



**HAL**  
open science

**Représentation de la folie dans le genre de la nouvelle.  
Le cas des nouvelles Journal d'un fou de Gogol et de Lu  
Xun**  
Shujin He

► **To cite this version:**

Shujin He. Représentation de la folie dans le genre de la nouvelle. Le cas des nouvelles Journal d'un fou de Gogol et de Lu Xun. Littératures. 2012. dumas-00714496

**HAL Id: dumas-00714496**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00714496v1>**

Submitted on 4 Jul 2014

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

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

---

Université de Stendhal UFR Lettres et Arts  
Rapport de recherche de Master1 - *Littératures*  
Directrice de recherche : Florence Goyet

**Représentation de la folie dans le genre de la nouvelle. Le cas  
des nouvelles *Journal d'un fou* de Gogol et de Lu Xun**

---

**Shujin HE**

Grenoble, le 2 juillet 2012

## **Remerciements**

En préambule à ce mémoire, je souhaitais adresser mes remerciements les plus sincères aux personnes qui m'ont apporté leur aide.

Je tiens à remercier sincèrement Madame Goyet, qui, en tant que directrice du mémoire, s'est toujours montrée à l'écoute et très disponible tout au long de la réalisation de ce mémoire, ainsi pour l'inspiration, l'aide et le temps qu'elle a bien voulu me consacrer et sans qui ce mémoire n'aurait jamais vu le jour.

Mes remerciements s'adressent également à l'association de Coup de Pouce, en particulier Monsieur André-Jacques Burnet, qui m'a transmis beaucoup d'informations sur la rédaction du mémoire et m'a beaucoup aidé dans la correction des manuscrits. Merci de votre patience.

---

## Sommaire

<b>Introduction .....</b>	<b>1</b>
<b>Introduction du mémoire M1 .....</b>	<b>3</b>
<b>1 ère Partie : La conception de la folie dans le monde russe et dans le monde chinois .....</b>	<b>5</b>
1. La folie en Russie .....	5
1.1. La culture du « fol-en-Christ » .....	5
1.2. La folie et la littérature russe du 19 <sup>e</sup> siècle .....	7
1.3. Le problème de la folie dans Le Journal d'un fou de Gogol. ....	9
2. La folie en Chine .....	13
2.1. La culture du « Yang Kuang » .....	13
2.2. La folie et la littérature moderne chinoise au début du 20 <sup>e</sup> siècle .....	17
2.3. Le problème de la folie dans Le Journal d'un fou de Lu Xun .....	20
<b>2 ème partie : le problème de la distance (1) - jugements directs de l'auteur .....</b>	<b>25</b>
1. Une distance entre Gogol et son fou .....	25
1.1. Jugements explicites de l'auteur .....	25
1.2. Heurt entre la vérité reconnue et les affirmations du personnage .....	25
2. Une distance entre Lu Xun et son fou .....	25
2.1. Jugements explicites de l'auteur .....	25
2.2. Heurt entre la vérité reconnue et les affirmations du personnage .....	27
3. Un jeu de l'auteur – le dépassement de la distance entre Lu Xun et son fou .....	27
<b>3 ème partie : le problème de la distance (2) - les rapports entre les personnages et ses lecteurs .....</b>	<b>34</b>
1. Au niveau de la langue .....	34
1.1. Une langue très théâtrale de Gogol .....	34
1.2. Des cris d'appel adressés directement au lecteur de Lu Xun .....	35
2. Le point de vue ironique .....	37

---

2.1. Avec l'ironie, Gogol invite le lecteur à habiter avec lui en prenant de la distance avec ses personnages .....	38
2.2. L'ironie chez Lu Xun .....	40
<b>Conclusion provisoire.....</b>	<b>43</b>
<b>Annexes.....</b>	<b>44</b>
<b>Bibliographie.....</b>	<b>48</b>

## Introduction

Le genre de la nouvelle, sous sa forme "classique", pour reprendre le terme de Florence Goyet,<sup>1</sup> se définit selon elle par des traits spécifiques, principalement : la construction d'une structure antithétique et la mise à distance du monde représenté. L'auteur affirme que la nouvelle narrative à la fin du 19<sup>e</sup> siècle se bâtit presque toujours suivant ces principes, mais reconnaît pourtant des exceptions dans les textes de la folie de Maupassant et les textes du *stream-of-consciousness* d'Akutagawa. Il semble que ces exceptions ont une grande importance puisqu'elles annoncent l'évolution ultérieure du genre de la nouvelle moderne.

Ces écrits de Maupassant et d'Akutagawa nous poussent à nous intéresser à des nouvelles comportant le thème de la folie et le monologue intérieur. Il s'agit de voir si la convergence de ce thème et de ce procédé littéraire engendre en elle-même des traits qui s'opposent à ceux de la nouvelle classique. L'horizon de cette recherche est à la fois de reposer la question de la "neutralité des procédés" affirmée par Florence Goyet, et d'examiner s'il existe une "neutralité" du thème - ou si la présence d'un thème donné implique des effets particuliers. Ainsi en analysant des textes différents mais qui partagent le même thème et le même procédé, nous nous demanderons si les œuvres introduisent la même distance entre l'auteur, le personnage et le lecteur.

Notre projet dans sa totalité examinera une série de nouvelles du 19<sup>e</sup> siècle et du début du 20<sup>e</sup> siècle qui présentent à la fois le thème de la folie et le monologue intérieur.

Dans le présent mémoire, nous nous limiterons à l'étude de deux nouvelles dont

---

<sup>1</sup> *La nouvelle 1870 – 1925*, Florence Goyet, Presses Universitaires de France, Paris 1993.

le titre - identique - renvoie à l'identité du thème et du procédé Les deux nouvelles intitulées *Journal d'un fou*, de Nicolas Gogol (1835) et de Lu Xun (1918), ont en commun à la fois la folie du narrateur et la forme du journal.

Dans un deuxième temps, lors du M2, nous ajouterons à ces deux textes d'autres nouvelles qui partagent à la fois le thème de la folie et la présence d'un narrateur qui parle à la première personne: *Le Horla* de Maupassant, et *Eveline*, de Joyce nous semblent d'ores et déjà s'imposer de ce point de vue. *Le Horla* (1887), nouvelle fantastique sous forme de journal (monologue direct), présente un narrateur qui, sentant autour de lui la présence d'un être invisible, sombre graduellement dans la folie. *Eveline* (1914), nouvelle au monologue indirect des *Dubliners*, met en scène une jeune fille dont la mère est morte folle après une vie tourmentée. En abandonnant le projet de s'enfuir avec son amour, la jeune fille choisit peut-être aussi la folie.

Nous analyserons essentiellement ces textes du point de vue de la distance ironique qui peut s'établir entre l'auteur, le lecteur et le personnage, en nous posant la question de la convergence du thème et du procédé celle-ci conduit-elle au même résultat ? Le thème ou le procédé ont-ils un effet en eux-mêmes ou bien est-ce leur emploi à l'intérieur d'une stratégie narrative qui leur donne leur valeur ?

### **Représentation de la folie dans le genre de la nouvelle. Le cas des nouvelles *Journal d'un fou* de Gogol et de Lu Xun**

Nicolas Gogol<sup>2</sup> et Lu Xun<sup>3</sup> ont écrit chacun une nouvelle intitulée *Journal d'un fou*, qui est l'objet de notre étude. En 1835, *Le Journal d'un fou* de Gogol fut publié tandis qu'une autre nouvelle intitulée également *Le Journal d'un fou* écrite par Lu Xun fut publiée en 1918. Ces deux nouvelles partagent beaucoup de points communs : elles ont bien évidemment un même titre ; ont toutes deux la folie pour thème ; emploient une même forme du journal intime ; utilisent une même technique de narration – le monologue intérieur. De même, on s'aperçoit que la fin de ces deux écrits se ressemble, puisqu'ils finissent par un cri pathétique du héros : « *Sauvez les enfants !* » pour celui de Lu Xun et « *Maman, sauve ton pauvre fils !* » pour Gogol.

Lu Xun admire beaucoup Nicolas Gogol. Quand il explique pourquoi il a commencé à écrire les nouvelles, il affirme que « *l'auteur que j'admire le plus est Gogol<sup>4</sup>* ». Jusqu'à la fin de sa vie, il n'a pas cessé de travailler à la traduction des *Âmes mortes*. Finalement, il a traduit seulement le premier tome, n'en a pas pu finir le deuxième. Lu Xun déclare dans d'autres textes que son écriture a été beaucoup influencée par celle des écrivains « occidentaux », parmi lesquels il y a Gogol: « *(J'écris des nouvelles,) ce n'est pas parce que je veux créer du nouveau, mais c'est parce que je veux mettre l'accent sur l'introduction et la traduction des œuvres occidentales, et surtout des nouvelles.* » Quand à l'écriture du *Journal d'un fou*, il

---

<sup>2</sup> Nicolas Gogol (1809 - 1852), écrivain russe d'origine ukrainienne.

<sup>3</sup> Lu Xun (1881 - 1936), écrivain chinois et l'un des fondateurs de la littérature chinoise contemporaine.

<sup>4</sup> Lu Xun, *Comment j'ai commencé à écrire des nouvelles - Les œuvres complètes de Lu Xun*, Tome cinq, *Collection des accents variés (Nanqiangbeidiao)* Edition de la littérature populaire, Shanghai, 1973, P107. (Notre traduction)

affirme qu' « *il semble que cela dépende totalement des centaines d'œuvres étrangères que j'ai lues auparavant et de la connaissance limitée que j'ai en médecine.* »<sup>5</sup>

Néanmoins, le texte plus récent n'est pas la simple imitation. Il a également beaucoup d'innovations. « *Le deuxième Journal d'un fou a été créé dans l'intention d'exposer les vices de la civilisation traditionnelle chinoise, en comparaison avec celui de Gogol, il nous donne un sentiment de tristesse et de colère plus large et plus profond...* »<sup>6</sup>

Nous nous demanderons ici si le thème de la folie joue le même rôle chez les deux auteurs ; plus important, si la « distance » entre l'auteur, le lecteur et le personnage est pareille dans ces deux écrits. Dans ce mémoire, nous analyserons donc ces deux *Journal d'un fou*, en posant la question : est-ce que la présentation de la folie du héros et le procédé utilisé par l'auteur mettent de la distance entre les personnages et les lecteurs ?

Pour répondre à cette question, nous proposons d'étudier dans un premier temps le problème de la folie dans ces deux nouvelles ; nous tâcherons de voir dans un deuxième temps le rôle de l'auteur ; enfin, nous découvrirons les rapports entre les personnages et ses lecteurs.

---

<sup>5</sup> *Idem.*

<sup>6</sup> Citation de Lu Xun dans sa préface du deuxième tome de romans pour *la grande série de la nouvelle littérature chinoise* (la plus ancienne série de l'anthologie de littérature moderne chinoise, publié de 1935 à 1936 par la Société d'impression de Liangyou de Shanghai, dont l'éditeur principal est Zhao Jia Bi.) cette série comprend dix tomes concernant la théorie, le roman, l'essai, la poésie, le théâtre etc, parmi lesquels trois tomes se consacrent au roman, dont le deuxième tome est collecté par Lu Xun).

Cf. *Deuxième collection des essais écrits dans une mansarde d'une quasi-concession à Shanghai (Qiejieting)*, Tome six des *œuvres complètes de Lu Xun*, Edition de la littérature populaire, Shanghai, 1973, P242. (Notre traduction)

## **1<sup>ère</sup> Partie : La conception de la folie dans le monde russe et dans le monde chinois**

Sachant qu'il y a eu influence de Gogol sur Lu Xun, on attend des convergences, et de fait les deux textes ont beaucoup d'éléments en commun; pourtant ils les utilisent de façon radicalement différente. Un premier élément d'analyse se trouve dans les conceptions très différentes que la Russie du 19<sup>e</sup> siècle et la Chine du début du 20<sup>e</sup> siècle se font de la folie.

### **1. La folie en Russie**

#### **1.1. La culture du «fol-en-Christ »:**

Selon Foucault<sup>7</sup>, au fur et à mesure que se développe la raison, les gens qui sont considérés comme fous sont exclus de la société; ils sont vus comme des «monstres » de la nature, comme des vivants détestables. Au Moyen Age, sous l'influence de la croyance religieuse, la folie était une forme de souffrance, liée à une punition de Dieu, et le fou pouvait expier ses péchés par le pèlerinage sur le «Stultifera navis »<sup>8</sup>. Au 19<sup>e</sup> siècle en Europe Occidentale, avec l'établissement des asiles d'aliénés les fous ont été exclus de la vie normale d'un point de vue raisonnable. Néanmoins quand nous parlons de la folie au temps de l'écriture du *Journal d'un fou* de Gogol en Russie, c'est une conception très différente de celle de l'Europe Occidentale qui se manifeste de l'époque. Un phénomène particulier pour représenter le côté irraisonnable et mystérieux était en pleine prospérité c'est celui du «fol-en-Christ »

Selon *Understanding Russia: the Holy Fool in Russian Culture* d'Ewa M.

---

<sup>7</sup> Cf. *Folie et déraison – Histoire de la folie à l'âge classique*, Michel Foucault, Librairie Plon, Paris, 1964.

<sup>8</sup> *Op.cit.* Foucault, p. 3 – p. 53.

Thompson, cette conception tire son origine de deux traditions : celle du chamanisme et celle du christianisme. Les idées de ces deux traditions se sont rencontrées, puis ont interagi et finalement ont fait naître une conception spéciale : l'*iourodivy*<sup>9</sup> vu comme fou est un être exceptionnel menant une vie chrétienne qui fait modèle.

A la première moitié du 19<sup>e</sup> siècle, l'intérêt pour le mysticisme de la part de la haute société de Saint-Petersbourg a renforcé le respect pour le « fol-en-Christ ». La cour du Tsar respectait l'*iourodivy* aussi. En tant que figure non soumise à l'autorité et au jugement du monde, celui-ci apparaîtrait plutôt un maître spirituel. Mais avec l'introduction de la médecine moderne, à partir du 18<sup>e</sup> siècle, la folie de l'*iourodivy* apparaît comme ambiguë. Dès son arrivée, la médecine moderne a remis en cause la sagesse du « fol-en-Christ » en l'assimilant à la folie pathologique. Néanmoins, pour les défenseurs, même si bien évidemment l'*iourodivy* souffrait d'un dommage grave au niveau de l'esprit (puisque'il était vu comme mentalement déficient, imbécile ou idiot selon le point de vue de la science moderne), la folie du « fol-en-Christ » tire son origine d'une force « surnaturelle », en conformité avec la tradition russe, et ses comportements anormaux ne renvoient pas à des mécanismes inconscients. Cela a posé un problème auquel on n'avait pas pensé auparavant: est-ce que l'on doit distinguer l'*iourodivy* des fous ordinaires ? Comment peut-on le faire ?

Au début du 18<sup>e</sup> siècle, Pierre le Grand<sup>10</sup> avait promulgué des lois pour le même

---

<sup>9</sup> Selon Ewa M. Thompson, l'*iourodivy* (de son apparition du 11<sup>e</sup> siècle à la Révolution d'Octobre de 1917), avait une apparence étrange et menait souvent une vie errante; plus important, c'était quelqu'un qui était saisi par un esprit divin et possédait ainsi une force mystérieuse.

Le sens du mot « *iourodivy* » dérivé du mot russe "urod", signifie laid ou un individu avec des malformations congéniales. Il y a aussi d'autres mots qui désignent initialement le fol-en-Christ, tel que « bui » (agression), « blazhennyi » (béatitude), « pokhab » (indécence explicite). Néanmoins, dans la langue russe moderne "*iourodivy*" signifie quelqu'un qui est idiot et excentrique, quelqu'un qui fait semblant d'être imbécile afin d'atteindre son but, quelqu'un qui offense les conventions sociales en affichant des comportements peu orthodoxes. Cf. Svitlana Kobets (conférencière en littérature et en sciences humaines au Collège St. Michael de l'University de Toronto), *Iurodstvo: Foolishness in Christ*, <http://www.slavdom.com/index.php?id=35>

<sup>10</sup> Pierre 1<sup>er</sup> de Russie (1672 – 1725), tsar de Russie dès 1682 qui devient le premier empereur

traitement de tous les fous<sup>11</sup>. Ainsi en 1776 le premier asile d'aliénés a-t-il été établi en Russie. Néanmoins, même une centaine d'années plus tard, l'*iourodivy* avait encore une grande importance dans la société russe. Par exemple, au 19<sup>e</sup> siècle l'*iourodivy* connu Ivan Koreïcha<sup>12</sup> a vécu 43 ans dans un asile d'aliénés, mais il a reçu tous les jours les visites de ses partisans des quatre coins du pays. Dans les années 1830, les Russes n'ont pas encore accepté les normes «occidentales» de la folie. D'une part, bien qu'ils aient commencé à accepter tacitement l'existence de l'asile d'aliénés dont l'établissement est basé sur la folie pathologique «occidentale», ils croyaient fidèlement à l'*iourodivy*. D'autre part, ils ignoraient ou oubliaient totalement les fous enfermés également dans l'asile d'aliénés mais non-considérés comme *iourodivy*. Cette situation s'est poursuivie. C'est dans la seconde moitié du 19<sup>e</sup> siècle que la folie «occidentale» a été finalement reconnue graduellement.

Quand aux lecteurs russes de Gogol des années 1830, la majorité était habituée à la conception traditionnelle de la folie valorisée comme l'*iourodivy*. Or la folie du héros dans son *Journal d'un fou* ne peut pas être expliquée selon cette conception. Il s'agit plutôt d'une folie pathologique ordinaire. Le héros est un personnage non-considéré qui se sent persécuté par la société et qui développe un délire de toute puissance. Ce positionnement de la folie crée de la distance, entre le héros de Gogol et ses lecteurs contemporains, qui va les interpeller.

