

病後雜談

生一點病，的確也是一種福氣。不
什麼霍亂吐瀉，黑死病，或腦膜炎之
人，就餓一天。這二者缺一，便是俗人
我曾經愛過同事，知道這許多人，
這個人都有，
已和一個好看的姑娘，還有一個賣大
有，
。第一位姑且不論，
吐。

ASIE(S)

arts et lettres

PROSE LIBRE
L'ESSAI MODERNE EN CHINE

Angel Pino
Isabelle Rabut (dir.)

inalco
PRESSES

Prose libre

L'essai moderne en Chine

Angel Pino et Isabelle Rabut (dir.)

Éditeur : Presses de l'Inalco
Lieu d'édition : Paris
Année d'édition : 2023
Date de mise en ligne : 12 avril 2023
Collection : AsieS
EAN électronique : 9782858314218



<https://books.openedition.org>

Édition imprimée

Date de publication : 12 avril 2023
EAN (Édition imprimée) : 9782858314188
Nombre de pages : 280

Référence électronique

PINO, Angel (dir.) ; RABUT, Isabelle (dir.). *Prose libre : L'essai moderne en Chine*. Nouvelle édition [en ligne]. Paris : Presses de l'Inalco, 2023 (généré le 14 avril 2023). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/pressesinalco/46318>>. ISBN : 9782858314218.

EXTRAIT

Héritière d'une longue tradition lettrée, la prose libre ou sanwen (terme souvent rendu par « essai » ou par « prose littéraire ») est devenue à l'époque moderne un des quatre grands genres de la littérature chinoise à côté de la poésie, du roman et du théâtre.

Pratiquée de tous temps par une multitude d'écrivains, elle constitue un domaine très vaste et d'une grande complexité, et demeure un genre peu traduit et peu étudié à l'étranger. Le présent ouvrage se présente comme une introduction à quelques-unes des problématiques du sanwen moderne.

À travers une suite d'études de cas qui s'étendent, chronologiquement, de Lu Xun à Yan Lianke et à Mu Xin, en passant par Deng Tuo, Ba Jin ou Wang Xiaobo, il traite de différents types de prose littéraire, parmi lesquels l'essai polémique ou zawen, et aborde différentes questions théoriques : les difficultés terminologiques et définitoires, les effets produits par le texte selon son mode de publication, le rôle de l'essai comme arme politique et comme témoignage, la frontière entre littérature fictionnelle et non fictionnelle.

ANGEL PINO (DIR.)

Angel Pino, sinologue, professeur des universités, enseigne au Département d'études chinoises de l'université Bordeaux Montaigne. Il est responsable du Centre d'études et de recherches sur l'Extrême-Orient (Plurielles, UR 24142) de ce même établissement. Spécialiste de Ba Jin, il a consacré à l'écrivain de nombreuses études et a traduit plusieurs de ses oeuvres.

ISABELLE RABUT (DIR.)

Isabelle Rabut, professeur émérite à l'Inalco, est spécialiste de la littérature chinoise moderne et contemporaine et de la littérature taïwanaise. Elle a également traduit les oeuvres de nombreux écrivains, parmi lesquels Shen Congwen et Yu Hua.

PROSE LIBRE

L'ESSAI MODERNE EN CHINE

Collection

Asie(s)

Direction de collection

Sébastien Colin, Matteo de Chiara, Fabienne Duteil-Ogata, Julie Duvigneau

Expertise

Cet ouvrage a été évalué en double aveugle

Édition

Cedric Raoul

Conception de la maquette

Nathalie Bretzner, Pierre-Maximilien Jenoudet, Cedric Raoul

Illustration de couverture

Page issue du manuscrit *Bing hou zatan* (Propos variés après la maladie) de Lu Xun, avec l'aimable autorisation du musée Lu Xun de Pékin.

Licence

CC-BY-NC-ND 4.0

Cet ouvrage a été réalisé par les Presses de l'Inalco sur Indesign avec Métopes, méthodes et outils pour l'édition structurée XML-TEI développés par le pôle Document numérique de MRSH de Caen.

Retrouvez également les Presses de l'Inalco sur OpenEdition.

2023, Presses de l'Inalco

2 rue de Lille

75007 Paris

ISBN : 978-2-85831-418-8

ISSN : 2494-5250

PROSE LIBRE

L'ESSAI MODERNE EN CHINE

Sous la direction de

Angel Pino & Isabelle Rabut

inalco

PRESSES

SOMMAIRE

<i>Introduction</i> Angel PINO & Isabelle RABUT	7
<i>Le sanwen, de l'époque classique à l'époque moderne</i> Isabelle RABUT	15
<i>Les zawen de Lu Xun, de la revue au livre : effets de sens</i> Céline BARRAL	33
<i>Vers une écriture sans enjeu : Zhou Zuoren et le zawen</i> Georges BÊ DUC	61
<i>De Lu Xun à Deng Tuo : les vicissitudes du zawen dans la Chine maoïste</i> Isabelle RABUT	97
<i>Ba Jin et ses « suixianglu »</i> Angel PINO	121
<i>L'art narratif et argumentatif dans les essais de Wang Xiaobo</i> Mei MERCIER	185
<i>La construction d'une identité cosmopolite depuis le cœur de la Chine : les « sanwen » de Yan Lianke</i> Alessandra PEZZA	207
<i>Le langage des « sanwen » de Mu Xin</i> SHAO Baoqing	235
<i>Les frontières de la vérité ? À propos d'une polémique suscitée par le genre « sanwen » dans le système des prix littéraires à Taiwan</i> Tan-Ying CHOU	259
<i>Présentation des auteurs</i>	277

INTRODUCTION

Angel Pino

Université Bordeaux Montaigne, Centre d'études et de recherches
sur l'Extrême-Orient (CEREO-Plurielles, UR 24142)

Isabelle Rabut

Institut national des langues et civilisations orientales (Inalco),
Institut français de recherche sur l'Asie de l'Est (IFRAE, UMR 8043)

Qu'ils soient pour l'essentiel romanciers, poètes ou dramaturges, la plupart des auteurs chinois ont aussi composé des *sanwen*, un mot traduit communément par « essai » ou par « prose littéraire » mais qui n'a pas de réel équivalent dans la terminologie littéraire de langue française. En tant que terme générique, le *sanwen* constitue un des quatre grands genres de la littérature chinoise moderne, aux côtés de la littérature de fiction (roman et nouvelle), de la poésie et du théâtre : cette répartition en quatre genres, qui commande aussi bien l'architecture des manuels d'histoire littéraire que l'agencement des ouvrages dans les librairies, peut être considérée comme une caractéristique majeure de la littérature chinoise. Les littératures européennes s'en tiennent généralement à trois grands genres (roman, poésie, théâtre) et quand bien même elles en distinguent davantage, la correspondance n'est qu'imparfaite avec le système chinois : aux genres narratif, poétique et théâtral, on ajoute parfois le genre argumentatif et le genre épistolaire. Or les textes appartenant à la catégorie du *sanwen* sont loin de relever en totalité du genre argumentatif, malgré la parenté qu'entretiennent certains *sanwen* avec l'essai ; quant au genre épistolaire, il n'est qu'une des multiples formes que peuvent prendre les écrits rangés sous la dénomination de *sanwen*.

Une autre particularité du *sanwen* chinois tient au prestige qu'il confère, encore aujourd'hui, à celui qui le pratique. Si le romancier déploie son imaginaire dans ses œuvres de fiction, c'est à ses *sanwen* qu'il confie sa vision de la littérature, ses idées sur l'époque ou simplement sa sensibilité dans ce qu'elle a de plus raffiné, et c'est cette part de sa création qui fait de lui plus qu'un simple conteur. Cette place éminente dévolue au *sanwen* est un héritage de l'époque classique, quand le lettré s'exprimait presque exclusivement par le truchement de la poésie et de la prose non fictionnelle, qu'elle soit lyrique, philosophique ou argumentative.

Polymorphe, pratiqué de tous temps par une multitude d'écrivains, le *sanwen* constitue donc un domaine très vaste et d'une grande complexité. De ce fait, il est assurément, en France, le moins étudié des quatre genres que

nous mentionnions plus haut. Le présent ouvrage, dont l'idée est née lors d'une journée d'étude organisée en novembre 2018 à l'université Bordeaux Montaigne¹, se borne volontairement aux cent dernières années, qui ont vu le *sanwen* moderne naître et se développer à partir de la pratique ancienne des lettrés-fonctionnaires. La progression adoptée est chronologique, mais permet de traiter au passage de différents types de prose littéraire et de différentes problématiques.

Dans sa contribution, qui ouvre le volume et sert d'introduction générale, Isabelle Rabut reconstitue brièvement la trajectoire du *sanwen*. Elle rappelle ce qu'était le *wen* à l'époque classique (par opposition à la poésie *shi*), en énumère les sous-genres et aborde les principales questions connexes, à savoir celle de la distinction, au sein du *wen*, entre ce qui est littéraire (selon l'acception moderne du terme) et ce qui est non littéraire, ou celle des rapports entre prose littéraire et textes de fiction, sachant que la ligne de démarcation entre fiction et non fiction n'est pas aussi hermétique qu'il y paraît au premier abord. Après quoi elle relate la façon dont le *sanwen* a été repensé au début du xx^e siècle, lors du mouvement de la Nouvelle Culture : il s'agissait alors de débarrasser le genre de tout ce qui le rattachait à l'activité du lettré-fonctionnaire, en insistant sur la dimension proprement littéraire des textes et en faisant de lui un véhicule de l'expression personnelle, comme dans l'*essay* à l'anglaise. C'est aussi à cette époque que le terme de *zawen* s'est imposé pour désigner un sous-genre du *sanwen*, l'essai polémique, tandis que naissaient d'autres termes comme celui de *xiaopinwen*, qui s'appliquera à des pièces plus légères, souvent humoristiques.

Les deux contributions suivantes mettent en lumière deux des plus célèbres auteurs contemporains du mouvement de la Révolution littéraire, frères de surcroît : Lu Xun et Zhou Zuoren. Le nom de Lu Xun (1881-1936) est resté attaché indissolublement à l'univers du *zawen*, dont il est tenu pour un maître incontesté. Céline Barral examine ses écrits polémiques sous un angle original, celui de leur mode de publication : quels effets ont-ils produits sur le lecteur selon qu'ils ont paru isolément dans une revue ou bien regroupés dans un recueil ? Céline Barral distingue ainsi une « lecture archéologique » en fonction de la page du journal, et une « lecture téléologique » en fonction de l'architecture du livre. En étudiant les *zawen* de Lu Xun dans leur cadre original, elle s'efforce de dégager « une poétique du texte de revue ou de journal » qui tient compte de la matérialité de la revue ou des rythmes saisonniers dont l'auteur tire une partie de son inspiration. Puis elle observe ce qu'il advient des œuvres lorsqu'elles se plient au format du livre. Elle montre comment le livre de polémiste remplit une mission d'archivage et permet de contextualiser

1. « Le *Sanwen* et les différents types de prose non fictionnelle chinois » (8 novembre 2018), journée d'étude organisée par le Centre d'études et de recherches sur l'Extrême-Orient (TELEM, EA 4195).

une polémique grâce à l'ajout de divers éléments. Elle analyse également, en se fondant sur l'exemple du recueil *Erxinji*, la manière dont un nouvel ordre discursif se met en place lors du passage du texte du périodique au livre.

Zhou Zuoren (1885-1967) est souvent regardé comme le champion du *xiaopinwen*, un type de *sanwen* opposé à l'essai polémique, et présenté en cela comme l'antithèse de Lu Xun. Tordant le cou à cette légende simplificatrice, Georges Bê-Duc explore le versant polémiste de Zhou Zuoren. Il est vrai toutefois que dans sa conception de la création, Zhou Zuoren privilégie la personnalité de l'auteur, ses *zawen* pouvant être lus comme des billets d'humeur. Georges Bê-Duc analyse quelques-uns des procédés auxquels l'auteur a eu recours, comme l'usage de la métonymie, et esquisse une typologie des textes en distinguant ceux, plus mordants, où domine la critique sociale, et ceux qui penchent du côté du souvenir ou de la confiance. Pendant de longues années, Zhou Zuoren a peiné en effet à dépasser la contradiction, inscrite au fond de lui-même, entre l'ermite qui aspire à la sérénité et le rebelle qui juge son temps et alerte les contemporains. Et ce n'est qu'à partir de 1930 qu'il est parvenu à déployer « une écriture fade et détachée », fort de sa conviction que l'écriture, si elle ne sert à rien, est avant tout un acte libre. L'étude des recueils compilés par l'auteur à la fin des années 1920 avec le souci de mettre en avant ses *zawen* répondant le mieux à cet idéal de retenue, confirme le constat du précédent article sur les effets de la mise en volume des textes isolés.

Le *zawen* reste au centre du propos dans la contribution suivante. Isabelle Rabut y revient sur les vicissitudes du genre des débuts de la période républicaine jusqu'à la Révolution culturelle. Accusé dès les années 1930 de se limiter à des attaques *ad hominem*, fustigé pour son style trop allusif et trop sophistiqué, le *zawen* à la Lu Xun va se voir sérieusement contesté par l'idéologie maoïste, en dépit des honneurs posthumes dont le nouveau régime couvrira le grand homme de lettres. Dénoncer, oui, mais à bon escient : telle sera dorénavant la consigne, et cette réserve est lourde de menaces pour ceux qui prétendront exercer leur esprit libre en dehors des chemins balisés. Isabelle Rabut s'arrête sur les différents moments lors desquels le genre a semblé renouer avec son âge d'or : à Yan'an d'abord, puis pendant les Cent fleurs, avant de se pencher sur le cas emblématique de Deng Tuo (1912-1966) et de ses *Yanshan yehua*. À mi-chemin du *zawen* et des traditionnelles « notes au fil du pinceau » (*biji*), les essais de Deng Tuo, malgré leur modération et leur élégance morale, ou précisément à cause d'elles, lui vaudront de sévères attaques qui le mèneront au suicide.

Les lendemains de la Révolution culturelle ont été pour plus d'un écrivain l'occasion d'un douloureux retour sur le passé. Chez Ba Jin (1904-2005), ce travail de mémoire, entrepris à près de 75 ans, prend, comme nous l'explique Angel Pino, la forme d'un vaste projet conçu méthodiquement qui s'étend sur huit ans : à l'issue de cette période, le romancier aura composé, comme il

se l'était fixé dès le départ, 150 essais, publiés d'abord en revue, et rassemblés ensuite au fur et à mesure par groupes de 30. Contrairement aux recueils évoqués dans les articles précédents, les 5 volumes qui en ont résulté ne sont pas des morceaux choisis et les textes y sont repris dans leur ordre initial de parution, de sorte que l'ensemble est bien fidèle à l'intention de départ, qui était de livrer ses pensées « au fil de la plume » (ce fut le titre de la rubrique créée à l'intention de Ba Jin dans la revue où ses essais furent accueillis initialement, et ce sera le titre générique de l'édition groupée et définitive). Hanté toute sa vie par le devoir de sincérité dont il avait trouvé le modèle chez Rousseau, Ba Jin avait l'ambition de faire de cet opus, en même temps qu'un testament littéraire, un bilan sans concession de sa vie, un témoignage sur ce qu'ont vécu les écrivains et les artistes de sa génération, et finalement un substitut de ce « musée de la Révolution culturelle » qu'il appelait de ses vœux mais qui ne verra pas le jour. Les omissions et les silences relevés par Angel Pino révèlent cependant les limites de la sincérité qu'il revendique, et certains critiques ne se sont pas fait faute d'épingler son courage tardif. Mais peut-être ne faut-il voir après tout dans ces omissions et ces silences qu'une manifestation supplémentaire de cette « tragédie des intellectuels chinois » dont Ba Jin constatait, amer, qu'il n'avait pas pu y échapper. Quoi qu'il en soit, les *Suixianglu* de Ba Jin, c'est leur titre, demeurent un monument de la littérature chinoise contemporaine.

10

Si la « nouvelle époque », qui s'ouvre à la fin des années 1970, a octroyé davantage de liberté aux écrivains, le climat oppressif qui règne encore dans le pays et les défis inédits que lancent aux intellectuels les progrès de l'économie de marché ont continué à stimuler l'imagination des essayistes de talent. Admirateur d'Orwell, auquel il se réfère dans son roman *Le Monde futur*, Wang Xiaobo (1952-1997) est aussi l'auteur de nombreux écrits que l'on classe d'ordinaire parmi les *zawen* et dont la plupart ont paru en volumes après la mort de l'auteur disparu prématurément. Pour Mei Mercier, ces essais dénotent un double héritage spirituel, celui de Lu Xun pour l'engagement social et celui de Zhou Zuoren pour l'attachement à l'expression individuelle (« le plaisir de penser », dans le langage de Wang Xiaobo). Ils sont aussi en phase avec la mentalité des intellectuels libéraux des années 1990. À travers une analyse stylistique de deux des textes les plus célèbres de Wang Xiaobo, Mei Mercier montre comment s'y conjuguent l'utilisation habile d'anecdotes réelles ou fictives, l'argumentation logique et l'humour. Une recette classique du *zawen*, mais à laquelle l'esprit subversif de Wang Xiaobo confère un éclat particulier.

De son vivant, Wang Xiaobo était plus connu comme essayiste que comme romancier, ce qu'il déplorait, l'art romanesque étant, ainsi que nous le rappelle Mei Mercier, sa véritable passion. À l'inverse, si Yan Lianke (né en 1958) doit sa notoriété à ses romans, il n'en a pas moins succombé, lui aussi, à l'attrait de l'essai, au point d'en nourrir pas moins de quatorze recueils. Quel rôle ses

essais tiennent-ils pour lui et en quoi complètent-ils l'œuvre de fiction ? C'est à ces questions que tente de répondre Alessandra Pezza, non sans avoir attiré l'attention sur le fait que d'autres écrivains contemporains ont alterné la prose fictionnelle et non fictionnelle, ou bien abandonné l'une au profit de l'autre. Chez Yan Lianke, soutient-elle, les essais servent « d'appui à la réflexion » en aidant l'écrivain à se constituer une identité. Mais cette identité est elle-même diverse et contradictoire, Yan Lianke revendiquant tour à tour ses racines paysannes et son statut d'intellectuel engagé. Alessandra Pezza analyse trois de ces recueils, *Wo yu fubei*, *Faxian xiaoshuo* et *Chenmo yu chuanxi* – qui dévoilent respectivement trois facettes de l'auteur : le paysan, l'érudit et l'écrivain subversif –, et elle établit un parallèle intéressant entre l'itinéraire intellectuel que ces ouvrages dessinent et celui qui se reflète dans l'œuvre de fiction, marquée par une tendance de plus en plus nette à l'autoreprésentation.

À travers le cas de Mu Xin (1927-2011), salué dans les années 2000 comme un véritable génie littéraire, c'est la composante du style qui passe au premier plan. Comment interpréter l'engouement exceptionnel qu'a suscité à Taiwan, puis sur le Continent, cet auteur longtemps ignoré, qui aura passé plus de vingt ans aux États-Unis ? L'explication réside sans doute, comme le suggère Shao Baoqing, dans la fascination qu'exerce son écriture, héritage accompli, selon un critique « de la langue chinoise classique et de la tradition du 4 mai » : le phénomène Mu Xin serait ainsi lié à une nostalgie de l'époque républicaine et au rejet de la langue grossière héritée de la période maoïste. De fait, les *sanwen* de Mu Xin se singularisent par un souci extrême de la rhétorique et un culte du mot rare et de la création verbale, dont Shao Baoqing analyse plusieurs exemples significatifs. Cette recherche conduit parfois Mu Xin à verser dans un certain hermétisme, qui justifie les jugements contradictoires qu'on a pu porter sur son œuvre. Par ailleurs, Mu Xin n'hésite pas à jouer avec les règles du genre en transgressant la frontière entre vérité et fiction.

C'est justement sur cette question controversée des « frontières de la vérité » que se clôt le recueil : prenant pour point de départ une polémique qui a éclaté à Taiwan en 2012 autour du « degré de fiction » admis dans le *sanwen*, Chou Tan-ying rappelle que les frontières d'un genre à l'autre, et notamment entre littérature fictionnelle et non fictionnelle, sont loin d'être absolument étanches. Cette enquête tournant autour d'une controverse née à la faveur d'un concours littéraire, un lauréat ayant été accusé de narrer à la première personne une expérience qu'il n'avait pas vécue lui-même, lui est prétexte à retracer l'essor du *sanwen* dans le Taiwan d'après 1949, essor qu'elle replace dans le contexte de la vie littéraire de l'île. Au-delà du problème éthique que pose le cas des textes faussement autobiographiques, Chou Tan-ying s'interroge sur la pertinence de l'exigence de référentialité dans ce genre hybride qu'est le *sanwen*.

Ce bref parcours à travers un siècle de production essayistique en Chine aura ainsi permis de dégager certains traits majeurs du genre *sanwen* : qu'il puise dans la culture ou bien dans la biographie de l'auteur, l'essai contribue toujours plus ou moins consciemment à modeler une certaine image de l'écrivain, en tant qu'individu ou en tant que personnage social. Et l'écriture elle-même, par sa virtuosité ou par les stratégies de persuasion dont elle use, participe à la construction de cette image. Autant de marques distinctives qui relèguent au second plan la discrimination liée au caractère fictionnel ou non fictionnel.

Le sanwen, de l'époque classique à l'époque moderne

Cet article retrace brièvement l'histoire du *sanwen*, en insistant sur la variété des écrits qu'il recouvre et sur la difficulté à le définir en tant que genre. À l'époque classique, le *wen* constituait avec le *shi* (poésie) la totalité de la littérature lettrée, dont étaient exclus les écrits romanesques et le théâtre. Souvent opposé à la prose fictionnelle (*xiaoshuo*), il entretient cependant avec elle des rapports complexes, et plus que le caractère non fictionnel, c'est l'engagement personnel de l'auteur qui semble en être la caractéristique essentielle. La Révolution littéraire du début du xx^e siècle entraîne une recomposition du paysage littéraire : le *sanwen*, débarrassé des textes considérés comme non littéraires au sens moderne du terme, devient un des quatre grands genres aux côtés de la poésie, du roman et du théâtre. De nouveaux termes comme *zawen* ou *xiaopinwen* apparaissent pour désigner des types spécifiques de prose littéraire. Comme par le passé, les frontières entre fiction et non fiction ne sont pas étanches. Quoi qu'il en soit, le *sanwen* demeure très prisé pour l'image de profondeur et de distinction qu'il véhicule.

Mots-clés : *sanwen*, prose littéraire, essai, prose non fictionnelle, genre littéraire

Sanwen, from the classical era to the modern era

This article briefly traces the history of sanwen, emphasizing the variety of writings it covers and the difficulty of defining it as a genre. In the classical period, the wen constituted with the shi (poetry) the whole of the highbrow literature, which did not comprise fiction and theater. Often opposed to fictional prose (xiaoshuo), it nevertheless maintains a complex relationship with the latter, and more than its being non-fictional, it is the personal commitment of the author that seems to be its essential characteristic. The Literary Revolution of the early 20th century entailed a reshaping of the literary landscape: sanwen, from which texts considered non-literary in the modern sense were excluded, became one of the four major genres alongside poetry, fiction and theater. New terms emerged, like zawen or xiaopinwen, to refer to specific types of literary prose. As in the past, the boundaries

between fiction and non-fiction are not impervious. However, sanwen is still held in high esteem for the image of depth and distinction it conveys.

Keywords : sanwen, literary prose, essay, non-fiction prose, literary genre

LE *SANWEN*, DE L'ÉPOQUE CLASSIQUE À L'ÉPOQUE MODERNE

Isabelle Rabut

Institut national des langues et civilisations orientales (Inalco),
Institut français de recherche sur l'Asie de l'Est (IFRAE, UMR 8043)

La Chine est une nation de poètes. Elle est aussi une nation de prosateurs et le *sanwen* (prose littéraire) y occupe traditionnellement une place éminente. Comme les autres genres littéraires, il a subi les effets de la Révolution littéraire qui s'est produite à la fin de la dynastie Qing et au début de l'époque républicaine : révolution dans la langue, le chinois classique ou *wenyan* étant détrôné par le chinois vernaculaire ou *baihua* ; mais aussi révolution dans la hiérarchie des genres, la prose romanesque (roman et nouvelle), autrefois exclue de l'orthodoxie littéraire, se hissant à la première place, au même niveau que la poésie. Mais pour tenter de définir les contours de ce « genre » difficile à cerner et de comprendre son importance dans la littérature chinoise, il convient d'en retracer brièvement l'histoire.

LE *SANWEN* À L'ÉPOQUE CLASSIQUE

Le *sanwen* correspond peu ou prou à ce qu'on désignait autrefois sous le nom de *wen* 文 ou *wenzhang* 文章 : antérieurement à la Révolution littéraire, le *wen* constituait avec le *shi* 诗 [poésie], la totalité de la littérature, dont étaient exclus les écrits romanesques et le théâtre. Si le *wen* s'opposait au *shi* comme la prose à la poésie, il existait cependant des écrits difficiles à classer comme le *fu* 賦 en prose rythmée, parfois désigné sous le nom de rhapsodie. Par ailleurs, la structure de la langue chinoise classique, essentiellement monosyllabique, et la propension de la philosophie à penser par couples de notions complémentaires, comme celles du Yin et du Yang, ont conduit au développement d'une prose parallèle qu'on désignera plus tard sous le nom de *pianwen* 骈文 (le caractère *pian* désignant au sens propre un attelage de deux chevaux) : ce type de prose, faisant se succéder deux à deux des phrases de 4 ou 6 caractères de structure semblable, a connu son essor du III^e au VI^e siècles, au cours de la période dite du « haut Moyen Âge chinois » (dynasties Wei et Jin au Nord, Six dynasties au Sud). À partir des Tang, le mouvement de la prose ancienne (*guwen* 古文) réagit contre le formalisme de la prose parallèle. C'est de là qu'est issu le terme de *sanwen* dans son premier sens de « prose dispersée », prose libre, par opposition au *pianwen*. Si le couple *pianwen* et *sanwen* est désormais entré dans

l'usage, les termes ne sont pas contemporains de ce qu'ils décrivent et leur date d'apparition reste incertaine. La première utilisation du mot *sanwen*, dans le sens de « prose libre », pourrait dater de la dynastie des Song¹.

Dès lors que le *wen* de l'époque classique, ancêtre du *sanwen* moderne, désigne l'ensemble de la littérature non versifiée (selon la définition traditionnelle, qui en écartait toute la prose fictionnelle), on imagine l'ampleur et la variété de la production qu'il recouvre. Textes philosophiques, mémoires historiques (pour autant qu'ils ne se limitent pas à une sèche relation historique), récits de voyage, notes au fil du pinceau, et même les compositions d'examen en huit parties (*baguwen* 八股文), exercice obligé pour les candidats au mandarinat sous les Ming et les Qing, tous ces écrits relèvent du *wen*. Il n'est d'ailleurs que de jeter un regard sur les œuvres classiques traduites en français pour mesurer la place considérable que ce type de textes a occupée pendant plus de deux mille ans. La prestigieuse collection « Connaissance de l'Orient », de Gallimard, en est l'illustration : sur les 38 ouvrages de la Série chinoise publiés à ce jour, 10 relèvent de la poésie, 13 de la littérature romanesque au sens large (roman, nouvelle, conte), 2 du théâtre. Le reste, soit 13 titres, est à classer dans le *wen* (essais, mémoires, récits de voyage, autobiographie). Et si l'on exclut les quelques ouvrages modernes que contient la collection, ces chiffres sont respectivement de 9 pour la poésie, 11 pour la littérature romanesque, 1 pour le théâtre et 12 pour le *wen*.

16

Il ressort des constatations précédentes qu'aucun terme français ne saurait embrasser le *wen* dans toute son étendue. Faute de désignation plus précise, le mot « prose » semble un pis-aller acceptable même s'il n'est pas, *a priori*, suffisamment discriminant par rapport à d'autres types de textes non versifiés. *The Columbia History of Chinese Literature* distingue ainsi quatre grands genres : « poetry », « prose », « fiction » et « drama ». À l'intérieur de ce vaste ensemble, la critique chinoise n'a pas manqué de distinguer des sous-genres, selon une nomenclature qui a varié dans le temps. Au XVIII^e siècle, Yao Nai 姚鼐 distinguait treize catégories de *guwen*. Un critique contemporain² a proposé à son tour de sérier en quinze sous-ensembles le *sanwen* proprement dit, à l'exclusion de la prose parallèle : le *sanwen* narratif (dans lequel il range les *Mémoires historiques* de Sima Qian ou *Shiji* 史记) ; le *sanwen* biographique ; le récit de voyage ; les notes ou *biji* 笔记, petites pièces de contenu varié (anecdotes, récits de faits surnaturels, textes documentaires sur la géographie, les sciences, les techniques...) ; la dissertation critique (telle qu'on la trouve dans de grands ouvrages philosophiques comme le *Xunzi* 荀子) ; l'apologue exhortatif ; les *sanwen* sous forme de lettres, officielles ou privées ; les préfaces

1. Luo Dajing 罗大经, des Song, pourrait avoir été le premier à utiliser le mot *sanwen* dans ce sens : CHEN, 2019, p. 5.

2. CHEN, 1986.

ou postfaces ; les adieux (pièces offertes à un partant) ; les remontrances et exhortations, adressées à ses supérieurs ou à soi-même ; les inscriptions lapidaires ; les déplorations et éloges funèbres ; les mémoires présentés à l'Empereur ; les textes émanant de l'Empereur ; les avertissements à l'ennemi et les encouragements au peuple. Le genre *sanwen* recouvre donc des textes très différents par leur style et leur longueur, mais dont le principal point commun est de refléter l'activité du lettré, conseiller du prince, érudit et homme de goût³. Le critique tentait d'introduire un élément de rationalité supplémentaire en répartissant, du point de vue de leur destination, les *sanwen* en trois groupes : narratifs, discursifs (critiques) et utilitaires. On verra plus loin quelles traces cette tripartition a laissées dans le *sanwen* moderne.

La définition générique du *wen/sanwen* soulève un certain nombre de questions qui touchent au problème plus général de la catégorisation des textes dans la tradition littéraire chinoise. La première concerne les frontières entre ce qui est littéraire et ce qui ne l'est pas, et plus spécialement entre littérature et philosophie d'une part, littérature et histoire de l'autre. Bien que la division bibliographique chinoise en quatre magasins (*jing shi zi ji* 经史子集 : écrits canoniques, ouvrages historiques, philosophie, littérature) instaure une distinction entre ces différentes catégories de textes, elle semble avoir eu surtout une fonction pratique, opérant un classement des écrits selon leur contenu et leur dignité, mais n'a pas effacé l'acception vague du mot *wen*, celle qui en fait l'équivalent de la chose écrite sous sa forme non versifiée, mêlant érudition et talent littéraire. C'est donc à l'observateur moderne qu'il appartient d'évaluer, en fonction de ses propres critères, la dimension littéraire de ces écrits situés à la marge. Cette question, bien sûr, ne nous est pas étrangère, la littérature française accueillant volontiers en son sein des philosophes comme Pascal, des mémorialistes comme Saint-Simon, voire des prédicateurs comme Bossuet. En Chine, les frontières sont d'autant plus difficiles à tracer, concernant la philosophie, que les penseurs anciens, loin d'édifier des systèmes abstraits, s'exprimaient par le biais d'anecdotes, de réflexions ou de dialogues, et plus tard de dissertations dont la qualité d'écriture constituait un point essentiel. Quant aux historiens, nul ne refusera de les admettre dans le panthéon littéraire dès lors qu'ils exhibent un talent narratif comme celui de Sima Qian, qui fut par ailleurs une source d'inspiration pour les romanciers.

La deuxième question est, précisément, celle des rapports entre « prose » et « fiction (*xiaoshuo* 小说) », pour reprendre la taxinomie évoquée plus

3. On se fera une idée précise de cette diversité, en lisant le *Recueil de la montagne du Sud* (DAI, 1998) : dans ce choix de pièces de Dai Mingshi (1653-1713), le traducteur et annotateur Pierre-Henri Durand s'est efforcé « de montrer les différentes facettes d'un recueil de lettré » (voir Introduction p. 41). L'ouvrage rassemble plusieurs types de textes : propos et essais, préfaces et postfaces, lettres, biographies, épitaphes, descriptions, mélanges, journaux de voyage.

haut. Bien que le *wen*, qui désigne toute type de prose à l'exception de la prose romanesque, semble exclure d'emblée la fiction, la situation réelle s'avère beaucoup plus compliquée. Tenue pour inférieure à l'histoire, la fiction a néanmoins toujours eu sa place dans les écrits les plus sérieux. D'abord parce qu'il est difficile de distinguer parfaitement le vrai de ce qui l'est moins : dans la Chine classique, le surnaturel n'était pas considéré comme relevant de la pure imagination. Noter les signes anormaux en s'efforçant d'interpréter les avertissements dont ils étaient porteurs faisait partie de la tâche de l'historien⁴ et les lettrés sont restés curieux de ces anecdotes glanées au hasard de leurs rencontres ou de leurs lectures. Ensuite, et surtout, parce que le fictionnel peut être subordonné à d'autres fins, soit qu'il serve à illustrer un principe moral ou philosophique ; soit qu'il participe de l'enquête érudite. La frontière générique est particulièrement difficile à tracer pour les petites pièces désignées sous le terme de *zaji* 杂记 (mélanges) ou de *biji* : le célèbre *Shishuo xinyu* 世说新语 [Nouveaux propos mondains, v^e siècle], recueil d'anecdotes sur des hommes célèbres, relève-t-il du *xiaoshuo* ou du *wen* ? Lu Xun consacre à cet ouvrage un chapitre de sa *Brève histoire de la littérature de fiction chinoise* [Zhongguo xiaoshuo shilüe 中国小说史略, 1925] : ce qui, à ses yeux, distingue ces histoires des anecdotes sur les comportements humains prisées des lettrés depuis les Han, c'est le fait qu'elles s'éloignent des buts utilitaires (moraux ou politiques) pour servir au divertissement⁵. Lu Xun rangeait ainsi nettement la littérature de fiction du côté du plaisir de conter. Pour autant, *The Columbia History of Chinese Literature* évoque le *Shishuo xinyu* dans la partie consacrée à la « Prose ». Dans la même section de l'ouvrage, un article consacré au *biji* (« Sketches ») observe que les textes de ce genre, lesquels peuvent servir à noter des informations qu'on ne trouve nulle part ailleurs, sont souvent classés parmi les *xiaoshuo*. L'étymologie du terme de *xiaoshuo* (menus propos) ne contribue pas peu à entretenir le flou autour de ce qui sépare les deux grandes catégories de textes. Jacques Dars, dans sa préface à sa traduction de l'ouvrage de Ji Yun 纪昀 (1724-1805) *Passe-temps d'un été à Luanyang* [Première partie des *Notes de la chaumière des observations subtiles* ou *Yuewei caotang biji* 阅微草堂笔记], se garde bien de trancher entre les deux, et préfère parler des « notes au fil du pinceau » comme d'un genre littéraire à part entière, très prisé des lettrés, qu'il semble cependant distinguer du genre romanesque. La lecture de cet ensemble d'anecdotes mêlant faits vécus, lectures personnelles et *mirabilia*, le tout accompagné de réflexions et de commentaires, « fait l'effet d'un amical entretien avec un bel esprit du passé⁶ » : ne reconnaît-on pas, dans ce ton à la

4. Hu Ying, 2001.

5. Il existe une traduction française de cet ouvrage : LU Xun, 1993 (voir chap. 7, p. 79-80). En chinois, *Zhongguo xiaoshuo shilüe* 中国小说史略 (1925), LU Xun, 1981, vol. 9, p. 60.

6. Ji, 1998, p. xv.

fois familier et érudit, une des caractéristiques de la « prose » lettrée ? Bon nombre de textes classiques peuvent basculer d'un côté ou de l'autre selon que l'on prend en compte la dimension romanesque des historiettes qu'ils contiennent ou le travail de compilateur de l'auteur, qui recueille légendes et *mirabilia* comme d'authentiques documents historiques. Si, pour les uns, le *Soushenji* 搜神记 [À la recherche des esprits] de l'historien Gan Bao (317-420) relève carrément du genre *xiaoshuo*, d'autres voient plutôt en lui une source d'inspiration pour la littérature de fiction postérieure⁷.

Bien que la diversité du *wen* interdise toute généralisation, il n'en demeure pas moins que l'engagement personnel de l'auteur, qu'il soit discursif ou émotionnel, est un des traits marquants du genre. C'est d'ailleurs cette considération qui a conduit le sinologue britannique David Pollard, spécialiste de la prose chinoise, à ne pas inclure d'extraits du *Shiji* dans son anthologie *The Chinese Essay* : « *Being a work of objective history, or at least attempting to be such, the author's own comments are minimal*⁸. » Cette mise en avant de l'expérience, du savoir ou des réflexions de l'auteur explique que le *sanwen* s'écrive souvent, quoique non exclusivement, à la première personne. La part de l'inspiration personnelle a certes varié selon les époques, mais l'« essai » à l'ancienne ne s'est jamais limité aux dissertations politiques ou aux pièces de circonstance : « *In addition to its utilitarian functions of narrative, exposition and argumentation*, écrit David Pollard à propos du développement du *sanwen* sous les Tang, *prose writing became an alternative vehicle to poetry for the expression of sentiment and emotional experience, and distinctively a vehicle for allegory, satire and sportiveness* » (*The Chinese Essay*, p. 7). Et la dynastie Ming a été riche en pièces au ton très personnel, comme l'essai que Gui Youguang 归有光 (1506-1571) a consacré à sa mère⁹. La fortune de ce type d'écrit en Chine est ainsi intrinsèquement liée à une échelle de valeur qui place l'expression de la personnalité de l'écrivain au-dessus de la force de l'imaginaire.

LE SANWEN MODERNE

Un des faits marquants de la « Révolution littéraire » entamée à la fin des Qing fut la réévaluation du statut des genres littéraires. La considération nouvelle que le *xiaoshuo* avait acquise sous l'impulsion de Liang Qichao et

7. Dans sa préface à la traduction française, Rémi Mathieu, sans rattacher l'œuvre elle-même à un genre précis, explique que « la forme littéraire du *Sou shen ji* est celle de l'historiette, du "court récit" (en chinois, *xiaoshuo*) » : GAN, 1992, p. 16. En revanche, l'œuvre est présentée dans la section « Prose » de la *Columbia History of Chinese Literature* (voir notamment p. 548).

8. POLLARD, 2000, « Introduction », p. 4.

9. "My Mother: a Brief Life", in POLLARD, 2000, p. 73-75.

de Lin Shu ne s'est pas traduite immédiatement dans l'enseignement et dans les histoires littéraires. Ainsi, l'*Histoire de la littérature chinoise* composée en 1904 par Lin Chuanjia 林传甲, professeur au Grand Collège de la capitale (ancêtre de l'université de Pékin), se limite-t-elle au *wen*, ignorant la littérature de fiction et le théâtre. À partir de 1917, toutefois, la littérature moderne fait son entrée dans la liste des cours enseignés à l'université de Pékin, même s'il faudra attendre 1920 pour qu'un cours sur l'histoire du roman chinois, confié à Lu Xun, soit ouvert officiellement¹⁰. Chen Pingyuan observe que si, au début des années 1920, dans son étude sur « La littérature chinoise des 50 dernières années » (Wushi nian lai Zhongguo zhi wenxue 五十年来中国之文学), Hu Shi abordait successivement la prose (*guwen*), la poésie et le *xiaoshuo*, dix ans après, Zhu Ziqing (1898-1948), dans son cours à l'université de Qinghua, avait adopté un ordre différent, reléguant le *sanwen* à la dernière place derrière la poésie, le *xiaoshuo* et le théâtre¹¹. Si Zhou Zuoren et son frère Lu Xun tenaient le genre de l'essai en haute estime, Zhu Ziqing, qui fut pourtant un des meilleurs prosateurs de l'époque républicaine, considérait que ces écrits très libres n'étaient pas de pures œuvres d'art, contrairement à la poésie, au roman ou au théâtre qui obéissent à des règles précises¹². Quoiqu'il en soit, et même s'il a dû céder la première place à la littérature fictionnelle, le *sanwen* reste incontournable : il sera désormais un des quatre grands genres de la littérature chinoise. Le *Zhongguo xin wenxue daxi* 中国新文学大系 [Panorama de la nouvelle littérature chinoise] paru en 1935, une grande anthologie en dix volumes couvrant la littérature des années 1917 à 1927, lui consacre deux volumes, contre trois au *xiaoshuo*¹³.

Le *sanwen* n'a pu garder sa place qu'au prix d'une redéfinition de son périmètre. L'abolition des examens impériaux en 1905 a rendu obsolète tout ce qui était lié à la pratique du lettré-fonctionnaire, autrement dit au versant utilitaire de la prose. Par ailleurs, l'influence du modèle occidental a pesé sur l'abandon de la conception ancienne du *wen* (la chose écrite) au profit de la notion moderne de *wenxue* 文学 (littérature). Les concepts de « belle littérature » (*mei de wenxue* 美的文学) ou de « littérature pure » (*chun wenxue* 春文学), fréquemment utilisés dans les années 1920-1930, aideront à

10. Chen Pingyuan, « Éducation nouvelle et littérature nouvelle : du Grand Collège de la capitale à l'université de Pékin » (traduit par Angel Pino et Isabelle Rabut), in CHEN, 2015, p. 49-85.

11. CHEN, 2019, p. 277-278. Le cours en question s'intitulait « Recherches sur la nouvelle littérature chinoise ».

12. ZHU, 1995, préface, p. 6.

13. Le vol. 1 est consacré à la théorie de la nouvelle littérature ; le vol. 2 aux débats littéraires ; les vol. 3 à 5 au *xiaoshuo* ; les vol. 6 et 7 au *sanwen* ; le vol. 8 à la poésie ; le vol. 9 au théâtre ; le vol. 10 aux documents et aux annexes.

se rapprocher d'une définition de la littérature au sens étroit, en insistant sur sa capacité à représenter la vie et à exprimer les sentiments. Concernant plus spécifiquement la prose littéraire, la référence occidentale sera celle des « belles-lettres », au sens que les Anglo-Saxons donnent à ce terme, à savoir des écrits qui ne relèvent ni du roman, ni de la poésie, ni du théâtre, et pour lesquels la qualité esthétique est primordiale. En 1921, Zhou Zuoren, le principal artisan de cette nouvelle définition du *sanwen*, publie un article intitulé « Mei wen 美文 » (traduction littérale de *belles-lettres*), dans lequel il cite ceux qu'il considère comme les modèles du genre, les Anglais Joseph Addison (1672-1919), Charles Lamb (1775-1834), ou les Américains Washington Irving (1783-1859) et Nathaniel Hawthorne (1804-1864), déjà connus à l'époque en Chine, tout en revendiquant pour le *sanwen* moderne une parenté chinoise, avec les préfaces et autres petits textes (*ji* 记, *shuo* 说¹⁴) du *guwen*.

Le terme de *meiwen* disparut bientôt pour laisser la place à celui de *xiaopin* 小品 ou *xiaopinwen* 小品文 (petite pièce). Ces petits textes s'inséraient facilement dans les colonnes des journaux apparus en nombre dans le sillage du mouvement de la Nouvelle Culture. Des rubriques furent créées spécialement pour les accueillir, avec des titres qui évoquaient la liberté donnée aux auteurs et la diversité des sujets abordés : ainsi, dans le *Chenbao* 晨报 [Journal du matin], les rubriques « zagan 杂感 » (impressions variées) ou « langman tan 浪漫谈 » (propos libres), où publièrent Zhou Zuoren et son frère Lu Xun. Les deux frères ne vont cependant pas tarder à incarner deux visages opposés du *xiaopinwen*.

Le *xiaopinwen* dont Zhou Zuoren deviendra le chantre se présente donc d'abord comme une version chinoise de l'essai à l'anglaise. Ce dernier fut en effet très en vogue dans les années 1920 et 1930 : Liang Yuchun 梁遇春 (1906-1932), un des meilleurs prosateurs modernes, qui fut aussi le traducteur d'une anthologie remarquée d'essayistes anglais¹⁵, en était particulièrement friand, au point d'avoir mérité le pseudonyme d'« Elia chinois », allusion à l'auteur des *Essais d'Elia*, Charles Lamb. Le critique japonais Kuriyagawa Hakuson 麿川白村, dont l'influence fut considérable en Chine à l'époque du 4 mai, principalement à travers les traductions qu'en donna Lu Xun, a résumé dans un passage célèbre les caractéristiques de l'*essay*, qu'il compare à

14. Le terme de *shuo* s'applique à des textes narratifs ou discursifs ; celui de *ji* s'applique aux récits de voyage, aux descriptions de paysage, mais aussi aux inscriptions sur stèle.

15. L'ouvrage, intitulé *Yingguo xiaopinwen xuan* 英国小品文选, porte aussi un titre anglais : *English Essays*. Selon Yu Dafu, le succès de l'essai anglais est lié aussi au fait que l'anglais était à l'époque la langue principale par l'intermédiaire de laquelle les Chinois accédaient à la culture occidentale : *Zhongguo xin wenxue daxi sanwen erji daoyan* 中国新文学大系散文二集导言 [Introduction au deuxième recueil de *sanwen* du *Panorama de la nouvelle littérature chinoise*] (1935), repris dans Yu, 1985, p. 392.

une conversation à bâtons rompus entre amis, au coin du feu si c'est l'hiver, en *yukata* si c'est l'été, teintée d'humour et de sentiment. On peut y parler de tout, « depuis les grands sujets qui concernent le monde jusqu'aux petits événements du quotidien, on peut y faire des critiques de livres, évoquer des personnes que l'on connaît ou des souvenirs du passé : on écrit librement sur tout ce qui vous passe par la tête. » La règle première, pour l'essayiste, étant d'exprimer sa personnalité¹⁶. Les nombreux articles des années 1920 dressant un parallèle entre *sanwen* et *essay* populariseront cette assimilation de la prose chinoise au genre occidental de l'essai.

Mais Zhou inscrit aussi le *xiaopinwen* dans la continuité des « petits textes » devenus très en vogue à la fin des Ming, et qui se caractérisaient par leur naturel et leur recherche de l'inspiration personnelle. Chen Pingyuan note qu'à cette époque, nombre d'auteurs de « xiaopin » étaient des lettrés qui, ayant échoué aux examens officiels, vivaient de leur plume en profitant du patronage d'une riche classe de marchands. Ces lettrés « retirés du monde » cultivaient l'*otium* et une élégance de bon aloi¹⁷. Zhou Zuoren n'hésitait pas à considérer le *xiaopinwen* comme « le summum du développement de la littérature », dans la mesure où son essor coïncidait (et avait toujours coïncidé dans le passé, selon sa conception cyclique de l'histoire littéraire) avec le triomphe de l'individuel sur le collectif¹⁸. Ces textes qui « combinent narration, argumentation et expression des sentiments », et qui sont « imprégnés de la personnalité » de l'auteur, étaient réputés porter à l'excellence une des deux polarités de la littérature, celle que résumait les deux mots de *yan zhi* 言志 (exprimer ses aspirations), par opposition au *zai dao* 載道 (véhiculer la Voie) prôné par l'orthodoxie littéraire¹⁹. Il s'agissait ni plus ni moins que d'abolir la barrière entre la légèreté et le sérieux, en tentant de prouver que la véritable profondeur pouvait résider dans ces petits textes apparemment dictés par la fantaisie personnelle. D'autant que la liberté des sujets peut se conjuguer avec l'érudition et la subtilité de la réflexion, ce dont Zhou lui-même offre le meilleur exemple avec ses nombreux essais qui prennent pour point de départ une œuvre ou les propos d'un auteur, chinois ou étranger, révélant à partir de là ses goûts et ses opinions. Le caractère dialogique de ces pièces où la pensée de l'auteur répond à d'autres pensées ou prend appui sur elles se reflète également dans la forme, qui

16. *Chule xiangya zhi ta* 出了象牙之塔 [Hors de la tour d'ivoire] (traduction de Lu Xun), in KURIYAGAWA, 2000, p. 115.

17. CHEN, 2019, p. 194-212. On ne sait pas précisément à partir de quand, et grâce à qui, le mot de *xiaopin* a été fixé dans cet usage (p. 196). Chen considère Zhang Dai 张岱 comme représentant la synthèse du *xiaopin* des Ming. Un recueil de ce dernier a paru dans la collection « Connaissance de l'Orient » de Gallimard : *Souvenirs rêvés de Tao'an* (1995).

18. ZHOU, 1935, « Daoyan 导言 » [Introduction], p. 6.

19. *Ibid.*, p. 7.

est souvent celle de la lettre ou de la préface, rappelant au passage certains traits de la sociabilité lettrée.

À l'imitation de son modèle anglais, le *xiaopinwen* pratiquait volontiers l'humour : le maître dans ce domaine fut Lin Yutang 林语堂, qui écrivait aussi bien en anglais qu'en chinois et qui, pour cette raison, fut un remarquable passeur de la culture chinoise. Dans les années 1930, la revue en langue française *La Politique de Pékin*, basée comme son nom l'indique dans la capitale chinoise, était particulièrement gourmande de ses petits essais, traduits probablement de l'anglais, et dont les sujets allaient de « Confucius tel que je le connais » à « Y a-t-il des punaises de lit en Chine ? »²⁰. Cette veine humoristique alors très répandue, que Yu Dafu justifiait par la pression politique et le manque de divertissements dont souffraient ses contemporains²¹, allait conduire vers le milieu des années 1930 à une critique sévère du *xiaopinwen*, accusé de céder à une frivolité particulièrement inopportune dans les temps troublés que traversait le pays.

À l'opposé de la pratique du « xiaopin » propre aux lettrés « retirés du monde », l'essai polémique, que nous connaissons aujourd'hui sous le nom de *zawen* 杂文, s'est engagé résolument dans les batailles du siècle. Comme le remarque David Pollard, ce type d'essai a même dominé dans les premières années de la nouvelle littérature²². Né dans les rubriques « suiganlu 随感录 » [Notations en réponse à des impressions] ou « zagan 杂感 » [Impressions mêlées] des journaux, il a trouvé un maître en la personne de Lu Xun. Les années 1930 ont été un âge d'or du genre, notamment dans les revues de gauche comme *Mengya* 萌芽 [Germinal] ou *Beidou* 北斗 [La Grande Ourse]. Plusieurs publications comme *Taibai* 太白 [Vénus] étaient même spécialisées dans ce type de textes.

