

# A LA CROISÉE DES CULTURES. LE DIT DE TIANYI DE FRANÇOIS CHENG

M.<sup>a</sup> ANGELES CAAMAÑO  
*Universidad Rovira i Virgili*

La croisée du temps est également la croisée de l'espace, la croisée de la pensée, de la connaissance, de la création. L'an 2000, marquant l'entrée dans le nouveau millénaire —ou c'est en 2001?— est en effet un moment canonique pour évoquer des souvenirs et pour dresser des bilans. Mais l'an 2000 est aussi une date privilégiée pour envisager des projections vers l'avenir, pour élargir ses horizons, pour prendre en considération une réalité multiple, plurielle dans laquelle la prise de conscience de ce qui est différent, autre, se présente comme un défi passionnant, nécessaire, urgent, incontournable.

Le panorama de la littérature française la plus actuelle répond au défi que représente la mise en valeur de la découverte de l'Altérité sous la forme de cultures différentes de la culture française, de la culture européenne en général. Ceci se manifeste de manières diverses, sous des aspects multiples, mais nous voudrions rendre compte ici du témoignage de cette reconnaissance mise en évidence par le Prix Femina 1998, décerné à l'écrivain chinois François Cheng pour son roman *Le dit de Tianyi*.

Il s'agit de la première création narrative d'un écrivain qui n'est pas un inconnu dans le panorama intellectuel français. Poète et traducteur, on doit à François Cheng de nombreux essais sur la littérature, la poésie en particulier, et sur la peinture chinoise. Résidant en France depuis cinquante ans, professeur à l'Institut National de Langues et Civilisations Orientales de Paris, Cheng a développé un travail de recherche précieux qui a permis au public français d'accéder à l'une des cultures orientales les plus anciennes et les plus riches. Cheng est ainsi l'auteur de nombreux travaux tels que *Analyse formelle de l'oeuvre poétique d'un auteur des T'ang*, *Le langage poétique chinois*, *L'espace du rêve*, d'une monographie sur le peintre Zhu Da. Certains de ses essais les plus intéressants ont été traduits en espagnol comme *Vacío y Plenitud*, publié par Siruela Ediciones, où Cheng introduit le lecteur occidental à l'univers de la peinture traditionnelle chinoise, à ses traités classiques d'esthétique, à ses fondements taoïstes.

La première création romanesque de François Cheng a donc reçu le prix Femina 1998. Prose d'une qualité exceptionnelle, marquée par des rythmes, des accents et des tournures qui évoquent souvent l'écriture proustienne, *Le dit de Tianyi* raconte l'histoire d'une amitié aussi tragique qu'inébranlable entre deux personnages, Tianyi et Haolang, personnages opposés et complémentaires, qui, à travers les avatars de leur biographie personnelle, à travers les avatars d'une Chine turbulente, saccagée par des révolutions et des contrerévolutions constantes, se rencontrent, se séparent et se rejoignent à nouveau pour vivre une destinée commune scellée par la mort violente de Haolang et par l'écriture même du texte *Le dit de Tianyi*. La *coincidentia oppositorum*, la complémentarité des contraires, la mythologie de l'éternel retour, l'illustration des principes fondamentaux de la philosophie taoïste composent la structure et la thématique de ce roman, dessinent une harmonie singulière où s'entrecroisent les destins individuels et collectifs, la cruauté et l'amour, les ruptures et les rencontres, les paysages ruraux et urbains, les arts et les cultures européennes et asiatiques.

*Le dit de Tianyi* débute par la narration de l'histoire de la composition, de l'écriture et de la publication du texte que le lecteur s'apprête à parcourir. Un personnage raconte, à la première personne, qu'en 1956, il a rencontré à Paris le peintre Tianyi, jeune chinois exilé dont il a perdu la trace quand celui-ci est rentré en Chine. Presque vingt-cinq ans plus tard, en 1979, après la Révolution Culturelle, il reprend contact avec Tianyi et les deux personnages se rencontrent en Chine en 1982. Tianyi est alors dans un déplorable état de santé physique et psychique. Il lui livre un gros volume de pages manuscrites, difficiles à lire, calligraphie hésitante sur un papier de mauvaise qualité, et, pendant des heures, pendant des jours, il égraine le récit de sa vie turbulente, son enfance, son amitié avec Haolang, son amour pour Yumei, sa vocation de peintre, son voyage en Europe, son exil, son retour au pays natal, la mort de Yumei, son essai désespéré pour rejoindre Haolang dans un camp de concentration et finalement la mort de l'Ami. Rentré en France, déchiffrant le manuscrit de Tianyi, remémorant ces longues heures de conversation avec lui, traduisant le texte en français, le narrateur de ces premières pages reconstruit et publie le texte. *Le dit de Tianyi* se présente ainsi, dès le début, comme l'histoire des vicissitudes d'un texte miraculeusement sauvé d'une destruction certaine, survivant à la mort de ses protagonistes, défiant la folie de son auteur.

