en me dépouillant ainsi ? Non, ce n'est pas l'oubli. Il y avait autre chose dans mes manches et sous mon bonnet. Autre chose de bien plus dangereux : ma peau, mon sang et mes cheveux. (MTE, 28-29)

ALIGATO naîtrait en captivité. Aucune femme, aucune fenêtre, aucun général même à lunettes ne m'avorterait. Je décidai d'accoucher par césarienne le lendemain. Une nuit pour assumer la fécondation d'ALIGATO suffirait.

Je me suis réveillé la natte à la main. Ma petite épouse était bien dilatée, toute prête à pondre le chéri conçu pendant mon sommeil.

Je me suis prosterné en mordant la poussière du sol. Un kou tou au nord pour le papier, un kou tou au sud pour le bâton d'encre, un kou tou à l'est pour la pierre, un kou tou à l'ouest pour mon pinceau et un kou tou au centre pour moi. Mon matériel était à mille li de Kyôto. Mes trésors, dans Pékin occupé. Ils m'ont déporté pour servir d'exemple. Je suis un martyr de la fin du siècle. Sacrifice. À genoux, j'ai levé les bras au plafond, le bol dans les deux mains. En tailleur, j'ai projeté le bol contre le mur. Le même geste se répétait. La même fracture allait s'offrir à moi.

Aujourd'hui comme hier, je resserrais entre mes mains la tête de l'idiot pour le tuer. Le sang ne tarderait pas à couler mais il fallait d'abord commencer la césarienne.

Avec un morceau de bol bien pointu, j'ai ouvert mon ventre en deux. J'ai appelé ma petite femme noire et je l'ai baignée dans l'ouverture. Ma longue épouse s'est aventurée sur le sol et sur la porte. Nous avons trouvé ALIGATO dans l'ombre de la fenêtre découpée sur le mur.

J'ai feint la mort, le spectateur aveugle et elle a tout compris. Ma main la suivait sans stupeur. Nous peignons ALIGATO et mon frère Guan se dénudait petit à petit. En fermant les yeux, pour nous éteindre tous ensemble, j'ai vu un caractère entre deux lignes d'ombre, un mot qui... (MTE, 50-51)

Dans cette scène burlesque et grotesque inspirée du seppuku japonais, Lisa Bresner révèle la troisième dimension de la natte dans le roman, liée à la créativité, en particulier sa fonction comme support artistique en l'absence de pinceau. Lors de la scène de la césarienne, le peintre Kai utilise un morceau de bol pour s'ouvrir le ventre, une action qui symbolise l'acte de création dans sa forme la plus brutale et primaire. La natte prend alors une dimension performative, devenant un outil de peinture vivant, mouvant, le prolongement du peintre Kai, une extension de son être et de son processus créatif. Dans le texte, l'acte de peindre dépasse le simple maniement du pinceau et de l'encre pour devenir une immersion totale de l'artiste dans son œuvre, la natte remplaçant le pinceau, le sang remplaçant l'encre. Le peintre Kai incarne le martyr artistique, sacrifiant son propre corps pour donner vie à son œuvre, une métaphore poignante de l'engagement total de l'artiste dans sa création.

Dans le développement ultérieur du roman, le général japonais punit le peintre Kai pour avoir peint sans autorisation en ordonnant qu'on lui coupe tous les cheveux, une sanction extrêmement transgressive. Dès lors, la perte de sa natte signifie pour Kai une triple castration : celle de sa vitalité et de son identité, celle de sa sexualité et de sa fécondité, ainsi que celle de sa créativité :

Pour la première fois, le crâne, la nuque et le dos me faisaient froid. J'ai touché. Plus rien. Plus de cheveux, plus de natte. [...] Dans le reflet du bol de thé, je me suis regardé. Monstre avant, démon à lunettes maintenant. Et je n'étais toujours pas mort ! Seule ma natte me maintenait en vie. Si près de mon cerveau, mes cheveux ne pouvaient peindre que l'exact double de ma pensée. Si près d'elle, mon esprit n'avait qu'un saut à faire pour animer les fils de ma création. J'étais castré, irrémédiablement puceau et toujours vivant. Un nouvel être s'installe en moi. Par cette natte que je n'ai plus, par ce membre de ma famille qui manque, je ne suis plus Kai. [...] Mon sexe d'homme n'est plus car tout ce que j'avais de mâle avait grandi le long des peignes. [...] Il faut que je tue ce nouvel autre qui s'installe en moi. (MTE, 61-64)

Dans le roman *Ma Tendre Ennemie*, Lisa Bresner utilise deux symboles et métaphores importants : le regard narcissique, que nous avons déjà analysé, et les cheveux. Ces deux métaphores s'entrelacent dans le roman, faisant progresser conjointement l'intrigue. C'est parce que Kai a été rasé de tous ses cheveux, cette castration qui lui enlève sa sexualité et sa créativité, qu'il est contraint de jouer le jeu de l'échange avec la jeune fille japonaise, menant à l'échange final d'identité. Cette conception de l'autrice confirme encore une fois notre analyse de son cheminement créatif : castrer pour qu'un nouvel être s'installe, autrement dit, transgresser pour trouver une nouvelle identité.

2.3.2 Les excréments parfumés et les dents

Dans le roman *Hong Kong Souvenir*, le regard transgressif de Lisa Bresner se porte sur les excréments et les dents.

Comme nous l'avons déjà mentionné, Lisa Bresner emprunte dans ce roman le contexte socio-historique des communes populaires rurales de la Chine et la coutume rurale de la collecte centralisée des excréments humains pour les utiliser comme engrais. Elle imagine une intrigue surréaliste dans laquelle le protagoniste, Zui Han, découvre un jour qu'il peut produire des excréments parfumés à la fleur de magnolia. Dans le roman, l'autrice décrit cette découverte d'une manière exagérée, absurde et humoristique :

Zui Han avait huit ans dans les rizières de San Chuan ; il déposa sa gerbe de riz au pied du panneau. Il avait rempli sa part de participation pour l'édification de la grande terre rouge et s'en alla faire trois crottes accroupi à l'ombre d'un saule. Il se boucha le nez d'une main et de l'autre maintint son pantalon vers ses pieds. Il se reboutonna, lâcha ses narines. Une odeur de magnolia montait du sol. Il leva la tête. Les fleurs de magnolia ne poussent pas dans la terre mais sur les arbres. Le parfum s'entortillait autour de sa cheville comme la fumée d'un feu mal inondé. Trois crottes indécises, quatre peut-être, une fleur là-dessous ? Ma qui les aime tant ! Zui Han fouilla autour, en dessous, par-dessus, si des pétales étaient venus se mêler au moment de la ponte. Rien. Il sortit des champs de rizières et s'installa sur une surface de sable où les ouvriers agricoles jetaient leurs mégots. Il poussa à la limite du saignement. L'essence de magnolia lui chatouillait le nez. Il se planta une dernière fois sur la nouvelle route qui était censée relier le petit village à la ville de Wuhan, pour trouver le « troisième coin ». Il s'orienta vent arrière, écarta ses deux fesses. Un pauvre pet sur le ruban de bitume. L'arbre, les branches, les bourgeons envahirent l'air comme le printemps des magnolias. Zui Han recueillit « ses précieux cadavres de riz », durs comme des racines dans son tablier, et marcha droit en direction du village. (HKS, 15)

Lorsque Zui Han montre ses excréments parfumés à la fleur de magnolia aux responsables de la collecte des engrais, ces derniers perçoivent non seulement l'odeur de magnolia, mais aussi celle d'osmanthus, de fleur de cannelier, de chrysanthème et même de lotus. Ils y voient une opportunité commerciale :

[...] Les chimistes n'ont que faire de ton sent-bon, il faut leur donner un nom avec un sous-nom pour l'espèce, une découverte quoi. Si on le fait sécher et qu'on le réduit en poudre, ce sera une nouvelle espèce de fleur... dans des fioles en verre de bière recyclé, ça ferait chic. (HKS, 22)

Le camion ne s'arrêta plus devant la maison des Yang. Zui Han avait gagné de quoi acheter cent deux timbres pour envoyer cent deux lettres à l'oncle Jam. L'excrément de magnolia s'exportait très bien en Occident sous forme de poudre pour le corps. (HKS, 32)

Les excréments, par nature, sont des éléments dégradants, souvent associés à la honte et à la saleté. Pourtant, dans le roman, ils sont parfumés, ce qui ajoute une dimension burlesque et paradoxale de dignité et de valeur. Zui Han gagne sa vie en vendant des excréments, un travail humble et dégradant. Cependant, le fait qu'ils soient parfumés introduit une idée de transformation et de valeur ajoutée. En réalité, cette métaphore paradoxale des excréments parfumés dans le roman peut être vue comme une allégorie et une satire, où les éléments dégradants sont souvent déguisés sous des apparences agréables. Cela reflète l'idée que les apparences peuvent être trompeuses et que la réalité sociale est souvent masquée par des façades superficielles. Être « superficiel » semble être au cœur de cette métaphore des excréments parfumés, en transgressant la frontière entre la vraie valeur et la valeur artificielle ajoutée. Cette intrigue prépare également le terrain pour la montée en richesse et en succès de Zui Han dans le roman. C'est après avoir réussi à vendre ses excréments parfumés que Zui Han goûte aux avantages du capitalisme, où « l'emballage » et la « spéculation » jouent un rôle crucial. Plus tard, sur le bateau en route pour Shanghai, Zui Han suggère à une vieille marchande de thé de vendre son thé sous le nom de « thé de pluie bu par le président Mao », ce qui l'aide à écouler tout son stock :

« Buvez le thé à l'eau de pluie du président Mao et dix mille fils trinqueront avec vous », cria Zui Han sur le pont supérieur. [...] Les billets d'un *kuai* roulés en boule tombaient par dizaines dans le gobelet de la marchande de thé. Les bouches, les mains, les sacs en plastique des passagers encerclaient Zui Han. (HKS, 59-60)

Lorsqu'il arrive à Hong Kong, Zui Han profite de l'occasion de restaurer la Grande Muraille pour collecter des fonds, en lançant une campagne de financement et en fondant un grand club :

« Les faits sont clairs. La Grande Muraille est en ruine, quand le président Nixon est venu en 1972, il a trébuché sur les dalles sans rien dire. Mais la prochaine fois ? Que diront les publicitaires, les constructeurs automobiles, les astronautes qui voient la Grande Muraille de la Lune ? Il faut engager un sauvetage de la Grande Muraille qui ébranlera le monde entier. Chaque donateur étranger qui paye plus de vingt-cinq mille dollars verra son nom transcrit en chinois phonétique et gravé sur une des pierres qui serviront à réparer et à réunir les tronçons de la Grande Muraille. Les donateurs du pays n'auront qu'à payer mille *kuai* pour voir leur nom calligraphié à la craie par le frère du dernier empereur. »

Les deux experts du patrimoine culturel chinois signèrent le contrat rédigé au préalable par Détroit. Les bénéfices de cette opération permirent à Détroit d'acheter un immeuble en face de la plus grande tour de Hong Kong, la Bank of China, de construire le Mao Goes Pop Club [...]. (HKS, 81-82)

En outre, dans le roman, au sein de la métaphore des excréments parfumés de la fleur de magnolia, le motif du « magnolia » revêt une signification symbolique complexe, étroitement liée aux thèmes de l'identité, de la falsification et du désir de réconciliation avec le passé.

À Hong Kong, dans le club des milliardaires de Détroit, il expose une de ses œuvres d'art : une installation composée d'un magnolia artificiel, où « un pétale fané reste en suspension à un centimètre de distance de la tige » (HKS, 19), accompagnée d'une plaque explicative à droite : « En hommage au graveur de la commune populaire des derniers Han. » (HKS, 18) Ce magnolia artificiel symbolise la vie artificielle qu'il mène à Hong Kong, tout comme une fleur artificielle imite la vraie sans en posséder l'essence. Détroit se forge une nouvelle identité en reniant son passé et en adoptant des faux-semblants. De plus, le magnolia, en tant que fleur et par son parfum, représente la pureté et l'authenticité de son passé en Chine. Cependant, dans le roman, le fait qu'il soit artificiel et fané reflète l'impossibilité pour Détroit de retrouver cette pureté et de redevenir « le dernier Han ».

En réalité, ce qui hante vraiment Détroit n'est pas le magnolia en tant que fleur, mais son odeur, son parfum, qui a autrefois sauvé et réalisé ses ambitions par une sorte de magie artificielle surréaliste, devenant ainsi un parfum contradictoire dont il cherche à se débarrasser tout en y restant profondément dépendant. Dans sa résidence à Hong Kong, il a construit une immense serre remplie de roses, de jonquilles et d'orangers. Face à l'incompréhension des autres quant à son choix de ne pas planter des magnolias directement, il explique :

Seuls les roses, les jonquilles et les orangers exhalent l'exacte odeur du magnolia. [...] Il aurait été plus simple de planter des magnolias, [...], si je les appréciais pour leur forme, mais [...] je ne supporte que leur odeur. (HKS, 50)

La réponse de Détroit souligne encore une fois l'importance de l'odeur du magnolia pour lui, tout en mettant en avant son caractère artificiel. Il ne se soucie que du parfum du magnolia, et non de la fleur elle-même, symbolisant ainsi son attachement sélectif et sa mémoire tronquée du passé.

Par ailleurs, à son arrivée à Hong Kong, lorsqu'il a été assigné à un travail de falsification de documents, il a également utilisé la « fleur » comme couverture, employant un symbole « artificiel » pour un travail « artificiel » :

Je serai fleuriste. En Chine, nous avons des jardins avec des fleurs en terre, ici à Hong Kong, on vend des fleurs coupées. Je ferai des bouquets. Chaque espèce de fleur correspondra à l'un des faux papiers officiels que le client désirera acheter. Par exemple, [...], pour un faux de mariage, le client pourrait annoncer une vingtaine de tulipes, s'il souhaite un faux testament, il n'aura qu'à me demander : « Le jasmin est-il frais ce matin ? », etc. (HKS, 75)

De cette manière, il relie son travail de faussaire aux fleurs, couvrant ainsi la vérité avec des apparences trompeuses, renforçant davantage le thème de « l'artificiel ».

Outre les excréments parfumés, dans le roman, les dents constituent un deuxième thème étroitement lié à celui de l'artificialité. Elles symbolisent l'identité factice et les efforts de Zui Han pour reconstruire sa vie tout en dissimulant son passé.

Lorsque Zui Han suivit les clandestins chinois du Sud pour se rendre à Hong Kong, ils rencontrèrent des pirates sur le bateau, qui lui arrachèrent brutalement les dents :

Les pirates lui attachèrent les mains derrière le dos. Par sa mâchoire, il s'agrippait au morceau de bois et ne plissait pas les yeux devant la lune. Les tenailles lui arrachèrent une dent. [...] Les pirates lui avaient épargné une dizaine de dents, certaines ne tenaient plus à la gencive. Zui Han en cracha deux dans l'eau après le départ des pirates.

[...]

- Je ne pleure pas à cause de la douleur mais parce que je suis indigne de mes parents, je n'ai pas su protéger ce qu'ils m'ont donné à ma naissance, mes cheveux, ma peau sans cicatrices, mes ongles. Mes parents m'ont donné des dents... (HKS, 68-69)

Par la suite, grâce à l'aide de son oncle à Hong Kong, il se fit poser une bouche pleine de dents en porcelaine importées, symbolisant ainsi sa nouvelle vie. Avec ses nouvelles dents, il profita de sa nouvelle vie à Hong Kong, « mordant dans des hamburgers, des glaces, des boules de gomme, des disques, des appareils photo, des tickets d'entrée du parc océanographique, des colliers de perles » (HKS, 71).

Dans le roman, les dents naturelles de Zui Han représentent son identité originelle en Chine. Elles constituent un aspect fondamental de son être, donné par ses parents, symbolisant son passé et ses racines. La perte de ses dents naturelles, due à la violence des pirates, symbolise la perte de son identité et de son intégrité. Cette mutilation physique est une métaphore de la manière dont il doit renoncer à son passé pour survivre. Les dents en céramique que Zui Han obtient à Hong Kong représentent la reconstruction de son identité. Elles sont une part essentielle de sa nouvelle vie, une façade nécessaire pour se réinventer en tant que Détroit. Cependant, ces dents artificielles sont aussi une extension de la vie artificielle que mène Détroit à Hong Kong. Elles constituent une façade, tout comme ses activités de falsification et ses tentatives de se distancier de son passé. Les dents blanches et parfaites représentent l'image qu'il veut projeter au monde, contrastant avec la réalité de son passé trouble et de ses actes criminels, reflétant ainsi son conflit intérieur. Les dents artificielles deviennent un symbole de sa propre tromperie et de son incapacité à retrouver une véritable authenticité.