## 1.2. La folie et la littérature russe du 19<sup>e</sup> siècle:

L'histoire de la littérature russe du 19<sup>e</sup> siècle est liée étroitement aux faits politiques. Sous l'influence de la révolution française à la fin du 18<sup>e</sup> siècle, la Russie a commencé à réfléchir sur son propre avenir. Au début du 19<sup>e</sup> siècle, avec Alexandre

---

de l'Empire russe de 1721 à sa mort en 1725.

<sup>11</sup> Dont le but est de valoriser la conception raisonnable de la folie en affaiblissant l'influence de la croyance à l'*iourodivy* en Russie. (L'un des premiers essais de l'occidentalisation).

<sup>12</sup> Ayant une sorte de folie, il ne parlait que des fragments des mots et des phrases.

1<sup>er</sup> (1801 - 1825), on a effectué des réformes afin d'affaiblir le despotisme<sup>13</sup>. Au cours de cette période de réforme, le statut de l'écrivain s'est ainsi transformé. Désormais, au lieu d'être le simple exécutant d'une mission confiée d'en haut, il s'est mis au service du peuple. De fait, les intellectuels russes de cette époque commençaient éprouver un engouement pour la liberté. Ils essayaient de valoriser leur propre sensibilité et le bonheur personnel<sup>14</sup>.

En 1812, l'invasion napoléonienne a fait naître un sentiment national. Après cette guerre, les Russes se sont mis à dénoncer l'oppression qui sévissait dans leur propre pays.<sup>15</sup> Suite à la répression de l'insurrection de décembre 1825<sup>16</sup>, un courant d'idées sociales, qui est désigné par le terme « déembrisme », a pris naissance dans les années 1830, qui dans les milieux littéraires renvoie à l'engouement pour la liberté des intellectuels russes. C'est dans ce contexte que les romans réalistes sont apparus et se sont développés. Durant les années 1830 à 1860, sous le règne autocratique de Nicolas 1<sup>er</sup>, naît une querelle entre le « slavophilisme » et l'« occidentalisme ». Les slavophiles pensaient que la Russie et « l'Occident », ayant une histoire et une origine différentes, sont deux mondes dissemblables. Le « slavophilisme » signifie trois choses : l'unité de la langue, de la nation slaves, et l'attachement à l'orthodoxie. En revanche, les

« occidentalistes » refusaient l'idée d'une particularité du développement de la Russie et pensaient que l'on devait tirer leçon des expériences occidentales afin de les

---

<sup>13</sup> Elevé dans l'esprit de Jean-Jacques Rousseau, Alexandre 1<sup>er</sup> a déclaré qu'il détestait le despotisme, qu'il aimait la liberté et pensait qu'elle était due à tous les hommes. Il a proposé un projet de constitution, puis a également réalisé des réformes dans le domaine des finances et de l'administration. Cf. *Histoire de la littérature russe – le 19<sup>e</sup> siècle, l'époque de Pouchkine et de Gogol*, E.Etkind, G. Nivat, I. Serman, V. Strada, Fayard, 1996, P12.

<sup>14</sup> Sous l'influence du sentimentalisme européen apparu à la seconde moitié du 18<sup>e</sup> siècle. Le passage du classicisme au sentimentalisme a été un phénomène commun à toute Europe. En Russie, il s'est produit un peu plus tardivement. *op.cit* E.Etkind, P12.

<sup>15</sup> « *Au fur et à mesure que les guerres s'entombaient dans le passé, on les percevait comme le prologue, lourd, sanglant mais historiquement nécessaire à une victoire sur un autre ennemi, celui qui écrasait les libertés du peuple* ». *op.cit* E.Etkind, P527.

<sup>16</sup> Suite à la mort d'Alexandre 1<sup>er</sup>, l'insurrection déembriste a eu lieu à Saint-Petersbourg dans le but d'obtenir une constitution du futur Tsar Nicolas 1<sup>er</sup>. Ce coup d'Etat militaire a été réprimé par le nouvel empereur. Bien qu'il ait échoué, cet événement a eu une grande influence.

rattraper. Ces deux courants de pensée ont finalement cédé la place au populisme dans les années 1860 et 1880, et ceci sera le thème dominant de l'intelligentsia<sup>17</sup> russe jusqu'à la révolution de 1917. Selon Ewa M. Thompson, dans la seconde moitié du

19<sup>e</sup> siècle, les intellectuels russes avaient une attitude totalement critique sur la politique intérieure du pays, en croyant à la possibilité de l'établissement futur d'une société idéale (de justice, de liberté et d'égalité). Les intellectuels radicaux après les années 1860 ont ainsi été considérés également comme des révolutionnaires qui luttèrent avec leur plume, comme Dostoïevski, Tolstoï etc.

Gogol a écrit son *Journal d'un fou* au moment où la scission entre le «slavophilisme» et l'«occidentalisme» venait d'apparaître dans le domaine littéraire. L'introduction du thème de la folie dans sa création littéraire représente en fait une prise de position de l'auteur dans le domaine politique. Dans les années 1830, les intellectuels russes n'étaient pas encore devenus totalement des révolutionnaires, mais c'est plutôt une réforme qu'ils voulaient faire. En créant un fou ordinaire du point de vue de la folie pathologique «occidentale», Gogol peut-être mis dans le rang de l'occidentalisme.

### 1.3. Le problème de la folie dans *Le Journal d'un fou* de Gogol :

Gogol était passionné par le mysticisme. Néanmoins, il se situe ici dans une rupture avec la notion traditionnelle de la folie : le héros est un fou ordinaire, plus concrètement, un malade qui souffre principalement d'une sorte de folie de «vaine présomption»<sup>18</sup>. Il rêve et se donne la puissance dont il est dépourvu. En tant que

---

<sup>17</sup> «Intelligentsia» correspond à une certaine classe d'intellectuels dans l'Empire russe au 19<sup>e</sup> siècle. Le mot français (l'anglais est le même) a été créé au début du 20<sup>e</sup> siècle. Utilisé exclusivement dans un contexte russe, il définit, à l'origine (fin du 18<sup>e</sup> et début du 19<sup>e</sup> siècle), les gens instruits qui détiennent le savoir et ceux qui de leur lumière guident vers la raison ; puis à la fin du 19<sup>e</sup> siècle, il est restreint à ceux qui œuvrent contre le régime. Cf. *Dictionnaire historique de la langue française*, Alain Rey, Le Robert, Paris, 2010, P1103.

<sup>18</sup> «*La folie de vaine présomption*» op.cit Foucault, P45 L'explication : «*par une adhésion imaginaire qui lui permet de se prêter toutes les qualités, toutes les vertus ou puissances dont il est dépourvu. Pauvres, il est riche ; laid, il se mire ; les fers encore aux*

petit fonctionnaire médiocre, il se voit en roi d'Espagne, leader du pays ; et peut-être aussi en « fol-en-Christ », maître spirituel. Mais tout cela n'est que vanité. D'une part, son identification au roi d'Espagne existe seulement dans son illusion. Cela révèle sa folie pathologique. Et avec la mise en scène de cette folie, Gogol indique que « *l'ordre bureaucratique ne peut qu'étouffer la conscience ou bien la déformer et l'aliéner* »<sup>19</sup>. D'autre part, alors que *l'iourodivy* peut être considéré comme un « génie méconnu »<sup>20</sup>, Gogol nous donne à voir ici seulement un « vulgaire insatisfait méconnu »<sup>21</sup>.

a) *L'iourodivy* vain:

Au lieu de renvoyer à Dieu, le héros n'est qu'un captif du Diable: en se référant au mysticisme, Gogol a introduit dans le texte l'idée du « jeu du diable »<sup>22</sup>. Ainsi peut-on comprendre que le diable représente l'idée de la hiérarchie (ou celle de la bureaucratie) dans la tête de ce petit fonctionnaire, qui lui a joué un mauvais tour en le possédant. Le héros se révolte, non contre la hiérarchie (le diable), mais « *contre la place subalterne qu'il y occupe, et ne peut finalement trouver de cible plus efficace que son propre moi* »<sup>23</sup> (il ne peut faire que de l'autodestruction). Sa lutte contre le diable finit donc par l'échec, il devient complètement fou. A partir du moment où il croit se situer au plus haut de la hiérarchie, il pense énoncer la vérité comme « fol-en-Christ » (par exemple, ses paroles folles dans l'asile d'aliénés, par exemple,

---

*pièdes, il se croit Dieu.* »

<sup>19</sup> *op.cit* E.Etkind, P749

<sup>20</sup> *op.cit* E.Etkind, P750

<sup>21</sup> *op.cit* E.Etkind, P750

<sup>22</sup> On pense que « *Dieu et le Diable sont simultanément présents dans le monde et toute représentation des phénomènes terrestres doit servir l'un de ces deux camps* ». Celui qui se permet de poursuivre le Diable tombe en fait dans le « jeu du diable ». *op.cit* E.Etkind, P748.

<sup>23</sup> *op.cit* E.Etkind, P749

« *Messieurs, sauvons la lune, car la terre veut s'asseoir dessus* »<sup>24</sup>), néanmoins tout cela relève de l'illusion, mais non de la réalité. Autrement dit, le héros a envie d'être *iourodivy* sous sa conscience, mais en réalité il ne l'est pas.

Au lieu d'être sage, Poprichtchine est insensé – le héros sombre progressivement dans la démente. Selon la gravité de sa folie, on peut classer les vingt séquences du journal en deux parties : les onze premières et les neuf dernières. Dans la première partie, on aperçoit qu'il souffre seulement d'une folie incomplète, en observant quelques indices (comme lire les lettres des chiens). Avec cette folie, le héros transforme toujours ses malheurs en espoirs (par exemple, le malheur : tailler des plumes dans le bureau du directeur ; l'espoir : être apprécié par le directeur). Dans la seconde partie, les dates du journal sont totalement en désordre et il se croit le roi d'Espagne. Le héros souffre d'une folie complète, en transformant finalement ses malheurs en triomphe. On éprouve de la sympathie pour lui en raison de sa souffrance, mais en même temps, ce sentiment reste équivoque à cause de la banalité et de la médiocrité de ses aspirations. Il n'est pas du tout un « génie méconnu », mais est totalement un petit fonctionnaire qui rêve de compensation et un homme vulgaire qui n'est pas apprécié par les autres.

b) Le roi vain :

Le roi dans le rêve du fou peut nous faire penser au roi du carnaval - au cours d'un carnaval, on a l'intronisation bouffonne, et puis on a la destitution de ce roi (la détronisation). Selon Bakhtine, l'existence du carnaval représente en fait une vie à l'envers : au cours du carnaval, les lois et les restrictions qui déterminent la structure et le bon déroulement de la vie normale sont suspendues. On ignore par exemple l'ordre hiérarchique, l'inégalité sociale etc. Dans une attitude carnavalesque, on abolit toutes les distances entre les hommes. De plus, il y a souvent le sens de l'excentricité

---

<sup>24</sup> *Les Nouvelles de Pétersbourg*, Nicolas Gogol, traduit du russe par André Markowicz, Babel, 2007, P307.

et de la profanation.<sup>25</sup> Bakhtine introduit l'idée de carnaval dans la littérature (ceci est nommé la carnavalisation littéraire). Dans cette littérature, la perception carnavalesque du monde a une grande importance. Il affirme que la «*transformation de l'abstrait en une réalité tangible s'effectue grâce à la perception carnavalesque du monde, c'est elle, précisément, qui a permis de 'revêtir la philosophie du vêtement chamarré de l'hétaire'* »<sup>26</sup>.

Or, «*Gogol a subi une influence directe considérable du folklore carnavalesque ukrainien* »<sup>27</sup> (surtout dans *les Veillées du hameau* qui a pour cadre la pittoresque l'Ukraine du "bon vieux temps"<sup>28</sup>). Nous pensons que le roi d'Espagne dans le rôle de Poprichtchine ressemble beaucoup au roi du carnaval, roi illusoire. Quand il se croit le roi, il s'intronise et se déguise avec un manteau royal. Mais on le détrône dans l'asile d'aliénés avec de la bastonnade. A la 18<sup>e</sup> séquence, il y a «*on me rase la tête* » et «*on se mit à verser de l'eau froide sur la tête* » ; à la 17<sup>e</sup> séquence, on voit que «*le chancelier me frappe de son bâton* »...

Quand la satire rencontre le carnaval, selon Bakhtine, «*les coups n'ont pas un sens banal, étroitement pratique. Tous les coups ont une signification symboliquement élargie et ambivalente : ils donnent la mort et donnent une vie nouvelle, ils mettent fin à l'ancien et amorcent le nouveau* »<sup>29</sup>. Poprichtchine est un roi fou créé par l'auteur pour nous apporter une vision du monde carnavalesque, pour nous donner un coup de bâton, pour introduire un renversement de la réflexion sur la réalité sociale. En mettant en lumière ce processus de la transformation de petit homme médiocre en fou,

---

<sup>25</sup> Cf. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la Renaissance*, Mikhaïl Bakhtine, Gallimard, Paris, 1970, et aussi certains passages de *La poétique de Dostoïevski*, Mikhaïl Bakhtine, Seuil, 1970, dont sont tirés les citations suivantes.

<sup>26</sup> *La poétique de Dostoïevski*, p. 183.

<sup>27</sup> *op. cit. La poétique*, p. 210.

<sup>28</sup> *op.cit.* E.Etkind, p. 737

<sup>29</sup> Cf. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la renaissance*, Mikhaïl Bakhtine, Gallimard, Paris, 1970, p. 206.

Gogol révèle en fait les causes inévitables de cette transformation : le système très hiérarchisé de l'époque en Russie.

Quand à la conception de la folie chez Gogol, il s'agit ici d'une notion pathologique. Bien que l'auteur croie au mysticisme et soit certainement influencé par la croyance à l'*iourodivy* de son temps, il a choisi de faire une rupture avec la tradition et de se positionner dans le courant de l'« occidentalisme ». Gogol a au fond créé un personnage qui interpelle ses lecteurs.

## 2. La folie en Chine

### 2.1. La culture du «Yang Kuang »:

Comme la tradition du «fol-en-Christ », on a depuis longtemps le «Yang Kuang » (佯狂) en Chine, et celui-ci signifie également une sorte de personnage sage qui fait semblant d'être fou. Au lieu d'avoir un lien religieux, il renvoie ici plutôt à la culture chinoise. «Yang » signifie «feindre », et «Kuang » signifie la « folie ». En fait, il y a beaucoup de caractères chinois qui ont le sens de la folie, tel que «dian » (癡), « feng » (瘋), « yu » (愚) etc. Selon la circonstance concrète, quelque fois, ils veulent dire la férocité ou la méchanceté; quelque fois, ils signifient l'imbécillité; et quelques fois, ils décrivent le caractère indiscipliné de l'homme. Dans l'histoire chinoise, surtout dans le domaine littéraire, il y a ainsi beaucoup d'images du fou, mais parmi lesquels le «Yang Kuang » a une importance particulière.

Par exemple, il y a un personnage du «Yang Kuang » que nous devons mentionner ici, c'est un «fou de Chu » qui s'appelle «Jie Yu ». Il a été en réalité un ermite taoïste du temps. Lao Tseu manifestait son approbation pour le concept du «Yang Kuang » à travers «*Abandonnez la sagesse autoritaire* »<sup>30</sup> et «*Le Sage*

---

<sup>30</sup> En chinois : “绝圣弃智” .

*apparaît souvent à l'esprit lent* »<sup>31</sup> du chapitre 19 de *Lao Tseu*<sup>32</sup>. Selon le taoïsme, les gens qui peuvent abandonner la sagesse autoritaire sont ceux qui possèdent une autre sorte de sagesse plus importante. Ils apparaissent souvent à l'esprit lent, imbécile, ou fou, mais ils sont en fait des possesseurs de la vérité

Confucius a aussi mentionné ce fou dans *Les Entretiens*<sup>33</sup> : Jie Yu dit et chante que « *O phénix ! O phénix ! Que votre vertu est déglorifiée ! La réprimande du passé est inutile, mais l'avenir est encore réparable. Abandonnez votre vaine poursuite ! Abandonnez votre vaine poursuite ! Péril attend ceux qui s'engagent maintenant aux affaires du gouvernement !* »<sup>34</sup> Différemment de Lao Tseu, Confucius refusait ici de valoriser ce que nous appelons désormais le « Yang Kuang », en pensant que « *les personnages du 'Kuang' qui avancent en tenant la vérité* »<sup>35</sup> sont dangereux. Il n'aimait pas les fous comme celui de Chu, parce qu'il a prophétisé directement le vice politique de son temps et il voulait que la société se change avec un renversement total. Mais il semble que son attitude négative ne nous influence pas.

C'est qu'à l'époque de Confucius, on préfère effectuer des réformes modérées plutôt que de faire des changements radicaux. Beaucoup de gens connaissent la vérité mais peu de gens la disent, parce que dire est moins important et moins difficile que de trouver une meilleure solution pour résoudre les problèmes. Les personnages du «Kuang » parlent avec trop de liberté personnelle en ignorant les intérêts généraux.

---

<sup>31</sup> En chinois : “大智若愚”.

<sup>32</sup> Maître Lao fut un contemporain de Confucius et le fondateur du taoïsme. *Lao Tseu* est l'œuvre représentatif du taoïsme. (Les citations sont de notre traduction).

<sup>33</sup> *Les Entretiens* (《论语》), écrits durant la période des Printemps et des Automnes jusqu'à la période des Royaumes combattants (de 479 av. J.-C. environ jusqu'en 221 ap. J.-C.), sont une compilation de discours de Confucius et de ses disciples ainsi que de discussions entre eux. Ils sont l'œuvre essentielle du Confucianisme.