Dès le début du récit proprement dit, Tianyi, narrateur en première personne, esquisse les mouvements, la structure, oppositions et équilibres, qui modèleront sa narration. Et tout d'abord, une image de la Chine éternelle, du peuple chinois, une image archétypale de cette complémentarité des contraires qui définit la pensée taoïste depuis les temps les plus reculés l'image du bandit et du moine, l'union de la Terre et du Ciel:

Le premier a les pieds fermement enfoncés dans le sol, à l'image de l'arbre indéracinable contre lequel il s'appuie, terrien jusqu'à bout des ongles, il fait preuve d'une patience et d'une vitalité sans limite, tout comme la terre qui le porte. Quelle que soit l'adversité qui le frappe, il ne cède pas (...). Il ne doute pas que le limon jaune du sol et sa propre chair participent de la même substance, que son destin dépend de la terre et qu'inversement celui de la terre dépend aussi de lui (...). Et si l'on cherche à le faucher avant terme, il se révoltera et passera à l'action. S'il est pris et condamné à mort, il fera face (...)

L'autre est tarauté, presque dès sa naissance, par la nostalgie du Ciel. Il passe toute sa vie à cultiver le détachement, à se rendre léger, à tendre vers les régions

aériennes comme vers un rêve originel (...). Il fait une halte sur terre, avec une insouciance narquoise et un détachement tranquille, grâce à quoi il peut se permettre d'affronter, sourire aux lèvres, les coups du sort ou de défier les oppressions tyranniques (...). Capable de se nourrir d'herbe et d'eau, il jouit de rien. Dès ici bas, il fait corps avec le Tout. (CHENG, FR., (1998) *Le dit de Tianyi*, Paris, Albin Michel, pp. 29-30).

Tianyi et Haolang incarnent ces images archétypales. Haolang vient du Nord, de la Mandchourie. Il est fort, endurant aussi bien sur le plan physique que sur le plan psychique. Son élément est la terre. Il est idéaliste et pragmatique à la fois, révolutionnaire et dissident, activiste communiste prêt à transformer le monde, l'histoire. Chez lui se combinent un dévouement total à l'amour et à la violence, à la réflexion et à l'action. Il est en plus poète, fin connaisseur de la littérature chinoise classique et de la littérature occidentale. Il est surtout l'ami de Tianyi, il sera l'amant de Yumei. L'image du bandit préfigure et anticipe la destinée tragique de Haolang.

Tianyi appartient au Ciel. Il est fragile, léger, éthéré. Il n'est attaché à rien, il traverse la vie comme les nuages traversent le ciel, il ne possède rien, il ne désire rien. Il est né au bord du Yangtze, il a grandi parmi les exhubérantes montagnes du sud de la Chine, il a longuement contemplé les paysages riants de son entourage, la mobilité des montagnes que la brume voile et dévoile, les couleurs fugaces du soleil couchant, les reflets changeants de l'eau. Il les a si longuement contemplés qu'il a fini par les intérioriser, par se fondre en eux. Ensuite il les a peints, il les a extériorisés sur des feuilles blanches de papier, parcourant et achevant ainsi les procédés les plus classiques, les plus ancestraux de la peinture chinoise. Car Tianyi est peintre. Il est surtout l'ami d'enfance de Haolang, l'amoureux de Yumei.

Tianyi, adolescent, découvre l'amour en contemplant Yumei comme il contemple les paysages. Un amour libre de toute possession, libre de sexualité puisque, pour celui qui appartient au Ciel, la fusion des âmes ne nécessite pas de la fusion des corps. C'est avec elle que, par un jour de printemps, il remonte le cours d'une ondoyante rivière, il atteint sa source, son origine. C'est comme cela que commence à se dessiner l'un des grands motifs du texte, une de ses images les plus réitérées, les plus chargées de signification symbolique: la contemplation et le parcours d'un fleuve, le retour inexorable aux origines.

