

De la «Conjonction» à l'«Union»: L'Harmonie Dialogique dans les Contes Fantastiques Chinois

ZHANG Lu^{[a],*}

^[a]Department of European Languages, Guangdong University of Foreign Studies, Guangzhou, China.

*Corresponding author.

Received 15 February 2017; accepted 4 April 2017
Published online 26 May 2017

Résumé

Dans l'article présent, nous aimerions analyser, en employant les modèles narratifs du sémioticien Algirdas Julien Greimas, deux contes fantastiques chinois dans une œuvre classique chinoise: *Sou shen ji* (ou *À la recherche des esprits*), un recueil de contes fantastiques composé par Gan Bao, historien et lettré réputé sous la Dynastie Dong Jin. Les deux contes représentatifs choisis relatent des histoires entre les hommes et les esprits animaux. Nous avons essayé, à la lumière des analyses textuelles, d'un côté, de démontrer qu'il existe une série de difficultés quand on applique les modèles greimassiens à un corpus chinois, et d'un autre côté, d'éclairer la tendance «inter-subjective» et dialogique entre les êtres humains et les esprits animaux dans ces récits fantastiques. Nous avons pu montrer aussi que déjà dans ces récits composés au 4^e siècle de la Chine antique, il existe une harmonie dialogique (au sens bakhtinien), une sorte d'«union» au lieu de «conjonction», une union qui ne signifie pas l'unification ou la fusion absolue, mais qui souligne au contraire l'indépendance, l'autonomie et la co-existence des sujets différents.

Key words: Greimas; *Sou shen ji*; Modèle narratif; Harmonie dialogique

Zhang, L. (2017). De la «Conjonction» à l'«Union»: L'Harmonie Dialogique dans les Contes Fantastiques Chinois. *Canadian Social Science*, 13(5), 71-76. Available from: <http://www.cscanada.net/index.php/css/article/view/9521>
DOI: <http://dx.doi.org/10.3968/9521>

INTRODUCTION

Le fondateur de l'Ecole sémiotique de Paris, Algirdas Julien Greimas a contribué à la théorie narrative du 20^e siècle deux modèles célèbres: le schéma narratif canonique et le modèle actantiel. Se donnant pour but la formalisation du mécanisme narratif et l'examen de la production du sens, ces modèles théoriques deviennent un outil efficace d'analyse du texte et se trouvent ainsi mis en application dans la critique littéraire. Pourtant, nous avons constaté que l'application de ces modèles à un texte ancien chinois n'est pas toujours pertinente et conforme, et qu'ils ne pouvaient prendre en charge tous les types de textes.

En fait beaucoup de sémioticiens dans l'Ecole de Paris, y compris Greimas lui-même, ont aussi pris conscience des insuffisances de ces modèles et ont proposé de nouvelles possibilités ou de nouveaux horizons. Ainsi, l'autre sémioticien français Eric Landowski, en nous éclairant sur le schéma jonctif (cela veut dire que tous les deux modèles greimassiens se basent sur la relation disjonctive ou conjonctive entre le sujet et l'objet, où l'accent est mis sur la possession de l'objet par le sujet), nous a offert, à son tour, une nouvelle possibilité de décrire le rapport entre deux actants au moment de leur «conjonction»: le régime de la coprésence, celui de l'«union», qui «n'est donc pas un état – ni un état de conjonction d'un certain type, ni, encore moins, un état de fusion» (Landowski, 2004, p.63), mais «un mode d'interaction (et du même coup, de construction de sens) conditionné par la seule coprésence des actants, et entre un ego et son autre» (Ibid.). Nous pouvons voir aisément dans les analyses de Landowski les traces du dialogisme de Bakhtine qui met l'accent sur «la pluralité des consciences équipollentes et de leur univers qui, sans fusionner, se combinent dans l'unité d'un événement donné» (Bakhtine, 1970, p.33).