<sup>34</sup> Cf. *Les Entretiens* de Confucius, chapitre 18, le 5<sup>e</sup> du Zi Wei. *Phénix* : dans les contes populaires de l'Antiquité on pense que c'est seulement quand le monarque est bon, son gouvernement est incorruptible, et les peuples vivent heureusement que le phénix apparaît. Au Chu de l'époque de Jie Yu, le phénix avait dû disparaître, mais il a apparu, donc le fou a ainsi dit que sa vertu a déglorifié

<sup>35</sup> Cf. *Les Entretiens* de Confucius, chapitre 13, le 21<sup>e</sup> du Zi Lu. En chinois : “狂者进取” ;

Confucius pense donc qu'ils sont dangereux. Néanmoins, de nos jours, on pense que faire des changements radicaux devrait dans quelques cas être la meilleure solution. De ce point de vue, Confucius a ses limites, mais il affirme au moins ici que les personnages du «Kuang » tiennent la vérité et ont la volonté d'avancer. Nous considérons en fait Jie Yu comme le premier personnage du «kuang » connu dans l'histoire littéraire chinoise.

Sous l'influence de Lao Tseu, on a formé graduellement après lui, ce que l'on pourrait appeler une véritable culture du «Yang Kang ». Par exemple, dans *les 36 Stratagèmes*<sup>36</sup>, il y a «Feindre la folie sans être fou »<sup>37</sup>. Il y a eu également beaucoup de grands lettrés «Yang Kuang » dans l'histoire de la Chine. Deux des plus connus sont Ruan Ji et Li Bai. Le premier est l'un des «Sept sages du bosquet de bambous »<sup>38</sup> à la fin de la dynastie des Han du 3<sup>e</sup> siècle. Selon *Jin Shu*<sup>39</sup>, il feignait la folie avec l'aide de l'alcool en se dérochant aux dangers politiques. Sima Zhao<sup>40</sup> voulait parler avec Ruan du mariage entre ses enfants, mais Ruan a été ivre mort pendant 66 jours, Sima Zhao n'a pas donc eu l'occasion. D'ailleurs, à part le côté de «Yang » (feindre), nous pensons que le «Kuang » expliquait aussi son caractère indiscipliné. Le deuxième est un grand poète de la dynastie des Tang, qui est vu comme le génie de la poésie – Li Bai. Il nous donne aussi une impression forte du «Kuang » (plutôt au sens du caractère indiscipliné de l'homme) avec ses vers par

---

<sup>36</sup> *Les 36 Stratagèmes* (《三十六计》) sont un trait chinois de stratégies qui sont applicables aux actions militaires ainsi qu'aux conflits de la vie quotidienne. Les idées de ces stratégies sont nées pendant les dynasties du Sud et du Nord (du 5<sup>e</sup> siècle au 6<sup>e</sup> siècle), le texte a été écrit au cours de la dynastie des Ming (du 14<sup>e</sup> siècle au 17<sup>e</sup> siècle).

<sup>37</sup> Cf. Le 27<sup>e</sup> des *36 Stratagèmes*. (Notre traduction) En chinois : “假痴不癡”.

<sup>38</sup> Les «Sept sages du bosquet de bambous » fut un groupe des lettrés (écrivains, poètes, musiciens ou peintres) taoïstes (de la «pure conservation ») chinois. Ils étaient en fait des ermites qui critiquaient la cour et l'administration de l'époque.

<sup>39</sup> *Jin Shu* (《晋书》) est un livre historique chinois officiel qui couvre l'histoire de la dynastie des Jin (du 3<sup>e</sup> siècle au 5<sup>e</sup> siècle). Il a été rédigé à la cour de la dynastie des Tang (du 7<sup>e</sup> siècle au 8<sup>e</sup> siècle). Son 19<sup>e</sup> chapitre est consacré à la bibliographie de Ruan Ji.

<sup>40</sup> La fin de la dynastie des Han était la période des Trois Royaumes de Chine, qui a fini par l'instauration de la dynastie des Jin par Sima Zhao en 265. Sima Zhao fut le premier empereur des Jin, son fils fut Sima Yan.

exemple: « *Comme je ne peux pas réaliser mes ambitions et être fier de moi-même, demain je vais m'écheveler et ramer avec mon petit bateau* »<sup>41</sup>. Du Fu, son ami et aussi un grand poète de l'époque lui a offert un poème : « *Il y a longtemps que je n'ai pas vu Li Bai, qu'il est triste en feignant la folie ! Les autres ne le comprennent pas de notre temps, mais c'est moi seul qui chéris toujours son talent. En prenant un verre de l'alcool solitairement, il peut écrire rapidement des milliers de vers. Un jour, quand il reviendra dans son cabinet de travail au Mont Lu, ses cheveux seront déjà devenus blancs.* »<sup>42</sup> Li Bai a feint la folie, puisqu'il ne pouvait pas réaliser ses ambitions politiques. N'ayant pas d'autre choix, ce « victime » de la scène politique a choisi d'éviter dans les Montagnes ou au bord des Eaux<sup>43</sup>, et de mener une vie pastorale.

La folie est une notion relative. Les nombreux personnages du « Yang Kuang » dans l'histoire et ainsi que dans les œuvres littéraires nous permettent d'apercevoir qu'il y a une compréhension dialectique, ou bien plutôt une vision positive, de la folie dans la tête des Chinois. Néanmoins, c'est aussi une notion historique. Avec l'évolution du temps, notre attitude pour la folie se change. Depuis longtemps, selon la médecine traditionnelle chinoise basée sur le taoïsme, principalement selon *le Classique interne de l'Empereur Jaune*<sup>44</sup>, les Chinois pensent que la folie est aussi une sorte de maladie pareille aux autres, puisqu'elle est causée également par la désharmonie de l'intérieur de l'homme microcosme avec l'environnement extérieur, macrocosme. En tant que malades, les fous étaient tenus pour irresponsables de ce qu'ils avaient fait et non soumis à la sanction pénale. Mais au milieu du 18<sup>e</sup> siècle, on a commencé à « criminaliser » les fous. Les malades sont devenus criminels et leurs

---

<sup>41</sup> Cf. Li Bai (701 - 762), *Dire adieu à l'oncle Yun, le bibliothécaire impérial, au Pavillon Xietiao de Xuanzhou*. (Notre traduction)

<sup>42</sup> Cf. Du Fu (712 - 770), *Souvenir de Li Bai quand il a fait ses études au Mont Lu*. (Notre traduction)

<sup>43</sup> Il s'agit d'un sentiment particulier éprouvé par les lettrés chinois pour le couple « Montagne et Eau », sous l'influence du confucianisme et du taoïsme.

<sup>44</sup> *Le Classique interne de l'Empereur Jaune (Huangdi Neijing)* est le plus ancien ouvrage de la médecine chinoise. Il a été rédigé du 5<sup>e</sup> siècle av. J.-C. au 3<sup>e</sup> siècle ap. J.-C.

symptômes étaient vus comme des comportements de rébellion. Au lieu d'établir l'Hôpital général, nous avons plutôt pratiqué l'internement avec la famille.<sup>45</sup> La famille était ainsi responsable à la fois des fous et envers les fous. En même temps, parmi les gens ordinaires, on pensait petit à petit que les fous étaient possédés par un fantôme et que leurs comportements pourraient être ridicules<sup>46</sup>. Finalement, c'est à partir du 19<sup>e</sup> siècle, avec l'introduction de l'Occident en Chine, et surtout au début du 20<sup>e</sup> siècle, que nous avons eu l'occasion d'ajouter de nouveaux éléments à la notion traditionnelle de la folie, tout en conservant les idées traditionnelles.

## 2.2. La folie et la littérature moderne chinoise au début du 20<sup>e</sup> siècle:

Comment apparaît la littérature moderne chinoise ? Avant le 20<sup>e</sup> siècle, le chinois classique renvoyait à la langue écrite, et le chinois vulgaire à la langue parlée. Ainsi, dans la tradition chinoise, distinguait-on une « haute » et une « basse » littérature. La première, en langue classique, comprend essentiellement les genres : poésie, essai et histoire ; la seconde, en langue vulgaire, le roman, le théâtre, les genres populaires.<sup>47</sup>

Néanmoins, à partir du milieu du 19<sup>e</sup> siècle, la Chine, s'est ouverte au monde extérieur, sous l'impulsion des guerres<sup>48</sup> et petit à petit. Au début du 20<sup>e</sup> siècle, les

---

<sup>45</sup> Selon Foucault, le « grand renfermement » pour les fous en Europe fut pendant le 17<sup>e</sup> siècle et le début du 19<sup>e</sup> siècle. Les fous comme les mendiants ont été envoyés à l'Hôpital général, et celui-ci était en réalité la prison des pauvres.

<sup>46</sup> C'est plutôt une superstition populaire issue de la religion taoïste, qui croit que après la mort l'âme va « se réincarner » dans d'autres nouveau-nés (homme, animal, ou immortel etc.). Néanmoins, il y a des cas exceptionnels, tel que l'âme perdue qui erre comme fantôme dans le monde où l'homme avait vécu. Quelques fois, elle va se tromper et posséder un autre homme afin d'accomplir son « réincarnation ». A ce moment-là, l'homme qui est possédé va montrer des symptômes bizarres, maladifs, quelquefois même des comportements ridicules aux yeux des autres (par exemple, quand un vieillard est possédé par l'âme d'un bébé etc.). On devait inviter un sorcier pour chasser le fantôme, pour que le malade puisse guérir.

<sup>47</sup> Cf. *Histoire de la littérature chinoise*, Linde Zhang, Edition Ellipses, Paris 2004, p. 62 – p. 67.

<sup>48</sup> Les guerres : la première Guerre de l'Opium (1839-1842, entre la Chine impériale et l'Angleterre) ; la seconde Guerre de l'Opium (1856-1860, entre la Chine impériale, la Russie, et l'alliance de l'Angleterre et de la France) ; première Guerre sino-japonaise (1894-1895).

séjour d'étudiants et de diplomates à l'étranger, la traduction, le développement de la presse dans des grandes villes etc ont provoqué des mouvements réformateurs<sup>49</sup> et a fait aussi commencer à remettre en cause le système des examens impériaux.<sup>50</sup>

En 1911, la Révolution républicaine a mis fin à la dernière dynastie impériale en Chine, mais elle n'a pas pu mettre totalement fin à l'ancien ordre. Ce changement brutal a entraîné beaucoup d'interrogations idéologiques sur les incertitudes des réformes sociales et culturelles. Entre 1915 et 1924, on a vu ainsi apparaître le mouvement dit de la « Nouvelle Culture ». En 1917, Hu Shi<sup>51</sup> a appelé à une « nouvelle littérature »<sup>52</sup>. Avec le mouvement du 4-Mai,<sup>53</sup> en 1919, cette révolution littéraire a dépassé la seule dimension littéraire, et a visé également des objectifs sociaux<sup>54</sup>.

Lu Xun prend part à toute cette activité intense. En particulier en participant à une revue très importante de l'époque, liée intimement au mouvement de la « Nouvelle Culture »: *Nouvelle Jeunesse* (dont le sous-titre, en français, était : *La*

---

<sup>49</sup> Mouvements réformateurs à la fin du 19<sup>e</sup> siècle : notamment celui de 1898 - *La Réforme des Cent Jours* dans le domaine politique; dans le domaine littéraire, des réformes sur la poésie et sur le roman.

<sup>50</sup> Ayant été un pilier du pouvoir étatique et de l'organisation bureaucratique, il a été supprimé en 1905. Mais le système éducatif étant demeuré inchangé, on a continué à apprendre la littérature confucéenne.

<sup>51</sup> Hu Shi (1891-1962), philosophe et écrivain chinois, professeur de l'Université de Pékin à partir de 1917.

<sup>52</sup> On a effacé les frontières entre les langues écrite et parlée, fait également répandre une langue nationale (« *guoyu* ») dans toutes les classes de la population.

<sup>53</sup> En 1917, la République de Chine est entrée en guerre contre l'Allemagne auprès des Alliés. En 1919, à la conférence de paix de Paris qui aboutit au traité de Versailles, les Alliés attribuent à l'Empire du Japon la partie des territoires du Shandong auparavant sous contrôle de l'Empire allemand (concession allemande depuis la fin de la première Guerre sino-japonaise). Au lieu de vivre dans des concessions créées par des traités inégaux suite à la défaite des guerres à l'époque des Qing, les Chinois voulaient regagner la souveraineté nationale avec le triomphe de la nouvelle République. Le 4 mai 1919, les étudiants manifestent à Pékin, et cela entraîne une vague de réactions nationalistes à travers la Chine.

<sup>54</sup> Assez radicalement, tout le système politique et socioculturel chinois est remis en cause. Aujourd'hui, on appelle la littérature chinoise de cette époque (1917-1919): la littérature « du 4-Mai ».

*Jeunesse*). Créée à Shanghai en septembre 1915 par Chen Duxiu, elle rassemblait dans son comité de rédaction des intellectuels importants. *Nouvelle Jeunesse*, lue par la majorité des étudiants chinois, promouvait des valeurs anti-traditionalistes chinoises<sup>55</sup>. D'ailleurs, elle a également un lien particulier avec le marxisme<sup>56</sup>. C'est là que Lu Xun a commencé à publier des essais et des nouvelles à partir de 1918, puis il a participé à sa rédaction<sup>57</sup>.

*Le Journal d'un fou* est son premier récit, publié en avril 1918 dans *Nouvelle Jeunesse*. Son importance est très grande, et correspond bien au rôle de la revue: en tant que premier texte écrit en « *guoyu* »<sup>58</sup> dans l'histoire de la littérature chinoise, ce récit réalisait concrètement les programmes de la « révolution littéraire » et fait de Lu Xun le pionnier de la littérature « du 4-Mai »<sup>59</sup>. Le texte présente un « *diariste souffre de paranoïa, percevant un surnois cannibalisme généralisé* »<sup>60</sup>. Avec ce texte, on a commencé à réfléchir une nouvelle fois sur la notion de la folie dans ce temps en pleine mutation et qui demandait également des révolutions radicales afin de mettre fin à toutes ces mutations politiques<sup>61</sup> ainsi qu'idéologiques. Dans le domaine

---

<sup>55</sup> Le premier article de Chen est un « *Appel à la jeunesse* », qui oppose le modernisme occidental à la tradition chinoise et à la morale confucéenne, et qui propose l'importance de la démocratie et de la science.

<sup>56</sup> A partir de 1918, Chen et Li Dazhao ont fait publier successivement des articles consacrés au marxisme. En mai 1919 (juste avant le mouvement du 4-Mai), un numéro spécial a même été entièrement consacré au marxisme. A partir de 1920, les opinions de Chen se sont radicalisées, et finalement en juillet 1921, Li Dazhao a participé à la création du Parti communiste chinois, dont Chen Duxiu est devenu le premier secrétaire général.

<sup>57</sup> Après juillet 1921, l'orientation radicale du communisme donnée à *Nouvelle Jeunesse* provoque finalement le départ de Lu Xun, Hu Shi et d'autres rédacteurs libéraux. Cette *Jeunesse* a disparue en 1922.

<sup>58</sup> Voir la note 52.

<sup>59</sup> Voir la note 54. Il s'agit d'une révolution littéraire. La langue littéraire classique est désormais largement remplacée par le « *guoyu* ». Les écrivains essayeront d'introduire de nouvelles idées venues de l'Occident dans leur création littéraire.

<sup>60</sup> *Op. Cit. Histoire de la littérature chinoise*, p. 72.

<sup>61</sup> Après la Révolution républicaine de 1911, Yuan Shikai, devenu président en 1912 a établi dès l'année suivante un régime dictatorial. Après sa mort en 1916, le pouvoir a commencé à être dominé alternativement, de manière officielle ou officieuse, par des chefs militaires. Cette situation a fini en 1928. C'est la période dite « Des Seigneurs de la guerre », une époque en

littéraire, la figure du fou devient essentielle et la folie devient un moyen politique répandue. D'une part, parce que les intellectuels reprennent « Yang Kuang », figure traditionnelle de la critique sociale, pour s'exprimer. D'autre part, parce que la folie est un sujet brûlant du temps avec le changement vers la médecine moderne et l'influence des pensées occidentales, telle que la philosophie de Nietzsche. Les écrivains ont commencé à exprimer leur enthousiasme d'une manière plutôt hystérique dans les écrits, afin de montrer leur volonté de liberté et leur émotion fouguese, ardente, bouillante pour se mettre au combat. Désormais, un grand nombre de personnages fous sont apparus et se sont plus tard encadrés dans la littérature « du 4-Mai ».

### 2.3. Le problème de la folie dans *Le Journal d'un fou* de Lu Xun :

Quand au sens de la folie chez Lu Xun, nous apercevons qu'il y a des traces marquées son influence occidentale ainsi qu'asiatique. D'un côté pour l'influence occidentale, premièrement, son écriture s'appuie sur ses connaissances de la médecine moderne sur la folie ; deuxièmement, Lu Xun est influencé par des idées de Nietzsche<sup>62</sup>. De l'autre côté pour l'influence traditionnelle, d'abord, Lu Xun admire beaucoup les textes du « sage du bosquet de bambous » de l'époque de *Wei-Jin* au 3<sup>e</sup> siècle ; ensuite, son récit a mis l'accent sur le rôle de la famille au sujet du renfermement du fou.

#### a) Le fou comme malade et « prisonnier »

Ce fou sous la plume de Lu Xun est à la fois un malade du point de vue de la

---

pleine mutation politique.