Mais Yumei fuit un jour son entourage familial pour échapper à la tyrannie de son frère aîné. Elle s'installe dans la ville de Tchougking. Quand Tianyi et Haolang terminent leurs études, il décident de partir à sa recherche. C'est alors que commence l'une des époques les plus lumineuses de leurs biographies. Les deux amis se mettent donc en marche, suivant le cours du Yangtze (encore le fleuve). Il s'agit d'un très long voyage à pied jusqu'à leur rencontre avec Yumei. Ils traversent des montagnes et des vallées, ils travaillent les champs pour se procurer de la nourriture et un gîte. Ils sont unis par l'amitié, le futur est une promesse ouverte. Dans la ville, il rejoignent effectivement Yumei qui est devenue actrice. C'est elle qui introduit les deux jeunes dans les milieux intellectuels de Tchougking où Haolang se fait vite remarquer par son physique imposant, par sa vigueur dans l'expression de ses idées, par sa forte personnalité. Ils vivent ainsi, heureux, dans les milieux artistiques, grouillants, effervescents, d'une ville chinoise assiégée par la guerre civile. C'est l'été de 1944, et malgré la pénurie économique, malgré leur destinée incertaine, Tianyi, Haolang l'Ami, et Yumei l'Amante vivront des moments exaltants dans l'harmonie et dans l'entente la plus parfaite.

Mais le destin de tout paradis est d'être perdu. Un simple geste, un geste presque imperceptible, léger, fugace, suffit à détruire ce qui semblait être une relation inébranlable, un équilibre inaltérable entre les deux amis et Yumei. Un jour, tandis qu'il se promènent, Tianyi, précédant ses amis, se tourne vers eux pour leur signaler un détail du paysage. Et à cet instant précis, il voit comme les mains unies de l'Amante et de l'Ami se séparent immédiatement, instinctivement. Tianyi comprend alors la relation qui unit Haolang à Yumei, il réalise son exclusion. Sans un reproche, sans un mot, sans rancune, il s'en détache, il s'en éloigne.

C'est alors qu'une destinée en solitaire commence pour lui: rupture et retour. Car la mythologie de l'Éternel Retour jalonne en effet toute la narration, structure toutes les images du texte. Tianyi va parcourir à nouveau le chemin qu'il avait fait avec Haolang mais en sens inverse cette fois-ci, il va remonter le cours du Yangtzé pour aller à la rencontre d'un vieux ermite fugacement entrevu lors de son premier voyage.

Pour la tradition chinoise, comme pour toutes les traditions orientales, la vie est conçue comme une aventure spirituelle, comme un voyage initiatique et la transmission de la tradition implique la rencontre d'un disciple avec son maître. Quand Tianyi frappe à la porte de l'ermite, celui-ci lui souhaite la bienvenue avec ces mots: "C'est bien que tu reviennes, je t'attendais." (*Op. cit.* p.161). Le maître est peintre, comme Tianyi. Il a reçu l'héritage de toute la tradition artistique chinoise, de toute sa culture. C'est de lui que le disciple va recevoir des leçons de peinture qui sont aussi et surtout des leçons pour la vie:

La peinture chinoise est fondée sur un apparent paradoxe: elle obéit humblement aux lois du réel dans toutes ses manifestations de la vie visible et invisible, et dans le même temps, elle vise d'emblée la Vision. Car le véritable réel ne se limite pas à l'aspect chatoyant de l'extérieur, il est vision. Celle-ci ne relève aucunement du rêve ou d'un fantasme du peintre (...). Elle ne peut être captée par l'homme qu'avec le regard de l'esprit, ce que les Anciens appelaient le troisième oeil ou l'oeil de la Sapience. Comment posséder cet oeil? Il n'y a pas d'autre voie que celle fixée par les maîtres Chang, c'est à dire les quatre étapes du voir: voir, ne plus voir, s'abîmer à l'intérieur du non-voir, re-voir. Eh bien, lorsqu'on re-voit, on ne voit plus les choses en dehors de soi; elles sont partie intégrante de soi, en sorte que le tableau qui résulte de ce re-voir n'est plus que la projection sans faille de cette intériorité fécondée, transfigurée. Il faut donc atteindre la Vision. Tu t'accroches trop aux choses. Tu te cramponnes à elles (...). En peignant, entre dans ton temps et entre dans leur temps, jusqu'à ce que ton temps et leur temps se confondent. Sois patient et travaille avec toute la lenteur voulue (*Op. cit.* p. 162)