Dans le roman, les motifs des excréments parfumés, de l'odeur de magnolia, des dents et de l'aspect « artificiel » sont étroitement liés, créant une métaphore riche et complexe. Les excréments parfumés symbolisent la nature conflictuelle de l'existence de Zui Han / Détroit, représentant à la fois la déchéance et l'humilité, mêlées à une tentative de masquer ou de transcender cette condition par un vernis de sophistication. L'odeur de magnolia hante Détroit, lui rappelant constamment le passé qu'il essaie de réprimer ou de dépasser. Elle est à la fois source de nostalgie et de tourment, évoquant une époque et une identité qu'il ne peut jamais complètement abandonner. Les dents symbolisent à la fois la perte de son identité originelle et ses efforts pour en construire une nouvelle, soulignant la fausseté et la superficialité de cette reconstruction. L'aspect « artificiel » des excréments, du magnolia et des dents reflète la vie artificielle que mène Détroit à Hong Kong. Ces symboles et métaphores révèlent la complexité de la vie de Détroit / Zui Han, un personnage typique sous la plume de Lisa Bresner, un homme en quête perpétuelle de transformation et de rédemption, tout en étant hanté par les fantômes de son passé.

2.3.3 La peau

Dans le roman *La Vie chinoise de Marianne Pêche*, la peau est utilisée par Lisa Bresner comme métaphore de la transgression. Ce symbole est employé de manière significative pour

explorer les thèmes de l'identité, de la mémoire, du traumatisme, de l'expression personnelle et de la transmission culturelle.

Tout d'abord, la peau est présentée comme une surface où s'inscrivent les histoires et les expériences. Pour Marianne, la peau représente une interface entre son identité intérieure et le monde extérieur. Sa maîtrise des idéogrammes chinois, qu'elle écrit sur la peau de ses clients, symbolise la transmission de la culture chinoise et montre comment les expériences personnelles et culturelles sont gravées dans la mémoire corporelle. Cette idée est illustrée dans le passage suivant :

Je sais très bien écrire chinois. Quand j'ai le temps, je m'entraîne sur mon oreiller. Mes clients sont chinois aussi. Ils aiment beaucoup que j'écrive avec mon doigt dans leur dos. Je connais dix mille idéogrammes, j'ai un peu moins de clients quand même, c'est drôle. Ils n'ont pas tous un dos où j'aime écrire. [...] Je ne sais pas raconter d'histoires. J'en connais quelques-unes, je me les raconte, c'est différent. Mon histoire, la mienne depuis toute petite, c'est sur ma peau qu'elle s'écrit. Je sais lire sur la peau. La peau des Chinois. (VCMP, 47-48)

En outre, dans le roman, la métaphore de la peau est également utilisée pour illustrer la transmission culturelle entre les générations. Marianne et Pêche héritent de leur grand-mère non seulement des objets, mais aussi de la culture et des traditions chinoises, profondément inscrites dans leur peau. Ainsi, la peau devient un support de la culture, un médium par lequel les traditions et les histoires sont transmises. Cette transmission se manifeste chez Marianne lorsqu'elle écrit des caractères chinois sur son propre corps :

Marianne, comme sa grand-mère, savait écrire. Marianne préférait, au papier de mûrier, sa plante des pieds ou ses mollets pour tracer les idéogrammes. Chacun d'eux soulevait une saga, des ivresses de scribes, le geste d'un ministre confus de la dynastie Qin... Pour Marianne c'était cela écrire et rien d'autre. Elle était nue sur son lit. Là sur le muscle, elle traça neuf traits, trois femmes. Cet idéogramme signifiait *trahison* 姦. Ici sous la voûte plantaire, cinq traits. L'idéogramme la chatouille. Le pinceau goutte un peu sur les draps. Elle rit. Un homme sur une montagne. Elle renifle sous son pied, elle est souple, personne ne la voit. Voici l'idéogramme *immortel* 仙. Un homme (deux traits) sur une montagne (trois traits) et c'est tout. (VCMP, 66-67)

De plus, dans le roman, la peau est également un symbole de la mémoire et de la continuité historique. Les tatouages de Longus, par exemple, racontent des histoires et des événements passés, agissant comme un palimpseste de souvenirs. Les cicatrices et les marques sur la peau de Marianne et de Pêche représentent les expériences vécues et les traumatismes du passé. Dans le roman, chaque membre de la famille cache ses propres secrets. Pour Marianne, les plus profonds concernent le départ de son père et les raisons pour lesquelles elle veut le

retrouver et le tuer, ainsi que la raison pour laquelle elle a blessé Pêche avec des aiguilles et lui a lacéré le visage. Ces deux secrets sont étroitement liés à la métaphore de la peau, qui devient le support des secrets, symbolisant l'héritage douloureux et les traumatismes subis.

Dans le roman, Marianne veut tuer son père parce qu'elle a été maltraitée par lui depuis son enfance. Elle a subi non seulement des abus physiques, mais aussi des blessures émotionnelles et psychologiques. Le roman décrit comment son père a gravé des lettres sur son corps, une violence qui symbolise à la fois la douleur physique et la domination. Cette maltraitance a engendré chez Marianne une haine intense et un désir de vengeance envers son père :

Pêche : Qui était ton premier homme, un Chinois ?

Marianne : Non, mon père. Tu te souviens quand il me photographiait ? Il écrivait son nom partout sur l'image de mon corps nu. J'avais dix ans, six minutes et des galets... un jour il en a eu assez de me photographier. Il m'a dit que je serais vraiment à lui quand j'aurais son nom dans la peau... il a apporté des aiguilles, du noir de fumée et m'a piquée, je me suis débattue et nous ne l'avons plus jamais revu. (VCMP, 221)

Ma Mère me déteste, elle voulait un garçon, elle dit que je lui ai fait du mal quand je suis née. Et du malentente elle et mon père. C'est de ma faute. Ce n'est pas grave, je vais le tuer. [...] Moi non plus je ne suis jamais allée en Chine. Peut-être que mon père est caché là-bas. Alors j'irai en avion pour le retrouver. Quand je le tuerai, lui non plus ne ressemblera à rien. (VCMP, 47)

Par la suite, Marianne a tenté de graver des lettres sur le visage de sa sœur Pêche, une manière d'extérioriser sa propre souffrance. Par cet acte, elle espérait que les autres puissent voir et ressentir la douleur qu'elle avait vécue, reflétant la complexité de ses émotions : sa souffrance, sa colère, et son appel à l'aide pour être comprise. Bien que Marianne et Pêche soient sœurs, leurs parcours et expériences de vie diffèrent grandement. Marianne a vécu dans l'obscurité et la douleur, tandis que Pêche a eu une vie relativement heureuse et sans encombre. En gravant des traces sur le visage de Pêche, Marianne cherchait à ce que sa sœur ressente directement sa douleur, une manière extrême de rechercher la compréhension et l'empathie. Cet acte peut aussi être perçu comme un signal de détresse. Au plus profond d'elle-même, Marianne désire se libérer de cette souffrance et de ce désespoir, mais elle ne trouve aucune issue, exprimant son appel à l'aide à travers ces comportements extrêmes. Dans le roman, cet acte extrême de Marianne est raconté par Pêche :

Pêche imita la voix de Marianne et cria : « Je vais te tatouer ! » Elle me courait après avec des aiguilles d'acuponcture dans le couloir. « Je vais te l'écrire au milieu de la figure ! Que tout le monde et papa sachent que c'est ton tour ! »

[...] Un jour mon père a disparu. Marianne a commencé à travailler dehors. Elle gagnait de l'argent pour remplacer papa. Un soir elle est revenue. J'étais comme d'habitude au chevet de Laurier. Dans la poche de mon pyjama, mon petit carnet où je notais ce qu'il me racontait... quelle chance d'avoir eu une poche à mon pyjama ! Marianne est entrée dans la chambre avec des dizaines d'aiguilles au bout de ses doigts. Nous avons ri. On croyait qu'elle venait nous montrer un tour de magie. Elle a caressé ma joue droite avec sa main et elle a griffé, enfoncé, troué la joue, ah ! mes gencives, non ! mes yeux ! Laurier appelait, appelait ! Elle criait, je vais te tatouer, c'est ton tour ! Je suis restée invisible euh... cachée pendant des mois et des mois. (VCMP, 175-176)

Dans son roman, Lisa Bresner dépeint la relation entre Marianne et son père d'une manière transgressive, la présentant comme déformée, voire incestueuse. Cependant, si l'on considère la vie personnelle de Lisa Bresner, notamment la séparation de ses parents et le départ de son père qui est devenu sans-abri, on peut interpréter les scènes apparemment transgressives du roman, comme « le père tatouant sa fille » et « la fille voulant tuer son père », comme des symboles et des métaphores. Lisa Bresner utilise sans doute la métaphore de la peau et des cicatrices pour exprimer ses sentiments indicibles envers son père. Le père de Lisa Bresner est décédé en 1998, et ce roman a été écrit entre 1995 et 1996. La description de la relation entre Marianne et son père dans le roman suggère que Lisa Bresner était intérieurement tourmentée durant cette période, inquiète de l'état précaire de son père et souffrant de son absence. Le « tatouage sur la peau » devient alors une métaphore puissante : le départ et l'absence du père ont profondément « marqué » l'autrice. L'impact de cette absence, durable et indélébile, est comparé à un « tatouage », comme si le père avait « gravé son nom » sur la peau de sa fille. La douleur et les souvenirs liés à cette absence sont ainsi des marques permanentes sur son corps et son esprit. Ces cicatrices révèlent des histoires trop profondes pour être racontées avec des mots. Les tatouages et les cicatrices deviennent un langage corporel à travers lequel elle exprime sa douleur et ses souvenirs. Ce langage visuel transcende les limites des mots et capture des émotions profondes et complexes. Dans ce sens, le désir de « trouver et tuer son père » exprime en réalité la volonté profonde de l'autrice de se libérer de l'ombre du passé et de redéfinir son identité. Ce geste extrême symbolise une tentative de surmonter les blessures émotionnelles et de se réapproprier son identité.

2.3.4 *Aimer c'est se tuer à moitié*

Dans les romans précédents de Lisa Bresner, qu'il s'agisse de l'enlèvement d'un œil, du rasage des cheveux, de l'arrachage des dents ou des cicatrices sur la peau, il s'agit toujours d'une forme de castration symbolique. Cependant, dans son roman *Lao Tseu*, avec son regard transgressif, elle décrit une véritable scène de castration.

Dans le roman, Lao Tseu a fait castrer son fils Fuxi :

Le ministre des Rites apparaît et s'incline devant Lao Tseu.

« La salle est prête, l'exécuteur vous attend. »

Le père entre le premier. À la porte, le chef des eunuques veut prendre le manteau que Fuxi étreint. La salle est petite, mal éclairée. Deux regards. On autorise l'exécuté à garder son manteau.

Une table et rien dessus. Un garde se tient de chaque côté. Leur visage est masqué, leurs mains sont gantées. Une autre table. On a aligné par ordre de grandeur des lames, droites, crochues, dentelées, et des ciseaux. Malgré l'obscurité on distingue aussi une hache. Un chiffon dans les mains, une ceinture de cuir large autour de sa large taille ; l'exécuteur fait un signe. Fuxi comprend et se déshabille. Lao Tseu prend le manteau et l'étend sur la table vide. Quatre gants sur le torse de Fuxi. Les gardes lui montrent comment s'allonger sur la table. Ce n'est pas difficile, il n'a pas froid. Fuxi a envie de porter des gants lui aussi. L'exécuteur manœuvre plus vite qu'il ne se l'était imaginé. Il comprime d'une seule main l'ensemble des chairs. Fuxi serre les cuisses, ferme les yeux, s'agrippe au manteau. Il ne respire plus.

Le moment n'est pas venu. L'exécuteur laisse le tout osciller dans le vide. Il vient seulement de vérifier la résistance de la peau afin de choisir parmi toutes les lames la plus appropriée. Les chairs sont saisies une deuxième fois jusqu'à la racine.

- C'est votre volonté ? demande le ministre.

- Oui, répond Lao Tseu.

Le sexe est coupé.

L'exécuteur l'essuie et le range dans une boîte sur laquelle le ministre des Rites écrit la date et le nom du nouveau eunuque. Les deux gardes continuent d'écarteler les cuisses de Fuxi. L'exécuteur enfonce dans son entrejambe une cheville de bois et annonce que l'opération est terminée. Fuxi appelle son père. Lao Tseu se penche vers lui et recule dans un seul mouvement :

- Qu'on le couvre.

Les deux gardes rabattent les pans du manteau sur le corps et quittent la salle. (LT, 22-24)

Lao Tseu : Je croyais enseigner le secret des passions à mon fils. Il m'a appris l'évidence de l'amour : tuer à moitié. (LT, 27-28)

Selon le contexte du roman, Lao Tseu a castré son fils pour deux raisons principales. Premièrement, Fuxi était amoureux d'une femme destinée à devenir concubine de l'empereur, et devenir eunuque semblait être le seul moyen pour lui de continuer à protéger et accompagner la femme qu'il aimait. Deuxièmement, Lao Tseu, aspirant à devenir un philosophe nomade, voulait se libérer des responsabilités familiales pour mener une vie véritablement libre et sans contraintes. La castration de son fils symbolise ainsi la rupture des liens familiaux pour atteindre la liberté spirituelle :

Il est enfin seul, presque libre. Il ne veut tuer personne mais quitter tout le monde. Le sort de son fils est réglé. Demain, il songera à celui de sa femme et de sa fille. Seule l'écriture sera digne de devenir sa compagne, sa progéniture, son ancêtre. (LT, 25)

Cependant, castrer son propre fils est aussi un acte extrême qui pourrait être interprété comme une forme de sacrifice ultime par amour. Lao Tseu pourrait penser que cet acte, bien que cruel, représente une forme de « protection ultime » pour le bien supérieur de son fils. Pourtant, en castrant son fils, Lao Tseu sacrifie non seulement une partie essentielle de celui-ci, mais également une partie de lui-même en tant que père. La castration de son fils pourrait symboliser un renoncement à la continuité de la lignée familiale, une mort symbolique de la future descendance. Lao Tseu sacrifie ainsi une partie de son futur pour des raisons qu'il croit justifiées, montrant une facette tragique et dévastatrice de l'amour parental.

Dans le contexte de la philosophie de Lao Tseu, cet acte pourrait également être interprété de manière paradoxale comme une manifestation extrême de l'équilibre entre le yin et le yang, enseignant ainsi à Fuxi qu'il doit devenir une femme pour aimer une autre. En transformant Fuxi en une figure féminine, la castration pourrait être vue comme une nécessaire « mort » partielle pour atteindre un nouvel équilibre ou une nouvelle forme d'harmonie, aussi troublante soit-elle. La phrase « aimer c'est se tuer à moitié » (LT, 57) prend ainsi une dimension particulièrement sombre et complexe, soulignant les aspects de sacrifice, de transformation douloureuse et de dualité entre amour et violence, reflétant la complexité des relations filiales et des décisions prises au nom de l'amour, même lorsqu'elles sont empreintes de tragédie et de destruction.

Quant à la motivation possible de l'autrice Lisa Bresner pour inclure cette scène poignante dans le roman, elle peut se développer à plusieurs niveaux. Premièrement, cela pourrait être une exploration de la transgression par l'autrice. Lisa Bresner est connue pour ses œuvres précédentes qui explorent des thèmes de transgression symbolique, et en incluant une véritable scène de castration, elle repousse les limites de cette castration, non seulement au

niveau symbolique et psychologique, mais aussi physique. De plus, la castration peut être interprétée de manière paradoxale et extrême dans le contexte de la philosophie de Lao Tseu, qui prône le détachement des désirs et la quête de l'harmonie intérieure. La castration de Fuxi symbolise une inversion des rôles de genre, alignée avec l'enseignement taoïste qui valorise l'équilibre entre le yin et le yang. En devenant eunuque, Fuxi incarne physiquement cette dualité et cette fluidité des genres.