Comme nous l'avons mentionné, nous avons rencontré un nombre de difficultés dans l'application des

modèles greimassiens aux textes anciens chinois, et nous pouvons remarquer que le régime de l'«union» et celui du dialogisme bakhtinien correspondent mieux aux traits narratifs et esthétiques des œuvres anciennes chinoises. Dans l'article présent, nous aimerions analyser quelques contes fantastiques chinois dans une œuvre classique chinoise: *Sou shen ji* (ou *À la recherche des esprits*), un recueil de contes fantastiques composé par Gan Bao, historien et lettré réputé sous la Dynastie Dong Jin. Notre regard se portera sur deux contes représentatifs qui relatent des histoires entre les hommes et les esprits. Nous essayerons, à la lumière des analyses textuelles, d'éclairer la tendance «intersubjective» entre les êtres humains et les puissances dites «surnaturelles» (ou plutôt dans le contexte culturel chinois, ces puissances-là sont toutes naturelles, puisqu'elles représentent le pouvoir mystérieux de la nature, et surtout, du Ciel) dans ces récits fantastiques. Nous nous efforcerons aussi de montrer que déjà dans ces récits composés au 4^e siècle de la Chine antique, il existe une harmonie dialogique (au sens bakhtinien) qui ne signifie pas l'unification absolue, ni l'absence des conflits ou des diversités, mais la coexistence des différences, «la pluralité des voix et des consciences indépendantes et distinctes» (Ibid., p.32), et «l'affirmation du «moi» d'autrui, non pas comme objet mais comme autre sujet» (Ibid., p.39). Avant d'effectuer des analyses sur les contes fantastiques chinois, nous considérons qu'il est nécessaire de retracer la trajectoire théorique de la «conjonction» de Greimas vers l'«union» de Landowski, en passant par le dialogisme de Bakhtine, pour mieux mettre en relief notre problématique et le contexte théorique de notre analyse.

1. L'UNION: LE RÉGIME DE LA COPRÉSENCE

La fonction des modèles de Greimas se fonde sur la dichotomie sujet-objet, ou plus précisément, sur la relation disjonctive ou conjonctive entre le sujet et l'objet, où l'accent est mis sur l'appropriation de l'objet par le sujet. Les modèles ont aussi recouru à un principe réductionniste où «les actants-sujets n'agissent jamais directement les uns sur, ou contre, ou avec les autres, mais seulement par l'intermédiaire des actants-objets» (Landowski, 2004, p.58).

Plus précisément, les états et les relations entre deux ou plusieurs sujets s'interprètent seulement par les opérations de transfert des objets de main en main sous quatre formes: appropriation, dépossession, attribution, ou renonciation. Une telle grammaire narrative a certainement des limites à cause d'une série de restrictions a priori: quand elle s'applique à un texte, il faut présupposer qu'il existe des protagonistes (sujets) qui, subissant une manipulation ou une destination fixée par avance, se

donnent comme but essentiel, sinon unique, d'acquérir des objets (cela peut être quelque chose de concret comme une femme convoitée ou un trésor à découvrir, ou des abstractions comme l'honneur ou le pouvoir). Une mission accomplie signifie que l'objet visé a été obtenu et c'est grâce à cette appropriation ou attribution que le sujet parvient à se reconnaître.

Prenant en compte les limites des modèles de caractère jonctif de Greimas, Eric Landowski a proposé à son tour le régime de l'«union»:

On peut cependant imaginer aussi un schéma tout différent, bien que logiquement complémentaire, où les états d'âme des protagonistes, et aussi, nous faut-il ajouter, leurs états somatiques, ne dépendraient plus en tout et pour tout des seules régulations syntaxiques de leurs états de jonction avec les objets, mais où les variations concernant ce qu'ils éprouvent «corps et âme» au fil du temps résulteraient, au moins en partie, directement de rapports de co-présence mutuelle, face à face ou corps à corps, non seulement de sujet à sujet, mais aussi entre sujets et objets, à condition toutefois de redéfinir le statut de ce que recouvrent ces dénominations.