Leçon de détachement, de transfiguration du perceptible et de l'imperceptible en Vision: voilà l'enseignement de la peinture chinoise, voilà l'apprentissage d'une vie. Mais le maître signale également la destinée de son disciple. Il ne la lui impose pas, il ne la détermine pas, il la lui indique seulement. C'est ainsi que l'ermite perçoit dans la génération de Tianyi le moment venu d'une rencontre entre les cultures, la possibilité d'un dialogue fécond entre l'Orient et l'Occident. Tianyi viendra donc en Europe, mais avant de faire la découverte de l'Autre, avant de rencontrer l'Altérité, il devra posséder son propre monde, il devra remonter aux origines de sa propre culture, remonter le cours de l'histoire et de l'art chinois comme celui qui remonte le cours d'un fleuve. C'est ainsi que l'ermite lui parle:

Pour tout dire, à mon époque, le moment de la rencontre avec une autre tradition n'était pas encore arrivé. Mais la tradition vivante n'est pas un carcan, elle n'est pas un enfermement sur soi; elle est liberté. Elle prépare à la vraie rencontre avec l'autre, à l'affronter sans se perdre. Nos maîtres, du VIII<sup>ème</sup>. au XI<sup>ème</sup>. siècle, n'avaient-ils pas justement intégré l'art indien? Forts de leur propre tradition vivante, ils avaient pu assimiler toute l'influence de l'extérieur sans se renier. C'est surtout dans la mesure où ils connaissaient la meilleure part de leur propre tradition qu'ils étaient à même de reconnaître la meilleure part de l'autre. C'est à toi que je veux en venir, car toi, tu ne peux pas éviter d'affronter l'autre (...). Tu dois donc te préparer, afin d'affronter un autre grand art et parvenir à une vraie création qui soit à toi. Pour cela, il serait bon qu'auparavant tu revives la grande aventure par laquelle nos maîtres anciens sont passés. (*Op. cit.* p. 165).

Tianyi saisira alors l'occasion de restaurer les fresques des anciennes grottes de Dunhang, dans le nord-ouest de Chine, sur l'itinéraire tracé par la route de la soie. Tianyi découvre là tout l'héritage de l'art bouddhiste chinois, depuis la dynastie Han jusqu'à son apogée dans la période des dynasties Song et Yuan. Sa main reproduit un par un les traits de la peinture classique, il découvre la pureté des couleurs, les rythmes et l'harmonie des compositions. Retour éternel, retour aux origines à nouveau.

Et ensuite, en 1945, la guerre civile touche à sa fin, une guerre dans laquelle Haolang a combattu pour défendre la cause des communistes. Tianyi rencontre Yumei lors de la mort de sa mère mais, dans la mémoire du personnage, l'Ami et l'Amante se sont transfigurés, ils sont devenus une présence constante qui défie les ruptures, les rencontres successives, l'absence. L'Ami et l'Amante font maintenant partie de lui-même. Tianyi les a intériorisés en suivant exactement le même processus, la même démarche menée à terme par le peintre chinois devant le paysage:

Pour moi, la présence de l'Amante aura donc duré le même temps que les fleurs du jardin de notre première rencontre: fleurissant au printemps, elles s'épanouissent en été et se fanent avant la fin de l'automne. A moins qu'il faille justement qu'à l'instar de ces fleurs elle s'efface, pour que son image, désormais hors du temps et de l'espace, s'érige à jamais en Amante dans mon coeur, au centre même de mon désir. (*Op. cit.* p. 64).

Tianyi est réceptif à "l'appel de l'Occident", à la tentation de l'Occident, comme le dirait André Malraux. Il se sépare à nouveau de Yumei, il parcourt à nouveau le fleuve Yangtzé, il le navigue cette fois-ci, en traversant ses gorges pour se diriger à la ville de Nankin. En suivant donc le cours du grand fleuve, en contemplant ces rivages qui ont été le berceau du taoïsme, Tianyi écoute attentivement un professeur de philosophie qui explique cette tradition millénaire qui confère un sens symbolique au temps, image du courant d'eau, image du cyclique, image de l'éternel retour:

Oui, le fleuve comme symbole du temps; que signifie-t-il? (...)