En outre, en tenant compte de la vie de Lisa Bresner, dont le père a été assassiné en 1998, et sachant que le roman a été publié en 2000, on peut supposer que cette écriture transgressive et la castration de Fuxi reflètent un aspect autobiographique, exprimant l'état émotionnel et le deuil de l'autrice. La castration pourrait symboliser une forme de privation et une perte personnelle profonde. Après la mort de son père, l'autrice a peut-être ressenti qu'une partie d'elle-même était morte avec lui, provoquant une rupture avec son propre avenir et ses racines.

De plus, l'autrice a déclaré qu'après la mort de son père, toutes ses créations tournaient autour d'un thème : « Les gens blessés sont dangereux parce qu'ils savent qu'ils peuvent survivre⁵⁰². » Cette idée, probablement inspirée par *Dangereuse* de Josephine Hart, où il est dit : « Tous les gens blessés sont dangereux. C'est d'avoir survécu. [...] Parce qu'ils sont sans pitié. Ils savent que les autres peuvent survivre comme eux l'ont fait⁵⁰³. » Cela explique en partie l'écriture cruelle et transgressive de Lisa Bresner, car en tant que « survivants sans pitié », les gens blessés ont tendance à transgresser à travers la douleur et le sacrifice pour explorer des dimensions plus profondes de l'amour. Cette idée résonne également avec la phrase poignante du roman : « Aimer c'est se tuer à moitié », car l'amour décrit dans le roman est précisément celui des « blessés », basé sur le sacrifice et la blessure, où les personnages ne peuvent aimer ou être aimés qu'en perdant une partie d'eux-mêmes. Cette idée est aussi exprimée dans un autre roman, *Zoo* (1999) de l'autrice, où l'amour, étant coupé en deux, torture :

Pendant une vie de mort, on n'en finit pas d'enterrer ses échecs, ses regrets, sa mue d'ancienne amoureuse. Une moitié de corps est périmée, morte, oubliée. L'autre moitié de corps rêve, ressasse, recycle le souvenir de la moitié défunte. Résultat : l'ensemble du corps, la personne entière est torturée. (Z, 58)

⁵⁰² Fonds Lisa Bresner, Caen, IMEC, BSN 2.4, note personnelle pour le projet du long-métrage *8H29*.

⁵⁰³ Josephine Hart, *Dangereuse*, traduit de l'anglais par Evelyne Châtelain, Paris, Robert Laffont, 1991, p. 54.

2.4 Un regard « en devenir » : une échappatoire contradictoire

Dans *Pékin est mon jardin*, Lisa Bresner nous dévoile l'histoire d'une jeune fille rebelle, intellectuelle et précocée, qui, après la séparation de ses parents et à la disparition de son père, se trouve investie d'une quête importante. Animée par le désir de retrouver son père bien-aimé et d'explorer ses racines culturelles, elle décide de s'imprégner de la langue chinoise, qu'elle considère comme la clé de son identité. C'est ainsi que le roman s'ouvre sur ces mots poignants : « Aujourd'hui, j'ai eu treize ans, mon père est parti de chez nous. Il m'a promis de revenir pour m'emmener en Chine avec lui. » (PMJ, 13) En jouant avec la fiction, l'autrice nous plonge au cœur d'une dispute violente entre les parents qui éclate le jour de l'anniversaire de la jeune fille, précipitant ainsi le départ de son père vers la Chine :

Maman était restée là, assise sur le parquet, le dos appuyé contre la porte. Elle n'avait plus de chaussures, elle portait des collants couleur sable. La pointe et le talon de ses escarpins étaient aussi rouges que sa bouche. J'ai essuyé les gouttes de sang sur son menton et elle m'a demandé :

– Il est parti ! Il est bien parti ? Sais-tu ce qu'il m'a dit ?

– Non, je ne sais pas et je ne comprends rien...

[...]

– Quel jour sommes-nous ?

– Il doit être une heure ou deux heures du matin.

– Tu as treize ans, alors ?

– Je crois, oui...

– Tu sais ce que ton père t'offre comme cadeau d'anniversaire ?

– Arrête, maman, je sais que tu es très triste...

– Il t'offre, en cadeau, son départ...

– Ce n'est pas vrai... il va revenir !

– Un jour, il reviendra pour t'emmener en Chine avec lui. (PMJ, 20-21)

Lors de l'émission *For Intérieur* sur France Culture, l'animateur s'interrogeait sur l'authenticité de l'histoire dans le roman : « Ce père parti, est-ce une fiction ou une réalité ? Est-il vraiment parti en Chine ? », demandait-il. Lisa Bresner, invitée de l'émission, lui répondit simplement :

« Non, il n'est pas parti en Chine, il est tout simplement parti⁵⁰⁴... » Dans la vie réelle de Lisa Bresner, après la séparation, son père, Michel Bresner, est parti de la maison pour retourner dans sa ville natale, Amiens. Il ne sait pas parler le chinois, n'a jamais mis les pieds en Chine et n'a pas manifesté un intérêt particulier pour la culture chinoise. Quant au roman, à l'exception de la dispute entre les parents qui s'inspire des véritables expériences de jeunesse de l'autrice, rien n'est conforme à la réalité. La date du conflit ne correspond pas à la date d'anniversaire de l'autrice, et le père de Lisa Bresner n'a jamais pris l'avion pour se rendre en Chine. Tout ceci révèle l'imagination de l'autrice.

Pourtant, le père de Lisa Bresner a des origines russo-mongoles, un élément crucial pour l'autrice, servant de « pépite d'information » pour nourrir davantage ses fantasmes et reconstruire son « roman familial » en une véritable « quête d'identité » :

Dans mon sang coule le sable de la Tartarie. Mon père a dû me le jurer trente fois car je voulais être plus métisse que lui avec cette arrière-grand-mère mongole de Vladivostok. Ils étaient bijoutiers à Vladivostok, juifs dans le port de Sibérie et surtout natifs d'une ville que les Chinois ont vendue aux Russes à la fin du XIX^{ème} siècle. Je ne change pas de musique comme mon ancêtre⁵⁰⁵.

Ma famille, du côté de mon père, est originaire de Vladivostok, et nous avons des racines en Mongolie. Ma famille a traversé la Russie et à la frontière, les Allemands n'ont retenu que les lettres qu'ils comprenaient. Petite fille, j'ai toujours voulu connaître notre vrai nom oriental. J'ai ensuite appris que Vladivostok avait appartenu à la Chine jusqu'en 1898. J'ai décidé, à treize ans, d'apprendre le chinois avec le but d'y aller pour approfondir cette quête d'identité⁵⁰⁶.

Ainsi, Lisa Bresner utilise la figure d'un père en Chine pour établir le ton de son roman familial et pour dissimuler et embellir la triste réalité du départ de son père. Comme mentionné précédemment, l'autrice a trouvé dans la langue chinoise un sentiment de sécurité semblable à celui du foyer, ce qui la pousse naturellement à transférer ce sentiment de sécurité dans sa seconde famille idéalisée : une famille différente, avec un père en Chine qui reviendra un jour la chercher pour l'emmener dans leur maison en Chine. Elle ne serait plus une simple adolescente française de treize ans, mais une fille avec un père en Chine qui la prendra bientôt avec lui. La Chine est donc un élément essentiel et central de l'écriture du roman familial de l'autrice, un élément indispensable pour façonner son identité.

Le « roman familial » revisité par la langue et la culture chinoises prend vie dans *Pékin est mon jardin* à travers une narration teintée d'imagination et de réalité. Ce récit se déploie en

⁵⁰⁴ Interview enregistrée pendant l'émission *For Intérieur* sur France Culture.

⁵⁰⁵ Fonds Lisa Bresner, Note personnelle, Caen, IMEC, BSN 5.4.

⁵⁰⁶ Fonds Lisa Bresner, Note personnelle, Caen, IMEC, BSN 2.4.

deux temps : d'abord, une quête identitaire, initiée par la réception d'une carte postale envoyée par son père, et une expédition au magasin *Magic Ming* pour tenter de déchiffrer les idéogrammes inscrits sur cette carte ; puis, une reconstruction de l'identité, incarnée par une vie partagée avec un peintre chinois.

Dans le roman, la quête de l'identité est associée à une enquête sur le sens des sept idéogrammes au dos d'une carte postale que le père de Lucette lui a envoyée.

Après le départ de son père, Lucette attendait chaque jour des nouvelles de lui, que ce soit un appel téléphonique, une lettre ou même une carte postale. Elle a même séché les cours pour aller consulter à l'agence de voyage les horaires et les itinéraires des vols vers la Chine, rêvant de prendre un jour l'avion pour Pékin avec son père. Plusieurs mois ont passé et la petite fille était plongée dans la tristesse et l'angoisse, jusqu'au jour où elle a reçu une carte postale de son père :

C'est arrivé ! Je suis guérie, grâce à la carte postale postée de Roissy-Charles-de-Gaulle. (Je le raconte calmement et j'ai beau secouer les tiges de mon amant en plastique, je ne peux rien ajouter à la beauté de ce moment... désolée !)

Deux cent quarante-neuf jours après le départ de papa, une carte postale, avec un timbre bien français mais... il y avait la Cité interdite en couleur et vue d'avion et de l'autre côté :

Ma chérie,

Je fais juste l'aller-retour à Paris, la prochaine fois je t'emmène à Pékin.

Attends-moi, travaille bien à l'école, embrasse ta maman.

Je pense à toi.

et

北京是我的花園 (PMJ, 69)

Ici, Lisa Bresner associe la quête de l'identité à celle de l'altérité pour mettre en avant le double cheminement spirituel entrepris par la jeune Lucette. La réception de la carte postale lui procure à la fois un grand soulagement et les « clés » – les sept idéogrammes – pour ouvrir la porte d'un nouveau monde, dans lequel elle s'engage avec beaucoup d'enthousiasme. Dès lors, Lucette s'embarque dans un voyage pour découvrir le sens de ces idéogrammes chinois. Elle est persuadée que son père y a enfoui son plus grand secret et qu'elle le retrouvera si elle parviendra à déchiffrer ces idéogrammes.

Ambitieuse et déterminée, dans le roman, la jeune Lucette laissait tout son travail à côté, et se plongeait pleinement dans la lecture du dictionnaire chinois-français en espérant de tomber sur les sept idéogrammes parmi des milliers :

Le jour même (17 juin, jour béni !), j'ai séché les cours pour aller m'acheter à crédit, avec la complicité de l'éternel Benjamin, un énorme dictionnaire chinois-français et je me suis juré de ne plus toucher à mon amour bleu tant que je n'aurais pas trouvé la signification de ces sept idéogrammes. [...] Mme Huscher m'a félicitée d'avoir choisi d'apprendre le chinois. Je lui ai d'abord expliqué que j'avais envie de connaître seulement sept idéogrammes sur les cent mille syntagmes. L'enjeu dramatique de ma lecture résidait dans le fait que je ne connaissais pas leur place dans le dictionnaire. J'étais donc obligée de parcourir les milliers d'idéogrammes les uns après les autres pour avoir une chance de retrouver ceux qui m'intéressaient. (PMJ, 70-71)

Dans ce passage, l'auteur montre que Lucette a une hiérarchie mentale de l'importance des choses : trouver la signification des sept idéogrammes est la chose la plus importante, prioritaire à toutes les autres, même l'écriture. Pour elle, ces sept idéogrammes représentent l'ombre d'un père parti en Chine, la seule façon de le rappeler et de le faire revenir serait de trouver la signification de « 北京是我的花園 ». Ainsi, ces sept caractères ne sont plus de simples symboles, ils représentent la profonde pensée d'une jeune fille pour son père et deviennent un rêve, une promesse, une respiration, voire l'incarnation de son père et du roman lui-même :

Ces dix centimètres carrés de carte postale étaient devenus mon seul monde depuis ces derniers mois. Tous les soirs, je m'étais couchée sous la Vue du ciel de la Cité interdite, côté face, et j'avais rêvé des sept idéogrammes qui me berçaient sous mes draps comme des secousses de tremblements de terre, côté pile. (PMJ, 84)

Ces sept idéogrammes constituent un tournant important dans le roman *Pékin est mon jardin*, ainsi que dans le « roman familial » de l'auteur Lisa Bresner, dans la mesure où la langue chinoise se confond avec le père disparu, comblant le manque de la séparation et fournissant un terreau pour l'émergence d'une nouvelle identité.

Cependant, l'enjeu dramatique de la lecture résidait dans le fait que Lucette ne connaissait pas la place de ces sinogrammes dans le dictionnaire. Cela faisait du dictionnaire à la fois son allié le plus précieux et son ennemi le plus redoutable. En effet, dans la langue chinoise, la phonétique et l'écriture sont deux systèmes indépendants. Pour comprendre la signification d'un sinogramme, il faut soit en connaître la prononciation, soit comprendre le concept de « clé », un élément du sinogramme qui donne des informations sur le sens ou sur la prononciation. Sans cette connaissance, il est presque impossible de trouver le bon sinogramme, à moins de les parcourir un par un, comme l'a fait la jeune Lucette dans le roman. Ainsi, pour

découvrir la signification de ces sept caractères, la jeune fille décide de se rendre dans la boutique chinoise *Magic Ming*, espérant y trouver de l'aide.

Dans le roman, la boutique chinoise *Magic Ming* est décrite comme un pont qui relie le père et la fille, deux cultures et deux mondes différents. Pour la jeune fille de treize ans, aller chez *Magic Ming* était « l'étape la plus terrifiante, car c'était là que son père aurait dû l'accompagner pour aller chercher le cadeau d'anniversaire qu'il lui avait acheté » (PMJ, 33). Dans le roman, *Magic Ming* est un lieu sensible et délicat. D'un côté, il apparaît comme une « falaise », située juste entre Lucette et son père, et ayant une nature traumatisante. Après le départ de son père et à l'incapacité d'aller chercher le cadeau avec lui, le magasin devient pour Lucette un rappel blessant, une promesse non tenue, et un manque qui regroupe tous ses regards traumatiques et mélancoliques. Mais d'un autre côté, grâce au cadeau d'anniversaire que son père lui a acheté, ce magasin s'avère mystérieusement attirant, tel un « tunnel » qui tisse des liens entre Lucette et la Chine, rapprochant ainsi la fille et le père. De ce fait, pour la petite fille, aller toute seule à la boutique chinoise demande du courage, et l'ouverture à un nouveau savoir, c'est-à-dire les sept idéogrammes, doit passer par la rencontre avec « l'horreur de savoir » : la boutique *Magic Ming*. « Je dois y aller, je vais y aller » (PMJ, 74), persuadée que ces sept idéogrammes contiennent des messages importants de son père, Lucette a surmonté ses craintes. Elle se dirigeait vers cet endroit « magique », où « ce que M. Ming lui apprendra durera toute la vie » (PMJ, 75). Dans le roman, la boutique témoigne d'une transgression adolescente de Lucette, dans un sens où elle ose franchir les frontières psychologiques ; ainsi que celle de l'autrice Lisa Bresner, car elle ose franchir les frontières culturelles en réécrivant son histoire familiale à travers la langue et la culture chinoises.

Avec courage et hésitation, Lucette a finalement franchi la porte de *Magic Ming*. Cependant, au lieu de rencontrer M. Ming, elle est tombée sur un autre homme qui, dès le premier regard, lui a semblé être un « idéal exotique » :

Lui se tenait droit comme un bambou, les genoux élastiques, prêt à bondir comme un chat, les mains le long du corps, des joues de lune, les sourcils aussi fins que les yeux, les lèvres d'un philosophe, les cheveux un peu longs en arrière, un cou de caramel brillant...

(Comment était-il habillé ?)

J'ai reculé devant sa blouse blanche à larges manches qui lui donnait une allure de docteur japonais. Il était aussi pieds nus dans ses socques en bois et de minuscules taches de peinture rouge maquillaient ses ongles polis comme du marbre.

[...]