<sup>62</sup> Surtout celle des concepts de maladie et de santé et celle de l'évolution du *dernier homme* au *surhomme* (un accomplissement de *la volonté de puissance* humaine) utilisé par Nietzsche dans *Ainsi Parlait Zarathoustra* (publié entre 1883 et 1885). Cf. *Nietzsche : Introduction à sa philosophie*, Karl Jaspers, Gallimard, Collection « Tel », 1950, p.114 - p.119, p.123 – p.127.

médecine occidentale et de la médecine traditionnelle chinoise, et un « prisonnier » qui doit être enfermé par sa famille et qui est possédé par un fantôme aux yeux des autres<sup>63</sup>.

Lu Xun a affirmé que son écriture a été influencé par des œuvres étrangères qu'il a lues et par ses connaissances en médecine. Dans l'introduction, l'auteur explique que ce journal a été écrit par un de ses amis d'enfance quand celui-ci « *avait souffert d'une sorte de folie de persécution* »<sup>64</sup>. Il ajoute: « *j'en ai transcrit des passages pour servir à la recherche médicale* »<sup>65</sup>. Comme l'auteur a personnellement fait des études en médecine moderne, de ce point de vue, nous prenons ce fou pour un cas médical. Plus concrètement, c'est un type de délire paranoïaque: son comportement correspond parfaitement aux symptômes de cette maladie : il a des difficultés relationnelles, des troubles du comportement, et un sentiment de persécution, en pensant au début que les autres veulent lui faire du mal, puis qu'ils vont le manger. Dans le texte, le fou est considéré comme un malade aussi selon la médecine traditionnelle chinoise : son Frère a invité M. He (le docteur) à l'examiner et à lui donner des médicaments afin de le « *guérir* »<sup>66</sup>.

Néanmoins, en plus de la maladie, il semble qu'il soit considéré comme un « prisonnier » de la famille. Selon la tradition depuis le 18<sup>e</sup> siècle, les fous doivent être enfermés à la maison. En tant que criminels ou rebelles potentiels, normalement ils n'ont pas le droit de sortir de chez eux. Hors de la famille on a l'habitude de le prendre pour un homme possédé par un fantôme. Quand il marche dans la rue, tout le monde le regarde et rit de lui ; chaque fois que sa famille le voit devenu le centre d'intérêt des autres, Vieux Chen (le domestique) essaye de lui fermer la bouche et le supplie de regagner sa chambre.

---

<sup>63</sup> Voir la note 46.

<sup>64</sup> Cf. *Le Journal d'un fou*, Lu Xun, l'Éditions en langues étrangères, Beijing, 2004, p. 25.

<sup>65</sup> *Idem.* p. 27.

<sup>66</sup> *Idem.* p. 41.

b) Le fou comme «Yang Kuang »:

Ce fou de Lu Xun nous rappelle la relation entre la maladie et la santé chez Nietzsche, et il nous donne également l'impression du «Yang Kuang » de la culture chinoise. Liu Bannong<sup>67</sup> a fait des remarques sur les œuvres de Lu Xun en disant qu'elles sont influencées par «*la doctrine de Nietzsche et les textes de l'époque de Wei-Jin* » Lu Xun l'a approuvé Nous pourrions ainsi essayer d'expliquer le fou avec l'aide de ces deux sources.

Un héros du «Kuang »- selon l'introduction du journal, le fou a finalement «guéri ». Ce changement rapide de rôle nous fait penser aux idées du «Yang Kuang » de l'époque de Wei-Jin. En effet, pour les Chinois, «Kuang » (dans le sens d'*indiscipliné* ou de *sans limites*) est plutôt un privilège pour les talents qui possèdent la vérité comme Ruan Ji ou même Li Bai. Ceux-ci critiquaient la politique du temps et en même temps leur comportement était souvent différent des gens normaux. C'était peut-être une façon d'épancher leur mécontentement social, qui deviendrait même une partie de leur caractère.

D'ailleurs, dans quelques cas, «Yang » (feindre) ne veut pas dire que c'est ces talents qui feignent la folie mais plutôt signifie que les autres se font de 'fausses' impressions en pensant que ces gens-là (peut-être de véritables malades) simulent puisqu'ils sont sages et peuvent dire la vérité Il semble que le fou de Lu Xun soit un tel personnage. Il est malade, mais le lecteur finit par ignorer graduellement son côté maladif puisqu'il semble avoir du talent et dire une vérité à laquelle on n'a jamais prêté attention. Néanmoins comment peut-on savoir que ce qu'il a dit est la vérité ? Il s'agit d'une tradition propre à la Chine - «manger l'homme », nous y reviendrons. Le monde auquel le fou fait allusion, apparemment impossible, est attesté En présentant

---

<sup>67</sup> Liu Bannong (1891 - 1934) fut un poète et linguiste chinois. Il a écrit des poèmes aussi pour *La Jeunesse* à partir de 1917, puis dans les années 1920, il est parti pour Paris faire une thèse.

un tableau réel de la société traditionnelle chinoise avec cette habitude, le héros critique cette réalité

Un héros selon le point de vue de Nietzsche - Nietzsche a une pensée en ce qui concerne la maladie et la santé<sup>68</sup>. Il distingue deux sortes de santé-maladie. Premièrement, il y a la santé « *de l'existant* » (physique). Cette sorte de santé est opposée soit à la maladie provisoire et associée à la guérison, soit à la maladie durable voire incurable.<sup>69</sup> Dans le premier cas, le médecin entend favoriser la guérison ; pour le second cas, la santé fuit et on la perd graduellement. Deuxièmement, il y a la santé « *de l'intériorité* » qui appartient à « *une essence sans substance* », et qui est « *le signe de ce qui est au fond maladie* »<sup>70</sup> Autrement dit, la maladie est une expression de cette santé Cette deuxième sorte de santé-maladie concerne le philosophe qui l'étudie. Nietzsche pense que l'art est un champ privilégié pour exprimer cette sorte de santé Les artistes fous peuvent ainsi être capables d'observer la vérité du monde<sup>71</sup>.

#### (A reconstruire)

Si l'on regarde ici ce fou de Lu Xun selon ce point de vue de Nietzsche, on s'aperçoit qu'il est en train de perdre sa santé physique, mais dans ce processus, il développe la santé « *de l'intériorité* ». D'un côté au niveau du corps, selon la médecine, il souffre d'une maladie de folie de persécution - le médecin essaie donc de l'aider à guérir. Au cours de cette période malade, le héros perd sa santé physique. De l'autre côté au niveau de l'esprit, avec la folie de persécution, en se situant dans un monde plein de mangeurs d'hommes, le fou a le courage de révéler ce qu'il a trouvé

---

<sup>68</sup> Cf. *Nietzsche : Introduction à sa philosophie*, Karl Jaspers, Gallimard, Collection « Tel », 1950, p. 114.

<sup>69</sup> Ici nous ne mentionnons pas la santé comme absence de maladie, et regardons seulement l'état de coexistence de santé-maladie.

<sup>70</sup> *Op.cit.* p. 27.

<sup>71</sup> Cf. *Nietzsche : Santé et maladie, l'art*, Laurent Cherlonneix, Edition L'Harmattan (collection Ouverture Philosophique), 2003.

et de pousser un cri d'appel afin que les autres puissent arrêter. Mais finalement il trouve qu'il est aussi un mangeur d'hommes en critiquant cette habitude traditionnelle, le fou énonce ainsi une deuxième vérité encore plus profonde. On peut dire ici que sa folie est en fait le signe de sa santé « *de l'intériorité* », et c'est dans ce processus d'une découverte de vérité que sa santé « *de l'intériorité* » devient de plus en plus importante.

Dans les souvenirs d'enfance de Lu Xun, son père était toujours malade et il est finalement mort de sa maladie. Jeune, Lu Xun a choisi de faire ses études en médecine au Japon, car il voulait soigner, dès son retour, le corps de ses compatriotes. Mais petit à petit, il s'est aperçu qu'il était plus important de soigner l'esprit que le corps. Du point de vue de Nietzsche, Lu Xun pense que la santé « *de l'intériorité* » est plus importante que la santé « *de l'existence* » (physique). Il a ainsi créé ici un héros dont la « santé du corps » devient de pire en pire tandis que la santé « *de l'intériorité* » progresse.

En somme, bien qu'il y ait l'influence du mysticisme, Gogol refuse finalement de prendre pour horizon le « fol-en-Christ », et choisit de faire une rupture avec la croyance de la majorité du lecteur de son temps et la grandeur de l'*iourodivy* (à vérifier). A l'inverse, Lu Xun associe profondément la tradition chinoise du « Yang Kuang » et celle de l'Occident avec l'idée de Nietzsche. Les deux nouvelles portent sur le thème de la folie, et Lu Xun affirme même l'influence que Gogol a eue sur lui, mais nous avons déjà pu voir ici que les auteurs abordent ce thème dans des conditions radicalement différentes. Nous allons voir maintenant quel traitement tous deux vont donner du thème dans ces conditions différentes.

## 2<sup>ème</sup> partie : le problème de la distance (1) - jugements directs de l'auteur

Dans les deux parties suivantes, nous nous intéresserons à la distance. Nous parlerons d'abord dans cette deuxième partie du rôle de l'auteur en nous focalisant sur la distance entre auteur et héros fou. Puis, dans la troisième partie, nous étudierons les rapports entre lecteur et personnage.

### 1. Une distance entre Gogol et son fou : (partie à compléter)

Nous allons nous appuyer sur Wayne Booth : *A Rhetoric of Irony*. « Booth a admirablement montré que le lecteur est invité à partager avec l'auteur une position de savoir, une position de supériorité par rapport au texte et aux personnages. Ce qu'il a mis en lumière, c'est le phénomène général de mise à distance que suppose ce type de textes » (Goyet p.135 note). Les précédés que nous allons utiliser seront inspirés de ses catégories: *Straightforward warnings in Author's voice; known error proclaimed; conflicts of facts within work; crashes of style; conflicts of belief* (Part One, p. 53-p.85).

Gogol assiste seulement comme un spectateur indifférent. L'auteur prend toujours de la distance avec son héros.

#### 1.1. Jugements explicites de l'auteur :

(Le titre ; les adjectifs qui caractérisent le personnage etc.)

#### 1.2. Heurt entre la vérité reconnue et les affirmations du personnage :

(Les lettres des chiens etc.)

(A compléter)

### 2. Une distance entre Lu Xun et son fou: (partie à compléter)

#### 2.1. Jugements explicites de l'auteur :

«Je » - l'auteur : Lu Xun se présente avec le «je »<sup>72</sup> dans l'introduction. C'est sa seule présence directe dans le texte. Ce «je » écrit en chinois classique. A travers ses expressions bien logiques et claires, le lecteur le met dans le rang des gens normaux comme le frère aîné le vieux Chen, M. Zhao, le fermier, M. He (médecin), Quelqu'un (dans le rêve du fou à la 8<sup>e</sup> séquence), la femme dans la rue, le groupe d'enfants, tout le monde à la maison... Bien que dans cette nouvelle de 13 séquences, ce soit la voix du fou que l'on entende la plupart du temps, l'apparition de ce «je » dans la petite introduction et son jugement disant que les écrits du fou sont seulement des «illogismes » d'un malade. Tout au début du texte ce «je » établit un dialogue entre la voix du fou et celle de ce groupe des gens normaux (parmi lequel il se met)<sup>73</sup>. La différence apportée par l'utilisation de la langue classique ou *Baihua* est seulement une distinction superficielle entre eux car les deux 'voix' s'affrontent en fait toujours dans le journal (voir annexe 1). A travers un extrait, nous étudierons précisément comment l'auteur introduit ces deux 'voix' dans le texte.

*Le vieil homme (M. He) passa la porte et il s'était pas éloigné qu'il dit à voix basse à mon frère : «A avaler tout de suite ! » Et mon frère acquiesça. Tu en es donc aussi, toi ! (Chapitre 4)*

D'abord, il y a un dialogue entre le médecin (M. He – le vieil homme) et le frère aîné du fou. *Le vieil homme passa la porte et il s'était pas éloigné qu'il dit à voix basse à mon frère : «A avaler tout de suite ! » Et mon frère acquiesça.* Nous comprenons qu'après avoir examiné le fou, le médecin dit au frère : il faut que le malade prenne le médicament tout de suite, puisque son état n'est pas bien. Le frère se met d'accord avec le médecin. Mais ceci est le résultat d'une observation du fou : cf «mon frère acquiesça ». Ce qui est important, c'est qu'il ajoute un commentaire : *Tu*

---

<sup>72</sup> Nous considérons que l'auteur joue ici également un rôle, mais pas lui-même qui se présente.

<sup>73</sup> En effet, dans le texte, il y a seulement deux personnages qui parlent directement, ce sont les deux «je ». Les paroles des autres personnages sont présentées par le fou sous forme par exemple de discours direct. Le rapport du dialogue n'est pas assez évident, mais c'est aussi un point de vue de départ.

*en es donc aussi, toi !* Aux yeux du fou malade le frère fait partie avec le médecin de ceux qui mangent les autres. On a un discours des gens normaux qui est repris et transformé par le fou. Cela montre un symptôme de sa maladie.

## 2.2. Heurt entre la vérité reconnue et les affirmations du personnage :

(Le chien de M. Zhao et l'hyoena – 7<sup>e</sup> séquence ;

Le fou prend toujours le premier sens du mot, par exemple, «*les gens échangeaient leurs fils pour les manger* ». Cette expression vient d'une histoire de la période des Printemps et des Automnes, *Gongyang Zhuan, Duc Xuan l'an 15* : une ville de Song est entourée. Faute de nourriture, on se change les enfants pour manger. Puis on l'utilise pour désigner une vie misérable suite à une catastrophe. Un autre exemple, «*manger sa chair et dormir sur sa peau* » - *Zuo Zhuan, Duc Xiang l'an 21*, c'est une métaphore : on a une haine profonde pour les ennemis et les prend pour des animaux.)

(A compléter)

## 3. Un jeu de l'auteur – le dépassement de la distance entre Lu Xun et son fou :

Bakhtine a affirmé dans *les Problèmes de la Poétique de Dostoïevski* que le roman polyphonique donne à chacun des personnages une voix totalement valide et égale en droit à celle de tous les autres. Bien qu'il n'ait pas fait de distinction entre les genres dans ce livre, on peut apercevoir qu'il n'a pas poussé beaucoup sa théorie dans le genre des nouvelles. Comme ce que Goyet a résumé des analyses de Bakhtine dans *La nouvelle 1870 – 1925* (P221 – P224) : même dans les nouvelles de Dostoïevski, auteur qui met la polyphonie au centre de son écriture, il y a le dialogisme, mais les voix différentes ne sont pas de statut équivalent. On revient finalement à la vérité univoque comme dans la nouvelle classique monologique, où seul l'auteur dispose d'une voix à part entière. Ainsi dit-on que les nouvelles sont incapables de donner au héros une voix à part entière, valide, égale en droit à toutes les autres et à celle du

narrateur, et que la nouvelle n'accorde jamais aux personnages la possibilité d'être entendus. Néanmoins, dans *Le Journal d'un fou* de Lu Xun, on trouve que ce ne serait pas peut être le cas. Yoshimi Takeuchi, critique et traducteur japonais, a dit dans son *Lu Xun* : «*Il semble qu'il y a deux points centraux dans les nouvelles de Lu Xun, ils ressemblent soit aux foyers de l'ellipse, soit aux parallèles et sont quelque chose sous l'influence à la fois d'un champ d'attraction et d'un champ de répulsion.*»<sup>74</sup> Nous le verrons donc à travers le «je »- fou et le «je »- auteur dont nous avons parlé

«Je »- le fou : le deuxième «je »qui écrit en *Baihua* dans le texte est le fou, mais nous pensons que c'est l'auteur qui se présente secrètement ici en feignant d'être fou. Plus précisément, l'auteur fait une alliance avec son héros. Nous avons distingué deux groupes pour tous les personnages du texte: les gens normaux et le fou. Pour le premier, l'auteur joue un rôle important, comme un 'porte-parole'. Mais pour le deuxième, s'il fait exactement aussi une alliance avec le fou, l'auteur sera présenté à la fois dans les deux côtés. Nous nous demandons comment Lu Xun fait-il cette alliance, de plus, s'il est plus proche du fou ou de l'autre côté?

Il semble que le fou ait deux voix : celle du fou malade et celle du fou "rationnel" - un fou qui dit la vérité mieux que les gens normaux, Lu Xun s'appuyant ici sur la tradition chinoise que nous avons évoqué plus haut. Si l'on met côte à côte toutes ses paroles malades, on entend en fait une autre voix, celle d'un homme qui a des connaissances bien logiques et rationnelles. Il ne s'agit pas seulement ici de la «logique » dont parle Foucault (le fou a une autre logique que les gens normaux<sup>75</sup>), mais plus important, il s'agit d'une logique qui peut être attestée en réalité. Ainsi pensons-nous que la voix du fou malade pourrait venir du côté de «Yang » (feindre) d'un homme normal, tandis que la voix rationnelle pourrait présenter aussi ce que cet homme veut exprimer. Cela donne la possibilité d'établir une alliance entre l'auteur

---

<sup>74</sup> Cf. *Lu Xun*, Yoshimi Takeuchi, la version chinoise, Edition de la littérature et de l'art de Zhejiang, 1986, Hangzhou, P91-P92. (Notre traduction)

<sup>75</sup> *Op.cit.* p. 282 – p. 289.

et son personnage fou. Ici, on va le voir, c'est le cas.

Avec le fou, l'auteur introduit des éléments qui sont symboliques pour les Chinois, en montrant une communauté chinoise qui dévore l'homme depuis longtemps. Le mot clé est « dévorer l'homme ». Nous l'analyserons à travers un extrait.