A regarder le fleuve comme cela, on dirait qu'il fonce en ligne droite vers sa perte, alors que la Voie selon les Taoïstes suit un mouvement circulaire, d'aucuns penseront donc qu'il y a contradiction entre ce que montre la réalité et la conception qu'on en tire (...). Comment concevoir que l'irréversibilité de cet ordre impérieux puisse être rompue? C'est ici qu'interviennent les Vides médians inhérents à la Voie. Eux-mêmes Souffles, ils impriment à la Voie son rythme, sa respiration et lui permettent surtout d'opérer la mutation des choses et son retour vers l'Origine, source même du Souffle Primordial.

Etant de la Voie, le fleuve, comme il se doit, participe aussi bien de l'ordre terrestre que de l'ordre céleste. Son eau s'évapore, se condense en nuage, lequel retombe en pluie pour l'alimenter. Par ce mouvement en cercle vertical, le fleuve assurant la liaison entre la terre et le ciel, rompt la fatalité de son propre cours forcené (...).

Le temps procéderait donc par cercles concentriques, ou par des cercles tournant en spirale si vous voulez. Mais attention, ce cercle n'est pas la roue qui tourne sur elle-même (...). Le nuage condensé en pluie n'est plus l'eau du fleuve, et la pluie ne retombe pas sur la même eau. Car le cercle ne se fait qu'en passant par le Vide, par le Change. Oui, l'idée de la mutation et de la transformation est essentielle dans la pensée chinoise. Elle est la loi même de la Voie. Le retour dont parle Laozi signifie finalement reprise de tout, certes, mais surtout changement en autre chose. (*Op. cit.* pp. 190 ss.).

Ce sont ces images qui structurent en effet le récit de Tianyi et sa propre biographie: séparations et retours, répétitions, similarités, équivalences et différence, équilibre du passé, anticipation du futur, éternel mouvement régulier, organisé, et en même temps surprenant qui jalonne un devenir et qui marque l'accomplissement des destinées. Tianyi viendra donc en Europe et après, quand il sera rentré de nouveau en Chine, quand son destin sera accompli et, avec lui, ceux de l'Amante et de l'Ami, la voix de Tianyi reviendra au vieux continent, le texte de Tianyi, *Le dit de Tianyi* achevé, accompli, traduit, de manière à ce que le cercle de son histoire et de son écriture puisse être définitivement bouclé.

Tianyi vit à Paris la vie bohème, précaire, solitaire de l'artiste étranger, de l'humble boursier chinois. Il voyage aux Pays Bas, il admire Rembrandt et Vermeer, il voyage ensuite en Italie. Dans la campagne toscane il découvre curieusement une réplique des paysages chinois de son enfance, une singulière connivence avec un peuple étranger. Dans la peinture de la Renaissance il reconnaît des affinités particulières avec les peintres chinois de la dynastie Song. A partir du regard de Tianyi naît alors le dialogue entre deux cultures, la rencontre de deux civilisations:

Quant à l'univers sans clôture de Piero della Francesca, peuplé d'amples figures d'une plasticité extrême, il me devenait peu à peu familier. Ces figures hautaines, sévères, à distance respectueuse les unes des autres et dont l'expression impassible accentuait la dramatisation, me rappelaient curieusement les montagnes dans les rouleaux de Fan Kuan. Etrange rapprochement. Le peintre chinois accepterait-il de sortir de sa retraite du XI<sup>e</sup> siècle et de venir s'entretenir avec saint Jérôme comme le fait le dévot? Volontiers, sans doute. (*Op. cit.* pp. 234-235).

La Renaissance italienne marquera l'oeuvre future du peintre Tianyi. Ce style laissera sa trace en lui, altérité métamorphosée, transcendée en unité:

Pour une fois, le peintre d'Arezzo abandonna son impassibilité lorsqu'il peignit sa mère. Je demeurai longuement en tête à tête avec la Vierge de l'enfantement, dans la chapelle du cimetière de Monterchi (...) Une femme simple, humaine —si humaine qu'elle avait fini par engendrer un Dieu?—, debout dans sa douloureuse dignité. Sa main posée sur le ventre, à l'endroit où sa robe est entrouverte, esquisse un geste de don et en même temps de protection (...). Il faut qu'elle donne, comme toute mère, et sa robe bleue tombante n'aura plus de limites que la voûte céleste (...). Je savais qu'un jour (...) je peindrais ma fresque à moi. C'est ainsi que je rejoindrais tout. (*Op. cit.* p. 235).