[...] La problématique de l'union est tout autre en ce qu'elle se concentre non pas sur les états jonctifs successifs mais sur *ce qui ce passe* entre les actants, ou mieux, sur *ce qui se passe*, esthétiquement et à chaque instant, de l'un à l'autre *quel que soit leur état de jonction momentané*. Car, disjoints ou conjoints, les actants interagissent entre eux du seul fait de leur co-présence, qu'elle soit immédiate ou plus ou moins à distance, dès le moment où l'un au moins d'entre eux est à même de *sentir* esthétiquement l'autre, d'éprouver en lui-même la manière d'être au monde de l'autre. (Ibid., pp.62-63)

Nous voyons bien que par rapport du schéma jonctif de Greimas, le régime de l'union de Landowski a mis l'accent plutôt sur les interactions entre deux ou plusieurs sujets, sur celles entre un sujet et un objet, et sur la dimension sentimentale des sujets. Bien que la description du régime de l'«union» soit teintée d'une couleur phénoménologique, nous pouvons facilement y trouver des affinités avec le dialogisme de Bakhtine, qui met l'accent sur les «rapports dialogiques qui sont un objet de la translinguistique», et qui voit dans les romans de Dostoïevski «la volonté artistique de la polyphonie qui est la volonté d'union entre plusieurs volontés, la volonté d'événement» (Bakhtine, 1970, p.53), «la catégorie essentielle qui n'est pas le devenir mais la coexistence et l'interaction» (Ibid., p.60), et «la tendance obstinée à voir dans la coexistence, à tout percevoir et tout décrire comme juxtaposé et simultanée» (Ibid., p.61).

2. LA THÉORIE DIALOGIQUE ET POLYPHONIQUE DE BAKHTINE

Le dialogisme et la théorie polyphonique de Bakhtine se basent sur ce qu'il a appelé «translinguistique», qui est «une science qui ne serait pas encore strictement déterminée par des disciplines précises, bien délimitées, et consacrée à ces aspects du mot qui sortent du cadre de

la linguistique» (Ibid., p.238), et qui a comme objet de recherche «les rapports dialogiques (y compris ceux du locuteur avec son propre mot)». Selon Bakhtine, il n'existe pas de «rapports dialogiques» dans la langue en tant qu'objet de la linguistique:

Il n'est possible ni dans le système de la langue, entre ses différents éléments (par exemple, entre les mots dans un lexique, entre différents morphème, etc.), ni entre les éléments du «texte», tant qu'on s'en tient à la linguistique pure.

[...]La linguistique connaît évidemment la forme compositionnelle du « discours dialogique», en étudie les particularités syntaxiques et lexico-sémantique. Mais elle les prend comme des phénomènes purement linguistiques, c'est-à-dire sur le plan de la langue, et ne peut en aucune manière aborder la spécificité des rapports dialogiques entre les répliques. (Ibid., pp.239-240)

Pourtant, d'après Bakhtine, les rapports dialogiques ont une valeur essentielle pour la langue:

La langue ne vit que dans l'échange dialogique entre ses usagers. Le commerce dialogique est justement la sphère véritable dans laquelle évolue une langue. Toute la vie de celle-ci, quelle que soit la zone de son emploi (langue quotidienne, d'affaires, scientifique, artistique, etc.), est sous-entendue de rapports dialogiques ; mais la linguistique étudie la « langue » même avec sa logique spécifique, dans sa généralité, comme ce qui rend possible l'échange dialogique; quant aux rapports dialogiques eux-mêmes, la linguistique ne les effleure qu'en passant. Ces rapports se situent dans le domaine du mot (qui, lui, est dialogique par nature) et sont, par conséquent, objet de la translinguistique. (Ibid., p.240)

En musique, on entend par polyphonie la combinaison des plusieurs voix indépendantes et pourtant liées les unes aux autres par les lois de l'harmonie. Bakhtine a élaboré sa théorie du dialogisme et approfondi les recherches de sa translinguistique en analysant les romans de Dostoïevski. Dans son livre *La poétique de Dostoïevski* Bakhtine a mis en lumière la propriété fondamentale - l'art du dialogisme, de l'écrivain et a établi une comparaison entre la polyphonie musicale et le roman de Dostoïevski.