*«Aux temps jadis, Yi Ya fit bouillir son fils pour le donner à manger à Jie et à Zhou ; c'est de l'histoire ancienne. Imagine un peu, depuis la séparation du ciel et de la terre par Pan Gu, les hommes se sont dévorés entre eux jusqu'à l'époque du fils de Yi Ya, puis du fils de Yi Ya à Xu Xilin, et de Xu Xilin à l'homme attrapé au village du Louveteau. L'année dernière, lorsqu'on exécuta un criminel en ville, un tuberculeux est allé tremper des petits pains dans son sang pour les sucer »<sup>76</sup>*

D'abord, l'histoire de Yi Ya – au *Guanzi*<sup>77</sup>: il y a une histoire qui dit que le duc Huan de Qi<sup>78</sup> avait goûté tous les mets délicats sauf la chair de bébé à l'époque. Afin de gagner sa confiance et d'avoir une promotion, Yi Ya fit bouillir son fils à l'usage pour le duc Huan de Qi. Jie<sup>79</sup> fut le dernier roi de la dynastie de Xia et Zhou<sup>80</sup> fut le dernier roi de la dynastie de Shang. Ce sont deux tyrans connus dans l'histoire chinoise. Cette histoire de manger l'homme est vraie et assez connue parmi les Chinois.

Deuxièmement, l'histoire de Xu Xilin (1873 - 1907): Né à Shaoxing (le même village que Lu Xun), il fut membre du Guangfuhui.<sup>81</sup> En 1907, il organisa le Soulèvement Anqing.<sup>82</sup> Au cours de ce soulèvement il assassina le chef du

---

<sup>76</sup> Cf. *Le Journal d'un fou*, recueil du *Cri d'appel*, Lu Xun, l'Éditions en langues étrangères, Beijing, 2004, Chapitre 10, P57-P59.

<sup>77</sup> *Guanzi* (en chinois 《管子》) : encyclopédie composée de textes remontant à l'époque des Royaumes combattants, (5<sup>e</sup> siècle av. J.-C. – 221 av. J.-C.)

<sup>78</sup> Le duc Huan de Qi fut un roi de la Période des Printemps et des Automnes, (8<sup>e</sup> siècle av. J.-C. – 5<sup>e</sup> siècle av. J.-C.)

<sup>79</sup> Jie (19<sup>e</sup> siècle av. J.-C. – 18<sup>e</sup> siècle av. J.-C.)

<sup>80</sup> Zhou (12<sup>e</sup> siècle av. J.-C.)

<sup>81</sup> *Guangfuhui* (ou la Société de restauration), fut une organisation anti-empire Qing établie en 1904.

<sup>82</sup> Le Soulèvement Anqing fait partie de la Révolution Xinhai en 1911, et grâce à laquelle le système impérial qui gouvernait la Chine depuis des millénaires disparaît, pour laisser place à

gouvernement de la province de l'Anhui, mais il fut arrêté puis condamné à la « mort des mille coupures ». Il fut exécuté le lendemain et son cœur fut mangé par la garde du chef assassiné. Il est devenu le fameux « martyr mangé ».

Troisièmement l'histoire de ce *criminel exécuté en ville* mentionné par le fou: Ici, Lu Xun annonce en fait l'idée principale d'une autre nouvelle du recueil du *Cri d'appel* : *Le remède*, écrit en avril 1919 (un an après *Le Journal d'un fou*). Dans cette nouvelle, un père a acheté au bourreau, pour son fils tuberculeux, des petits pains trempés dans le sang d'un révolutionnaire exécuté, mais finalement son fils est décédé. Dans le texte, ce révolutionnaire s'appelle Xia Yu, mais des recherches ont établi que ce personnage fait allusion à une véritable révolutionnaire de Shaoxing (toujours le même village natal de Lu Xun) : Qiu Jin, cousine de Xu Xilin, membre du Guangfuhui et pionnière du mouvement féministe chinois. Au cours de ses études au Japon, celle-ci était très active dans les associations des révolutionnaires politiques chinois. On sait que Lu Xun respectait beaucoup Qiu Jin<sup>83</sup>, arrêté et puis exécuté à l'Entrée du Pavillon ancien de Shaoxing en 1907, quelques jours après la mort de Xu Xilin. On s'aperçoit qu'il s'agit du même lieu d'exécution de Xia Yu (révolutionnaire dans *Le remède*).

A part Yi Ya, Xu Xilin et Qiu Jin de cet extrait, le héros a mentionné dans le texte des faits qu'on dit souvent mais ne pense presque jamais à mettre en cause. Par exemple, à la 5<sup>e</sup> séquence du journal, il a mentionné Li Shizhen, prédécesseur des médecins traditionnels chinois, qui a dit dans son fameux *Grand Traité de Matière Médicale*<sup>84</sup> que la chair de l'homme peut se consommer bouillie. Depuis longtemps on croit donc que la chair humaine a une valeur médicinale et il y a beaucoup

---

la République de Chine.

<sup>83</sup> Lu Xun aurait dit à sa femme Xu Guangping: *Madame Qiu et moi, étudiants au Japon à la même époque et venant du même village, on se voyait souvent... à ce moment-là, il y avait très peu d'étudiantes, elle a ainsi été invitée à prendre la parole à chaque réunion. Et quand elle parlait, j'applaudissais très fort.* Cf. Xu Guangping, *Lu Xun avant la République* – Tome deux de l'*Anthologie de Xu Guangping*, Edition Littérature et Art de Jiangsu, etc. 1999.

<sup>84</sup> *Grand Traité de Matière Médicale*, publié en 1579 à Nankin.

d'histoires disant que tel ou tel homme donne sa chair (souvent cuisse) aux autres selon la même intention que Yi Ya, ou bien qu'un fils pieux donne sa chair à ses parents... Aujourd'hui, on ne fait plus comme cela, mais on ne le nie pas. En tant qu'enfant pieux, le frère a raconté au fou (à la 11<sup>e</sup> séquence) : *Si les parents tombent malades, un fils doit être prêt à tailler un morceau dans sa propre chair pour le faire cuire et leur offrir*. Ainsi ce point de vue ne semble pas anormal.

Le monde plein de mangeurs d'hommes qui est représenté par le fou est donc attesté. Il existe en réalité. Mais ici, il ne semble pas que l'auteur l'introduise pour seulement attaquer cette idée. En fait, il fait appel à l'idée de sortir de toute la civilisation traditionnelle précédente. La perception du fou de généraliser le phénomène de « dévorer l'homme » fait bien partie des symptômes de sa maladie. Mais c'est grâce à ce symptôme de 'généralisation' que l'auteur peut attaquer la tradition chinoise générale.

L'auteur fait ainsi alliance avec le fou, puisque le fou parle rationnellement à part son côté maladif, puisqu'il attaque un mal existant en réalité. Mais entre les deux côtés présentés par l'auteur : le groupe des gens normaux et le fou, auquel il fait le plus attention et dont il est plus proche ? Il nous semble que c'est du fou. D'abord, nous avons mentionné que le fou écrit en *Baihua* (langue du progrès dont nous avons parlé dans la partie sur la folie), et « je » dans l'introduction écrit en chinois classique (langue ancienne). De ce point de vue, le rôle du fou de l'auteur l'emporte sur celui de l'homme normal dans l'introduction.<sup>85</sup> Deuxièmement, le fou est comme un grand homme par rapport aux gens normaux (qui sont des mangeurs d'hommes).

---

<sup>85</sup> Nous devons ici tirer votre attention ! (voir la note 52) Auparavant, les Chinois parlent en *Baihua* (chinois vulgaire), écrivent en *Wenyan* (chinois classique – plutôt pour la classe privilégiée) ; néanmoins avec la révolution littéraire au début du 20<sup>e</sup> siècle, on efface les frontières entre *Baihua* et *Wenyan*, et fait appel à construire une langue nationale (*Guoyu*) pour toutes les classes de la population. Désormais les Chinois parlent et écrivent en *Guoyu*, qui est en fait basé sur *Baihua*. Cf. Li Yong (vice-professeur en littérature chinoise à l'Université de Suzhou), *la politique du Baihua – à l'époque du 4-Mai*.  
<http://www.zwwhg.com/content.asp?id=2670>

Ici dans le texte, « je » écrit en *Wenyan* dans l'introduction, le fou écrit en *baihua* (*Guoyu*) dans les pages du journal, les autres personnages parlent seulement comme toujours en *baihua*.

Nous l'analyserons avec un élément spécial – le rire. La nouvelle donne trois sortes du rire avec trois sortes d'hommes (à la 10<sup>e</sup> séquence) – premièrement, certains estimaient que *l'homme est destiné à être mangé puisqu'il en a toujours été ainsi de tout temps, ils avaient un sourire crispé* (paragraphe 8, P61). Deuxièmement, *d'autres savaient que cela ne doit pas se faire, mais ils y tenaient ; et la crainte de voir découvrir leur secret les tenaillait ; aussi se fâchèrent-ils en m'entendant, mais ils gardèrent un sourire cynique sur leurs lèvres pincées* (paragraphe 8, P61). / *Il n'a eu tout d'abord qu'un sourire sarcastique, puis une lueur meurtrière est passé dans ses yeux, et lorsque j'ai parlé de leur secret, il est devenu blême* (paragraphe 8, P59). De l'avis du fou, son frère appartient à ce genre. Troisièmement, c'est le rire du fou. Au chapitre 4, il dit que *je ne mange pas de l'homme, mais mon courage est plus grand que le leur... Face aux gens avides de manger de la chair humaine et qui, en même temps, essaient subrepticement de sauver les apparences*, le fou a failli de mourir de rire : *j'ai été pris d'un fou-rire irrésistible tellement cela m'amusait. Je sais que dans ce rire s'exprimaient le courage et la droiture*. Cela nous fait penser à Xu Xilin, il rit en face de la mort. Le fou est en fait comme Xu Xilin, comme Qiu Jin (Xia Yu), comme tous les grands hommes « mangés », et comme tous les camarades qui se sont sacrifiés pour la révolution. Capable de rire en face de la mort, il appartient à un groupe extrêmement réduit de personnages héroïques. Sa ressemblance avec les Yang Kuang est du coup extrêmement sensible.

En somme, la distance entre Lu Xun et son héros fou se casse à la fin. Il n'y a pas finalement de distance avec le fou rationnel, il n'y a pas non plus de distance avec son côté maladif, puisque l'auteur est influencé par la culture de « Yang Kuang » de la Chine. En fait, ils font une alliance. Quand au point de vue polyphonique, nous apercevons qu'il y a au moins deux voix qui viennent de deux côtés (de deux « je »), mais qu'elles ne sont pas de statut équivalent. Il semble que la 'vérité' du fou ait finalement réussi à dominer, et que les autres aient perdu graduellement l'occasion d'être entendus. En réfléchissant sur le rapport allié de l'auteur et du fou, nous

revenons finalement à une vérité univoque où l'auteur dispose d'une voix à part entière, comme dans la nouvelle classique (pas de vraie polyphonie).

### 3<sup>ème</sup> partie : le problème de la distance (2) - les rapports entre les personnages et ses lecteurs

#### 1. Au niveau de la langue :

Tous les deux auteurs utilisent la langue pour impliquer le lecteur. (A vérifier)

##### 1.1. Une langue très théâtrale de Gogol :

Selon Bakhtine<sup>86</sup>, comme l'œuvre de Rabelais, celle de Gogol ne peut être vraiment comprise que dans le courant de la culture populaire qui a résisté à la culture « officielle ». Il existe des traits chez Gogol qui sont conditionnés par leur lien direct avec les formes des réjouissances populaires de sa terre natale – l'Ukraine. *Les Nouvelles pétersbourgeoises* apparaissent l'influence directe du « comique populaire de la place publique et des tréteaux la foire ». Au niveau de la langue, il s'agit d'une langue très théâtrale dans *Le Journal d'un fou*.

Sous forme de journal, ce texte est du monologue intérieur, plus précisément, du soliloque (avec une audience supposé tacitement). Le héros parle comme on parle sur une place publique. Par exemple, d'abord, chaque fois quand il pense à son amour, il dit « Ah ! Fichtre ! Rien, rien... Silence ! » (Aux 2<sup>e</sup>, 4<sup>e</sup>, 6<sup>e</sup>, 7<sup>e</sup>, 8<sup>e</sup> séquences). Il semble que le personnage parle aux auditeurs de la place pour leur demander de maintenir le silence. D'ailleurs, il utilise souvent le mot « avouer » (tel que « je l'avoue » ou « j'avoue que... » aux 1<sup>e</sup>, 6<sup>e</sup>, 11<sup>e</sup>, 12<sup>e</sup>, 17<sup>e</sup> séquences). Ce mot nous donne une impression de parler publiquement. Ensuite, il y a des injures (ex. les injures pour les gens plus petits 'canailles' – le chef du bureau, les autres fonctionnaires, la valetaille etc. A compléter)

---

<sup>86</sup> *Esthétique et théorie du roman*, Bakhtine, Gallimard, Paris, 1987, P429.

A côté de cette impression d'une langue populaire, le lecteur est impliqué dans le récit du fou avec l'usage de la première personne du pluriel, par exemple à la 8<sup>e</sup> séquence «*Lisons !* », «*Continuons* », «*Voyons encore...* », «*Tournons la page* », «*voyons plus loin* »... Du point de vue de la personne, il semble que la 12<sup>e</sup> séquence soit un tournant (à partir de cette séquence, la date devient en désordre)

À la fin de cette séquence, «*Non, mes amis, maintenant vous ne m'aurez plus ! Je ne copierai plus vos vilaines paperasses !* », il entend par là s'adresser à ses collègues au Ministère. Le fou n'utilise plus la première personne du pluriel à nommer ses amis (y compris le lecteur et les autres personnages des textes). Au lieu de ça, il utilise la deuxième personne du singulier ou du pluriel. À partir d'ici, le fou ne croit personne. Il pense que l'«ami» est quelqu'un qui va lui faire du mal, par exemple à la 19<sup>e</sup> séquence «*Non, mon ami, tu ne m'attraperas pas. Je te connais. Tu vas recommencer à me verser de l'eau sur la tête.* » Du point de vue du fou, au début il est proche de tout le monde, du directeur, de sa fille d'amour, de ses amis et du lecteur, mais finalement il se met volontairement à distance d'eux.

Quand le fou dit «*Tournons le page* », «*voyons plus loin* »..., il est en train de lire des «lettres» des chiens. Malgré le "nous" qui semble l'impliquer, le lecteur est loin du fou. Néanmoins il y a un tournant à la fin. Suite à une vie tourmentée, le fou pousse un cri «*Maman, maman chérie, sauve ton pauvres fils !* » à la lecture de cette phrase, le lecteur éprouve une émotion pour lui, on pense que c'est aussi à nous qu'il adresse, mais tout de suite, la distance est rétablie par la dernière réplique: «*savez-vous que le bey d'Alger a une grosse verrue, juste sous le nez ?* » (20<sup>e</sup> séquence)

## 1.2. Des cris d'appel adressés directement au lecteur de Lu Xun :

Le fou fait beaucoup de cris (ou cris d'appels), pour lesquels les lecteurs pensent qu'il s'adresse à eux. Par exemple, d'abord à la 4<sup>e</sup> séquence :

*« Cette découverte ahurissante fut comme un choc, mais elle n'allait pas au-delà de ce que j'attends : « mon frère est le complice de ceux qui veulent me manger ! »*

*Mon frère aîné est un mangeur d'hommes !*

*Je suis le frère d'un mangeur d'hommes !*

*Je serai dévoré par eux, mais il n'empêche que je suis le frère d'un mangeur d'hommes ! » (Fin de la séquence, P43)*

Ensuite à la 10<sup>e</sup> séquence :

*« Changez, changez jusqu'au tréfonds de votre cœur ! Dis-je. Sachez qu'à l'avenir il n'y aura plus de place sur terre pour les mangeurs d'hommes. » (Paragraphe 14, P63 ; Ainsi que le paragraphe 17, P65)*

*« Si vous ne changez pas, chacun de vous pourrait bien être dévoré à son tour. Vous aurez beau vous multiplier, vos descendants seront tous exterminés par les hommes véritables, comme les loups sont abattus par les chasseurs. Tout comme les larves ! ... » (Paragraphe 14, P63)*

Ce sont plutôt des cris d'appel pour tous les auditeurs. Au lieu de se mettre de la distance avec ses appels du fou, le lecteur veut bien répondre à ses cris, puisque le fou a raison.