Ce paragraphe anticipe effectivement la grande création artistique de Tianyi, la fresque qu'il peindra plus tard en Chine dans des moments très difficiles, dans des conditions extrêmes. Mais le moment n'est pas encore venu.

Tianyi reçoit à Paris trois lettres de Yumei. Dans la première il est informé du fait que Haolang, la guerre finie et incorporé à la vie civile, vit avec elle à Shanghai. Dans la deuxième, l'Amante explique brièvement que Haolang a été interné dans un camp de rééducation. Ceci signifie donc que son activité politique l'a amené à adopter une position critique vis-à-vis du parti communiste installé dans le pouvoir depuis 1945. Dans la dernière, Yumei annonce à Tianyi la mort de l'Ami.

L'étape européenne du narrateur touche ainsi à sa fin en 1957. Boursier tout d'abord, auto-exilé ensuite, soupçonné par le régime chinois de connivence avec l'Occident, Tianyi décide, malgré tout, de rentrer en Chine. Retour au pays natal, nouveau retour aux origines, nouvelle rencontre avec l'Amante. Mais le texte, tout en imitant le destin, construit des surprises singulières. A Shanghai, Tianyi est informé du suicide de Yumei et Haolang, contrairement aux nouvelles qui avaient circulé à son propos, est vivant et continue son internement dans un camp de rééducation dans les paysages gelés du Grand Nord, dans la Sibérie chinoise.

*Le dit de Tianyi* est avant tout un chant à l'amitié, un hymne à la loyauté, à la fraternité qui se perpétue au-delà des circonstances les plus adverses, des situations les plus extrêmes. C'est ainsi que, ne pouvant plus rejoindre l'Amante, Tianyi décide de partir à la recherche de Haolang.

Nous arrivons aux premières années de la décennie des 60. Après la prise du pouvoir, Mao, qui, tout le long du texte, sera désigné uniquement comme "le Chef, réduit brutalement tout essai d'opposition au régime, toute critique, toute dissidence. Les confessions publiques, les délations, les exécutions, les déportations se succèdent. Tianyi trouve alors l'alibi qui lui permettra de se réunir avec l'Ami. Soupçonné de dissidence par le simple fait d'avoir séjourné en Europe, il se fait interner dans le même camp de rééducation que Haolang.

La spirale déploie à nouveau son mouvement de reprise et de changement. Répétition: les deux amis réunis; différence: cette fois-ci, ils ne partagent pas leurs études, leurs randonnées au bord de Yangtzé, cette fois-ci Tianyi, comme Orphée, est descendu aux Enfers pour rejoindre l'Ami.

Nous ne rapporterons pas ici les détails des événements terribles que les deux personnages doivent affronter dans le camp sibérien, les conditions inhumaines dans lesquelles ont lieu les travaux forcés. Rien ne peut en effet se substituer à la lecture de ce texte extraordinaire de François Cheng. Nous signalerons seulement les points clé de la structure de cette narration, structure parfaitement équilibrée, parfaitement spiralée.

Equilibre parfait de la complémentarité des contraires. Tianyi et Haolang, l'union du ciel et de la terre, du taoïsme et du communisme, de la peinture et de l'écriture, l'union indissoluble du moine et du bandit que la première description du texte anticipait. Tous les deux aimés de Yumei, tous les deux unis à travers l'image absente et transfigurée de l'Amante:

Rien qu'à me le demander, je ressens combien nous sommes différents, combien aussi nous sommes complémentaires. Haolang aura toujours été cet être qui s'arrache de la terre la plus charnelle, qui va droit de l'avant ou qui s'efforce de s'élever vers l'air libre

des hauteurs, coûte que coûte, vaille que vaille, au prix d'atroces blessures infligées à lui-même et aux autres. Tandis que moi, j'aurais été cet être qui vient d'ailleurs et qui sera perpétuellement choqué par ce qu'offre cette terre. (*Op. cit.* p. 372).