Chaque mot me faisait dire oui, me remplissait comme des milliers de baisers qu'on fait avec les bras très serrés... (PMJ, 79-80)

Dans *Pékin est mon jardin*, Lisa Bresner a savamment orchestré des éléments de l'intrigue tels que la réception d'une carte postale, la recherche de mots dans un dictionnaire ou encore la visite d'un magasin chinois à la recherche d'aide, dans le but de présenter un personnage clé de l'histoire : Waï Ming. Ce dernier, un peintre chinois, est un proche du propriétaire de la boutique. Il est du même âge que le père de Lucette. Dans le roman, Lucette projette tous ses sentiments de manque envers son père sur ce peintre chinois et, dans une certaine mesure, ce personnage incarne lui-même la « seconde famille idéalisée », car il est à la fois l'ombre du père de Lucette et un Chinois. De plus, étant un artiste peintre, son image remplit complètement le fantasme de Lucette. Sous le regard de Lucette, l'image de son père et son rêve pour la Chine se sont entremêlés et projetés sur cet homme, qui incarne pour elle une paternité manquante, une douceur lumineuse. Dès leur première rencontre, Lucette a ressenti une double attirance, à la fois exotique et paternelle, envers cet homme qu'elle considérerait rapidement comme un substitut de son père, sur qui elle croyait pouvoir enfin se décharger de sa nostalgie et de son chagrin :

Waï Ming est né en 1949, comme papa. (PMJ, 92)

Il avait la peau si claire et des yeux tellement semblables à la pointe d'une plume que j'aurais pu le prendre pour un fantôme de mon père. (PMJ, 82)

J'ai failli lui demander s'il n'avait pas un père de recharge par hasard dans sa cave. (PMJ, 80)

Quand j'avais treize ans, jamais je n'aurais cru en une histoire qui puisse remplacer la légende que je formais avec mon père. Il était sans rival. Waï Ming lui ressemblait avec une perfection que je n'aurais peut-être pas reconnue si un jour mon père était réapparu pour m'emmener comme il me l'avait promis.

C'était avec cette logique de substitution que j'avais pris aussi vite mon domicile dans les bras de ce fiancé chinois. Mon père restait après tout l'homme que j'imaginais nulle part et partout chez lui à la fois. (PMJ, 108-109)

Dans le roman, cet homme est devenu l'amant de Lucette un peu plus tard. En vivant avec ce peintre chinois, la passion de Lucette pour la langue chinoise se transforme peu à peu en habitude, en esprit, qui l'habite et la pénètre, et qui finit par la conduire, en avion, jusqu'à Pékin et en Chine. Son « enquête » identitaire débutant sur les sept idéogrammes s'est développée en une vraie vie à la chinoise.

Bien que le père parti en Chine, la réception d'une carte postale et la boutique chinoise soient tous fictifs dans le roman, le personnage de Wǎi Míng n'est pas une pure invention. Wǎi Míng est basé sur un graphiste chinois plus âgé que l'autrice mais pas aussi âgé que le père de l'autrice. Lisa Bresner a vécu avec lui pendant sa dernière année de lycée et ils se sont séparés après qu'elle est entrée à l'université. Cette expérience amoureuse a eu une profonde influence sur l'autrice, au point que l'image de cet amant chinois est apparue à plusieurs reprises dans ses romans. Ainsi, on peut voir que dans l'œuvre de Lisa Bresner, le roman familial ne se limite pas à sa création littéraire, car l'autrice essaie constamment de réécrire son propre roman familial dans la vie réelle.

Grâce à l'image du personnage de Wǎi Míng, l'autrice a accompli la quête d'identité en réécrivant le roman familial. La prochaine étape consiste à reconstruire l'identité sur cette base, c'est-à-dire à façonner une image singulière d'une jeune fille française qui se distingue de la norme : ayant un père en Chine, un amant chinois et menant une vie à la chinoise.

Et cette reconstruction de l'identité ne peut être accomplie sans le recours aux « stéréotypes ». Dans *Pékin est mon jardin*, l'autrice s'en sert surtout pour affirmer sa position et son identité culturelle. Afin de transformer Lucette en une Française « à la chinoise », elle se sert d'un grand nombre d'éléments chinois que l'on peut qualifier de « stéréotypés ».

Par exemple, dans le roman, Lucette vivait avec Wǎi Míng dans l'arrière-boutique de *Magic Ming*, un atelier de peinture. L'agencement de l'atelier est imprégné d'un esprit chinois :

[...] Les affaires d'école à l'ouest, la nourriture à l'est, l'hygiène au nord, les économies au sud, et un énorme coffre en forme de tortue au centre de la pièce. (PMJ, 93)

Tout était posé par terre. Il n'y avait ni chaise ni tables ni étagères, pas le moindre meuble pour poser un objet ou un membre. Seuls le coffre et notre lit trônaient au milieu de la pièce. Le premier m'était inaccessible, le second m'était offert. Ce lit, qui occupait le centre comme la Cité interdite au milieu de Pékin, déterminait la distribution de nos ustensiles et de nos rôles quotidiens. Nous vivions assis par terre, accroupis sur nos talons, allongés, étirés, sur les genoux. Nous étions sans cesse dans une position qui rappelle celle de tous les hommes qui prient un dieu dans ce monde. (PMJ, 122)

Cet arrangement correspond au *fengshui* (*fēngshuǐ* 風水) dans la culture chinoise, dans lequel, selon les cinq éléments de transformation (*wǔxíng* 五行) et les huit figures de divination (*bāguà* 八卦), l'ouest correspond à l'or, l'est au bois, le nord au feu et le sud à la terre. En ce sens, si les affaires d'école de Lucette sont déposées à l'ouest, c'est sans doute pour emprunter les caractéristiques de solidité de l'or et favoriser les progrès dans les études. Quant à l'est, qui est

lié au bois et au printemps, il représente le tonnerre et l'éveil, faisant ainsi appel à la naissance, à la vitalité et donc à la nourriture. En ce qui concerne le nord, qui correspond à l'eau, il est évident d'y agencer l'hygiène. Quant à l'agencement des économies au sud, le sud est associé au feu, à la clarté et la frondaison, impliquant ainsi la prospérité et la richesse. Enfin, le centre représente la terre, l'endroit où toutes choses naissent, grandissent et disparaissent selon un cycle répétitif et transitionnel. De plus, le lit considéré comme la Cité interdite suggère une analogie entre l'atelier de peinture et la ville de Pékin, soulignant ainsi une vie spirituelle chinoise de Lucette. Toutes ces descriptions sur et autour de l'atelier montrent une connaissance solide de la culture classique chinoise de la part de Lisa Bresner.

Un autre exemple : Lisa Bresner décrit de manière poétique, mais pas sans exagération ni cliché, « l'art culinaire » dans le roman : « Puis j'ai appris à manger des plats effilochés, des liens de poireau, des élastiques de champignon, des crêtes de carotte, des rubans de poisson, des fils de miel, des cheveux d'ange bien sûr et des lianes de pain. » (PMJ, 103) Car en ce qui concerne la nourriture, Waï Ming suivait un régime à l'ancienne et imposait à Lucette de ne manger que ce qu'il lui donnait. Lui-même « ne chauffait rien, ne cuisinait jamais » (PMJ, 103), tout ce qu'il préparait pour Lucette, c'étaient des légumes et du poisson délicatement émincés en fines lamelles. Pour expliquer cette alimentation « crue » et « émincée », il avait une belle explication :

Il faut suivre la nature de ce que tu manges et tu dois manger ce qui te ressemble. Ton principe est Yin, tu es femme, obscure, liquide, ton élément est la terre. Tu soigneras ta voûte plantaire et ton foie. [...] Tu mangeras froids les légumes issus de la terre et crues les créatures pêchées de l'eau. Ta pensée sera liquide comme l'encre et comme mon essence. Ta force se manifestera à l'image de l'eau qui sait épouser chaque obstacle pour mieux le contourner. (PMJ, 104)

Dans ce passage, l'autrice présente une sagesse chinoise qui est délicatement associée à une habitude alimentaire, au sein de laquelle le microcosme de l'homme est mis en harmonie avec son environnement macrocosmique conformément aux principes taoïstes. À l'instar des Chinois de l'antiquité, Waï Ming demandait à Lucette de manger froids les légumes issus de la terre pour correspondre à sa nature féminine Yin, dont l'élément central est la terre et qui a pour caractère obscur. L'autrice utilise ici l'enseignement classique de la faiblesse et la souplesse de l'eau pouvant se changer en force pour créer une atmosphère philosophique. Ainsi, en associant le concept de Yin à la féminité et à la nourriture, elle ajoute une teinte « taoïste » dans la vie « chinoise » de Lucette.

De plus, Waï Ming est présenté dans le roman comme l'incarnation de l'idéal du lettré traditionnel chinois :

Waï Ming avait commencé à peindre le deuxième jour de notre liaison. Pour thème, il avait choisi les huit vues du palais d'Été situé près de Pékin. Ses parents et lui s'y étaient rendus plusieurs fois et il retraçait tout de mémoire, chaque colonne, chaque langue de dragon dressée au bord des toits, le moindre motif en mousse des jardins.

– D'une toise sont les montagnes, d'un pied les arbres, d'un pouce les chevaux, d'une ligne les hommes. Lointains, les arbres sont dépourvus de branches ; lointaines, les montagnes sont privées de rochers ; lointaines, les eaux n'ont plus de vagues ; lointains, les hommes n'ont pas d'yeux... Connais-tu la merveilleuse histoire de ce peintre dont le paysage était si parfait qu'il était entré dedans et s'y était perdu ? (PMJ, 112)

Le portrait de Waï Ming est en parfait accord avec les descriptions de Lisa Bresner dans son ouvrage *Le Sculpteur de femmes* et dans son mémoire de maîtrise. Il est décrit comme un artiste qui maîtrise les arts de la calligraphie et de la peinture chinoise, qui intègre les principes du taoïsme dans sa création artistique, et qui, dans sa quête de l'harmonie entre l'homme et la nature, exprime cette relation à travers des techniques qui, plutôt que de représenter directement les sujets, les dissimulent, les tournent autour, les suggèrent à la façon de la poésie. En dressant ce portrait, l'autrice donne une dimension artistique à la vie « chinoise » de Lucette.

Le comble de cette tentation de reconstruire l'identité culturelle se trouve dans la construction du mythe personnel « Lili Baï » :

Lui [Waï Ming] aussi avait déformé mon nom et féminisé un poète chinois du VIII^e siècle pour me baptiser. L'authentique Li Baï s'était noyé un soir d'hiver. Il se promenait en barque et avait voulu embrasser le reflet de la lune sur les eaux. (PMJ, 106)

Dans le roman, Lisa Bresner reconstruit l'identité de Lucette en la nommant « Lili Baï », en référence au célèbre poète chinois Li Bai (*Lǐ Bái* 李白), considéré comme l'un des grands maîtres de la poésie de la dynastie Tang. Ses poèmes sont remarquables pour leur qualité imagée et lyrique, leurs métaphores et leurs symboles, ainsi que pour leur musicalité et leur rythme. Ils expriment la beauté de la nature et les sentiments les plus profonds des êtres humains, un héritage poétique qui continue d'inspirer les poètes au fil des siècles. La légende raconte que le poète est mort noyé, tombé ivre d'un bateau alors qu'il tentait d'enlacer le reflet de la lune dans l'eau. Cette mort légendaire, dans un geste « narcissique », est étrangement liée à la naissance de Lisa Bresner, née un jour de la Saint-Narcisse, peut-être l'une des raisons pour lesquelles l'autrice a choisi Li Bai comme modèle littéraire et identitaire. Tout cela suggère une certaine

dose de narcissisme chez Lisa Bresner ainsi que la posture littéraire qu'elle choisit de se projeter, se prenant pour une version moderne féminine du grand poète Li Bai.

Jusqu'à présent, nous pouvons voir que dans le roman, le processus de reconstruction de l'identité est basé sur la langue et la culture chinoises, allant de l'agencement de l'atelier et des repas quotidiens jusqu'au nom du protagoniste. À première vue, il semble que l'autrice ait trouvé un certain équilibre intérieur en utilisant la langue et la culture chinoises, et que sa nouvelle « identité chinoise » et sa création littéraire se déploient dans un éventail de réconciliation où le bien et le mal, le vide et le plein, la vie et la mort s'entremêlent et se transforment en leur opposé, de sorte qu'elle s'éveille entre le fantasme et la réalité.

Cependant, l'équilibre manifesté dans cette nouvelle identité est en réalité fragile et rempli de contradictions. L'autrice semble être tombée dans un piège en stéréotypant l'identité culturelle. En effet, dans cette nouvelle identité culturelle, présentée par Lucette à travers diverses connaissances traditionnelles chinoises, on ressent clairement la détermination de l'autrice à s'ancrer en Chine, mais on perçoit également une certaine forme de « désespoir ». La vie à la chinoise de Lucette semble trop « pleine ». Bien qu'elle aspire à cette « terre promise » qu'est la Chine, de nombreux passages du roman reflètent une incapacité à accepter son identité d'origine. En règle générale, une reconstruction positive de l'identité culturelle repose sur une harmonie entre la culture de l'autre et sa propre culture. Cependant, dans ce roman, de nombreux stéréotypes créent une distance entre cette nouvelle identité culturelle et la véritable culture chinoise, laissant cette reconstruction devenir une sorte de « fugue culturelle ». La culture chinoise semble être une « voie de salut » qui apparaît au moment opportun dans la vie de l'autrice, un « choix fortuit » plutôt qu'un « choix nécessaire ». Malgré toute la richesse et la merveille de la culture chinoise, elle ne semble cependant pas être suffisante pour guérir les blessures de l'âme de l'autrice.

Dans son article « Stéréotypes culturels et constructions identitaires », Florent Kohler fait une comparaison entre le concept de stéréotype et celui d'hallucination en psychologie :

Mieux vaudrait établir que le stéréotype est aussi bien processuel que formel, tout comme en psychiatrie le terme « hallucination » désigne à la fois un processus psychique altéré et la scène produite par cette altération. Le choix de ce comparant n'est pas anodin. L'hallucination se caractérise, en effet,

par un trouble de la perception qui ne fait plus la distinction entre produit de l'imagination et perception du réel. Or le stéréotype agit, en quelque sorte, de la même manière⁵⁰⁷.

Cette comparaison explique bien le rôle des stéréotypes dans la reconstruction identitaire chez Lisa Bresner, c'est-à-dire de voir une identité chinoise imaginaire et idéalisée comme une échappatoire spirituelle.

Cependant, contradictoirement, Lisa Bresner semble être consciente de ce « déséquilibre mental » qui se trouve dans la nouvelle identité culturelle qu'elle a construite. En effet, dans le roman, le personnage de Waï Ming, qui incarne tous les fantasmes de Lucette liés à l'amour paternel, l'amour, la culture et l'art chinois, la guérison et l'évasion, est finalement décrit comme un « imposteur ». Dans le roman, Waï Ming raconte à Lucette qu'il est né à Pékin et qu'il emmènera rencontrer ses parents à Pékin. Il leur a déjà envoyé la lettre que Lucette leur avait écrite. Mais la réalité est tout autre. Lorsque Lucette a finalement ouvert la boîte verrouillée de Waï Ming, les objets à l'intérieur ont révélé la vérité :

– Un extrait d'acte de naissance qui parlait de Waï Ming, né à Paris en 1949.

– Deux certificats attestant le double décès de M. et Mme Ming, nés à Pékin respectivement en 1911 et en 1932.

– Deux enveloppes.

L'une contenait la carte postale de mon père, et l'autre, la lettre que j'avais écrite pour les parents de Waï Ming. (PMJ, 146)

La désillusion de l'idéalisation de Waï Ming semble marquer la fragilité de la nouvelle identité que l'autrice a reconstruite et révèle une ambiguïté au sein de son roman familial. Lisa Bresner semble être consciente du fossé qui existe entre la Chine réelle et celle qu'elle a créée pour elle-même, comme un refuge spirituel. « C'est tout, je peins pour me souvenir de ce que je n'ai jamais vu » (PMJ, 148), dit Waï Ming, ce qui semble être une façon pour l'autrice de transmettre ses propres sentiments. Comme le suggère le titre du roman, « Pékin est mon jardin », Pékin existe dans la carte postale envoyée par un père disparu, dans les mensonges d'un amant imposteur, dans les fantasmes d'une jeune fille de treize ans, dans les coups de pinceau du peintre chinois et dans le magasin chinois du 13^{ème} arrondissement de Paris, mais il n'existe nulle part dans la Chine réelle. « Seule une vie fictive permettrait de toucher au fond de cette vie⁵⁰⁸ », écrit Lisa Bresner. Il apparaît que l'autrice a conscience que « l'identité chinoise »

⁵⁰⁷ Florent Kohler, « Stéréotypes culturels et constructions identitaires », Florent Kohler (dir.), *Stéréotypes culturels et constructions identitaires*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2007, p. 5-31.