Les différences marquantes entre l'essai à l'anglaise et l'essai polémique ont donc entraîné une spécialisation des termes de *xiaopinwen* et de *zawen*, aujourd'hui largement entrée dans l'usage. Toutefois, cette vision dichotomique n'était pas partagée par tous dans les années 1930 : Yu Dafu, à qui l'on doit l'introduction au second volume du *Xin wenxue daxi* consacré à l'essai, ainsi que le choix des auteurs et des textes qui y figurent, préfère parler du *sanwen* en général, refusant de l'identifier totalement à l'« essai » occidental, et jugeant vaine la distinction que d'aucuns tentent d'opérer entre les textes courts (*xiaopin*) et les textes plus longs (*sanwen*). Si lui aussi oppose Lu Xun et Zhou Zuoren, il n'éprouve pas pour autant le besoin de les rattacher à l'un

20. Deux essais publiés successivement dans le n° 3 et le n° 11 de l'année 1931 (17 janvier et 14 mars). La plupart des textes de Lin Yutang ont paru dans une rubrique intitulée « L'humour chinois ».

21. YU, 1985, p. 391.

22. POLLARD, 2000, p. 14.

ou l'autre des deux genres antagonistes du *xiaopinwen* et du *zawen*, préférant invoquer leur différence de caractère. Pour lui comme pour Zhou, la caractéristique majeure du *sanwen* moderne, et plus généralement de toute la littérature issue du mouvement de la Nouvelle Culture, y compris la littérature de fiction, est sa capacité à refléter la personnalité de chaque auteur, même si Yu insiste sur la coupure entre l'ancien et le moderne là où Zhou voit plutôt dans l'histoire du *sanwen* (comme de toute la littérature chinoise) une lutte permanente entre les deux lignes de la transmission doctrinale et de l'expression personnelle :

[L]e *sanwen* moderne comporte plus encore [que le roman] une tonalité autobiographique : il suffit de feuilleter un recueil de *sanwen* d'écrivains contemporains pour voir apparaître de façon vivante devant nos yeux les origines familiales de chacun, son caractère, ses goûts, ses idées, ses convictions ainsi que ses habitudes de vie, etc.²³

Aux yeux de Yu Dafu, cependant, ce caractère éminemment individuel n'empêchait pas les auteurs de *sanwen* d'être à l'écoute de la société, surtout, précisa-t-il, après le mouvement du 30 mai 1925, unanimement reconnu comme ayant accéléré la prise de conscience politique de nombre d'intellectuels chinois²⁴.

Chargés respectivement de la rédaction du premier et du second volume du *Zhongguo xin wenxue daxi* consacrés au *sanwen*, Zhou Zuoren et Yu Dafu avaient, après discussion, renoncé à un classement par écoles littéraires ou selon la ligne de partage *yanzhi/zaidao*, choisissant en définitive de se répartir tout bonnement les auteurs. Ce choix montre assurément les limites d'une approche trop idéologique du genre.

Le mot de *sanwen* peut donc s'employer de nos jours au sens large que lui donnait Yu Dafu, pour désigner tous les textes en prose ne relevant pas du roman ni du théâtre. Mais du fait de l'adoption de concepts plus précis comme ceux de *xiaopinwen* et de *zawen*, le terme de *sanwen* a tendu à se spécialiser à son tour : au sens étroit, il servira à désigner des textes qui n'entrent dans aucune de ces deux dernières catégories, essentiellement des textes narratifs et lyriques de longueur variable. Un souvenir d'enfance ou un récit de voyage, par exemple, seront à ranger sous l'étiquette *sanwen*, même si d'autres dénominations ne sont pas exclues, comme celle de *suibi* 随笔 (« au fil de la plume »).

Si « prose littéraire » offre un équivalent français assez commode du *sanwen* en tant que genre, la caractérisation d'un texte particulier soulève

23. YU, 1985, p. 384.

24. *Ibid.*, p. 389.

une difficulté autrement plus coriace : le mot « prose » ne peut désigner en français qu'une forme de discours (la prose, par opposition à la poésie) ou le style d'une époque ou d'un auteur (la prose romantique). On ne dit pas « une prose » comme on dit « une nouvelle » ou « un roman ». Or le lecteur se rend compte assez vite que le terme alternatif d'« essai » qui, nonobstant l'exemple illustre des *Essais* de Montaigne, évoque en français un texte discursif, voire démonstratif, s'applique assez mal à une grande partie des *sanwen*, ne laissant alors d'autre choix que de renoncer à la traduction et d'introduire le mot chinois tel quel dans le lexique, à l'instar d'autres notions comme celle de *haiku*.

Renouvelée dans sa langue d'écriture comme dans ses sujets, la prose littéraire, on le voit, demeurerait très prisée des écrivains modernes, notamment ceux de la génération de Lu Xun. Si le renoncement de celui-ci à la pratique de la nouvelle sonne pour nombre de ses lecteurs le glas de sa période créatrice, cet abandon n'avait sans doute pas la même signification pour l'auteur, qui comme son frère, mais dans un esprit différent, ne faisait que s'inscrire dans la longue tradition des prosateurs chinois.

Dans tous les cas, la qualité de l'écriture demeure un critère essentiel dans l'appréciation d'un *sanwen*. « Quand on écrit un *sanwen*, il faut être attentif à la beauté du style²⁵ », déclare Zhu Ziqing. Et celui qui assumait de n'avoir ni le don de la poésie, ni celui du roman, expliquait sa méthode en ces termes :

Si pauvres que soient mes sentiments ou mon imagination, je m'efforce toujours de faire en sorte que mes mots les expriment le mieux possible, sans laisser de regret. Je veille au sens de chaque mot, à l'agencement et au rythme de chaque phrase, à la longueur de chaque paragraphe et à la cohésion des paragraphes entre eux, de façon à compenser plus ou moins mes faiblesses²⁶.

LA QUESTION DES FRONTIÈRES GÉNÉRIQUES DEMEURE

Bien que le *sanwen* s'oppose clairement au *xiaoshuo* dans la nomenclature des quatre grands genres modernes, les frontières génériques, très floues à l'époque classique, restent franchissables. La contamination de l'essai par la fiction peut résulter de la rupture du « pacte autobiographique » dans des textes impliquant de façon plus ou moins explicite la personne de l'écrivain, mais aussi d'un usage spécifique de la fiction. Au moins depuis *Zhuangzi*, l'anecdote ou la parabole

25. Zhu Ziqing, « Guanyu xiezuo dawen 关于写作答问 » [Questions-réponses à propos de l'écriture], cité dans HE & GU, 1993, p. 178.

26. Zhu Ziqing, « Xiezuo zatan 写作杂谈 » [Propos variés sur l'écriture] (1945), *ibid.*

font bon ménage avec la prose philosophique. Comme le rappelle David Pollard, les célèbres prosateurs Han Yu (768-824) et Liu Zongyuan (773-819) ont eu volontiers recours à la fable²⁷. Celle-ci offre des avantages certains aux périodes, très nombreuses dans l'histoire chinoise, où il aurait été risqué pour l'écrivain de s'exprimer trop directement. Plusieurs des petits textes écrits par le poète Ai Qing 艾青 au moment des Cent fleurs relèvent de la fable, raison pour laquelle ils sont tantôt décrits comme des *xiaoshuo*, tantôt comme des *sanwen*, voire des *sanwen shi* (poèmes en prose). L'essai n'est donc pas incompatible avec la fiction mais cette dernière y assume une autre fonction que dans la littérature romanesque : l'anecdote n'y est pas racontée pour elle-même, mais pour susciter une réflexion chez le lecteur, alors qu'à l'inverse l'intention didactique n'est le plus souvent qu'un alibi pour les auteurs de récits de fiction. Pour le lecteur de *sanwen*, le pacte s'énonce en ces termes : ce que l'auteur me donne à lire, quels que soient les détours qu'il emprunte, doit être compris comme l'expression de son sentiment ou de son point de vue. Autrement dit, l'essai, quand bien même il n'est pas écrit à la première personne, est inséparable d'un engagement.

Mais la contamination peut aussi opérer dans l'autre sens, du *sanwen* au *xiaoshuo*. La tendance au *sanwenhua* 散文化 (rapprochement avec le *sanwen*, « prosification » ou « essayisation ») a été constatée à de nombreuses reprises dans l'histoire de la littérature de fiction chinoise, y compris à l'époque moderne, que cette tendance soit due au penchant atavique des écrivains chinois pour l'écriture libre, souvent proche de la poésie, que permet la prose littéraire, ou bien à leur difficulté supposée à concevoir d'ambitieuses architectures romanesques. Cette écriture relâchée, procédant par fragments juxtaposés et plaçant l'atmosphère au-dessus de l'intrigue, a même été revendiquée par des auteurs comme Shen Congwen 沈从文 (1902-1988) ou par son disciple Wang Zengqi 汪曾祺 (1920-1997)²⁸. Fei Ming 废名 (1901-1967), souvent considéré comme un précurseur de « l'école de Pékin » dont Shen Congwen fut la figure de proue, semble avoir été un des premiers à la pratiquer dès le début des années 1920.

Preuve de cette indétermination générique, Zhou Zuoren n'a pas hésité à inclure dans le volume du *Zhongguo xin wenxue daxi* dont il était responsable six extraits du roman de Fei Ming *Qiao* 桥 [Le pont], dont il estimait qu'ils pouvaient se lire comme autant de *xiaopinwen*.

27. POLLARD, 2000, p. 8.

28. Voir RABUT, 1993.

DÉVELOPPEMENTS CONTEMPORAINS

Aujourd'hui, le *sanwen* demeure très présent dans la pratique littéraire, en Chine comme à Taiwan. Le fait que la plupart des écrivains en aient composé, même s'ils sont connus avant tout comme romanciers, témoigne de l'importance que ce type d'écrit conserve à leurs yeux. Beaucoup pratiquent en parallèle le roman (ou la nouvelle) et l'essai, certains même, comme A Cheng 阿城 (1949-), ont fini par abandonner la fiction pour se consacrer presque exclusivement au *sanwen*. Cette alternance entre les modes d'écriture ouvre des espaces de réflexion intéressants sur les ressources qu'un même auteur peut trouver dans les différents genres.

Le *zawen*, très malmené durant les décennies maoïstes, n'a certes pas retrouvé la place qui était la sienne du temps de Lu Xun. C'est cependant dans ce genre que Wang Xiaobo 王小波 (1952-1997), dont il sera question dans cet ouvrage, s'est particulièrement illustré. Autrefois très lié à la presse, l'essai polémique a aussi pris récemment des formes plus modernes comme celle du blog, avec la figure très médiatique de Han Han 韩寒 (né en 1982)²⁹. Beaucoup d'écrits sensibles paraissent en traduction, dans les colonnes de journaux étrangers comme le *New York Times*³⁰.

David Pollard notait, dans l'introduction de son recueil *The Chinese Essay* publié en 2000, que l'intérêt se concentrait depuis deux décennies, en Chine continentale, sur ce qui relève du privé et de la culture. Le « *sanwen* culturel » (*wenhua sanwen*) a connu un sommet en 1992 avec la publication du recueil de Yu Qiuyu 余秋雨 (1946-) *Wenhua kulü* 文化苦旅 (Le Dur Voyage de la culture), qui eut un énorme retentissement dans l'ensemble du monde chinois. L'ouvrage tient du récit de voyage, de l'essai argumentatif et de la méditation lyrique : au fil de ses déplacements à travers la Chine, l'auteur s'efforce de définir les traits de la culture nationale chinoise, voire de réfléchir sur la culture en général. L'idée de la pénibilité du voyage donne son unité au livre : pénibilité concrète due aux conditions souvent difficiles des déplacements physiques de l'auteur ; pénibilité métaphorique aussi, quand il s'agit de souligner les souffrances subies par les intellectuels au cours de l'histoire ou les efforts douloureux dont la culture (qu'elle soit livresque ou s'incarne dans des réalisations matérielles) est le produit³¹.

29. Des extraits de son blog ont été publiés en France : HAN, 2012.

30. Le romancier Yu Hua, par exemple, a écrit de nombreux petits essais pour ce journal.

31. En 2000, un autre essayiste, Yu Jie 余杰 (1973-), suscita une vive polémique en attaquant Yu Qiuyu dans un essai intitulé « Yu Qiuyu, ni weihe bu chanhui 余秋雨, 你为何不忏悔 » [Yu Qiuyu, pourquoi ne vous repentez-vous pas] : il l'y accuse de n'avoir pas fait retour, dans son ouvrage, sur l'histoire de la Chine depuis 1949 et sur le rôle que lui-même y a joué. Cet épisode

De fait, les bouleversements qu'a connus la Chine après la Révolution culturelle, et qui ont provoqué dans l'histoire du pays une rupture encore plus radicale que celle de la Révolution de 1911, ont inspiré aux écrivains chinois une foule de textes destinés à préserver le souvenir d'un monde en train de disparaître : essais autobiographiques³² ou promenades nostalgiques accompagnées de photos, à travers notamment le Shanghai d'hier et d'aujourd'hui³³.

La terminologie, quant à elle, est restée variable. Les termes les plus employés semblent être « suibi » ou « sanwen », celui de *xiaopinwen* n'étant plus guère en usage. Les souvenirs personnels sont généralement présentés comme des « sanwen », et les textes à visée critique comme des « suibi », mais la démarcation entre les deux est loin d'être rigoureuse³⁴. Et l'imagination des auteurs est toujours susceptible de faire surgir de nouveaux termes, témoins les *Suixianglu* 随想录 [Écrits au fil des pensées] de Ba Jin 巴金.

Malgré la variété de ses formes, qui empêche de les rassembler sous une définition unique, le *sanwen* continue à véhiculer une image de profondeur et de sérieux, qui en fait l'outil par excellence des intellectuels. Pour preuve l'apparition, à la fin des années 2000, du concept, à connotation à la fois philosophique et morale, de « zaichangzhuyi 在场主义 » [littéralement « doctrine de la présence », le souci de se rapprocher de la vérité de ce qui est raconté] et la création d'un prix récompensant les *sanwen* qui répondent le mieux à ce critère (*zaichangzhuyi sanwen jiang*). Ont été couronnées dans ce cadre, depuis 2010, des œuvres de Lin Xianzhi, de Qi Bangyuan ou de Gao Ertai³⁵, auxquelles s'ajoute une liste de finalistes, comme le *Don Quichotte*

témoigne de la question sensible de la responsabilité morale imputée aux essayistes. Voir WU, 2011, p. 160-173.

32. Parmi les ouvrages publiés récemment, citons *Don Quichotte sur le Yangtsé* [Subei shaonian Tangjibede 苏北少年堂吉诃德], de Bi Feiyu 毕飞宇, souvenirs d'une enfance au Jiangsu (BI, 2016), ou *S'ouvrent les portes de la ville* (*Chengmen kai* 城门开), du poète Bei Dao 北岛, récit d'une enfance à Pékin (BEI, 2020).

33. Citons, par exemple, l'ouvrage *Xunzhao Shanghai* 寻找上海 [À la découverte de Shanghai] de la romancière shanghaienne Wang Anyi 王安忆. Ou bien les différents recueils de *sanwen* sur Shanghai écrits par une autre romancière, Chen Danyan 陈丹燕.

34. Parmi les recueils d'essais du romancier Yu Hua, par exemple, *Neixin zhi si* 内心之死 [La Mort de l'intériorité], qui rassemble des textes sur différents auteurs occidentaux, a été classé par l'éditeur dans la catégorie « suibi », et le recueil *Wo nengfou xiangxin ziji* 我能否相信自己 [Puis-je me faire confiance], publié chez un autre éditeur, dans la catégorie « sanwen », alors que certains textes sont communs aux deux recueils. Toutefois, le contenu du second est plus varié et davantage centré, dans sa présentation, sur la personne de l'écrivain (première partie : « Moi et eux », deuxième partie : « Moi et moi-même »).

35. Li Xianzhi 林贤治 (né en 1948) pour le recueil *Kuangdai de youshang* 旷代的忧伤 [Chagrins sans pareil], Qi Bangyuan 齐邦媛 (née en 1924) pour son autobiographie *Juliuhe* 巨流河 [The Great Flowing River], et Gao Ertai (né en 1934) pour *Xunzhao jiyuan* 寻找家园. Ce dernier livre a paru en français sous le titre *En quête d'une terre à soi* : GAO, 2019.

sur le *Yangtsé* de Bi Feiyu, pour ne citer qu'un ouvrage traduit en français. Tous témoignent de leur époque à travers le récit d'un itinéraire personnel ou se livrent à un travail réflexif sur la réalité décrite.

BIBLIOGRAPHIE

BEI Dao, 2020, *S'ouvrent les portes de la ville*, traduit du chinois par Chantal Chen-Andro, Ypsilon, Paris.

BI Feiyu, 2016, *Don Quichotte sur le Yangtsé*, traduit du chinois par Myriam Kryger, Philippe Picquier, Arles.

CHEN Bixiang 陈必祥, 1986, *Gudai sanwen wenti gailun* 古代散文文体概论 [Aperçus sur le genre du *sanwen* antique], Henan renmin chubanshe.

CHEN Pingyuan, 2015 (édité par Angel Pino et Isabelle Rabut), *Sept leçons sur le roman et la culture modernes en Chine*, Brill, Leiden/Boston.

CHEN Pingyuan 陈平原, 2019, *Zhongguo sanwen xiao shi* 中国散文小史 [Petite histoire du *sanwen* chinois], Beijing daxue chubanshe, Pékin.

DAI Mingshi, 1998, *Recueil de la montagne du Sud*, traduit du chinois, présenté et annoté par Pierre-Henri Durand, Gallimard/Connaissance de l'Orient, Paris.

GAN Bao, 1992, *À la recherche des esprits*, traduit du chinois, présenté et annoté sous la direction de Rémi Mathieu, Gallimard/Connaissance de l'Orient, Paris.

GAO Ertai, 2019, *En quête d'une terre à soi*, traduit du chinois par Mathilde et Danielle Chou, Actes Sud, Arles.

HAN Han, 2012, *Blogs de Chine*, traduit du chinois par Hervé Denès, Gallimard, collection « Bleu de Chine », Paris.

HE Dasui 贺大绥, GU Shenghao 顾圣皓, 1993, *Zhu Ziqing sanwen de xiezuoyishu* 朱自清散文的写作艺术 [L'art de l'écriture dans les *sanwen* de Zhu Ziqing], Wenxin chubanshe, Henan.

- HU Ying, 2001, "Records of Anomalies", in MAIR Victor H. (ed), *The Columbia History of Chinese Literature*, Columbia University Press, New York, chap. 29, p. 542-554.
- JI Yun, 1998, *Passe-temps d'un été à Luanyang*, traduit du chinois, présenté et annoté par Jacques Dars, Gallimard/Connaissance de l'Orient, Paris
- KURIYAGAWA Hakuson 厨川白村, 2000 (trad. Lu Xun), *Kumen de xiangzheng* 苦闷的象征 [Le symbole de la dépression], Zhaoming chubanshe, Taipei.
- LU Xun 鲁迅, 1981, *Lu Xun quanji* 鲁迅全集 [Œuvres complètes de Lu Xun], Renmin wenzue chubanshe, Pékin.
- LU Xun, 1993, *Brève histoire du roman chinois*, traduit du chinois par Charles Bisotto, Gallimard/Connaissance de l'Orient, Paris.
- POLLARD David, (transl. and ed.), 2000, *The Chinese Essay*, Columbia University Press, New York.
- RABUT Isabelle, 1991, « Le Sanwen : essai de définition d'un genre littéraire », *Revue de Littérature Comparée*, n° 2 (juin), p. 153-163.
- RABUT Isabelle, 1993, « L'Écriture romanesque de Shen Congwen, entre tradition et modernité », in *Littératures d'Extrême-Orient au XX^e siècle*, Philippe Picquier, Arles, p. 104-124.
- WU Xiuming 吴秀明, 2011, *Dangqian wenhua xianxiang yu wenzue redian* 当前文化现象与文学热点 [Phénomène culturels et points chauds littéraires actuels], Beijing daxue chubanshe, Pékin.
- YU Dafu 郁达夫, 1985, *Yu Dafu sanwen ji* 郁达夫散文集 [Recueil de *sanwen* de Yu Dafu], Zhejiang wenyi chubanshe, Hangzhou.
- ZHOU Zuoren 周作人, 1935, *Zhongguo xin wenzue daxi. Sanwen yi ji* 中国新文学大系·散文一集 [Panorama de la nouvelle littérature. Premier recueil sur le *sanwen*], Liangyou tushu gongsi, Shanghai [reprint].
- ZHU Ziqing 朱自清, 1995, *Beijing* 背影 [La Silhouette vue de dos] (1928), Zhongguo qingnian chubanshe, Pékin.

Les zawen de Lu Xun, de la revue au livre : effets de sens

Les *zawen* de Lu Xun sont des proses critiques sur l'actualité politique, intellectuelle et littéraire de l'époque républicaine. Au départ simples impressions au fil de la plume publiées régulièrement en revue, ils se sont affûtés pour devenir un genre polémique à part entière. Lu Xun les a soigneusement compilés sa vie durant, en une quinzaine de recueils. L'article interroge la valeur à donner à ce geste de compilation : simple réimpression opportuniste ou à visée conservatoire ? Non, car le recueil recompose en profondeur l'ordre du discours. Si le *zawen* est étroitement lié à son cadre de publication initiale en périodique, il appelle une lecture à plusieurs niveaux, qui capte le chassé-croisé des signes, entre périodiques et recueil.

Mots clés : *zawen*, Lu Xun, polémique, périodiques, Chine républicaine, recueil, anthologie, *Erxin ji* (二心集)

Lu Xun's zawen, from Journal to Book: Effects of Meaning.

Lu Xun's zawen are critical prose about the political, intellectual and literary events of the Republican era. Initially simple impressions published regularly in magazines, they have become a polemical genre in their own right. Lu Xun carefully compiled them throughout his life, in some fifteen collections. This article discusses the value to be given to this gesture of compilation: simple opportunistic reprinting or with a conservative aim? No, because the collection recomposes the order of discourse in depth. If the zawen is closely linked to its initial publication framework in periodicals, it calls for a multi-level reading which captures the criss-crossing of signs between periodicals and collections.

Keywords: *zawen*, Lu Xun, polemic, journals, republican China, collection, anthology, *Erxin ji* (二心集)

LES ZAWEN DE LU XUN, DE LA REVUE AU LIVRE : EFFETS DE SENS

Céline Barral

Université Bordeaux Montaigne,

équipe Littératures et mondes (Plurielles, UR 24142)

La polémique est souvent pensée comme l'envers de l'œuvre ou son dehors : ce qui la prépare, ou la déborde. On l'oppose fréquemment au processus créatif. De sorte que se pencher sur les textes de polémique, c'est-à-dire tous ces textes de combat virulent au présent, conduit à réévaluer notre conception même de la littérature et de l'œuvre. Aux yeux de ses contemporains, Lu Xun n'est un grand écrivain que par ses nouvelles comme *Ah-Q zhengzhuan* 啊Q正传 (*La Véridique Histoire d'a-Q*). Les très nombreux textes de prose critique de type 杂文 *zawen* qu'il a produits parallèlement ou postérieurement à la publication de ses deux recueils de nouvelles *Nahan* 呐喊 (*Cris*) et *Panghuang* 彷徨 (*Errances*) n'entrent pas dans ce que le contemporain reconnaît comme œuvre de création littéraire. Dans la postface d'un de ses recueils de *zawen*, paru en 1934, Lu Xun ironise sur les reproches que lui font dans ce sens ses contemporains :

M. Luxun, vous approchez de la vieillesse, souvenez-vous de la gloire d'antan. Ne devriez-vous pas, maintenant que votre carrière est accomplie, que votre sens de l'observation s'est aiguisé et que vous possédez une vaste expérience, faire tous vos efforts pour écrire un chef-d'œuvre qui dépasserait « L'histoire d'a-Q » ? Un chef-d'œuvre, quand bien même il ne se perpétuerait pas sur un millier d'années, ne disparaît pas en une semaine, comme c'est le cas des écrits des guerres de plume. Les jeunes respectent un grand écrivain mais non le maître dominateur d'un terrain d'entraînement d'arts martiaux. Nous lisons les textes de Shakespeare, de Tolstoï et de Goethe, mais ne sommes jamais tombés sur leurs « Morceaux choisis d'insultes »¹.

Les critiques ont pu ensuite, comme le faisaient les contemporains de Lu Xun, opposer les essais polémiques à la « période créatrice » de l'auteur, qu'ils voient s'achever en 1927 avec le recueil de poèmes en prose *Yecao* 野草 (*Les Herbes sauvages*, selon le titre de Michelle Loi, *La Mauvaise*

1. Tr. in RYU, 1992, p. 265 (traduction modifiée).

Herbe, dans la version de Pierre Ryckmans)². Cette axiologie des genres est largement partagée à travers le monde, où la polémique est rarement reconnue comme une inspiration créatrice en tant que telle. Il faut revenir au jeune Friedrich Schlegel, pour trouver une défense – d’ailleurs éphémère sous sa plume – de la polémique, dans son texte de 1804 sur Lessing³.

Reconsidérer la polémique comme inspiration légitime de l’écriture littéraire, voire comme forme nécessaire de la vie littéraire d’une petite nation – ce que suggèrent Kafka et Walter Benjamin dans leurs écrits⁴ – amène à repenser la physionomie de l’œuvre, en y incluant toutes sortes de textes de circonstance que le concept classique d’œuvre comme monument exclurait. Lu Xun regrette ainsi la disparition des textes de combat des œuvres complètes de Zhang Taiyan 章太炎, devenu pour la postérité « un grand lettré confucéen⁵ ».

Lu Xun, lui, a publié plus de quinze recueils de ses proses critiques et polémiques, initialement parues en revues ou dans des journaux, de *Refeng* 热风 (*Vent chaud*), en 1925, à ses volumes posthumes *Qiejieting zawen* 且介亭杂文 (*Essais du pavillon de semi-concession*, 1936-1937).

Le petit texte polémique que depuis Lu Xun on appelle en Chine *zawen* 杂文 s’est élaboré à partir des *zagan* 杂感 (« impressions mêlées ») qu’il publiait dans la rubrique *Suiganlu* 随感录 de *Nouvelle Jeunesse* en 1918-1919, au faite de l’esprit du 4 Mai. L’étiquette péjorative *zaganjia* 杂感家 (« mélangiste » : « miscellaniste » ou « polygraphe ») joue d’abord comme une insulte, désignant un écrivain qui a trouvé dans cette forme lâche et facile un raccourci pour accéder à la notoriété littéraire⁶, avant que Lu Xun et les praticiens du genre ne lui donnent ses lettres de noblesse, en le rapprochant de genres occidentaux : l’*essay*, le *publicist article* (*shehui lunwen* 社会论文) ou le *feuilleton* (*fulitong* 阜利通)⁷. Le *zawen*, d’une acception très large (mélanges), en est venu dans les années 1930 à désigner spécifiquement le texte polémique, arme de combat en une époque de crise, qu’on oppose au *sanwen*

2. HSIA, 1968 ; LEE, 1985, p. 13-25 ; LEYS, 1998, p. 443 ; LIU, 2011. Liu Xiaobo regrette, dans « Réflexions d’un antitraditionaliste » (1990), que Lu Xun soit alors « retombé au milieu de la réalité triviale, en se lançant avec un groupe de médiocres nullement de son envergure dans des polémiques épistolaires tout aussi médiocres » (tr. Jean-Philippe Béja, in LIU, 2011, p. 95).

3. SCHLEGEL, 2005.

4. KAFKA, 1954, p. 181 ; BENJAMIN, 1988, p. 139.

5. Tr. in LU XUN, 1986, p. 330 sq.

6. Lin Xijuan 林希隼 dans *Wenyi dubai* 文艺独白 [Le Soliloque littéraire] (1934), décrit le *zawen* comme le style de la facilité, un genre beaucoup plus simple que les autres genres littéraires, et à la « signification extrêmement limitée », un raccourci pour gagner la notoriété sans effort. Cf. LIN, 2009, p. 406.

7. Qu Qiubai, Tian Zhongji in LI, 2010, p. 95-113, p. 538, etc.

散文 plus subjectif et moins directement politique⁸. De nombreux travaux ont montré ce qu'il devait à des formes en prose plus anciennes comme le *pianwen* 駢文, le *xiaopinwen* 小品文, les *biji* 笔记, le *baguwen* 八股文, et en quoi il s'en distinguait⁹. Ses principales caractéristiques stylistiques – expression d'un « je », citations iconoclastes des classiques, expression allusive et indirecte (*quzhe* 曲折), usage du détail concret, mélange de références occidentales et chinoises, caractère dialogique (conversation, lettre...), associations libres et réseaux d'analogies, dimension allégorique, part de fiction et d'invention de personnages... – ont été également bien décrites¹⁰. Nous ne prolongerons pas ici cette approche générique mais nous pencherons sur les différents modes de lecture de ces textes selon qu'ils soient donnés à lire en revue ou en recueil.

Revenir au stade du périodique peut donner l'illusion de remonter à l'origine, de toucher à l'authenticité, quand la publication en livre peut être jugée opportuniste, commerciale, ou à visée de conservation ; mais il peut apparaître que le stade du périodique immerge le texte dans l'actualité qui l'a suscité, alors que la publication en recueil l'extrait de l'actualité et lui donne un autre statut. Le livre peut aussi donner l'occasion de combler les lacunes, de rétablir la complétude des textes, tandis que la publication originale avait été partielle (censurée), anonyme ou sous pseudonymes. Le livre permet d'amplifier le texte initial, en intégrant les réactions des lecteurs et les polémiques suscitées par la première publication, ou bien une réévaluation critique par l'auteur lui-même, à distance. Mais si l'espace du journal ou de la revue semblait dialogique ou polyphonique, ouvert aux quatre vents de l'espace public, le livre a plus souvent un aspect monologique. Enfin, la publication périodique correspond à un acte, dont le sens est donné par l'événement qui suscite la réaction à chaud ; tandis que le livre existe pour constituer l'œuvre, au prix d'un éloignement de la référence, d'une absence d'unité, d'une lacune de l'événement, ce qui confère au recueil un caractère de miscellanées. Comment publier en livre des textes qui semblent étroitement liés à leur contexte de production ? Faudra-t-il leur adjoindre des notes, une préface, une postface, des annexes ? En l'absence des textes de l'adversaire, l'essai polémique relève du *shadow boxing* et risque d'être émoussé. Mais intégrer l'adversaire serait lui faire beaucoup d'honneur.

Je reviendrai ici sur ces deux modes de lecture différents des *zawen* de Lu Xun : la lecture en périodiques, la lecture en livres.

8. POLLARD, 1985 ; RABUT, 1991 ; BÈ DUC, 2010.

9. POLLARD, 1985 ; LEE, 1987.

10. LI, 2010, notamment Xu Maoyong, p. 178 *sq.*

LECTURE PÉRIODIQUE : POUR UNE ATTENTION À LA MATÉRIALITÉ ET AU RYTHME

Il serait possible de remonter encore en amont du périodique, en reconstituant au jour le jour les textes écrits, sans considération des organes de publication, jugés fortuits. Cela conduit à une lecture biographique très fine des textes. Ce choix est fait par l'édition chinoise procurée par Chen Shuyu¹¹. C'est aussi la logique de l'ouvrage critique de Gloria Davies, *Lu Xun's Revolution*¹², qui n'accorde aucune importance aux lieux de publication mais fait dialoguer les textes avec les événements historiques et biographiques concomitants.

En se situant au stade de la publication périodique, l'analyse se fait moins biographique mais aussi moins générique que l'approche adoptée par les Œuvres complètes aux éditions du Peuple¹³, où les recueils recomposent des essences génériques (nouvelles, essais, poèmes...). Dans le périodique, la clôture apparente des genres s'évanouit : Lu Xun a publié par exemple dans sa revue *Mangyuan* 莽原 (*Plaine sauvage*, avril 1925-novembre 1927) des proses (satiriques, essayistiques), des traductions, des nouvelles et des récits de souvenirs, textes qu'il a ensuite répartis dans des recueils où réapparaissent les distinctions génériques : les recueils de *zawen Fen* 坟 (*La Tombe*, 1927), *Huagai ji* 华盖集 (*Sous le dais fleuri*, 1926), *Huagai ji xubian* 华盖集续编 (*Toujours sous le dais fleuri*, 1927) et plus tardivement *Jiwai ji* 集外集 (*Œuvres hors d'œuvres*, 1935) ; le recueil de nouvelles *Panghuang* 彷徨 (*Errances*, 1926), le recueil de récits autobiographiques *Zhaohua xishi* 朝花夕拾 (*Fleurs du matin cueillies au soir*, 1932) ; le recueil de mythographies critiques *Gushi xinbian* 故事新编 (*Contes anciens à notre manière*, 1936) ; et des recueils de traduction *Bixia yicong* 壁下译丛 (*Traductions au pied du mur*, 1929) et *Sixiang, Shanshui, Renwu* 思想·山水·人物 (*Pensées, paysages, personnages*) de Tsurumi Hasuke.

L'auteur est non seulement « polygraphe », mais il existe sous plusieurs formes d'auctorialité : comme écrivain, traducteur et éditeur, ce qui ne fait pas de Lu Xun une exception dans son époque. Les éditions académiques du Fujian ont aussi publié, en 2008, les huit volumes des œuvres complètes de traductions de Lu Xun, permettant d'étudier en propre ce niveau d'auctorialité¹⁴. Donner à voir sous forme d'œuvres complètes l'activité éditoriale de Lu Xun serait bien plus difficile tant les revues et journaux auxquels il a participé sont nombreux et pour la plupart éphémères, mais la plateforme de numérisation CNBKSY

11. LU XUN, 2006.

12. DAVIES, 2013.

13. LU XUN, 2005.

14. LU XUN, 2008.

全国季刊索引 de la bibliothèque de Shanghai permet de circuler dans ces périodiques.

L'ÉCHELLE DE LA REVUE : POUR UNE MISE EN CAUSE DE L'AUCTORIALITÉ ET DU TEXTOCENTRISME ?

Le paysage des revues et des sociétés littéraires de la période républicaine a été bien décrit et analysé¹⁵. Les chercheurs de ce domaine incitent à renoncer à l'auctorialité de l'œuvre et au textocentrisme littéraire pour privilégier les dynamiques de groupe, de constellation, de réseaux et la circulation du sens dans l'espace du journal. Tsai Weipin, par exemple, s'est intéressé au grand quotidien commercial *Shenbao* 申报 et a relevé diverses contradictions entre les textes littéraires et les annonces publicitaires du journal, tant au niveau du discours nationaliste que des principes idéologiques des écrivains de gauche au début des années 1930¹⁶. L'effort pour bâtir une littérature et une langue des « masses » coexiste sur la page du *Shenbao* avec des publicités pour produits de luxe, souvent de marques étrangères. La faible qualité du journal contraste avec l'attrait de ses « suppléments » littéraires et culturels, où publie Lu Xun. Tsai parle de « catégories connectées » (*connected categories*) et montre que les *ziyou tan* 自由谈 (« Libres propos ») de Lu Xun appartiennent à la stratégie éditoriale de 史量才 Shi Liangcai, directeur du supplément littéraire. Celui-ci réoriente en effet le supplément, en décembre 1932, pour attirer le lectorat de gauche, alors même que le *Shenbao* développe d'autres rubriques pour contenter les anciens lecteurs du journal, qui appréciaient la littérature « canards mandarins et papillons », littérature traditionnelle de divertissement qu'avait vilipendée le Mouvement pour la Nouvelle Culture.

Michel Hockx dans son étude large des revues shanghaiennes et pékinoises des années 1920-1930 élabore la notion d'« auteur collectif » et celle de « lecteur horizontal ». Il plaide pour l'abandon d'une clef de voûte de la théorie littéraire occidentale, le privilège du livre et de l'auteur singulier, qui oblige à considérer le texte littéraire paru dans la presse soit comme extrait, soit comme prépublication. Il milite pour une « lecture horizontale », « *treating each issue of a literary journal as an independent literary text and interpreting it as a whole*¹⁷ ». Cela revient à reporter sur la livraison d'un périodique et le concept de livre et le concept d'auteur, devenu pluriel. L'unité du périodique lui-même (numéro, volume ou toute l'histoire du périodique ?), et le fait que la lecture d'un journal ne se fasse pas de la couverture à la dernière page linéairement

15. HOCKS, 1999 ; ZHANG, 2000 ; MITTLER, 2004 ; LAUGHLIN, 2008 ; DENTON, 2008.

16. TSAI, 2010.

17. HOCKS, 2003, p. 128.

et exhaustivement, publicités et colophon inclus, restent problématiques à nos yeux.

POÉTIQUE DU TEXTE DE PÉRIODIQUE

Plutôt que de dissoudre le texte dans le système de signes contradictoires du journal, nous accorderons une importance particulière à tout ce qui, dans les *zawen* de Lu Xun, constitue une poétique du texte de revue ou de journal. Plutôt que de dissoudre l'autonomie du texte dans l'hétéronomie du journal ou de rapporter l'auctorialité du *zawen* à une entité qui serait celle du journal ou de la revue, nous verrons qu'au stade de la publication en revue ou dans la page de journal se dégagent des *zawen* de Lu Xun des effets de sens liés à la matérialité de la revue, à la périodicité saisonnière et à la dimension de chronique.

Les aspects matériels tout d'abord fournissent des éléments de sens et d'élaboration poétique et critique. Ainsi, dans un texte intitulé « Comment écrire [notes prises la nuit 1] » (Zenme xie [Ye ji zhi yi] 怎么写 (夜记之一)), paru dans la revue *Mangyuan* le 10 octobre 1927, Lu Xun donne pour première raison de sa difficulté à écrire pour la revue son papier de trop bonne qualité, raison qu'il admet être « un peu ridicule » mais qui prend plus de sens dans le contexte de l'année 1927, où Lu Xun a vu disparaître plusieurs de ses étudiants communistes dans la campagne de « purification du Parti » menée par le gouvernement nationaliste.

Écrire quelque chose est un problème, comment écrire en est un autre. Cette année je n'ai pas écrit grand-chose, et j'ai donné particulièrement peu de textes à *Plaine sauvage*. Je peux m'en expliquer les raisons. Commençons par une raison qui est un peu ridicule, c'est que son papier est de trop bonne qualité. Parfois vous viennent quelques pensées disparates, à les regarder de près vous vous dites qu'elles n'ont pas beaucoup de sens, vous ne voulez pas aller noircir des pages d'une si parfaite blancheur et cela vous arrête, déprimé. Quant à de bonnes raisons, il n'y en a pas. Ma tête est faite ainsi, pleine d'herbes folles, de pensées superficielles et de vide¹⁸.

Mangyuan, revue littéraire née à Pékin en avril 1925, est d'abord hebdomadaire et distribuée chaque semaine en supplément du grand quotidien

18. Tr. in SÉGUY, 1990, vol. 2, p. 1-18 (traduction modifiée). LU XUN, 2005, vol. 4, p. 19 sq. : « 今年不大写东西, 而写给《莽原》的尤其少。我自己明白这原因。说起来是极可笑的, 就因为纸张好。有时有一点杂感, 仔细一看, 觉得没有什么大意思, 不要去填黑了那么洁白的纸张, 便废然而止了。好的又没有。我的头里是如此地荒芜, 浅陋, 空虚。 »

Jingbao 京报. Sa première mouture est d'une qualité proche de celle du journal. Après huit mois cependant, elle change de périodicité et de forme pour devenir plus épaisse et plus élégante. Les numéros passent de huit pages hebdomadaires à une quarantaine de pages bimensuelles, sur un format de plus petite taille. La feuille de papier journal, divisée en trois bandeaux horizontaux noircis de caractères et peu soignée, sans illustration, est remplacée par une feuille de bon papier où le texte se dispose sur chaque page, ménageant de grandes marges, et laissant aux mots des poèmes leur espace de lisibilité propre, avec parfois des illustrations soignées. Bien que la revue affiche en manifeste un texte du Japonais Hakuson hostile aux postures de l'art pour l'art, c'est désormais, dans sa forme bimensuelle, une revue artistique sobre, ambitieuse. Le papier de la page à laquelle Lu Xun destine son petit texte écrit sur une idée adventice est d'une blancheur spectrale, qui traverse le texte dans le jeu des caractères. On suit dans la trame de l'essai « Comment écrire » le fil qui va de cette page trop blanche de la revue au blanc des os, évoqués à travers les tombes aperçues depuis la fenêtre de l'essayiste – ces tombes qu'il décrit comme « décharnées », « semblables à des os » *guli* 骨立. La littérature, explique Lu Xun, fait ses preuves au fil du temps, lorsque le sang a séché, que les couleurs se sont fanées, et que l'os se dénude.

Le texte est publié dans *Mangyuan* le 10 octobre 1927, jour de l'anniversaire de la fondation de la République (le Double Dix). L'auteur place ainsi la commémoration sous la couleur du deuil, le blanc : les espoirs révolutionnaires sont bien morts en cette fin d'année 1927 où le « changement de direction » après la reconquête des régions du Nord est effectif et où s'est révélée avec violence la scission entre les nationalistes du Guomindang et leurs alliés d'un jour les communistes.

Plus généralement, la matérialité de la revue, qu'il s'agisse de la qualité du papier, de la disposition ou de la typographie, constitue un faisceau de signes que Lu Xun intègre dans ses petites proses critiques. Un des recueils qu'il compose à partir des textes qu'il publie dans la rubrique « Libres propos » du *Shenbao* porte en 1934 le titre *Huabian wenzue* 花边文学 (*La Littérature en dentelles*), qui évoque les ornements typographiques qui encadrent cette rubrique dans la page du journal. Cette bordure de petites croix isole le supplément littéraire du reste du journal et en signale la valeur¹⁹. Ce type d'inscription graphique de l'exception littéraire au sein d'espaces d'inscription régis par la publicité a pu sembler vulgaire à certains contemporains de Lu Xun, qui l'accusent de se laisser corrompre par l'argent, mais lui qui

19. Voir par exemple sur Archive.org le *Shun Pao* du 16 juin 1934. La rubrique des livres propos (*Ziyoutan*) figure p. 19 au centre. Y est publié le petit texte de Lu Xun (ici sous le nom de Mo Zhen) intitulé « Menus plats » (Lingshi 零食 ; repris dans *La Littérature en dentelles*, p. 107-109).

a bataillé des années durant contre la formule de l'« art pour l'art » et qui a mis au fronton de ses revues sa traduction de « Sorti de la tour d'ivoire » d'Hakuson, traite avec désinvolture ce reproche, en le reprenant comme titre de son recueil.

Deuxièmement, l'importance des rythmes saisonniers et la sagacité du regard de naturaliste dans l'œuvre de critique de Lu Xun se comprennent mieux également lorsque l'on se place au niveau des publications périodiques. L'œuvre se trouve saisie dans la tension entre histoire et périodicité naturelle. Elle épouse le rythme des saisons, le calendrier de l'année. Dès le premier numéro de la revue *Mangyuan*, l'écriture est placée sous le signe du temps saisonnier, avec un texte intitulé « Libres propos vers la fin du printemps », qui met en rapport structures sociales et règles de vie des insectes, partant de questions entomologiques, avant d'établir un parallèle critique entre les intellectuels proches du pouvoir et les guêpes eumènes, qui sont capables de paralyser les chenilles pour les garder fraîches et les donner vivantes en pâture à leurs petits. Bien plus tard, en 1933, dans « Pensées d'un début d'automne » (Xin qiu za shi 新秋杂识), c'est toujours à partir d'observations saisonnières que se déploie l'écriture polémique. Observant le comportement des fourmis sur le seuil de sa porte, l'auteur compare les fourmis qui capturent les larves des autres espèces pour en faire des esclaves aux nations qui se servent des peuples comme machines de guerre, dans un contexte de militarisation internationale. Dans un texte de la même saison, Lu Xun met en parallèle les célébrations de l'éclipse de lune et la situation internationale : les Chinois utilisent des pétards pour sauver la lune, « l'arracher de la gueule du Chien du ciel » mais ce bruit de pétards ne saurait faire craindre aux Japonais qui occupent une partie du territoire un sursaut de résistance. Le texte met aux prises histoire humaine et histoire cosmique en moquant la politique du gouvernement qui n'a réagi à l'« Incident de Mukden » qu'en faisant dire des incantations bouddhiques et en faisant appel au Panchen Lama. C'est sur un mode critique et ironique que l'écriture polémique se met au tempo de l'histoire naturelle.

À l'inverse, Lu Xun montre que la commémoration des événements historiques de l'histoire moderne qui, comme la saison, revient annuellement, tend à naturaliser certains événements historiques en leur faisant perdre leur résonance politique. Lu Xun est frappé par l'évidence que les journées de commémoration modernes ne sont que la forme nouvelle prise par le rite. Dans un texte d'octobre 1933 intitulé « Élégie pour le Double Dix » (Shuangshi huaigu 双十怀古)²⁰, Lu Xun liste jour après jour, dans la semaine qui précède la

20. Signé Shipi 史癖 (le « maniaque d'histoire ») et daté du 1^{er} octobre 1933, ce texte est repris dans *Zhun fengyue tan* 准风月谈 (*Propos du vent et de la lune autorisés*), où Lu Xun précise qu'il n'avait pas pu paraître dans la presse au moment de sa rédaction. LU XUN, 2005, vol. 5, p. 337-341.

commémoration de la fondation de la République, les gros titres des journaux ; il brasse les événements politiques, militaires, internationaux, les anecdotes du monde des arts et de l'opéra, les faits divers de société. Cette méthode du découpage et du collage d'extraits de presse (*jiantie* 剪贴), l'auteur la dit bien plus efficace que toutes les méthodes d'écriture proposées dans les manuels. Dans les scansions annuelles des commémorations, les échecs de la période postrévolutionnaire se font jour.

Mais une autre forme de périodicité fait basculer de la publication en revue à la publication en recueils et livres : la fin de l'année dans le calendrier occidental adopté à partir de l'époque républicaine par la Chine marque aussi la fin de cycles d'écriture pour Lu Xun, qui profite des fins d'année pour regrouper en volumes ses textes parus dans la presse. Les *zawen* se réordonnent alors selon d'autres mesures, d'autres temps et idées du temps, dès lors que l'auteur se confronte à l'enjeu de leur durée et cherche à se plier au format du livre.

COMPILER SES ARTICLES EN LIVRES : DÉFENSE ET ILLUSTRATION DU RECUEIL DE *ZAWEN*

La mise en œuvre s'effectue dans le passage désiré, laborieusement et continument pratiqué chez Lu Xun, de l'article de périodique au livre. Le livre de polémiste, recueil ou anthologie, semblerait n'avoir un statut que circonstanciel, fortuit, si le polémiste ne déployait pas un tel luxe de commentaires méta-éditoriaux et s'il ne faisait pas preuve d'une telle conscience éditoriale. Roswell S. Britton et Jean-Pierre Drège, historiens de l'édition et de la presse chinoises pour la période républicaine, considèrent qu'« à l'exception des traductions, presque toutes les œuvres littéraires du début du *xx*^e siècle parurent en extraits, et pour la plupart furent publiées dans des périodiques. Pendant des années, la presse périodique ne laissa guère au livre qu'un travail de réimpression et de publication de manuels scolaires²¹. » Mais on ne peut dire que les *zawen* de Lu Xun soient seulement « prépubliés » en périodiques, ni que les livres ne soient que des réimpressions. Lu Xun ne cesse de revenir sur la question de la compilation et de l'anthologie, à la fois pour critiquer le caractère opportuniste des collections de compilations, de type *congshu*²², qui agglomèrent des textes « d'arrière-boutique » ou des raretés inutiles²³, et pour défendre ses recueils de *zawen*. Il construit peu à peu une véritable réflexion poétique et politique sur l'anthologie.

21. BRITTON, 1966, cité in DRÈGE, 1978, p. 24.

22. LU XUN, 2005, vol. 6, p. 238-240.

23. LU XUN, 2005, vol. 5, p. 283-285.

Dans la préface de son recueil de *zawen* de mars 1934 *Nanqiang beidiao ji* 南腔北调集 (*Accents du Sud mêlés à ceux du Nord*), il s'interroge ainsi sur le statut du recueil : compilation, réimpression ou livre véritable ? Lu Xun s'y défend d'être un Mencken chinois, refusant d'être comparé à ce journaliste satirique américain qui avait fait paraître ses six volumes de *Prejudices* entre 1919 et 1927 avec une régularité suspecte. Lui vient de publier *Wei ziyou shu* (*Écrits de fausse liberté*, octobre 1933). Le recueil *Nanqiang beidiao ji* doit « faire la paire » 配对 avec un troisième recueil qu'annonce la rumeur, *Wu jiang san xu ji* 五讲三嘘集 (*Cinq discours, trois chut*)²⁴. Ce rythme rapide de production et de publication lui vaut les railleries de ceux qui y voient des « trucs », des « ficelles²⁵ ». L'année suivante, le volume *Jiwai ji* 集外集 (*Œuvres hors d'œuvres*, mai 1935) attire sur lui à nouveau bien des critiques. Shi Zhacun 施蛰存, dans un article titré « La Valeur littéraire des *zawen* » (*Zawen de wenyi jiazhi* 杂文的文艺价值), écrit que Lu Xun devrait « regretter ses faits de jeunesse » et publier avec plus de circonspection ses textes de circonstance. Si « au moment de compiler leurs œuvres, [les auteurs] taillaient un peu dans le vif, ce serait une attitude plus responsable à l'égard de leurs propres œuvres²⁶ », ajoute-t-il. Le recueil de 1935 *Jiwai ji* 集外集, littéralement « œuvres hors des œuvres » ou « recueil hors recueils », au titre provocant vu les débats suscités par les précédents volumes, doit plus encore justifier un montage de textes hétéroclites, prosodiques et poétiques, mêlant des origines très diverses et des époques de parution originale éloignées. Il contient en effet trente textes en prose, majoritairement de type essayistique (deux longs essais de jeunesse sur la Grèce et sur la chimie et les rayons X, cinq poèmes en prose à l'allure de fables, un article de 1918 sur la défense du *baihua* et la question de l'*esperanto*, des *zawen* de 1924-1934) ainsi que treize courts poèmes classiques (*shi* 诗) et un texte placé en annexe, qui se compose des douze textes d'éditeur initialement parus dans le mensuel littéraire shanghaien *Benliu* 奔流 (*Torrent*), dirigé par Lu Xun et Yu Dafu 郁达夫 entre juin 1928 et décembre 1929. Dans le recueil, les textes sont classés par genre puis par année, de 1903 à 1930, précédés d'une préface datée de décembre 1934. Les proses critiques sont parfois complétées

24. LU XUN, 2005, vol. 4, p. 427-430 et p. 640-650.

25. *Ibid.*, p. 427 : « 我在私塾里读书时，对过对，这积习至今没有洗干净，题目上有时就玩些什么《偶成》，《漫与》，《作文秘诀》，《捣鬼心传》，这回却闹到书名上来了。这是不足为训的。 »

26. « 他（鲁迅）是不主张‘悔其少作’的，连《集外集》这种零碎文章都肯印出来卖七角大洋；而我是希望作家们在编辑自己的作品集的时候，能稍稍定一下去取。因为在现今出版物蜂涌的情形之下，每个作家多少总有一些随意应酬的文字，倘能在编集子的时候，严格地删定一下，多少也是对于自己作品的一种郑重态度。 » Cité in LU XUN, 2005, vol. 6, p. 450 (notes).

des pièces documentant la polémique : lettre accusatrice, réponse, etc. Dans sa préface, Lu Xun répond à Shi Zhicun :

On dit que le bon écrivain chinois est celui qui généralement « regrette ses faits de jeunesse²⁷ » : au moment de rééditer ses œuvres, il fera tout son possible pour supprimer les productions de sa jeunesse ou il brûlera tout. Ce jeune homme devenu adulte qui voit ses fesses de bébé à l'air, comme on tient une photographie du bout des doigts, me semble avoir honte de sa propre naïveté car il se sent atteint dans sa dignité actuelle – il croit donc qu'il peut le cacher, que mieux vaut ça. Mais moi, bien que j'éprouve de la honte de mes « faits de jeunesse », je n'en ai jamais eu le regret. Les fesses à l'air, la photo tenue du bout des doigts, cela fait rire bien sûr, mais il y a là aussi l'innocence de l'enfance, et ce qui ne saurait être dit du temps qui la sépare de la vieillesse. De plus, qui ne fait rien de sa jeunesse ne saura rien faire non plus arrivé à la vieillesse, je le crains ; alors à quoi bon les regrets²⁸ ?