Selon Bakhtine, dans le genre traditionnel romanesque (qu'il définit comme «monologique» en donnant Tolstoï en exemple), règne l'auteur omniscient. Il manipule tout, prévoit une réification des héros avec sa conscience unique, et dépeint des images achevées des êtres humains d'un regard du monde monologique. Tout au contraire, le genre romanesque polyphonique met l'accent sur la pluralité des voix équipollentes des héros qui restent toujours autonomes et agissent par une indépendance fondamentale par rapport à la volonté autoritaire de l'auteur. Dans l'art polyphonique se manifestent donc une relation radicalement nouvelle entre l'auteur et son héros, et une sorte de dialogisme qui affirme la liberté, l'indépendance et la subjectivité du personnage. Pour l'auteur d'un roman polyphonique, le héros est un sujet auquel il s'adresse dialogiquement avec un sérieux profond.

La combinaison de plusieurs voix indépendantes, le déni de la réification ou l'objectivation du héros, et la prédominance des «rapports dialogiques», nous pouvons aussi les trouver dans les contes fantastiques chinois. Dans les analyses suivantes nous allons voir comment se manifeste l'harmonie dialogique dans les récits fantastiques du *Sou shen ji*.

3. INTERACTIONS ET DIALOGUES DANS LES DEUX CONTES DES ESPRITS ANIMAUX

Dans les modèles narratifs de Greimas, les rapports entre les sujets sont souvent d'ordre matériel, caractérisés par les échanges et les circulations entre eux des objets de valeur. Mais dans les deux contes fantastiques que nous allons analyser, les rapports entre les sujets, c'est-à-dire entre les êtres humains et les esprits animaux, sont plutôt au niveau sentimental, accentués souvent par des éléments d'émotion: amabilité contre hostilité, compassion contre inhumanité, ou sympathie contre indifférence. Au lieu d'une simple possession de l'objet par le sujet, nous y voyons plutôt des interactions et des communications des deux sujets qui se réagissent l'un sur l'autre dans une relation dialogique, ornée tour à tour par des conflits et des accords.

Voyons d'abord un exemple concret:

Lors du règne de Sun Hao du pays Wu, Zhu Dan, dont le prénom d'usage est Yongchang, fut le dirigeant du district Jian An. La femme de son suivant eut une maladie mystérieuse, le mari soupçonna pourtant que sa femme ait commis l'adultère avec un autre. Une fois le suivant fit semblant de sortir et furtivement il perça un trou sur le mur pour surveiller la femme. Il vit que sa femme était en train de tisser une étoffe près d'un métier à tisser, mais elle regardait un mûrier de loin, parlait et riait avec quelqu'un sur le mûrier. Le suivant leva sa tête et regarda en suivant le regard de sa femme et il vit un jeune homme, d'environ quatorze ou quinze ans, portant un vêtement cyan et un turban cyan sur la tête. Le suivant crut que c'était bien l'homme adultère, il banda son arc et tira une flèche sur l'homme, qui se métamorphosa soudainement en une cigale grosse comme un van et s'envola en dépliant ses ailes. En entendant le bruit de la flèche tirée, la femme cria à ce jeune homme avec surprise: «Hélas! Quelqu'un a tiré une flèche sur toi!» Le suivant trouva très étrange ce propos.

Longtemps après, le suivant rencontra deux jeunes hommes qui se parlaient sur la route.

L'un demanda: «Pourquoi je ne t'ai plus vu ces derniers jours?»

L'autre qui était bien celui sur l'arbre répondit: «J'ai été très malheureux, blessé par une flèche. La plaie ne s'est pas guérie pendant longtemps.»

Le premier demanda encore: «Comment va la plaie maintenant?»

Ce jeune homme dit: «Grâce à l'emplâtre sur la poutre de la maison du dirigeant du district. Je l'ai mis sur ma plaie, et elle s'est ainsi bien guérie.»

A son retour, le suivant dit à Zhu Dan: «Quelqu'un a volé votre emplâtre, vous vous rendez compte?»

Zhu Dan répondit: «J'ai mis mon emplâtre sur la poutre, comment a-t-il pu être volé par un autre?»

Le suivant dit: «Ce n'est pas sûr. Allez voir vous-même.»