⁵⁰⁸ Fonds Lisa Bresner, une page de tapuscrit isolée, Caen, IMEC, BSN 7.3.

qu'elle essaie de construire et la « vie chinoise » qu'elle poursuit ne se réduisent qu'à un roman ou à un film, comme elle l'écrit à la fin du roman :

Quand l'avion est passé au-dessus de la Russie, [...], l'hôtesse a annoncé qu'un film allait nous être projeté. [...] Nous avons regardé le générique défiler sur le petit écran. Soudain, j'ai pointé mes baguettes vers l'image :

– Le titre du film, regarde ces sept idéogrammes ! (PMJ, 149)

Dans le roman, l'idée que Waï Ming, perçu comme l'incarnation d'une vie chinoise idéale par le protagoniste, se révèle être un imposteur souligne, avec une acuité troublante, que la quête de la Chine n'est, en fin de compte, qu'une poursuite d'une Chine imaginaire, une construction intérieure plutôt qu'une réalité tangible. Lisa Bresner semble utiliser Waï Ming comme un miroir reflétant sa propre relation avec la Chine : une relation fondée non sur l'expérience vécue, mais sur des rêveries, des désirs et peut-être même des illusions. Le fait que Pékin, malgré son importance dans le titre et dans les idéogrammes, n'apparaisse jamais véritablement dans le roman renforce cette idée. Pékin, et par extension la Chine, se dessinent comme une idée, un symbole, une aspiration, mais jamais comme un lieu concret ou palpable.

C'est comme si l'autrice cherchait à révéler que la réalité, ou du moins la réalité telle qu'elle pourrait être appréhendée, importe peu pour le personnage ou pour elle-même. Ce qui prédomine, c'est l'imaginaire, le construit, ce qui est façonné par une volonté délibérée. Ce qui la captive, ce n'est pas une Chine authentique, mais une Chine rêvée, une Chine qui prend vie dans son esprit et dans son écriture, une Chine qui, en vérité, n'existe pas.

Cette approche permet à l'autrice de forger un espace littéraire où elle peut explorer les thèmes de l'identité, de la perte et de la quête personnelle, sans se laisser entraver par les contraintes du réel. Elle confère également au roman une dimension universelle, où la quête de la Chine devient une métaphore de toute quête identitaire ou de la recherche de quelque chose d'insaisissable : une enfance évanouie, un amour évanescent, ou une compréhension du monde et de l'altérité. Ce qui est recherché n'est jamais véritablement trouvé, car il n'existe peut-être que dans l'esprit de celui qui le poursuit ; les vérités les plus profondes ne peuvent être saisies que par le prisme de la fiction.

Chez Lisa Bresner, la quête de la Chine incarne la nature contradictoire de l'évasion : le personnage aspire à quelque chose de tangible et de réel, mais se heurte constamment à des constructions imaginaires. Cette quête se mue alors en une exploration des frontières de l'imaginaire et de la fiction, cherchant à résoudre les contradictions de l'existence où réalité et

rêve se trouvent en perpétuelle tension. Tout au long de sa carrière littéraire, s'étendant sur plus d'une décennie, cette contradiction imprègne l'ensemble des œuvres de Lisa Bresner. D'une part, elle s'efforce de reconstruire son identité culturelle à travers la langue et la culture chinoises, en quête d'un équilibre intérieur ; mais le fossé entre la Chine intérieure et la Chine réelle ne cesse de créer un déséquilibre, réveillant un passé difficile à porter. Il semble que la Chine, qu'elle soit réelle ou imaginée, ne « suffise » pas à guérir les blessures intérieures de l'autrice ni à combler le vide en son cœur. En créant une Chine chimérique et en recourant aux stéréotypes, l'autrice offre une échappatoire aux réalités douloureuses, tout en mettant en lumière la nature illusoire et contradictoire de cette évasion. La quête identitaire du personnage, ou peut-être celle de l'autrice elle-même, se dessine ainsi sous le signe de cette tension entre le désir d'une connexion authentique et la reconnaissance que cette connexion ne peut être qu'imaginaire, et donc, ultimement, fondamentalement insaisissable.

Conclusion

En adoptant trois perspectives – le regard vers soi, le regard vers l'autre, et le regard où l'autre se trouve en soi – nous explorons les trois principaux champs littéraires de Lisa Bresner : la littérature pour la jeunesse, les recherches sinologiques et l'écriture de romans. À travers cette analyse, nous découvrons la vision singulière de l'autrice sur la Chine et le Japon.

Ces trois axes majeurs, qui tissent l'œuvre de notre « sculptrice d'idéogrammes », peuvent chacun être représentés par un idéogramme révélant toute leur profondeur et richesse.

Le regard vers soi, symbolisé par l'idéogramme 夢 (*mèng*), « rêve », plonge au cœur de la littérature jeunesse, un espace où l'autrice redécouvre une enfance perdue. À travers ses récits et contes, elle reconstruit un monde d'innocence et de sagesse, où le rêve devient un moyen d'explorer et de structurer l'identité culturelle. Ce processus introspectif est une quête de reconnexion avec l'enfance, où l'imaginaire et la réalité se mêlent pour offrir une nouvelle compréhension de soi.

À travers ce rêve, l'autrice revisite des souvenirs et des émotions, qu'elle recompose dans un cadre poétique et imaginaire. Ce 夢, présent dans *Quatremers le Céleste*, se cache dans un noyau de pêche qui fleurit dans le rêve ; dans *Étymologies animées*, il se déploie sous forme de poème enfantin : « Chatouillé par des brins de paille 𪛗 / Je me frotte les yeux et je baille 𪛘 / Par le toit de ma maison, les étoiles sont entrées 𪛙 / Et sous mon oreiller, la lune s'est glissée 夕 . » (QQ) Dans *Un rêve pour toutes les nuits*, le rêve se dissimule dans les idéogrammes tout au long des quatre aventures à travers la Chine, tandis que dans *Misako*, il se transforme en silence suspendu au-dessus de cinq ponts...

Toutes ces œuvres de littérature pour la jeunesse témoignent de la quête intérieure de l'autrice, où l'enfance devient un territoire de redécouverte, empreint de sagesse et d'esthétique orientale. Le rêve se fait miroir introspectif, reflétant à la fois une vision idéalisée de l'enfance et une exploration des multiples identités que l'autrice embrasse à travers les cultures chinoise et japonaise.

Le regard tourné vers l'autre, symbolisé par les idéogrammes 風流 (*fēngliú*, *fēng* 風, le vent, et *liú* 流, les flots), « élégance raffinée » ou « libertinage », imprègne les recherches sinologiques de l'autrice. À travers ses études, ses traductions et ses créations littéraires, elle

explore la culture chinoise avec curiosité et respect, cherchant à saisir l'essence des traditions orientales tout en y insufflant sa touche personnelle.

Ce concept de 風流 s'incarne dans l'esprit aventurier de Matteo Ricci et Léon Wieger, dans la fascination et l'imagination libre de Marco Polo et Daniello Bartoli, et dans les multiples facettes de Robert Van Gulik. Leurs enseignements et inspirations sont comme un vent qui caresse le visage de l'autrice, comme des flots nourrissant sa créativité. On retrouve également ce 風流 dans la spiritualité chinoise, où les anciens lettrés composaient des poèmes en buvant du vin au bord des ruisseaux, et où l'on ne sait pas si c'est le vent qui guide Lie Zi ou si c'est lui qui chevauche le vent. Ce 風流 évoque aussi une dimension érotique, où ce terme prend le sens de libertinage, et où les éléments naturels – vent, flots, nuages, pluie, rosée, branche, fleurs – deviennent le langage poétique de l'intime. Il s'inscrit également dans une dimension sacrée, où le vent est associé à la folie et à la mélancolie, tandis que les flots abritent l'âme endormie du poète Qu Yuan...

L'idéogramme 愛 (ài), « amour », incarne la manière dont l'autre se reflète en soi, une dimension essentielle dans les romans de l'autrice. Dans ses œuvres, l'amour ne se limite pas à une émotion romantique ou passionnelle ; il est un principe fondamental qui éclaire la relation entre soi et l'altérité. Cet amour peut se révéler destructeur, rédempteur ou ambigu, reflétant la dualité et la complexité des relations humaines. À travers cette notion, l'autrice explore comment l'autre – qu'il s'agisse d'un être aimé, d'une culture étrangère ou d'une partie refoulée de soi-même – devient une composante de l'identité personnelle.

Dans ses romans, ce 愛 se manifeste à travers les différentes facettes de l'identité des personnages, qui coexistent, s'affrontent et finissent par se réconcilier dans un perpétuel processus d'amour et de conflit. Il se retrouve dans la myopie, dans *Vexations*, dans le mystérieux sortilège de l'ALIGATO, dans l'œil arraché, les cheveux coupés, les dents extraites, les excréments parfumés et jusque sur la peau. L'amour, c'est « l'excrément de l'esprit » (MTE, 85) ; aimer, c'est « avaler le cœur de l'autre » (TIJB, 125), se sacrifier, voire « se tuer à moitié » (LT, 57)...

Chez Lisa Bresner, l'amour apparaît comme une force paradoxale, à la fois créatrice et destructrice, explorant la profondeur des relations humaines et la complexité des identités. Cette force se dévoile à travers des métaphores saisissantes, ainsi que par des scènes et gestes extrêmes, traduisant la violence et l'intensité des émotions. Dans les romans de l'autrice,

l'amour va bien au-delà de la simple émotion romantique : il devient une quête existentielle où les personnages sont poussés à dépasser les limites de leur identité pour intégrer l'autre en eux-mêmes.

Cela fait maintenant dix-sept ans que Lisa Bresner nous a quittés, mais ses œuvres et son parcours fulgurant demeurent vivants dans les esprits. À Nantes, la médiathèque Lisa-Bresner perpétue son héritage en organisant divers événements et activités littéraires et culturelles, continuant ainsi à transmettre, aux jeunes lecteurs comme aux adultes, un riche savoir linguistique et culturel. En 2017, la maison d'édition MeMo a réédité *Quatremers le Céleste*, et en 2019, Actes Sud a réédité l'album *Un rêve pour toutes les nuits*. Cette année, l'écrivain Damien Robin lui a consacré un essai intitulé *Traits de lumière : Lisa Bresner, une fulgurance*.

Notre étude, première recherche universitaire consacrée à Lisa Bresner, a pour objectif de permettre une compréhension générale de ses œuvres à travers l'analyse des textes, en particulier sous l'angle de la langue et de la culture chinoises. En quelque sorte, notre démarche s'inscrit dans la continuité de celle qu'avait initiée Lisa Bresner en 1997, lorsqu'elle cherchait à « sortir de l'oubli » l'œuvre de Léon Wieger :

Du vivant du Père Léon Wieger, son œuvre a été largement connue et saluée. Mais depuis les années cinquante, alors que son travail sur la Chine antique demeure un outil essentiel pour les sinologues, un silence s'est fait tant autour de sa vie qu'autour de ses ouvrages. J'espère que ces bribes biographiques, en attendant un hommage plus conséquent, permettront de sortir un grand sinologue de l'oubli⁵⁰⁹.

En raison de nos connaissances limitées, de notre compréhension partielle et de nos capacités d'analyse restreintes, il est inévitable que notre étude des œuvres de Lisa Bresner présente certaines insuffisances, erreurs ou aspects nécessitant des approfondissements. Les thèmes et la richesse des œuvres de Lisa Bresner ouvrent encore de nombreuses pistes de recherche qui méritent une exploration plus détaillée et approfondie, comme par exemple :

- Une étude psychanalytique et comparative de l'œuvre de Lisa Bresner avec celle d'autres autrices telles que Sylvia Plath ou Nelly Arcan ;

- Une comparaison entre Lisa Bresner et Marguerite Duras, portant sur la langue, les figures de style, le ton et le rythme de leurs romans, les métaphores employées, les thèmes

⁵⁰⁹ Lisa Bresner, « Les Pères de la sinologie : de la méthode Ricci aux remèdes de Léon Wieger », *Diogène*, n° 178, avril-juin 1997, p. 109.

abordés, les sources d'inspiration, la relation entre la vie personnelle et l'écriture, leurs romans « autobiographiques », ainsi que le lien entre écriture et cinéma, etc. ;

- Une étude de traductologie des traductions réalisées par Lisa Bresner d'œuvres classiques chinoises ;

- Une étude comparative des livres pour enfants de Lisa Bresner avec d'autres albums pour la jeunesse dans le cadre de « l'image de la culture asiatique dans la littérature de jeunesse en France », ou dans une approche plus générale sur « le bilinguisme et le multilinguisme dans les albums pour la jeunesse », « l'enseignement culturel et transculturel à travers la littérature pour la jeunesse », ou encore « la didactique des langues à travers les livres pour enfants », etc. ;

- Une enquête biographique et documentaire sur la vie de Lisa Bresner ;

- ...

Nous espérons que ce travail, en tant que contribution initiale, pourra « jeter une brique pour attirer du jade (*pāo zhuān yǐn yù* 抛砖引玉⁵¹⁰) », encourager d'autres chercheurs et spécialistes à approfondir l'étude de Lisa Bresner et inciter un plus large public à découvrir et apprécier le charme unique de son œuvre.

⁵¹⁰ C'est une métaphore chinoise qui signifie offrir une contribution modeste (la brique) pour inciter d'autres à apporter des contributions plus précieuses ou plus importantes (le jade). On l'utilise souvent pour exprimer l'idée que l'on propose une idée ou un travail, en espérant que cela incitera d'autres personnes à proposer quelque chose de meilleur ou de plus approfondi.

Bibliographie

1. Corpus d'étude

1.1 L'œuvre de Lisa Bresner

Romans

Le Sculpteur de femmes, Paris, Gallimard, 1992.

Le Rideau d'Azur, Paris, Fondation Cartier pour l'art contemporain, 1993.

L'Heure Bleue, inédit, Fonds Lisa Bresner, Caen, IMEC, 1993.

Ma Tendre Ennemie, Paris, Gallimard, 1994.

Hong Kong Souvenir, Paris, Gallimard, 1995.

La Vie chinoise de Marianne Pêche, Paris, Gallimard, 1996.

Zoo, Nantes, Michel Baveray Éditeur, 1999.

Lao Tseu, Arles, Actes Sud, 2000.

Les Voix de la pleine lune, Nantes, Michel Baveray Éditeur, 2000.

Pékin est mon jardin, Arles, Actes Sud, 2003.

Traductions et essais

Lie Zi : Du Vide Parfait, Paris, Rivages, 1999.

Vingt-trois délices : l'album d'un amateur, Paris, Gallimard, 2000.

Affaires résolues à l'ombre du poirier : un manuel chinois de jurisprudence et d'investigation policière du XIIIe siècle, Paris, Albin Michel, 2002.

Tuiles intactes et jades brisés : petits traités sur la Chine, Arles, Philippe Picquier, 2003.

Pouvoirs de la mélancolie : chamans, poètes et souverains dans la Chine antique, Paris, Albin Michel, 2004.

Traduction du chinois en français de quelques extraits du roman *Riz* de Su Tong avec Emma Lemoine, *La Nouvelle Revue Française*, mai 1998, n° 544, p. 78-85.

Littérature pour la jeunesse

Un cheval blanc n'est pas un cheval : cinq énigmes chinoises, Paris, L'École des loisirs, 1995.

Quatremers le Céleste, Nantes, MeMo, 1996.

Collection étymologie animée : Qui es-tu, que fais-tu ? (1998-2001), Nantes, MeMo, 2013.

Foming et le trésor des mers, Paris, Flammarion, 1999.

Un rêve pour toutes les nuits, Arles, Actes Sud Junior, 1999.

Lully de Chine en Chine, Paris, Gallimard Jeunesse, 2000.

Contes chinois : le Bouvier et la Tisserande, Paris, L'École des loisirs, 2000.

Sagesses et malices de la Chine ancienne, Paris, Albin Michel, 2000.

Les dix soleils amoureux des douze lunes, Arles, Actes Sud Junior, 2001.

Les douze animaux des quatre vents, Paris, Éditions Desclée de Brouwer, 2003.

Misako, Nantes, MeMo, 2003.