Dans une autre préface, celle donnée au recueil *Sanxianji* 三闲集 (*Les Trois Loisirs*, septembre 1932), Lu Xun répond au « dégoût [que les] auteurs qui ont de hautes ambitions » ressentent face aux 杂感 *zagan*, et critique la précipitation dans laquelle ces « lettrés de haut niveau » se débarrassent de leurs écrits polémiques et se retirent du combat dès qu'ils sont visés par la presse²⁹. L'étiquette de « miscellaniste » (*zaganjia*, littéralement de « spécialiste des impressions variées »), n'est pas très louangeuse, notamment chez les membres du groupe *Xinyue* 新月 (Croissant), et rappelle le péjoratif « polygraphe » en français. Qui s'y adonne occasionnellement, pour les besoins d'une cause, n'a guère envie de conserver ces textes dans son œuvre complète. Par ailleurs,

27. 悔其少作, citation de la « Lettre au marquis de Linzi » (Da Linzi hou jian 答临淄侯牋) de Yang Mang 杨莽, auteur de l'époque des Trois Royaumes. Cf. LU XUN, 2005, vol. 7, p. 6, n. 2.

28. *Ibid.*, p. 3 : « 听说：中国的好作家是大抵“悔其少作”的，他在自定集子的时候，就将少年时代的作品尽力删除，或者简直全部烧掉。我想，这大约和现在的老成的少年，看见他婴儿时代的出屁股，衔手指的照相一样，自愧其幼稚，因而觉得有损于他现在的尊严，——于是以为倘使可以隐蔽，总还是隐蔽的好。但我对于自己的“少作”，愧则有之，悔却从来没有过。出屁股，衔手指的照相，当然是惹人发笑的，但自有婴年的天真，决非少年以至老年所能有。况且如果少时不作，到老恐怕也未 必就能作，又怎么还知道悔呢？ »

29. LU XUN, 2005, vol. 4, p. 3 : « 但粗粗一想，恐怕这“杂感”两个字，就使志趣高超的作者厌恶，避之惟恐不远的了。有些人们，每当意在奚落我的时候，就往往称我为“杂感家”，以显出在高等文人的眼中的鄙视，便是一个证据。还有，我想，有名的作家虽然未必不改换姓名，写过这一类文字，但或者不过图报私怨，再提恐或玷其令名，或者别有深心，揭穿反有妨于战斗，因此就大抵任其消灭了。 »

la variété et l'abondance des matériaux rendent le travail du compilateur fastidieux. La préface de Lu Xun évoque la recherche laborieuse des textes dans les vieux journaux et revues, le découpage, le collage, en plein bombardement japonais sur Shanghai, le 28 janvier 1932 – celui-là même qui détruisit une partie des collections de la Commercial Press.

Pourtant, le livre de polémiste se donne justement aussi une fonction d'archivage, d'enregistrement de l'histoire, parallèle à l'affirmation de formes stylistiques, comme l'écrit Lu Xun dans la préface de *Qiejieting zawen* 且介亭杂文 (*Essais du pavillon de semi-concession*) :

(...) [S]i on [...] classe [les textes] selon les époques auxquelles ils ont été écrits, sans tenir compte de leur forme, ils se rangent dans la catégorie des « miscellanées ». La classification est utile dans l'étude du style ; la disposition chronologique aide à saisir le fond historique (...) ³⁰

Les recueils sont, dans cette préface de 1935, rapprochés de la mode de la biographie littéraire des auteurs classiques. Genre impur, miroir historique déformant, les miscellanées n'ont ni la noblesse ni la visée totalisatrice de l'épopée. Ni « épopée » *shishi* 史诗³¹ ni « cassettes éclatantes » *babao xiang* 八宝箱, les textes des miscellanées regroupent « clous et tuiles » et sont l'œuvre non d'un « héros » mais d'un « camelot³² ».

Au-delà de l'affirmation de la légitimité du texte polémique comme forme littéraire et comme partie de l'œuvre, le recueil permet aussi de mettre en scène, comme au théâtre, la polémique et ses acteurs, en réunissant les nombreux textes parus sous divers pseudonymes. Le tout n'est pas seulement de rétablir l'intégrité de l'auteur et de son œuvre, mais de scénographier les guerres de plume, les jeux de masque et de pseudonymie, et au passage de dénoncer certaines pratiques de lettrés qui confinent à la délation. Le stade de la publication en recueil permet de signaler les passages qui ont été censurés dans la presse, de montrer la censure à l'œuvre et ses effets sur la lisibilité du texte, mais aussi de s'appuyer sur les jeux typographiques inspirés par la censure pour inventer de nouveaux outils critiques. Lu Xun compare les systèmes de censure

30. Tr. in LOU SIN, 1976, vol. 2, p. 301-303. LU XUN, 2005, vol. 6, p. 3 : « (...) 如果编年, 那就只按作成的年月, 不管文体, 各种都夹在一处, 于是成了“杂”。分类有益于揣摩文章, 编年有利于明白时势 (...) »

31. L'épopée n'est pas une référence ici à Homère mais aux vingt-quatre histoires dynastiques chinoises.

32. *Ibid.*, p. 4 : « 当然不敢说是诗史, 其中有着时代的眉目, 也决不是英雄们的八宝箱, 一朝打开, 便见光辉灿烂。我只在深夜的街头摆着一个地摊, 所有的无非几个小钉, 几个瓦碟, 但也希望, 并且相信有些人会从中寻出合于他的用处的东西。 »

chinois et japonais, les effets de la censure visible ou invisible, de l'autocensure qui produit des textes déjà « désossés³³ » *meiyou guqi de wenzhang* 没有骨气的文章, mais aussi de la censure qui sert de prétexte au style amphigourique de certains auteurs. Dans les recueils des années 1930, il ajoute de longs appendices qui excèdent la simple postface : lettres, textes valant pour référence, attaques d'adversaires. Dans les marges de ces appendices, il insère des titres calembours, qui constituent une vraie scénographie du conflit³⁴.

C'est au nom de l'exactitude historique et de la complétude du « tableau » que ces inclusions sont justifiées, mais aussi par la vertu argumentative de la comparaison : les écrits importés dans l'œuvre font figure de faire-valoir, semblables aux pages consacrées aux « mauvais fonctionnaires et aux ministres perfides » dans les histoires officielles, avoisinant les pages consacrées aux « bons fonctionnaires et aux grands reclus de ce monde ». L'auteur polémiste, anthologiste de son œuvre, assume une fonction d'archiviste, face à ses adversaires, eux-mêmes manipulateurs de l'histoire :

Ils n'admettront jamais que l'on fasse connaître leurs ruses à la postérité. Non seulement, après l'événement, ils le feront disparaître, mais, sur le moment, ils chercheront même à s'esquiver ; et ceux qui établissent des recueils estimeront qu'il s'agit là de camelote qui ne vaut pas la peine d'être conservée. Il ne nous reste finalement que les écrits d'une des parties et rien qui permettrait de saisir le contraste. Ce qui fait que tous les écrits militants de cette époque paraissent être sans but, comme des apostrophes aux absents³⁵.

La valeur de l'œuvre change en fonction de la présence ou de l'absence de ces documents de contexte. Introduire les textes des adversaires n'est donc pas leur faire trop d'honneur dans l'histoire littéraire, c'est s'assurer que sa propre œuvre ne soit pas dévaluée par la perte du contexte polémique qui en justifiait l'ardeur. Les *addenda* seront pour les générations à venir, estime Lu Xun, de même valeur que « les multiples monstres dont Yu le Grand imposa la forme à ses tripodes de bronze³⁶ ».

33. LU XUN, 2005, vol. 5, p. 437. Tr. in LUXUN, 1987, p. 22 sq.

34. Voir par exemple le jeu sur le caractère *tong* 通 (« logique, cohérent ») dans les appendices de *Wei ziyou shu* 伪自由书, in LU XUN, 2005, vol. 5, p. 22-28.

35. LU XUN, 1986, p. 247. LU XUN, 2005, vol. 6, p. 445 : « 所用的技俩, 也是决不肯任其流传的, 不但事后要它消灭, 就是临时也在躲闪; 而编集子的人又不屑收录。于是到得后来, 就只剩了一面的文章了, 无可对比, 当时的抗战之作, 就都好像无的放矢, 独个人在向着空中发疯。 »

36. *Ibid.* « 所以我以为此后该有博采种种所谓无价值的别人的文章, 作为附录的集子。以前虽无成例, 却是留给后来的宝贝, 其功用与铸了魑魅罔两的形状的禹鼎

Les postfaces de *Nanqiang beidiao ji* et de *Zhun fengyue tan* 淮风月谈 (*Propos du vent et de la lune autorisés*) constituent ainsi un montage textuel d'une longueur très anormale, qui donne du monde littéraire une chronique étalée dans la durée. Celle de *Wei ziyou shu* retrace les débats autour du supplément littéraire du *Shenbao* « Libres propos » 自由谈, dans un contexte de négociation du pouvoir entre différentes orientations littéraires et politiques : des écrivains de gauche traducteurs des théoriciens russes et auteurs de textes de critique sociale et littéraire ou de satires (comme Lu Xun), aux écrivains de « littérature canards mandarins et papillons », en passant par les auteurs de romans « d'amours tri- et quadrangulaires », mais aussi par de jeunes auteurs désireux de rompre avec le style satirique contourné de leurs aînés. La postface, fonctionnant par juxtaposition de textes rapidement commentés, déroule les fils de plusieurs polémiques sur un mode paratactique, en se passant de toute construction. Mais la logique de ces appendices est organique :

Un critique du journal *Nouvelles sociales* prétendait que la véritable intention de la publication de mon livre était de donner matière à une postface, la queue étant plus importante que le corps. C'est un malentendu. Mes divers écrits décrivent souvent un nez, une bouche, un poil, mais réunis, ils forment une figure presque complète. Nul besoin de lui ajouter quoi que ce soit. Cependant, si on lui ajoutait une queue, elle n'en serait que plus complète. Mon souhait d'écrire cette postface s'explique, hormis par le fait que ma profession est d'être écrivain (*nongbi de ren* 弄笔的人), par mon désir de compléter la figure décrite dans ce livre en une forme concrète : mais celui-ci n'est pas « entièrement de faire une queue »³⁷.

相同。» Les figures fondues dans le bronze des tripodes par l'Empereur Yu comme moyen didactique et moral sont peut-être à la conception chinoise de l'utilité de l'art ce que les raisins de Zeuxis sont à la conception européenne de la *mimésis*. L'expression *zhuding xiangwu*, 铸鼎象物 tirée du *Zuozhuan*, est utilisée dans la préface de l'Ermite du Jardin de l'Éveil dans le roman satirique *Rulin waishi* 儒林外史 (*Chronique indiscrette de la forêt des lettrés*) : l'image utilisée par Lu Xun est donc aussi, indirectement, une référence aux pouvoirs de la satire, qui peint les esprits malfaisants, les « gobelins des monts et esprits malins des rocs et des arbres » (DARS & CHAN, 2001, p. 219).

37. Tr. in RYU, 1992, p. 230 (postface de 淮风月谈). LU XUN, 2005, vol. 5, p. 402 : « (...) 总要动笔之外, 只在要这一本书里所画的形象, 更成为完全的一个具象, 却不是“完全为了一条尾巴” » L'édition chinoise indique que la recension évoquée ici reprochait au précédent recueil de Lu Xun (*Wei ziyou shu*) son prix trop élevé au regard de son faible apport. Le critique suggérait que « tout le volume n'était composé qu'en vue de sa (queue) postface, pour porter le coup fatal qui assurerait son trône dans la scène littéraire » 他完全是为了这条尾巴, 用来稳定他那文坛宝座的回马枪.

Ainsi, si la création littéraire inclut *inventio* et *dispositio*, le travail de compilation et d'anthologie relève pleinement de la création. Une dernière étape consiste à associer, en vue d'une lecture comparative et critique, ces deux temps de publication, la revue, le livre.

ALLER-RETOUR ENTRE LE PÉRIODIQUE ET LE LIVRE : TRESSER LE POLITIQUE, L'ÉTHIQUE, L'ORDRE DU LANGAGE

Prenons un exemple. Le recueil *Erxin ji* 二心集 [*Les Deux Cœurs, Double Loyauté* ou *Double Allégeance*], paru en octobre 1932³⁸ aux éditions *Hezhong shudian* 合众书店 [Union] de Shanghai, tricote des textes issus principalement de trois revues littéraires shanghaiennes dont la durée de vie n'excéda pas quelques mois : *Mengya* 萌芽 [Bourgeons, janvier-mai 1930], *Beidou* 北斗 [Grande ourse, septembre 1931-juillet 1932] et *Shijietou* 十街头 [Carrefour, décembre 1931-janvier 1932]. Les textes de ce recueil datent donc de 1930-1931 : Lu Xun s'est installé à Shanghai après quelques mois dans le Sud, où il a assisté à la répression par les nationalistes de leurs anciens alliés communistes. Shanghai est une ville caractérisée par la présence coloniale et par le dynamisme économique et culturel. Le gouvernement nationaliste est, dans ces années-là, établi à Nanjing, car le Nord-Est de la Chine est occupé par les Japonais. Quant au monde littéraire, il est agité par l'opposition entre « littérature nationaliste » et « littérature prolétarienne » (la société « Création »), à quoi s'ajoute une opposition plus ancienne avec le groupe « Croissant », de l'école de Pékin, qui a dû s'exiler à Shanghai et qui incarne une position humaniste et universaliste, contre toute imposition d'un sens politique ou de déterminants sociaux à la littérature. Lu Xun, qui a traduit Lounatcharski et Plekhanov en 1929 et s'est rallié à la stratégie d'union de la gauche (la Ligue des écrivains de gauche est fondée en 1930), ne reprend cependant à son compte les slogans ni des uns ni des autres mais s'affirme « dissident » à l'égard de tous³⁹.

Comment le recueil *Erxin ji* réorganise-t-il les textes parus en périodiques ? Dans le numéro 2, daté du 20 octobre 1931, de la revue *Beidou*, dirigée par Ding Ling 丁玲, avait été publié un ensemble de quatre petits textes indiqués au sommaire comme des « notes au fil du pinceau » :

38. Rapidement interdit, il reparut dans une édition expurgée de seize textes en octobre 1934, sous le titre *Shilingji* 拾零集 (*Anecdotes*). Dix-sept textes sur trente-deux (du recueil intégral) sont traduits en français, dans les anthologies LU XUN, 1976, 1977, 1982, 1985.

39. Voir DAVIES, 2013, chap. 2 « The Shanghai Haze ».

- 《以脚报国》 / 冬华 *Yi jiao baoguo* [Se dévouer à la patrie par les pieds], signé Donghua
- 《社会现象一瞥》 / 开时 *Shehui xianxiang yipie* [Aperçu sur le phénomène social], signé Kaishi
- 《路旁的草地》 / 开时 *Lupang de caodi* [De l'herbe au bord de la route], signé Kaishi
- 《唐朝的钉梢》 / 长庚⁴⁰ *Tangchao de dingshao* [Suivre à la trace, sous les Tang], signé Changgeng

Le premier et le quatrième figureront dans *Erxin ji* et seront donc reconnus comme de Lu Xun. Le premier traite du voyage en Europe d'une jeune étudiante chinoise, Yang Manhua, qui, dans son récit, s'insurgeait contre les préjugés des Belges sur la Chine (toutes les femmes y auraient les pieds bandés et le pays connaîtrait un chaos militaire sans nom). Pour Lu Xun-« Donghua » 冬华 l'optimisme nationaliste de Yang Manhua est forcé, et la Chine n'a guère progressé sur le plan des droits des femmes depuis la révolution de 1911. Le nom de plume adopté par Lu Xun associe *dong* 冬 (l'hiver) et *hua* 华 (la culture chinoise), soit une Chine restée dans l'hiver, ou bien les antonymes *dong* et *hua* (« hivernal » et « florissant, prospère »), créant un oxymore ironique. Le deuxième texte glose deux expressions modernes employées par les jeunes gens à Shanghai, *dingshao* 钉梢, « suivre, escorter quelqu'un » et *bantan* 板谈, « engager la conversation ». Lu Xun-Changgeng 长庚⁴¹ trouve un équivalent en chinois classique (*zhuinie* 追蹊) et s'appuie sur un classique pour rappeler que les discussions s'engagent souvent sur des insultes, ce qui, d'une analyse sociolectale, le reconduit à la polémique. Entre ces deux petits textes, figuraient dans la revue deux autres brefs textes, le premier de nature factuelle, rendant compte de l'assassinat par la police chinoise de deux jeunes gens lors de manifestations contre l'invasion des provinces du Nord par le Japon ; le second, plus essayiste, décrivant les expressions idiolectales modernes en vigueur dans les échanges entre habitants de la ville natale de l'auteur, ainsi que les prairies des bords de route, couvertes de fleurs et de plantes printanières où butinent

40. *Beidou* 北斗 [*Grande Ourse*], 20 octobre 1931, vol. 1, n° 2, p. 113-117.

41. *Changgeng*, que Lu Xun utilisera encore en 1934-1935, littéralement « longue année *geng* », fait référence à une année du cycle de soixante ans de l'astrologie classique chinoise. La Révolte des Boxers (1900) se dit *gengzi guobian* 庚子国变, et *gengzi peikuan* 庚子赔款 désigne les réparations versées aux puissances occidentales suite à cette Révolte, et qui furent utilisées en partie pour financer les études de Chinois à l'étranger, d'où leur mention dans les polémiques de Lu Xun sur Hu Shi. *Changgeng* serait aussi, selon Li 2006, le nom bouddhique donné à Zhou Shuren (Lu Xun) dans son enfance.

abeilles et papillons⁴². Ce texte s'achève sur l'évocation de l'insouciance du papillon, qui ignore les événements politiques ou s'en soucie peu, préférant le retrait de l'ermite. Il y avait donc une continuité, dans cet ensemble de textes : les deux premiers, de type documentaire, consacrés à l'évocation d'une Chine encore archaïque (dans ses mœurs à l'égard des femmes, et dans les assassinats des jeunes gens par la police) ; les deux suivants, de type plus essayiste, associant analyses linguistiques et évocation indirecte des troubles politiques actuels.

Le numéro 3 de la revue *Beidou* (20 novembre 1931) donnait deux petits textes de *Donghua*, annoncés dans le sommaire comme des « notes au fil de la plume sur la littérature » *wenyi suibi* 文艺随笔, et qu'on retrouve dans le recueil *Erxin ji* : « La Nouvelle “Femme-commandante” » (Xin de « nüjiang » 新的“女将”) et « Propagande et posture théâtrale » (*Xuanchuan yu zuoxi* 宣传与做戏)⁴³. Ils sont directement dans la continuité de celui signé du même nom dans le numéro précédent [« Se dévouer à la patrie par les pieds »], portant tous deux sur la compromission des femmes dans des fonctions de représentation propagandiste. Dans le second, il est de nouveau question du voyage de Yang Manhua en Belgique et de la question de la disparition des pieds bandés en Chine : pour l'auteur, c'est mentir que de faire croire que les femmes chinoises en soient toutes arrivées à porter des chaussures en cuir à talons – symbole de la modernisation de Shanghai.

La composition en volume intercale dans cette série de textes un essai qui était à l'origine la préface que Lu Xun, sous le nom *Tang Fengyu* 唐丰瑜, avait donnée à la traduction chinoise de *Eve's Diary* (1906) de Mark Twain⁴⁴. L'ordre des textes dans le recueil *Erxin ji* est donc le suivant :

《以脚报国》	[Se dévouer à la patrie par les pieds]
《唐朝的钉梢》	[Suivre à la trace, sous les Tang]
《“夏娃日记”小引》	[Petite Introduction à <i>Journal d'Ève</i>]
《新的“女将”》	[La Nouvelle « femme-commandante »]
《宣传与做戏》	[Propagande et posture théâtrale]

42. Ces deux textes (« Aperçu sur un phénomène social » et « Prairie au bord de la route », signés Kaishi), repris nulle part et dont le style diffère beaucoup des textes de Lu Xun, sont sans doute d'un autre auteur, mais dont nous n'avons pu retrouver l'identité.

43. *Ibid.*, p. 343-346.

44. *Ibid.*, p. 340-342 : « Brève introduction à *Journal d'Ève* » (« Xiawa riji » xiaoyin “夏娃日记”小引), paru dans la traduction de Li Lan 李兰 en octobre 1931 à Shanghai, aux éditions Hufengshuju 湖风书局.

« *Changgeng* » revient dans le n° 4 de *Beidou* (20 décembre 1931) où il signe « De quelques traductions “fluides” » (Ji tiao « shun » de fanyi 几条 <顺>的翻译), et « Vent, cheval, vache » (Feng ma niu 风马牛) ; puis dans le numéro suivant (n° 1 de la deuxième série, 20 janvier 1932) avec « Voilà encore un passage de traduction “fluide” » (Zilai yi tiao « shun » de fanyi 再来一条“顺”的翻译). Désormais, les textes sont qualifiés au sommaire de *piping* 批评 (critiques), et ne figurent plus dans la rubrique terminale des « notes au fil du pinceau ». Ces trois textes sont repris successivement dans *Erxin ji*⁴⁵. Comme « Suivre à la trace, sous les Tang » (Tangchao de dingshao 唐朝的钉梢), signé du même nom, ils portent sur des questions de langue, ici plus précisément de traduction : Lu Xun, qui plaide par ailleurs pour une traduction « dure », c’est-à-dire littérale, proche de la structure grammaticale de la langue d’origine, dit ici privilégier le critère de « fiabilité » à la lisibilité aisée (*shun* 顺 : « fluide ») qui nécessite de lisser le texte, souvent au risque du faux sens. « Vent, cheval, vache » donne des exemples de traductions fluides, apparemment sans erreur, mais qui laissent glisser le sens. Ce qui n’apparaît pas dans le recueil, c’est que ces trois textes sur la traduction étaient accompagnés, dans la revue, de traductions faites par Lu Xun, sous d’autres noms. Dès le n° 3 de la première série, sous le nom de *Suiluowen* 隋洛文, Lu Xun donnait un passage de la pièce didactique de Lounatcharski *Don Quichotte libéré*⁴⁶ ; dans le numéro suivant, il traduisait un essai de « Barin » « “L’histoire littéraire” de Mehring⁴⁷ » qu’il signait du nom utilisé pour sa préface du *Journal d’Ève*.

Dans le numéro de *Beidou* de janvier 1932, outre le texte « Encore un passage de traduction “fluide” », signé *Changgeng*, on trouve un autre texte « de Lu Xun », sous un autre nom : l’essai « Les Nouveaux Don Quichotte de la République chinoise » (Zhonghuaminguo de xin « Tang • Jihede » men 中华民国的新“堂•吉何得”们), signé *Butang* 不堂, soit « pas Don⁴⁸ », sans doute en référence à la place de Don Quichotte dans la critique de Lounatcharski⁴⁹. Lu Xun-*Butang* ici teste une acclimatation éventuelle du donquichottisme en Chine. La doctrine du Juste Milieu rend, à son sens, les Chinois peu susceptibles de donquichottisme. Peut-être toutefois la « Ligue des jeunes renforts », qui veut aller la fleur au fusil – et sans fusils – combattre

45. *Ibid.*, p. 350-360.

46. « Don Quichotte libéré » (Bei jiefang de Tang•Jihede 被解放的堂•吉何德), in LU XUN, 2008, vol. 8, p. 438-448.

47. *Ibid.*, p. 449-452.

48. LU XUN, « Les Nouveaux Don Quichotte de la République chinoise », tr. in LU XUN, 1985, p. 149-151.

49. Lounatcharski écrit dans son *Histoire de la littérature européenne occidentale* : « Nous autres communistes, nous sommes les seuls à pouvoir faire en sorte que les plus hauts idéaux de l’humanité, au lieu de rester quichottesques, deviennent des réalités » (cité in AUBRUN, 1951).

le Japon, est-elle composée de Don Quichotte modernes. Mais ce sont de faux combattants pour de faux combats, et l'on se retrouve à faire du tourisme dans le Nord-Est. La figure de Don Quichotte revient de manière récurrente dans l'œuvre de Lu Xun et dans les revues auxquelles il participe, lui qui dès 1928 citait le « Don Quichotte libéré » dans un article sous forme de lettre où il critiquait tout héroïsme, les mots creux des idéologues, et appelait son correspondant à ne pas délaissier les questions matérielles pour se jeter dans la révolution, mais à se garantir en premier lieu à soi-même et à ses proches une survie⁵⁰.

Lu Xun publie aussi dans ce même numéro de *Grande Ourse* (20 janvier 1932), sous son nom public cette fois (Lu Xun), une « Réponse à la revue *Grande Ourse* » (Da Beidou zazhishe wen 答北斗杂志社问), qui donne, en huit points d'une liste qui rappelle celle de Walter Benjamin dans *Einbahnstrasse* (*Sens unique*), les conseils du maître pour écrire des fictions : beaucoup observer, écrire de manière ramassée, préférer le croquis au roman, ne pas se fier aux critiques chinois, lire beaucoup de littérature et de critique étrangères, ne pas croire aux recettes littéraires⁵¹. Dans le recueil *Les Deux Cœurs*, ce texte forme avec la « Réponse à la revue *Collégiens* » un diptyque⁵².

Ce tricotage de jeux de noms cesse avec les bombardements japonais de Shanghai en février-mars 1932. Le deuxième numéro de la deuxième série de *Beidou* ne paraît que le 20 mai 1932 et c'est le dernier. Très court, il a l'allure d'un manifeste, signé des grands noms de la gauche littéraire, Ding Ling, Mao Dun, Lu Xun. Celui-ci y publie le texte « Nous ne serons pas dupes plus longtemps » (Women bu zai shoupian le 我们不再受骗了)⁵³ qu'il choisit, lors de la publication en recueils, de séparer des autres textes de la revue, et de publier dans *Nanqiang beidiao ji*, paru bien plus tard (mars 1934), au sein d'une série de textes sur la situation en URSS. Lu Xun s'y demande s'il faut déduire des exportations de blé et de pétrole, et des rapports sur les expositions artistiques à Moscou que la situation est « saine » en URSS ou simplement adopter une position bienveillante envers l'URSS parce que les pays capitalistes ne font guère mieux, que les temps sont durs et que l'espoir est

50. Tr. in LU XUN, 1985, p. 21-30. Lounatcharsky y était désigné comme « le commissaire soviétique à l'enseignement ». Lu Xun y soulignait aussi que le dicton « la fin justifie les moyens », à tort perçu comme un principe communiste, était la grossière erreur de gens peu brillants. Lu Xun s'agacera ailleurs d'une caricature où il était représenté en Don Quichotte chinois, caricature par laquelle Ye Lingfeng illustre son caractère double, à la fois *yin* et *yang*, d'individualiste perdu dans l'ivresse et de combattant armé (cf. SÉGUY, 1990, vol. 2, p. 105-115).

51. Tr. in LU XUN, 1985, p. 155 sq.

52. LU XUN, 2005, vol. 4, p. 372.

53. Tr. in LU XUN, 1985, p. 173-175 ; in LU XUN, 1977, p. 157-159 ; in LOU SIN, 1976, vol. 2, p. 24-27.

permis. Les valeurs humanistes n'ont pas porté leurs fruits. C'est un texte où Lu Xun verse pour une fois dans une forme d'historicisme, semblant justifier les longues queues pour se nourrir, et la mort de faim des intellectuels par la fin des classes à venir, et la réussite finale du prolétariat. C'est aussi un des rares textes monocordes et sans ironie, qui recourt à un lexique simple (« laquais des impérialistes »...). Ce ton d'indignation aurait détonné parmi les textes pleins de doubles sens et finement articulés repris dans *Erxin ji*, un recueil placé dès son titre sous le signe de l'équivoque. En lieu et place de cet ultime essai de *Beidou*, on trouve dans *Erxin ji* le texte d'une préface que Lu Xun avait donnée à un projet de traduction anglaise de son recueil de poèmes en prose *Yecao*⁵⁴. Il y expliquait son abandon de la forme ambiguë et symbolique des poèmes en prose par les bouleversements de l'époque, qui l'avaient poussé vers l'essai polémique (*zawen*).

Un nouvel ordre discursif se met donc en place dans le recueil. Après la séquence autour du patriotisme féminin, une nouvelle séquence de sens se construit, qui repose sur un chiasme. L'ordre du recueil est ici le suivant :

- « Apprendre est difficile, agir aussi » (*Carrefour*, 11 déc. 1931, signé *Peiwei*)
- [« De quelques traductions “fluides” »] (*Grande Ourse*, 20 déc. 1931, signé *Changgen*)
- [« Vent cheval vache »] (*Id.*)
- [« Voilà encore un passage de traduction “fluide” »] (*Grande ourse*, 20 janv. 1932, *Changgen*)
- « Les nouveaux Don Quichotte de la République chinoise » (*Id.* mais signé *Butang*)
- « Préface à l'édition anglaise des Herbes sauvages » (première publication)
- « Vivent les travailleurs intellectuels » (*Carrefour*, 5 janv. 1932, *Peiwei*)⁵⁵

La stratégie du recueil *Erxin ji* est d'entrelacer les textes de *Carrefour* et de *Grande Ourse*, les différents pseudonymes, tout en réalisant ici un chiasme où se réfléchissent les questions de traduction et de politique. En effet, la lecture

54. Tr. in LUXUN, 1982, p. 38. La publication de la traduction anglaise fut abandonnée après le bombardement de fin janvier 1932, au cours duquel l'incendie des Presses commerciales de Shanghai détruisit une grande partie des stocks.

55. LU XUN, 2005, vol. 4, p. 347-368. « Apprendre est difficile, agir aussi » (*Zhi nan xing nan zhi nan xing nan*), tr. in LU XUN, 1985, p. 146-148 ; « Vivent les travailleurs intellectuels ! » (« *Zhishi laodongzhe* » wansui “*智识劳动者*”万岁), tr. in LU XUN, 1977, p. 155 sq. Il est inutile de souligner que la dispersion des textes traduits dans des anthologies différentes et l'abandon des textes sur la traduction invisibilisent tout ce travail de composition.

linéaire du recueil fait émerger un jeu de miroir où se diffractent les différents sens du caractère 顺 *shun*. Dans cette construction, les deux textes extérieurs, publiés à l'origine sous le pseudonyme *Peiwei* 佩韦 dans la revue *Carrefour* portent directement sur l'actualité politique, le rapport des intellectuels avec le pouvoir, la création de l'État fantoche du Mandchoukouo dans les provinces du Nord-Est occupées par le Japon, les conséquences de l'« incident » du 18 septembre 1931 (« incident de Mukden »), nouvelle étape dans l'expansion japonaise, qui annonce le bombardement de Shanghai fin janvier de l'année suivante. Dans « Vivent les travailleurs intellectuels », il est toujours question du contexte de l'après 18 septembre, et des rapports triangulaires entre puissance japonaise, gouvernement-parti du Guomindang et intellectuels de gauche. Entre les deux, les textes sur la traduction semblent être des textes techniques, de spécialistes, où l'on retrouve le débat universel entre traduction cibliste et traduction sourcière. Mais le caractère *shun* qui désignait dans ce débat la traduction cibliste – qui offre un texte lisse, harmonieux et « fluide » –, est employé dans « Vivent les travailleurs intellectuels », dans un sens cette fois politique, pour dire le caractère « soumis », « docile » du gouvernement. Le Japon explique ces « incidents » des années 1931-1932 par le manque de docilité, de souplesse (*shun*), du gouvernement chinois et par les exactions commises par des Chinois sur les Japonais. Les intellectuels de gauche chinois jugent au contraire le gouvernement bien soumis (*shun*) et sa politique erratique de résistance par la non-résistance au Japon fort critiquable. Le caractère *shun* en vient donc à dire tout à la fois le caractère lisse et faux, souvent plein d'erreurs pernicieuses, des traductions ciblistes, et le caractère soumis, docile (malgré les rodomontades) de la politique du Guomindang. La lecture linéaire du recueil éclaire réciproquement les débats linguistiques et politiques.

Contrairement à ce que laisse entendre le *za* de *zawen*, les essais polémiques de Lu Xun ne sont ni des fourre-tout ni des pots-pourris. Ils présentent au contraire des effets de composition serrés : ils ne cessent de jouer avec leur cadre éditorial, que ce soit au stade de la publication périodique (dans une revue littéraire élégante ou dans un grand quotidien commercial) ou lors de la publication en recueil qui recompose l'ordre du discours non seulement par le jeu du paratexte (titre, préface, postface, *addenda* éventuels), mais aussi par la succession de textes qui avaient paru dans des lieux et sous des noms de plume différents, où se révèlent des échos significatifs. Le recueil ne peut donc s'analyser comme une simple réimpression à visée conservatoire, bien que l'auteur le suggère parfois lui-même. C'est plutôt une relance du geste polémique, qui tisse des liens poétiques et politiques à travers les sujets traités et par le biais de mots ou d'expressions dont le sens idiomatique s'est cristallisé au fil des textes.

BIBLIOGRAPHIE

- AUBRUN Charles-Vincent, 1951, « Ludmilla Buketoff Turkevich, *Cervantes in Russia* », in *Bulletin hispanique*, vol. 53, n° 53-54, p. 443, n. 1.
- BÊ DUC Georges, 2010, *Zhou Zuoren et l'essai chinois moderne*, L'Harmattan, « Palinure », Paris, 524 p.
- BENJAMIN Walter, 1988, *Sens unique*, précédé de *Une enfance berlinoise*, tr. Jean Lacoste, nouvelle édition, Maurice Nadeau, Paris, 313 p.
- BRITTON Roswell S., 1966, *The Chinese Periodical Press, 1800-1912* (1933), Ch'eng-wen Pub. Co., Taipei, 151 p.
- DARS Jacques & CHAN Hingho, 2001, *Comment lire un roman chinois*, Philippe Picquier, Arles, 277 p.
- DAVIES Gloria, 2013, *Lu Xun's Revolution*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 408 p.
- 54
DENTON Kirk A. & HOCKX Michael (dir.), 2008, *Literary Societies of Republican China*, Lexington Books, Lanham MD, 591 p.
- DING Ling 丁玲 (dir.), 1931, *Beidou* 北斗 [Grande Ourse], 2 vol.
- DRÈGE Jean-Pierre, 1978, *La Commercial Press de Shanghai, 1897-1949*, Collège de France, Institut des hautes études chinoises, « Mémoires de l'Institut des hautes études chinoises », Paris, 283 p.
- HOCKX Michel, 1999, "Playing the Field: Aspects of Literary Field in the 1920s", in HOCKX Michael (dir.), *The Literary Field of 20th Century China*, Curzon, Richmond, p. 61-78.
- HOCKX Michel, 2003, *Questions of Style: Literary Societies and Literary Journals in Modern China, 1911-1937*, Brill, Leiden, Boston, 310 p.
- HSIA Tsi-An, 1968, *The Gate of Darkness: Studies on the Leftist Movement in China*, University of Washington Press, Seattle, 266 p.
- KAFKA Franz, 1954, *Journal*, tr. Marthe Robert, Bernard Grasset, Paris, 684 p.

- LAUGHLIN Charles A., 2008, *The Literature of Leisure and Chinese Modernity*, University of Hawai'i Press, Honolulu, 242 p.
- LEE (LI) Leo Oufan, 1985, *Lu Xun and his Legacy*, University of California Press, Berkeley, 324 p.
- LEE (LI) Leo Oufan, 1987, *Voices from the Iron House: A study of Lu Xun*, Indiana University Press, "Studies in Chinese Literature and Society", Bloomington, chap. 6, p. 110-129.
- LEYS Simon, 1998, *Essais sur la Chine* (1975), Robert Laffont, Paris, 825 p.
- LI Yunjing 李允经, 2006, *Lu Xun biming suojie* 鲁迅笔名索解 [Explication des noms de plume de Lu Xun], Fujian jiaoyu chubanshe, Fuzhou.
- LI Zongying 李宗英 (dir.), 2010, *Liushi nianlai Lu Xun yanjiu lunwen xuan* 六十年来鲁迅研究论文选 [Soixante ans de recherches sur Lu Xun, Anthologie], 2 vol., Zhishi chanquan chubanshe, Pékin, 1120 p.
- LIN Mohan 林默涵 (dir.), 2009, *Zawen he zawenjia* 杂文和杂文家 [Écrits mélangés et mélangistes], in *Lu Xun da cidian* 鲁迅大辞典 [Grand dictionnaire Lu Xun], Renmin wenzue chubanshe, Pékin, p. 406.
- LIU Xiaobo 刘晓波, 2011, « Réflexions d'un antitraditionaliste » (1990), in *La Philosophie du porc et autres essais*, Gallimard, « Bleu de Chine », Paris, 516 p.
- LU XUN 鲁迅, FENG Xuefeng 冯雪峰 (dir.), 1931-1932, rééd. 1959, *Shizi jietou* 十字街头 [Carrefour], 2 vol., Shanghai wenyi chubanshe, Shanghai.
- LOU SIN 鲁迅, 1976, *Essais choisis*, 2 vol., tr. de l'anglais Liliane Princet, Union générale d'Éditions, « 10/18 », Paris, 443 p. & 444 p.
- LU XUN 鲁迅, 1985, *Œuvres choisies*, vol. 3 (Essais 1928-1933), Éditions en langues étrangères, Pékin, 390 p.
- LU XUN 鲁迅, 1986, *Œuvres choisies*, vol. 4 (Essais. 1934-1936), Éditions en langues étrangères, Pékin, 349 p.

- LU XUN 鲁迅, 2005, *Lu Xun quanji* 鲁迅全集 [Œuvres complètes de Lu Xun], 18 vol., Renmin chubanshe, Pékin.
- LU XUN 鲁迅, 2006, *Biannianti Lu Xun zhuzuo quanji* 编年体鲁迅著作全集 [Édition chronologique des Œuvres complètes de Lu Xun], éd. Chen Shuyu 陈漱渝, Fujian jiaoyu chubanshe, Fuzhou.
- LU XUN 鲁迅, 2008, *Lu Xun yiwen quanji* 鲁迅译文全集 [Œuvres complètes des traductions], 8 vol. Fujian jiaoyu chubanshe, Fuzhou.
- LUXUN, 1977, *Pamphlets et Libelles : 1925-1936*, tr. Michelle Loi, François Maspero, Paris, 255 p.
- LUXUN, 1982, *Un combattant comme ça... : choix de poèmes et essais*, tr. Michelle Loi & Groupe d'études Luxun, 2^e édition, Université de Paris 8, Paris, 188 p.
- LUXUN 鲁迅, 1987, *La Littérature en dentelles : essais*, tr. Groupe « Luxun » de l'université Paris 8, Acropole (coll. Unesco d'œuvres représentatives, série chinoise), Paris, 213 p.
- MITTLER Barbara, 2004, *A Newspaper for China? Power, Identity, and Change in Shanghai's News Media, 1872-1912*, Harvard University Asia Center, Cambridge (Mass.), Londres, 504 p.
- POLLARD David, 1985, « Lu Xun's *Zawen* », in LEE (LI) Leo Oufan (éd.), *Lu Xun and his Legacy*, University of California Press, Berkeley, p. 54-89.
- RABUT Isabelle, 1991, « Le *sanwen* : essai de définition d'un genre littéraire », in *Revue de Littérature Comparée*, n° 258, p. 153-163.
- RYU Beung-tae, 1992, *L'Écriture de Luxun à la recherche de la nouvelle mouwance dans « le vent et la lune »*, Thèse de doctorat non publiée, Université de Paris 7.
- SCHLEGEL Friedrich, 2005, *L'Essence de la critique. Écrits sur Lessing (1804)*, tr. dirigée par Pascale Rabault, introduction de Denis Thouard, Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 147 p.
- SÉGUY Chantal, 1990, *Luxun : Les Trois Loisirs*, Thèse de doctorat non publiée de l'Université Paris 8, 2 vol.

TSAI Weipin, 2010, *Reading Shenbao: Nationalism, Consumerism and Individuality in China, 1919-1937*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, New York, 249 p.

ZHANG Yinde, 2000, « Contemporanéité et modernité : activités réceptrices de la revue *Xiandai* », in RABUT Isabelle & PINO Angel (dir.), *Pékin-Shanghai : tradition et modernité dans la littérature chinoise des années 1930*, Bleu de Chine, Paris, 317 p.

Vers une écriture sans enjeu : Zhou Zuoren et le zawen

L'œuvre de Zhou Zuoren est souvent lue comme l'antithèse de celle de Lu Xun. Celle-ci serait le paragon de l'écriture combative, tandis que celle-là illustrerait une écriture oisive qui aurait déserté le combat social et culturel. Cette lecture est d'autant plus tentante que les deux auteurs semblent avoir d'abord parcouru un chemin analogue, comme de brillants polémistes porteurs des idées du Quatre Mai. Mais alors que la littérature est pour Lu Xun une arme, Zhou Zuoren est sceptique sur l'effet qu'elle peut avoir sur le lecteur. Pour lui, sa raison d'être est d'abord de permettre à l'auteur de s'exprimer. Elle ne pourra jouer pleinement ce rôle qu'une fois libérée de l'illusion de son rôle positif dans le combat social ou culturel. Il faut donc désengager et désacraliser la littérature pour la rendre à ce qu'elle est fondamentalement : l'expression libre d'un auteur.

Mots-clefs : Zhou Zuoren, *zawen*, *sanwen*, Prose littéraire, Littérature engagée

Towards a writing without stake: Zhou Zuoren and the zawen

Zhou Zuoren's work is often read as the antithesis of Lu Xun's. The latter is said to be the para-gon of combative writing, while the former illustrates an idle writing that has deserted the so-cial and cultural struggle. This reading is all the more tempting as both authors seem to have initially followed a similar path, as brilliant polemicists carrying the ideas of May Fourth. But while literature is a weapon for Lu Xun, Zhou Zuoren is sceptical about the effect it can have on the reader. For him, its raison d'être is first and foremost to allow the author to express him-self. It can only play this role fully once it is freed from the illusion of its positive role in the so-cial or cultural struggle. It is therefore necessary to disengage and desacralize literature in or-der to return it to what it fundamentally is: the free expression of an author.

Keywords: Zhou Zuoren, *zawen*, *sanwen*, Literary prose, Engaged literature

VERS UNE ÉCRITURE SANS ENJEU : ZHOU ZUOREN ET LE *ZAWEN*

Georges Bê Duc
Université de Picardie Jules Verne,
Centre d'études des relations et contacts linguistiques et littéraires (CERCLL)

INTRODUCTION : LE *ZAWEN*

L'œuvre de Zhou Zuoren a trop souvent été évaluée à l'aune de celle de Lu Xun, voire présentée comme son antithèse¹. Une approche renouvelée, que l'on doit notamment à des pionniers tels que Ni Moyan (1990), Shu Wu (1993) et Qian Liqun (1990, 1991) a heureusement permis de porter sur elle un regard plus objectif et moins idéologique. Un schématisme commode hérité des années 1930² tend cependant à perpétuer dans l'esprit du grand public une certaine symétrie entre le style de Zhou Zuoren et celui de Lu Xun. L'œuvre de ce dernier représenterait à la perfection une écriture engagée, cristallisée dans le genre du *zawen*, tandis que celle de Zhou Zuoren serait le modèle de la prose détachée et désengagée du *xiaopinwen* ou du *suibi*³. Cette approche qui considère les écrits de Lu Xun comme un standard à partir duquel est défini le genre du *zawen* est bien sûr discutable. Lu Xun est un artisan majeur du *zawen* moderne. Mais ce dernier genre est multiforme et ne saurait être confondu avec le style d'un auteur. Voici la définition que donne du *zawen* le *Dictionnaire général du sanwen* :

Zawen : Genre relevant du *sanwen* moderne. Dissertation sociale de nature littéraire, combinant les caractéristiques de l'essai politique et du texte littéraire, et essentiellement argumentatif. Les sujets qu'il aborde sont très vastes, ses contenus très variés, ses formes

1. HUANG, p. 35. Voir BÊ DUC, p. 14-15.

2. Au début des années 1930, la promotion du genre de l'essai littéraire bref (*xiaopinwen*) par Zhou Zuoren à Pékin et Lin Yutang à Shanghai donne lieu à une véritable mode éditoriale. Des écrivains de gauche s'en émeuvent. Lu Xun publie alors le célèbre « La crise du *xiaopinwen* » (小品文的危机 in LU, 1973b) qui fustige le dévoiement décoratif ou ludique du vrai *xiaopinwen* de combat (celui que désigne précisément le *zawen*). Depuis lors, les observateurs tendent à opposer le style combatif de Lu Xun et le style détaché et serein dont Zhou Zuoren serait le principal représentant.

3. *Xiaopinwen* (小品文) : texte littéraire court, en prose. *Suibi* (随笔) : notes libres.

souples et son format bref. Faisant fréquemment usage de procédés comme la comparaison, la satire, l'ironie ainsi que d'images vivantes, il combine la force persuasive de la théorie et la saveur littéraire. Son existence est très ancienne en Chine. Après le mouvement du Quatre Mai, activement promu et pratiqué par des auteurs tels que Lu Xun, il devient un genre à part, essentiellement argumentatif et littéraire⁴.

Sans nous arrêter aux questions théoriques qu'une telle définition descriptive pourrait susciter, nous nous intéresserons dans les pages qui suivent à la place que ce genre occupe chez Zhou Zuoren, aussi bien dans son écriture que dans sa réflexion littéraire. C'est une question importante parce que Zhou Zuoren est un des guides intellectuels du Quatre Mai et qu'il est l'un des promoteurs du *sanwen* littéraire dans la Nouvelle littérature.

DU ZAGAN À LA « BELLE PROSE »

62

Durant les années 1910 et suivant l'exemple de Liang Qichao (1873-1929), les écrivains sont nombreux à faire régulièrement paraître des « notes impromptues » (*zagan* 杂感) dans les colonnes dédiées des journaux ouverts à la Nouvelle culture. Ces *zagan* tirent leur efficacité de leur style simple et direct, de leur brièveté comme de leur à-propos dans la critique sociale. Ils permettent aux chroniqueurs de livrer à chaud leur ressenti, d'exprimer librement leur point de vue sur une actualité. C'est précisément dans les colonnes dédiées aux *zagan* du supplément littéraire du *Chenbao* que Zhou Zuoren fait paraître « Belles lettres » (8/6/1921)⁵ en 1921. Il estime le moment venu pour faire revivre les « belles proses » (c'est le sens littéral de *meiwen* 美文), communes aux littératures chinoise classique (préfaces, notes, commentaires) et anglo-saxonne (*essay*). Il s'agit d'un souci purement esthétique. Écrit deux ans après « La littérature humaine » (10/8/1926)⁶, l'article marque un changement de perspective. Alors que le manifeste désignait le roman comme le fer de lance de la nouvelle littérature, il s'agit maintenant de légitimer la prose non fictionnelle du *zagan*.

L'article de Zhou Zuoren esquisse, dans sa concision extrême (489 caractères), une première typologie de ce genre :

4. FAN, 1999, p. 756.

5. 美文, ZHOU, 2002c.

6. 艺术与生活序, ZHOU, 1989.

Dans les littératures étrangères existe ce qu'on appelle l'essai (*lunwen*)⁷, lequel peut être subdivisé en deux catégories. L'une est critique et de caractère académique, tandis que l'autre, descriptive, est artistique par nature. Elle est aussi appelée « belles lettres⁸ » (*meiwen*) et peut être soit narrative, soit dédiée à l'expression des sentiments⁹.

Dans ce même article, Zhou Zuoren évoque à titre illustratif quelques rares *zagan* d'anciens numéros du supplément du *Chenbao*. Il ajoute que « lire de bons essais, c'est comme lire des poèmes en prose, car ils forment de fait un pont entre poésie et prose ». Cette affirmation peut être rapprochée de la formule de Qu Qiubai définissant les essais de Lu Xun comme une « fusion de la poésie avec la dissertation politique (*zhenglun* 政论) » (FENG 1999, p. 53).

Significativement, le terme générique que Zhou Zuoren emploie provisoirement pour désigner l'essai en prose est *lunwen* (论文)¹⁰, qu'on peut traduire littéralement par « dissertation ». Formellement, les *zagan*, dont la trame reste généralement argumentée, sont bien des *lunwen*. C'est donc bien dans la perspective de ces chroniques journalistiques que se place Zhou Zuoren. Un détail tend d'ailleurs à confirmer que la préoccupation esthétique de Zhou Zuoren d'une « belle prose » concerne avant tout le *zagan* : lors de sa publication en recueil, l'article a été expressément placé dans le recueil de *zawen Propos sur le tigre* (1928) (le terme *zawen* désignant

7. Une traduction littérale imposerait « dissertation ». Zhou Zuoren fait référence à l'essai anglo-saxon (*essay*). Pour une traduction de l'article en anglais, cf. David Pollard, *A Chinese Look at Literature*, University of California (POLLARD, 1973, p. 105-106).

8. Le *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* (CUDDON, 1999, p. 79) précise, à l'article « belles lettres » : « Now it is applied almost exclusively to literary studies, the aesthetics of literature, and, conceivably, what may be described as 'light' literature, but not fiction or poetry. Often the essay is the favoured form of the belle-lettrist. »

9. *Shuqing* (抒情) est souvent traduit par « lyrique ». Mais ce terme comporte une connotation rhétorique (exaltation poétique) que n'a pas le terme chinois. Le *Dictionnaire du chinois moderne* (现代汉语词典) définit ainsi le terme : « Expriment des sentiments » (« 抒发情感 »).