Nous voudrions également expliquer un peu le personnage du frère aîné en commençant par son rapport avec le fou. Avec le développement de sa réflexion, le fou a du mal à se mettre à distance de son frère aîné et à accepter qu'il est non seulement un mangeur d'hommes mais aussi le complice des autres pour le manger ; ensuite il lui est également difficile de revenir finalement dans le rang de son frère et d'accepter le fait qu'il est aussi un mangeur d'hommes. Ces deux frères ont une relation à la fois proche et éloignée. Ils sont proches : le frère aîné a expliqué les classiques à son frère cadet; le frère aîné a pris la charge de la maison, s'est donc occupé de tout, tels que les aliments etc. On dit que le frère aîné en Chine est un personnage très important pour une famille. Pour les enfants plus petits, quand leur père est vivant, ils obéissent à leur père, mais après la mort de leur père, ils doivent obéir à leur frère aîné. Pour la mère aussi, on dit qu'une fille doit obéir à leur père avant le mariage, puis après le mariage, elle obéit au mari, finalement quand leur mari

d'écarter, elle obéit au fils et souvent au fils aîné. Le frère aîné du fou est comme son père, le fou a grandi auprès de lui et a été beaucoup influencé par lui à son insu. Dans la réflexion du fou, il semble qu'il mette toujours l'accent sur cette influence familiale. Par exemple, au début du texte, quand le fou réfléchit sur la raison pour laquelle le groupe d'enfants dans la rue voulaient lui faire du mal, il dit : « *J'ai compris. Ils ont dû être dressés par leur parents* » (à la 3<sup>e</sup> séquence). A la 8<sup>e</sup> séquence aussi, le fou a des remarques pour l'homme dans son rêve (Monsieur X ou Madame Y) : « *ses parents avaient dû l'initier. Et je crains qu'il n'ait déjà fait la leçon à son fils: c'est pour cela que même les enfants me dévisagent avec tant de férocité* ». Finalement, à la fin de la nouvelle, le fou a poussé un cri d'appel : « *Peut-être y a-t-il encore des enfants qui n'ont pas mangé de l'homme ? Sauvez les enfants !* » (À la 13<sup>e</sup> séquence). Après l'échec de persuader son frère aîné après avoir compris clairement qu'il est lui-même aussi un mangeur issu d'une telle famille, le fou sait désormais que c'est inutile de changer la mentalité d'un seul homme, il faut que tout le monde réagisse et tout le système change. C'est finalement une révolution à laquelle il fait l'appel. (Voir l'annexe 3 – le changement du rapport entre l'auteur, les personnes et le lecteur)

(A compléter)

## 2. Le point de vue ironique:

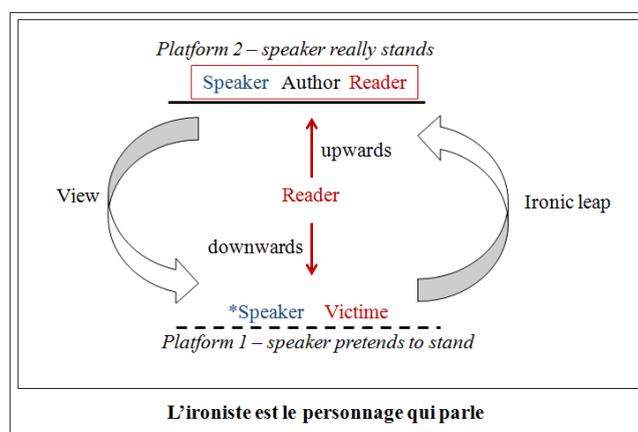
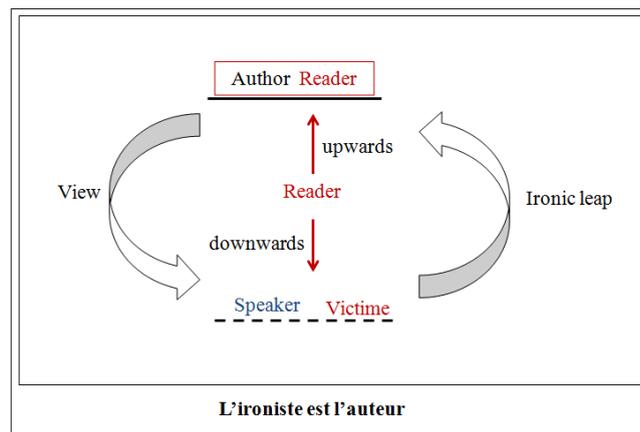
Dans *Rhetoric of irony*<sup>87</sup>, Wayne C. Booth donne une théorie de l'ironie qui va nous permettre de préciser les rapports entre auteur, lecteur et personnages. Dans un texte, l'ironiste peut être soit le personnage qui parle, soit l'auteur.

(Partie à compléter- le développement de la conception de Booth).

Dans les tableaux ci-dessous, nous schématisons le propos de Boothe en ce qui concerne le rapport entre le personnage et le lecteur, à qui l'auteur sert de pont.

---

<sup>87</sup> Cf. *Rhetoric of irony*, Wayne C. Booth, the University of Chicago Press, 1974, Part One, - P47.



Il nous semble que *Le Journal d'un fou* de Gogol correspond au premier cas, et celui de Lu Xun aux deux cas. Néanmoins il semble que Lu Xun n'écrive pas seulement dans le cadre de l'ironie, qu'il le dépasse en effet à la fin.

2.1. Avec l'ironie, Gogol invite le lecteur à habiter avec lui en prenant de la distance avec ses personnages (**partie à compléter**)

Gogol critique non seulement son héros, petit fonctionnaire ridicule comme un bouffon, mais critique également les personnages qui ne valorisent que les statuts sociaux des gens, tel que le directeur et sa fille.

### L'ironie sur le héros –

Tout d'abord, beaucoup de complaisances serviles pour le directeur. Par exemple à la 2<sup>e</sup> séquence, le héros utilise une suite des phrases d'exclamation et même des

exemples pour montrer l'excellence de son directeur. A ses yeux, le directeur est un homme extrêmement intelligent et un vrai homme d'Etat, puisque dans ses armoires du bureau il n'y a que des livres scientifiques, allemands ou français et il ne prononce presque pas du tout de mot inutile... Mais pour le lecteur qui comprend l'ironie de l'auteur, le directeur apparaît comme un homme ordinaire ou pire, à l'inverse, un homme qui ne lit pas du tout et qui parle peut-être toujours des choses sans importance. Les visions différentes du héros et des lecteurs par rapport au directeur créent en fait une distance entre les deux (d'un côté, c'est l'auteur et le lecteur ; de l'autre côté, c'est le héros, les premiers étant supérieurs au dernier. Aux yeux du lecteur, le héros, petit homme servile, devient ridicule.

Deuxièmement, il a une surestimation de la hiérarchie. Les traces ironiques sont presque partout dans le texte. Par exemple, le héros pense que les nobles sont supérieurs que les gens ordinaires, même le chien de la fille du directeur peut écrire des choses meilleures. (A développer)

Troisièmement, un homme tout médiocre se plonge dans l'amour et a envie de courir après la fille de son directeur. La manière qu'il adopte est plutôt ridicule que chimérique. Soit il s'assoit au bureau du directeur pour tailler volontairement des plumes ; soit il ravit les lettres du chien afin d'obtenir plus d'informations sur son amour. Ainsi, un petit homme, avec toutes ses actions et idées ridicules, est devant les lecteurs. (A compléter : derrière cela il y a toute la dérision du 19<sup>e</sup> siècle sur le copiste)

L'ironie sur les autres personnages – à la 4<sup>e</sup> séquence, il s'agit des vaudevilles (théâtre), notre héros dit : *j'ai bien ri* et cela impliquerait un rire carnavalesque (à démontrer). Dans une pièce du théâtre, on dit que *les files des marchands faisaient la noce et s'efforçaient jouer aux nobles* et que *les journalistes aiment à injurier tout le monde et l'auteur demande au public de prendre sa défense*. Le héros pense que cela est fort amusant et il aime aller au théâtre (à la différence des autres fonctionnaires<sup>88</sup>).

---

<sup>88</sup> « *Mais de nos collègues à nous, les fonctionnaires, il y en a, c'est des vrais cochons : ils refuseront d'y mettre les pieds, les rustres, au théâtre ; ou alors, il leur un billet gratis...* » *Op.cit.* p. 284.

Ici, le théâtre est comme la fête qui marque en quelque sorte une interruption provisoire de tout le système officiel, avec ses interdits et barrières hiérarchiques. En tant que bouffon, au cours du théâtre, il se libère provisoirement de la vie officielle et peut bien rire. D'ailleurs, le «rire» a une signification positive, régénératrice et créatrice. On rit pour obliger toutes les vieilles choses à se renouveler. (A développer)

A la 12<sup>e</sup> séquence, le héros pense que le directeur est «un grand ambitieux...», dont «ambitieux» est le mot qu'il a utilisé pour désigner le chien à la 8<sup>e</sup> séquence du journal... (A compléter)

Finalement: le lecteur qui se positionne avec Gogol prend de la distance avec les personnages.

## 2.2. L'ironie chez Lu Xun :

a) En tant qu'ironiste, Lu Xun se met à distance du fou :

Dans l'introduction, Lu Xun invite le lecteur à habiter avec lui et les 'gens normaux' en prenant de la distance avec le fou (Voir annexe 2 - 1).

(Partie à compléter)

b) Le fou (allié de l'auteur) comme ironiste se met à distance des 'gens normaux' :

Avec l'ironie, Lu Xun et le fou invitent le lecteur à habiter avec eux en prenant de la distance avec les gens normaux - mangeurs d'hommes (Voir annexe 2 - 2).

A la 10<sup>e</sup> séquence (chapitre important où le fou essaie de persuader son frère aîné), il annonce une réflexion sur la nature de l'évolution de l'être humain (sous l'influence de la pensée de Nietzsche, voir la note 66, sur l'évolution du *dernier homme* au *surhomme*). Cette réflexion critique fait des gens normaux des mangeurs d'hommes.

*Frère, tous les peuples primitifs ont probablement mangé quelques peu de la chair humaine au début. Leur mentalité ayant évolué par la suite, certains y ont renoncé et comme ils essayaient de devenir meilleurs, ils sont devenus des hommes, de vrais hommes. Mais d'autres en mangent encore, et c'est*

*exactement comme pour les larves : certains sont devenus des poissons, oiseaux, singes et enfin des hommes ; d'autres n'ont pas voulu s'améliorer et sont restés des larves. Quelle honte doivent ressentir ceux qui mangent de l'homme lorsqu'ils se comparent à ceux qui n'en mangent plus. Une honte bien plus grande, je crois, que celle des larves face aux songes. (Chapitre 10, Paragraphe 5, P57)*

Le fou fait une comparaison entre l'être-humain et les animaux (comparaison qui revient souvent dans le texte<sup>89</sup>). A son avis, les gens de la première sorte (ce classement correspond à celui des gens qui rient) sont insensibles puisque la force de l'habitude leur fait perdre la conscience personnelle; comme les larves qui ne connaissent pas du tout l'idée de l'évolution, ils sont donc restés des larves. Pour la deuxième sorte de gens, tel que son frère aîné ils se fâchent contre ce que le fou dit puisqu'ils ne perdent pas leur conscience et ils font sciemment le mal. Finalement, ils sont aussi comme les larves qui ne veulent pas s'améliorer et qui demeurent toujours des larves. Enfin, pour le fou, quel que soit notre passé et notre état maintenant (comme larve, ou poisson, ou oiseau, ou singe, ou homme), il espère que tout le monde pourra s'améliorer vers la direction de véritables hommes : *Bien qu'il en ait toujours été ainsi, nous pourrions faire un effort de plus aujourd'hui pour nous améliorer et déclarer que ce n'est pas possible !* (paragraphe 7, P59)

Les trois sortes de rire sont permettent donc de faire la différence: on sait que pour la première sorte de gens, leur rire montre qu'ils sont ineptes et ignorants ; pour la deuxième sorte de gens, leur rire montre qu'ils font l'ignorant en face du bien ; et pour les gens comme le fou, ils veulent faire évoluer tout le monde dans la société (ou la révolution), et en face de la mort, ils rient, comme Xu Xilin et le fou. A l'égard du lecteur, avec le rire, on s'approche du fou et en même temps on se met à distance avec le bloc des gens normaux du texte.

c) Un débordement de l'ironie à la fin :

---

<sup>89</sup> Cf. *Un monde embrouillé de l'homme et de l'animal*, Jin Xinlai, Critique littéraire, N 6, 2007, Beijing. (Notre traduction)

Il se tourne finalement vers une tendance de débordement de l'ironie. Le héros, l'auteur, le lecteur, et tout le monde fait une chute avec ces 'gens normaux'. Le fou s'aperçoit que nous devrions tous mangé inévitablement l'homme, puisque nous avons tous agrandi dans une telle civilisation traditionnelle. Nous sommes tous des mangeurs d'hommes. Les Chinois sont tous des mangeurs d'hommes. Finalement le but n'est plus d'avoir le plaisir d'être ensemble comme ce que décrit Wayne Booth, mais est d'aller chercher une conversion de quelque chose de nouveau.

### Conclusion provisoire

La présentation de la folie du héros et le procédé utilisé par l'auteur mettent-ils de la distance entre les personnages et ses lecteurs ? Selon ce que nous avons étudié le résultat provisoire serait : pour Gogol – oui; mais pour Lu Xun – non.

D'abord, quand au thème de la folie, Gogol emploie une conception de la folie qui est contre la conception que la majorité du lecteur de son temps ont de l'*iourodivy*, créant ainsi une distance entre son héros et son lecteur ; Lu Xun, lui, emploie à la fois la conception traditionnelle chinoise du «Yang Kuang » et celle de l'Occident (surtout celle de Nietzsche). Ce choix ne met pas de distance entre ses personnages et son lecteur.

Deuxièmement, en ce qui concerne le rapport entre l'auteur et son héros fou, Gogol se met toujours, avec son lecteur, à distance du fou; tandis que Lu Xun se met d'abord à distance mais puis dépasse cette distance en faisant une alliance avec son héros. La vérité de l'autre n'a pas réussi à dominer à la fin et la nouvelle accorde à ce fou la possibilité d'être entendu. Mais ce qui serait plus intéressant ici, c'est qu'il semble que la 'vérité' du fou ait finalement réussi à dominer, et les autres aient perdu graduellement l'occasion d'être entendus. Avec le monologue direct, le fou parle toujours, et les autres 'parlent' seulement très peu. Mais la raison essentielle pour laquelle le fou l'emporte sur les autres est que ce qui paraît d'abord une affirmation de malade (le monde est rempli de mangeurs d'hommes) est attesté en réalité. C'est en fait un jeu de l'auteur.

Troisièmement, quand aux lecteurs, il y a ceux qui sont victimes de l'ironie, puisqu'ils ne comprennent pas ce que l'auteur veut exprimer, mais il y a aussi ceux qui ont pleinement le plaisir d'être *avec* l'auteur. C'est sur ces derniers que nous nous sommes focalisés. Avec Gogol, le lecteur se met à distance avec tous les personnages représentés ; chez Lu Xun, dans un premier temps le lecteur se met à distance du fou, puis dans un deuxième temps il se met à distance des autres personnages, mais enfin le lecteur tombe vers le bas habité par ces mangeurs d'hommes avec le fou et l'auteur. A la fin, la distance se casse.

**Annexe 1 :**

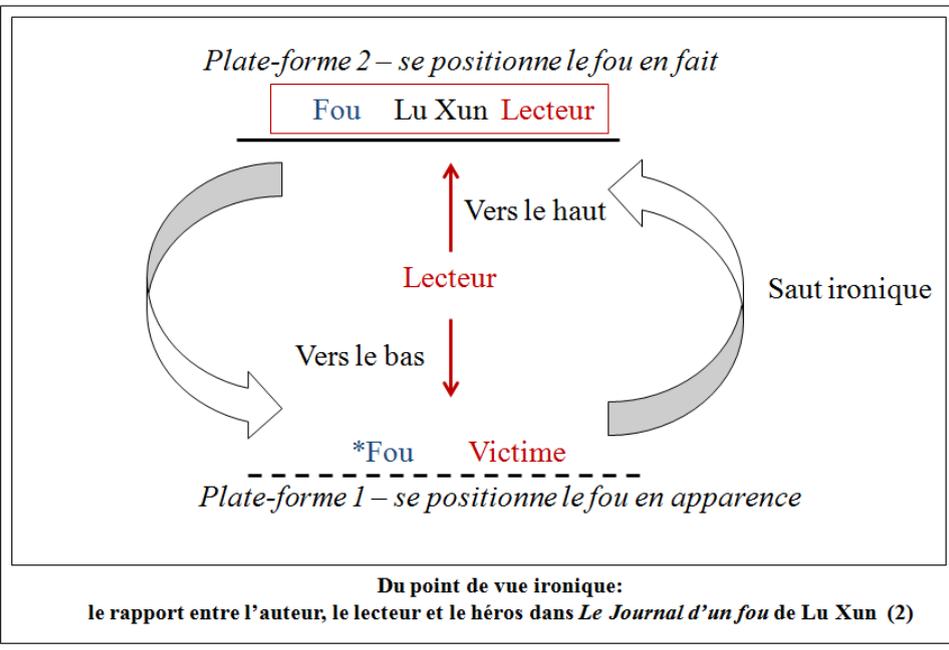
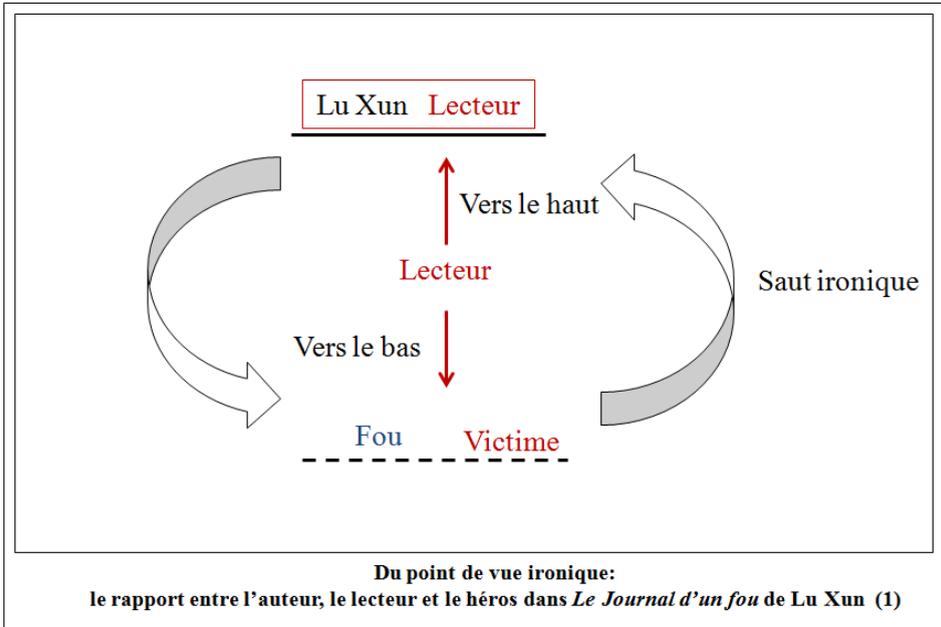
<b>Actions normales dans la vie quotidienne</b> (Il n'y en a pas dans les journaux, mais on peut imaginer avec la logique normale)		<b>R éaction du fou qui montre les sympt ômes de la folie de pers écutio</b>
<b>Le chien de la maison des Zhao</b>	(regarde le fou par deux fois)	«Il faut que je me tienne sur mes gardes... J'ai mes raisons de craindre »
<b>M. Zhao</b>	(regarde le fou)	«Il m'a fix é avec une érange lueur dans les yeux, comme s'il avait peur de moi ou me voulait faire du mal. »
<b>Autres hommes et un groupe d'enfants</b>	(regardent et parlent du fou)	Comme M. Zhao, ils lui voulaient faire du mal.
<b>Femme dans la rue</b>	(bat son fils en clamant : «sale petit démon ! Je te mordrai bien un bon coup pour me soulager ! »)	Elle mangera vraiment son fils.
<b>Les gens qui regardent cette femme qui bat son fils</b>	(se moquent des comportements du fou et se mettent à éclater de rire)	Aux visages glauques et aux longs crocs, ils mangent aussi l'homme aux yeux du fou.
<b>fermier</b>	(raconte au frère aîné du fou un fait divers, c'est que des villageois ont battu à mort un mauvais garçon de	«Leurs regards avaient exactement la même expression que celle des gens dans la rue. »