Le Secret d'un prénom, Arles, Actes Sud Junior, 2003.

Mélilotus et le mystère de goutte-sèche, Arles, Actes Sud Junior, 2003.

Lily-Rose au pays des mangas, Arles, Actes Sud Junior, 2004.

Mon 1^{er} livre de chinois, Arles, Philippe Picquier, 2004.

Mélilotus et le cavalier sans visage, Arles, Actes Sud Junior, 2005.

Le Voyage de Mao-Mi, Arles, Actes Sud Junior, 2006.

Mes premières leçons de chinois, Arles, Philippe Picquier, 2007.

Kanji, Arles, Philippe Picquier, 2007.

Ka, Arles, Philippe Picquier, 2007.

8H29, Arles, Actes Sud Junior, 2008.

Mémoire de maîtrise à l'INALCO

L'Art du colophon dans la peinture chinoise 書法不是寫字, inédit, Fonds Lisa Bresner, Caen, IMEC, 1992.

Articles

« Mélancolie du pouvoir. Pouvoir de la mélancolie : Maladies de l'âme et exercice du pouvoir dans la Chine antique », *Psychiatrie Française*, Hors-série, automne, 1998.

« La voie des graines, l'érotisme chinois et le végétal », *La nouvelle revue française*, mai 1998, p. 75-77.

« Les Pères de la sinologie : de la méthode Ricci aux remèdes de Léon Wieger », *Diogène*, n° 178, avril-juin 1997.

« Les vingt-trois délices de monsieur Cinq Saules », *L'Infini*, n° 67, automne 1999, p. 63-66.

« Un moine, deux femmes, mille postures : fascination et métaphores », *L'Infini*, n° 57, printemps 1997.

« Parades chinoises : des difficultés de traduire l'Être et le Non-Être en chinois », *L'Infini*, n° 53, printemps 1996.

« Diverses positions de fleur au combat », *Immédiatement*, le 14 juin 2000.

« Ici, il neige des pétales de cerisier », *Libération*, Tribune, le 21 avril 2001. Disponible en ligne à l'adresse : https://www.liberation.fr/tribune/2001/04/21/ici-il-neige-des-petales-de-cerisier_362087/.

« Les ailes d'Ashmi », *Bonnes vacances !*, Paris, Gallimard Jeunesse, 2004, p. 61-67.

« La femme pourpre », *Troubles de femmes : nouvelles érotiques*, Paris, SPENGLER éditeur, 1994, p. 81-87.

Théâtre

Pas un jour sans une ligne / Nulla dies sine linea (35'), fiction radiophonique, France Culture, le 18 mai 2002.

Cinéma

Réalisatrice :

Misako, court-métrage (13'35"), Wacky Films, 2004.

Mes Autres, court-métrage (3'30"), réalisé pendant les Ateliers d'Angers (Premiers Plans), 2005.

Scénariste :

Calamity Jane, long-métrage, librement adapté des lettres à sa fille de Calamity Jane, 2003, co-écrit avec Luise Thermes, 31 Juin Films production, 2003.

Actrice :

Feuilleton, court-métrage de Enola S. Cluzeau, École Léonard de Vinci, Nantes, mars 2005.

Gentille, long-métrage de Sophie Fillières, Pierre Grise production, novembre 2004.

PJ, série France 2, épisode 89, Ambitions, 2004.

L'élixir, court-métrage de Camille Loteau, Nantes, 2004.

1.2 Documents audiovisuels

Interviews radiophoniques

Rencontre avec des écoliers de Bordeaux, l'émission *Hauts de Radio*, le 15 octobre 1999.

Interview pendant l'émission *For Intérieur* sur France Culture, le 2 novembre 2003.

Disponibles en ligne à l'adresse : <http://lisabresner.free.fr/docsonores.html>.

Passages télévisuels et performances

Présentation du roman *Le Sculpteur de femmes*, Fiction, 1992.

Rencontre avec le cinéaste Alain Corneau, ARTE, 1992.

Interview dans l'émission *Chinagora* sur Paris Première, le 12 octobre 1992.

Interview dans *Le Cercle de Minuit*, France 2, le 13 décembre 1993.

Interview dans *Place au Livre*, TF1, le 8 juin 1995.

Interview dans *Qu'est-ce qu'elle dit Zazie*, n° 79, le 28 novembre 1996.

Interview dans *Cinéma d'ici*, France 3, 2004.

Interview dans *Lire en Fête*, France 3, 2003.

Interview dans *Questions à...*, 2004.

Lecture et performance autour du livre *Vingt-trois délices*, Nantes, le 13 octobre 2000.

Disponibles en ligne à l'adresse : <https://www.youtube.com/@lisabresner/videos>.

Interview dans l'émission *Caractères*, France 3, le 11 septembre 1992.

Disponible en ligne à l'adresse : https://wikinabia.com/Fichier:Bresner_Rapp_1992.mp4.

1.3 Dossiers de presse

BARRAU, Franck, « Des artistes, une ville : Lisa Bresner, l'insolence du talent », *Talents* 44, n° 13, mars 1997.

BARILLÉ, Elisabeth, « La Chine intime et espiègle de Lisa Bresner », *Atmosphères*, mars 2000.

DANIELOU, Emmanuel, « Lire en fête, chapitre I », *Lire en fête*, 1998.

DROIT, Roger-Pol, « Traduit du rien », *Le Monde*, vendredi 21 janvier 2000, VII.

GUIDET, Thierry, « Le voyage en Chine d'un marin nantais », *Ouest-France*, lundi 3 juin 1996.

MORVAN, Daniel, « Lisa Bresner, ivre d'amour et de chinois », *Ouest France*, 17 mars 2003.

MORVAN, Daniel, « Premier clap nantais pour Lisa Bresner », *Ouest-France*, le 9 janvier 2004.

NAIMSKI, Laure, « L'ombre chinoise de la jeune romancière Lisa Bresner », *L'Hebdo de Nantes*, 13 avril 2000.

PENNEC, Marc, « À Nantes, Lisa la Chinoise rayonne », *Ouest France*, 25 août 2000.

PENNEC, Marc, « Les éditions MeMo : le goût des belles rencontres », *Ouest-France*, 25 août 2000.

PENNEC, Marc, « Lisa Bresner, chinoise de cœur », *Ouest France*, 18 novembre 2001.

SALAÛN, Francis, « Le monde vu par cinq jeunes réalisateurs ».

« Lisa Bresner : des journées entières dans les livres », *Presse Océan*, 30 juin 1999.

1.4 Archives conservées à l'IMEC

Les notes, manuscrits et correspondances provenant du Fonds Lisa Bresner à l'IMEC sont détaillés dans les annotations spécifiques du corps du texte.

Consultations sur place effectuées aux dates suivantes :

- du 29 octobre 2019 au 31 octobre 2019 ;
- du 1^{er} septembre 2020 au 4 septembre 2020 ;
- du 22 septembre 2020 au 25 septembre 2020 ;
- du 29 septembre 2020 au 2 octobre 2020 ;
- du 5 décembre 2023 au 8 décembre 2023 ;
- du 20 août 2024 au 23 août 2024.

Archives consultées :

BSN 1.1 : Les enquêtes de Mélilotus (2006) (projet, scénario, manuscrits, échange éditorial, échange avec l'illustrateur, exemplaires, notes personnelles)

BSN 1.2 : Les enquêtes de Mélilotus (2003-2004) (projet, manuscrits, exemplaires, échange avec l'illustrateur)

BSN 1.4 : *8H29* (notes personnelles, scénarios, manuscrits)

BSN 2.1 : Œuvre littérature jeunesse (1996-2007) (tapuscrits et manuscrits de *Quatremers le Céleste*, fiches publicitaires, manuscrits)

BSN 2.2 : *Ka* (brouillons, notes personnelles, manuscrits)

BSN 2.3 : *Ka* (exemplaires)

BSN 2.4 : *Lily-Rose au pays des mangas* (scénarios, manuscrits, photos, notes personnelles, correspondances)

BSN 2.5 : *Un rêve pour toutes les nuits* (exemplaires, fiches publicitaires, manuscrits)

BSN 3.1 : *Ba San*, une histoire illustrée avec des caractères chinois (manuscrits, projets, dessins)

BSN 3.2 : *Lisako* (projet manuel japonais, manuscrits, dessins, dossiers de l'exposition sur Lisa Bresner à Nantes en 2013-2014)

BSN 4.1 : *Misako* (scénarios, manuscrits, plan de tournage, échange avec l'équipe de travail, devis pour la réalisation de deux court-métrages en vidéo)

BSN 4.2 : *Misako* (scénarios, photos, manuscrits)

BSN 4.3 : *Misako* (notes personnelles, photos, manuscrits)

BSN 4.4 : *Misako* (scénarios, dessins, projets d'écriture)

BSN 4.5 : *Misako* (manuscrits)

BSN 4.6 : *Misako* (scénarios)

BNR 5.1 : *Le Sculpteur de femmes* (résumé de l'histoire en chinois, manuscrits)

BNR 5.2 : *L'Heure Bleue* (carnets, manuscrits, exemplaires)

BNR 5.3 : *Ma Tendre Ennemie* (résumé de l'histoire en chinois, manuscrits, carnets, dessins, album photo idéogrammes)

BSN 5.4 : *La Vie chinoise de Marianne Pêche* (notes personnelles, carnets, manuscrits, exemplaires, liste de consultations à la Villa Médicis)

BSN 5.5 : *Kiss of the dragon* (manuscrits, tapuscrits)

BSN 6.1 : Brouillons (notes personnelles, projets d'écriture, manuscrits, carnets)

BNR 6.2 : Fiches lectures (manuscrits, notes de lecture, tapuscrits, brouillon, carnets)

BSN 6.3 : *Pas un jour sans une ligne* (manuscrits)

BSN 6.4 : Gestion de l'œuvre (rencontres auteurs, ateliers, interviews, promotions, fiches publicitaires, dossiers de presse)

BSN 7.1 : Mémoire de licence à l'INALCO *L'Art du colophon dans la peinture chinoise* (manuscrits, tapuscrits, exemplaires)

BSN 7.2 : *Pouvoirs de la mélancolie* (exemplaires, tapuscrits)

BSN 7.3 : *Pouvoirs de la mélancolie* (manuscrits, notes personnelles)

BSN 8.1 : *Du Vide parfait : Lie Zi* (manuscrits, notes personnelles)

BSN 8.2 : Traductions (manuscrits, tapuscrits, carnets, notes personnelles, documentation)

BSN 8.3 : *Clefs pour les rêves chinois* (manuscrits, carnets, dessins)

BSN 8.4 : 133 fiches cartonnées comportant des idéogrammes (jeu de cartes)

BNR 9.1 : Notes des cours de Jacques Pimpaneau à l'INALCO (1989-1990)

BSN 9.2 : Études de chinois (manuscrits, carnets)

BSN 9.3 : Études de chinois (manuscrits, manuels, carnets)

BSN 9.4 : Études de chinois (notes personnelles, notes de cours, carnets)

BSN 10.1 : Études de chinois (manuscrits)

BSN 10.2 : Études de chinois (carnets, notes de cours)

BSN 10.3 : Études de chinois (manuscrits)

BSN 10.4 : Études de chinois (manuscrits, carnets)

BSN 11.1 : Études de chinois (notes de cours, manuels)

BSN 11.2 : Études de chinois (notes de cours, manuscrits)

BSN 12.1 : Études de chinois (manuscrits, carnets)

BSN 12.2 : Études de chinois (manuscrits, notes de cours)

BSN 12.3 : Études de chinois (notes de cours, manuels)

BSN 12.4 : Études de chinois (manuscrits, notes de cours, notes personnelles)

BSN 13.1 : Dessins (enfance, adolescence)

BSN 13.2 : Dessins (adulte)

BSN 13.3 – 13.4 : Photos de danse

BSN 14.1 – 14.14 : Photographies

BSN 15.1 – 15.7 : Photographies

BSN 16.1 – 16.6 : Photographies

BSN 17.1 – 17.7 : Dossiers de presse

BSN 18.1 – 18.2 : Dossier de presse

BSN 24.1 : Correspondances éditoriales

BSN 24.2 : Correspondances éditoriales

BSN 43 – 45 : Bibliothèque personnelle de Lisa Bresner

2. Ouvrages littéraires complémentaires

ARCAN, Nelly, *Putain*, Paris, Seuil, 2002.

ARCAN, Nelly, *Folle*, Paris, Seuil, 2005.

BARTHES, Roland, *S/Z, Œuvres complètes*, t. 2, Paris, Seuil, 1994.

BATAILLE, Georges, *L'Expérience intérieure*, Paris, Gallimard, 1943.

BATAILLE, Georges, *Madame Edwarda / Le Mort / Histoire de l'œil*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1956.

BATAILLE, Georges, *L'Érotisme*, Paris, Minuit, 1957.

BATAILLE, Georges, *Œuvres complètes*, tome 1, Paris, Gallimard, 1970.

BATAILLE, Georges, *Les Larmes d'Éros*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1971.

BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes de Charles Baudelaire, IV., Petits Poèmes en prose*, Michel Lévy frères, 1869.

BLANCHOT, Maurice, *La Folie du jour*, Paris, Gallimard, 2002.

CLAUDEL, Paul, *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, 1965.

CHENG, François, *Enfin le royaume*, Paris, Gallimard, 2018.

DE BRUYCKER, Daniel, *Poèmes de Hou Dang Ye*, Éditions l'Amourier, 2000.

DE PISE, Rusticien, *Le Livre de Marco Polo : Citoyen de Venise, conseiller privé et commissaire impérial de Khoubilaï-Khaân*, Paris, Firmin Didot, 1865.

DEVYNCK, Hélène, *Impunité*, Paris, Seuil, 2002.

DOSTOÏEVSKI, Fédor, « Deux suicides », *Journal d'un écrivain*, traduit par J.-Wladimir Bienstock et John-Antoine Nau, Charpentier, 1904.

DOSTOÏEVSKI, Fédor, *La Douce*, traduit du russe par André Markowicz, Actes Sud, 1992.

DOUBROVSKY, Serge, *Fils*, Paris, Gallimard, 1977.

DURAS, Marguerite, *Moderato cantabile*, Paris, Minuit, 1958.

DURAS, Marguerite, *Le Marin de Gibraltar*, Paris, Flammarion, 1962.

DURAS, Marguerite, *L'Amant*, Paris, Minuit, 1984.

- DURAS, Marguerite, *L'Amant de la Chine du Nord*, Paris, Gallimard, 1991.
- DURAS, Marguerite, *India Song*, Paris, Gallimard, 1991.
- DURAS, Marguerite, *La Vie matérielle, Marguerite Duras parle à Jérôme Beaujour*, Paris, Gallimard, 2001.
- DURAS, Marguerite, *Les Yeux bleus cheveux noirs*, Paris, Minuit, 2014.
- DUTRAIT, Noël (tr.), *Riz*, Paris, Flammarion, 1998.
- GRYNPAS, Benedykt (tr.), *Le vrai classique du vide parfait*, Paris, Gallimard, 1961.
- HART, Josephine, *Dangereuse*, traduit de l'anglais par Evelyne Châtelain, Paris, Robert Laffont, 1991.
- HUGO, Victor, *La Légende des siècles*, Hetzel, 1859.
- HUGO, Victor, *Œuvres complètes de Victor Hugo. Actes et paroles. II*, Paris, Albin Michel, 1937-1940.
- LAFITTE, Jean-Jacques (tr.), *Traité du vide parfait*, Paris, Albin Michel, 1997.
- LOTI, Pierre, *Les Derniers jours de Pékin*, Balland, 1988.
- LEVI, Jean (tr.), *Les Fables de Maître Lie*, Saint-Front-sur-Nizonne, Éditions de l'Encyclopédie des Nuisances, 2014.
- MATHIEU, Rémi (tr.), *Élégies de Chu*, Paris, Gallimard, Connaissance de l'Orient, 2004.
- MIAN, Mian, *Les Bonbons chinois*, traduit du chinois en français par Sylvie Gentil, Paris, Seuil, 2004.
- MURAKAMI, Ryû, *Les Bébés de la consigne automatique*, traduit du japonais en français par Corinne Atlan, Arles, Éditions Philippe Picquier, 1996.
- MURAKAMI, Ryû, *Bleu presque transparent*, traduit du japonais en français par Guy Morel et Georges Belmont, Arles, Éditions Philippe Picquier, 1999.
- PLATON, *République*, trad. Victor Cousin, 1822.
- PLATH, Sylvia, *Ariel*, New York, Harper and Row, 1966.
- PLATH, Sylvia, *La Cloche de détresse*, traduit par Michel Persitz, Paris, Gallimard, 1988.