10. Zhou Zuoren confirmera plus tard le sens qu'il donne à ce terme dans « Hors du monde des lettres » (5/12/1934) (文坛之外, ZHOU, 2002b) : « Ce que j'écris, ce n'est pas de la poésie, mais ce qu'on appelle généralement "notes libres" (*suibi* 随笔). Au fond, ce n'est pas autre chose pour moi que ces dissertations (*lunwen*) des journaux en langue parlée (*baihua*) d'autrefois. Parce que l'époque a changé, le style et les idées diffèrent aussi, mais il n'y a pas de doute que c'est le même esprit que lors du mouvement des lumières. » (Le mouvement des lumières désigne tout le mouvement de renouveau intellectuel du début du vingtième siècle).

une forme assumée comme littéraire du *zagan*), plutôt que dans *Propos sur le dragon* (1927) consacré aux réflexions et commentaires sur la littérature¹¹.

Mais la prose littéraire que Zhou Zuoren invite ses contemporains à pratiquer dépasse le cadre limité du *zagan* (*zawen*). Elle englobe toutes les formes de prose non fictionnelle, et l'esquisse de typologie mentionnée ci-dessus vise précisément à rattacher le *zagan* à la « belle prose ». Contrairement à « La littérature humaine » (7/8/1918)¹² paru trois ans plus tôt ou encore à la « Proclamation de l'Association pour la recherche littéraire » (28/11/1920)¹³ publiée la même année que « Belles lettres » et dont Zhou Zuoren est le rédacteur, l'article n'évoque aucun programme humaniste. Le lecteur peut même se demander quelle est la place précise de la prose littéraire dans un programme qui fait la promotion du roman et assigne à la littérature un rôle militant. Mais personne ne se pose la question lors de la parution de l'article, parce que l'essentiel des écrits de la période peut globalement être rattaché à la littérature militante du Quatre Mai.

LE ZAWEN COMME BILLET D'HUMEUR

Durant cette période et jusqu'en 1927, Zhou Zuoren est en effet connu comme un polémiste de premier plan, en parfaite cohérence avec son rôle de *leader* pendant le mouvement du Quatre Mai. Sous sa plume, le nombre de *zawen* culturels et de *zawen* polémiques est impressionnant et constitue près des trois quarts de l'ensemble de ses écrits : soit à peu près 650 sur 850 articles, une production comparable à celle de Lu Xun. Son œuvre la plus volumineuse (*Propos sur le tigre*, 1928) est un recueil de *zawen*. La grande majorité des articles hors recueils¹⁴ (non comptabilisés ici) sont incontestablement des essais abordant de front des problèmes sociaux, sociétaux ou culturels et peuvent être qualifiés de *zawen* au sens courant de « textes engagés ». Même le *Livre des jours de pluie* (1925) ou *Alisma* (1927), admirés pour leur écriture sereine et paisible, sont majoritairement constitués de *zawen*. Si quelques textes se distinguent par la « fadeur et le détachement » (*chonghe pingdan* 冲和平

11. La préface commune de ces deux recueils est sans ambiguïté quant à la complémentarité thématique des deux recueils, l'un réservé aux études littéraires (*Propos sur le dragon*, 1927), et l'autre réservé aux *zawen* (*Propos sur le tigre*, 1928).

12. 人的文学, ZHOU, 1989.

13. 文学研究会宣言, ZHOU, 1987b.

14. L'essentiel de ces textes est rassemblé depuis 1995 par Chen Zishan et Zhang Tierong dans *Textes hors recueils* (ZHOU, 1995).

淡)¹⁵ du style, ils ne constituent au fond que des îlots dans cette production. Il est vrai que la proportion s'inverse si l'on considère les anthologies publiées après 1980, reflets de la réception récente de l'œuvre. Les éditeurs préfèrent nettement le Zhou Zuoren serein et placide comme en témoignent certains titres : *Une vie douillette* (恬适人生, CHEN, YAN, 1991), *Notes digestives* (饭后随笔, ZHONG, 1994), *Propos de Zhitang sur la nourriture* (知堂谈吃, ZHONG, 1990). Ces exemples dépeignent un lettré sage et éclectique, éloigné de toute querelle. Comme le remarque Liu Xiuyuan, les éditeurs et libraires ont tendance à placer ces recueils de petites proses avec les *xiaopinwen* (小品文) récréatifs de Feng Zikai, Lin Yutang, Liang Shiqiu et Wang Zengqi.

Lorsqu'il écrit « Belles lettres » (8/6/1921), Zhou Zuoren semble exprimer un simple souci esthétique. Pourtant, trois jours après sa publication, il publie dans le même journal (le supplément du *Chenbao*) un magistral exemple de l'efficacité rhétorique du *zawen*, « Blessures par collision » (10/6/1921)¹⁶. Le texte est écrit en réaction à la violence policière perpétrée le 3 juin 1921 contre des enseignants, descendus dans la rue pour exiger notamment le paiement de leur salaire, et contre les étudiants venus les soutenir. Le texte installe d'emblée un ton badin et plaisant, partageant avec le lecteur un souvenir d'enfance :

Je conçus un jour le projet de fabriquer une armure recouverte d'épines, dont la longueur eût été de deux *cun* plus longue que les crocs les plus longs des bêtes féroces. Vêtu de cette armure, j'aurais alors pu me déplacer à mon aise dans les montagnes et les marais reculés, sans crainte d'être agressé par des fauves. S'ils venaient m'attaquer, il suffirait de me mettre en boule comme une châtaigne ou un hérisson, et ils ne pourraient plus rien faire. Sans même que j'aie à lever la main, ils repartiraient blessés.

Mais un tel stratagème connaît ses limites puisque d'après les classiques bouddhiques, il existe un serpent mortel, doté d'un « regard venimeux » (*jiandu* 见毒), capable de tuer d'un simple regard. De vieux récits des Tang relatent aussi des chevaliers errants experts dans l'art du sabre volant, « et de très mauvais caractère qui, pour un oui ou pour un non, vous coupent une tête à cent mètres de distance. » Zhou Zuoren poursuit ces fantasmes de jeunes garçons, puis sans transition, il évoque les manifestants « venus se heurter »

15. « Fade et détaché », c'est le qualificatif le plus fréquemment utilisé pour décrire le style de Zhou Zuoren. Dans la préface du *Livre des jours de pluie*, Zhou Zuoren présente cette qualité comme un idéal inaccessible sous sa plume et dans la Chine actuelle. Hu Shi est l'un des premiers à décrire le style de Zhou Zuoren comme « fade » (*pingdan* 平淡) (HU, 1999, p. 157).

16. 碰伤, ZHOU, 2002c.

aux forces de l'ordre. Surprenante inversion des rôles : ce sont les victimes qui sont venues se heurter aux forces de l'ordre ! Mais n'est-ce pas justement ce que suggèrent les journaux qui désignent l'accident par l'ambigu euphémisme de « collision » (*pengshang* 碰伤) ? Zhou Zuoren ne cherche pas à établir la vérité des faits. Au contraire, il donne l'impression de charger les manifestants en pointant leur irresponsabilité : les enfants n'ont pas à jouer avec le feu ! Mais la fin du texte évoque les victimes du Palais d'hiver dans la Russie tsariste en 1905. Zhou Zuoren ajoute : « Depuis, ils [les Russes] ne manifestent plus... » Seuls les lecteurs attentifs liront dans les points de suspension un appel à la révolution. La tonalité badine et ingénue de l'article, son écriture digressive et allusive produisent un effet contrasté, à la fois ironique et empathique.

« Blessures par collision » (10/6/1921) se distingue nettement de la plupart des *zagan*, dont la facture respecte la linéarité discursive ou narrative. Le sens de ces textes se construit généralement par l'adjonction successive d'éléments de sens solidaires entre eux. Dans « Blessures par collision », la linéarité est brisée et le sens final suggéré (« il faut pousser plus loin et faire la révolution ») contredit le sens provisoire explicite (« manifester est dangereux et inutile »). La construction dialogique du sens final est sans doute l'une des caractéristiques de l'art du *zawen*. L'hermétisme¹⁷ de « Blessures par collision » tranche avec la transparence du *zagan* que Zhou Zuoren écrira une semaine plus tard sur le même sujet¹⁸, probablement pour rassurer des lecteurs surpris.

Le brillant exemple de « Blessure par collision » ouvre ainsi la voie à une pratique littéraire du *zagan*. On sait que chez Zhou Zuoren, cette forme d'essai de critique sociale ou culturelle sera prépondérante au moins jusqu'en 1927. Rappelons pourtant que « Belles Lettres » (8/6/1921) n'exprime qu'une préoccupation esthétique. Si Zhou Zuoren reste un écrivain engagé pendant toute cette période, on constate un certain infléchissement de son positionnement littéraire par rapport à « La littérature humaine » (7/8/1918). Ce manifeste esquissait le programme militant de la Nouvelle littérature, censée, spécialement à travers le roman, agir sur le lecteur. Mais Zhou Zuoren prend conscience que la littérature est aussi l'espace d'expression de l'individu qu'est l'auteur. Il lui semble que préserver cet espace devient une priorité, tandis que les injonctions de tout ordre pèsent toujours sur l'individu (injonctions morales, politiques, sociales, embrigadements partisans). C'est ce qu'il exprime dans « La littérature individuelle » (1/1/1921)¹⁹. À partir

17. Zhou Zuoren reconnaîtra, tout en l'assumant, l'hermétisme (*huise* 晦涩) de ce texte. Cf. « Convalescence dans la Montagne de l'Ouest » (11/1962) (在西山养病, ZHOU, 2002a).

18. « Les circonstances réelles » (15/6/1921) (实在情形, ZHOU, 1995).

19. 个性的文学, ZHOU, 2002b.

de « Notre jardin » (22/1/1922)²⁰, le centre de gravité de la littérature passe de l'impact sur le lecteur vers l'expression de l'auteur : la littérature apparaît désormais avant tout comme un espace d'expression individuelle, avant même d'être l'outil privilégié de la réforme culturelle. L'autonomie de la littérature passe avant son utilité sociale.

Il ne s'agit pas d'un reniement de la part de Zhou Zuoren mais d'un changement de perspective. Lorsqu'en 1931 il publie les manifestes et les études qu'il a écrits pendant la Révolution littéraire²¹ (dont « La littérature humaine » [7/8/1918]), il précise que ces textes sont plus intéressants par l'auteur qu'ils révèlent que par les idées qu'ils expriment (« Préface de *L'art et la vie* » [10/8/1926]) :

Les textes et les pensées qui y sont contenus manquent de maturité et pour ainsi dire, ne valent pas la peine d'être réimprimés et donnés à lire. Il me semble pourtant que rien ne l'empêche car lorsque nous²² publions un livre, ce n'est pas dans un but de propagande, ni pour instruire ou convaincre les gens, c'est juste pour donner à entendre nos idées – peu importe qu'elles soient outrancières ou superficielles – pour qu'après la lecture, on sache globalement de quel homme il s'agit, et c'est tout.

Ce positionnement fondamental tranche avec celui de Lu Xun, pour qui la littérature est avant tout un combat²³. D'une manière plus générale, ce qui distingue le style de Lu Xun et celui de Zhou Zuoren tient autant à ce rapport essentiel à l'écriture qu'à leur tempérament. Ces éléments déterminent le dosage de tel ou tel procédé stylistique, ainsi que la tonalité générale (plus sarcastique et incisive chez Lu Xun, humoristique et pondérée chez Zhou Zuoren) ou bien leur approche de l'objet critiqué (plus frontale chez Lu Xun, plus oblique chez Zhou Zuoren). Chez Zhou Zuoren, le rapport à l'écriture laisse plus de place au tempérament et à l'humeur, puisque pour lui, elle est avant tout expression, extériorisation, autoreprésentation (*biaoxian* 表现自己)²⁴. On sera donc tenté de qualifier les *zawen* de Zhou Zuoren

20. 自己的园地, ZHOU, 1987b.

21. La Révolution littéraire (*Wenxue geming* 文学革命 1917-1921) introduit la Nouvelle littérature.

22. Zhou Zuoren utilise parfois « nous » pour se désigner. Cf. « Préface de *Propos sur le dragon* et *Propos sur le tigre* » (8/11/1927).

23. C'est par exemple l'objet de « La crise du *xiaopinwen* » (LU, 1973b) de le rappeler.

24. Ce sont trois sens possibles de *biaoxian* (表现), terme clef chez Zhou Zuoren. Cf. « Notre jardin » (22/1/1922), « La tolérance en littérature » (5/2/1922) (文艺上的宽容, ZHOU, 1987b).

comme étant autant de billets d'humeur inspirés par le spectacle du monde contemporain. Dans un bilan écrit en 1936 « Mes écrits » (2/9/1936)²⁵, Zhou Zuoren explique la difficulté qu'il a à maîtriser ses humeurs et à produire des textes « sereins » (*xianshi* 闲适) :

La Chine est mon pays, c'est l'endroit où je chante et où je pleure. Mais ce qui se présente à ma vue est tellement désagréable. Sans même parler des grandes choses, il suffit de sortir pour voir les petits pieds bandés des femmes. Ou bien maintenant, à l'heure où j'écris, mes oreilles sont pleines de ce brouhaha radiophonique fait de discours et de théâtre ancien en provenance des voisins de derrière : impossible d'empêcher la colère de monter.

Les pieds bandés et le bruit agaçant de la radio sont ici mis sur le même plan comme les causes d'une irritation visuelle et auditive. L'humeur naît donc bien d'une réaction épidermique et irréfléchie.

LA MÉTONYMIE, FIGURE NATURELLE DU ZAWEN

68

Zhou Zuoren donne de lui l'image d'un lettré placide et distant et pour de nombreux lecteurs, ses écrits reflètent la « sérénité » (闲适). En réalité, il reconnaît être irritable et avoir un certain mal à réprimer un tempérament invétéré de *shiye* (师爷气)²⁶. Lorsqu'il écrit « Blessures par collision » (10/6/1921), Zhou Zuoren vient de se retirer dans un monastère des monts de Xishan²⁷. Dans ce lieu voué à la méditation et à la purification, il est témoin de la vie quotidienne des moines et consigne ses observations dans ses « Lettres de la montagne » (7/6/1921 à 6/9/1921)²⁸. Ces lettres sont inspirées par l'irritation qu'il éprouve devant une mesquinerie au quotidien qui ne diffère en rien de celle du monde extérieur. Tour à tour ironique et bienveillant, Zhou Zuoren met en scène la contradiction entre le comportement des moines et les sutras que ces derniers récitent quotidiennement. Ces lettres contiennent une critique du tempérament des contemporains, le monastère

25. 自己的文章, ZHOU, 1988.

26. *Shiye* (师爷) : secrétaires ou greffiers de yamens. Les *shiye* de Shaoxing étaient connus pour leur respect de la règle. Ils étaient craints et respectés pour leur intransigeance. Cf. « Préface du *Livre des jours de pluie* » (13/11/1925).

27. Il a eu de violents accès de fièvre pendant trois mois dus à la pleurésie, et le séjour à la montagne lui a été conseillé par le médecin.

28. 山中杂信, ZHOU, 1987c.

figurant alors, métonymiquement²⁹, une petite Chine. Ces lettres provoquent chez le lecteur un discret syllogisme : si des moines ont tant de mal à agir selon les principes qu'ils étudient tous les jours, que dire des contemporains, en dehors du monastère ?

La métonymie est ainsi une figure privilégiée des *zawen* de Zhou Zuoren. D'une manière générale, ce genre qui évite le développement discursif s'appuie sur des images fortes comme moyen pour l'essayiste d'activer un réseau d'analogies, et la métonymie permet de considérer une expérience vécue (vue ou lue) comme un symptôme ou un indice. On peut voir ce procédé à l'œuvre dans un essai comme « Retour sur l'écroulement de la tour Leifeng » (再论雷锋塔的倒掉, LU, 1973a) de Lu Xun. A partir d'un fait purement anecdotique (la pagode Leifeng à Hangzhou s'est effondrée en 1924 parce que les habitants superstitieux ont pris l'habitude d'en rapporter des briques – censées porter bonheur – chez eux) en vient à évoquer le problème de sa restauration puis à considérer l'état de la Chine en méditant sur le concept de destruction. Chez Zhou Zuoren pour qui le *zawen* est avant tout l'expression d'un ressenti à chaud, cette figure traduit une sensibilité et une acuité aiguës à l'égard du monde environnant (réel ou textuel) auquel elles octroient sens et profondeur.

L'irritation causée par la vue quasi quotidienne de l'imposant escalier de l'hôpital Concorde à Pékin (« je passe devant trois ou quatre fois par semaine ») pousse Zhou Zuoren à fustiger une forme de modernisme bureaucratique éloigné des gens (« Les marches de l'hôpital » [26/8/1923]³⁰). L'efficacité du *zawen* repose sur les scènes cocasses qu'il a pu observer d'usagers malades affrontant le terrible escalier et les suppositions faussement naïves qu'elles lui inspirent (« Peut-être cet hôpital n'est-il fait que pour les malades légers ? »). Dans « Morsure dans la pièce de monnaie » (10/4/1925)³¹, l'irritation est provoquée par la vue de la nouvelle pièce de monnaie de deux yuans. Les inscriptions en anglais et en mandchou (à l'exclusion des langues de minorités) ne sont-elles pas le signe de la servilité et de l'inertie du peuple chinois ? Il conclut :

Je veux seulement dire ici à quel point le cerveau des Chinois est confus. On le voit très nettement ne serait-ce que sur les pièces de monnaie et les timbres. Dans ses essais, l'homme de lettres anglais George Gissing se lamentait en voyant dans la dégradation de la qualité du beurre fabriqué en Angleterre le signe d'une décadence morale. Il n'y a rien d'exagéré à cela en fait. Les nouvelles pièces de

29. Strictement, la figure relève de la synecdoque, mais avec Georges Molinié, nous considérons cette dernière figure comme une forme de métonymie (MOLINIÉ, 1992, p. 317-318).

30. 医院的阶陞, ZHOU, 2002c.

31. 铜元的咬嚼, ZHOU, 2002c.

monnaie chinoises sont encore plus laides que les pièces coréennes de la huitième année de l'ère Gwangmu (soit six ans avant la fusion avec le Japon). N'est-ce pas consternant ?

La métonymie a ainsi pour fonction d'attribuer un sens à une irritation, peut-être même de justifier un mouvement d'humeur. Faire de ce vieux réflexe universel un ressort de l'écriture n'est pas l'apanage de Zhou Zuoren. Mais encouragé par sa conception expressive de l'écriture, il y a fréquemment recours comme lorsqu'il se lamente de ne plus pouvoir goûter à Pékin de véritables friandises pour le thé (« Friandises pékinoises pour le thé » [18/3/1924]³²) :

Comment se pourrait-il qu'il n'y ait pas de friandises pour le thé à Pékin ? Ou bien y en aurait-il sans que je le sache ? Ce n'est pas seulement de la gourmandise. Je trouve qu'habiter dans une vieille capitale sans pouvoir déguster des friandises gorgées d'histoire raffinée ou décadente, c'est une grave lacune.

Le sujet frivole autorise une réflexion sur le sens de l'existence et la nécessité d'« ornements inutiles » (*wuyong de zhuangdian* 无用的装点) dans la vie. C'est une critique culturelle qu'il faut donc lire dans ce *zawen*. Mais le texte fait aussi écho à « Notre jardin » (22/1/1922) écrit deux ans plus tôt où un affranchissement par rapport à l'impératif d'engagement est clairement revendiqué au nom du penchant naturel :

Mais je ne regrette pas du tout ce choix [le choix de cultiver son jardin, les lettres, ndt.] et n'ai honte ni de l'exiguïté du terrain, ni de sa production faible et pour ainsi dire inutile. Suivre le penchant de son cœur et planter roses et glycines, c'est une manière légitime de respecter sa personnalité. Et si comme on dit chacun doit s'acquitter envers la société de sa dette pour ses bienfaits, alors je crois être quitte car la société n'a pas seulement besoin de légumes et de plantes médicinales, elle a un besoin tout aussi pressant de roses et de glycines.

Ce dernier exemple permet de comprendre que si la métonymie peut conférer un sens à une humeur, elle est aussi le moyen de donner corps à une idée. Cette association d'une expérience et d'une idée met le texte en résonance avec d'autres textes. Ces textes mis ainsi en relation les uns avec les autres s'éclairent mutuellement. On constate au passage que la figure de la métonymie

32. 北京的茶食, ZHOU, 1987c.

comme amorce de la réflexion se trouve ici accessoirement associée à une allégorie (cultiver des fleurs comme allégorie de l'écriture). D'une manière générale, la métonymie, parce qu'elle occasionne une extrapolation naturelle à partir d'un symptôme, est la figure privilégiée du *zawen*. L'escalier de l'hôpital Concorde, la nouvelle pièce de deux yuans, les friandises pour le thé sont autant de symptômes des maux dont souffre la Chine. Ces éléments, visuels ou textuels pour la plupart, sont la cause d'une humeur (colère, pitié, agacement...) qui déclenche la réflexion. D'une manière générale, Zhou Zuoren peine à ressentir ce qu'il ne peut d'abord imaginer, à s'indigner ou compatir pour ce qu'il ne voit pas (« Pluie sans fin » [17/7/1924]³³) :

Je crains que cette pluie torrentielle ne soit un grand malheur pour nos amis qui habitent à la campagne, mais je ne l'ai pas vue et se fier à sa seule imagination ne sert à rien. Alors je ne vais pas me lamenter faussement pour eux.

Mais tout ce qu'il voit ne suscite pas une émotion uniforme. La misère morale causée par l'arriération culturelle le touche plus que la misère contingente. C'est ainsi qu'observant des réfugiés à Pékin, Zhou Zuoren est davantage touché par les minuscules pieds des femmes, bien que cette condition soit antérieure à leur souffrance contingente. Là encore, la métonymie est la figure qui amorce la réflexion critique, mais on comprend que si Zhou Zuoren est sensible à ce qu'il voit, il ne se laisse pas submerger par l'émotion brute (« Mon bavardage (4) » [14/6/1926]³⁴) :

Ne les ayant pas vues, je ne puis me figurer comment sont les maisons des réfugiés. Mais le spectacle de ces existences comme vouées au labeur et à la mendicité est déjà assez pénible en soi. Pourtant, le plus insupportable, ce sont les pieds des femmes réfugiées. Leurs pieds étaient déjà comme cela avant, bien sûr, ils n'ont pas été bandés après la catastrophe, ni ne se sont spécialement effilés durant l'exode. Mais vraiment, ils sont pointus à faire peur. Certes, j'avais déjà vu par le passé de tels pieds étranges, minuscules au point de se demander avec étonnement : « Où sont-ils ? » [...] Aujourd'hui, la vue de tels pieds sur des réfugiées me désespère encore plus. Non pas que les petits pieds ne conviennent pas aux réfugiées, mais j'ai l'impression inexplicable d'un lien subtil entre la petitesse des pieds et les réfugiées. On pourrait presque dire que les petits pieds sont la

33. 苦雨, ZHOU, 1987c.

34. 我的闲话四, ZHOU, 1987a.

cause de leur état de réfugiées. J'ai conscience d'appartenir au même peuple, mais je ne puis m'empêcher de penser : votre malheur est mérité, pauvre peuple barbare.

Cet exemple décrit assez minutieusement les étapes qui mènent Zhou Zuoren de la compassion devant le spectacle de la misère à l'indignation puis au discours critique. Il donne à voir la force du *zawen* dont l'efficacité repose souvent autant sur l'argumentation que sur le *pathos*, concept que Lu Xun traduit par « indignation » (*ganfen* 感愤)³⁵.

Tous les *zawen* de Zhou Zuoren ne sont certes pas construits sur une métonymie. Les formes de *zawen* sont en fait très variées sous sa plume. Cette figure est extrêmement productive car elle procède par amplification naturelle à partir d'un fait symptomatique vu ou lu, même si elle n'est au plus qu'un vecteur pour exprimer l'indignation.

Il est significatif que l'indignation ou l'ironie s'estompe à mesure que Zhou Zuoren s'éloigne des réalités présentes. Cela est manifeste dans un *zawen* comme « Mon expérience traditionaliste » (1/11/1922)³⁶. Ce texte visant à dénoncer la dérive traditionaliste de certains contemporains préfère évoquer des souvenirs plutôt que de se saisir d'un exemple actuel, ce qui donnerait à coup sûr lieu à un ton plus indigné. Zhou Zuoren semble se complaire à révéler qu'il a, dans sa jeunesse, décidé un jour de ne plus ponctuer ses phrases afin d'imiter les anciens Grecs et les anciens Chinois, ou encore que son ami Qian Xuantong (1887-1939) alla jusqu'à remplacer le style d'écriture standard par le petit sigillaire³⁷ et commença même à venir quotidiennement au bureau vêtu en *shenyi* (深衣)³⁸ ! Ce n'est qu'après s'être attardé sur ces évocations truculentes que Zhou Zuoren ajoute la conclusion critique attendue. Ne reconnaît-on pas ici la technique dilatoire de « Blessures par collision » (10/6/1921) ?

UN STYLE DÉTENDU, UNE ÉCRITURE TENDUE

« Notre jardin » (22/1/1922) marque un infléchissement décisif dans la création littéraire de Zhou Zuoren. Il confirme ce que suggèrent déjà « La littérature individuelle » (1/1/1921) puis « Belles Lettres » (8/6/1921) :

35. Cf. la traduction du *Symbole de la douleur* (苦闷的象征) de Kuriyagawa Hakuson (LU, 1973d, p. 17-149).

36. 我的复古的经验, ZHOU, 1987c.

37. L'un des plus anciens styles graphiques, datant de l'empereur Qin.

38. Vêtement des hommes sous les Han.

l'expression de l'auteur comme individu prime sur tout autre enjeu. Pour autant, Zhou Zuoren ne renie pas la mission humaniste de « La littérature humaine » (7/8/1918) ni ne récuse l'engagement comme tel. D'ailleurs, la réputation de Zhou Zuoren comme polémiste est bien assise au début des années vingt et jusqu'en 1927³⁹. Le positionnement d'un Zhou Zuoren et celui d'un Lu Xun différent pourtant foncièrement. Contrairement à ce dernier, l'écriture est d'abord un mode privilégié d'expression pour Zhou Zuoren. En manifestant sa subjectivité (*biaoxian ziji* 表现自己), l'auteur cherche à être compris de son lecteur, et son idéal est d'instaurer une « communion » (*gongming* 共鸣) entre lui et son lecteur⁴⁰. Si comme on l'a vu, il ne dédaigne pas d'écrire des *zawen* ironiques ou mordants, c'est parce qu'il y donne libre cours à ses humeurs.

Par ailleurs, si les *zawen* sont bien à l'origine (comme *zagan*) des articles de critique sociale ou culturelle, ils comportent chez Zhou Zuoren un principe de dilution de cette critique. Quand il écrit « Mon expérience traditionaliste » (1/11/1922), on peut se demander si le sujet n'est pas un prétexte pour relater des souvenirs. C'est encore plus sensible dans un texte comme « La gymnastique » (27/11/1921) où, perplexe quant à l'introduction de la gymnastique dans le programme de l'école fréquentée par sa fille, il en vient à narrer son expérience sportive à l'École navale Jiangnan de Nankin où il séjourna de 1901 à 1905. La grande majorité des textes de Zhou Zuoren peut être divisée en deux catégories : d'une part des textes plus ou moins liés à l'actualité et que lui-même considère comme des *zawen* (ou *zagan*) et d'autre part des « notes au fil du pinceau » (*suibi* 随笔), qui sont globalement des réflexions sur ses lectures. À considérer les seuls *zawen*, il est pour ainsi dire impossible d'isoler les textes de critique sociale ou culturelle des autres textes détachés de l'actualité. On peut néanmoins remarquer que plus Zhou Zuoren est attentif à l'environnement contemporain et plus sa plume se tend et devient critique. Il n'y a guère que dans l'évocation des souvenirs ou dans la lecture de livres d'autres pays ou d'autres époques qu'il retrouve une certaine sérénité. La typologie du *zawen* chez Zhou Zuoren renvoie donc à l'éloignement relatif de leur objet dans le temps ou l'espace et à l'échelle de ses humeurs. Dans la production de Zhou Zuoren de 1921 à 1927, les textes caractérisés comme *zawen* sont donc plus ou moins critiques et engagés. Il sera difficile de dessiner une ligne de démarcation nette entre deux types de *zawen*, mais deux versants

39. Zhou Zuoren a eu l'occasion de fourbir sa plume lors du mouvement antichrétien de 1922 où il prend la défense de la liberté de croyance, ou lors de la fameuse affaire de l'Université Normale pour Jeunes filles de Pékin (北京女子师范大学), qui ébranla le monde culturel entre 1924 et 1925, ou encore dans les escarmouches qui s'ensuivirent entre les revues *Fils de parole* (语丝) et *Critique moderne* (现代评论) de Chen Yuan, Hu Shi et Xu Zhimo.

40. « Notre jardin » (22/1/1922).

s'y laissent entrevoir : celui de textes plutôt engagés dans la critique sociale et culturelle, celui des confidences, des souvenirs ou des remarques intemporelles.

Les *zawen* critiques permettent à Zhou Zuoren d'extérioriser une humeur, d'exprimer une indignation plus ou moins argumentée. Mais assez vite, il se rend compte que vouloir convaincre ses contemporains est peine perdue. Deux conditions devraient pouvoir être réunies : avoir la foi, pouvoir la transmettre par des mots. Mais dès 1921, dans les « Lettres de la montagne » (7/6/1921 à 6/9/1921), Zhou Zuoren constate que les sutras n'ont aucune influence sur les moines qui les récitent tous les jours. Pourtant, il envie ces derniers car ils ont une croyance et des sutras à réciter, tandis qu'il n'arrive pas à fixer une seule conviction dans le « bazar rustique » des théories et pensées qui encombrant son esprit ! Dans ces conditions, comment prétendre convaincre les autres ?

La deuxième préface du *Livre des jours de pluie* (13/11/1925)⁴¹ expose clairement son état d'esprit. Elle semble confirmer le désengagement de Zhou Zuoren pour qui le *zagan* n'a plus de fonction critique particulière :

Ce recueil comporte en tout cinquante⁴² petits textes (*xiaowen* 小文), dont huit dixièmes ont été écrits ces deux dernières années. Cinq d'entre eux dont « Premier amour » ont été déplacés ici à partir de Notre jardin. La plupart de ces textes sont des *zagan* et des *suibi*. Ce ne sont ni des critiques (*piping* 批评) ni des dissertations (*lunwen*). Il paraît que les gens sont blasés de ces petites proses (*xiaopinwen*), mais je ne sais pas faire de longs et grands textes, je n'y peux rien. Mon intention était avant tout d'exprimer ce que j'ai envie de dire. Si ces textes sont inintéressants, mal écrits, pas assez longs, cela est dû à mon insuffisance, bien qu'une insuffisance, ce soit aussi, justement, une particularité.

Derrière la modestie attendue de l'autopréfacer⁴³, on notera que Zhou Zuoren écarte d'emblée les textes à contenu critique ou théorique qui caractérisent la littérature engagée. De tels textes supposent la construction d'une argumentation ainsi qu'un contenu consistant qui font leur cohérence et transparaissent dans leur longueur. Les *zagan* et *suibi* ne sont plus au fond que des *xiaopinwen*. Par ailleurs, il énonce un principe important : c'est en définitive la personne que ces textes révèlent qui importe, qui est digne d'intérêt jusque dans ses défauts. Ce point sera rappelé dans la préface déjà

41. 雨天的书自序二, ZHOU, 1987c.

42. En réalité, il en comporte cinquante-cinq, sans les deux préfaces.

43. Ce néologisme s'impose car toutes les œuvres de Zhou Zuoren sont préfacées par l'auteur, parfois plusieurs fois, sans parler des postfaces.

citée de *L'art et la vie* (1931), le recueil de ses dissertations de la Révolution littéraire (« qu'après la lecture, on sache globalement de quel homme il s'agit, c'est tout »). Mais il est encore une tension interne que ces propos limpides ne règlent pas. Zhou Zuoren poursuit :

[J]e suis en fait un moraliste, bien que je m'emploie à rejeter vigoureusement toute appartenance, comme celle d'homme de lettres ou de critique littéraire et donc a fortiori de moraliste (voire de pharisien, selon l'appellation récente). Mais n'est-ce pas précisément parce que je suis moraliste ? Je veux détruire leur morale pseudo-morale et immorale et en même temps, je veux construire une nouvelle morale en laquelle je croie. Je vois que chacun de mes textes est teinté de morale, rayonne de morale, même quand en apparence j'use de mots orduriers et parle comme un brigand. Je répugne de faire de la littérature pour la morale, mais ne parviens jamais à faire des textes pour eux-mêmes. Le résultat, c'est que j'ai publié des recueils de leçons de morale. Quelle drôle de contradiction !

Cette contradiction qu'il repousse provisoirement d'une boutade (« Tant pis, je ne souhaite pas entrer dans les *Biographies illustres* [*wenyuanzhuàn* 文苑传] ») le hante pourtant comme une question essentielle et sans réponse, comme un choix décisif qu'il ne parvient pas à assumer. Dans la préface d'*Alisma* (7/8/1927), la sélection de ses vingt-et-un meilleurs *zawen*, qu'il publie l'année suivante (en 1927), après avoir réaffirmé qu'il n'écrivait que pour « exprimer une partie de lui-même » « sans aucune intention prosélyte », il reprend pour son compte une comparaison que le critique américain Isaac Goldberg attribuait à Havelock Ellis (un des maîtres spirituels de Zhou Zuoren), décelant chez ce dernier une double personnalité, celle d'un ermite et celle d'un rebelle.

Par cette flatteuse comparaison placée en tête de ses meilleurs écrits, ceux qu'il a élus comme « écrits savoureux » (*quwei zhi wen* 趣味之文), Zhou Zuoren exprime le souhait de concilier deux attitudes contradictoires : écrire des textes pour eux-mêmes, et qui en même temps éveillent les lecteurs. Mais plus souvent, il donne plutôt l'impression d'hésiter et de ne pas parvenir à dépasser la contradiction entre deux voies : retrouver une sérénité d'écriture en se détournant de la tentation d'influer sur les contemporains, ou bien laisser naturellement parler ses humeurs en critiquant son temps, pour alerter les contemporains. C'est un sentiment lancinant et complexe que Zhou Zuoren préfère dépeindre par des images.

Celle qu'il emprunte à Kuriyagawa Hakuson⁴⁴ dans « La tour au bord du carrefour » (23/2/1925)⁴⁵ a le mérite de la clarté géométrique. Il oppose la verticalité de la tour qui isole le lettré au-dessus du monde et l'horizontalité du carrefour. Ce schématisme confronte un refuge voué à la réflexion érémitique au grouillant centre-urbain, convergence de tous les périls. Zhou Zuoren voudrait placer sa tour au bord d'un carrefour. Il pourrait en toute sécurité s'adonner à ses travaux de lettré puis de temps à autre « après avoir bu deux *jin* de vin jaune, pousser quelques cris en regardant la rue pour vider sa rancœur. » Des cris d'ivrogne sans aucune prise sur le monde, voilà donc ce qui semble rester de l'écriture engagée du *zagan*. Cela manque certes d'élégance, mais au moins, Zhou Zuoren serait libre dans sa tour. L'idéal serait bien sûr de se retenir de donner des leçons aux contemporains en guise d'exutoire et se consacrer à une écriture rassérée, loin du tumulte. Mais est-ce à sa portée et en a-t-il seulement la liberté ? Zhou Zuoren a plutôt l'impression de ne pas contrôler son propre élan. Il se voit sous l'emprise de deux démons, un démon voyou et un démon gentleman qui tour à tour s'emparent du contrôle de sa plume (« Les deux démons » [9/8/1926]⁴⁶). Mais même ce mode alternatif est problématique. Dans un monde troublé où l'idéal d'une écriture « placide et naturelle » (*pingdan ziran* 平淡自然) est inaccessible, et où la communion entre l'auteur et le lecteur devient illusoire, s'exprimer a-t-il encore un sens ? Parler, n'est-ce pas en soi source de malentendus (« Le silence » [20/7/1924]⁴⁷) ?

Chercher à convaincre autrui ou à se justifier, il se trouve que cela n'a aucune influence et d'ailleurs, plus on s'exprime, plus on devient confus. Alors autant se taire tout de suite. Certes, on ne convaincra personne et on ne parviendra pas à se justifier de la sorte, mais au moins, on ne créera pas de malentendu. Si c'est quelqu'un d'autre qui explique quelque chose, comme de toute façon on ne pourra pas vraiment comprendre ce qu'il veut dire, alors se taire est la réponse appropriée. Les anciens disaient que se taire, c'était la forme la plus

44. Kuriyagawa Hakuson (1880-1823) est un critique japonais dont les écrits exercent au début des années vingt une certaine influence en Chine grâce notamment à la traduction par Lu Xun de ses deux ouvrages clefs, *Le symbole de la douleur* (苦闷的象征) de 1924 et *Sorti de ma tour d'ivoire* (出了象牙之塔) de 1922. La métaphore qu'emprunte Zhou Zuoren provient de ce dernier recueil d'articles et du suivant, *Vers le carrefour* (十字街頭を往く), non traduit, paru en 1923. Notons que les deuxième et troisième articles de *Sorti de ma tour d'ivoire*, qui présentent l'*essay* anglais furent lus avec une particulière attention par les praticiens et théoriciens du *zawen* (LU, 1973e, p. 163-171).

45. 十字街头的塔, ZHOU, 1987c.

46. 两个鬼, ZHOU, 2002c.

47. 沉默, ZHOU, 1987c.

élevée de la compréhension. Cette formule recèle peut-être une vérité profonde, mais pour ma part, ne rien dire permet au moins de cacher mon incompréhension et cela laisse à autrui la liberté d'imaginer qu'il a été compris⁴⁸.

Le silence que préconise Zhou Zuoren est bien sûr exclu pour l'homme de lettres qu'il est, et assurément ne le souhaite-t-il pas lui-même. Il pousse seulement jusqu'à l'absurde un paradoxe. Il sait que se taire serait illusoire mais au moins il peut taire certains sentiments, être plus allusif et pratiquer l'euphémisme, produire une écriture éthérée. C'est justement une façon d'appréhender cet idéal de « fadeur » qui se manifeste par une constante retenue dans l'écriture.

Il y a effectivement dans *Le livre des jours de pluie* et *Alisma* (1927) des écrits qualifiés de « savoureux » (*quwei zhi wen* 趣味之文) par l'auteur lui-même et admirés par Zhu Guangqian pour leur retenue (leur « froideur » *leng* 冷), leur style « fade et dilué » (*qingdan* 清淡) (SHANG 1998, pp. 12-16). Ces textes en apparence détendus, où l'humour se lit à fleur de texte et où l'euphémisme est presque une figure par défaut cachent souvent une indignation ou une amertume contenue. Comme le remarque Liu Xuyuan (2017, p. 82), « c'est lorsqu'il est le plus troublé qu'il écrit ses textes les plus froids et les plus profonds (ceux du *Livre des jours de pluie*, ndt.) » et, pourrait-on ajouter sans hésiter, les plus sereins.

Cette tension est également palpable dans l'activité éditoriale de Zhou Zuoren. Il met un soin particulier à publier à part les seuls textes répondant quelque peu à cette exigence de retenue, qui méritent d'être qualifiés de « placides et naturels ». Ces rares élus, publiés en deux recueils, *Le livre des jours de pluie* et *Alisma*, ne constituent que l'écume d'une production abondante de *zawen* (soit 74 textes sur environ 800 autres *zawen* et 125 « études »⁴⁹). Mais même les « autres *zawen* » sont eux aussi classés en fonction de leur dignité littéraire : 133 *zawen* seulement sont retenus pour *Propos sur le tigre* (1928). Zhou Zuoren a prévu d'en publier d'autres dans les *Vrais propos sur le tigre* (真谈虎集) mais renonce finalement : « Parce que j'ai encore un certain fond gentilhomme (étant partisan du juste milieu) et que faire ainsi, ce serait me rabaisser. » (« Préface de *Propos sur le dragon* et *Propos sur le tigre* » [8/11/1927]⁵⁰). Quand on sait qu'*Alisma* (1927) est principalement

48. Lu Xun résumera cette idée d'une formule moins bavarde : « Aujourd'hui le temps... hahaha ! », qui suggère que s'il vaut mieux évoquer le temps plutôt que les affaires humaines, il faut s'abstenir de le décrire (LU, 1973e, p. 517-518).

49. Ces « études » comprennent les notes de lecture de *Notre jardin* et de *Propos sur le dragon* (1927).

50. 谈龙集谈虎集序, ZHOU, 2002c.

une sélection opérée sur l'autre sélection de textes qu'est *Le livre des jours de pluie* (1927), on peut se figurer le filtrage ascendant de plus en plus fin de ses propres textes selon le critère de la fadeur littéraire (et son pendant, la retenue morale). Nous essayons de le figurer dans le tableau suivant :

Recueils publiés ou en projet	Nombre de textes
<i>Alisma</i> (1927)	22 (dont 8 nouveaux, les autres étant sélectionnés à partir du <i>Livre des jours de pluie</i>)
<i>Le livre des jours de pluie</i> (1927)	57
<i>Propos sur le tigre</i> (1928)	133
<i>Vrais propos sur le tigre</i> (non publié)	70 (estimation fondée sur les propos de Zhou Zuoren)
Textes restants (<i>hors recueils</i>)	Environ 600 (estimation, à partir des <i>Textes hors recueils</i> 集外文1995)

L'abandon du projet de rassembler les *Vrais propos sur le tigre*, qui à n'en pas douter aurait été un succès éditorial, est une indication du conflit intérieur que vit Zhou Zuoren pendant les années 1926-1927. Son programme littéraire, même restreint à « montrer une partie de soi-même » pour « qu'on sache quel homme il est⁵¹ » est une entreprise difficile en cette période historique où les enjeux sont nationaux ou partisans et dépassent les individus. D'ailleurs, la publication rapprochée de ces recueils, auxquels il faut ajouter l'*Art et la vie* (dont la préface est écrite en 1926, mais qui ne paraîtra qu'en 1931), recueil des thèses de la Révolution littéraire, les *Propos sur le dragon* (1927) ainsi que *Labeur passé* (过去的工作, 1929) répond à un besoin de faire l'inventaire, à un moment où il a le pressentiment qu'écrire deviendra bientôt encore plus difficile alors que l'histoire est sur le point de basculer. Quand il signe la préface de l'*Art et la vie* (10/8/1926), il prend le soin de préciser à côté de la signature : « au nord-ouest de la ville de Pékin, au son du canon hors les murs ». Cet inventaire n'est-il pas aussi le prélude à un retrait de la scène littéraire ?

51. Respectivement : « Préface d'*Alisma* » (7/8/1927) (泽泻集序, ZHOU, 1987a) et « Préface de *L'art et la vie* » (1931).

Après le massacre du 12 avril 1927⁵², le monde intellectuel se crispe et se bipolarise. Zhou Zuoren qui clame son effroi devient pourtant une cible privilégiée de la Gauche. Il conseille à Hu Shi, qui milite encore pour la démocratie et les droits de l'homme à Shanghai, d'« arrêter les bavardages et de venir à Pékin » (NI, 1990, p. 268). D'ailleurs, il déclare lui-même dans une lettre publiée par la revue *Bribes de paroles* (*Yusi* 语丝), ne plus aborder les sujets d'actualité (« Lettre du nouvel an » [1/1/1928]⁵³). Les tribulations de cette revue, dont le numéro 141 est interdit à Shanghai, qui est ensuite fermée à Pékin à partir du numéro 155 et qui dans sa survie précaire à Shanghai est la cible des mouvements prolétariens, en disent long sur la vie intellectuelle en 1928. Jiang Jieshi (Chiang Kai-shek) s'empare de Pékin le 3 juin 1928. Zhou Zuoren comprend alors que l'autocensure suggérée dans « Le silence » (20/7/1924) n'a plus de sens, qu'il faut tout simplement prendre les préconisations de ce texte à la lettre. Il écrit « La doctrine de la lecture porte close » (11/1928)⁵⁴, qui ne paraîtra qu'en mai 1929 dans le recueil *Jour sans fin* (1929). Il s'agit d'un texte dense et fortement allusif, plein d'humour et d'amertume, qui mériterait un long commentaire mais qu'on peut résumer ainsi : par les temps qui courent, il est illusoire d'écrire. Il convient de s'enfermer pour se protéger, et de lire les livres canoniques et les livres d'histoire⁵⁵ qui nous ouvriront les yeux sur le présent.

« RIEN QUI NE PUISSE ÊTRE DIT »

Zhou Zuoren se retire de la scène littéraire pendant quasiment un an. Il ne publie que les quelques textes promis aux éditeurs. Ce retrait est motivé comme on vient de le voir par l'atmosphère de censure et de traque sévissant à la fin des années vingt. Mais au-delà de cette cause conjoncturelle, on sait que la question de fond concernant la nature et la fonction de la littérature n'est pas réglée. Zhou Zuoren n'a jamais renié les postulats de « La littérature humaine » (7/8/1918), mais ils sont difficilement compatibles avec la revendication d'une littérature autonome vouée à l'expression individuelle (« Notre jardin » [22/1/1922]). Le tiraillement que nous avons décrit résulte précisément du conflit entre la tentation persistante d'influer sur les contemporains et l'aspiration à se recentrer sur une expression individuelle

52. Après son arrivée à Shanghai, Jiang Jieshi fait assassiner les communistes de Shanghai et lance la politique de « purge du Parti » (清党).

53. 新年通信, ZHOU, 1988.

54. 闭户读书论, ZHOU, 1988.

55. Jingshi 经史.

dépassionnée. Pour Zhou Zuoren, cette retraite forcée est l'occasion de se pencher de nouveau sur la question de l'essence de la littérature.

Sept mois après son retrait, il délivre ses premières impressions, lesquelles ne seront publiées qu'en 1932 dans le recueil *En contemplant les nuages* (1932). Le titre du recueil traduit d'ailleurs l'intention de Zhou Zuoren : détourner son regard du bas monde. « La grandiose poursuite du vent » [13/5/1929]⁵⁶ plonge jusqu'à la racine de son pessimisme, l'idée du retour cyclique de l'histoire⁵⁷. La lecture de *l'Ecclésiaste*⁵⁸ (éminent livre canonique) confirme cette idée de l'impuissance fondamentale des hommes devant leur destin. Le retour programmé de l'histoire rend vaine toute tentative humaine. La littérature, ce talisman, est la preuve même de la pensée magique qui nous anime : on a l'impression d'être libres, mais on ne fait que tracer de vieux signes ancestraux ! Il n'y a donc aucun espoir. « Tout n'est que vanité ! » Qu'ajouter à cette conclusion implacable ? Mais comment se soumettre à cette sentence sans appel ? Zhou Zuoren exprime alors, comme par réflexe, un sentiment de révolte :

Quoi qu'il en soit, la seule chose qu'il convient de faire, face à la vanité, c'est encore d'en poursuivre la trace. L'examen de la folie et de la bêtise, c'est la chose la plus intéressante à faire en ce monde. Sur ce point, il m'est impossible de ne pas diverger d'avec le prophète.

Zhou Zuoren ne fournit aucun argument sérieux pour étayer sa prise de position inattendue⁵⁹. C'est donc un acte de foi qui donne une chance à la littérature. L'examen de la folie et de la bêtise est une œuvre vaine mais grandiose, et pour le moins une « distraction digne d'intérêt » (*you quwei de xiaoaqian* 有趣味的消遣). À l'appui de son cri de révolte, il convoque les trois

56. 伟大的捕风, ZHOU, 1988.

57. Zhou Zuoren est hanté par le retour cyclique de l'histoire, qu'il apparente à une emprise démoniaque. Ce thème revient très fréquemment sous sa plume. Deux mois avant « La doctrine de la lecture porte close » (11/1928), il vient d'ailleurs d'écrire un *zawen* glaçant, « L'histoire » (17/9/1928) (历史, ZHOU, 1988).

58. Le discours de *l'Ecclésiaste* selon lequel il n'y a rien de nouveau sous le soleil et tout n'est que vanité impressionne depuis longtemps Zhou Zuoren, à tel point que la référence à ce passage figure en tête de « La littérature humaine » (7/8/1918).

59. Il avance trois arguments, tous spécieux dont deux plutôt cocasses : 1) Flaubert détestait la bêtise et aimait la littérature : l'amour, comme la bêtise peuvent exercer une irrésistible attraction. 2) Zhang Xianzhong (1606-1647, usurpateur dirigeant d'une main de fer le Sichuan à la fin des Ming) présidait un examen impérial du plus haut grade (*jinsshi* 进士). Comme il sentait un faible pour l'un des candidats (« Je l'aime trop ce petit ! »), il le fit recalser. 3) L'écrivain Jin Shengtan (1610-1661) prenait plaisir à s'enfermer dans son bureau pour soigner à l'eau bouillante ses boutons de psoriasis.

thèmes pascaliens : le pari, la distraction, la vanité humaine. L'article se clôt d'ailleurs sur le fameux passage des *Pensées* comparant l'homme et le roseau. On comprend qu'au nom de la liberté de l'individu qu'est l'auteur, Zhou Zuoren se doive d'opter pour l'unique position humainement acceptable. Mais après ce texte de la délivrance, il attendra encore quelques mois avant de reprendre la plume.

Le deuxième texte libérateur est écrit un peu plus d'un an après. C'est l'introduction d'une série de six *xiaopinwen*, « Introduction à “Plantes, insectes et poissons” » (6/10/1930)⁶⁰. Le texte commence par rappeler les difficultés de l'écriture qui sont de deux ordres : que dire ? comment le dire ? Concernant la question du contenu, il suffit de rappeler le climat actuel où les malentendus voire les « accidents de plume » (*bibuo* 笔祸) sont vite arrivés. Pour ce qui concerne la forme, il rappelle qu'entre les sentiments et les mots, il y a toute une distance et qu'une déperdition est inévitable. Cette perte est d'autant plus grande que les sentiments à exprimer sont profonds. Tout ce qu'on peut exprimer, ce ne sont que les sentiments ordinaires, précisément ceux qui n'ont pas besoin du truchement de la littérature. Le malheur de la littérature, c'est de se cantonner au relatif. Elle occupe une position indéfinie et intermédiaire entre deux postures extrêmes et symétriques : le *chan* (zen) d'une part, qui rejette définitivement le langage, et le mantra d'autre part, qui a une foi absolue dans le pouvoir des mots. À équidistance de l'action pure du *chan* et du langage performatif du mantra, condamnée à se développer sans fin dans les limbes du récit, du commentaire, de la reformulation, de l'explicitation, la littérature finit par se répandre dans les bibliothèques : « 48000 volumes tout juste bons à être feuilletés par des désœuvrés. » Encore une fois, le verdict est simple et sans appel : la « littérature est inutile » et « rien ne peut être exprimé » (*wu yi ke yan* 无一可言)⁶¹. Devant ce verdict, Zhou Zuoren est alors saisi du même sentiment de révolte que dans « La grandiose poursuite du vent » (13/5/1929), et c'est par les mêmes mots (*hua sui ru ci* 话虽如此 : « quoi qu'il en soit ») qu'il introduit alors l'antithèse de la délivrance :

Quoi qu'il en soit, on peut toujours écrire des textes, vouloir en écrire et c'est le point crucial. Savoir qu'en ce monde, rien ne peut être exprimé, que moi-même, je suis incapable de faire de la vraie littérature, puis choisir un sujet quelconque, écrire un texte avec application, cela non plus n'est pourtant pas impossible. À

60. 草木虫鱼小引, ZHOU, 1988.