	l'endroit et puis l'ont mangé)	En parlant de ce fait divers, le fou croit que ce fermier et son frère mangent aussi l'homme.
<b>M. He</b>	(en tant que médecin, il vient examiner le malade)	«Il avait un regard brillant de méchanceté..Il n'était qu'un bourreau travesti ! ... Il voulait évaluer ma corpulence ; et pour prix de ses services, il obtiendrait un morceau de ma chair ! »
	En tant que prédécesseur des médecins, Li Shizhen <sup>90</sup> a écrit un livre sur les plantes, dans lequel il est dit que la chair de l'homme peut se consommer bouillie.	Manger l'homme fait référence aux grandes œuvres de la médecine traditionnelle chinoise.
<b>Le frère aîné</b>	(Quand il expliquait au fou les classiques chinois, il a cité deux locutions au sens superficiel des mots signifiant manger l'homme)	Manger l'homme fait référence aux classiques chinois.
	(Quand leur sœur de 5 ans est décédée, leur mère pleurait sans cesse et son frère la suppliait de	Le fou croit que c'est parce que son frère avait mangé leur petite sœur.
<b>Pères et fils, frères aînés et cadets, maris et femmes, amis, maîtres et disciples, ennemis jurés et même</b>		<b>Le fou les considère comme une bande de mangeurs</b>

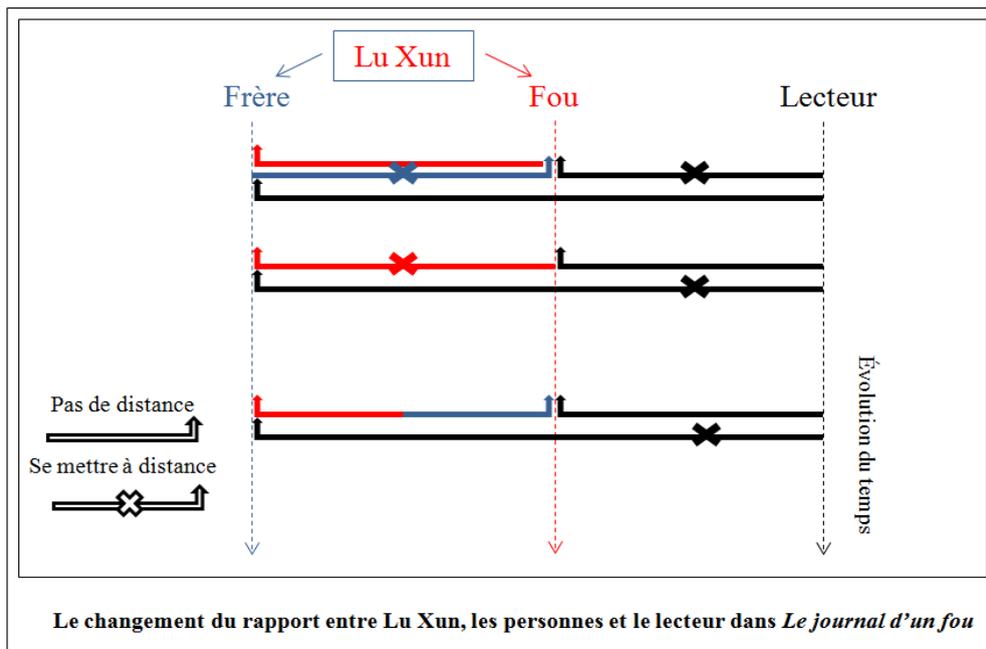
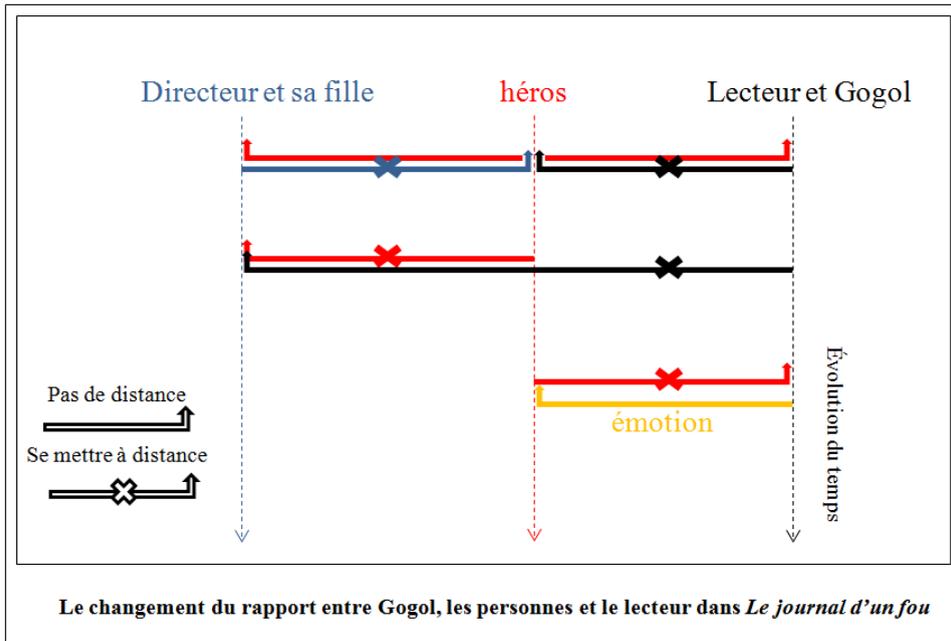
<sup>90</sup> Li Shizhen (1518-1593), médecin, herboriste et naturaliste chinois contemporain de la dynastie des Ming. Auteur du *Grand Traité de Matière Médicale*.

parfois inconnus...	d'hommes.
---------------------	-----------

**Annexe 2 :**



**Annexe 3 :**



## Bibliographies

### a) Corpus

#### Lu Xun:

- *Le journal d'un fou*, recueil du *Cri d'appel*, Lu Xun, l'Éditions en langues étrangères, Beijing, 2004.

Présentation: publié par *Nouvelle Jeunesse* (新青年) à Shanghai en avril 1918, *le journal d'un fou* (狂人日记) fut le premier texte publié en « guoyu ». Le recueil du *Cri d'appel* (《呐喊》) fut publié pour la première fois en août 1923 par l'Édition Xinchao de Beijing, et il comprit les 15 nouvelles écrites par Lu Xun entre 1918 et 1922.

D'autres recueils de nouvelles du même auteur : *Errances* (《彷徨》) - publié pour la première fois en août 1926 par l'Édition Beixin Shuju de Beijing, qui comprend 11 nouvelles écrites par Lu Xun entre 1924 et 1925.

#### Nicolas Gogol:

- *Le journal d'un fou*, Nicolas Gogol, traduit du russe par Boris de Schloezer (traduction française : 1968, Garnier Flammarion), Librio, Paris, 2010.

Présentation: Les récits de Saint-Petersbourg sont traditionnellement présentés comme le dernier cycle de nouvelles de Gogol. Trois d'entre eux, *La Perspective Nevski* (Невский проспект), *Le Portrait* (Портрет) et *Le Journal d'un fou* (Записки сумасшедшего), parurent dans le recueil de mélanges en prose intitulé *Arabesques* (publié en 1835).

D'autres recueils de nouvelles du même auteur : *les Soirées du hameau près de Didanka / ou les Veillées du hameau* (Вечера на хуторе близ Диканьки) parut en 1831; *Mirgorod* (Миргород) parut en 1835, dont le sous-titre fut *des nouvelles faisant suite aux Veillées du hameau ; Nouvelle de*

*Saint-Petersbourg* (Петербургские повести) parut en 1843 dans *Œuvres complètes* - deux autres textes à part les trois que l'on a mentionné : *le Nez* (Нос, publié pour la première fois en 1836 dans la revue littéraire *Le Contemporain, Современник*) et *le Manteau* ( шинель).

## b) Bibliographie sur les auteurs

### Sur Lu Xun:

- *Les œuvres complètes de Lu Xun*, Edition de la littérature populaire, Shanghai, 1973.

Présentation : il y a au total vingt tomes, les textes cités dans le mémoire – *Collection des accents variés* (notre traduction, 《南腔北调集》), Tome Cinq, publié pour la première fois par Tongwen Shuju de Shanghai (同文书局) en 1934, comprend cinquante-et-un essais écrits par Lu Xun pendant 1932 et 1933; *Deuxième collection des essais écrits dans une mansarde d'une quasi-concession à Shanghai* (notre traduction, 《且界亭杂文二集》), la «concession» écrit en chinois comme “租界”, ici Lu Xun prit seulement une partie de ces deux caractères et l'écrivit comme “且介”), Tome six, publié pour la première fois par Sanxian Shuwu de Shanghai (三闲书屋) en 1937, comprend quarante-huit essais de Lu Xun écrits en 1935.

- *Les études de Lu Xun à Shanghai (2011-printemps)*, Wang Xirong, Edition de l'Académie des sciences sociales de Shanghai, 2011, Shanghai. (Notre traduction)

(《上海鲁迅研究 (2011 春)》, 王锡荣, 上海社会科学院, 2011 年)

Présentation : proposés par la maison commémorative de Lu Xun à Shanghai, *les études de Lu Xun à Shanghai* apparaîtraient comme une publication académique annuelle en 1988. A partir de l'année 2005, elles sont publiées quatre séries (printemps, été, automne, hiver) par an.

- *L'Annuaire des études de Lu Xun* (2010), Liu Zengren, Jiang Zhenchang, Edition des Sciences sociales de la Chine, décembre, 2011, Beijing. (Notre traduction)

(《2010年鲁迅研究年鉴》, 刘增仁, 姜振昌, 中国社会科学出版社, 2011年12月)

Présentation : l'annuaire (2010) est une collection des études de Lu Xun pendant 2008 et 2010. Un autre annuaire important : celui de 2005, est publié en juin 2006 par Henan Littérature et Art (河南文艺) en collaboration avec le Centre des études de Lu Xun à l'Université de Qingdao.

- *Lu Xun et la littérature du stream of consciousness*, Liu Xiaoliang, Tangdu Journal, N°4, 2000 (General N°66, Vol. 16), Xi'an. (Notre traduction) (《鲁迅与意识流文学》, 刘晓亮, 唐都学刊, 2000年第4期, 第16卷, 总66期, 西安)

Présentation : Lu Xun a été l'un des écrivains chinois qui ont introduit la théorie du *stream-of-consciousness* en Chine, et il a été aussi l'un des premiers écrivains qui ont utilisé procédant en créant ses essais et ses nouvelles.

- « Je » dans la nouvelle de Lu Xun, Wang Yunfeng, Journal de l'Université de Shanxi, N°4, 2000, décembre. (Notre traduction)

(《浅议鲁迅短篇小说中的“我”》, 王云峰, 山西广播电视大学学报, 2000年12月, 第4期, 总23期)

Présentation : il y a au total douze nouvelles de Lu Xun qui ont écrits à la première personne, dans lesquelles on aperçoit que « je » ne signifie pas vraiment l'auteur. En tant qu'image du personnage, il occupe une place assez importante dans les nouvelles de Lu Xun.

- *Les problèmes de la polyphonie dans les romans à la première personne de Lu Xun*, Wu Xiaodong, Critique littéraire, N°4, 2004, Beijing. (Notre traduction)

(《鲁迅第一人称小说的复调问题》, 吴晓东, 《文学评论》, 2004年, 第4期)

<http://www.xbwhyj.cn/html/xueshushiye/qita/201004/11-1825.html>

Présentation : dans les nouvelles à la première personne de Lu Xun, le narrateur «je » et les autres personnages ont établi un rapport dialogique. De ce point de vue, on pourrait mieux traiter les voix différentes ou même conflictuelles dans le récit.

- *Le problème de la polyphonie dans Le journal d'un fou de Lu Xun*, Hou Xinyan, Jiannan Littérature, N°8, 2011, Mianyang, Sichuan. (Notre traduction)

(《‘狂人日记’中的复调现象》, 侯昕燕, 《剑南文学经典教苑》, 2011年, 第8期, 四川绵阳)

<http://www.qikan120.com/qydtInfo.asp?Articleid=86502>

Présentation : en présentant les études de Bakhtine sur le problème de la polyphonie, l'auteur indique que dans *le journal d'un fou* de Lu Xun on aperçoit également la polyphonie : la voix du fou malade et celle du fou rationnel ; la voix de «je »- fou et celle de «je »- auteur.

- *Lu Xun et Nietzsche*, Wang Xueqian, D ébat littéraire, N°5, 2007, Jilin. (Notre traduction)

(《鲁迅与尼采》, 王学谦, 《文艺争鸣》, 2007年, 第5期, 吉林)

<http://www.literature.org.cn/article.aspx?id=19254>

Présentation : l'auteur nous présente d'abord le développement des études de Lu Xun et de Nietzsche en Chine depuis l'époque de 4-Mai (Liu bannong ; Wang Yuanhua, Lu Xun et Nietzsche, 1939 ; Yin Keqi, Nietzsche et la

littérature moderne chinoise, 2000...), puis il analyse ses pensées du point de vue philosophique.

- *Un monde embrouillé de l'homme et de l'animal*, Jin Xinlai, Critique littéraire, N°6, 2007, Beijing. (Notre traduction)

(《“人”与“兽”纠葛的世界》, 靳新来, 《文学批评》, 2007年, 第6期, 北京)

Présentation : l'auteur trouve que l'apparition de la comparaison entre l'être-humain et les animaux sont nombreuses dans *Le journal d'un fou* de Lu Xun. Selon le point de vue de l'évolution de l'homme mentionné dans le texte, il existe une sorte de bestialité pour les Chinois en tant que mangeurs d'hommes. L'auteur pense qu'un monde embrouillé de l'homme et de l'animal se présente ici devant nos yeux avec le regard d'un fou.

- *Lu Xun et La littérature de Wei-Jin*, Zang Wenjing, Journal de l'Université des Arts de Xi'an, N°5, 2005, Xi'an. (Notre traduction)

(《鲁迅与魏晋文学》, 臧文静, 《西安文理学院学报》, 2005年, 第5期, 西安)

<http://www.literature.org.cn/Article.aspx?ID=8911>

Présentation : l'époque de Wei-jin était une période de libération de l'esprit dans l'histoire chinoise. Lu Xun a fait beaucoup de travail d'édition et de collation des anciens classiques, et personnellement il admirait le plus les grands lettrés de cette époque (par exemple, Ji Kang, il y a *le recueil de Ji kang* de Lu Xun). Lu Xun a été ainsi influencé par leurs idées.

### **Sur Nicolas Gogol:**

- *Rabelais and Gogol: The Art of Discourse and the Popular Culture of Laughter*, Mikhail Bakhtin, translated by Patricia Sollner, Mississippi Review, Vol.11, N°3, Essays Literary Criticism (Winter/Spring, 1983), P34- P50.

Présentation: Après une réflexion sur le contenu, le matériau et la forme avec les œuvres de Dostoïevski et de Rabelais, Bakhtine se concentre sur l'étude du langage. Ici, il travaille sur le problème du «rire» chez Gogol en comparaison avec celui chez Rabelais. Cela aurait dû être le début de l'étude de Bakhtine sur Gogol, mais il n'a pas continué. La traduction française se trouve dans *l'Esthétique et théorie du roman* (tel Gallimard); la traduction chinoise: 《拉伯雷与果戈理——论语言艺术与民间的笑文化》-《巴赫金全集第四卷·文本对话与人文》

- *Recueil des critiques sur les œuvres de Gogol*, Yuan Wanhe, Chen Dianxing (le Comité de l'édition des données de recherches au Centre d'Etudes de la littérature étrangère de l'Académie des sciences sociales de la Chine), Edition de l'Université de Fudan, 1993, Shanghai. (Notre traduction)

(《果戈理评论集》, 袁晚禾, 陈殿兴 - 中国社会科学院外国文学研究所外国文学研究资料丛刊编辑委员会, 复旦大学出版社, 1993年, 上海)

Présentation : dans ce recueil, on a traduit une cinquantaine de commentaires sur Gogol et sur ses œuvres, publié en Russie depuis les années 1840 jusqu'aux années 1960. Les critiques comprennent Vissarion Grigorievitch Belinsky (1811-1848, grand critique littéraire), Nikolaï Gavrilovitch Tchernychevski (1828-1889, écrivain-philosophe), etc.