ROSSI, Paul Louis, *Quand Anna murmurait : Anthologie des poésies (1953-1999)*, Flammarion, 1999.

RILKE, Rainer Maria, *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*, Paris, Points, 1995.

RYCKMANS, Pierre (tr.), *Les Entretiens de Confucius*, traduction du chinois, introduction et notes par Pierre Ryckmans, Paris, Gallimard, 1987.

RYCKMANS, Pierre (tr.), *Les Propos sur la peinture du moine Citrouille-Amère*, Paris, PLON, 2007.

SATIE, Erik, *Correspondance presque complète*, réunie, établie et présentée par Ornella Volta, Fayard/IMEC, 2000.

SEGALEN, Victor, *Essai sur l'exotisme*, Paris, Le Livre de Poche, 1999.

SEGALEN, Victor, *Correspondance I (1893-1912)*, Paris, Fayard, 2004.

SHIKIBU, Murasaki, *Le Dit du Genji*, traduit par René Sieffert, Publications orientalistes de France, 2001.

OVIDE, *Les Métamorphoses*, Paris, Éditions de l'Ogre, 2017.

QUIGNARD, Pascal, *Tous les matins du monde*, Paris, Gallimard, 1993.

VAN GULIK, Robert, *Le Jour de grâce*, 10/18, 1994.

VAN GULIK, Robert (tr.), *Trois affaires criminelles résolues par le juge Ti*, un ancien roman policier chinois traduit du chinois en anglais, préfacé, annoté et postfacé par Robert Van Gulik et traduit de l'anglais en français par Anne Krief, Paris, 10/18, 2001.

VERNE, Jules, *Les Tribulations d'un Chinois en Chine*, Paris, Le Livre de Poche, 1976.

YOURCENAR, Marguerite, *Nouvelles orientales*, Paris, Gallimard, 1963.

3. Ouvrages et articles critiques

ARISTOTE, *L'Homme de génie et la mélancolie. Problème XXX, I*, traduction, présentation et notes par Jackie Pigeaud, Paris, Éditions Payot & Rivage, 1988.

ARISTOTE, *La Vérité des songes. De la divination dans le sommeil*, traduit du grec et présenté par Jackie Pigeaud, Paris, Éditions Payot & Rivages, 1995.

BELLASSEN, Joël, « La didactique du chinois et la malédiction de Babel. Émergence, dynamique et structuration d'une discipline », *Études chinoises*, hors-série, 2010, disponible en ligne à l'adresse : <http://www.joelbellassen.com/wp-content/uploads/2019/07/La-didactique-du-chinois-et-la-malediction-de-Babel-in-Etudes-chinoises-HS-2010.pdf>.

BERMAN, Antoine, *La Traduction et la lettre ou l'Auberge du lointain*, Paris, Éditions du Seuil, 1999.

BERNATEAU, Isée, *L'Adolescent et la séparation*, Paris, PUF, 2010.

BURTON, Robert, *Anatomie de la mélancolie*, José Corti, 2004.

BUTLEN, Max, « Que faire des stéréotypes que la littérature adresse à la jeunesse ? », *Le Français aujourd'hui, La littérature de jeunesse : repères, enjeux et pratiques*, 2005/2, n° 149, p. 45-53.

CHUNG, Ook, « La castration créatrice », *Liberté*, octobre 1994, vol. 36, n° 5, p. 129-138.

CHENG, François, *Vide et plein : le langage pictural chinois*, Paris, Éditions du Seuil, 1991.

CHENG, François, *L'Écriture poétique chinoise*, Paris, Éditions du Seuil, 1996.

CHENG, François, *Cinq méditations sur la mort : autrement dit sur la vie*, Paris, Albin Michel, 2013.

CUA, Catherine, *Représenter et traduire la culture à travers l'image : la Chine et le Japon dans l'album illustré jeunesse en France et au Québec (2000-2015)*, thèse de doctorat, Université York, Toronto, 2019.

DANIEL, Yvan, *Littérature française et Culture chinoise*, Paris, Les Indes savantes, 2011.

DE GRÈVE, Claude, *Éléments de littérature comparée*, Paris, Hachette, 1995.

DEBOMBOURG, Héloïse, « Les différents procédés de traduction dans la littérature de jeunesse », *La Clé des Langues*, ENS de Lyon, septembre 2011. Disponible en ligne à l'adresse : <https://cle.ens-lyon.fr/anglais/langue/traduction/les-differents-procedes-de-traduction-dans-la-litterature-de-jeunesse#section-3>.

DEMIÉVILLE, Paul (dir.), *Anthologie de la poésie chinoise classique*, Paris, Gallimard, 1962.

DEMIÉVILLE, Paul, *Choix d'études sinologiques*, Brill, 1973.

DEPIERRE, Roland, « Jade brisé. Lisa Bresner : connaissance et reconnaissance de la Chine », Yang Xiaomin, Zheng Lihua (dir.), *Chine-France : connaître et reconnaître. Septième séminaire interculturel sino-français de Canton*, Paris, Éditions Le Manuscrit, 2017.

DIÉNY, Jean-Pierre, *Pastourelles et magnanarelles. Essai sur un thème littéraire chinois*. Genève/Paris, Droz, 1977.

DUBOIS-MARCOIN, Danielle, LE MANCHEC, Claude, DELAHAYE, Christa, « Le paradoxe du lecteur », *Le Français aujourd'hui, La littérature de jeunesse : repères, enjeux et pratiques*, 2005/2, n° 149, p. 35-44.

ELISSEEFF Danielle, *La Femme au temps des empereurs de Chine*, Paris, Stock, 1988.

FREUD, Sigmund, *L'Interprétation des rêves*, Paris, PUF, 1967.

FREUD, Sigmund, *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse*, Paris, Gallimard, 1984.

FREUD, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985.

FREUD, Sigmund, *Œuvres complètes*, XVII, Paris, PUF, 1992.

FREUD, Sigmund, *Sur la psychanalyse. Cinq leçons données à la Clark University*, Paris, Flammarion, 2010.

FREUD, Sigmund, *Le roman familial des névrosés et autres textes*, Paris, Payot & Rivages, 2014.

FRÒIS, Luis, *Européens et japonais : Traité sur les contradictions et différences de mœurs*, Éditions Chandeigne, 2009.

GOLBECK, Fred, « En guise de préface », *Contrepoints*, n° 6, Paris, Richard-Masse Éditeurs, 1949, p. 10.

GRANET, Marcel, *Fêtes et chansons anciennes de la Chine*, Paris, Albin Michel, 2010.

HASSOUN, Jacques, *La cruauté mélancolique*, Paris, Flammarion, 1997.

HAWKES, David, *Ch'u Tz'u, The Song of the South*, Londres, Oxford University Press, 1959.

HUANG, Bei, « Le mouvement et la fixation : la pratique claudélienne de la calligraphie dans *Cent phrases pour éventails* », *Bulletin de la Société Paul Claudel*, n° 196, disponible en ligne à l'adresse : <https://societe.paul-claudel.net/bulletin/bulletin-de-la-societe-paul-claudel-n196/>.

INGLEBERT, Hervé, « Les relations entre le Daquin (l'empire romain) et le pays des Sères (l'empire chinois) », Thierry Piel (dir.), *Figures et expressions du pouvoir dans l'Antiquité : Hommage à Jean-René Jannot*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, p. 127-141.

JANVIER, Yves, « Rome et l'Orient lointain : le problème des Sères. Réexamen d'une question de géographie antique », *Ktèma : civilisations de l'Orient, de la Grèce et de Rome antiques*, n° 9, 1984, p. 261-303.

KOHLER, Florent, « Stéréotypes culturels et constructions identitaires », Florent Kohler (dir.), *Stéréotypes culturels et constructions identitaires*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2007, p. 5-31.

LACAN, Jacques, « Problèmes cruciaux pour la psychanalyse », *Le Séminaire*, livre XII, leçon du 17 mars 1965, inédit.

LACAN, Jacques, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966.

LACAN, Jacques, « La direction de la cure et les principes de son pouvoir », *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 585-645.

LACAN, Jacques, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Le séminaire, Livre XI, séance du 27 mai 1973, Paris, Le Seuil, 1973.

LACAN, Jacques, « Les complexes familiaux dans la formation de l'individu », *Autres écrits*, Paris, Seuil, 2001, p. 23-84.

LACAN, Jacques, *Des Noms-du-Père*, Paris, Seuil, 2005.

LACAN, Jacques, *Le mythe individuel du névrosé ou poésie et vérité dans la névrose*, Paris, Seuil, 2007.

LE CORRE, Françoise, DUFOURMANTELLE, Anne, SCHOLTUS, Robert, COGNO, Alain, « La douceur », *Études*, vol. 417, n° 11, 2012, p. 521-530.

LEBRANCHU, Marc, *Les Fabriques du taoïsme en Occident : quatre siècles de représentation et de réception du taoïsme en France et en Europe*, thèse de doctorat, l'Université de recherche Paris Sciences et Lettres, l'École Pratique des Hautes Études, 2017.

LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

LÉVY, André, *Histoires extraordinaires et récits fantastiques. Chefs-d'œuvre de la nouvelle (Dynastie des Tang, 618-907)*, Volume II, traduit du chinois et présenté par André Lévy, Paris, Aubier, 1993.

LUPU, François, « Fou(s) de Chine », *La folle histoire des idées folles en psychiatrie*. Paris, Odile Jacob, 2016, p. 173-196.

MASPERO, Henri, « L. Wieger, Taoïsme II, Les Pères du système taoïste... », recension, BEFEO, 1913, vol. 13, n° 1, p. 27-29.

MATHIEU, Rémi, *Études sur la mythologie et l'ethnologie de la Chine ancienne*, Paris, Institut des hautes études chinoises, 1984.

MIQUEL, André, *La géographie humaine du monde musulman jusqu'au milieu du 11^e siècle, Tome 3 : Le milieu naturel*, Paris, Éd. de l'EHESS, 2002.

MORAULT, Christine, « Lisa Bresner, la fulgurance », *Place Publique*, #5, disponible en ligne à l'adresse : <https://www.revue-placepublique.fr/Sommaires/Sommaires/Articles/LisaBresner.html>.

MONTGOBERT, Claire, « Le désir, le savoir, l'École », *Champs lacanien*, 2015/1, n°16, p. 81-87.

NIGRO-GIUNTA, Violeta, « Vexations. Les deux temps d'une œuvre », *Marges*, 19/2014, p. 61-73.

NAKAI, Chiyuki (中井千之), « La compréhension du *Mono no aware* et l'aspiration romantique (「もののあはれをしる」と浪漫的憧憬) », *Recueil d'essais sur la littérature allemande de l'Université Sophia* (上智大学ドイツ文学論集), n° 26, 1989, p. 9-20.

OBRINGER, Frédéric, *L'Aconit et l'orpiment : Drogues et poisons en Chine ancienne et médiévale*, Paris, Fayard, 1997.

PERROT, Jean, *Jeux et enjeux du livre d'enfance et de jeunesse*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 1999.

PIGEAUD, Jackie, « Les viscères, ou comment s'en débarrasser », *Fait de l'analyse*, n° 5, 1998, p. 13-40.

PIGEAUD, Jackie, *Sur la folie ordinaire*, Michel Baverey Éditeur, 1999.

- PIMPANEAU, Jacques, *Chine : histoire de la littérature*, Arles, Philippe Picquier, 1989.
- PIMPANEAU, Jacques, *Chine : mythes et dieux*, Arles, Philippe Picquier, 1995.
- PIMPANEAU, Jacques, *Anthologie de la littérature chinoise classique*, Arles, Éditions Philippe Picquier, 2004.
- PIMPANEAU, Jacques, *Lettre à une jeune fille qui voudrait partir en Chine*, Arles, Éditions Philippe Picquier, 2004.
- PONTALIS, Jean-Bertrand, *Perdre de vue*, Paris, Gallimard, 1988.
- POSTEL, Philippe, « Pascal Quignard, à l'écoute des littératures asiatiques (chinoise, japonaise et indienne) : fascination et prédation », Muriel Détrie (dir.), *France-Asie, un siècle d'échanges littéraires*, Paris, Youfeng, 2001, p. 323-345.
- PROUST, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 1954.
- PRINCE, Nathalie, *La littérature de jeunesse*, Paris, Armand Colin, 2021.
- RAGHEB, Youssef, « Les marchands itinérants du monde musulman », *Voyages et voyageurs au Moyen Âge*, Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public, 26^e congrès, Aubazine, 1996, p. 177-215.
- RICHARD, Marie, « Le voyage à la Chine », *Quatremers le Céleste*, Lisa Bresner, Nantes, Éditions MeMo, 1996.
- ROBERT, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 1972.
- ROBIN, Damien, *Traits de lumière : Lisa Bresner, une fulgurance*, Nantes, ART 3 Plessis Éditions, 2024.
- SAÏD, Edward, Edward W. Saïd, *L'Orientalisme : L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, 2005.
- SAINT DENYS, Léon d'Hervey de, *Le Li Sao, poème chinois du III^e siècle avant notre ère*, Paris, Maisonneuve, 1870.
- SCHIPPER, Kristofer, *Le Corps taoïste*, Paris, Fayard, 1993.
- TAN, Tianqi, « Les cheveux dans *Ma Tendre Ennemie* de Lisa Bresner : la natte, le pinceau et le peintre castré », *Cahiers ERTA*, 2020, n° 24, p. 45-64. Disponible en ligne à l'adresse : <https://czasopisma.bg.ug.edu.pl/index.php/CE/article/view/5195/4533>.

TADIÉ, Jean-Yves, *Le roman d'aventures*, Paris, PUF, 1996.

VAN GULIK, Robert, *Erotic Colour Prints of the Ming Period*, privately published in fifty copies, Tokyo, 1951.

VAN GULIK, Robert, *T'ang Yin Pi Shih : Parallel cases from under the pear tree, a 13th century manual of jurisprudence and detection*, Hyperion Press, 1979.

VAN DEN BROECK, Sophie, « Un imaginaire normé ? La question du détournement dans l'album jeunesse », Jean-François Chassy, Bertrand Gervais (dir.), *Paroles, textes et images. Formes et pouvoirs de l'imaginaire*, Université du Québec à Montréal, Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », n° 19, vol. 1, p. 241-254.

WIEGER, Léon, *Caractères chinois* (3^e édition), Hien-Hien, 1916.

WIEGER, Léon, *Les pères du système taoïste : Lao-tzeu, Lie-tzeu, Tchoang-tzeu*, Hien-Hien, 1913.

WIEGER, Léon, *Textes philosophiques*, Shien hien : Imprimerie de la Mission catholique, 1930.

ZHANG, Yinde, « François Cheng ou dire la Chine en français », *Revue de littérature comparée*, 2007/2, n° 322, p. 141-152.

4. Ouvrages et articles en chinois

CAO, Xueqin (曹雪芹), *Le Rêve dans le pavillon rouge* (红楼梦), le texte original est disponible en ligne à l'adresse :

<https://zh.wikisource.org/wiki/%E7%B4%85%E6%A8%93%E5%A4%A2/%E7%AC%AC003%E5%9B%9E>.

CHEN, Zheng (陈政), *Amusantes histoires sur l'origine des caractères chinois* (字源趣谈), Guangxi (广西), Éditions du peuple du Guangxi (广西人民出版社), 1986.

CHEN, Tao (陈涛译注), *Yanzi Chunqiu* (晏子春秋), Beijing (北京), Zhong hua Shu ju (中华书局), 2007.

FANG, Xuanling (dir.) (房玄龄等撰), *Le Livre des Jin* (晋书), Beijing (北京), Zhong hua shu ju (中华书局), 1996.

FENG, Yingjing (冯应京), *Yueling Guangyi* (月令广义), le texte original est disponible en ligne à l'adresse :

<https://ctext.org/wiki.pl?if=en&chapter=249462&remap=gb%E6%9C%88%E4%BB%A4%E5%B9%BF%E4%B9%89%E5%8D%B7%E4%B9%8B%E5%8D%81%E5%9B%9B%E4%B8%83%E6%9C%88%E4%BB%A4>.

