

Préface

Jamais la Chine ne fut plus à l'honneur en France qu'au XVIII^e siècle. L'entente avait d'abord été politique: tandis qu'à Pékin l'empereur appelait les Jésuites « ses fidèles amis », les « philosophes » français lui conseillaient de ne pas s'assujettir à la religion « papiste », qui lui imposait, disaient-ils, un lourd tribut. Le rapprochement fut aussi spirituel: Malebranche s'était intéressé au confucianisme et en avait discuté avec respect.

La mode eut vite son tour. Des pagodes s'élevèrent dans les jardins à la française. À Paris, à Versailles, dans les châteaux, les tapisseries des Gobelins à décor chinois de Boucher voisinaient avec les cabinets de porcelaines de Chine à décor Pompadour; les meubles laqués, rapportés par la Compagnie des Indes, s'inspiraient du style Louis XV pour orner les plus riches demeures. À la fin du siècle, sur la scène de la Comédie-Française et du Théâtre-Italien — Opéra-Comique comme sur les tréteaux des montreurs d'ombres chinoises, partout on rencontrait la Chine.

Le genre comique avait ouvert la voie. Certes, *Les Chinois*, de Regnard et Dufresny (1692), n'étaient qu'une arlequinade: pour le public, l'exotisme chinois, comme l'exotisme arabe, était seulement une épice ajoutant du piquant au burlesque « italien ». Mais les savants voyaient la Chine autrement. Dès 1719, l'abbé Bignon avait fait établir une liste de livres orientaux à acheter pour la bibliothèque du Roi, et les ouvrages chinois y tenaient la première place. Bientôt, les œuvres de philologues comme le P. de Prémare, d'historiens comme le P. Du Halde, révélaient la dignité de la matière chinoise. Désormais, la scène tragique même ne pouvait lui rester fermée. Le premier, Voltaire se plut à en tirer, pour ses comédiens favoris, les Comédiens-Français, son *Orphelin de la Chine* (1755).

La pièce montrait Gengis Khan, le barbare vainqueur de l'Empire du Milieu, désarmé par la Chine tolérante et civilisée, fière de « l'auguste antiquité » de ses arts et de ses lois, de sa « religion de tout temps épurée », de « cent siècles de gloire » avérés. Devant le Chinois Zamti, prêt à sacrifier son propre enfant pour sauver le dernier rejeton de la

dynastie, et surtout devant la femme de Zamti, Idamé, qu'il avait aimée autrefois, Gengis-Khan, s'attendrissait, faisait grâce et rendait biens et honneurs à ceux qu'il pouvait faire périr.

En écrivant à son tour sa *Matrone chinoise* (1764; représentée en janvier 1765), Pierre-René Lemonnier ne visait pas si haut. Sa pièce, destinée au Théâtre-Italien (qui depuis 1762 fusionnait avec l'Opéra-Comique), était une comédie agrémentée d'ariettes et de pantomime. La comparaison des deux pièces n'en est pas moins intéressante. L'une et l'autre sont tirées de Du Halde, mais celle de Lemonnier reste beaucoup plus proche de sa source que celle de Voltaire. Cette dernière ne finissait bien que par l'arbitraire de l'auteur: dans l'histoire chinoise, l'orphelin, devenu adulte, tirait du persécuteur de ses parents une tardive, mais d'autant plus cruelle vengeance; Voltaire laissait l'enfant dans l'ombre et donnait au persécuteur Gengis-Khan, « poli par l'amour », la grâce de Sévère dans *Polyeucte*. Dans la *Matrone chinoise*, l'auteur français n'avait qu'à se laisser porter par l'optimisme de son modèle. Selon la tradition occidentale, telle qu'elle fut d'abord formulée par Pétrone, puis sous une forme adoucie par Saint-Évremond, La Fontaine et Voltaire lui-même — dans le chapitre du « Nez » de *Zadig* —, la veuve peu scrupuleuse ne pouvait espérer de grâce. En revanche, le mari chinois de Lemonnier se satisfait de la leçon que sa femme a reçue et lui accorde un généreux pardon. Ainsi, c'est l'histoire-source de Lemonnier qui témoigne en faveur de la civilisation chinoise, sans qu'il soit besoin de belles tirades pour la célébrer.

En publiant la *Matrone chinoise*, jamais rééditée jusqu'ici, Mme Ling-Ling Sheu, professeur à l'Université Tam-Kang de Taïpei, apporte tout ce qu'on pouvait attendre d'un éditeur scrupuleux. Le texte est fidèlement transcrit; la notice sur l'auteur est exemplaire; la manière dont celui-ci a transposé une narration chinoise en pièce de théâtre française est finement analysée. Il n'est pas jusqu'à l'emploi du vers libre, cher à Lemonnier, qui soit défini avec exactitude.

Certes, pour juger une pièce de théâtre, la meilleure édition ne remplace pas une représentation. Mais ce que Mme Ling-Ling Sheu a fait d'original est de remonter plus haut que le père Du Halde, jusqu'aux sources chinoises de celui-ci. Et, en fin d'édition de la pièce, elle rassemble comme documentation thématique non seulement les textes dont Lemonnier s'est inspiré, mais aussi des textes remontant aux sources chinoises. Dès lors, la tradition dont procèdent le conte chinois et la pièce française peut être abordée dans une perspective nouvelle. Celle-ci combine une vision doublement « comparatiste », prenant en compte folklore occidental et folklore extrême-oriental

d'une part, et particularités dues à la différence des genres littéraires, conte et théâtre, d'autre part. Programme ambitieux, malaisé, mais d'autant plus prometteur qu'il est plus nouveau.

Frédéric Deloffre

Professeur émérite à la Sorbonne, Paris IV