61. Zhou Zuoren précise la source de cette formule du peintre Li Rihua (1565-1620), que ce dernier attribue au poète et compositeur Jiang Kui (1155-1221) : « Il n'y a rien en ce bas monde qui puisse être mangé, rien qui puisse être dit » (世间无一可食, 亦无一可言).

ce moment-là, affirmer qu'« en ce monde, il n'est rien qui ne puisse être exprimé » (*wu yi bu ke yan* 无一不可言), cela devrait être possible...

Ce retournement théâtral est occasionné par une réflexion qui dépasse assurément le cadre de la littérature. Mais résoudre ainsi le conflit de la raison et de la volonté en pariant sur cette dernière rend possible une salutaire refondation de la littérature autour du sujet de l'auteur. Puisque la littérature est inutile, puisqu'elle ne peut rien exprimer de définitif, elle ne peut non plus endosser d'enjeu extérieur, qu'il soit moral ou politique. La désacralisation de la littérature est une libération pour l'auteur. Pourtant, une écriture sans enjeu ne court-elle pas le risque de perdre sa fonction sociale et de sombrer dans l'insignifiance ? Le texte de Zhou Zuoren ne tranche pas et laisse la littérature dans une position intermédiaire entre deux extrêmes théoriques : inanité/toute-puissance de l'expression. Seule l'écriture en action donnera un sens à la littérature. « Écrire avec application » (*renzhen qu xie* 认真去写), c'est cela le salut de la littérature. Il poursuit donc ainsi :

[C]ela devrait être possible, mais probablement aussi très difficile. Il faudra procéder par essais. On ne pourra y arriver du premier coup. Pour l'heure, il y a plein de choses que je ne veux pas dire, ou dont il n'est pas facile de parler. Il faudra donc d'abord faire un choix. Maintenant, mon choix se porte sur les plantes, les insectes et les poissons. Pourquoi cela ? D'abord, c'est un sujet qui me plaît. Ensuite, ce sont des êtres vivants, liés à nous par maints rapports, mais des êtres vivants qui en même temps appartiennent à une autre espèce, ce qui nous autorise à en parler.

Le sujet choisi n'est ni arbitraire ni fantaisiste. Zhou Zuoren indique bien un lien ténu liant le sujet aux humains, et qui peut donc lui donner un sens. N'est-ce pas confirmer, sinon le programme de « La littérature humaine » (7/8/1918), du moins l'idée que l'homme reste le vrai sujet de la littérature, que les « plantes, les insectes et les poissons », sont en définitive un truchement ? Ce serait un premier postulat légitimant l'écriture. Zhou Zuoren conclut pourtant, comme laissant la question en suspens : « S'il s'avérait que les plantes, les insectes et les poissons ne convenaient pas, alors ce ne serait pas sans remède : on peut toujours, n'est-ce pas, causer du temps qu'il fait⁶². »

62. C'est d'ailleurs ce que suggère le titre du recueil : *En contemplant les nuages* (1932).

« POISSON ROUGE » (17/4/1930)

Le premier texte de la série « Plantes, insectes, poissons », intitulé « Poisson rouge » (17/4/1930)⁶³, peut donc être lu comme l'« essai d'écriture » suggéré dans « Introduction à “Plantes, insectes et poissons” » (6/10/1930). Le fait qu'il ait été écrit plusieurs mois avant n'a pas de signification particulière. L'« Introduction » résume la démarche intellectuelle qui amène Zhou Zuoren à reprendre la plume, et « Poisson rouge » (17/4/1930) est effectivement le premier texte publié par Zhou Zuoren après une interruption de plusieurs mois. Il s'agit donc d'un texte expérimental. En dépit d'une langue claire et d'une structure simple, sa dimension autoréférentielle et allusive peut provoquer la méprise. Il convient d'ajouter que le contexte de sa parution après plusieurs mois de silence ne facilite pas sa réception. Il est assimilé par son auteur à un inoffensif « poème sur des choses » (*yongwushi* 咏物诗), mais certaines phrases ironiques peuvent laisser croire qu'il s'agisse d'une réponse à telle polémique récente. D'ailleurs, Zhou Zuoren se voit contraint de faire publier un encart dans le *Xin Chenbao* (新晨报) pour assurer que le texte n'est pas la réponse à une attaque (ZHOU, 1995, p. 363) ! Une fois écartés les enjeux moraux ou politiques, Zhou Zuoren est plus à l'aise pour expérimenter ce que peut être une « écriture pour elle-même » (*wei wenzhang de wenzhang* 为文章的文章). Le style décontracté et ludique de « Poisson rouge » (17/4/1930) permet de susciter la réflexion sur le sens et les possibilités de l'écriture et d'en donner une illustration, sans s'interdire d'exprimer par endroit quelque critique sociale. Ce dernier point tend à raccrocher ce texte au *zawen*, tandis que sa facture distendue semble tenir du *suibi*. Ce qui nous intéresse surtout est qu'il pose les principes qui sous-tendent l'écriture libérée de Zhou Zuoren. Le texte commence par une réflexion théorique :

D'après moi, il existe deux sortes de textes : les uns ont un titre, les autres n'en ont pas. Ordinairement, lorsqu'on écrit un texte, on a d'abord une idée mais pas de titre défini. Ce n'est que lorsque l'idée a été transcrite qu'on passe en revue l'ensemble et qu'on ajoute un titre. Dans cette sorte de textes, on produit assez facilement de bonnes œuvres parce qu'on peut s'y exprimer avec une relative liberté, même s'il est difficile de trouver un titre après, parfois même plus difficile encore que d'écrire le texte. Mais il arrive qu'on ait l'esprit ailleurs, qu'on n'arrive pas à se concentrer, et qu'on ne sache pas quoi écrire. Alors il n'est pas forcément mauvais de fixer d'abord

63. 金鱼, ZHOU, 1988.

un titre, puis de faire le texte, quoique cela s'apparente un peu au sujet imposé, avec le risque de faire une composition d'examen.

Cette introduction fait écho à la conclusion du texte, où sont évoqués deux modes d'écriture, « communiquer la doctrine » (*zaidao* 载道) ou « exprimer ses idées » (*yanzhi* 言志). Ces deux expressions anciennes auxquelles Zhou Zuoren attribue un sens nouveau, adapté à son propos⁶⁴, seront au cœur de la synthèse théorique *Les origines de la nouvelle littérature chinoise* (1932) qu'il proposera en 1932. En introduisant ces deux concepts ici, il établit une correspondance entre le positionnement fondamental de l'écrivain et sa manifestation pratique dans l'acte d'écrire : « communiquer la doctrine » conduit à écrire sur un « sujet imposé » (*fude* 赋得) tandis qu'« exprimer ses idées » conduit idéalement à écrire « sans titre » préalable, spontanément, en « donnant libre cours à son inspiration » (*jixing* 即兴)⁶⁵. Certes, le fait qu'en l'occurrence, Zhou Zuoren se soit lui-même imposé un sujet neutralise quelque peu l'opposition. La valeur théorique d'un tel dualisme est discutable. Il faut surtout le considérer comme le moyen de venir à bout du lancinant tourment intérieur, jamais surmonté depuis la parution successive de « La littérature humaine » (7/8/1918), prônant une littérature militante et de « Notre jardin » (22/1/1922), faisant place à une littérature vouée à la seule expression individuelle. À partir de « Poisson rouge » (17/4/1930), la spontanéité est définitivement assumée comme la condition première de l'acte d'écrire.

Zhou Zuoren ayant choisi le titre de son exercice de style, se met donc à « écrire avec application » :

Pour ce qui est des poissons rouges, disons qu'en fait je les déteste. Parmi les petits animaux de compagnie, ceux que je n'aime pas sont dans l'ordre croissant d'aversion : le pékinois, le poisson rouge, le perroquet. Ce dernier a le corps rouge et vert criard, un bec plein de sons bizarres, une apparence très sauvage. Le pékinois a le corps décidément trop petit, et ne vaut même pas un chat (les manuels de l'école primaire continuent pourtant de dire : le chat est plus petit que le chien, le chien est plus grand que le chat), son

64. Zhou Zuoren sera critiqué pour son mésusage supposé des deux expressions, notamment par Qian Zhongshu. Ce dernier conteste l'alternance de deux mouvements *yanzhi* et *zaidao* dans l'histoire littéraire. Selon lui, on constate plutôt deux attitudes du lettré, *zaidao* lorsqu'il écrit de la prose et *yanzhi* lorsqu'il compose de la poésie. (QIAN, 1997, p. 81-82)

65. Si l'expression *fude* (赋得) est bien présente dans le texte, le terme qualifiant l'autre élément du binôme, *jixing* (即兴) ne sera introduit que dans *Les origines de la nouvelle littérature chinoise* (1932).

museau surtout est vraiment trop renfrogné. En général, je n'aime pas beaucoup les gens qui se renfrognent, même si c'est artificiel, provisoire, même s'ils ne ramassent pas ainsi leur nez pour toujours. Bien sûr, un visage ne peut être dépourvu d'expression, mais je pense qu'il suffit d'un mouvement à peine esquissé : sourire légèrement par exemple, ou bien glisser un sentiment dans la lueur d'un regard. Évidemment, des sentiments comme l'amour et le deuil sont à mettre à part. Rien n'empêche dans ce cas-là une expression enflammée, mais cela ne va tout de même pas jusqu'à retrousser le nez, découvrir les dents, comme si l'on allait mordre. Il vaut mieux réserver ces mimiques au théâtre ou au cinéma. En tout cas, je n'ai rien à voir avec cela car cela fait vingt ans que je ne suis pas allé au cinéma. Or, le poisson rouge combine justement les caractères du pékinois et du perroquet. Seulement, comme il ne court pas au bout d'une longue laisse à côté de la jupe de Madame, il descend d'un degré dans l'échelle d'aversion. Sinon, ce serait lui qui emporterait assurément le premier prix.

Il n'est pas difficile de voir dans ce bavardage que toute appréciation renvoie aux congénères humains. Certains thèmes sont effleurés (dégoût de l'exagération), des jugements (servilité, flagornerie) comme des sentiments (tel le mépris) sont suggérés. La causerie à bâtons rompus ramène paisiblement mais sûrement vers les sujets que Zhou Zuoren semblait avoir écartés dans « Introduction à "Plantes, insectes et poissons" » (6/10/1930). L'idée générale est que le jugement esthétique est fondé sur des considérations morales. Le bavardage semble donc suivre une direction calculée et c'est sans surprise qu'un parallèle physique est introduit :

Quand j'aperçois le corps écarlate et bombé du poisson rouge évoluer maladroitement dans l'eau, les yeux exorbités, cela me fait immanquablement penser à la nouvelle mariée chinoise, portant un pantalon en tissus rouge, les deux jambes de pantalon bandées, avançant seule sur la route en tordant ses petits pieds.

Le thème de la barbarie⁶⁶ est alors installé et l'anodin bavardage vire à la critique de civilisation. La question de la barbarie inhérente à ce « pays d'orthodoxie morale » (*daotongguo* 道统国) est clairement énoncée en vue de la dénoncer. La critique est d'autant plus cinglante que le thème ludique exposé dans l'introduction, comme le bavardage débonnaire qui le suit, ne le

66. La barbarie rémanente au cœur de la civilisation chinoise moderne est un thème central qui traverse toute l'œuvre de Zhou Zuoren (BÊ DUC, 2008, p. 153-163).

laissent pas prévoir. Il n'est pas étonnant qu'une culture qui aime « couper et sectionner » (*gua ya ge ya* 刚呀割呀), et qui fabrique à l'envi de l'infirmité, affectionne la monstruosité naturelle du poisson rouge. La difformité du poisson rouge, l'atrophie des petits pieds de la jeune mariée font d'eux des bibelots précieux incapables de survivre hors du bocal de céramique aux cinq couleurs ou du boudoir parfumé pour lesquels ils sont faits.

Au milieu de ces comparaisons déprimantes, Zhou Zuoren parvient à insérer – comme une fenêtre salutaire – une description d'une saveur toute différente :

Je n'aime que les poissons normaux.

Imaginons un grand étang, – il doit nécessairement être grand –, avec de l'eau vive, et au fond toutes sortes de plantes aquatiques, comme autrefois au temple Baiyun, quoique, à dire vrai, ces nappes artificielles qui ressemblent à des mers mortes n'ont pas grand intérêt. Même les Trois Lacs respirent la vulgarité et la laideur alors qu'ils ont été construits par je ne sais quel grand empereur. Car au fond un empereur ne peut être que vulgaire et grossier : s'il avait un peu de goût, alors l'empire serait irrémédiablement perdu. Quant au fait que des contemporains vulgaires et écœurants conduisent aujourd'hui le pays à sa perte, c'est un autre sujet. Mais revenons à notre propos : un grand étang. Si l'on y met des poissons, alors le mieux est qu'ils aient la couleur du ciel ou de l'eau comme le cyprin, et puis la carpe. On pourrait penser ce classement établi d'après le goût de leur chair, mais en fait, pas du tout. Pour moi, les poissons, parce que l'eau est leur milieu, devraient être foncés de préférence, et leur corps pas trop gros. Quand on les regarderait d'en haut, il faudrait scruter longtemps pour en apercevoir vaguement un là-bas, parfois même juste sous votre nez... et puis soudain, il aurait disparu. Comparé à une chose rouge vif qui bringuebalerait lentement vers vous – on croirait voir ces bateaux publicitaires du lac de l'Ouest (avec paraît-il des lampions allumés et une fanfare de tambours) – et puis s'éloignerait graduellement, c'est quand même bien plus intéressant. Le cyprin possède bien les caractéristiques requises. La carpe, elle, est quand même un peu grosse. Mais comme elle s'apprête à sauter à travers la porte du Dragon⁶⁷, il ne faut pas lui en vouloir. Et puis il y a les *hemiculter*s blancs, qui vont et viennent avec leur corps effilé et argenté, ressemblant aux bateaux-loches des côtes du

67. « La carpe saute à travers la porte du Dragon » (*Liyu tiao longmen* 鲤鱼跳龙门) : la légende veut que, ce faisant, elle se métamorphosa en dragon. L'expression signifie « accéder à une haute dignité ».

sud-est⁶⁸. Parfois, surpris sans qu'on sache pourquoi, ils s'éclipsent soudain en lançant d'éblouissants reflets argentés. Cela ajoute un peu d'animation à la vie aquatique.

Le ton du bavardage familial reprend, avec ses remarques légères et spontanées. L'insertion d'observations ironiques dans ce passage lui-même enchâssé entretient néanmoins une tension dialogique. Si, comme on a pu le voir, l'observation du poisson rouge induisait systématiquement une appréciation sur les congénères humains, rien de tel n'est suscité par le passage sur les poissons d'étang. Le spectacle de ces poissons est plaisant en soi. Seul l'effet de symétrie suggère une lecture métaphorique : à l'espace confiné du bocal s'oppose l'espace ouvert de l'étang, à l'infirmité et à la lourdeur du poisson rouge s'oppose la vivacité des poissons d'étang, aux couleurs vives voire criardes s'opposent les couleurs sombres voire ternes des poissons d'étang : toutes les qualités induites par la description (naturel, liberté, vivacité, discrétion, profondeur, surprise) peuvent aussi qualifier un style ou un tempérament humain. La dépréciation du poisson rouge appelle donc une valorisation contraire des poissons d'étang, même si elle n'est pas explicite. Surtout, c'est une valorisation morale ou esthétique qui s'étend au-delà du paysage de l'étang. Le thème de l'étang fait écho à des dizaines d'autres textes de Zhou Zuoren et traduit une prédilection personnelle⁶⁹. Le poncif de l'eau comme métaphore de l'écriture se retrouve assez naturellement sous sa plume. C'est par exemple en ces termes que Zhou Zuoren reproche au style de Yuan Hongdao d'être trop clair et transparent :

Il en est comme d'un étang. Bien sûr, une eau sale et trouble ne convient pas. Mais une eau limpide au point qu'on puisse voir le fond, que toutes les plantes et les poissons soient distinctement visibles, cela n'a pour moi aucun intérêt non plus. (« Deuxième conférence : l'évolution de la littérature chinoise » [7/8/1918]⁷⁰.)

Ainsi, l'image des poissons en leur étang figure également le style, et par un effet de mise en abyme, le style de l'exercice auquel Zhou Zuoren est précisément en train de se livrer en rédigeant « Poisson rouge » (17/4/1930). Cette métaphore du style ne surgit pas immédiatement et n'est donc pas transparente. Surtout, elle n'aliène pas le sens premier. Le thème des poissons

68. Zhou Zuoren pense spécialement à Shaoxing, sa ville natale.

69. « Je suis issu d'un pays d'eaux du sud-est de la Chine et j'ai envers l'eau un profond attachement. Je connais autant ses inconvénients que ses avantages » (ZHOU, WANG, 1985, p. 24).

70. 第二讲：中国文学的变迁, ZHOU, 1989.

n'est pas au service de la métaphore : l'exposé sur les poissons est intéressant même sans celle-ci. Cette métaphore latente, forme de symbolisme que Zhou Zuoren rattache à la figure classique du *xing* (兴)⁷¹ met en relation un élément textuel avec tout un réseau analogique essentiellement constitué des autres textes de Zhou Zuoren. C'est ce procédé discrètement allusif qui procure au texte son épaisseur, voire son « hermétisme » (*huise* 晦涩) qui donnent au texte sa « saveur » (*quwei* 趣味)⁷². Ici, on peut au moins distinguer trois niveaux possibles de lectures concomitantes : un exposé sur les poissons, qui sont le thème choisi et dont Zhou Zuoren veut effectivement parler pour eux-mêmes, une réflexion sur la culture qui complète la critique de la barbarie, un discours sur le style, et spécialement à propos du texte même qu'il est en train d'écrire.

Car l'effet de ce texte est avant tout réflexif. La critique de la barbarie passe au second plan derrière la démonstration par l'écriture que l'écriture est possible. Mais celle-ci l'est tant qu'elle reste effectivement libre de son sujet. En s'imposant un sujet, Zhou Zuoren met à l'épreuve cette liberté mais les réseaux de significations que peut activer l'écriture permettent de surmonter cette épreuve. On peut bien sûr s'interroger sur l'artifice qui consiste à présenter comme imposé un sujet choisi, et le ton ludique de l'introduction invite d'ailleurs à relativiser l'expérience.

« Poisson rouge » (17/4/1930) met en tout cas un terme à une ascèse de plusieurs mois. Si l'on considère la reprise effective de l'écriture à partir de « Poisson rouge » (17/4/1930, on peut considérer que le pari de « La grandiose poursuite du vent », réitéré dans « Introduction à "Plantes, insectes, poissons" » (6/10/1930), est gagné. Après avoir ainsi recouvré l'assurance perdue, Zhou Zuoren reprend le rythme antérieur. Son écriture semble avoir surmonté le tourment de l'irrésolution mettant aux prises les deux démons. Un peu plus d'un mois après le « Poisson rouge » (17/4/1930), Zhou Zuoren lance la revue *L'herbe à chameau* (*Luotuocao* 骆驼草)⁷³, revue résolument apolitique et assumant une écriture non engagée, purement littéraire, complètement libre, au grand dam de la littérature de gauche :

[Ce qu'on écrira] concernant la littérature, la pensée, et jusqu'à nos bavardages oisifs, jusqu'aux bibelots d'antiquaires, tout cela est

71. « Préface de *Haut le fouet* » (30/5/1926) (扬鞭集序, ZHOU, 2002b). Parmi les traductions possibles de *xing*, on notera par exemple celle de François Jullien : « incitation » (JULLIEN, 1985, p. 67).

72. « Postface du *Jardin des pêcheurs* » (31/10/1928) (桃园跋, ZHOU, 1988).

73. Contribuent à cette revue des amis et disciples de Zhou Zuoren : Fei Ming (废名 1901-1967), Yu Pingbo (俞平伯 1900-1990), Xu Zuzheng (徐祖正 1895-1978), Liang Yuchun (梁遇春 1906-1932) et Xu Yunuo (徐玉诺 1894-1958).

imprévisible. À vous de rire ou de vilipender, à nous de faire de la bonne littérature, et si elle est mauvaise, alors on saura le reconnaître. C'est tout et rien de plus⁷⁴.

CONCLUSION : UNE ÉCRITURE LIBRE ET SANS ENJEU

Sans doute, l'imprévisibilité et le non engagement revendiqués par cet éditorial de lancement sonnent comme une provocation, quelques mois après la fondation officielle de la Ligue des écrivains de gauche (le 2 mars 1930). Zhou Zuoren peut désormais déployer une écriture « fade et détachée », à la fois tranquille et critique. Avant « Poisson rouge » (17/4/1930), Zhou Zuoren a pourtant bien produit quelques textes appréciés pour leur fadeur et leur détachement. Mais ils résultent d'une tension maîtrisée et on peut douter qu'ils traduisent une véritable sérénité intérieure. Par ailleurs, ses *zawen* critiques ont brillé dans des joutes mémorables (lors du mouvement antichrétien de 1922, lors des échauffourées entre les revues *Bribes de parole* et *Critique moderne* en 1925, etc.).

Dans la perspective morale qui est celle de Zhou Zuoren, les deux propositions d'une littérature militante humaniste (« La littérature humaine » [7/8/1918]) et d'une littérature autonome vouée à la seule expression individuelle (« Notre jardin » [22/1/1922]), déjà incompatibles entre elles, se révèlent l'une comme l'autre être des impasses. La première est illusoire puisqu'elle n'a aucun effet notoire sur les lecteurs et la seconde condamne l'auteur à rester incompris. Comment croire en une littérature humaine, alors que chaque jour apporte la preuve de l'impuissance de l'écriture et qu'après le Quatre Mai, la barbarie ancestrale continue de sévir ? À cet égard, les *zawen* de Zhou Zuoren ont-ils fait bouger les lignes ? On sait que Zhou Zuoren pratique un *zawen* réactif : il écrit en réaction à ce dont il a été témoin plutôt que conformément à un programme préétabli. Ses *zawen* expriment donc aussi une personnalité et peuvent répondre à la proposition d'une littérature purement expressive, reflet d'un auteur. Or c'est précisément le but qu'il donne à l'écriture dans « Notre jardin » (22/1/1922). Mais jusqu'à « La doctrine de la lecture porte close » (11/1928), Zhou Zuoren ne perçoit que des signes d'incompréhension de la part des lecteurs. Alors écrire comme si l'on pouvait réellement communier avec le lecteur, n'est-ce pas aussi une illusion ?

« La grandiose poursuite du vent » (13/5/1929) et « Petite introduction à "Plantes, insectes, poissons" » (6/10/1930) posent clairement la question de l'écriture. Ces deux textes évoquent des difficultés conjoncturelles mais

74. « Éditorial de lancement de *L'herbe à chameau* » (12/5/1930) (骆驼草发刊词, ZHOU, 1990).

leur conclusion formelle s'applique à toute écriture, entreprise par essence impossible : elle n'a pas de pouvoir sur le lecteur, elle ne permet pas à l'auteur de sortir de sa solitude. Elle ne sera jamais à la hauteur de nos ambitions. Ce regard lucide et sans complaisance sur l'écriture lui dénie toute fonction positive, lui ôte tout enjeu, toute prétention, et la ravale au rang de passe-temps. Mais en contrepartie, cette insignifiance la soustrait aux combats idéologiques et à l'emprise morale. Si écrire n'est au fond qu'un acte sans importance, c'est aussi un acte libre. La révolte de Zhou Zuoren contre le verdict d'une écriture impossible est inspirée autant par Pascal que par Confucius (« Savoir que c'est impossible et le faire quand même »⁷⁵). Il traduit le refus humaniste d'abdiquer. C'est aussi, esthétiquement, un acte de foi fondateur, puisqu'il instaure l'écriture comme essentiellement libre.

BIBLIOGRAPHIE

BÊ DUC Georges, 2010, « Zhou Zuoren et la barbarie », in RABUT Isabelle (dir.), *Visions du « barbare » en Chine, en Corée et au Japon*, Inalco, Paris, p. 127-139.

90

BÊ DUC Georges, 2010, *Zhou Zuoren et l'essai chinois moderne*, L'Harmattan, Paris.

CHEN Zishan 陈子善, YAN Kun 鄢琨, 1991 (dir.), *Tianshi rensheng 恬适人生* [Une vie douillette], Huacheng chubanshe, Canton.

CHENG Guangwei 程光炜 (dir.), 2000, *Zhou Zuoren pingshuo bashi nian* 周作人评说八十年 [Quatre-vingts ans de commentaires sur Zhou Zuoren], Zhongguo huaqiao chubanshe, Pékin.

CUDDON J. A., revised by PRESTON C. E., 1999, *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, Penguin Books.

FAN Peisong 范培松 (dir.), 1999, *Sanwen tongdian* 散文通典 [Dictionnaire général du sanwen], Jiefangjun wenyi chubanshe, Pékin.

FENG Guanglian 冯光廉 (dir.), 1999, *Zhongguo jin bainian wenxue tishi liubianshi* 中国近百年文学体式流变史 [Histoire de l'évolution des

75. “知其不可而为之”, cf. *Entretiens de Confucius* (论语), XIV-38, « Xianwen 宪问 ».

- formes littéraires en Chine durant ces cent dernières années], Di er ji 第二集 (vol. 2), Renmin wenzue chubanshe, Pékin.
- HU Shi 胡适, 1999, *Hu Shi shuo wenzue bianqian* 胡适说文学变迁 [Hu Shi : propos sur l'évolution de la littérature], Shanghai guji chubanshe, Shanghai.
- HUANG Kaifa 黄开发, 2015, *Zhou Zuoren yanjiu lishi yu xianzhuang* 周作人研究历史与现状 [La recherche sur Zhou Zuoren, histoire et présent], Liaoning renmin chubanshe, Shenyang.
- JULLIEN François, 1985, *La Valeur allusive*, École française d'Extrême-Orient, Paris.
- LIU Xuyuan 刘续源, 2017, *Jiedu Zhou Zuoren* 解读周作人 [Lire Zhou Zuoren], Nanjing daxue chubanshe, Nankin.
- LU Xun 鲁迅, 1973a, Fen 坟 [Tombs], in *Luxun quanji* 鲁迅全集 [Œuvres complètes de Lu Xun], Di yi ji 第一集 [Volume 1], Renmin wenzue chubanshe, Shanghai.
- LU Xun 鲁迅, 1973b, *Nanqiang beidiao* 南腔北调 [Accents hybrides], in *Luxun quanji* 鲁迅全集 [Œuvres complètes de Lu Xun], Di wu ji 第五集 [Volume 5], Renmin wenzue chubanshe, Shanghai.
- LU Xun 鲁迅, 1973c, *Qiejieting zawen er ji* 且介亭杂文二集 [Zawen du Pavillon Qiejie, vol. 2], in *Luxun quanji* 鲁迅全集 [Œuvres complètes de Lu Xun], Di liu ji 第六集 [Volume 6], Renmin wenzue chubanshe, Shanghai.
- LU Xun 鲁迅, 1973d, *Liang di shu - san er* 两地书·三二 [Écrits de deux lieux - 32], in *Luxun quanji* 鲁迅全集 [Œuvres complètes de Lu Xun], Di qi ji 第七集 [Volume 7], Renmin wenzue chubanshe, Shanghai.
- LU Xun 鲁迅, 1973e, *Kumen de xiangzheng - Riben Chuchuan Baicun zuo* 苦闷的象征·日本厨川白村作 [Le Symbole de la douleur, par Kuriyagawa Hakuson (Jap.)], in *Luxun quanji* 鲁迅全集 [Œuvres complètes de Lu Xun], Di shisan ji 第十三集 [Volume 13], Renmin wenzue chubanshe, Shanghai.

MOLINIÉ Georges, 1992, *Dictionnaire de rhétorique*, Librairie générale française, Le Livre de poche.

NI Moyan 倪墨炎, 1990, *Zhongguo de pantu yu yinshi : Zhou Zuoren* 中国的叛徒与隐士：周作人 [Un rebelle et ermite chinois : Zhou Zuoren], Shanghai wenyi chubanshe, Shanghai.

POLLARD E. David, 1973, *A Chinese Look at Literature: The Literary Values of Chou Tso-jen in Relation to the Tradition*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles.

QIAN Liqun 钱理群, 1990, *Zhou Zuoren zhuan* 周作人传 [Biographie de Zhou Zuoren], Beijing shiyue wenyi chubanshe, Pékin.

QIAN Liqun 钱理群, 1991, *Zhou Zuoren lun* 周作人论 [Sur Zhou Zuoren], Shanghai wenyi chubanshe, Shanghai.

QIAN Zhongshu 钱锺书, 1997, *Qian Zhongshu sanwen* 钱锺书散文 [Essais de Qian Zhongshu], Zhejiang wenyi chubanshe, Hangzhou.

92

RABUT Isabelle, 1991, « Le Sanwen, essai de définition d'un genre littéraire », *Revue de littérature comparée*, p. 153-163.

SHANG Jinlin 商金林 (dir.), ZHU Guangqian 朱光潜, 1998, *Zhu Guangqian piping wenji* 朱光潜批评文集 [Choix d'écrits critiques de Zhu Guangqian], Zhuhai chubanshe, Zhuhai.

SHU Wu 舒芜, 1993, *Zhou Zuoren de shi-fei-gong-guo* 周作人的是非功过 [Zhou Zuoren : un bilan], Renmin wenzue chubanshe, Pékin.

WANG Zhongsan 王仲三 (dir.), 1995, *Zhou Zuoren shi quanbian jianzhu* 周作人诗全编笺注 [Œuvre poétique intégrale de Zhou Zuoren, annotée et commentée], Xuelin chubanshe, Shanghai.

YANG Mu 杨牧 (dir.), 1983, *Zhou Zuoren wenxuan* 周作人文选 [Textes choisis de Zhou Zuoren], Hongfan shudian, Taipei.

ZHONG Shuhe 钟叔河 (dir.), 1987, *Zhitang Xuba* 知堂序跋 [Préfaces et postfaces de Zhitang], Yuelu shushe, Changsha.

- ZHONG Shuhe 钟叔河 (dir.), 1990, *Zhitang tan chi – Zhou Zuoren sanwen he shi yibai pian* 知堂谈吃·周作人散文和诗一百篇 [Propos de Zhitang sur la nourriture – Cent textes en prose et poèmes de Zhou Zuoren], Zhongguo shangye chubanshe, Pékin.
- ZHONG Shuhe 钟叔河, 1994, *Fanhou suibi* 饭后随笔 [Notes digestives] shang-xia 上、下 [2 vol.], Hebei renmin chubanshe, Shijiazhuang.
- ZHOU Zuoren 周作人, 1987a, *Zexie ji* 泽泻集 [Alisma], Yuelu shushe, Changsha.
- ZHOU Zuoren 周作人, 1987b, *Ziji de yuandi* 自己的园地 [Notre jardin], Yuelu shushe, Changsha.
- ZHOU Zuoren 周作人, 1987c, *Yutian de shu* 雨天的书 [Livre des jours de pluie], Yuelu shushe, Changsha.
- ZHOU Zuoren 周作人, 1988, *Yongri ji, Kan yun ji, Yedu chao* 永日集、看云集、夜读抄 [Jour sans fin, En contemplant les nuages, Copie de lectures nocturnes], Yuelu shushe, Changsha.
- ZHOU Zuoren 周作人, 1989, *Ouzhou wenxueshi, Yishu yu shenghuo, Ertong wenxue xiaolun*, *Zhongguo xinwenxue de yuanliu* 欧洲文学史、艺术与生活、儿童文学小论、中国新文学的源流 [Histoire de la littérature européenne, L'art et la vie, Précis de littérature enfantine, Les origines de la nouvelle littérature chinoise], Yuelu shushe, Changsha.
- ZHOU Zuoren 周作人, 1995, *Jiwai wen* 集外文 [Textes hors-recueils], Shang-xia ji 上下集 [2 vol.], Chen Zishan 陈子善, Zhang Tierong 张铁荣 (éd.), Hainan guoji xinwen chuban zhongxin, Haikou.
- ZHOU Zuoren 周作人, 2002a, *Zhitang huixianglu* 知堂回想录 [Mémoires de Zhitang], Shang 上 [vol. 1], Hebei jiaoyu chubanshe, Shijiazhuang.
- ZHOU Zuoren 周作人, 2002b, *Tan long ji* 谈龙集 [Propos sur le dragon], Hebei jiaoyu chubanshe, Shijiazhuang.
- ZHOU Zuoren 周作人, 2002c, *Tan hu ji* 谈虎集 [Propos sur le tigre], Hebei jiaoyu chubanshe, Shijiazhuang.

De Lu Xun à Deng Tuo : les vicissitudes du zawen dans la Chine maoïste

Si Lu Xun est célébré comme le maître incontesté du *zawen*, l'essai polémique dans lequel il s'est illustré a été attaqué dès les années 1930 par ceux qui niaient toute valeur littéraire à ces petits textes de circonstance, avant que le contexte de la guerre ne conduise certains critiques de gauche à encourager un type d'écrits plus direct et plus simple. Mais c'est Mao lui-même qui sonnera le glas du *zawen* à la Lu Xun, en posant des limites explicites aux velléités contestataires des auteurs. L'article examine trois moments au cours desquels des écrivains ont tenté de redonner au *zawen* toute sa dimension critique : les années 1941 et 1942 à Yan'an, les Cent Fleurs et la période qui a suivi le Grand Bond en avant. Une place particulière est consacrée aux *Yanshan yehua* et à leur auteur, Deng Tuo, dont la fin tragique couronne des décennies de vicissitudes du *zawen*.

Mots-clés : *zawen*, Lu Xun, Deng Tuo, Cent Fleurs, Yan'an

From Lu Xun to Deng Tuo: the vicissitudes of zawen in Mao's China

Although Lu Xun is celebrated as the undisputed master of the zawen, the polemical essay for which he became famous was debased in the 1930s by those who denied any literary value to these small occasional texts, before the context of the war led some leftist critics to encourage a more straightforward and plain style of writing. But it was Mao himself who sounded the death knell for the zawen à la Lu Xun, by setting explicit limits to the oppositional stance of the authors. The article examines three moments during which writers attempted to restore the zawen to its full critical dimension: the years 1941 and 1942 in Yan'an, the Hundred Flowers period and the years following the Great Leap Forward. A special place is devoted to Yanshan yehua and its author, Deng Tuo, whose tragic end exemplifies decades of vicissitudes for the zawen.

Keywords : *zawen*, Lu Xun, Deng Tuo, Hundred Flowers, Yan'an

DE LU XUN À DENG TUO : LES VICISSITUDES DU *ZAWEN* DANS LA CHINE MAOÏSTE

Isabelle Rabut

Institut national des langues et civilisations orientales (Inalco),
Institut français de recherche sur l'Asie de l'Est (IFRAE, UMR 8043)

LE *ZAWEN* AU TEMPS DE LU XUN

À cause du prestige attaché au nom de Lu Xun, le *zawen* occupe une place remarquable dans la hiérarchie des genres littéraires chinois non fictionnels. Une place disproportionnée, en tout cas, par rapport à la modestie du mot qui sert à le désigner : « *zawen* » signifie en effet littéralement « textes divers », « mélanges ». Pour éviter l'ambiguïté créée par ce terme, qui semble ne renvoyer à aucun contenu précis, d'aucuns auraient préféré revenir à une dénomination plus ancienne, celle de « *zagan* » (impressions variées¹). Ce dernier mot – le plus fréquemment utilisé par Lu Xun pour parler de ses propres textes – a de fait l'avantage de mettre l'accent sur ce qui constitue le propre de ce type d'essais : l'expression des « sentiments » de l'auteur, de ses « impressions », ces mots devant s'entendre non pas dans un sens affectif ou poétique, mais en tant que réactions, intellectuelles et émotionnelles à la fois, à une expérience vécue, parfois une expérience de lecture. Quant à l'adjectif « *za* » (que l'on retrouve dans les « propos variés » [*zatan* 杂谈], un autre synonyme de « *zawen* »), il souligne deux traits de la stratégie d'écriture propre au « *zagan* » : d'une part le caractère circonstanciel, parcellaire ou fortuit, du fait vécu qui sert de point de départ à l'essai ; d'autre part la souplesse et la liberté apparente avec laquelle il relie différentes observations pour les faire concourir à une réflexion unique. En tant que symbole de cet éparpillement plus savant qu'il n'y paraît, « *za* » a pour synonyme « *sui* » (au fil de) : le « *zagan* » peut être ainsi appelé « *suigan* » (au fil des impressions) ou « *suiganlu* 随感录 ». Lu Xun baptisera même certains

1. Dans un texte de 1938, Kong Lingjing 孔另境 recommandait plus précisément le terme de « *wenyi zagan* » (« *Lun wenyi zagan* 论文艺杂感 » [Sur le *zagan* littéraire], in YU, 1983, p. 209-214. À ses yeux, le terme de « *zawen* » aurait dû s'appliquer à des textes de genre divers. En cherchant les origines du *zagan* parmi les genres anciens recensés sous les Qing, Kong Lingjing conclut qu'il n'a pas de ressemblance avec le *zaji* 杂记 ancien (texte consignait des faits), mais se rapproche du *zhenming* 箴铭 (avertissements, sentences morales). Ses ancêtres immédiats seraient les essais politiques des réformateurs de la fin des Qing, tels que Liang Qichao ou Yan Fu.

de ses essais « Huran xiangdao 忽然想到 » (Impromptus : littéralement pensées subites²), accentuant par là leur caractère improvisé. Praticien du *zagan* sous toutes ses formes, il en a donné la version la plus elliptique possible dans un article de 1927 intitulé « Xiao zagan » et constitué d'un enchaînement de pensées n'occupant chacune pas plus d'une à trois lignes³.

Si le terme de « zagan » est incontestablement moins vide que celui de « zawen », il ne fournit par lui-même aucune indication sur le genre d'« impressions » que l'auteur entend communiquer à ses lecteurs. C'est donc la pratique qui fixera les contours de ce type d'écrit. Or, contrairement à ce que pourrait laisser entendre la traduction française du terme, le *zagan* a présenté dès l'origine un caractère « argumentatif » (*lunshuoshide* 论说式的⁴). Né avec le mouvement de la Nouvelle Culture, à une époque où les journaux se multiplient et où les débats sur l'avenir de la société chinoise sont intenses, il fera son chemin en se spécialisant dans la critique politique et sociale. Il est certain que cette définition du genre a été largement modelée par Lu Xun, considéré par ses contemporains comme le « spécialiste du *zagan* » (*zagan zhuanjia* 杂感专家⁵), auquel il a instillé cette dimension satirique qu'on ne trouvera pas au même degré chez la plupart de ses épigones. Le mot *zawen* s'est ainsi chargé d'un sens précis, celui d'essai polémique, se démarquant d'autres types d'essais comme le *sanwen* (au sens étroit, en tant qu'essai narratif et lyrique) ou le *xiaopinwen* (petit essai sur des sujets variés). Pourtant, la distinction entre *zawen* et *xiaopinwen* n'était pas aussi tranchée au départ et le *zawen*, de par sa brièveté, pouvait entrer dans la catégorie des « petits textes ». Lorsqu'en 1933, Lu Xun alerte sur « La crise du *xiaopinwen* », il donne à ce terme un sens générique : le risque est à ses yeux de voir triompher l'essai à la Lin Yutang, celui qu'il qualifie de « bimboloterie » (*xiao baishe* 小摆设), alors que « les *xiaopinwen* vivants doivent être des dagues ou des javelines, capables, grâce à leurs lecteurs, de se tailler un chemin sanglant vers une vie nouvelle⁶ ». Deux ans plus tard, dans « Zatan xiaopinwen

2. C'est le titre de plusieurs pièces publiées en 1925 et insérées dans le recueil *Huagaiji* 华盖集 [Sous le dais fleuri].

3. Le titre a été traduit assez improprement par « Petites variations » (LU, 1983, p. 389-92). La pièce a été insérée dans le recueil *Eryiji* 而已集 [Et voilà tout].

4. Voir Zhou Muzhai 周木斋, « Zagan 杂感 » (*Taibai* 太白, vol. 2 n° 12, 5 septembre 1935), in YU, 1983, p. 207-208. Selon l'auteur, le *zagan* est l'ancien nom du *zawen*, toutefois ce dernier aurait un registre plus large, narratif et plus seulement argumentatif.

5. Voir He Ning 何凝 (Qu Qiubai 瞿秋白), « Lu Xun zagan xuanji xuyan 《鲁迅杂感选集》序言 » [Préface à *Choix de zagan de Lu Xun*] (8 avril 1933), in YU, 1983, p. 180.

6. « Xiaopinwen de weiji 小品文的危机 », LU, 1981, vol. 4, p. 574-77 (Le texte, publié à l'origine dans *Xiandai*, vol. 3, n° 6, 1^{er} octobre 1933, figure désormais dans le recueil *Nanqiang beidiao* 南腔北调 [Accents du Nord et du Sud]). La traduction française, dans LU, 1983,

杂谈小品文» [Conversation à bâtons rompus sur le *xiaopinwen*], il tente d'établir une distinction entre deux types de « petits textes » : « Seuls les textes dont l'argument (*daoli* 道理) est mince ou inexistant, et qui de surcroît ne sont pas longs, méritent le nom de *xiaopin*. Quant aux textes qui ont de l'étoffe (*guli* 骨力), il vaut mieux leur donner le nom de *duanwen* 短文 (textes brefs)⁷ ». Comme on le verra plus loin, le terme de *xiaopinwen* est cependant encore couramment utilisé dans les années 1950 pour désigner ce que nous rangeons à présent dans le genre *zawen*.

En tant que genre voué à la satire ciblée et ponctuelle, le *zawen* a été l'objet de vives critiques du vivant même de Lu Xun. En septembre 1934, un article paru dans la revue *Xiandai* 现代 et signé Lin Xijuan 林希隽 présentait l'essor du *zawen*, genre sans forme et sans contenu précis, comme un signe de dégénérescence de la littérature⁸. Les auteurs contemporains céderaient à la paresse et à l'appât du succès facile en écrivant ces petites pièces faites de bric et de broc (*lingsui pianduan* 零碎片段) à partir des matériaux qu'ils trouvent à portée de main. « Plutôt que d'écrire chaque jour neuf ou dix de ces *zawen* qui ne ressemblent à rien, si excellemment rédigés soient-ils, ils feraient mieux de consacrer le même temps à la composition d'une œuvre complète ». Et de citer le *Guerre et Paix* de Tolstoï et les romans d'Upton Sinclair ou de Jack London, des œuvres dont la portée sociale est, aux yeux de l'auteur de l'article, autrement plus importante que ces *zawen* qui se limitent à des échanges « entre individus », allusion claire à la dimension polémique de l'essai. La riposte de Lu Xun s'est effectuée en deux temps : le mois suivant, il publie « Zuo "zawen" ye bu yi 做“杂文”也不易 » [Ce n'est pas facile non plus d'écrire des *zawen*]⁹, où il ironise sur ce « *zawen* » critiquant les *zawen*. Quelques mois plus tard, il répond davantage sur le fond, dans sa préface à un recueil de *zawen* de Xu Maoyong 徐懋庸, intitulé *Dazaji* 打杂集 [Mélanges]¹⁰. En attaquant le *zawen* pour sa

p. 344-347, intitulée, « La crise de l'essai » ne permet pas de savoir à quel type de texte précis Lu Xun fait allusion, raison pour laquelle nous avons remplacé le mot « essai » par le mot « *xiaopinwen* » dans la phrase citée. « Xiao baishe » y est rendu par « bric-à-brac ».

7. Le texte, daté du 2 décembre 1935, figure désormais dans *Qie jie ting zawen er ji* 且介亭杂文二集 [Essais du pavillon de semi-concession, 2^e recueil], LU, 1981, vol. 6, p. 417-420.

8. « Zawen he zawenjia 杂文和杂文家 » [Le *zawen* et les auteurs de *zawen*]. L'auteur de l'article était alors étudiant. Le texte a paru en septembre 1934 dans *Xiandai*, vol. 5 n° 5, p. 684-686.

9. Cet article, paru à l'origine dans la revue *Wenxue*, vol. 3 n° 4 (1^{er} octobre 1934), n'a pas été repris dans un recueil. Il figure dans LU, 1981, vol. 8, p. 375-378.

10. « Xu Maoyong zuo *Dazaji* xu 徐懋庸作《打杂集》序 » [Préface à *Mélanges* de Xu Maoyong], paru pour la première fois dans la revue *Mangzhong* 芒种, n° 6, 5 mai 1935 et repris dans le recueil *Qie jie ting zawen er ji*. Le texte figure dans LU, 1981, vol. 6, p. 290-294.

prétendue futilité face aux grands genres que seraient le roman ou le théâtre, Li Xijuan montre qu'il ne songe qu'à s'aligner sur la hiérarchie des genres littéraires venue d'Occident¹¹ et qu'il est incapable d'apprécier l'utilité des essais du type « *zawen* », des textes dont « les paroles pleines de sens » (*yan zhi you wu* 言之有物¹²) font ressortir par comparaison l'inanité des œuvres qui se réclament de l'art pour l'art¹³. De fait, le *zawen* s'inscrit dans la tradition chinoise lettrée des genres brefs à portée critique ou didactique. Lu Xun revendique sans ambages le lien entre écriture et actualité car, dit-il, « à notre époque, tellement marquée par l'urgence, la tâche de l'écrivain est de réagir ou de s'opposer immédiatement à ce qui peut nuire » car « si nous laissons échapper le présent, nous n'aurons pas d'avenir¹⁴ ». Qu Qiubai, quant à lui, qualifie l'ensemble des écrits de Lu Xun de « *shehui lunwen* 社会论文 » (*publicist articles*) ou de « *zhandou de fulitong* 战斗的“阜利通” » (feuilleton de combat) :

À cause de Lu Xun, affirme-t-il, ce genre qu'est le *zagan*, va devenir un synonyme d'éditorial à caractère littéraire¹⁵ (*wenyixing de lunwen*). Bien sûr, cela ne remplace pas la création, mais la caractéristique de ce genre, c'est sa capacité à refléter de manière plus directe et plus rapide les événements qui se produisent quotidiennement dans la société¹⁶.

11. L'article de Lin Xijuan faisait suite à d'autres articles parus au début de l'année 1934 dans la revue *Chunguang* 春光, et posant la question de l'absence de « grandes œuvres » dans la littérature chinoise contemporaine. Lu Xun y fait allusion au début de l'article « Zuo “*zawen*” ye bu yi ». Dans sa préface au recueil de Xu Maoyong, il fait observer malicieusement que les *suibi* 随笔, qu'il considère comme un autre type de *zawen*, sont appréciés à cause de leur ressemblance supposée avec l'« *essay* » anglais.

12. C'est la première recommandation de Hu Shi dans ses « Humbles propositions pour la réforme de la littérature » (*Wenxue gailiang chuyi* 文学改良刍议, 1917).

13. D'après la préface de Lu Xun à son recueil *Qie jie ting zawen*, les adversaires les plus résolus du *zawen* tel qu'il le pratiquait étaient le poète esthète Shao Xunmei 邵洵美 ainsi que plusieurs membres de la revue *Xiandai* prônant le maintien d'une distance par rapport à la politique, dont l'écrivain Shi Zhecun 施蛰存 (*Qie jie ting zawen* 且介亭杂文 [Essais du pavillon de semi-concession], Lu, 1981, vol. 6, p. 3).

14. *Ibid.*

15. Souligné dans le texte original.

16. « *Lu Xun zagan xuanji xuyan* », in Yu, 1983, p. 179-180.

UN GENRE MENACÉ

Dans un pays qui suit la juste voie, parle franc et agis droit.
Dans le cas contraire agis droit mais parle avec discrétion.
(*Lunyu*, XIV.3¹⁷)

Dans son article « Lun wenyi zagan 论文艺杂感 », publié à la fin de l'année 1938¹⁸, l'écrivain de gauche Kong Lingjing retraçait l'histoire du genre et son évolution en fonction du climat politique, une évolution perceptible, en particulier, dans les recueils de Lu Xun : si, dans une première phase, la manière était franche et directe, expliquait-il, l'écriture était devenue au fil des années de plus en plus tortueuse et sibylline. Il attribuait ce changement pour l'essentiel aux limites de plus en plus dures imposées à la liberté d'expression de l'écrivain, ces contraintes n'ayant fait au demeurant qu'élever le niveau artistique des textes produits.

Ironie de l'histoire, Lu Xun est mort en 1936, à la veille d'un changement d'époque radical. Au moment où écrit Kong Lingjing, le *zagan* est déjà entré, selon lui, dans une deuxième phase, celle de la guerre qui, même s'il l'ignore encore, va se poursuivre au-delà de la victoire contre le Japon, avec le conflit opposant le Parti communiste au Guomindang. Pour l'heure, la Chine vit sous le régime du front uni, et cette unité entre les partis et entre le peuple et ses dirigeants a eu des conséquences sur l'écriture de l'essai polémique : celui-ci vise désormais principalement « les ennemis de l'État et du peuple, et les agissements de tous les traîtres », et du même coup la satire, qui constituait l'arme par excellence de la critique du pouvoir et de la société, le cède à l'attaque brutale destinée à anéantir l'adversaire. Kong considérait cette étape comme transitoire. De plus, il estimait que, le climat politique nouveau accordant aux écrivains le droit, et même le devoir de parler, le *zagan* devait désormais tendre vers la simplicité, tout en laissant ouverte la possibilité, pour les auteurs, de faire preuve d'érudition comme Lu Xun. Sur ces deux points, l'avenir ne lui donnera pas raison. En effet, la situation d'exception qui reléguait la critique sociale bien loin derrière la lutte contre « l'ennemi » commun deviendra la règle sous la « nouvelle Chine », et les auteurs de *zawen* seront très vite contraints de s'abriter de nouveau derrière un langage allusif.