Dan ne crut pas ce que disait le suivant, mais il essaya en tout cas d'aller sur la poutre et découvrit que l'emplâtre était tel qu'il avait été laissé. Il dit alors à son suivant: «Mais tu dis n'importe quoi, l'emplâtre est tel qu'il a été laissé!»

Le suivant lui dit: «Essayez d'ouvrir le coffret!»

Zhu Dan l'ouvrit et vit qu'il ne resta qu'une moitié de l'emplâtre.

Quand il rassembla le reste de l'emplâtre il découvrit des empreintes de pas. Zhu Dan en fut stupéfait et demanda à son suivant de lui confier tous les détails de cette affaire, celui-ci s'exécuta.¹

Dans ce texte, nous pouvons trouver quatre personnages: Zhu Dan, le suivant de Zhu Dan, la femme du suivant, et le jeune homme qui est en fait un esprit de cigale. Au début de l'histoire, le suivant de Zhu Dan a soupçonné que sa femme a eu des relations adultères avec quelqu'un. Ce doute a du coup déterminé la distribution des deux actants: elle a fait de la femme un objet, de soupçon, de surveillance, de protection, et du mari un sujet, puisqu'évidemment il est vigilant et s'efforce de trouver celui qui trouble sa femme.

Avec l'entrée en scène d'un jeune homme dans l'arbre, badinant avec la femme, nous avons devant nous donc un autre «sujet» potentiel, susceptible d'engager un combat avec le mari pour se disputer le sentiment de la femme. Après que le mari furieux ait tiré une flèche sur son rival, les lecteurs s'attendent naturellement à une dispute entre les deux, en fait, c'est aussi le modèle classique des contes merveilleux analysés par Propp dans lesquels le héros doit surmonter une série d'obstacles et vaincre un ou plusieurs rivaux pour épouser la belle princesse. Ce qui est particulier dans notre texte, c'est qu'après le premier pas vers l'engagement du combat lancé par l'un des deux sujets, l'histoire s'aventure sur une autre piste, emportée par un autre programme que nous pouvons dénommer pour le moment «révélation», où la vraie identité de l'autre sujet se trouve démythifiée.

Sur le plan de la structure syntagmatique de l'histoire, nous pouvons dire que la flèche tirée sur le jeune homme du mûrier a pour effet de démasquer son identité. Il s'agit là, semble-t-il, d'un vrai programme sémiotique, car ce qui importe, ce n'est plus l'exigence de l'emporter sur l'«anti-sujet», en d'autres termes, de réaliser un possible programme narratif qui vise à éliminer l'adversaire et récupérer la femme-objet, mais d'arracher un message, message révélateur de la nature de l'autre, et qui ne manque pas de nous informer de son altérité si nous disposons d'une raison déductive ou inductive.

De-là nous constatons qu'il ne s'agit pas d'une histoire dont l'apogée est un combat livré entre deux sujets qui se disputent un même objet de désir, mais d'un acte cognitif, ou bien communicatif, susceptible d'être dénommé par «cueillir des messages», «être au courant», «dévoiler»

¹ *Sou shen ji* 搜神記, texte révisé et annoté par Wang Shaoying 汪紹楹, Pékin北京, Zhonghua Shuju 中華書局, 1979, p.209. Traduction personnelle.

ou «connaître», qui identifient une relation typiquement chinoise entre deux sujets.²

Notre analyse pourrait se porter sur un autre personnage cardinal du récit, celui de la femme du suivant, qui, sans doute, combine plusieurs rôles actantiels dans la marche mouvementée de l'histoire. Admettons qu'elle soit *objet* du désir, mais objet dont est possesseur son mari qui risque maintenant une *privation* selon la terminologie greimassienne car son objet du désir s'engage, semble-t-il, dans un parcours orienté: elle est en danger d'être séduite par l'anti-sujet qu'est l'homme-cigale. Il faut connaître qui est séducteur, son identité et son intention, et où se trouve son point vulnérable. En d'autres termes, le parcours orienté peut être considéré comme une transformation, immanente d'ailleurs: le mari-sujet qui possède son objet risque de le perdre, il est manipulé donc par le comportement de sa femme qui devrait être normalement l'objet.