- *Du complexe religieux à l'exploration de la morale religieuse – à la recherche de la création de Gogol sous le contexte de la morale religieuse*, Liu Hongbo, *Littératures étrangères* (l'Université de Beijing), N°2, 2003, Beijing. (Notre traduction)

(《从宗教情结到宗教的道德探索—漫谈宗教道德语境下的果戈理创作》, 刘洪波, 《国外文学》, 2003年, 第2期, 北京)

Présentation : Normalement on considère Gogol comme un écrivain réaliste,

mais il a créé également des œuvres qui semblent mystiques, tel que *Le portrait* (1842), surtout les *Passages choisis d'une correspondance avec des amis* (1846). Même pour les œuvres créées plus tôt, tel que *Le Revizor* (1836), *Les Ames mortes* (1842), *Le manteau* (1843), si l'on lit avec attention, on aperçoit qu'il y a aussi des éléments qui dépassent d'un simple cadre de la critique réaliste. Ce texte nous fournit une perception mystique à l'égard des écrits de Gogol.

**c) Bibliographie générale sur le genre novellistique**

- *La nouvelle 1870 – 1925*, Florence Goyet, Presse Universitaires de France, Paris 1993, octobre.

Présentation : après avoir étudié un très large corpus, Goyet a dégagé des traits spécifiques qui fondent le genre de la nouvelle classique. Principalement ces traits comprennent la construction d'une structure antithétique, la mise en distance avec le monde représenté... l'auteur a indiqué également des exceptions qui annonceraient l'évolution ultérieure du genre à la fin du 19<sup>e</sup> et au début du 20<sup>e</sup> siècle. Les nouvelles longues et les textes de la folie nous font réfléchir ainsi sur l'origine de la nouvelle moderne. Les textes « sans forme » se développaient.

- *Vers la nouvelle moderne: de quelques aspects de l'évolution d'un genre, à travers des textes de Henry James (1843-1916), Arthur Schnitzler (1862-1931) et Kawabata Yasunari (1899-1972)*, Stéphanie Bernard, mémoire, Université de Stendhal, 1995.

Présentation : à la suite des études de Goyet, l'auteur a continué à étudier l'évolution du genre. A travers des textes des trois écrivains de nationalité différente mais de presque même époque (le suivant est plus récent que le précédent), il a observé qu'il y avait une modernité de la structure (vers les

nouvelles non narratives du Stream-of-consciousness) et un changement du regard sur les personnages (par exemple sur la jeune fille).

**d) Ouvrages et articles des critiques généraux**

- *Littérature comparée*, Didier Souiller et Wladimir Troubetzkoy, Presses Universitaires de France, Paris, 1997.

Présentation : cet ouvrage de base nous explique d'abord qu'est-ce que la littérature comparée, puis il nous présente des méthodes comparatistes (premièrement d'une approche de l'histoire des genres, deuxièmement d'une autre approche des histoires littéraires selon la géographie), enfin plus concrètement il nous fournit des connaissances méthodologique sur le travail du texte.

- *Histoire de la littérature chinoise*, Linde Zhang, Edition Marketing, Paris 2004.

Présentation : cet ouvrage nous donne un panorama de la littérature chinoise, de l'Antiquité à la fin du 20<sup>e</sup> siècle. Pour chaque dynastie et chaque genre littéraire remarquable de l'époque historique, il nous présente aussi des œuvres et des auteurs.

- *Le visage de la littérature moderne chinoise des Lumières*, Yang Dandan, Journal de l'Université de Suihua, Vol. 31, N°4, 2011, Suihua. (Notre traduction)

(《中国现代启蒙文学的路径与面相》, 杨丹丹, 绥化学院学报, 2011年8月, 第31期第四卷, 黑龙江绥化)

Présentation : ce texte analyse l'origine de la littérature moderne chinoise des Lumières (autrement dit, la littérature de 4-Mai) au début du 20<sup>e</sup> siècle, en

d'écouvrant tous les mouvements chinois des Lumières commencés à partir de la seconde moitié du 19<sup>e</sup> siècle (selon l'ordre logique : niveau des objets, niveau du système politique, niveau de l'esprit et de la culture).

- *Histoire de la littérature russe – le 19<sup>e</sup> siècle, l'époque de Pouchkine et de Gogol*, E.Etkind, G. Nivat, I. Serman, V. Strada, Fayard, 1996.

Présentation : Tome 2, ce volume présente l'histoire de la littérature russe de l'époque de Pouchkine (1799-1837) et de Gogol (1809-1852), les deux écrivains importants de la première moitié du 19<sup>e</sup> siècle. Pouchkine est vu comme le créateur de la poésie romantique russe, de la stratégie historique, de la prose réaliste, et du roman. De plus, il a une grande importance pour l'écriture en russe moderne. Gogol fut à la tête de « l'école naturaliste » et de la prose, et il a donné la forme à un type fantastique social qui avait une grande influence.

- *Le slavophilisme et l'occidentalisme russes*, Cao Wei'an, Journal de l'Ecole normale de Shaanxi, N°2, 1996, Xi'an. (Notre traduction) (《俄国的斯拉夫派与西方派》, 曹维安, 陕西师范大学, 1996年, 第2期, 陕西西安)

Présentation : dans les années 1840 et 1850 en Russie, deux courants de pensées sont apparus et ont fait la polémique, ce sont le slavisme et l'occidentalisme. Les slavistes insistaient sur la particularité du développement russe en valorisant la tradition avant Pierre le Grand; tandis que les occidentalistes pensaient qu'ils devaient tirer leçon des expériences occidentales afin de les attraper. L'auteur pense que le populisme russe est le résultat de cette polémique.

Sur le stream of consciousness:

- *Stream of consciousness in the modern novel*, Robert Humphrey, University of California Press, 1958.

Présentation: cet ouvrage nous présente d'abord qu'est-ce que le *stream-of-consciousness* dans les romans modernes, puis il explique des techniques à présenter le *stream-of-consciousness* (monologue directe, monologue indirecte, description omnisciente, soliloque, technique dramatique etc.), enfin il présente des dispositifs utilisés par des auteurs en créant la conscience singulière (par exemple, Faulkner et Joyce).

- *Narrations de la vie intérieure*, Cannone Belinda, PUF, 2001.

Présentation : depuis la fin du 17<sup>e</sup> siècle, on a commencé à faire attention particulière de la restitution de la vie intérieure dans le roman ; puis au début du 20<sup>e</sup> siècle, les romanciers ont introduit le *stream-of-consciousness* dans les romans (narration sans narrateur). Cet ouvrage met l'accent sur la question du lien entre les formes romanesque et la vision du monde qu'elles impliquent, en proposant un bilan du roman du 20<sup>e</sup> siècle.

- *Le paradoxe énonciatif endophasique et ses premières solutions fictionnelles*, Gilles Philippe, Langue française, n.132, 2001, p. 96-105.

Présentation : *endophasie* est un mot psychologique et linguistique qui signifie le langage intérieur. Le paradoxe énonciatif endophasique est mis en place par deux questions : les réalisations discursives endophasiques sont-elles d'essence dialogale ou non ? Quel est le statut d'un discours qui n'est adressé à personne ? Il y a deux solutions théoriques : le primat cognitif (*Saturne* d'Emmanuel Berl) et le primat communicationnel (*L'enseveli* de Jean Schlumberger).

Sur la satire:

- *La poétique de Dostoïevski*, Mikhaïl Bakhtine, Seuil, 1970.

Présentation de l'auteur : Bakhtine (1895 - 1975) est un historien et théoricien russe de la littérature. Il est intéressé par les travaux des formalistes russes.

Présentation de l'ouvrage: publié pour la première fois en 1929. Il y a deux concepts clés: ceux de la polyphonie (ou dialogisme); ceux de l'écriture carnavalesque. La polyphonie : pluralité des voix, des visions et des idées dans le roman (anti-monologique). La littérature carnavalesque : on introduit le carnaval (un type particulier de manifestation sociale) dans la littérature, en rendant l'œuvre pénétrée par une perception du monde carnavalesque.

- *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la renaissance*, Mikhaïl Bakhtine, Gallimard, Paris, 1970.

Présentation : en 1940, Bakhtine a reçu docteur avec une thèse sur Rabelais, puis cette thèse a paru en 1965 sous ce titre. Pour Bakhtine, afin de comprendre Rabelais, il faut quitter toutes les conceptions artistiques dans l'esprit des contemporains, et il faut se situer dans une culture comique qui s'oppose à la culture sérieuse, officielle et dominante. L'auteur analyse les différents éléments constitutifs de la culture comique populaire dans l'œuvre de Rabelais : le vocabulaire de la place publique, les formes et images de la fête populaire, le banquet, l'image grotesque du corps, le bas matériel et corporel, et enfin les images de Rabelais et la réalité de son temps.

- *Le Principe dialogique*, suivi d'écrits du Cercle de Bakhtine, Tzvetan Todorov, Seuil, 1981.

Présentation : cet ouvrage nous présente l'idée du dialogisme de Bakhtine.

- *Le marxisme et la philosophie du langage, essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*, Mikhaïl Bakhtine (V. N. Volochinov), les Editions de minuit, 2006.

Présentation : cet ouvrage est apparu pour la première fois sous le nom de Volochinov, élève de Bakhtine. L'auteur s'interroge ici sur les rapports parmi l'idéologie, le langage et le psychisme. Il affirme la nature sociale du signe.

- *La relation parallèle entre la poésie carnavalesque et la polyphonie*, Wu Maoyuan, Journal des études en langage et en littérature, N°5, 2011, Hohhot. (Notre traduction)

(《论对话立场下的复调与狂欢化诗学的平行关系》, 伍茂源, 语文学刊, 2011年, 第5期, 内蒙古呼和浩特)

Présentation : le dialogisme est l'essence au système de pensées de Bakhtine. Dans le domaine littéraire, il est réalisé par des modes différents. La polyphonie et la poésie carnavalesque sont deux modes et elles ont une relation parallèle.

- *La satire*, Sophie Duval, Marc Martinez, Armand Colin, Paris, 2000.

Présentation : cet ouvrage adopte trois perceptions en présentant la satire dans les littératures française et anglaise: la première partie traite de ses origines grecques aux manifestations sociales et littéraires du ridicule ; la deuxième partie se consacre à la présentation de la satire régulière de l'élaboration latine au déclin au 18<sup>e</sup> siècle ; la troisième partie étudie le mode de la satire. Ces approches permettent de mieux cerner le genre et le mode satirique. De plus, elles nous donnent une occasion à réfléchir sur la différence de la satire dans la critique anglo-saxonne et dans la critique française.

- *Rhetoric of irony*, Wayne C. Booth, the University of Chicago Press, 1974.

Présentation : Wayne Booth (1921-2005) est un critique littéraire et professeur de littérature de l'Université de Chicago. *Rhetoric of irony* (publié en 1961) est son ouvrage le plus connu, dans lequel Booth analyse : comment peut-on faire à partager des ironies spécifiques, pourquoi on échoue souvent au cours de l'essai, comment le lecteur peut distinguer ces ironies en sachant clairement le moment de s'arrêter, et comment le lecteur peut reconstruire l'expression ironique afin de saisir le sens 'vrai' exprimé par l'auteur.

#### Sur le problème de la folie :

- *Folie et déraison – Histoire de la folie à l'âge classique*, Michel Foucault, Librairie Plon, Paris, 1964.

Présentation : thèse de doctorat de Foucault (1954) et publié en 1961, cet ouvrage se consacre aux études du développement de l'idée de folie à travers l'histoire.

- *Sortir du langage de la folie – analyse sur la Folie et déraison de Foucault*, Zhang Zhicang, *Science sociale Hunan*, N°6, 2004, Changsha. (Notre traduction)

(《走出疯癫话语》, 张子沧, 湖南社会科学, 2004年, 第6期, 湖南长沙)

Présentation : Basé sur la nature humaine, la psychiatrie et des connaissances archéologiques, Foucault a analysé profondément la notion de la folie. Il pense qu'il n'existe pas de limites strictes entre les fous et les gens normaux. Au lieu d'être enfermés, les fous doivent aussi avoir les droits de l'être humain. Dans quelques degrés, les fous sont plus proches du bonheur et de la vérité

- *Nietzsche : Introduction à sa philosophie*, Karl Jaspers, Gallimard, Collection «Tel », 1950.

Présentation : Karl Jaspers (1883-1969) est un psychiatre et philosophe (existentialiste chrétien) allemand. Dans cet ouvrage, il nous présente d'abord le philosophe Nietzsche, puis il nous explique ses pensées principales.

- *Nietzsche : Santé et maladie, l'art*, Laurent Cherlonneix, Edition L'Harmattan (collection Ouverture Philosophique), Paris, 2003.

Présentation : cet ouvrage nous montre la relation dialectique entre la santé et la maladie dans les pensées de Nietzsche. On distingue la santé en tant que guérison, de la santé comme absence de maladie. La maladie est provisoire et associée à la guérison, ou durable voire incurable. L'art est un champ privilégié pour la philosophie médicale.

- *Regard aux images folles littéraires du point de vue de la théorie carnavalesque*, Ling Jianhou, *Littératures érangères* (l'Université de Beijing), N°3, 2007, Beijing. (Notre traduction)

(《从狂欢理论视角看疯癫形象》, 凌建厚, 《国外文学》, 2007年, 第3期, 北京)

Présentation : ce texte fait des recherches sur des caractéristiques des fous littéraires selon la théorie carnavalesque de Bakhtine. Le contexte littéraire de la folie accorde un renversement temporaire au monde normal et officiel. Une logique marginale de la société va faire conflit avec la conscience normale en tête des lecteurs, par conséquent, le monde normal et officiel est relativisé. Les idiots et les fous, qui ont apparemment des traits de la folie, sont des personnages carnavalesques. Néanmoins, la folie sans traits apparents nous donnerait aussi une perception du monde carnavalesque. Dans ce dernier cas, l'auteur joue un rôle important.

Pour la Chine –

- *Les personnages du fou dans les Classiques orientaux et occidentaux*, Zhu Ping, *La Littérature comparée chinoise*, N°4, 2005. (Notre traduction) (《中西古典文学中的疯癫形象》, 朱萍, 《中国比较文学》, 2005年第4期)

<http://www.literature.org.cn/article.aspx?id=18262>

Présentation : la folie est un procédé littéraire préféré pour les écrivains occidentaux et orientaux. A travers l'analyse des images du fou dans les textes classiques, l'auteur résume que les fous chinois ont une image assez monotone et rare tragique, qu'ils sont présentés principalement d'une manière abstraite en mettant l'accent sur les caractéristiques extérieures de la folie. Néanmoins, les fous occidentaux ont une tendance de se développer vers la «divinité» et la «bestialité», et ils sont riches de caractéristiques tragiques.

- *La cognition occidentale et orientale de la folie, et la construction de la langue de folie dans les œuvres de la littérature moderne chinoise*, Shi Wanpeng, Liu Chuanxia, *Journal de l'Établissement à Orientation de Ji Nan*, N°6 (N°83), Déc. 2010. (Notre traduction) (《中西方疯癫认知观与中国现代文学疯癫话语构建》, 石万鹏、刘传霞, 济南职工学院学报, 2010年12月第期(总第83期)。)

Présentation : la folie n'est pas seulement une notion médicale, mais aussi une notion historique et culturelle. Ce texte se concentre sur la Chine à la première moitié du 20<sup>e</sup> siècle, au moment où la construction de la langue de folie liait à la fois à la connaissance occidentale moderne, et à l'auto-perception identitaire des lettrés chinois dans le processus de la modernité de société.

- *L'évolution de la notion de folie en Chine moderne : Les personnages du 'Kuang' et les fous dans la littérature moderne chinoise*, Chen Xiaolan, *Shanghai Littérature*, N°5, 2005. (Notre traduction) (《现代中国疯狂观念的演变：中国现当代文学中的狂人与疯子》，陈晓兰，《上海文学》，2005年 第12期。)

Présentation : en Chine du 20<sup>e</sup> siècle, la cognition de la folie et son expression littéraire ont eu deux grands changements : le premier a été au début du siècle, où il y a eu un choc des idées parmi les lettrés traditionnels, les lettrés modernes et la tradition populaire ; et le second a commencé à partir des années 1980, où il apparaît un lien très étroit avec la politique.

Pour la Russie -

- *Understanding Russia: the Holy Fool in Russian Culture*, Ewa M. Thompson, (première publication) University Press of America, 1987. Traduction chinoise: *Understanding Russia: the Holy Fool in Russian Culture*, traduit en chinois par Yang De-you, Oxford University Press, Hong Kong, 1995.

(《理解俄国：俄国文化中的圣愚》，(美)汤普逊 著，杨德友 译，牛津大学出版社，1995。)

Présentation de l'auteur: Ewa M. Thompson, professeur-chercheur en études slaves, et ancien président du Département d'études allemandes et slaves à l'Université Rice.

Présentation de l'ouvrage: le « fol-en-christ » a une grande importance dans l'histoire russe, mais sa place n'est pas reconnue par « l'Occident ». L'auteur pense que l'*iourodivy* n'est pas le simple équivalent de François d'Assise en Russie. En se référant aux périodiques russes du 19<sup>e</sup> siècle en religion, en médecine et en anthropologie (pas encore traduits en anglais), elle pense que le

«fol-en-christ » représente parfaitement la double croyance du chamanisme et le christianisme des Russes.