Deux ans après la disparition de Lu Xun, la question se posait déjà de savoir si les *zawen* « à la Lu Xun » (*Lu Xun feng* 鲁迅风), particulièrement

17. Les sous-titres qui rythment le présent article contiennent des phrases extraites du *Lunyu* [*Entretiens de Confucius*]. La traduction reprise est celle d'André Lévy (GF-Flammarion, Paris, 1994).

18. Le texte a été publié du 21 au 23 décembre 1938 dans le supplément « Shiji feng 世纪风 » (le vent du siècle) du *Wenhui bao* 文汇报.

florissants dans « l'îlot » de Shanghai¹⁹, étaient encore de saison. En octobre 1938, le critique de gauche A Ying 阿英 appelait à « dépasser Lu Xun » (*chaoyue Lu Xun* 超越鲁迅) et à adopter un style simple et direct, bien éloigné de l'écriture sophistiquée et friande de sous-entendus qui était la marque du maître²⁰. Aussitôt, Ba Ren 巴人 (Wang Renshu 王任叔) répliquait par un article dont le titre reprenait la formule de A Ying, mais en lui donnant un tout autre sens : dépasser Lu Xun, certes, mais en approfondissant la voie qu'il avait tracée²¹. Ba Ren et Kong Lingjing figureront parmi les signataires d'un article publié en décembre 1938 par un groupe de représentants du monde des lettres de Shanghai, lequel récusait l'idée selon laquelle le style des essais de Lu Xun aurait perdu toute valeur dans la période présente, et rappelait que la critique ne devait pas viser uniquement l'ennemi²². La controverse débouchera en janvier 1939 sur le lancement à Shanghai d'une revue spécialisée dans le *zawen* et intitulée *Lu Xun feng*, qui paraîtra jusqu'à la chute complète de Shanghai en 1941.

LE ZAWEN À YAN'AN

Mais ce sera Mao Zedong en personne qui enterrera les velléités critiques des auteurs de *zawen*. Parmi les écrivains qui avaient pris le chemin de Yan'an, les esprits rebelles ne manquaient pas, qui entendaient poursuivre la tradition inaugurée par Lu Xun, en ne se privant pas de critiquer leur environnement proche. Comme plus tard au moment des « Cent Fleurs », les prises de parole les plus audacieuses se feront à l'occasion d'un mouvement de rectification orchestré par Mao, et censé corriger le « style de travail » dans le Parti²³. Le supplément *Wenyi* 文艺 [Lettres et arts] du *Jiefang ribao* 解放日报 [Libération], créé en septembre 1941 et confié à Ding Ling 丁玲, offrira une tribune aux contestataires : outre Ding Ling elle-même, Xiao Jun 萧军,

19. Le terme de *gudao* 孤岛 (île isolée) désigne les concessions de Shanghai, restées libres après la chute de la ville en novembre 1937, et qui le demeureront jusqu'en décembre 1941.

20. A Ying, « Shoucheng yu fazhan 守成与发展 » [Conservatisme et développement], *Yibao* (译报), supplément « Dajiatan 大家谈 », 19 octobre 1938.

21. Ba Ren, « Chaoyue Lu Xun 超越鲁迅 » [Dépasser Lu Xun], *Shenbao* (申报), supplément « Ziyoutan 自由谈 », 19 octobre 1938. L'article est repris dans YU, 1983, p. 215-17. Ba Ren a supervisé avec Xu Guangping 许广平 l'édition des œuvres complètes de Lu Xun en 1938.

22. « Women duiyu Lu Xun feng zawen wenti de yijian 我们对于鲁迅风杂文问题的意见 » [Notre avis sur la question des *zawen* à la Lu Xun], 28 décembre 1938, *Wenhui bao*. *Shiji feng*, repris dans YU, 1983, p. 218-221.

23. Ce mouvement de rectification a donné lieu à trois textes de Mao : « Réformons notre étude » (Mai 1941), « Pour un style de travail correct dans le Parti » (1^{er} février 1942) et « Contre le style stéréotypé dans le Parti » (8 février 1942), tous trois repris dans MAO, 1968, vol. 3, p. 13-21, 31-48, 49-66.

Ai Qing 艾青, Luo Feng 罗烽 et surtout Wang Shiwei 王实味, qui s'exprimera aussi sur le journal mural *Shi yu di* 矢与的 [La flèche et la cible]²⁴. Humour en moins, leurs articles possèdent la même pugnacité que ceux de Lu Xun, auxquels ils rendent volontiers hommage pour sa lucidité qui n'épargnait pas ceux de son camp : « Il était plutôt solitaire parce qu'il s'apercevait que l'âme de ses propres compagnons d'armes était assez sale et sombre elle aussi », écrit Wang Shiwei²⁵. Convaincu comme son aîné qu'il vaut mieux traiter les maladies que les dissimuler, il s'en prend sans ambages, dans une série d'articles parus sous le titre *Ye baihehua* 野百合花 [Les lys sauvages²⁶], à l'arrogance des cadres et aux inégalités qui règnent à Yan'an, tandis que Ding Ling, dans « San ba jie yougan 三八节有感 » [Réflexions sur la fête du 8 mars] (journée des femmes) dénonce la condition des femmes dans la zone rouge, objet d'une surveillance permanente, et qui ne deviennent épouses et mères que pour s'entendre taxer avec mépris de « Nora revenues au foyer »²⁷. Quant au poète Ai Qing, il prononce un vibrant éloge de l'indépendance de l'écrivain :

Il ne peut pas écrire en maquillant ses sentiments, tout ce qu'il sait faire, c'est regarder les choses, les décrire et les critiquer en fonction de sa propre vision du monde. Quand il crée, il cherche seulement à être fidèle à ce qu'il ressent, car sans cela, ses œuvres deviennent hypocrites, elles n'ont plus de vie.

Ceux qui espèrent que les écrivains transformeront la gale en fleurs ou un furoncle en bouton de rose sont des gens dont il n'y a rien à attendre, car ils n'ont même pas le courage de voir leur propre laideur, ni *a fortiori* de s'en corriger.

[...] Si le travail du médecin est de préserver la santé physique de l'humanité, celui de l'écrivain est de préserver sa santé spirituelle [...]

Les écrivains ne demandent pas d'autre privilège que la liberté d'écrire. Une des raisons pour lesquelles ils engagent leur vie dans

24. Ce contexte historique est retracé dans FABRE, 1990, qui contient en annexe une traduction des principaux textes de ces auteurs. On trouvera la version chinoise originale de ces textes dans SHEN, 1992. Ce dernier ouvrage est une anthologie d'essais publiés entre les années 40 et 60 et taxés d'« herbes vénéneuses », que l'éditeur a classés en 4 chapitres chronologiques : les écrivains contestataires à Yan'an ; les écrivains proches de Hu Feng ; les écrivains condamnés comme « droitistes » en 1957 ; enfin Deng Tuo et Liao Mosha, dont il sera question plus loin dans cet article.

25. « Zhengzhijia. Yishujia 政治家·艺术家 » [Politiques et artistes], publié le 17 mars 1942 dans la revue trimestrielle *Guyu* 谷雨. FABRE, 1990, p. 152 ; SHEN, 1992, p. 14.

26. Parus les 13 et 23 mars 1942 dans le *Jiefang ribao*.

27. Nora est l'héroïne de la pièce d'Ibsen *Maison de poupée*. Lu Xun lui avait consacré un texte célèbre.

la défense de la démocratie, c'est que cette dernière est capable de garantir leur indépendance artistique. Car l'art ne peut promouvoir la cause de la réforme sociale que si la création bénéficie de cet esprit libre et indépendant²⁸.

Dans ce débordement de textes accusateurs, c'est, on le voit, le sort même du *zawen* qui était en jeu. Dans un article intitulé « Women xuyao zawen 我们需要杂文 » [Nous avons besoin du *zawen*], Ding Ling apportait sa pierre au débat déjà ancien sur les mérites comparés de l'essai et de la fiction :

Comme il [Lu Xun] avait bien vu que pour soigner les maux de l'époque, il fallait utiliser la lame la plus acérée, il a abandonné la fiction pour le *zawen*, et les sujets qu'il y aborde englobent la société chinoise tout entière. Cela lui a valu le dédain de nombreux hommes de lettres enclins à « mépriser les points forts des autres en arguant de leurs propres points faibles », et on l'a accusé de n'écrire des *zawen* que parce qu'il était incapable d'écrire des œuvres de fiction. Or aujourd'hui, on s'incline devant les *zawen* de Lu Xun, devenus les plus grands ouvrages chinois sur le plan de la pensée et les plus brillantes œuvres littéraires²⁹.

104

Ce que confirme le texte de Luo Feng « Haishi zawen de shidai 还是杂文的时代 » [Le temps est toujours aux essais critiques] :

Cela me fait toujours penser à M. Lu Xun. Les poignards qui ont percé les ténèbres et montré la voie sont déjà enterrés, déjà rouillés. Ceux qui à présent peuvent manier ces armes ne sont réellement pas nombreux. Pourtant le temps est toujours aux essais critiques.

La camarade Ding Ling, rédactrice de « Lettres et arts », a tenté de les faire revivre. Bien qu'ils aient montré leur force dans ces pages, on peut regretter qu'ils soient encore trop faibles. En tant que lecteur, je souhaite que « Lettres et arts » devienne désormais un poignard qui fasse trembler et qui réjouisse en même temps³⁰.

La suite est connue : les Causeries sur la littérature et l'art qui se tiennent du 2 au 23 mai 1942 seront l'occasion pour Mao de rappeler à l'ordre les

28. 11 mars 1942, *Jiefang ribao*, supplément *Wenyi* n° 100. SHEN, 1992, p. 39-40. La traduction est de nous.

29. Texte publié le 23 octobre 1941 dans le *Jiefang ribao*, repris dans YU, 1983, p. 269-270.

30. L'article est paru dans le *Jiefang ribao*, supplément *Wenyi* n° 101. FABRE, 1990, p. 180 ; SHEN, 1992, p. 45-46.

éléments trop turbulents, Wang Shiwei en tête. Son « discours de conclusion » fixera de façon nette les limites assignées au *zawen*, désigné sous les termes de « pamphlet » et d'« essai satirique » dans la traduction ci-dessous, en reprenant au passage certains arguments déjà avancés à la fin des années 1930 :

« Nous sommes encore, affirme-t-on, à l'époque du pamphlet, et nous avons encore besoin du style de Lou Sin ». Vivant sous la domination des forces ténébreuses et privé de la liberté de parole, Lou Sin avait tout à fait raison de se servir, comme arme de combat, de l'essai plein d'une froide ironie et d'une satire acérée. Nous aussi, nous devons tourner impitoyablement en dérision le fascisme, les réactionnaires chinois et tout ce qui porte tort au peuple, mais dans la région frontière du Chensi-Kansou, Ninghsia et dans les bases antijaponaises derrière les lignes ennemies, où les écrivains et artistes révolutionnaires jouissent de toutes les libertés démocratiques, où celles-ci ne sont refusées qu'aux éléments contre-révolutionnaires, la forme de l'essai satirique ne devrait plus être purement et simplement celle des essais de Lou Sin. Nous pouvons parler bien haut, et nous n'avons nul besoin de recourir à des expressions voilées et indirectes qui rendent les œuvres difficilement accessibles aux masses populaires [...] Traiter ses camarades comme on traite l'ennemi, c'est adopter la position de ce dernier. Est-ce à dire que nous renonçons à la satire ? Non, *celle-ci sera toujours nécessaire*³¹ [...] Nous ne sommes nullement contre la satire en général, mais nous devons nous garder de l'employer sans discernement³².

105

Tandis que Ding Ling et Ai Qing rentrent provisoirement dans le rang, Wang Shiwei, cible principale du mouvement, paiera chèrement son obstination : il sera physiquement liquidé lors de l'évacuation de Yan'an en 1947³³.

L'affaire Wang Shiwei aura des échos à l'extérieur du Parti. Dans « Politiques et artistes », il réfutait en ces termes l'argument souvent utilisé pour étouffer toute critique interne : « D'aucuns pensent que les artistes révolutionnaires devraient seulement "pointer leurs fusils sur l'extérieur", ils estiment qu'en dévoilant nos propres faiblesses, nous prêtons flanc aux attaques de l'ennemi ». Or le fait est que le Guomindang a su tirer parti des *zawen* de Wang, qui constituaient à leurs yeux une dénonciation de la base rouge

31. *Phrase ajoutée a posteriori. Voir ci-dessous.*

32. MAO, 1968, vol. 3, p. 92-93. « Lou Sin » est une ancienne graphie pour le nom de Lu Xun.

33. C'est Li Kenong 李克农, chef de la police politique de Yan'an, qui se chargea de l'exécution : FABRE, 1990, p. 117-118.

modèle de Yan'an : au mois de septembre 1942 parut aux éditions Tongyi 统一 un ouvrage intitulé *Guanyu « Ye baihehua » ji qita : Yan'an xin wenziyu zhenxiang* 关于《野百合花》及其他：延安新文字狱真相 [À propos des *Lys sauvages* et autres : le vrai visage de la nouvelle inquisition littéraire à Yan'an], compilation d'extraits d'articles parus dans le *Jiefang ribao*³⁴, et de nombreux articles furent consacrés à l'affaire dans la presse nationaliste. Wang fut d'ailleurs accusé par Mao d'être un espion du Guomindang³⁵.

Les discussions sur la question de savoir si le *zawen* était encore de saison se poursuivront au cours des années 1940 et 1950. Une déclaration du dirigeant soviétique Malenkov, affirmant en 1952 : « il nous faut des Gogol et des Tchekhov soviétiques, qui du feu de leur satire, consomment et anéantissent tout ce qui est négatif, pourri, mort, tout ce qui freine notre marche en avant³⁶ » eut un écho important en Chine, puisqu'elle conduisit l'année suivante à l'ajout, dans le passage cité ci-dessus du discours de conclusion de Mao aux Causeries de Yan'an, de cette phrase : « Celle-ci [la satire] sera toujours nécessaire³⁷ ».

LES CENT FLEURS

Dans un premier temps, le *zawen* sera encouragé à retrouver pleinement sa fonction critique lors du mouvement des Cent fleurs. Cette inflexion est sensible dès le mois de mai 1956, avec la parution dans le *Quotidien du peuple* de l'essai de Ba Ren « Kuang Zhong de bi 况钟的笔 » [Le pinceau de Kuang Zhong] dans lequel l'auteur s'empare de l'histoire de Kuang Zhong, un mandarin des Ming devenu le prototype du magistrat honnête, pour fustiger les jugements hâtifs et irresponsables de certains bureaucrates : « Une scène m'a particulièrement frappé dans l'opéra kunqu *Shiwu guan* 十五贯 [Quinze ligatures de sapèques], c'est celle où par trois fois Kuang Zhong suspend le pinceau avec lequel il s'appretait à écrire³⁸ ». Ce type d'entrée en matière – qui

34. Cf. « *Guomindang yanzhong de Yan'an zhengfeng : Cong dihui dao jiejian jingyan* 国民党眼中的延安整风：从诋毁到借鉴经验 » [Le mouvement de rectification de Yan'an vu par le Guomindang : De la calomnie aux leçons de l'expérience], document du PCC, posté le 15 mai 2010, consulté le 29/08/19 sur le site *ifeng.com*.

35. FABRE, 1990, p. 118.

36. La phrase figure dans le rapport de Malenkov au 19^e congrès du PCUS. Je reprends ici la traduction par Jean-Marc Lachaud dans *Art et aliénation*.

37. L'information est fournie par GU, 2005. Il s'agit de la première édition, postérieure à la Libération, des *Ceuvres choisies* de Mao en 4 volumes, dont le vol. 3, contenant les Interventions aux Causeries, a paru en 1953.

38. Avec son pinceau vermillon, Kuang Zhong (1383-1442) doit signer une sentence capitale ; mais comme l'accusé clame son innocence, il laisse par trois fois son pinceau en suspens pour

confère au texte une tournure familière, tout en faisant appel aux leçons du passé – relève des procédés classiques du *zawen*. S'il semble avoir été plus rare à Yan'an, où les auteurs usent généralement d'un ton assez direct, il est la règle chez nombre d'essayistes, comme si le détour par l'expérience courante ou par la mémoire nationale cristallisée dans la culture commune avait le don de rendre le message à la fois plus plaisant et plus irréfutable. Dans son essai « Xiangfu menqian qipinguan 相府门前七品官 » [Un fonctionnaire subalterne à la porte du Palais] (*Renmin ribao*, 13 mai 1957), qui dénonce la difficulté pour le citoyen ordinaire de franchir les barrages qui l'isolent des personnes plus haut placées que lui, le dramaturge Wu Zuguang 吴祖光 (1917-2003) mêle avec beaucoup de bonheur l'évocation des tracasseries du quotidien, presque sur le mode du bavardage – « Parlons donc d'abord du téléphone » – et la référence à l'opéra³⁹.

Ai Qing, quant à lui, s'est exprimé durant les Cent fleurs par le biais de la fable. La plus célèbre d'entre elles, « Yanghuaren de meng 养花人的梦 » [Le rêve du jardinier], est une parabole sur la liberté de parole promise aux intellectuels : un jardinier qui ne cultivait que des roses cède aux récriminations des autres fleurs et décide de les laisser entrer toutes dans son jardin⁴⁰. Mais d'autres s'attaquent avec plus d'acrimonie aux fondements mêmes de l'autorité instaurée par le système : dans « Ouxiang de hua 偶像的话 » [Paroles d'une idole], une idole géante enjoint aux hommes de la détruire pour ne pas perpétuer la tromperie qu'elle incarne ; « Hua niao de lieren 画鸟的猎人 » [Le chasseur qui dessinait un oiseau] où un chasseur novice désireux d'atteindre sa cible sans effort se voit conseiller de tirer sur un carton et de dessiner ensuite un oiseau autour, peut s'interpréter comme une critique de ceux qui croient pouvoir tout maîtriser rapidement sans tenir compte des lois objectives, mais aussi comme une allusion aux victimes de mouvements politiques condamnés d'avance⁴¹.

Durant cette période, les polémiques autour de la pratique du *zawen* sous le nouveau régime n'ont pas désarmé. Le 27 février 1957, Mao prononce un discours demeuré célèbre, « De la juste solution des contradictions au sein du peuple », dans lequel il maintient le mot d'ordre « Que cent fleurs s'épanouissent, que cent écoles rivalisent », tout en lui assignant des limites en fonction de la distinction cardinale entre deux types de contradictions : « les contradictions entre nous et nos ennemis et les contradictions au sein du peuple ». Pendant la période de « l'édification socialiste », le peuple est

demander des informations supplémentaires. En définitive, l'accusé sera disculpé. Le texte chinois, publié le 6 mai dans le *Renmin ribao*, figure dans SHEN, 1992, p. 277-279.

39. SHEN, 1992, p. 228-230.

40. L'essai, daté du 6 juillet 1956, a été publié dans le *Wenyi yuebao* 文艺月报, n° 2, 1957. SHEN, 1992, p. 208-210.

41. SHEN, 1992, p. 206-208.

censé inclure « toutes les classes et couches sociales, tous les groupes sociaux qui approuvent et soutiennent cette édification et y participent », ceux qui s’y opposent ou cherchent à la saboter étant considérés comme des ennemis du peuple. La critique peut donc s’exercer, mais uniquement dans le respect de la révolution socialiste, de l’union du peuple et de la direction du Parti, principaux critères permettant « de distinguer les fleurs odorantes des herbes vénéneuses⁴² ». Un tel principe laissait évidemment une large marge d’interprétation, et la distinction entre les deux types de contradictions était lourde de menaces pour les écrivains dont les prises de parole seraient réputées refléter une attitude anti-socialiste. Lorsque l’article de Xu Maoyong « Xiaopinwen de xin weiji 小品文的新危机 » [La nouvelle crise du *xiaopinwen*] paraît le 11 avril 1957 dans le *Quotidien du peuple*, avec une note prudente de la rédaction précisant que son objectif en publiant l’article est simplement d’engager la discussion sur un sujet controversé, l’auteur ne manque pas de rappeler que si, à l’époque de Lu Xun, le *xiaopinwen* (comprendre le *zawen*) était principalement dirigé contre les ennemis, il doit être utilisé dans la période présente, celle de la « démocratie socialiste », comme un remède destiné à traiter « les contradictions au sein du peuple ». Il en résulte un certain nombre de difficultés qui compromettent l’avenir du genre : comment préserver son côté mordant ? Comment éviter qu’il ne vise que les cadres subalternes en épargnant les plus gradés ? Comment le rendre accessible aux masses sans lui faire perdre l’érudition qui faisait son charme⁴³ ?

S’abriter derrière la parole de Mao : c’est la stratégie à laquelle nombre d’auteurs ont recours spontanément pour défendre la légitimité du *zawen*. Dans un article du 4 juin 1957, Song Yunbin 宋云彬⁴⁴ intervient dans un débat autour d’un essai de Hu Mingshu 胡明树 évoquant des abus de pouvoir commis par des cadres locaux, et auquel un critique reprochait d’avoir manqué de bienveillance en ignorant la nécessaire différence de traitement entre « les ennemis » et « les siens ». Song se fait fort de rappeler que la satire est l’essence

42. Ce texte a été repris dans MAO, 1977, p.417-457. Voir notamment p.418 et p.447-448. Mao distingue au total six critères : est juste ce qui favorise l’union du peuple de toutes les nationalités, la transformation et l’édification socialistes, le renforcement de la dictature démocratique populaire, le renforcement du centralisme démocratique, le renforcement de la direction exercée par le Parti communiste, et la solidarité internationale socialiste.

43. SHEN, 1992, p. 153-155. L’essai de Xu Maoyong fait évidemment référence à l’article de Lu Xun « Xiaopinwen de weiji » [La crise du *xiaopinwen*] (1933).

44. Song Yunbin (1897-1979), essayiste et historien, a été le rédacteur du mensuel *Yecao* 野草 [Herbes sauvages] fondé en 1940 à Guilin, et, après la guerre, de la revue de la Ligue démocratique *Minzhu shenghuo* 民主生活 [La vie démocratique].

même du *zawen* et qu'à Yan'an, Mao ne l'a récusée que lorsqu'elle était utilisée « sans discernement⁴⁵ ».

Ces précautions oratoires ne suffiront pas à protéger les auteurs qui se sont exprimés durant les Cent fleurs contre la répression qui s'abat sur eux dès le mois de juin 1957. Certains *zawen* concentreront les attaques, comme l'essai de Ba Ren « Lun renqing 论人情 » [De la nature humaine], dans lequel ce dernier affirme que « si l'art et la littérature doivent être au service de la lutte des classes, leur objectif ultime est de libérer toute l'humanité, de libérer la nature humaine⁴⁶ » ou l'article de Xu Maoyong évoqué ci-dessus, sans parler des essais sensibles publiés à Yan'an, comme les « Réflexions sur la fête du 8 mars » de Ding Ling, qui furent opportunément exhumés pour étayer la thèse d'un complot anti-Parti.

Ainsi l'épisode des Cent fleurs et la répression qui a suivi ont-ils mis en lumière le dilemme auquel se trouvait acculé le genre du *zawen* dans la Chine maoïste. Certains auteurs n'en reprendront pas moins le flambeau, quitte à risquer leur vie dans l'aventure : ce sera le cas de Deng Tuo.

LA TRAGÉDIE DE DENG TUO

« Voir ce qu'il serait juste de faire sans agir est de la lâcheté. »
(*Lunyu*, II.24)

109

Deng Tuo 邓拓 (de son nom d'origine Deng Zijian 邓子健) est né en 1912 dans une famille de lettrés du Fujian : son père était un « licencié » (*juren* 举人), c'est-à-dire un lauréat de l'examen impérial de deuxième niveau⁴⁷. Il sera lui-même un homme de culture, historien, poète et calligraphe. Il étudie l'économie sociale à Shanghai, puis à l'université du Henan, et clôt ses études en 1937 avec une thèse sur les désastres naturels en Chine. Cette recherche débouchera sur la publication, aux éditions Shangwu (Commercial Press), d'un ouvrage intitulé *Zhongguo jiu Huang shi* 中国救荒史 [Histoire des

45. « Cong yipian *zawen* tando fengci 从一篇杂文谈到讽刺 » [Sur la satire, à propos d'un *zawen*], *Wenbubao*, 4 juin 1947, supplément « Bihui 笔会 ». SHEN, 1992, p. 200-202. Un des faits réels cités par Hu Mingshu dans son essai était le suivant : un cadre a interdit aux paysans de son district d'avoir des activités secondaires et leur a ordonné d'abattre ou de vendre leurs canards.

46. Cet essai, qui touchait un sujet tabou, sera à nouveau violemment attaqué en 1960 par Yao Wenyan 姚文远, un des futurs membres de la « bande des Quatre ». Il fut publié dans le mensuel *Xin gang* 新港, janvier 1957. SHEN, 1992, p. 279-283.

47. Les éléments biographiques qui suivent sont empruntés largement à CHEEK, 1997. Timothy Cheek a consacré de nombreuses années à ses recherches sur Deng Tuo, et nous nous référons à maintes reprises à cet ouvrage fondamental.

secours contre la disette en Chine] (1937), reflet des préoccupations sociales de l'auteur. Entre temps, Deng s'est engagé politiquement : entré en 1930 à la Ligue chinoise des spécialistes de sciences sociales [Zhongguo shehui kexuejia lianmeng 中国社会科学家联盟], une association créée par le Parti communiste chinois à Shanghai pour diffuser la pensée marxiste, il adhère au Parti en décembre de la même année. En 1937, il se rend dans les zones libérées et devient rédacteur en chef du *Quotidien du Jin-Cha-Ji* [*Jin-Cha-Ji ribao* 晋察冀日报], autrement dit des régions du Shanxi, du Chahar [Est de la Mongolie] et du Hebei.

Après la Libération, il occupera diverses fonctions : secrétaire pour la culture et l'éducation au comité du Parti de la municipalité de Pékin, et surtout rédacteur en chef du *Quotidien du Peuple* de 1950 à 1957 (et directeur de 1952 à 1958). Durant cette période, Mao exprime à plusieurs reprises son mécontentement envers la manière dont il gère le journal, lui reprochant notamment de n'avoir pas relayé son discours « De la juste résolution des contradictions au sein du peuple » et d'être resté muet au début du mouvement des Cent fleurs. Deng Tuo finira par démissionner. Mais les attaques qu'il subira quelques années plus tard, à la veille de la Révolution culturelle, auront des conséquences autrement graves, puisqu'elles le conduiront au suicide⁴⁸.

LES PROPOS DU SOIR À YANSHAN

Le 19 mars 1961, à l'invitation du journal *Pékin soir* (*Beijing wanbao* 北京晚报), un quotidien qui tirait à 300 000 exemplaire en 1961 (CHEEK, 1997, p. 247), Deng Tuo ouvre dans le supplément *Wuse tu* 五色土 [La Terre aux cinq couleurs] une rubrique intitulée « Yanshan yehua 燕山夜话 » [Propos du soir à Yanshan] : 153 textes, publiés les jeudis et les dimanches jusqu'au 2 septembre 1962, qui paraîtront ensuite en cinq séries à partir d'octobre 1961, avec des préfaces datées respectivement du 10 juillet et du 30 octobre 1961, puis du 25 mars, du 23 juillet et de la deuxième décennie d'octobre 1962, avant d'être repris en août 1963, par les éditions de Pékin (*Beijing chubanshe*) dans un volume qui respecte la division en cinq parties⁴⁹. C'est ce volume qui sera

48. La revue *Littérature chinoise* éditée en langue française a repris dans un numéro spécial de septembre 1966 le long article haineux de Yao Wenyuan paru le 10 mai dans le *Jiefang ribao* et intitulé « À propos du *Village des trois* : le caractère réactionnaire des *Propos du soir à Yenchan* et de la *Chronique du Village des Trois* ». Deng Tuo se suicide le 18 mai.

49. Toutefois, quatre textes n'ont pas été repris dans cette édition parce que sur certains points précis ils n'étaient pas en phase avec la politique du moment (CHEEK, 1997, p. 273-274). Au sein des cinq séries, les textes ne sont pas rangés dans l'ordre chronologique mais rapprochés en fonction de leur thème. La chronologie a été reconstituée par Timothy Cheek dans son ouvrage.

réédité en avril 1979, deux mois après que leur auteur eut été réhabilité⁵⁰. Ce sont des textes courts, de format identique (environ mille caractères selon les normes chinoises, soit un peu plus ou un peu moins de 3 pages), signés du nom de plume de Ma Nancun, d'après le nom du village de Malancun 马兰村, au Hebei, où était basé le *Jin-Cha-Ji ribao* pendant la guerre de résistance. À la même époque, Deng Tuo s'associe à Wu Han 吴晗 (1909-1969), qui ne survivra pas lui non plus à la Révolution culturelle, et à Liao Mosha 廖沫沙 (1907-1990), sous le nom collectif de Wu Nanxing 吴南星, pour alimenter une autre rubrique dans le journal *Qianxian* 前线⁵¹, intitulée *Sanjiacun zhaji* 三家村札记 [Notes du village des trois familles] : 65 textes écrits entre septembre 1961 et juillet 1964 (dont 18 par Deng Tuo), et également réédités en 1979.

Deng Tuo n'a certes pas le profil d'un opposant au communisme : dans un billet rédigé juste avant son suicide et adressé aux dirigeants du comité du Parti de la municipalité de Pékin, il déclarait : « De mes 171 textes des *Yanshan yehua* et des *Sanjiacun zhaji*, combien sont problématiques ? Et quel est précisément le problème ? » et proclamait sa fidélité au Parti et à Mao⁵². De fait, il avait dirigé en 1944 la publication du premier recueil d'*Œuvres choisies* de Mao (*Mao Zedong xuanji* 毛泽东选集). Comme l'a montré son biographe Timothy Cheek, il avait été dans le passé un propagandiste zélé de la politique du Parti, approuvant même dans un premier temps le Grand Bond en avant, même si cette approbation était « sélective », portant davantage sur les moyens matériels mis en œuvre que sur la lutte des classes. Dans sa préface à la réédition des *Yanshan yehua* (1979), son épouse Ding Yilan insiste à son tour sur la fidélité indéfectible de son époux à la révolution, au marxisme, au Parti et à la pensée de Mao, ainsi que sur son patriotisme. Elle rappelle que ces textes ne faisaient que suivre la politique des Cent fleurs prônée par Mao. Sauf qu'en 1966, ce slogan n'était plus de mise⁵³.

Le destin de Deng Tuo n'est pas original : on sait que beaucoup de fervents communistes ont été victimes du maoïsme. Timothy Cheek a bien montré comment Deng s'est trouvé piégé dans des contradictions en tant qu'intellectuel situé à l'intérieur du système : « *What made it impossible for Deng Tuo to balance the roles of savant and functionary in the CCP during the*

50. Nos citations renvoient aux pages de ce volume : MA, 1979.

51. Revue théorique du comité du Parti de la municipalité de Pékin, créée en 1958 avec pour rédacteur en chef Deng Tuo, alors secrétaire du comité pour la culture et l'éducation.

52. « Shi nian dongluan diyi an : *Sanjiacun yuan'an neimu* » [十年动乱第一案：《三家村》冤案内幕 [La première affaire des dix ans de troubles : les dessous du verdict injuste sur *Le Village des trois familles*], URL : http://news.ifeng.com/history/1/200801/0102_335_349806_9.shtml (consulté le 14 septembre 2019). Ce texte est extrait de Ji, 2001.

53. Ding Yilan 丁一岚, « Bu dan shi weilie jinian 不但是为了纪念 » [Pas seulement à titre de commémoration], MA, 1979, p. 1-4.

late 1950s and early 1960s ?», s’interroge le chercheur (CHEEK, 1997, p. 5). Un des enjeux de son étude est de réfuter l’image d’un Deng Tuo « dissident anti-maoïste », en mettant en avant un conflit majeur qui opposait les tendances « charismatiques » (incarnées par Mao) et « bureaucratiques » (ces dernières représentées par un Deng Tuo adepte d’une ligne sage et pragmatique).

His dual role as cog and screw (propagandist) and as culture bearer (theoretician and expert adviser) too often pulled him in different directions... He tried to be an independent-minded servant of the revolution, what he would later call “independence within bounds”. He tried to balance following orders and giving advice. However, it is clear from the record that for Deng and his generation of establishment intellectuals, cog-and-screw obedience won out over culture-bearer autonomy — to the misfortune of all concerned. (CHEEK, 1997, p. 193).

ENTRE ZAWEN ET XIAOPINWEN

112

Dans quel genre, ou dans quel sous-genre, classer ces écrits ? La réponse, apparemment, s’impose d’elle-même, puisqu’ils sont présentés, par les éditeurs successifs comme par l’épouse de Deng Tuo ou par l’auteur lui-même (préface 5^e série p. 427), comme des « zawen ». Toutefois, pour des lecteurs habitués au ton cinglant des essais polémiques de Lu Xun, ces petits textes s’apparentent plutôt, dans leur majorité, à d’aimables conversations proches de ce qu’on désigne aujourd’hui communément sous le nom de *xiaopinwen* – même si, comme on l’a vu plus haut, la frontière entre les deux termes n’a pas toujours été parfaitement nette –, voire du *xuyu sanwen* 絮语散文, expression forgée dans les années 20 pour traduire le concept de “*familiar essay*” à l’anglaise⁵⁴. Deng Tuo explique ainsi, dans le premier texte de la série, intitulé « Shengming de sanfen zhi yi 生命的三分之一 » [Un tiers de la vie], quel est l’objectif de cette rubrique ouverte dans un journal du soir : « Si j’ai voulu mettre à profit le temps de la nuit pour m’entretenir ainsi avec les camarades lecteurs, c’est uniquement pour amener les gens à porter la plus grande attention à ce tiers de leur existence et les inciter, après leur journée de travail, à goûter dans la décontraction quelques connaissances utiles sur le passé et le présent »

54. Timothy Cheek utilise plusieurs traductions pour le même terme : “*miscellaneous essays*”, “*topical essays*”, “*informal essays*”, sans définir clairement la place du *zawen* par rapport au *sanwen* (traduit étrangement par “*light essays*”) ou au *xiaopin wen* (*small essays*). Il parle aussi de *zawen* socialistes « domestiqués ».

(MA, 1979, p. 7). Instruire donc, mais dans une atmosphère de détente et de complicité.

La tournure prise par le *zawen* sous la plume de Deng Tuo reflète sa position à l'intérieur du système : les essais critiques de Lu Xun, voire ceux publiés à Yan'an ou pendant le mouvement des Cent Fleurs, avaient été conçus dans un esprit d'opposition. Deng Tuo, quant à lui, se pose en éducateur du peuple. D'où le nombre élevé d'articles à contenu purement culturel⁵⁵ : ici, à propos d'un jeu de dames attesté dans la poésie ancienne, mais dont on ne connaît plus les règles (« Ni zhidao danqi ma 你知道弹棋吗 » [Connaissez-vous le jeu de dames ancien], MA, 1979, p. 117) ; là sur les origines de la patate douce (« Ganshu de laili 甘薯的来历 », MA, 1979, p. 130) ; ailleurs encore sur les traditions picturales du Nord et du Sud, incarnées respectivement par les peintres Cui Zizhong et Chen Hongshou (« Nan Chen he bei Cui 南陈北崔 » [Chen au Sud et Cui au Nord] : MA, 1979, p. 237). Si l'érudition débouche parfois sur un couplet plus politique, comme dans « Hanghai yu zaochuan 航海与造船 » [Marine et construction navale, MA, 1979, p. 138], où l'auteur rappelle la mainmise des pays capitalistes occidentaux sur ces secteurs d'activité jusqu'à la chute du Guomindang, la plupart des essais à thème culturel se passent de tout alibi idéologique. Deng Tuo manifeste un intérêt marqué pour les questions de philologie, traitant par exemple de l'origine d'un caractère ou d'une expression, ou même de curiosités comme les noms de personnes chinois constitués de chiffres, questions qui semblent d'ailleurs passionner les lecteurs puisque certains essais relevant de ce domaine auraient été écrits en réponse à une demande ou à une question de leur part. L'extrême variété des thèmes abordés invite à un rapprochement avec les « notes au fil de la plume », *biji* (笔记) ou *suibi* (随笔) anciens, auxquels Deng Tuo emprunte souvent des anecdotes.

Peu soucieux d'endoctrinement politique, les *Yanshan yehua* sont en revanche prodigues en conseils, les uns d'ordre pratique, les autres à consonance morale, comme il sied à un intellectuel dévoué au service du peuple : on notera en particulier l'abondance des recommandations concernant la manière de se nourrir et rappelant les vertus nutritives ou médicinales de certaines cultures (châtaigniers, jujubiers, gingembre, soja, etc.), préoccupations cruciales dans le climat d'insécurité alimentaire du début des années 1960. En digne héritier des lettrés fonctionnaires de la Chine antique, dont la compétence se mesurait souvent à leur maîtrise des eaux, l'auteur n'hésite pas à traiter des relations entre l'eau souterraine et l'eau de surface, tout en se défendant prudemment d'être un spécialiste d'hydraulique (« Dishang shui he dixia shui 地上水和地下水 » : MA, 1979, p. 347). Il ne dédaigne pas non plus de dispenser des

55. Timothy Cheek estime que 54 % des *Yanshan yehua* sont essentiellement culturels (p. 249).

conseils sur la manière d'apprendre (« Bu yao mijue de mijue 不要秘诀的秘诀 » [L'absence de recettes comme recette] : MA, 1979, p. 29) ou sur le bon comportement à avoir avec ses amis et ses hôtes (« Jiaoyou daike zhi dao 交友待客之道 » : MA, 1979, p. 54).

LA PORTÉE CRITIQUE DES *YANSHAN YEHUA*

Pour autant, les *zawen* de Deng Tuo ne tournent pas totalement le dos à la tradition de l'essai polémique. En dépit de leur détachement apparent, ils entrent presque tous en résonance avec leur époque, ce qui leur confère une actualité assez semblable à celle des *zawen* (selon leur définition moderne courante), même s'ils n'en ont pas la virulence.

On ne trouvera certes dans les *Yanshan yehua* aucune allusion directe à un événement ou à un dirigeant de l'époque. Les exemples positifs ou négatifs cités par l'auteur sont toujours situés dans le passé (de Yu le Grand aux Qing), à charge pour le lecteur d'établir des analogies avec le présent. Il faut une connaissance fine du contexte historique pour comprendre qui est visé à travers ces attaques cryptées. Mais ce n'est pas là la seule difficulté à laquelle on est confronté pour évaluer leur potentiel critique : il faut aussi mesurer celui-ci à l'aune des discours ambiants, sachant que l'audace de l'auteur peut n'être que relative. Tous les textes de Deng Tuo abordant des thèmes politiques ne sont pas nécessairement en opposition avec la ligne maoïste : tout en reconnaissant que le classement est difficile, Timothy Cheek a estimé que 19 % des essais étaient tout à fait conformes aux centres d'intérêt maoïstes (respect du travail manuel, dégoût de la culture bourgeoise, foi dans la sagesse des masses), tandis que 15 % sont « extrêmement critiques vis-à-vis des idées et des pratiques avec lesquelles Mao est associé » (CHEEK, 1997, p. 249)⁵⁶.

Ces limites étant posées, il est indéniable que les *Yanshan yehua* renferment des critiques sévères envers la politique de Mao, principalement celle qui a mené à la catastrophe du Grand Bond en avant. Dans « Savoir ménager la main d'œuvre » (« Aihu laodongli de xueshuo 爱护劳动力的学说 », recueil 1, MA, 1979, p. 60-62), par exemple, à travers des citations du *Liji* 礼记 ou du *Zhouli* 周礼, Deng Tuo rappelle que les gouvernements de la Chine ancienne ont su limiter l'effort qu'ils exigeaient de la population dans les travaux d'infrastructure⁵⁷, dénonciation évidente de la manière dont les paysans avaient

56. Cheek a classé tous les textes sur une échelle de 1 à 5 (de « apolitique » à « politiquement litigieux » en passant par « sans danger politiquement »), ce qui lui a permis de constater que les essais les plus critiques, concentrés sur la période allant du printemps 1961 à janvier/février 1962, coïncident avec le moment où Mao soutient l'abandon de la politique du Grand Bond.

57. Ne pas utiliser à la fois plus d'1 % de la main d'œuvre les bonnes années, et encore moins en année de disette.

été mis à contribution jusqu'à l'épuisement pour la fabrication de l'acier. Quant à l'inflation verbale qui a accompagné l'expérience du Grand Bond, chaque responsable s'efforçant alors de gonfler ses résultats à coup de chiffres délirants, l'essayiste l'épinglé dans « Shuo da hua de gushi 说大话的故事 » [Histoires de vantardises], en s'appuyant sur un recueil d'histoires drôles des Ming fustigeant la propension à l'exagération (MA, 1979, p. 513)⁵⁸.

D'autres essais proposent une réflexion sur l'exercice du pouvoir : ainsi « Wangdao he badao 王道和霸道 » (25 février 1962), qui oppose la « voie royale », une pensée honnête partant de la réalité et suivant le chemin des masses, à la « tyrannie » comportement subjectif et arbitraire ; ou « En défense de Li Sancai » (« Wei Li Sancai bianhu 为李三才辩护 » : MA, 1979, p. 523), un fonctionnaire des Ming célèbre pour ses remontrances à l'empereur Wanli⁵⁹. Bien que Deng Tuo feigne de s'intéresser à ce personnage à cause de ce qui le rattache à l'histoire locale de Pékin où il a résidé, il ne fait aucun doute qu'il défend à travers lui le maréchal Peng Dehuai 彭德怀, limogé en 1959 en raison de son opposition à la politique du Grand Bond. La presse qui se déchaînera contre lui en mai 1966 ne manquera pas de lui en faire grief⁶⁰.

CULTURE ET POLITIQUE

Le culturel lui-même n'est pas toujours dissociable de la polémique : quand Deng Tuo évoque la tradition chinoise de la caricature, à travers les peintures de Badashanren 八大山人 ou de Luo Liangfeng 罗两峰, un des « huit excentriques de Yangzhou », on ne peut s'empêcher d'établir un parallèle avec le contenu critique de ses essais. Au-delà même des effets d'ironie qui se dégagent de certains textes, la pensée de Deng Tuo comportait trop d'éléments incompatibles avec la doxa politique de l'ère maoïste. Discordante, elle l'est d'abord par son éloge des anciens : dans sa préface à l'édition groupée de 1963, l'essayiste déclarait qu'il s'agissait de se montrer « dignes des anciens et dignes des générations futures », et de fait il n'est presque aucun des *Yanshan yehua* qui ne se réfère aux anciens (« guren 古人 »), pour s'inspirer de leur sagesse beaucoup plus que pour les critiquer. Vient ensuite l'éloge du savoir, particulièrement prégnant dans les textes où Deng Tuo s'adresse explicitement

58. Cette tendance à l'exagération a inspiré à Deng Tuo un autre essai célèbre, « Weida de konghua 伟大的空话 » [Des grands mots creux], publié le 10 novembre 1961 dans les *Sanjiacun zhaji*.

59. Li Sancai (1552 ?-1623) avait, dans ses rapports au trône, dénoncé les forfaits des eunuques envoyés dans les provinces et rappelé à l'empereur ses devoirs envers le peuple qu'il doit nourrir.

60. L'essai concernant Li Sancai sera en effet particulièrement visé dans l'article du *Quotidien du peuple* du 9 mai 1966 intitulé « Les *Yanshan yehua* de Deng Tuo se révoltent contre le Parti et le socialisme » (voir HU, 2017, p. 169-170).

aux personnes chargées d'un « travail de direction » : contre ceux qui les dénigrent et qui ne jurent que par le savoir spécialisé, il défend les « *zajia* 杂家 », semblables aux lettrés anciens qui écrivaient sur tout ; mais son éloge du savoir est aussi celui de l'intelligence, contre le dogmatisme, qu'il illustre par une célèbre anecdote du *Zhuangzi*, celle où un charbon dit au duc Huan lisant les paroles des saints : « Ce que vous lisez là ne représente que la lie des anciens⁶¹ ».

Les *Yanshan yehua* sont aussi un appel à l'unité, un discours où domine le « nous », contre les catégories qui divisent : on notera qu'à aucun moment n'est évoquée la sacro-sainte lutte des classes et que s'il est question de la souffrance des classes opprimées, c'est toujours en rapport avec l'ancienne société. Il n'est pas jusqu'au patriotisme qui ne se marie chez l'auteur avec une éthique de la courtoisie : commentant une peinture des Tang où est représentée une partie d'échecs entre Japonais et Chinois (MA, 1979, p. 57), il blâme l'attitude du mandarin de l'époque, qui humilie le prince japonais en lui révélant que le champion qui l'a battu est un joueur de troisième catégorie⁶². À travers ce langage exagérément confucéen, Deng Tuo n'aspire visiblement à rien de moins qu'à la restauration d'un monde cultivé et policé, aux antipodes de la brutalité de la rhétorique ambiante.

Un dernier aspect a pu irriter ses adversaires, ce que l'on appellerait dans le langage d'aujourd'hui la dimension interactive. Dans ses préfaces et dans ses textes eux-mêmes, Deng Tuo évoque ses liens avec les lecteurs : ceux-ci lui posent des questions, lui proposent des sujets ou des matériaux supplémentaires. Des échanges directs s'établissent ainsi entre l'essayiste et le public, qui certes n'échappent pas totalement au contrôle du pouvoir, puisque la liberté de parole de l'auteur est bridée, mais résonnent en contrepoint des éditoriaux et des textes plus officiels. On peut imaginer ce que cette voix parasite pouvait signifier d'intolérable pour les représentants de la seule voix autorisée.

61. « 不要秘诀的秘诀 » : MA, 1979, p. 31. L'anecdote se trouve dans le chap. du *Zhuangzi* intitulé « La voie du ciel ».

62. Les *Yanshan yehua* comportent aussi des textes qui réfutent certaines idées reçues concernant des domaines du savoir que les Chinois auraient ignorés ou dans lesquels les Occidentaux auraient été pionniers. Par exemple dans « Qui a découvert le premier l'Amérique ? » (série 2, MA, 1979, p. 101), il expose la thèse selon laquelle les Chinois se seraient rendus sur le continent américain au V^e siècle, tout en reconnaissant le mérite de Christophe Colomb, découvreur de la route océanique.

CONCLUSION

Le seigneur de Wei s'en éloigna, celui de Ji fut, par lui, réduit en esclavage et Bi Gan mourut pour lui avoir fait des remontrances. Confucius dit : « Yin disposait pourtant de trois hommes bons qui possédaient le sens suprême d'humanité. » (*Lunyu*, XVIII.1.)

L'exécution de Wang Shiwei, le suicide de Deng Tuo ne sont que deux épisodes, parmi les plus tragiques, qui ont jalonné près d'un demi-siècle d'histoire du *zawen* : né dans la fièvre du mouvement de la Nouvelle Culture, l'essai critique était voué au dépérissement dès lors qu'il devenait une gêne dans le combat politique. De la verve pamphlétaire d'un Lu Xun aux protestations voilées d'un Deng Tuo, enrobées dans le discours confucéen, on mesure le terrain gagné par la soumission aux dépens de l'insolence. La modération de Deng Tuo, pourtant, ne lui aura pas permis d'échapper à son destin. Quand, sur la suggestion d'un lecteur, il compose un article à propos de la mort de Lin Baishui, journaliste exécuté en 1926 parce qu'il avait fait la satire du bras droit du seigneur de guerre Zhang Zongchang 张宗昌⁶³, a-t-il le pressentiment du sort qui s'abattra sur lui moins de quatre ans plus tard ?

117

BIBLIOGRAPHIE

- CHEEK Timothy, 1997, *Propaganda and Culture in Mao's China: Deng Tuo and the Intelligentsia*, Clarendon Press, Oxford.
- FABRE Guilhem, 1990, *Genèse du pouvoir et de l'opposition en Chine. Le printemps de Yan'an : 1942*, L'Harmattan, Paris.
- GU Yuanqing 古远清, 2005, *Zhongguo dangdai wenxue lilun pipingshi 1949-1989 (Dalu bufen)* 中国当代文学理论批评史 1949-1989 (大陆部分), Shandong wenyi chubanshe, Jinan.
- HU Angang, 2017, *Mao and the Cultural Revolution*, vol. 1, Honolulu, HI Silkroad Press.
- Ji Xianlin 季羨林, 2001, *Women dou jingliguo de rizi* 我们都经历过的日子 [Les jours que nous avons tous vécus], Shiyue wenyi chubanshe, Pékin.

63. « Lin Baishui zhi si 林白水之死 » [La mort de Lin Baishui] : MA, 1979, p. 526-529.

- LU Xun, 1981, *Lu Xun quanji* 鲁迅全集 [*Ceuvres complètes de Lu Xun*], Renmin wenzue chubanshe, Pékin.
- LU Xun, 1983, *Ceuvres choisies : Essais (1918-1927)*, Éditions en langues étrangères, Pékin.
- MA Nancun 马南邨 (Deng Tuo), 1979, *Yanshan yehua* 燕山夜话, Beijing chubanshe, Pékin.
- MAO Zedong, 1968, *Ceuvres choisies de Mao Tse-Toung*, vol. 3, Éditions en langues étrangères, Pékin.
- MAO Zedong, 1977, *Ceuvres choisies de Mao Tse-Toung*, vol. 5, Éditions en langues étrangères, Pékin.
- SHEN Mo 沈默 (éd.), 1992, *Ye baihehua* 野百合花 [Les Lys sauvages], Huacheng chubanshe, Canton.
- YU Yuangui 俞元桂, 1983, *Zhongguo xiandai sanwen lilun* 中国现代散文理论 [Théorie du sanwen chinois moderne], Guangxi renmin chubanshe, Nanning.

Ba Jin et ses « suixianglu »

Au lendemain de la Révolution culturelle, période durant laquelle il fut privé du droit d'écrire, Ba Jin s'est lancé dans la composition d'une série de *sanwen*, cent-cinquante au total, rédigés, selon son expression, « au fil de la plume », qui lui fourniront ensuite la matière de cinq petits livres. L'ensemble, qui tient des mémoires, du testament intellectuel et de la confession – Ba Jin se penche sans complaisance aucune sur son passé –, se présente au bout du compte comme une condamnation en règle de la Révolution culturelle, et partant aussi du système qui l'a rendue possible. Un thème qu'il n'entrait pas dans l'intention initiale de l'auteur de privilégier mais qui s'est imposé à lui très vite et presque à son corps défendant : « J'ai dit la vérité, je peux quitter le monde l'âme en paix. Qu'on tienne ces cinq volumes, par les paroles vraies qu'ils renferment, pour le “musée” où l'on dénonce la “Révolution culturelle”. »

Mots-clés : Ba Jin, Suixianglu (随想录), Révolution culturelle, Chine, *sanwen*

Ba Jin and his “suixianglu”

In the aftermath of the Cultural Revolution, a period during which he was denied the right to write, Ba Jin engaged in the composition of a series of sanwen, one hundred and fifty in all, written, in his own words, “off-hand”, which were later gathered in five small books. The whole work, a mixing of memoirs, intellectual testament and confession—Ba Jin reflects without any complacency upon his past—, may ultimately be regarded as an all-out condemnation of the Cultural Revolution, and consequently of the system that made it possible. A theme that the author did not initially intend to favor, but which imposed on him very quickly and almost unwillingly: “I have told the truth, I can leave the world peacefully. Let these five volumes stand, thanks to the true words they contain, as the ‘museum’ where the ‘Cultural Revolution’ is denounced.”