Pour la garder ou protéger, le mari établit une surveillance et finit par découvrir le jeune homme, c'est-à-dire que c'est grâce à la femme que le mari a décidé de trouver le jeune homme et en a eu la possibilité, soit il se dote du «vouloir-faire» et du «pouvoir-faire» grâce à sa femme. En ce sens-là nous pouvons dire que la femme a aussi joué la fonction du «destinateur». Il y a donc le syncrétisme du destinateur et de l'objet dans ce personnage.

A partir du moment où ce jeune homme se métamorphose en une grande cigale et trahit ainsi sa vraie identité, l'histoire se déroule autour de l'élucidation du mystère et de l'identification de ce personnage énigmatique. La manière dont le suivant a mieux connu l'esprit de cigale mérite aussi notre attention. C'est à travers une conversation entre deux garçons, rencontrés par hasard par le héros, que celui-ci arrive à savoir plus de détails concernant l'esprit ensorceleur et aussi un autre secret, que l'esprit a volé l'emplâtre de la maison du dirigeant du district pour se guérir. L'identification de l'esprit et le dévoilement de son secret nous paraissent très faciles, s'effectuant grâce à un simple bavardage saisi par hasard. Comme si le secret était divulgué délibérément justement pour «favoriser» la «reconnaissance» ou bien la «vérification» suivante, qui nous paraît la plus importante dans la logique de l'histoire de ce genre.

A la fin de l'histoire, le dirigeant a examiné

² Dans la thèse de l'auteur on a construit un modèle narratif décrivant les récits fantastiques de la relation entre les êtres humains et les esprits animaux: Implication – information – révélation – confrontation. Il s'agit d'un modèle intersubjectif qui souligne plutôt les échanges et la compréhension réciproque entre les deux sujets (l'homme et l'esprit) concernés. Les deux phases au milieu du modèle narratif représentent justement les actions de cueillir des messages, d'être au courant, et de dévoiler la vraie identité des êtres surnaturels. Notre modèle narratif construit pourrait compléter, d'un point de vue intersubjectif, et dans le contexte des contes fantastiques chinois, le modèle canonique narratif de Greimas.

minutieusement son emplâtre grâce à la révélation du suivant, et a découvert qu'il n'en restait que la moitié, c'est ainsi que nous avons connu la vraie nature du jeune homme qui est une métamorphose de l'esprit cigale. Le hasard fait qu'un secret important se décèle par une simple conversation entendue, cela veut dire que ce qui compte est moins l'action que la «transformation», et l'élucidation progressive du mystère de la vraie identité du jeune homme. Et soulignons encore que cette élucidation s'effectue surtout par un essai de «se connaître», et de «se communiquer».

Dans ce texte nous ne trouvons pas une relation antithétique de posséder ou d'être possédé entre deux personnages, puisqu'il n'existe pas le cas où un sujet prend comme «objet» son interlocuteur. Le seul personnage qui risque d'être réifié, la femme, n'est finalement pas prise comme objet, ni de désir, ni de dispute des autres. La piste de l'histoire s'oriente vers une autre logique : celle de mieux se connaître.

Si dans cette histoire le trait dialogique et le caractère «intersubjectif» ne sont pas encore très évidents, nous pouvons les remarquer plus clairement dans le récit suivant:

Au sud des murailles de la ville d'Anyang, il y avait un pavillon où personne n'osait passer la nuit, car tous ceux qui y avaient dormi se découvrirent morts le lendemain matin. Un lettré qui connaissait des recettes magiques décida d'y passer la nuit. Les fonctionnaires du relais le mirent en garde:

«Vous ne pouvez y dormir, de ceux qui l'ont fait, personne ne nous revient vivant».

«Ne vous inquiétez pas, je sais comment m'en sortir.»

Il s'installa dans le bâtiment et, assis en tailleur, se mit à réciter les *Classiques*, puis, au bout d'un moment, s'arrêta. A minuit passé, un homme revêtu d'un vêtement simple de couleur noire arriva devant la croisée et appela le chef du relais. Celui-ci répondait, l'autre continua:

- Y a-t-il quelqu'un?