Equilibre parfait également d'une structure qui répond à la forme d'une spirale qui réunit l'éternel retour et le changement, la répétition et la métamorphose, une structure où les destins accomplis sont transcendés en art. Car, en effet, dans le Grand Nord, dans les paysages glacés de la Sibérie, au milieu de l'horreur et des souffrances les plus atroces, Haolang parvient à écrire le texte qui sera l'oeuvre la plus achevée de toute sa vie et Tianyi peint, sur les murs d'une caserne de fortune, sa meilleure oeuvre, une fresque où il compose, combine et fusionne la tradition artistique chinoise et la Renaissance européenne. Et au centre de l'oeuvre de Haolang, au centre de l'oeuvre de Tianyi, l'image épurée, transfigurée de Yumei, l'image féminine haussée à la catégorie de symbole, de mythe. Salut, rédemtion ultime à travers l'être aimé, perdu et retrouvé, transcendé en art, transfiguré par l'écriture, par la peinture:

Au coeur de mon écoute retentit un sourd tonnerre de printemps dans lequel la chère voix se joint à tant d'autres qui n'ont cessé de murmurer leur vérité. Voix confondues en une seule, celle de la Femme qui jaillit d'un terreau inconnu, d'un fond proprement mythique. En cet instant de dialogue décisif, ce mot "mythique" me dérouté-t-il? Pas vraiment. Depuis mon séjour à Dunhuang et depuis ma visite au Campo-Santo de Pise, où j'ai vu les fresques du Maître de la mort, depuis que Yumei est devenue cette part de notre être aussi intime qu'inaccessible, s'affirme de plus en plus en moi la conviction que seule une vision mythique permettrait aux hommes de prendre en charge ce qu'ils ne parviennent pas à dire entièrement (...) Comment exprimer cet Appel? Existe-t-il une formule claire, définitive pour y parvenir? Force est de recourir aux figures mythiques pour suppléer ce qui ne peut entièrement se dire. Et l'objet de la quête, la femme —plus que de la femme, ne faut-il pas parler du mystère féminin—, cette présence énigmatique entre toutes, énigmatique à elle-même (...) consent-elle jamais, en cette vie ou en d'autres à se figer? (...) Du fond de la honteuse dégradation, quelque chose naîtra de ma main, une figure, la figure la plus aimée, aussi fidèle que possible, aussi autre que possible. (*Op. cit.*, pp. 373-374).

Et après la rédemtion à travers l'amour y de sa transfiguration par l'art, après la transmutation de ce qui a été vécu et ressenti en Vision, une dernière expérience: vision partagée, union fraternelle, dernier sceau de deux destinées parallèles. Tianyi et Haolang explorent les contrées les plus septentrionales de la Sibérie à la recherche de nouveaux terrains à défricher. Comme tout au début du texte, ils voyagent ensemble, ils grimpent sur les montagnes escarpées, ils descendent vers les vallées glacées. Comme avant mais différemment, répétition et changement. Ils parcourent maintenant les lointains paysages de la Sibérie, loin du Yangtzé, loin des souriants paysages méridionaux. Mais ils sont unis par le même sentiment de solidarité, plus fort, plus solide si possible. Dans la distance et dans la rencontre leurs destinées se rejoignent à nouveau. Et, arrivés en haut d'une montagne, une sensation d'euforie intense les submerge, au beau milieu de la brume épaisse, au beau milieu d'une nature hostile, désolée, inhumaine. Quelques minutes suffisent pour que le brouillard retire son voile et, devant eux, à leurs pieds, comme avant et pour la dernière fois la Vision symbolique qui ponctue leurs vies, qui ponctue le texte: le cours majestueux d'un fleuve.

Il ne reste maintenant que l'accomplissement de cette fin qui signale Le Grand Retour, l'avènement du recommencement. Haolang meurt dans le camp. Mort violente, tragique, héroïque, comme l'image du bandit tout au début du texte laissait présager. Dernier geste dans sa lutte forcenée pour sauvegarder la dignité humaine, sa volonté d'être. Et la fin qui amène un commencement, la complémentarité, la conversion de Tianyi en Haolang. Car le peintre dépose alors ses pinceaux et, là où la vie termine, débute le récit de son histoire, l'écriture d'un texte qui, comme son narrateur, quitte la Chine pour venir en Europe, un texte qui, comme son narrateur, dessinera la croisée des cultures, la croisée des destinées.