Keywords: Ba Jin, Suixianglu (随想录), Cultural Revolution, China, *sanwen*

BA JIN ET SES « SUIXIANGLU »

Angel Pino

Université Bordeaux Montaigne, Centre d'études et de recherches
sur l'Extrême-Orient (Plurielles, UR 24142)

Ba Jin (1904-2005), qui aura touché à tous les genres littéraires à l'exception du théâtre et, si l'on écarte quelques vers de jeunesse, de la poésie, se sera essayé également au *sanwen*, dont il a exploré plusieurs des registres et dont il a proposé lui-même un jour la définition que voici :

[E]n gros tout ce qui n'est pas vers et qui ne contient pas une histoire, qui ne décrit pas un personnage et qui ne sert pas uniquement à développer une thèse ou une argumentation, qui n'est pas trop sec et qui contient un tant soit peu de sentiment. Tous les textes de ce genre je les appelle *sanwen*. D'aucuns trouveront peut-être cette définition trop large, moi je la trouve trop étroite¹.

Entre 1932 et 1995, il a composé de quoi compiler une quarantaine de recueils de ces textes², un nombre d'autant plus remarquable si l'on songe qu'il n'a rien publié pendant les dix années de la Révolution culturelle, privé qu'il était alors du droit de s'exprimer, et assez peu de choses au cours des « dix-sept années » précédentes, en tout cas peu de choses ayant à voir avec son art. Et quand, la Révolution culturelle passée, il a recouvré la liberté d'écrire, c'est d'abord par le *sanwen* – et accessoirement par la traduction – qu'il a renoué avec la création littéraire.

À partir de 1978, en effet, Ba Jin a publié une série de *sanwen* dans le cadre d'une rubrique créée spécialement à son intention dans un journal de Hong Kong, le *Dagongbao*, et plus précisément dans le supplément littéraire de ce quotidien, le *Dagongyuan*³. Hong Kong, en ce temps-là, dépendait encore de la Grande-Bretagne, mais pour autant le *Dagongbao* était une publication aux mains de Pékin.

1. Ba Jin, « À propos de mes *sanwen* » (Tan wode « sanwen »), avril 1958, in BA, 1986-1994, vol. 20, p. 531.

2. Deux d'entre eux ont été traduits intégralement en français, et réunis en un seul volume (BA, 2001) : *Long, hu, gou* [Le Dragon, les tigres, le chien] (janvier 1942) et *Fei yuan wai* [Hors du jardin dévasté] (juin 1942).

3. Sur la genèse de cette rubrique, et plus généralement sur les circonstances de la collaboration de Ba Jin au *Dagongbao*, voir la « Nouvelle Note sur l'édition groupée », p. IV.

LES « SUIXIANGLU »

La rubrique réservée à Ba Jin dans ce journal avait pour titre « Suixianglu », ce qu'on peut rendre en français par « Au fil de la pensée » ou par « Au fil de la plume ». Et l'habitude a été prise de qualifier les textes inclus dans cette rubrique de *suixianglu*, presque comme s'il s'agissait d'un genre en soi⁴. En quelque sorte un spécimen particulier de *sanwen*, moins en raison de sa forme – auquel cas il n'y aurait pas lieu de le distinguer du *suibi* –, qu'en raison des thématiques qui en nourrissent le fond, point sur lequel je vais revenir plus loin. Et cette expression, *suixianglu*, est maintenant étroitement attachée à Ba Jin, au point que ses tout derniers écrits, ceux qui ont été rassemblés avant qu'il ne meure, ont été réunis sous une appellation, en manière de jeu de mots sinon de clin d'œil, qui lui fait référence : *Zaisilu*, appellation qu'on serait tenté de traduire par « D'autres réflexions encore ».

Les *suixianglu* se sont échelonnés de décembre 1978 à août 1986, soit pendant un peu moins de huit ans. Il y en a 150 au total, dont la longueur oscille entre un millier de sinogrammes pour les plus courts, et quelque 75 000 pour le plus long, soit au total une somme de 900 pages au format in-douze⁵. Leur périodicité, qui n'était pas régulière, dépendait de l'inspiration ou de l'humeur de l'intéressé, ou de leur longueur. Sachant aussi que Ba Jin n'a pas toujours été en mesure de fournir de la copie pour des raisons de santé : durant cette période il a été hospitalisé plusieurs fois, parce qu'il s'était cassé une jambe, et aussi parce que Lao Ba, le vieux Ba (il avait près de 75 ans quand l'aventure a débuté), souffrait de la maladie de Parkinson⁶. Je ne mentionne ces éléments que parce que lui-même s'en ouvre longuement dans ses textes, et du reste un recueil des *suixianglu* écrits pendant la période que Ba Jin a passée sur son lit d'hôpital a pour nom *Dans la maladie*.

Car, c'est le moment de l'indiquer, les *suixianglu*, après avoir été confiés au *Dagongbao*, ont été repris en volume⁷. Pour être tout à fait exact, mieux

4. Du reste, les trente premiers *suixianglu* ne portaient pas de titre particulier, ceux qu'on leur connaît aujourd'hui leur ayant été donnés *a posteriori*.

5. Les *suixianglu* auxquels il sera renvoyé au long de cette étude seront cités d'après l'« édition groupée » de septembre 1987 (BA, 1987). Les textes, dont on trouvera les titres complets dans la liste reproduite en annexe, seront appelés par le sigle « SXL » suivi de leur numéro d'ordre, avec éventuellement la localisation du passage concerné, le tout placé entre crochets [...]. Même chose pour les paratextes, dont les titres sont donnés en abrégé (« Postface » ou « Annexe »), avec indication du volume concerné en chiffres romains. En revanche l'introduction générale, abrégée en « Nouvelle Note », sera référencée sans autre précision que la page signalée.

6. En 1982, il s'est interrompu pendant 8 mois.

7. Quand il sera question non pas d'un *suixianglu* en particulier mais de l'œuvre elle-même, le choix a été fait de mettre une capitale à l'initiale de *Suixianglu*.

vaudrait dire qu'ils ont fait l'objet dans le *Dagongbao* de ce qu'on appelle dans les milieux de l'édition une publication préoriginale, dans la mesure où Ba Jin avait prévenu d'emblée les lecteurs du journal que la matière à paraître dans sa rubrique était destinée à alimenter un livre à venir, qu'il détaillerait d'abord en feuilleton, et dont lui-même ne connaissait pas encore le contenu :

À soixante-dix ans passés, les jours qu'il me reste à consacrer au travail me sont comptés. Durant la période du despotisme de Lin Biao et de la « Bande des Quatre », j'ai été spolié de dix années précieuses. J'aimerais rattraper le temps perdu, mais y parviendrai-je ? Finies les grandes phrases et les discours oiseux. Je veux faire œuvre utile et laisser quelques traces de mon passage, aussi modestes soient-elles. Je vais aller au plus simple. J'ai en projet un petit ouvrage : *Suixianglu*. Je vais le publier par bribes, au fur et à mesure que j'avancerai dans la rédaction. J'y noterai mes impressions comme elles m'arrivent, sans ordre et sans prétention. Mais elles n'en seront pas pour autant plates, geignardes, anodines ou conformistes. Il ne s'agira pas de parler pour ne rien dire, d'écrire pour se faire plaisir. Que la postérité les retienne comme un faible cri, ma contribution au grandiose slogan : « Que cent écoles rivalisent⁸ ! »

Le 1^{er} décembre 1978. [« Avant-propos général », p. 1.]

En définitive, ce sont cinq volumes qui ont vu le jour. Cinq recueils de trente textes, enrichis chacun d'une postface originale et agrémentés pour deux d'entre eux d'une pièce annexe : *Suixiang lu* (*Au fil de la plume*, 1979), *Tansuo ji* (*Recherches*, 1981), *Zhenhua ji* (*Paroles vraies*, 1982), *Bingzhong ji* (*Dans la maladie*, 1984) et *Wuti ji* (*Sans titre*, 1986). Tous ont paru d'abord à Hong Kong, à la librairie Sanlian, et aussitôt après à Pékin, aux éditions de la Littérature du peuple⁹. Enfin, une édition définitive reprenant l'ensemble des textes, dite « édition groupée » (*heding ben*), a été publiée en 1987, mais pour le coup à Pékin avant Hong Kong, lestée pour l'occasion d'une très longue introduction originale, dans laquelle Ba Jin revenait *post festum* sur le sens

8. Allusion au slogan de la campagne des Cent fleurs (1956-1957) : « Que cent fleurs s'épanouissent, que cent écoles rivalisent » (*Bai hua qi fang, bai jia zheng ming*).

9. Un de ses textes [SXL 72] ayant subi sans son aveu des modifications lors de sa publication dans le *Dagongbao* (les phrases touchant de près ou de loin à la Révolution culturelle avaient été supprimées), Ba Jin, pour dénoncer la censure dont il avait fait l'objet, n'a pas laissé paraître dans le journal le texte suivant [SXL 73], et dans le volume où il aurait dû être repris, *Zhenhua ji*, dans l'édition de Hong Kong, à la place qui lui revenait, on ne trouve qu'une page blanche et la simple indication de son titre. Il figure bien, en revanche, dans l'édition de Pékin.

d'une œuvre dont il savait désormais quel aspect elle revêtait puisqu'elle était achevée¹⁰.

LES RÉÉDITIONS ET LES RECHERCHES MENÉES EN CHINE

Par la suite les *suixianglu* ont fait l'objet de multiples rééditions, à l'identique ou dans des formats singuliers : en cinq tomes, en deux tomes ou en un seul volume ; avec illustrations ou sans illustrations ; en version intégrale ou sous forme de florilège ; en édition de luxe avec une reliure à l'ancienne ; en coffret. Il existe même une édition du manuscrit autographe complet reproduit en fac-similé. Sans compter les textes repris dans les différentes anthologies d'œuvres de Ba Jin – où des *suixianglu* ont été mêlés à des textes plus anciens : c'est le cas, en 1982, des *Cœuvres choisies* de Ba Jin, la première réédition d'ensemble de ses écrits parue après la Révolution culturelle (BA, 1982). Enfin, les *suixianglu* constituent désormais le tome 16 des *Cœuvres complètes* de Ba Jin – qui en comprennent 26 (*Ba jin quanji*, BA, 1986-1994) –, volume paru en 1991 et réédité en 2000.

Pour un inventaire systématique des différentes éditions des *Suixianglu* qui se sont succédé jusqu'en 2006, on se reportera à la liste qui figure dans la plaquette réalisée à cette date sous l'égide de la Ba Jin Literary Association of Shanghai¹¹, liste dressée à l'occasion du vingtième anniversaire de la première édition de la version intégrale.

Enfin, un nombre non moins important de recherches ont été consacrées aux *suixianglu* par des chercheurs ou des critiques chinois. Li Cunguang, le bibliographe de Ba Jin, dans la plaquette anniversaire qui vient d'être citée, en recense plus de 200 pour la période comprise entre 1980 et 2006¹² parmi lesquelles une suite de commentaires par Zhang Huizhu, *Ba Jin suixiang lun* (ZHANG, 1993) : ce dernier livre, qui s'inscrit dans la tradition des notes de lecture (*dushu biji*), est une glose de l'ensemble de l'œuvre¹³, l'auteur ayant voulu dégager les aspects de la pensée politique, littéraire ou morale de Ba Jin dont elle pense qu'ils garderont une valeur éternelle. Et les travaux ont continué par la suite, avec par exemple ces deux ouvrages, logés eux aussi à l'enseigne de

10. Les textes sont classés par ordre chronologique non pas de rédaction mais de première publication.

11. ZHOU, 2006. Du même, une étude plus complète a paru plus tard sur les différentes éditions et rééditions de *Suixianglu*, et sur leurs éditeurs : ZHOU, 2016.

12. ZHOU, 2006, p. 64-77.

13. Par manque de place, l'auteur a dû sacrifier une partie de son manuscrit, son ouvrage faisant néanmoins quelque 800 pages : ses commentaires ne portent que sur 112 des 150 *suixianglu*.

la Ba Jin Literary Association of Shanghai, respectivement signés par Hu Jiming et par Zhou Limin (HU, 2010 ; ZHOU, 2012)¹⁴.

Le livre a été salué en son temps par nombre des pairs de l'auteur, écrivains, critiques littéraires ou universitaires de sa génération ou des générations suivantes. Ainsi Xiao Qian (1910-1999), Ke Ling (1909-2000), Wang Yuanhua (1920-2008), Wu Qiang (1910-1990), Feng Mu (1919-1995), Huang Shang (1919-2012), Wang Zengqi (1920-1997), Yuan Ying (1924), Wang Meng (1934-), Shen Rong (1936-), Zhang Jie (1937-), Hong Zicheng (1939-)¹⁵, ou, parmi les auteurs un peu plus jeunes, Yu Hua (1960-), dont le roman *Vivre !* avait été accueilli par Ba Jin dans sa revue *Shenghuo (Harvest)* : « Ba Jin, déclarait ce dernier au décès de l'écrivain après avoir relu les *Suixianglu*, était la conscience de notre littérature chinoise¹⁶. »

LES TRADUCTIONS ET LES RECHERCHES À L'ÉTRANGER

Paradoxalement, même si l'œuvre est régulièrement citée dans les travaux parus à l'étranger dès qu'il est question de la Révolution culturelle, il n'existe aucune traduction intégrale des *Suixianglu* en quelque langue que ce soit, à l'exception notable du japonais. De même, ailleurs qu'en Chine, les *Suixianglu* n'ont pas suscité vraiment de travaux de recherches spécifiques.

La version japonaise, donc, la seule qui soit intégrale, a aussi été la première. Les cinq volumes ont été traduits et publiés, entre 1982 et 1988, au fur et à mesure de leur sortie en Chine, par Ishigami Takashi (PA, 1982-1988). On dispose également depuis 1984 d'une version anglaise, réalisée par Geremie Barmé, mais qui se limite au premier volume (BA, 1984). Toutes les autres traductions ne sont que des choix, qu'il s'agisse de la version allemande de Sabine Peschel (BA, 1985), laquelle se fonde sur une sélection réalisée par Helmut Martin, ou bien encore des versions vietnamienne (BA Kim, 1998) et coréenne (BA, 2006). Et c'est encore le cas des deux versions françaises :

- La première, qui date de 1992, a paru à Pékin, aux Éditions en langues étrangères (PA, 1992). Le choix des textes n'a pas été motivé, mais on y a fait la part belle aux pages qui avaient un rapport avec la France et les

14. Une recherche simple menée sur la China Academic Journals Full-text Database (CNKI), base de données accessible en ligne, associant les termes « Ba Jin » et « Suixianglu », aboutit à 85 résultats supplémentaires, articles et autres travaux universitaires, pour les années allant de 2006 à 2018.

15. Voir les citations d'eux qui sont reproduites dans la plaquette anniversaire (ZHOU, 2009, p. 54-58).

16. Yu, 2006, p. 157.

séjours que Ba Jin y avait accomplis, ainsi qu'aux textes mémoriels ou à ceux qui avaient à voir avec la question de la création littéraire. On a aussi visiblement fait en sorte de laisser de côté les textes susceptibles de prêter à polémique, comme ceux qui concernent le projet formulé par Ba Jin d'un Musée de la Révolution culturelle. Les notes de l'auteur, qui ne sont pas signalées comme telles, ont été pour la plupart supprimées, et des coupes ont été opérées à l'intérieur de deux textes, les passages supprimés ayant été remplacés par des points de suspension sans autre forme de commentaire¹⁷. Enfin l'appareil critique a été réduit au strict minimum.

- La seconde, qui date de 1996 – et que j'ai des raisons de bien connaître – affiche clairement la perspective : elle mêle précisément les *suixianglu* qui gravitent autour de ce projet d'un Musée de la Révolution culturelle et elle est pourvue d'un appareil critique conséquent (PA, 1996). J'en profite pour rappeler que, s'agissant du choix des textes, des commentaires et des (nombreuses) notes qui les accompagnent, Ba Jin m'avait laissé carte blanche : « Naturellement, vous savez mieux que moi quels articles conviennent le mieux à vos lecteurs », m'avait-il écrit¹⁸.

126

Pour être complet, il faut mentionner également le recueil de textes mémoriels de Ba Jin traduits en anglais – également paru en Chine aux Éditions en langues étrangères, en 2005, en tant que volume 4 (et dernier) d'une sélection d'œuvres de Ba Jin (*Selected Works of Ba Jin*) –, parmi lesquels on trouve 27 *suixianglu* (BA, 2005b).

Et enfin les traductions isolées, dispersées dans des revues ou des journaux, ainsi que les traductions non publiées mais qu'on peut lire dans des mémoires universitaires. De sorte que, en français par exemple, on a théoriquement accès à un peu moins de la moitié des 150 *suixianglu* : 73 très exactement (PINO, 2009b).

Le constat formulé à propos des traductions vaut pour les travaux réalisés à l'étranger, à tout le moins dans les mondes anglophone et francophone : malgré l'importance qu'on lui reconnaît, cette œuvre de Ba Jin n'a pas soulevé non plus un enthousiasme exubérant chez les spécialistes. Pour ce qui me concerne, j'ai publié en 2000 un article sur un aspect des *Suixianglu*, les deux projets formulés par Ba Jin l'un d'une maison de la Littérature chinoise du xx^e siècle, l'autre d'un musée de la Révolution culturelle (PINO, 2000), mais je ne connais pas d'autre étude portant spécifiquement sur l'œuvre. Pas de thèses non plus,

17. À savoir : « À Nice » [SXL 18] et « La Demeure de ma famille » [SXL 118], respectivement amputés de trois et un paragraphes (PA, 1992, p. 53 et p. 166).

18. Lettre de Ba Jin à Angel Pino, 7 avril 1990.

et probablement un seul mémoire universitaire (mais en l'absence d'un fichier central des mémoires de maîtrise ou de master, il est impossible de le certifier), une maîtrise de Sophie Agostini, préparée à l'Inalco et soutenue en octobre 2001, qui se présente comme la traduction intégrale et commentée du volume deux des *Suixianglu* (AGOSTINI, 2001).

Même misère du côté de la sinologie anglo-saxonne, à tout le moins si l'on se fie aux outils bibliographiques dont on dispose (WANG, 2014). Un mémoire de maîtrise, celui de Larissa Castriotta, soutenu en septembre 2000 à l'université du Massachusetts à Amherst, qui focalise son attention sur les *suixianglu* mémoriels (CASTRIOTTA, 2000), et propose la traduction intégrale du texte rédigé en souvenir de Hu Feng [SXL 150], auquel on peut joindre à la rigueur une thèse de doctorat soutenue à Harvard en 2010, qui ne retient des *Suixianglu* que l'idée de Ba Jin d'un musée de la Révolution culturelle (LI, 2010).

UN PLAN QUINQUENNAL DE CRÉATION

Au moment où il entreprend la rédaction de ses *suixianglu*, Ba Jin ne sait pas exactement quel livre il va faire, ni vraiment de quoi il va parler. Son intention, avant tout, c'est de montrer, aux yeux du monde, qu'il est toujours debout, et que l'« enterré vivant » [SXL 142, p. 805] qu'il a été dix ans durant a survécu à la Révolution culturelle, à sa fièvre et à son hystérie. Ses premiers textes composés « après l'écrasement de la Bande des Quatre » – c'est ainsi qu'ils sont présentés au public –, et notamment une fameuse lettre ouverte à un camarade anonyme datée du 18 mai 1977 qui annonce son retour sur la scène littéraire, sont dûment colligés dans un ouvrage qui sort des presses en août 1978 (BA, 1978)¹⁹.

S'il ne sait pas encore exactement l'aspect que prendront les écrits, ni quels seront leurs sujets, en revanche, dès 1979, Ba Jin arrête un programme de travail prévisionnel pour les cinq années à venir, qu'il déclinera dès que l'occasion lui en sera offerte²⁰ : il se fait fort de publier deux romans – censés refléter « les expériences amères [qu'il a] connues durant la Grande Révolution culturelle »

19. Il sera suivi d'un deuxième tome, composé notamment de *suixianglu* : les vingt-cinq qui forment le premier des cinq recueils, alors déjà disponible, et quatre autres du deuxième volume encore à paraître (BA, 1980). La lettre en question, parue dans le *Wenhui bao*, vaudra à Ba Jin les encouragements de ses amis, heureux de constater qu'il avait conservé sa vigueur d'antan [SXL 142, p. 805].

20. Lors de son passage en France, en septembre 1981, il s'en ouvrira par exemple à Marie Holzman (« Pa Kin : "J'ai un plan quinquennal" », *L'Express*, 25 septembre-1^{er} octobre 1981, p. 81) et à Alain Peyraube (« Un écrivain chinois à Paris », *Le Monde*, 28 septembre 1981, p. 1 et 9). Voir aussi : SXL II, Annexe.

[SXL II, Annexe, p. 318] –, un recueil de souvenirs littéraires, la traduction de *Passé et Méditations* de Herzen (prévue en cinq tomes), et un ouvrage à paraître lui aussi en cinq volumes, ce sera *Suixianglu*, dont il ne précise pas le contenu, mais dont il sait par avance qu'il sera l'aboutissement de ce à quoi il aspire depuis toujours. Soit huit ouvrages en tout.

Le projet n'aboutira pas totalement. Les deux romans, dont il était prévu qu'ils s'intitulent *Des yeux magnifiques* (*Yi shuang meili de yanjing*) et *Inextinguible Flamme* (*Pubumie de huoyan*)²¹, sont restés en plan et, des mémoires de Herzen, Ba Jin n'est parvenu à traduire que le premier tome. Les souvenirs littéraires, en revanche, ont bien paru²², ainsi que les *Suixianglu*, même si, en raison des problèmes de santé rencontrés dans l'intervalle par l'auteur, leur rédaction s'est étalée sur huit années au lieu des cinq initialement prévues.

S'agissant de cette dernière œuvre, il est permis de penser que Ba Jin a eu l'intention d'entrée de jeu d'y mêler indifféremment souvenirs et réflexions, et cela à l'imitation revendiquée de Herzen dont il était à l'époque en train de traduire *Passé et Méditations*, ouvrage dont il a inséré les bonnes feuilles dans un recueil de ses œuvres²³ alors qu'aucun *suixianglu* n'a encore été rédigé : « *Au fil de la plume* est un sous-produit de ma traduction de *Passé et méditations*, écrit par Alexandre Herzen » note-t-il dans la postface au premier volume des *suixianglu*²⁴. Et Ba Jin aurait pu faire siens les mots du philosophe russe, avec l'âme duquel, à l'en croire, il serait entré en contact en 1928, quand il découvrit en France son livre [SXL 17, p. 91], et dire de ses *Suixianglu* : puissent-ils « régler mes comptes avec ma vie personnelle et lui servir de sommaire²⁵ ».

Car très vite aussi Ba Jin va se convaincre que ses *Suixianglu* seront son « testament » (*yizhu*), son testament intellectuel. Il ne tient sa rubrique que depuis trois mois, et déjà il annonce : « Ce livre sera comme mon testament » [SXL 10, p. 50]. Propos qu'il réitérera et complètera en expliquant, alors que son projet est déjà bien avancé, que ses *Suixianglu* sont « le “testament” [qu'en] tant qu'écrivain de cette génération, [il] laisse aux générations futures » [SXL II, Postface, p. 322].

21. Voir « Entretien avec M. Ba Jin » (Fangwen Ba Jin xiansheng), *Zhongwen daxue xiaokan* [Bulletin de l'université chinoise], Hong Kong, 1984/5, p. 21.

22. L'ouvrage a paru, d'abord à Hong Kong en septembre 1981 puis à Pékin en janvier 1982, sous le titre *Chuangzuo huiyilu* [Mémoires de création]. Il s'agit d'un ensemble de 11 textes, rédigés entre juillet 1978 et décembre 1980, dans lesquels Ba Jin se remémore les circonstances de la création de quelques-unes de ses œuvres.

23. BA, 1978, p. 100-158. Il en cite aussi un long passage dans SXL 11.

24. SXL I, Postface, p. 166. Du reste « méditations » est traduit par *suixiang*.

25. HERZEN, 1974, p. 35. Un passage de *Passé et méditations* suggère aussi à Ba Jin une comparaison entre les oukases du tsar de Russie et les décrets arbitraires imposés par la « Bande des Quatre » [SXL 81, p. 452].

Ba Jin a pris conscience qu'il avait perdu son temps, certes le temps qu'on lui a volé en le privant d'écrire, mais avant cela le temps gaspillé en vaines activités sociales et en écrits sans contenu. Comparant sa trajectoire avec celle d'un ami écrivain dont il ne révèle pas le nom mais dans lequel il est difficile de ne pas identifier Shen Congwen²⁶, il tire cette conclusion sans appel :

Quelque quarante années ont passé, nous sommes encore tous deux en vie. Il a abandonné les techniques d'écriture, il a changé de métier, mais il a obtenu de nouveaux succès. Moi au contraire, je n'ai pas récolté grand-chose, car il y a eu une période où j'ai cessé de chercher, laissant le temps s'envoler inutilement. Je pensais saisir ceci ou cela, pour finalement ne rien saisir du tout. Aujourd'hui, assis devant ce vieux bureau, je fais le bilan de toutes ces années et je ne peux rien exprimer d'autre qu'un sentiment de honte. Le temps perdu ne peut pas être rattrapé. Cependant, le futur ne m'a pas encore échappé des mains et je dois en tirer le meilleur parti. Je veux pleinement le mettre à profit. Je veux continuer à mener des recherches dans ma vie, et ce, jusqu'au moment où je déposerai la plume. [SXL 39, p. 218-219.]

Conscient aussi que le temps lui est désormais compté, Ba Jin est donc bien résolu à ne pas « quitter le monde les mains vides²⁷ ».

129

« AU FIL DE LA PLUME »

Les thèmes des *suixianglu*, comme leur construction, furent conditionnés par l'arbitraire de l'actualité et les réminiscences éventuelles que celui-ci avait provoquées sur leur auteur.

Les textes argumentatifs, comme ceux dans lesquels Ba Jin expose ses projets d'une maison de la Littérature moderne ou d'un musée de la Révolution culturelle, alternent avec des textes plus narratifs où Ba Jin se remémore les souvenirs de sa vie ou ses voyages, en France ou au Japon²⁸ ; des considérations

26. Ba Jin développera les mêmes arguments dans l'hommage qu'il a rendu à Shen Congwen (1902-1988) à la mort de celui-ci, et qui est son dernier grand texte (PA, 1995b).

27. C'est ce qu'il déclare dans un discours prononcé au Japon en avril 1980, dont le texte, intitulé « La littérature et moi », a été repris en annexe du deuxième volume des *Suixianglu* [SXL II, Annexe, p. 319].

28. Qu'on lira en miroir avec les carnets de notes qu'il en a rapportés (BA, 2005a). La France et le Japon, et ses séjours sur place, ont joué un rôle particulier dans la vie de Ba Jin, et il est question de ces deux pays en maints endroits des *suixianglu*.

sur l'actualité voisinent avec des notes de lecture et des critiques de film, ou bien avec le texte d'une préface rédigée pour l'édition d'un de ses livres ou celle du livre d'un ami²⁹, ou bien encore avec des lettres ouvertes³⁰.

Ce qui caractérise de surcroît les *suixianglu*, c'est qu'ils sont dépourvus de fioritures et autres ornements, dépouillés en bref de tout artifice de style. Ba Jin l'admet sans ambages : ils « ne sont pas brillants, mais [...] ils reflètent mes véritables pensées et mes sentiments du moment » [SXL I, postface, p. 166] ; les *Suixianglu* « n'ont rien de remarquable », ce n'est « absolument pas une œuvre qui passera à la postérité. Malgré tout, je les aime beaucoup parce que j'y tiens des propos sincères, j'écris comme je pense, et si je me trompe, je ne refuse pas de le reconnaître » [SXL 51, p. 277].

Mais y a-t-il lieu d'en être surpris ? Ba Jin n'a jamais eu le souci de la phrase, le goût du style ciselé, et, pour filer la métaphore qu'il amorce spontanément dans le fragment suivant, concédons-lui qu'il n'a jamais rien partagé avec ces « bijoutiers littéraires » raillés par Zola³¹ :

Il y a des personnes qui, fièrement, font montre de leur virtuosité, et peut-être sont-elles chanceuses. Je reconnais le talent des autres, et moi-même, je manque de ces pierres précieuses dont l'éclat rayonne dans toutes les directions, mais je n'admire pas, je n'envie pas cette prétendue « virtuosité ». Bien sûr, il n'est pas dans mes intentions de la nier complètement, car je n'ai pas le droit d'interférer avec le désir des gens de se rendre plus beaux. Chaque personne a le droit de se maquiller à sa guise. Cependant, j'éprouve une profonde aversion à l'égard de cette sorte de textes qui font bonne figure, parlent à la légère, transforment le mort en vivant, le noir en rouge. Même si ces textes sont « armés jusqu'aux dents » de techniques d'écriture, ils n'en sont cependant pas moins des escrocs de la littérature ou des textes escrocs. J'ai trop lu de cette sorte de textes ! [SXL 39, p. 217.]

Pourtant, même s'ils ont été composés à la diable, sans apprêt, les *suixianglu* ne s'en révèlent pas moins précis sur les détails, et quand il cite un texte, qu'il soit de lui ou pas, Ba Jin puise directement à la source, rien n'est rapporté de tête, et les coupures éventuelles sont dûment signalées.

En revanche Ba Jin s'adresse sinon à des *“happy few”*, du moins à un public dont il fait le pari qu'il en sait suffisamment sur les événements qu'il

29. Huit au total [SXL 66, 68, 71, 74, 80, 107, 123, 134], à quoi on peut ajouter deux *suixianglu* reproduisant intégralement un texte du même genre [SXL 90, 94].

30. SXL 95, 129, 136. Le texte annexé au volume 4 des *Suixianglu* se présente également sous la forme d'une lettre ouverte.

31. « Les romanciers contemporains » (ZOLA, 1881, p. 371).

retrace, tout autant que sur sa propre vie et sur son œuvre, pour n'avoir pas nécessairement à expliciter le contexte ou à éclairer davantage son propos. En conséquence il lui arrive de manier l'ellipse, au risque de paraître énigmatique. Relatant l'origine de son pseudonyme [SXL 110, p. 615], Ba Jin se contente de déclarer fautive la légende qui circule à son propos³² mais sans se soucier d'en résumer les termes à l'intention du curieux non averti ; et quand il évoque *ex abrupto* la réponse de Lu Xun à Xu Maoyong, seul le lecteur bien informé saura exactement de quoi il retourne³³.

À l'opposé, il s'abandonne plus volontiers qu'il ne le faudrait aux digressions³⁴, faiblesse dont il se fait grief : « Pardonnez-moi tant de bavardage. Je m'écarte toujours de mon sujet, c'est un défaut dont j'ai essayé en vain de me corriger depuis tant d'années que j'écris » [SXL 141, p. 791]. Et il ne craint pas non plus de fatiguer son discours de redites et de répétitions : sous bénéfice d'un inventaire plus complet on peut, par exemple, évaluer à 9 au moins le nombre de passages où il rappelle avoir composé son premier roman à Paris³⁵, et à autant le chiffre des *suixianglu* où l'on tombe sur des occurrences au nom de Rousseau³⁶.

LES CONFESSIONS

Car si, dans leur esprit, les *suixianglu* doivent beaucoup à Herzen, il est difficile de ne pas y déceler pareillement l'influence du Rousseau des *Confessions*. Du temps qu'il avait séjourné à Paris, vers la fin des années 1920, c'est auprès de la statue du « citoyen de Genève » [SXL 10, p. 55] érigée près du Panthéon qu'il allait chaque jour épancher son mal-être [SXL : 16, p. 86 ; 71, p. 395 ; 141, p. 792], ainsi qu'il l'a relaté mille fois³⁷. Le Rousseau des *Confessions* fut pour Ba Jin un « maître à penser » revendiqué [SXL 42, p. 229], et en l'espèce son

32. La légende voudrait que son pseudonyme soit un double hommage aux anarchistes russes Bakounine et Kropotkine, ce que Ba Jin a fermement contesté (voir PINO, 1990).

33. Il évoque ce document à deux reprises [SXL : 29, p. 154 ; 150, p. 874]. Xu Maoyong, dans une lettre à Lu Xun d'août 1936, prétendait que les anarchistes espagnols, comme les trotskistes, avaient trahi en Espagne le « Front Uni » (comprendre le « *Frente Popular* »), et qu'en Chine les activités des anarchistes chinois – ce faisant il visait nommément Ba Jin – étaient bien « plus crapuleuses » encore. Dans sa réponse, Lu Xun avait pris la défense de Ba Jin. Sur cette affaire, voir FABRE, 1990.

34. Par exemple : « Je me laisse aller, revenons à mon sujet » [SXL 88, p. 488].

35. SXL 9, 10, 16, 18, 20, 37, 42, 71, 133.

36. SXL 10, 16, 42, 71, 72, 89, 107, 141 ; et SXL I.

37. Sur Ba Jin et Rousseau, voir L'AMINOT, 2010 ; sur Ba Jin et la statue de Rousseau à Paris, PINO, 2013b.

« premier maître » en littérature [SXL 107, p. 598], celui qui lui a « appris à être honnête et à ne pas dire de mensonges » [SXL II, Postface, p. 321], à exprimer la vérité³⁸, et qu’il prétend n’avoir jamais oublié : « Cinquante ans durant, affirme-t-il, Jean-Jacques Rousseau devait habiter ma mémoire » [SXL 16, p. 86]. Fasciné par lui, le jeune Ba Jin s’était promis d’écrire à son tour ses *Confessions* [SXL 71, p. 395], et c’est tout naturellement qu’il choisira un titre, *Confessions d’une vie* (*Sheng zhi chanhui*), pour réunir, en 1936, alors qu’il vient tout juste de dépasser la trentaine, une poignée de ses *sanwen*, plaçant ainsi son livre sous le patronage de Rousseau.

Ba Jin, évidemment – pas plus que Rousseau, du reste – ne se situe dans une perspective chrétienne. Et ce n’est pas non plus à proprement parler à une confession en forme d’autocritique ou d’aveux³⁹, du type de celles auxquelles il fut soumis durant la Révolution culturelle – une de ces épreuves dont, le cerveau lavé par la propagande de l’époque, il avait fini par se persuader qu’il méritait qu’on les lui inflige [SXL 67, p. 369] –, à laquelle Ba Jin se livre ici : « Pendant la durée de la “Révolution culturelle”, je devais écrire chaque semaine un “examen de conscience”, dans lequel je m’accusais d’être un “bon à rien qui se laisse nourrir” et “nuît au peuple en répandant du poison” » [SXL 107, p. 599]. Il avait dû ainsi reconnaître que tous ses « écrits étaient des herbes vénéneuses » [SXL 65, p. 355], et appris à mentir pour s’avilir [SXL 66, p. 362].

Les *suixianglu* accordent cependant une large place à l’introspection et au jugement personnel. Et paradoxalement, ce sont les procès en repentance instruits à son encontre qui auraient permis à Ba Jin de s’analyser en profondeur : « L’habitude que j’ai prise de me disséquer est le résultat des maintes séances de lutte-critique que j’ai subies. Quand on se comprend soi-même, on comprend mieux les autres. Il ne faut pas exiger des autres plus que de soi-même » [SXL 84, p. 469].

En février 1982, arrivé à mi-chemin de son entreprise, voici ce que note Ba Jin :

C’est en me disséquant et en me critiquant que j’ai commencé mon ouvrage. Si j’écris, c’est aussi pour creuser, pour creuser au fond de mon âme. Il faut creuser plus en profondeur pour la comprendre plus et la voir plus nettement. Mais plus je creuse, plus c’est douloureux et difficile. Ce n’est pas une chose facile de continuer à écrire. Quoi qu’il arrive, je vais m’efforcer d’écrire et de creuser.

38. Il le répète à trois reprises au moins [SXL 16, p. 86 ; 72, p. 400 ; 107, p. 598].

39. Ba Jin utilise les termes « *renzui* » ou « *jiaodai* », qu’on peut rendre par « aveux » ou par « confessions », ce dernier terme étant alors un synonyme du précédent. Pour rendre le titre du livre de Rousseau, *Les Confessions*, on dispose d’un troisième terme : « *chanhuilu* ».

Je suis persuadé que mes efforts ne pourront pas être peine perdue.
[SXL 77, p. 430.]

Et en juin 1987, maintenant qu'il a touché au but, il revient sur ce point et les difficultés qu'il a dû surmonter :

Lorsque j'ai écrit le premier *suixianglu*, ma plume ne me semblait pas lourde. Tout le temps de la rédaction, j'ai dû multiplier les investigations, et au cours de ces investigations j'ai appris à me connaître. Pour me connaître, je ne pouvais que me disséquer. Mon intention initiale était de soulager ma peine. J'imaginai que me disséquer serait chose facile. Or, maniant ma plume comme un scalpel pour m'inciser le cœur, j'ai pris conscience de ma maladresse. Je ne parvenais pas à opérer vraiment parce que ma souffrance était trop aiguë. J'ai souvent déclaré qu'on devait se montrer sévère envers soi-même, pourtant, lorsqu'il s'est agi d'empoigner le scalpel pour atteindre le cœur, ma main a hésité. Je n'osais pénétrer franchement.
[« Nouvelle Note », p. II.]

LES CONFESSIONS SONT-ELLES COMPLÈTES ?

133

« Je n'ai qu'une chose à craindre dans cette entreprise, prévient Rousseau dans ses *Confessions* : ce n'est pas de trop dire ou de dire des mensonges, mais c'est de ne pas tout dire, et de taire des vérités⁴⁰. » Ba Jin, s'il est de bonne foi, a-t-il tout dit ?

Ba Jin passe sous silence certains détails de son existence, au motif probable, ai-je supposé, que son lecteur, à son avis, en savait suffisamment sur lui pour que cela le dispense de s'appesantir davantage. Mais est-ce vrai dans tous les cas ?

Ainsi son passé de militant anarchiste, à tout le moins de partisan de l'anarchisme, n'est jamais directement abordé, sauf dans ce court passage où Ba Jin se revoit tel qu'il était à 12 ou 13 ans : « En ce temps-là, je débordais de patriotisme. Plus tard, j'ai adhéré à l'anarchisme, sans toutefois me départir de mon patriotisme : en tant que Chinois, j'avais subi trop de discriminations et d'humiliations. J'éprouvais de l'indignation et mon destin serait toujours lié à celui de ma patrie » [SXL 28, p. 150]. Et peut-être aussi dans cet autre extrait où il suppose que ce sont ses articles et ses traductions de Kropotkine qui ont amené à l'anarchisme celui qu'il appelait « Jésus », Ye Feiying (1906-1961), un éducateur auquel il rend un hommage vibrant [SXL 147,

40. ROUSSEAU, 1959, p. 175.

p. 854]. Les noms d'Emma Goldman et de Kropotkine, qui apparaissent ici ou là, ne sont jamais mentionnés que comme les auteurs d'œuvres traduites par lui⁴¹, quand d'Emma il avait clamé qu'elle était sa « mère spirituelle » et qu'il s'était targué d'être un « kropotkinien⁴² ». Et encore a-t-il pris soin de ne pas citer celles de leurs œuvres qui auraient pu passer pour une critique détournée du communisme chinois, comme les textes d'Emma Goldman sur la Russie et le régime soviétique⁴³. Quand, après la Libération, il s'est attelé à la première grande édition de ses *Œuvres*, les *Ba Jin wenji*, collection en 14 volumes (BA, 1958-1962), alors que l'épisode des Cent fleurs et surtout le mouvement antidroitier étaient encore dans tous les esprits, Ba Jin s'est non seulement appliqué à en expurger toute allusion à l'anarchisme, mais dans une longue note il a abjuré les principes qu'il avait fait siens très tôt et auxquels il était resté fidèle pendant trois décennies. Cette note est tout ce qui subsiste de la préface qui aurait dû ouvrir la collection, mais que Ba Jin, cédant à une amicale pression, avait finalement abandonnée, afin de ne pas donner l'impression qu'il plaçait l'ensemble de ladite collection sous le signe de l'autocritique⁴⁴, bien qu'il ait déployé pour la rédiger des trésors de précautions : « D'un côté je m'étais creusé la cervelle pour trouver des mots par lesquels je me faisais des reproches, de façon à me protéger, et d'un autre côté je faisais bien attention à ce que ma rancœur ne transparaisse pas entre les lignes » [SXL 147, p. 844]. Ba Jin revient ici sur les circonstances de cette préface avortée, sans pour autant souffler mot de son apostasie.

Plus généralement, chaque fois qu'il évoque un adepte de l'anarchisme qu'il a connu, il se garde de le présenter comme tel – ainsi ses « amis » Lu Jianbo [SXL 141, p. 794] ou Suo Fei, qui l'aida à publier son premier roman et avec lequel il habita un temps⁴⁵, et surtout Wu Kegang [SXL 147, p. 846] et Wei Huilin, ce dernier n'étant jamais désigné nommément [SXL 136, p. 769], deux camarades avec lesquels il signa en France un pamphlet anarchiste⁴⁶ –, ou s'il le présente comme tel, il s'abstient de rappeler qu'il

41. Pour celle-là, voir SXL 141, p. 789. Et pour celui-ci, SXL : 67, p. 366 ; 76, p. 417-418 ; 147, p. 854.

42. PINO, 2010, p. 65.

43. Lesquels sont répertoriés dans PINO, 2010, p. 71-73. D'Emma Goldman, Ba Jin ne cite dans *Suixianglu* que « La Tragédie de l'émancipation des femmes » (1906) [SXL 141, p. 789], et de Kropotkine, uniquement *La Conquête du pain* (1892) [SXL 76, p. 417-418].

44. Voir ma traduction commentée du texte en question : PINO, 2013c.

45. Suo Fei (Zhou Suofei) est cité à de multiples reprises : SXL 48, 67, 76, 109, 141 et 142.

46. PINO, 2009a, p. 188-189. On pourrait citer aussi Li Shizheng, présenté uniquement comme un « vétéran du Guomindang » (ce qu'il fut effectivement), ou bien encore les « amis » Huang et Wu (comprendre Huang Zifang et Wu Chan) [SXL 103, p. 584].

partageait à l'époque le même idéal que lui. On le voit ici, dans ces lignes où Ba Jin retrouve spontanément les accents de sa jeunesse :

En ce temps-là, j'avais des amis qui dirigeaient des écoles à Quanzhou et à Xinhui. Ils étaient à peu près du même âge que moi, beaucoup de phénomènes sociaux de l'époque ne les satisfaisaient pas, ils pensaient que le mouvement du « 4 mai » n'était pas allé assez loin dans la lutte antiféodale, que le venin du féodalisme rongerait encore le cerveau des hommes ; ils voyaient l'agresseur impérialiste faire le fanfaron sur leur terre et cela leur pesait comme une pierre tellement grosse, qu'ils ne pouvaient pas lever la tête ; le climat social de « l'argent roi » les prenait à la gorge comme une main monstrueuse. Ils ne voulaient pas mener une existence vaine en se traînant dans la boue. Ils plaçaient leurs espoirs dans la jeunesse, ils voulaient aménager un environnement plus propre et créer une atmosphère plus pure, ils voulaient façonner des hommes nouveaux, éduquer leurs élèves dans l'amour de la collectivité. [SXL 147, p. 835.]

Liu Zhongshi, qui vivait aux États-Unis et l'a aidé financièrement quand lui-même séjournait en France en 1928, n'était pas seulement un « ouvrier chinois » [SXL 102, p. 571], c'était un anarchiste avec lequel Ba Jin, qui en fut le rédacteur le plus assidu, animait la revue libertaire *Pingdeng (Equality)* basée à San Francisco ; Aniela Wolberg, qui a inspiré à Ba Jin deux nouvelles portant son nom, était certes une « jeune Polonaise révolutionnaire » [SXL 142, p. 801], mais c'est plus spécifiquement de l'anarchisme qu'elle se réclamait, comme c'était assurément aussi le cas pour la plupart « des exilés venant de toutes les parties du monde » que Ba Jin se souvient avoir croisés à Paris dans les années 20 [SXL 89, p. 495]⁴⁷.

Bien sûr, tous ces personnages ne sont pas réductibles à leur engagement militant, de jeunesse pour la plupart. Il n'empêche, ce silence délibéré interroge.

De même, à différentes reprises, Ba Jin revient sur ses séjours à Hangzhou, où il s'est rendu un nombre incalculable de fois au cours de sa vie [SXL 85, p. 472]. Entre 1930 et 1937, presque tous les ans, aux alentours de la fête des Morts, avec des amis, il allait là-bas pour contempler le lac de l'Ouest [SXL 65, p. 347-348] et pour balayer sur les hauteurs de la montagne, près de la grotte de Yanxia, une stèle funéraire gravée d'une épitaphe en espéranto, qui un jour a disparu [SXL 106, p. 596]. Ce qu'il omet de révéler, c'est que la

47. Sur Liu Zhongshi (1892-1979), Aniela Wolberg (1907-1937) et les anarchistes rencontrés par Ba Jin à Paris vers la fin des années 1920, voir PINO 2009a, p. 200, 190-192 et 204.

stèle en question était celle de Liu Shifu (1884-1915)⁴⁸, un des précurseurs de l'anarchisme en Chine. Et est-ce pour ne pas prêter le flanc à la critique qu'il a interrompu son pèlerinage dans les années 1960, lors même qu'il continuait de se rendre à Hangzhou [SXL 65, p. 348] ? Il ne le dit pas non plus.

Curieusement, à l'inverse, Ba Jin ne dissimule rien de ses affinités espérantistes, ce dont on pourrait s'étonner après ce que nous venons d'observer, l'idiome international ayant été pour nombre d'anarchistes chinois, dont lui, une cause supplémentaire à servir, pour ne pas dire un marqueur de leur foi⁴⁹. Or Ba Jin s'étend de long en large sur sa découverte et son apprentissage de l'espéranto, énumère ses activités espérantophones dans les années 1930 [SXL 48 et 94], et assure pour finir que son « attachement à l'espéranto n'a jamais faibli » [SXL 94, p. 526].

AUTOBIOGRAPHIE, MÉMOIRES, SOUVENIRS

Les *suixianglu* contiennent de très nombreuses notations sur la vie de Ba Jin, sa carrière et les situations qu'il a traversées. Nonobstant, il ne s'agit nullement d'une autobiographie, soit la relation ordonnée et chronologique d'une existence⁵⁰, exercice auquel Ba Jin avait sacrifié par le passé, bien avant d'atteindre l'âge auquel on s'y abandonne communément⁵¹. Faire le récit complet de sa vie est une tâche à laquelle le Ba Jin des *suixianglu* avait renoncé, la maladie ayant eu raison de sa détermination. Quand il avait été fait docteur *honoris causa* de l'université chinoise de Hong Kong, alors qu'on lui rappelait qu'il avait en 1979 annoncé qu'il se mettrait à son autobiographie lorsqu'il aurait 80 ans⁵², Ba Jin avait répondu :

48. KREBS, 1998, p. 13 ; XUE, 2008, p. 11 ; ZHOU, 2015, p. 49.

49. Sur les anarchistes chinois et l'espéranto, voir MÜLLER & BENTON, 2006a et 2006b ; sur Ba Jin et l'espéranto, XU, 1995.

50. Selon la définition désormais classique de Philippe Lejeune : « Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité » (LEJEUNE, 1996, p. 14).

51. Selon Georges May, l'autobiographie est l'œuvre de l'âge mûr, sinon de la vieillesse (MAY, 1979, p. 30). Ba Jin avait publié son autobiographie en novembre 1934, alors qu'il venait d'avoir 30 ans : *Ba Jin zizhuan* [Autobiographie de Ba Jin]. L'ouvrage fut repris en juillet 1936, dans une version remaniée, sous le titre *Yi* [Souvenirs]. Il en existe une version anglaise (BA, 2008).

52. Probable confusion de la part de l'interviewer, Ba Jin ayant annoncé, comme nous l'avons vu, non pas une autobiographie mais un recueil de souvenirs littéraires, le volume intitulé *Chuangzuo huiyilu*.

Si le temps me le permet, après avoir terminé le dernier volume des *Suixianglu* et un roman, je pourrai y réfléchir. Cependant, le problème est que ma mémoire est maintenant défaillante. Lorsque Mao Dun a écrit ses Mémoires, son dernier livre, il a consacré beaucoup de temps et d'efforts à ce travail et il est allé chercher partout des matériaux pour être sûr de ce qu'il écrivait. J'ai peur de ne pas avoir l'énergie et le temps pour le faire⁵³.

Il existe bien, parue en 1995, de son vivant, une *Autobiographie de Ba Jin* (Ba Jin zizhuan), mais il s'agit d'une autobiographie factice qui n'est pas de sa main, faite de textes raboutés, dont les récits de son enfance, plusieurs *suixianglu*⁵⁴, ainsi que deux nouvelles, lesquelles ne sont pas – comme lui-même l'a déclaré à propos de *Famille*, son roman le plus connu – des œuvres autobiographiques, mais s'appuient sur des événements s'étant réellement produits [SXL 94, p. 446]⁵⁵.

Les *Suixianglu* tiennent des souvenirs, des mémoires, voire du témoignage.

Ba Jin alterne les anecdotes sur son enfance, le *yamen* où son père rendait la justice, la demeure de sa famille, ses proches et les domestiques qui servaient les siens ; il revient sur l'adolescent pétri des idéaux du mouvement du 4 mai qu'il a été – idéaux qu'il continue de prêcher⁵⁶ –, et sur son séjour en France à la fin des années 1920, quand il a écrit *Destruction*⁵⁷, le roman dont le succès décida de son avenir ; il se remémore les milieux littéraires qu'il a fréquentés avant 1949 ou ses différents séjours au Japon, et les difficultés des temps de la guerre ; il se rappelle aussi les heures plus sombres, les peurs ressenties au cours des campagnes politiques, tout comme les petites lâchetés auxquelles il a succombé alors et le remords qui le ronge depuis ; et surtout il s'arrête très longuement sur la période de la Révolution culturelle.