- Oui, il y a un lettré qui lisait tout à l'heure les *Classiques*. Il s'est arrêté, mais ne semble pas s'être couché.

L'autre s'en alla en grommelant. Peu après, un autre individu se présenta ; il portait un turban rouge et appela le chef du relais. Il posa la même question et reçut la même réponse que précédemment. Il s'en alla en silence. Le lettré comprit que personne d'autre ne viendrait. Il se leva et, se rendant à l'endroit où il avait entendu appeler, il héla de la même façon le chef de relais qui répondit. Puis il demanda:

«Y a-t-il quelqu'un?»

Son interlocuteur lui fit la même réponse qu'aux deux autres.

- Qui est l'homme aux vêtements noirs? poursuivit-il.

- C'est la truie qui se trouve dans la porcherie, au nord;

- Et l'homme au turban rouge?

- Le vieux coa du bâtiment ouest.

- Et vous, qui êtes-vous?

- Moi, je suis un vieux termite.»

Et le lettré se remit à réciter ses livres en silence jusqu'à l'aube sans fermer l'oeil. Au lever du jour, les gens du relais allèrent voir; ils s'étonnèrent de le trouver en vie.

«Comment se fait-il que vous soyez le seul à avoir survécu?»

«Prenez une épée et creusez avec moi, nous allons capturer le démon.»

Ils creusèrent à l'endroit d'où, la vieille, il avait entendu venir la réponse. Ils dénichèrent un termite gros comme un pipa, et dont

le dard était long de plusieurs pieds. Ils trouvèrent le coq dans l'aile ouest et la truie dans le corps nord.

On tua les trois bêtes. Les souffles délétères s'apaisèrent; plus jamais il n'y eut d'accident sinistre.³

Dans ce texte le sujet et l'anti-sujet (le héros d'une part, les esprits d'une autre, nous empruntons toujours la terminologie greimassienne) se trouvent dans une relation antagonique. Cependant, dans un contexte inter-subjectif, ils ne constituent point le sujet et l'anti-sujet, puisque, rappelons encore une fois, que le sujet et l'anti-sujet dans le modèle de Greimas renvoient à un objet à saisir, et que leur relation n'existe que par rapport à cet objet dont ils se disputent. Pourtant, les sujets dans les textes chinois n'agissent pas en fonction de la quête de l'objet, mais réciproquement et directement les uns sur, contre, ou avec les autres. En ce sens-là, il n'existe pas l'actant «objet» dans ce texte qu'on a cité.

Un autre détail présent dans ce texte soutient aussi notre point de vue : le dialogue entre le héros et les esprits. Il s'agit d'une interaction, communication entre deux interlocuteurs équivalents. Donc la phase de l'«information» se manifeste toujours sous forme d'un dialogue, cette dyade «je-tu», et sous forme d'un alternatif questions-réponses, dans lequel joue un rôle spécifique la fonction de «reconnaissance», puisque les linguistes ont bien repéré dans les propositions interrogatives l'un des «comportements fondamentaux de l'homme parlant et agissant par le discours sur son interlocuteur» (Coquet, 1984, p.19), et que «dans la réponse que nous recevons, nous sommes établis ou récusés en tant que sujets» (Ibid., p.20). Jean Claude Coquet écrit d'ailleurs à ce propos:

Notre intervention dans le discours, n'a pas pour seule fin d'approuver ou de rejeter la parole de l'autre, mais de le reconnaître ou de l'abolir comme sujet. [...] Sur le plan sémiotique, la signification n'est pas réduite à la parole. Pour mener à bien sa quête, pour acquérir en acte son Ego, le sujet énonçant dispose d'un arsenal à la fois verbal et gestuel, plus généralement encore, somatique. (Ibid.)⁴

Certainement, nous pouvons dire que grâce à ce dialogue où s'échangent des questions et des réponses entre l'esprit et l'homme, entre un «je» et un «tu», l'esprit se reconnaît du coup comme un sujet équivalent à l'homme.