FENG, Youlan (冯友兰), *Collection académique de la Salle San Song* (三松堂学术论集), Beijing, Éditions de l'Université de Beijing (北京大学出版社), 1984.

GAN, Bao (干宝), *À la recherche des esprits* (搜神记), le texte original est disponible en ligne à l'adresse : <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=549265&remap=gb>.

LI, Xueqin (dir.) (李学勤主编), *Origines des caractères* (字源), Tianjin (天津), Maison d'édition des anciens textes de Tianjin (天津古籍出版社), 2013.

LIN, Yihan (林奕含), *Fang Si-Chi's First Love Paradise* (房思琪的初恋乐园), Taiwan, Guerrilla Publishing (游擊文化), 2017.

LIU, Yiqing (刘义庆), *Anecdotes contemporaines et nouveaux propos* (世说新语), Beijing (北京), Zhong hua shu ju (中华书局), 2011.

MOTOORI, Norinaga (本居宣长), *Le concept « Mono no aware » du Japon* (日本物哀), traduit du japonais en chinois par Xiangyuan Wang (王向远), Jilin (吉林), Éditions de Jilin (吉林出版集团有限责任公司), 2010.

MOU, Fasong (牟发松), « Parler du *feng liu* – Évolution de sa signification et changements historiques durant les périodes des Han et des Tang (说“风流” – 其涵义的演化与汉唐历史变迁) », *Problèmes d'enseignement de l'histoire* (历史教学问题), n° 2, 2010.

PENG, Dingqiu (dir.) (彭定求等十人选编), *Poésie complète des Tang* (全唐诗), Beijing (北京), Zhong hua shu ju (中华书局), 1980.

SHIRAKAWA, Shizuka (白川静), *Dictionnaire des caractères couramment utilisés* (常用字解), Beijing (北京), Éditions Jiu Zhou (九州出版社), 2010.

VAN GULIK, Robert (高罗佩), *Erotic Colour Prints of the Ming Period* (秘戏图考), version chinoise, traduit de l'anglais en chinois par Yang Quan (杨权), Éditions du Peuple du Guangdong (广东人民出版社), 2005.

WU, Chucai, WU, Diaohou (dir.) (吴楚材,吴调侯选编), *Guwen Guanzhi* (古文观止), Beijing (北京), Zhong hua shu ju (中华书局), 1959.

XU, Shen (许慎), *Shuowen Jiezi* (说文解字), Nanjing (南京), Éditions Phoenix (凤凰出版社), 2015.

YEH, Chun-Liang (葉俊良), *Je fais des livres pour enfants en France* (我在法國做圖畫書), Taipei (臺北), Éditions Yushan (玉山社), 2017.

Dunhuang Lingshi (敦煌零拾), le texte original est disponible en ligne à l'adresse : <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=852942&remap=gb>.

Table des illustrations

1 Calligraphie de Lisa Bresner : Poèmes à la mode des poèmes anciens	57
2 Calligraphie de Lisa Bresner : Poèmes de Hou Dang Ye.....	57
3 Gouache collection Thomas Dobrée : Navires remontant la rivière des Perles, de Macao à Whampoa.....	80
4 Gouache collection Thomas Dobrée : Demeure d'un mandarin en bordure d'un étang.....	83
5 Gouache collection Thomas Dobrée : Entretien chez un mandarin.....	84
6 Gouache collection Thomas Dobrée : Enfant mimant un combat	84
7 Les caractères chinois pour « oiseau, tortue et amour » dans le style petit sceau (à gauche) et dans l'écriture de Lisa Bresner (à droite)	117
8 Calligraphie de Lisa Bresner et illustration d'Aurore de la Morinerie pour l'idéogramme « monstre 鬼 »	118
9 Calligraphie de Lisa Bresner pour tracer l'idéogramme « monstre 鬼 ».....	119
10 Calligraphie de Lisa Bresner pour tracer l'idéogramme « amour 愛 ».....	122
11 Calligraphie et illustration de Lisa Bresner pour son manuel de japonais.....	207
12 Images extraites du court-métrage <i>Misako</i> de Lisa Bresner	219
13 Image extraite du court-métrage <i>Mes Autres</i> de Lisa Bresner	227
14 Manuscrits de Lisa Bresner : 風流, vent et flot	231
15 Pierre commémorative en hommage à Lisa Bresner	231
16 Manuscrit de Robert Van Gulik dans <i>Erotic Colour Prints of the Ming Period</i>	321
17 Fiction / Présentation du roman <i>Le Sculpteur de femmes</i> par Lisa Bresner.....	425
18 Affiche publicitaire éditée par Gallimard en septembre 1992 pour <i>Le Sculpteur de femmes</i>	434

Table des matières

Remerciements.....	7
Liste des abréviations.....	9
Introduction	11
Chapitre I – Tout commence par le regard : découverte de la langue chinoise	27
1. La première impulsion d'écriture	29
2. Un regard structurant : la reconstruction du sens	34
3. Un regard en chemin : les études à l'INALCO.....	39
3.1 Le mémoire de maîtrise : <i>L'Art du colophon dans la peinture chinoise</i>	40
3.2 Des études universitaires à la création littéraire	47
3.3 La « disciple » de François Cheng et de Jacques Pimpaneau	54
3.4 Une approche singulière de l'étude sinologique	61
4. Un regard qui se multiplie : s'extraire pour exister	68
Chapitre II – Le regard vers soi : à la recherche de l'enfance perdue	73
1. <i>Quatremers le Céleste</i> : le premier pas vers les contes pour enfants.....	76
1.1 Le voyage de Thomas Dobrée à la Chine	78
1.2 Le voyage intérieur de Lisa Bresner	85
1.2.1 L'Étranger au pays des Sères	85
1.2.2 Un récit empreint de la sagesse taoïste et de l'esthétique orientale	91
1.2.3 Un conte imprégné d'anecdotes et d'humour.....	102
1.2.4 Un conte sur la « Chine » pour les « enfants » ?	106
2. La sculptrice d'idéogrammes.....	113
2.1 La collection « Étymologie animée ».....	115
2.1.1 Une interprétation « fidèle » des pictogrammes	118
2.1.2 Une interprétation « fleur-bleue » ?.....	122
2.2 Les albums « bilingues » : apprendre des idéogrammes à travers les contes.....	126

2.2.1 Les représentations culturelles	127
2.2.2 L'approche pédagogique.....	131
2.2.3 Le langage	135
2.2.4 La construction idéologique et la question des stéréotypes.....	139
2.3 Les « manuels » de la langue chinoise : vers une approche plus « didactique ».....	145
2.3.1 <i>Mon 1^{er} livre de chinois</i>	145
2.3.2 <i>Mes premières leçons de chinois</i>	147
3. Entre traduction, adaptation, réécriture et création.....	153
3.1 Les légendes, contes et proverbes chinois.....	153
3.1.1 <i>Le Bouvier et la Tisserande</i> : une réécriture adaptée pour les enfants	157
3.1.1.1 L'adaptation de l'histoire	159
3.1.1.2 La préservation de l'exotisme.....	163
3.1.1.3 La domestication.....	164
3.1.1.4 La recherche d'un langage adapté aux enfants	165
3.2 Les enquêtes de Méliotus : une série inspirée des anciennes affaires policières chinoises.....	167
3.2.1 Entre traduction et création : « La juquette Méliotus, c'est moi ! ».....	169
3.2.2 L'univers de Méliotus : une « Chine » uchronique, magique et reconstituée ...	179
3.2.3 Un récit bilingue et transculturel : pour une poétique d'hybridité	187
4. Écrire pour les enfants et enfantement de soi	195
5. Les songes d'Extrême-Orient s'évadant de la Chine au Japon.....	200
5.1 Une exploration des nuances japonaises à travers la langue et la culture	201
5.2 Entre littérature et cinéma : la transition de la lettre à l'image et du papier à l'écran	208
5.3 Un regard sensible sur les adolescentes japonaises : pour une esthétique de la fragilité et de la fugacité	211
5.3.1 Les voix intérieures et les personnages imaginaires.....	215
5.3.2 Les pulsions suicidaires et le sacrifice.....	220

Chapitre III – Le regard vers l’autre : la « sinologue fengliu »	231
1. Les « modèles » de la sinologie	238
1.1 Les Pères jésuites : Matteo Ricci et Léon Wieger	238
1.1.1 Un style libre particulier	248
1.1.2 Un regard « curieux » en quête de « l’inhabituel chinois »	252
1.1.2.1 Une image « diabolisée » de Confucius	252
1.1.2.2 <i>Le Livre Suprême des Récompenses et des Châtiments</i>	256
1.1.3 Le jeu de « cache-cache » dans les idéogrammes	262
1.1.3.1 Une interprétation fidèle	263
1.1.3.2 Une influence du Père Wieger	265
1.1.3.3 Un regard littéraire et spirituel.....	269
1.2 Marco Polo et Daniello Bartoli : fascination et imagination.....	277
1.3 Robert Van Gulik : s’envoler entre les identités.....	280
1.3.1 Les traductions de <i>Tang Yin Bi Shi</i> : deux styles distincts dans les travaux sinologiques	281
1.3.1.1 Une version française « simplifiée »	282
1.3.1.2 Une traduction concise, teintée d’émotion	287
2. Les dimensions spirituelle, érotique et sacrée dans la culture chinoise.....	291
2.1 La dimension « spirituelle »	291
2.1.1 Les métaphores du peintre-calligraphe-poète.....	292
2.1.2 Introduction à l’œuvre et à la pensée de Lie Zi	296
2.1.2.1 Une traduction « transparente »	300
2.1.2.2 Une (ré)interprétation « spirituelle »	304
2.1.2.3 Une « rectification » de la pensée de Yang Zhu	307
2.2 La dimension « érotique »	311
2.2.1 <i>Riz</i> : la voie des graines	311
2.2.2 <i>Vingt-trois délices</i> : l’album d’un Amateur	315

2.2.2.1 Une traduction présentée de manière « curieuse »	315
2.2.2.2 Une réécriture et une création	323
2.3 La dimension « sacrée »	335
2.3.1 Une première exploration du pouvoir et de la mélancolie : entre sagesse et folie	336
2.3.2 Une étude approfondie : recherches et traductions des œuvres du poète chinois Qu Yuan.....	338
2.3.2.1 La traduction des <i>Neuf Chants</i>	340
2.3.2.1.1 Une traduction fluide et concise, favorisant la vulgarisation culturelle	341
2.3.2.1.2 L'utilisation audacieuse du « tu » en traduction et la mise en scène dramatique	344
2.3.2.2 La traduction du <i>Li Sao (Pour chasser ma mélancolie)</i>	349
2.3.2.2.1 Une traduction plus accessible et modernisée	350
2.3.2.2.2 Une interprétation empreinte de sensibilité poétique et émotionnelle ..	356
2.3.2.3 Une méthode d'annotation « narrative » et « associative »	360
2.3.2.4 Ni sage ni fou	362
Chapitre IV – L'autre est en soi : le mythe personnel et les <i>persona</i>	369
1. Un regard « flou » qui marque son enfance.....	373
1.1 Le drame familial et la myopie : « Où sont mes lunettes ? »	373
1.2 Le regard manquant : absence et disparition du père	379
1.3 La séparation et le regard traumatique	384
1.3.1 <i>Krotkaïa</i>	386
1.3.2 <i>Vexations</i>	391
1.4 Entre « myopie » et « aveuglement » : une histoire en deux temps	395
1.4.1 Le conflit conjugal : anges aux yeux bleus et diables aux yeux rouges	399
1.4.1.1 Amour profane et Amour sacré	402
1.4.1.2 L'œil de Caïn.....	409
1.4.2 Le conflit filial : la violence du voir	415

1.4.2.1 Entre innocence et ignorance : Œdipe en Chine	416
1.4.2.2 Songes d'un ver à soie et murmures d'un arbre aux feuilles blanches	421
1.5 Les « modèles » littéraires.....	434
1.6 Le roman familial et la transgression adolescente	444
2. Un regard « en fugue » : la quête de l'identité	450
2.1 Les trois vies d'Azur : <i>De Trois naissent les dix milles êtres</i>	452
2.2 Un regard « narcissique »	464
2.2.1 Kai Guan Men et Guan Kai Men.....	464
2.2.2 Zui Han et Détroit.....	471
2.2.3 Marianne et Pêche	478
2.2.4 La double vie de Lao Tseu.....	489
2.2.4.1 Les tablettes de bambou et les tissus	491
2.2.4.2 La cithare	494
2.2.4.3 Le gobelet	497
2.2.4.4 L'éloge de la féminité	499
2.3 Un regard « castrateur »	503
2.3.1 Les cheveux	504
2.3.2 Les excréments parfumés et les dents	511
2.3.3 La peau	515
2.3.4 <i>Aimer c'est se tuer à moitié</i>	519
2.4 Un regard « en devenir » : une échappatoire contradictoire	522
Conclusion	535
Bibliographie	539
Table des illustrations	559
Table des matières	561

Titre : Lisa Bresner, sculptrice d'idéogrammes – Un regard singulier sur la Chine et le Japon

Mots clés : Lisa Bresner, relations littéraires France-Extrême-Orient, littérature de jeunesse, traduction et création, médiation culturelle, identité

Résumé : Lisa Bresner (1971-2007) est une artiste polyvalente et prolifique : romancière, traductrice, sinologue, autrice de littérature pour la jeunesse, réalisatrice de courts-métrages et enseignante en histoire de la civilisation chinoise. Bien que sa vie ait été « fulgurante », elle a laissé un riche héritage de plus de trente œuvres – romans, essais, traductions, poésies et livres pour enfants – qui ont construit un pont entre la France et l'Extrême-Orient.

Notre recherche explore, à travers trois axes principaux, la manière dont Lisa Bresner a intégré les cultures chinoise et japonaise dans son œuvre littéraire. Tout d'abord, nous analysons sa littérature pour la jeunesse afin de comprendre comment elle a utilisé son imagination et sa passion pour les idéogrammes chinois pour créer un univers poétique et transculturel, accessible et éducatif pour les jeunes lecteurs. Ensuite, nous nous intéressons à ses traductions et à son travail de sinologue,

afin de révéler comment elle a su rendre les œuvres classiques chinoises accessibles au public francophone, tout en y apportant sa touche personnelle et créative. Enfin, nous nous penchons sur son univers romanesque, où elle aborde les thèmes de l'identité et de l'altérité à travers des personnages qui incarnent sa propre quête de soi à travers l'autre.

Notre étude vise à répondre à une question centrale : comment Lisa Bresner a-t-elle, à travers ses œuvres transculturelles, fusionné ses expériences personnelles et la culture asiatique pour explorer les frontières entre soi et l'autre ? En nous appuyant sur ses œuvres publiées entre 1992 et 2008, ainsi que sur ses manuscrits et correspondances conservés à l'IMEC, nous cherchons à mieux comprendre la manière unique dont elle a contribué à rapprocher les cultures orientale et occidentale.

Title : Lisa Bresner, Sculptor of Ideograms – A Unique Vision of China and Japan

Keywords : Lisa Bresner, literary relations between France and the Far East, children's literature, translation and creation, cultural mediation, identity

Abstract : Lisa Bresner (1971-2007) was a multi-talented and prolific artist : novelist, translator, sinologist, children's book author, short film director, and lecturer on Chinese civilization. Though her life was brief, she left behind a rich body of over thirty works – including novels, essays, translations, poetry, and children's books – that served as a cultural bridge between France and the Far East.

This research explores three main aspects of how Lisa Bresner integrated Chinese and Japanese cultures into her literary creations. First, we examine her children's literature, focusing on how she combined her imagination and love for Chinese ideograms to craft a poetic, transcultural universe that is both accessible and educational for young readers. Next, we explore her translations and works as a sinologist,

highlighting how she made classical Chinese texts accessible to French readers while infusing them with her own creative touch. Finally, we delve into her novels, where she addresses themes of identity and otherness through characters that reflect her personal journey of self-discovery, shaped by encounters with different cultures.

Our study seeks to answer a key question : How did Lisa Bresner, through her transcultural works, blend her personal experiences with Asian culture to explore the boundaries between self and other ? By drawing on her published works from 1992 to 2008, as well as her manuscripts and letters archived at IMEC, we aim to shed light on the unique way in which she contributed to bridging Eastern and Western cultures.