Un coup d'oeil superficiel sur les agencements typiques de ces deux contes permet de repérer deux sortes d'organisations séquentielles. Nous voyons en même temps une structure binaire-le héros apprend d'abord la vraie nature de ces esprits et ensuite seulement il doit les éliminer; et une structure ternaire se manifestant sous la forme, bien connue, de triplications, le héros devant,

³ À la recherche des esprits, traduit du chinois, présenté et annoté sous la direction de Rémi Mathieu, Paris, Gallimard, Connaissance de l'Orient, collection UNESCO d'œuvres représentatives, 1992, p.194.

⁴ Ibid.

à ce propos, faire face à trois esprits et poser trois fois la même question pour révéler l'identité de ces esprits.⁵ Comme nous avons déjà montré, pour vaincre ces êtres dangereux, il suffit seulement de révéler leur vraie nature et les dénuder jusqu'à leur forme originelle : animale ou inanimée. Mais comment le héros y est arrivé ? En posant simplement des questions sur la vraie identité de ces esprits. Les performances du héros apparaissent dès lors beaucoup plus comme des démonstrations d'un certain savoir-faire que comme des épreuves-luttes. Au lieu de s'efforcer sans d'autres moyens, la compétence linguistique propre au héros du monde culturel lui permet de mieux connaître les esprits et de les dévoiler avant de les neutraliser. L'action même de «questionner», de «parler» avec les esprits vise à mettre à l'épreuve leur faculté langagière et à les intégrer dans le système de communication humaine. Le premier pas vers la «civilisation» qui constitue ici un acte de la «domestication».

CONCLUSION

Les récits fantastiques dans le *Sou shen ji* ne nous donnent pas de sujets de type greimassien, c'est-à-dire qui se disputent un objet convoité par eux tous, et qui se livrent un rude combat pour s'en emparer. Ils ne nous donnent pas non plus de relations du type «jonctif» entre le sujet et l'objet, c'est-à-dire que les sujets agissent directement les uns sur les autres, au lieu d'agir par l'intermédiaire des objets. Nous y voyons plutôt une coprésence, une union qui «n'annule pas les identités respectives, mais, à l'inverse, les maintient dans leur autonomie et tend

même le plus souvent à les exalter en les mettant en communication» (Landowski, 2004, p.64). Nous voyons aussi bien que les deux sujets (homme et esprit) se regardent, se guettent ou même se cognent en échangeant des coups et des contre-coups pour trouver chez l'autre le point mobile qui permet à l'un de désensorceler, à l'autre de sauver sa peau. Ces échanges d'ordre dialogique n'évitent pas les conflits ou les combats, mais ils aboutissent à un équilibre ultime entre l'homme et la nature (ou le surnaturel), une interaction régularisante ou une communication tâtonnante où se réagissent l'un sur l'autre. Plutôt que la dichotomie sujet-objet, c'est la relation entre des sujets susceptibles de dialoguer et de se répondre réciproquement qui a occupé une place prédominante dans les contes fantastiques chinois. Une harmonie dialogique ne signifie pas l'unification absolue, encore moins l'ordre constant, tout au contraire, elle exige la pluralité des voix et des consciences indépendantes et interactives. En ce sens nous pouvons dire que ce n'est pas l'harmonie qui fait la coexistence des diversités, mais c'est la coexistence des diversités qui fait l'harmonie, une harmonie de l'art du dialogisme, une harmonie qui est plus stable et dynamique.

REFERENCES

- Bakhtine, M. (1970). *La poétique de Dostoïevski*. Traduit du Russe par Isabelle Kolitcheff, Paris, Editions du Seuil.
- Coquet, J.-C. (1984). *Le discours et son sujet I: Essai de grammaire modale*. Paris, Klincksieck.
- Landowski, E. (2004). *Passions sans nom*. Paris: Presses Universitaires de France.

⁵ L'importance du *trois* dans le conte merveilleux est déjà explicitée par Vladimir Propp, cf: Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, coll. «Points / Essai», 1970. Le *trois* signifie ici dans le texte tout simplement l'*innombrable*.