Ba Jin consigne ce qu'il appelle ses « choses à moi » (*ziji de dongxi*), ces choses que personne n'a jamais réussi à lui ôter, pas même pendant la « Révolution culturelle », et qu'il ne saurait ni oublier ni renier : « ma vie passée, mes souvenirs, ma gratitude, mes remords, mes amours et mes haines,

53. « Entretien avec M. Ba Jin » (Fangwen Ba Jin xiansheng), p. 21. Les mémoires de Mao Dun ont paru, en 3 volumes, sous le titre *Wo zouguo de daolu* [*Le Chemin que j'ai parcouru*], 1981-1988.

54. CHEN, 1995.

55. Un travail de confrontation de *Famille* (*Jia*) à la réalité a été effectué par Kristin Stapleton (STAPLETON, 2016).

56. « Je dis que je suis un fils du 4 mai, que je suis de la génération que les jeunes héros du 4 mai ont éveillée, éduquée. [...] Le 4 mai m'a ouvert les yeux, m'a donné l'occasion de recevoir une nouvelle pensée, une nouvelle culture » [SXL 149, p. 865].

57. *Miewang* (1928). Version française : PA, 1995a.

mes pensées et mes sentiments complexes, ainsi que le chemin tortueux de ma vie » [SXL 74, p. 408].

Une vingtaine des *suixianglu* relèvent pleinement de cette intention : Ba Jin y brosse les portraits d'intimes – dont ceux de son épouse, Xiao Shan (Chen Yunzhen, 1921-1972), et de son frère aîné, Li Xiaolin (1903-1945) – ou bien d'amis et de collègues du monde de la littérature ou de l'édition, du monde des arts ou de celui de l'enseignement : Feng Xuefeng (1903-1976), Fang Zhi (Han Jianguo, 1930-1979), Lao She (Shu Qingchun, 1899-1966), Li Liewen (1904-1972), Zhao Dan (Zhao Feng'ao, 1915-1980), Mao Dun (Shen Yanbing, 1896-1981), Fang Lingru (1897-1976), Feng Zikai (Feng Ren, 1898-1975), Lu Xun (Zhou Shuren, 1881-1936), Ma Zongrong (1895-1944), Jin Yi (Zhang Fangxu, 1909-1959), Zhang Mantao (1916-1978), Kuang Hu (1891-1933), Gu Junzheng (1902-1980), Ye Shengtao (Ye Shaojun, 1894-1988), Ye Feiyong (1906-1961), Hu Feng (Zhang Guanren, 1902-1985)⁵⁸.

Ces parents et ces proches, dont certains sont disparus, il les respecte et assure qu'ils ont été pour lui des « exemples » [SXL 74, p. 409], des modèles, et gageons qu'il aurait pu avoir pour la plupart d'entre eux les mots qu'il avait eus jadis pour d'autres personnages semblables également révéés :

Bien que ces personnes soient ordinaires, il peut irradier d'elles une lumière spirituelle pure qu'on trouve rarement chez les grands personnages. Elles ne nuisent pas aux autres, elles ne trompent pas le monde ; elles sont modestes, bienveillantes et ont l'énergie nécessaire pour rester fermes à leur poste ; elles sont pauvres matériellement et riches spirituellement ; elles aiment leurs amis, elles aiment leur travail, elles sont honnêtes, elles préfèrent « donner » et ne cherchent pas à « obtenir ». Elles sont pour tous des mentors. J'ai tiré de ces gens-là beaucoup de bénéfices et je dois faire connaître aux autres ces âmes pures⁵⁹.

Ba Jin, en effet, ne ménage pas ses éloges à leur endroit, il pare ces gens qu'il a côtoyés d'éminentes qualités. Il célèbre leurs aptitudes morales aussi bien que

58. SXL 5, 29, 33, 34, 43, 55, 63, 65, 67, 72, 76, 80, 81, 102, 103, 109, 120, 142, 147, 150.

59. BA, 1983, p. 120. Préface à *Huainian [Souvenirs]*, ouvrage publié en 1947, que Ba Jin a repris en 1989, sous une forme revue et augmentée, *Huainian ji (Recueil de souvenirs, BA, 1989)*, en y incluant notamment tous les portraits des *Suixianglu* qui viennent d'être mentionnés, à l'exception de celui qui concerne Jin Yi [SXL 80]. Dans le même recueil, un portrait de l'écrivain japonais Nakajima Kenzô [SXL 25], et quelques autres pièces du même genre composées par Ba Jin après avoir mis un point final aux *Suixianglu*, dont le texte en mémoire de Shen Congwen déjà cité (PA, 1995b).

professionnelles : le sens du devoir et des responsabilités, le courage et la volonté de parler vrai, la loyauté et la soif d'idéal, le patriotisme.

Échantillon. – De Lu Xun, il écrit que « tous ses livres disent vrai » [SXL 72, p. 400-401] : « Son existence, explique-t-il encore, a été vouée toute entière à l'exploration de la vérité et à la quête du progrès. Avec audace, il a disséqué la société, et avec une audace plus grande encore, il s'est disséqué lui-même. Il ne craignait pas de reconnaître ses fautes et moins encore de les rectifier » [SXL 72, p. 401]. Et en tant qu'éditeur, il travaillait en conscience : « quelle que fût la tâche à exécuter – lire des épreuves, emballer des livres, corriger un manuscrit, publier un album –, il y prêtait la plus grande attention : pour lui rien n'était secondaire et il ne privilégiait pas ses propres travaux par rapport à ceux des autres » [SXL 72, p. 400]. De Lao She, acculé au suicide par les gardes rouges pendant la Révolution culturelle (épisode sur lequel Ba Jin s'arrête), il écrit qu'il « est le meilleur exemple de l'intellectuel chinois » [SXL 34, p. 188], « l'écrivain qui a le mieux réussi à mettre son art au service de la politique » et en même temps « un grand patriote » [SXL 34, p. 187] : « il aimait profondément la patrie et le peuple, et bien qu'il soit mort en gardant de la haine dans le cœur, il a laissé tant de belles choses en ce monde » [SXL 34, p. 185]. De Mao Dun, en qui il voit « le représentant des écrivains de [sa] génération, et [leur] modèle », il écrit qu'il apportait « toujours un soin extrême à son travail » et qu'« il laisse à la patrie et au peuple un trésor inestimable » [SXL 63, p. 340]. Plus globalement, il loue ses aînés en littérature à qui il est redevable « à la fois sur la façon d'écrire et sur celle de se comporter dans la vie » [SXL 63, p. 338-339], ainsi que ses éditeurs, Ye Shengtao et Hu Yuzhi, qui, pareillement, lui ont permis d'aller de l'avant dans l'existence sans craindre de chuter [SXL 142, p. 806].

Ces portraits confinerait à l'hagiographie, si on ne comprenait pas qu'ils fonctionnent en miroir inversé de l'image que Ba Jin dessine de lui-même. Ba Jin prête aux siens et à ses familiers les mérites et les vertus qu'il s'afflige de ne point posséder.

AUTOCRITIQUE ET REPENTIR

Les *Suixianglu* ressortissent à l'autocritique et au repentir. C'est peu que de dire que Ba Jin ne cherche pas à exhiber ses forces et ses talents, à se mettre en valeur. Pour paraphraser Tocqueville, il n'a pas pris ses mauvaises actions et ses penchants pour des prouesses ou de bons instincts ; et si, comme il l'affirme, « la modestie est une grande qualité morale des Orientaux » [SXL 107, p. 599], voilà un trait dont il a tout lieu de s'enorgueillir.

Échantillon. – À propos de Mao Dun : « Je le vénère comme un maître, sachant bien que je ne lui arrive pas à la cheville, et que jamais je ne parviendrai à l'égaliser. Ce qui ne m'empêche pas de vouloir continuer à suivre son exemple, même s'il ne me reste plus qu'un ou deux ans à vivre » [SXL 63, p. 340]. À propos de Ye Feiyong : « Le désaccord entre nous était semble-t-il que je tenais souvent des propos creux alors que lui faisait des choses concrètes » [SXL 147, p. 849]. À propos de Ma Zongrong : « J'ai vu rayonner en lui la fermeté morale des intellectuels chinois. Moi, je n'ai pas réussi à l'imiter, et je n'ai même pas essayé sérieusement de le faire. » [SXL 76, p. 427]. À propos de Jun Zheng : « Je le respectais, mais je ne suis pas parvenu à suivre son exemple » [SXL 109, p. 613-614].

Surtout Ba Jin s'en veut de la conduite qui fut la sienne, non pas tant durant la Révolution culturelle – si ce n'est peut-être de n'avoir pas su résister – qu'au cours des années qui l'ont précédée. Il explique comment – par souci de se protéger lui-même – il a hurlé avec les loups, dénoncé des collègues, renié ses propres écrits et proféré des propos dont il savait qu'ils étaient des contre-vérités : c'est pendant ces dix années, écrit-il, qu'il a dit le plus de mensonges [SXL 82, p. 457]. Les passages où il bat sa coulpe ne manquent pas.

Se protéger à tout prix. Pour se protéger, Ba Jin avait pris au pied de la lettre ce mot qui appartient au langage bureaucratique, antérieur même à la Révolution culturelle : « tracer une ligne de démarcation nette » (*huaqing jixian*), « se démarquer », « couper net », c'est-à-dire visiblement, avec les personnes de votre entourage, qu'il s'agisse des parents ou des amis tombés sous le coup de la critique. Ba Jin raconte comment, au début de la Révolution culturelle, à une assemblée à laquelle il assiste, on le traite en pestiféré parce qu'un dazibao déjà le critique, et que lui n'a pas la force morale de le réfuter [SXL 67, p. 369]. Mais lui-même, en d'autre temps n'avait pas agi autrement. Il avait tourné le dos à des amis de crainte qu'ils ne le compromettent, usant pour justifier son geste d'un euphémisme : « Après la libération de tout le pays, j'ai été occupé à "réformer ma pensée". J'ai alors coupé les ponts avec beaucoup d'amis. [...] Je dois avouer que mon expérience de la vie m'avait fait comprendre que mieux valait ne pas chercher les ennuis » [SXL 147, p. 849-850]. Ce sera sa ligne de conduite en 1955, lors de l'affaire Hu Feng, et en 1957 [SXL 150, p. 885], lors de la campagne antidroitière contre Ding Ling, Ai Qing et Feng Xuefeng [SXL 29, p. 157]. Et si au cours de la Révolution culturelle il n'a pas eu à agir ainsi, c'est, reconnaît-il avec une franchise désarmante, qu'il a été de ceux qui sont tombés parmi les premiers : « Je n'avais pas la capacité de critiquer les autres, et ainsi, aujourd'hui, je suis moralement moins endetté » [SXL 43, p. 241].

Il se reproche parallèlement de n'avoir pas su voler au secours de victimes innocentes quand elles faisaient l'objet de critiques sinon de persécutions.

Ba Jin, à qui il est arrivé de s'identifier à Zola – n'a-t-il pas écrit lui aussi un « J'accuse⁶⁰ » ? – fait un éloge des intellectuels français : quand il était au fond de son « étable⁶¹ », il aurait aimé qu'un Zola ou qu'un Voltaire prenne sa défense, comme ils le firent l'un pour Dreyfus, l'autre pour Calas, Lally-Tolendal ou Sirven [SXL 10, p. 55-56]. Mais lorsque Ye Feiying, ce camarade anarchiste sur lequel il semble se blâmer d'avoir exercé un ascendant coupable, « est mort injustement, personne n'a pris sa défense » [SXL 147, p. 854], à commencer par lui. Pourtant, se souvient-il, l'envie de réhabiliter l'honneur de Ye Feiying l'a souvent démangé, or chaque fois il a reposé sa plume, par peur de se brûler au feu qu'il allumait. « Dans sa vie il n'avait fait que donner sans jamais recevoir, et quand je me compare à lui j'éprouve de la honte » [SXL 147, p. 854]. Il en a été de même quand il s'est agi de rendre hommage à son vieil ami Li Liewen, et s'il s'est tu, c'est « par crainte des problèmes que cela risquait de générer » [SXL 43, p. 232]. Mais pourquoi lui a-t-il fallu attendre trente-trois ans avant de célébrer la mémoire de Ma Zongrong [SXL 76, p. 415] ? Sur ce point, et sur la dette qu'il dit avoir contractée auprès de celui de ses amis « qui s'est le plus comporté en ami » vis-à-vis de lui [SXL 76, p. 426]⁶², les propos de Ba Jin sont bien sibyllins.

Le thème de la dette (*qianzhai*) est un thème récurrent⁶³. Ainsi qu'il le souligne lui-même, en apportant sa touche finale à l'entreprise des *Suixianglu* :

Dans ces « pensées au fil de la plume » j'ai souvent parlé de dettes, car je considère ces cinq volumes de *suixianglu* comme un bilan comptable de ma vie : en les feuilletant je n'oublierai pas les dettes grandes ou petites que je dois payer. Il vaut mieux payer ses dettes de son plein gré que d'être traîné devant un tribunal pour être contraint de le faire. [SXL V, Postface, p. 899.]

Et c'est encore ce *leitmotiv* qui traverse le *Recueil de souvenirs* (BA, 1989) où sont repris, comme on l'a vu plus haut, les *suixianglu* mémoriels : « si j'ai

60. *J'accuse* (*Kongsu*), c'est le titre choisi par Ba Jin pour un recueil de *sanwen* paru en 1937.

61. Officiellement, la Révolution culturelle se fixait pour tâche de balayer les « monstres-bovins et réincarnations de serpents » (*niugui sheshen*) – expression rendue de façon moins littérale par « génies malfaisants » –, c'est-à-dire les « classes exploiteuses », les « spécialistes », « savants », « autorités » et « maîtres à penser bourgeois ». De sorte que les cachots et autres mitards où les affidés de Mao tenaient enfermées ces bêtes étranges furent décorés du nom d'« étables ». Les « étables » étaient installées sur le lieu du travail. Le premier local venu faisait l'affaire : une cage d'escalier ou bien une remise quelconque.

62. À la mort de Ma Zongrong, en 1944, Ba Jin a accueilli chez lui ses deux enfants, qui n'avaient déjà plus de mère, et il a élevé son fils comme si c'était le sien. Voir le témoignage de la fille de Ma Zongrong (MA, 2013).

63. SXL 74, 76, 91, 121, 134, 145, 147, 150 ; et SXL V.

publié ce *Recueil de souvenirs*, c'est justement pour rembourser mes dettes, ce n'est pas pour les "nier" » [SXL 74, p. 407].

Dettes envers ceux qu'il n'a pas eu la force, pour ne pas dire le courage, de défendre ; dettes envers ceux qu'il a eu la faiblesse, pour ne pas dire la lâcheté, de clouer au pilori.

Au nombre de ces dettes, celle qu'il contractée à l'égard de Hu Feng, Hu Feng que Ba Jin a croisé brièvement alors que celui-ci était pour ainsi dire à l'article de la mort. Au bout d'un quart de siècle ou presque d'enfermement, on venait tout juste de le réhabiliter, mais il n'était déjà plus en état de communiquer, et Ba Jin n'a pas eu le loisir de se disculper auprès de lui : « Il ne sert à rien de nier une dette. Même si jamais je n'en serai quitte complètement, même si je m'y suis pris trop tard, je tiens à ce que les générations à venir le sachent : je souhaitais réparer le tort que j'ai causé à mon ami disparu » [SXL 150, p. 881].

LE CRÉATEUR JUGÉ PAR LUI-MÊME

S'il tresse des couronnes aux écrivains qu'il lui a été donné de fréquenter, Ba Jin jette *a contrario* un regard dépréciatif sur son œuvre à lui. Toujours prompt à s'autoflageller, il se défend d'avoir jamais été un artiste, et d'avoir le moindre talent [SXL 6, p. 35] : « Piètre disciple, trop souvent superficiel, j'ai honte de la maigre moisson littéraire que je peux présenter au bout de toutes ces années » [SXL 63, p. 339]. En matière de style, Ba Jin n'éprouve pas plus d'indulgence pour l'ensemble de ses créations que pour ses *Suixianglu* : « Mes écrits ressemblent à une personne qui serait d'une rare laideur, et que le fait de ne pas se maquiller rendrait plus attrayante » [SXL 39, p. 218].

Tout au long des *Suixianglu*, Ba Jin sème les expressions péjoratives à l'endroit de l'écrivain, et au passage aussi à celui de l'éditeur qu'il a été – il ne veut pas qu'on l'oublie [SXL 70, p. 386] –, lequel aurait bâclé son travail [SXL 88, p. 487].

Ba Jin ne se lasse pas de le répéter, il n'a embrassé la voie des lettres que par le plus grand des hasards⁶⁴, et peut-être même à contrecœur, au point que dans les années 30, il ne se qualifiait pas autrement que d'« écrivain amateur », tant il était persuadé que tôt ou tard il abandonnerait un métier qu'il pensait provisoire [SXL 42, p. 227]. Parvenu au crépuscule de sa carrière, Ba Jin ne se considère toujours pas comme un écrivain (*zuojiā*) au sens littéral mais comme un « écrivain » (*xiejia*), terme qu'il emprunte non pas à Roland Barthes, qu'il ne connaissait probablement pas, mais à Lao She [SXL 8, p. 41], même si en

64. SXL : 63, p. 338 ; 77, p. 428 ; 90, p. 500.

l'espèce le sens qu'il prête à ce mot coïncide avec la définition qu'en propose l'auteur des *Mythologies*, celle de l'homme « transitif » dont « la fonction est de dire en toute occasion et sans retard ce qu'il pense⁶⁵ », l'écrivain étant celui non pas qui sert le langage mais qui se sert du langage :

Je ne suis pas un artiste. Je me sers simplement de ma plume pour exprimer mes sentiments, avec le désir d'apporter ainsi quelque chose à ma patrie et à mon peuple [SXL 63, p. 338].

À propos de moi-même, j'ai deux choses à dire : premièrement, je ne suis pas un homme de lettres, à une époque j'ai seulement utilisé la littérature pour combattre l'ancienne société ; et deuxièmement, j'apprends en écrivant, je ne cesse de corriger mes œuvres. [SXL 105, p. 591]

J'écris pour lutter, mettre à nu, dénoncer, apporter une contribution au pays, au peuple, mais ce n'est aucunement pour chercher à me présenter sous un meilleur jour. [SXL II, Postface, p. 321.]

Ba Jin ressasse inlassablement son crédo. La forme passe après le fond, et peu importent les techniques d'écriture, qui du reste lui échappent : outre qu'il n'avait pas étudié la littérature chinoise, se justifie-t-il, sa « maîtrise de la langue chinoise n'était pas très bonne », et son « seul point fort était d'avoir lu de nombreux romans » [SXL II, Annexe, p. 315]. Gageons qu'il aurait pu faire sien le précepte de Felipe Alaiz – l'auteur espagnol qu'il connaissait au moins de nom puisqu'il possédait deux brochures de lui dans sa bibliothèque⁶⁶ –, lequel prônait « l'art d'écrire sans art » (*arte de escribir sin arte*)⁶⁷.

Non, ce à quoi Ba Jin aspire, c'est uniquement à « toucher le cœur des gens » [SXL 40, p. 220]. L'image, qui sert de titre à un des *suixianglu* [SXL 10] et qui revient sous sa plume comme un *leitmotiv*⁶⁸, lui a été inspirée par la légende que Gorki rapporte dans une de ses nouvelles⁶⁹, celle de Danko, l'homme qui arrache de sa poitrine son cœur en flammes et le soulève bien haut afin qu'il guide les hommes de sa lumière. Et cette allégorie incarne pour

65. « Les écrivains, eux, sont des hommes “transitifs” ; ils posent une fin (témoigner, expliquer, enseigner) dont la parole n'est qu'un moyen » (BARTHES, 1960, p. 43).

66. Documents dont Ba Jin a fait don à la National Library of China (Pékin).

67. ALAIZ, 1946.

68. SXL 10, 39, 42, 62, 72 ; et SXL III et V.

69. Il s'agit de « La Vieille Izerguil » (1894), nouvelle que Ba Jin avait traduite en 1929 (PINO, 2010, p. 82, 85 et 105).

lui « l'idéal suprême auquel on doit tendre par l'écriture » [SXL 72, p. 400], l'idéal auquel il s'est attaché dès son entrée en littérature [SXL 10, p. 55] et qu'il continue de faire sien plus d'un demi-siècle plus tard : « ce que j'appelle "dire la vérité" n'est rien d'autre que "Donner son cœur aux lecteurs", dire ce que l'on a sur le cœur, dire ce que l'on croit, exprimer ses réflexions » [SXL III, Postface, p. 506].

Pourtant, à ce principe que Ba Jin place si haut, la réalité de son œuvre n'a pas toujours répondu.

Ba Jin dresse un bilan amer et désabusé de la production qui fut la sienne après la Libération. Il n'a pas de mots assez durs pour la désigner. « Depuis trente ans, j'ai écrit un assez grand nombre de textes qui sont bons à être mis au rebut... », se désole-t-il ici [SXL 51, p. 277] ; et là, il se prend à regretter de n'avoir su composer que des *sanwen* bourrés de sentences dithyrambiques et qui alignent les « paroles creuses » [SXL 31, p. 170]. Ailleurs encore il s'attriste « d'avoir seize ans durant de 1950 à 1966 écrit un grand nombre de ces paroles pompeuses, décrit en masse ces peintures idylliques qui ont débouché sur ces dix ans de catastrophe dont [il est] ressorti meurtri » [SXL 83, p. 462], à savoir les dix ans qu'a duré la Révolution culturelle. Lui qui s'était engagé dans la littérature pour mettre à nu la société féodale et décrire les laideurs du vieux monde s'est montré incapable, le moment venu, de chanter avec sa plume de romancier les beautés des temps nouveaux, à moins qu'il ne faille comprendre qu'il ne les voyait pas parce qu'elles n'existaient pas et qu'il lui aurait fallu décrire un monde non pas tel qu'il était, mais tel qu'il aurait dû être :

Durant les vingt premières années, j'ai écrit des romans et des nouvelles qui ont ensuite été publiés dans les 14 volumes de mes *Œuvres*. [...] Au cours des vingt années suivantes, la Chine nouvelle a été établie et tout a changé. J'ai pensé abandonner ce vieux pinceau habitué à écrire sur de sombres sujets pour écrire sur des gens et des faits nouveaux, mais n'étant pas habitué à cette nouvelle vie et ne pouvant pas non plus y pénétrer profondément, le résultat a été que les œuvres écrites ne satisfaisaient pas même leur auteur. En outre, je gaspillais souvent beaucoup de temps dans toutes sortes d'activités sociales et les occasions d'écrire devenaient encore moins nombreuses. [SXL II, Annexe, p. 316-317.]

De sorte qu'il est devenu un romancier sans œuvre⁷⁰ :

70. Le romancier n'en sera pas pour autant oublié, et entre la Libération et le début de la Révolution culturelle ses deux trilogies les plus célèbres, celle du « Torrent » (Jiliu sanbuqu) et celle de l'« Amour » (Aiqing sanbuqu) seront rééditées, de même que son roman *Nuit glacée* (*Hanye*). Voir ZHANG & LIU, 2015, p. 20-24 *passim*, et 34.

J'ai étudié les documents traitant de la littérature et quantité d'articles à ce propos, j'ai écouté les rapports définissant l'orientation et la politique que les écrivains devaient suivre, pourtant il me faut bien avouer que je n'y comprenais pas grand-chose. J'avais réellement envie d'apprendre, de me réformer, d'en finir avec mes vieilles habitudes, de m'engager dans le mouvement nouveau, de remettre au plus vite la machine en marche et de reprendre la plume. Je n'aimais pas les réunions mais je n'osais pas ne pas y assister ; j'essayais de mon mieux d'en éviter quelques-unes. Je ne participais pas vraiment. Je faisais sans cesse mon examen de conscience ou bien j'en préparais un. J'ai ainsi gâché vingt ou trente ans de ma vie. Plus je m'appliquais aux études politiques, moins j'arrivais à écrire. Paradoxalement, le titre d'écrivain me privait du temps nécessaire à l'exercice du métier. [SXL 150, p. 879-880.]

On comprend que Ba Jin se soit remémoré avec nostalgie les temps où il ne se préoccupait pas des « slogans du jour » : « je n'avais pas besoin de mots d'ordre pour écrire » [SXL 150, p. 874-875].

L'AUTEUR ET SON ŒUVRE

145

Ba Jin s'interroge longuement sur le rapport d'un auteur à son œuvre.

Au cours de sa carrière, il lui a été donné à plusieurs reprises de corriger ses écrits, pour des raisons qui ne furent pas toujours les mêmes, ni toujours de bonnes raisons.

Il y a d'abord les retouches qu'il lui a paru nécessaire d'apporter à ses textes pour les améliorer ou en rectifier erreurs et autres bévues. Il en fut ainsi, à l'en croire, pour son roman le plus connu, probablement aussi le plus abouti, *Famille*, roman qu'il a remis huit fois sur le métier entre 1931, date à laquelle il commença de paraître par épisodes dans un journal, et 1980, date à laquelle fut publiée la version que son auteur estimait définitive, non qu'il s'en montrât définitivement satisfait mais parce qu'il savait qu'il n'aurait probablement plus l'occasion de le remanier. Ces corrections, plaide-t-il, relèvent de la liberté pleine et entière qu'on doit reconnaître à l'écrivain :

Pour ce qui est de retoucher ses œuvres, certains pensent différemment, mais je maintiens qu'un auteur a le droit de le faire. J'ai déjà dit auparavant qu'une œuvre littéraire n'est pas une copie d'examen qui une fois rendue ne peut être modifiée. Un écrivain voudra toujours faire son possible pour écrire mieux encore.

Pour moi, il s'agit de rendre mon arme encore plus acérée. Si les modifications ne sont pas bonnes et que le lecteur n'est pas satisfait, il peut toujours écrire une critique, mais personne n'a le droit d'interdire à un écrivain de changer sa propre œuvre, on ne peut décréter que la première édition sera l'édition définitive. [SXL 105, p. 591.]

Quant à savoir si les retouches apportées à l'ensemble de ses écrits le furent effectivement en toute liberté, il y a lieu d'en douter. Ce n'est pas le souci littéraire qui a guidé la main de Ba Jin en toute circonstance, mais aussi la circonspection politique. J'ai déjà indiqué qu'à l'occasion de leur réunion entre 1958 et 1962 il avait, par exemple, nettoyé ses œuvres de tout ce qui pouvait les rattacher à une doctrine, l'anarchisme, dont il assurait alors s'être affranchi⁷¹. Le passage suivant administre la preuve que les révisions opérées n'obéirent pas exclusivement aux motivations invoquées sur le coup :

J'ai feuilleté le volume 10 de mes *Œuvres*, dans l'édition d'octobre 1961, « Nuit de lune » s'y trouve encore mais un paragraphe entier concernant mon « ami Y⁷² » a disparu, remplacé par six points de suspension qui indiquent qu'il y a eu une coupure. Cette coupure-ci comme la précédente est de ma main, l'intention étant sans doute de faire oublier aux lecteurs que j'avais eu au Fujian des amis qui travaillaient dans le domaine de l'éducation et de m'épargner ainsi des ennuis au cours des mouvements successifs. Aujourd'hui encore je le regrette car ce ne sont pas les seules coupures que j'aie faites. [SXL 147, p. 840.]

Néanmoins, avec le recul, Ba Jin estime que certaines de ces coupes n'avaient rien de déshonorant. Ainsi, à propos d'un texte dédié encore à Ye Feiying auquel il a fait subir un sort identique, Ba Jin poursuit ainsi :

[Q]uand j'ai supprimé ce texte, j'avais réellement l'impression d'un texte ou j'avais « brassé du vent », et j'étais gêné par ces éloges

71. Pas suffisamment, visiblement, puisqu'on utilisera celles-ci comme pièces à charge contre lui peu après, pendant la Révolution culturelle. Les 14 volumes de cette édition furent en effet qualifiés alors de « pernicieux » (*xie shu*) [SXL : 5, p. 27 ; 6, p. 35 ; 115, p. 636 ; 123, p. 690], et ils furent pour Ba Jin la source de tous ses déboires, et la cause selon lui de la mort de Xiao Shan, son épouse, qu'on refusa de soigner parce qu'elle était sa femme [SXL 5, p. 17]. Aussi Ba Jin s'était-il juré de ne jamais plus laisser paraître une collection de ses œuvres [SXL : 5, p. 31 ; 6, p. 35] avant finalement de changer d'avis [SXL 134, p. 762], et d'autoriser la publication des *Ba Jin quanji* (BA, 1986-1994).

72. Comprendre Ye Feiying, dont il a été question plus haut.

dithyrambiques. C'est pourquoi quand je relis mes œuvres anciennes je ne rougis pas, je n'ai pas écrit contre ma conscience. Ce n'est pas comme quand j'écrivais pour « me démarquer » de Hu Feng, de Ding Ling, de Ai Qing ou de Xuefeng, ou même quand je montais sur scène pour lire un texte et critiquer nommément. [SXL 147.]

Car il y a justement ces textes qui furent rédigés sur commande lors du mouvement antidroitier de 1957, et plus encore lors de l'affaire Hu Feng, qui pèsent sur sa conscience.

Il y a enfin les altérations dont Ba Jin n'est pas responsable, qui lui furent imposées, parfois dans son dos, sinon dictées, sans qu'il n'ose les contester. Ainsi apprend-t-on qu'un des trois articles qu'il lui a fallu consacrer à la « clique de Hu Feng », celui qui éreintait Lu Ling (1923-1994), fut retouché par l'éditeur de la revue qui le publia, lequel prit sur lui de le truffier de « clichés politiques » afin de le rendre encore plus acerbe et éviter à Ba Jin de passer pour un partisan dissimulé de Hu Feng [SXL 150, p. 884]. On apprend aussi que la traduction anglaise de son roman *Famille*, la version réalisée à l'enseigne des éditions en Langues étrangères de Pékin (PA, 1958), fut abrégée sans qu'on s'inquiète de son avis et amputée des passages susceptibles de donner à l'étranger une mauvaise image de la Chine et des Chinois ; et Ba Jin, qui avait alors de son propre aveu « abdiqué totalement toute indépendance d'esprit », accepta sans broncher les mutilations pratiquées [SXL 94, p. 531].

Et puis il y a les écrits désavoués et qu'on peut, me semble-t-il, ranger en deux catégories. D'un côté, les textes de circonstance contraints, ceux que Ba Jin fut amené à composer contre son gré à seule fin de « se démarquer » de relations compromettantes, lors de l'affaire Hu Feng ou lors du mouvement antidroitier, et dont il expliquait, à présent que la roue de l'Histoire avait tourné, qu'il en avait « honte » [SXL 147, p. 841] ; et, de l'autre, certains de ses articles de jeunesse, ceux dont il est difficile de ne pas comprendre qu'il a préféré les oublier, lorsque l'heure est venue de rassembler ses *Œuvres complètes* et ses *Œuvres traduites complètes*, pour n'avoir pas à « se démarquer » d'avec lui-même. Si Ba Jin n'a pas cherché alors à effacer toute trace de son engagement libertaire d'antan⁷³, en revanche il s'est bien gardé de retenir les pages où il avait raillé jadis la théorie marxiste ou l'idéologie léniniste⁷⁴, ou bien

73. Voir, par exemple, les vol. 17 et 18 de ses *Œuvres complètes* (BA, 1986-1994), ou les vol. 1 et 10 de ses *Œuvres traduites complètes* (BA, 1996) où sont reproduites les versions chinoises des ouvrages de Kropotkine.

74. On en trouvera un échantillon en traduction anglaise sous le titre « Ba Jin as Anarchist Critic of Marxism », complété par deux des attaques qui furent formulées à l'encontre du passé anarchiste de Ba Jin, dont celle, la plus célèbre, de Yao Wenyuan, parue en octobre 1958 (RAPP & YOUNG, 2014-2015).

encore les témoignages accablants d'Alexander Berkman et d'Emma Goldman sur la dérive totalitaire de la Révolution russe qu'il avait traduits, soit tout ce qui contribuait indirectement à dénigrer le Parti communiste chinois, lequel revendique toujours cet héritage honni du jeune homme que Ba Jin avait été. C'est pour ce motif qu'il a sciemment ignoré, entre autres, son livre *Cong zibenzhuyi dao annaqizhuyi* [*Du capitalisme à l'anarchisme*] dans la collection de ses écrits (1930)⁷⁵.

Est-ce aussi pour cela que Ba Jin a maintenu systématiquement dans la compilation définitive de ses œuvres les dernières versions de celles-ci même quand il les avait modifiées pratiquement contraint et forcé, plutôt que de les rétablir dans leur forme originale ? Quoi qu'il en soit, ce sont les dernières versions mises au point par lui qui feront foi à l'avenir, et c'est à l'auteur de décider si l'on doit rééditer ou pas ses textes [SXL 123, p. 692]. « Un écrivain a le droit de renier ses propres œuvres » clame-t-il pour toute justification, non sans concéder au lecteur « le droit d'approuver les œuvres que l'écrivain lui-même a reniées » [SXL 80, p. 448]. Pour lui, dès qu'« une œuvre, quelle qu'elle soit, est parue, elle n'appartient plus à son auteur » [SXL 134, p. 763] mais à la société [SXL : 105, p. 591 ; 115, p. 636], « au patrimoine spirituel du peuple » [SXL 80, p. 448].

Et poussant en l'espèce la logique à l'extrême, Ba Jin a renoncé aux « droits d'auteur » (*gaofei*) que lui rapportaient ses œuvres anciennes – droits qu'il distingue du « droit de propriété littéraire » (*banquan*), soit le « droit de l'auteur » sur son œuvre [SXL 105, p. 592] –, au profit de la Maison de la littérature. De même, il dit son intention de léguer ses biens « à la patrie » [SXL 120, p. 663].

LE JOURNAL EN PUBLIC

Quelques *suixianglu* apparentent le tout à un journal, non pas à un journal intime – exercice auquel Ba Jin s'est astreint à certains moments de sa vie⁷⁶ – mais à un journal en public⁷⁷ dont les pages furent dévoilées au lecteur au fur et à mesure de leur rédaction. C'est vrai notamment de plusieurs de ceux qui ont été regroupés sous le titre *Dans la maladie* et dans lesquels Ba Jin, qui séjournait alors à l'hôpital, décrit sa routine de patient : les programmes de télévision

75. Voir PINO, 2013a, p. 263-264.

76. L'un de ces journaux fut saisi pendant la Révolution culturelle : « En septembre 1966, ma maison fut fouillée et mon journal, contenant les quatre dernières années de ma vie, fut confisqué par des rebelles appartenant à la branche de l'Association des écrivains » [SXL 111, p. 621].

77. J'emprunte l'expression à Maurice Nadeau, qui la tient lui-même d'Elio Vittorini.

qu'il regarde, les visites qu'on lui rend, ses lectures⁷⁸. C'est vrai surtout des *suixianglu* où Ba Jin consigne les réflexions que lui suggèrent l'actualité ou la situation sociale en Chine. Il s'y essaie à tracer les portraits des caractères et des mœurs du temps et à alerter ses contemporains sur les travers de l'époque.

Une affaire, celle d'imposteurs s'étant fait passer pour des fils de hauts cadres, lui est par exemple l'occasion de fustiger la culture des combines et du piston :

[J]e suis forcé de reconnaître que dans notre société subsistent encore des travers anciens, voire des faits dénoncés par Gogol en 1836. Bien que depuis trois ans, nous discutons sans cesse de la nécessité de corriger « les tendances néfastes à passer par la porte de derrière », cette dernière n'en est pas moins de plus en plus largement ouverte. Certains ne voient pas la porte de devant. Ils ne la trouvent pas. [SXL 32, p. 175.]

La « société nouvelle » chinoise n'est pas à l'abri des escrocs [SXL 135, p. 766], lesquels « ne veulent pas quitter la scène de l'histoire » [SXL 61, p. 328] ; elle ne l'est pas davantage des voleurs et des assassins [SXL 37]. Et il remarque *a contrario* : « La société capitaliste a bien sûr ses défauts, mais elle a aussi des aspects qui valent la peine qu'on y prête attention » [SXL 47, p. 263].

Ba Jin s'est exprimé sur la jeunesse chinoise, dont il semble désespérer – « La jeunesse actuelle serait-elle dégénérée ? Les jeunes ne seraient-ils pas à la hauteur de ceux d'il y a cinquante ans ? » [SXL 1, p. 5] – mais dont il déclare : « nos espoirs reposent sur les jeunes héros de cette génération. Les problèmes non résolus dans le passé seront réglés par eux. Ce sont eux aussi qui s'efforceront de réaliser le plan grandiose des Quatre Modernisations » [SXL 14, p. 79].

Il fustige l'attrait de l'époque pour l'argent – symbolisé par un jeu de mots qui faisait fureur alors, quand le « Regarder vers l'avant » de la propagande d'hier s'était mué en « Regarder vers l'argent⁷⁹ » [SXL 129, p. 736] – et les procédés avides qu'éveille l'appât du gain :

Je pense souvent que la société dans laquelle nous vivons est parfois vraiment étrange, difficile à comprendre. Les gens aiment répéter que la situation est excellente. Il m'est arrivé de le dire aussi.

78. Encore que le pluriel ne soit pas vraiment de mise ici : hospitalisé pendant six mois entre novembre 1982 et mai 1983 parce qu'il s'était fracturé la jambe, Ba Jin n'a réussi à lire qu'un seul livre, et encore pas jusqu'au bout, la biographie de Tolstoï rédigée en espéranto par Victor Lebrun et parue en 1978 [SXL 116, p. 638].

79. Les deux formules, « Regarder vers l'avant » et « Regarder vers l'argent », sont parfaitement homophones en chinois (« *Xiang qian kan* »).

Ce n'est pas complètement faux. Comme d'autres, j'ai entendu parler ou été témoin de sacrifices, de gestes héroïques au service du bien commun, d'exemples d'entraide admirables. De telles actions se produisent tous les jours plus ou moins près de nous. À voir les choses du bon côté, tout paraît parfait, mais si l'on regarde l'autre côté, on se sent vite cerné par le mal. Aussi bonne que soit la situation, les difficultés ne manquent pas. Aussi partagé que soit un noble idéal, on rencontrera toujours des égoïstes. Vous parlez de « phénomènes nouveaux », mais ils ne sont pas si nouveaux ! Certains ne veulent pas trop s'en soucier, car, disent-ils, le mal est toujours finalement vaincu par le bien, tout comme l'eau de l'affluent est entraînée par celle du fleuve. [SXL 129, p. 734.]

C'est aussi l'abaissement de la moralité qui l'inquiète, dont la dépravation des fils de cadre est un indice [SXL 137, 138, 139].

Il disserte pêle-mêle de la fuite des cerveaux [SXL 55], de la réforme des caractères chinois [SXL 98]. Ailleurs, il peste contre le système éducatif chinois où, comme jadis, l'on continue d'apprendre par cœur sans chercher à comprendre, avec des programmes trop chargés [SXL 75, p. 411] : sa petite-fille, Duanduan, qui est à l'école primaire, passe plus de temps devant ses devoirs que lui à sa table de travail, or « un enfant doit avoir du temps pour se détendre, s'amuser, exercer sa curiosité » [SXL 128, p. 724]. Il déplore l'engouement des parents pour les « écoles d'élite » qui « conviennent bien aux goûts de ces sociétés qui classent les gens par catégories et concentrent leur intérêt sur ceux qui appartiennent à la catégorie supérieure », tout en comprenant qu'ils cherchent à éviter les « écoles ordinaires » dont il admet qu'elles sont mal tenues [SXL 148, p. 858].

Tout cela l'amène invariablement à méditer sur l'état de la société chinoise. Il y traque les résurgences du féodalisme : « Oui, nous devons nous opposer au féodalisme. Quels que soient les habits neufs dont il se pare, le féodalisme restera toujours le féodalisme... » [SXL 138, p. 777]. Une anecdote familiale lui en fournit le prétexte. Une nièce lui annonce qu'elle économise en prévision du mariage de son fils, dans une lettre où il est également question de la dot de la fiancée. Ba Jin s'en émeut :

Soixante ans durant, je me suis servi de ma plume pour m'opposer aux mariages d'argent, à la discrimination en faveur des garçons, pour m'élever contre les unions « voulues par les parents et organisées par l'entremetteuse », et voilà qu'aujourd'hui, ma nièce est confrontée malgré elle au problème de l'argent dans le mariage. [...]

Où est donc passée la tradition du 4 mai ? Où s'en est donc allée la tradition anti-féodaliste qui avait régné des années 20 aux années 50 ? Comment est-il possible que la tradition féodale soit aujourd'hui si arrogante ? [SXL 119, p. 658-659.]

En revanche, Ba Jin s'abstient de tout commentaire proprement politique et il ne s'aventure sur ce terrain qu'avec une prudence de serpent. Interrogé à la télévision française sur le « printemps de Pékin », qui secouait alors la capitale chinoise, et l'arrestation d'un activiste du mouvement pour la démocratie, il évita soigneusement de s'engager⁸⁰. Choissant d'appeler « *Tansuo* » (Recherches) un de ses *suixianglu* daté de février 1980⁸¹, il fait une allusion lapidaire à une publication non officielle qui portait ce même titre [SXL 37, p. 201], la revue de Wei Jingsheng, mais sans s'appesantir davantage, et sans citer nommément ce dernier, lequel venait d'être condamné à 15 ans de prison quelques mois auparavant⁸². Et s'il parle des Li Yizhe, on supposera que c'est parce que ces derniers, après avoir tâté de la prison, avaient fini par être réhabilités⁸³.

Enfin, Ba Jin parsème ses réflexions de considérations plus confidentielles sur la vieillesse et la mort. Quand il entreprend de publier ses *Suixianglu*, il a déjà 75 ans et, affligé d'avoir malgré lui gâché dix ans – en réalité beaucoup plus si on en juge par la piètre estime dans laquelle il tient ses œuvres d'après 1949 –, il n'a de cesse de rattraper le temps perdu. Mais la maladie – trois hospitalisations dans l'intervalle – et l'âge auront raison de sa détermination, et comme nous l'avons déjà remarqué non seulement le projet initial ne sera pas entièrement réalisé, mais les *Suixianglu* eux-mêmes l'auront été *in extremis*. « Je ne peux pas ne pas reconnaître cette réalité pénible, se lamente-t-il dans un texte où il décrit les effets de l'âge sur son corps et son esprit : je cours moi-même sur la route de la décrépitude » [SXL 86, p. 476]. L'image que lui renvoie son miroir, et qu'il décrit à son lecteur sans pudeur particulière, le met mal à l'aise : il ne s'y

80. Ba Jin fut invité au journal télévisé d'Antenne 2, « Midi 2 », le 27 avril 1979. Le dissident, qui n'est pas nommé, était Ren Wandong (1944-). Sur Ren Wandong et le « Printemps de Pékin », voir HUANG, PINO & EPSTEIN, 1980. Plus généralement Ba Jin éluda les questions touchant à la politique qui lui furent posées par l'intermédiaire de journaux lors de son séjour en France (du 25 avril au 13 mai 1979) : voir les entretiens réalisés par Marie Holzman et par Alain Peyraube déjà cités, ainsi que les « Questions à Pa Kin », par Siwitt Aray, parues dans *La Quinzaine littéraire* (n° 301, 1^{er}-15 mai 1979, p. 10-11).

81. Cinq *suixianglu* portent ce même titre [SXL 37, 38, 39, 40 et 45], et c'est aussi ce titre que Ba Jin a choisi pour réunir les *suixianglu* qui constituent le volume 2 de la série.

82. Sur Wei Jingsheng (1950-) et sa revue, voir WEI, 1998.

83. SXL 22, p. 119. Li Yizhe est le pseudonyme collectif de quatre jeunes Chinois qui avaient apposé à Canton, en novembre 1974, un dazibao intitulé « À propos de la démocratie et de la légalité sous le socialisme » (LI, 1976, pour la version française).

reconnaît pas et elle lui rappelle qu'il s'achemine vers la mort [SXL 35, p. 191]. Ba Jin a pris conscience soudain qu'il avait vieilli [SXL 86, p. 475]. Pour autant, il n'a pas le sentiment que ni la maladie ni l'âge l'empêchent de penser et de réfléchir⁸⁴, même si sa main, conséquence de la maladie de Parkinson, ne lui obéit pas toujours [SXL 122, p. 685] : le dernier *suixianglu*, un texte de bonne longueur il est vrai et dont on imagine sans mal à quel point il lui fut difficile d'accoucher, Ba Jin y revenant sur le rôle peu reluisant qu'il a joué dans l'affaire Hu Feng, lui aura coûté presque un an de travail [SXL 150, p. 886]. Pourtant, Ba Jin se dit déterminé à tout prix à écrire jusqu'au bout [SXL 122, p. 685].

En dépit des idées pessimistes qui l'assaillent parfois [SXL 117, p. 646] – « Suis-je arrivé au bout de la route ? » se demande-t-il [SXL 97, p. 544] –, Ba Jin prétend n'avoir pas peur de la mort. Seule la crainte de ne pouvoir mettre un point final aux *Suixianglu* l'angoisse :

Quand je pensais à la mort je n'éprouvais pas de peur mais un profond sentiment de nostalgie. La vie de chacun a une fin. Ce que j'avais besoin de savoir, c'était combien de temps il me restait pour travailler, pour agir, afin de mettre en ordre de façon appropriée les sentiments en question [son pays natal, la patrie, le peuple], de façon à ce que ceux qui viendront après moi puissent juger si avec mes bavardages et mes radotages j'ai dit la vérité. [SXL 113, p. 631].

Quand il écrit ces mots, en décembre 1983, alors qu'il est de retour chez lui après avoir passé plus de six mois à l'hôpital, Ba Jin a près de 80 ans. Il ne le sait évidemment pas, mais il lui reste encore plus de vingt ans à vivre.

HANTISE ET OBSESSION DE LA RÉVOLUTION CULTURELLE

Peu ou prou, tous les *suixianglu* portent sur la « Révolution culturelle » ou s'y réfèrent. Plusieurs vocables ou locutions, empruntés au registre de la langue de bois, et qu'il n'utilise jamais autrement qu'avec des guillemets, reviennent constamment sous la plume de Ba Jin et résument l'isotopie de la « Révolution culturelle ». En vrac : « Bande des Quatre » (locution à laquelle Ba Jin préfère parfois celle de « Quatre Fléaux »), « quatre vieilleries », « étable », « bœuf », « étiquette », « lutte-critique », « écoles du 7 mai », « rebelles », « gardes rouges », « neuf catégories puantes », « opéras modèles », « génies malfaisants » (ou « monstres bovins »), « précieux livre rouge », « triple union », « échange d'expériences révolutionnaires », « sommité scientifique

84. SXL IV, Postface, p. 670 ; SXL 130, p. 740.

réactionnaire bourgeoise », « accompagnateur de lutte », etc. Ainsi que certains verbes à usage spécifique : « exercer la dictature », « débusquer » ou « lutter », ce dernier verbe s'employant également de façon transitive dans le lexique bureaucratique⁸⁵.

Appartiennent au même champ lexical, outre bien sûr l'expression « Révolution culturelle », devenue désormais un nom d'époque, un chrononyme pour le dire comme les linguistes – la période qu'elle recouvre étant désignée aussi de façon métaphorique comme les « dix années de calamités » (*shinian haojie*)⁸⁶ –, les noms de plusieurs personnages qui incarnent l'événement, selon le cliché rituel en vogue au lendemain de la Révolution culturelle et dont Ba Jin use et abuse dans les premiers *suixianglu*, cliché qui voulait que tous les malheurs du temps soient imputables à Lin Biao et aux membres de la « Bande des Quatre », à savoir Jiang Qing, Zhang Chunqiao, Yao Wenyan et Wang Hongwen. Mais curieusement Mao Zedong, dont le nom n'apparaît pas plus d'une demi-douzaine de fois sous la plume de Ba Jin⁸⁷, n'est jamais inclus parmi les coupables, alors qu'il fut l'initiateur de l'affaire et son bénéficiaire, et alors que d'aucuns n'hésitèrent pas à en faire plus ou moins ouvertement le comparse de son épouse et de ses trois acolytes dès que ceux-ci furent éjectés de la scène de l'histoire⁸⁸.

Le thème de la « Révolution culturelle », qui n'avait été au départ qu'un thème de circonstance, a fini par s'imposer à Ba Jin, presque à son corps défendant, comme le thème principal, sinon unique des *Suixianglu*, et c'est lui qui donne aux textes leur unité rétrospective :

85. Quant à la définition de tous ces termes, je renvoie à mon édition des *Suixianglu* (PA, 1996). Sur la rhétorique de la Révolution culturelle, voir LU, 2004.

86. Ba Jin utilise, mais plus rarement, d'autres figures pour signifier cette décennie maudite. Ce sont indifféremment les « dix ans de tragédie » (*shinian beiju*) ou les « dix années de grande tragédie » (*shinian de da beiju*), les « dix années de souffrance » (*shinian kunan*), les « dix années de troubles » (*shinian dongluan*), les « dix années de cauchemar » (*shinian de emeng*), les « dix années d'épreuves » (*shinian de kaoyan*), ou les « dix années impossibles à oublier » (*nanwang de shinian*). Il parle aussi d'« un incendie long de dix ans » (*shisui dabuo*), d'« un feu ardent de dix ans » (*shinian liehuo*), et encore des « dix années perdues » (*shinian shiqu de shijian*), des « dix années d'oppression » (*shinian de yapo*), et même des « dix années de tourments cruels à l'orientale » (*shinian dongfang de canku*).

87. Et encore, le personnage en tant que tel n'est-il cité que deux fois [SXL : 56, p. 298 ; 81, p. 452].

88. Quand ils évoquaient la « Bande des Quatre », ceux-ci écartaient ostensiblement les cinq doigts de la main, pour qu'on comprenne bien qu'ils incluaient Mao dans le lot. C'est ce que fit remarquer la journaliste italienne Oriana Fallaci à Deng Xiaoping, lequel s'emploiera à faire le départ entre les « erreurs » de l'un et les « crimes » des autres (« “Comment les erreurs de Mao nous ont conduits à la guerre civile” : une interview d'Oriana Fallaci », *Le Nouvel Observateur*, 15 septembre 1980, p. 36).

Bien que ma plume abordât toutes sortes de sujets, bien qu'elle commentât toutes sortes d'événements, ma réflexion tournait invariablement autour de ce thème : « la décennie de calamités », ainsi qu'on désigne la « Révolution culturelle ». [« Nouvelle Note », p. IV.]

Dès qu'il a pris conscience de cela, Ba Jin n'a eu de cesse de rendre systématique ce qui semblait purement fortuit. Pour autant, on ne saurait réduire le propos de Ba Jin à une simple suite de variations sur la Révolution culturelle. La Révolution culturelle cesse rapidement d'apparaître sous sa plume comme un prétexte à enregistrer des éléments du passé, pour se donner à voir comme une dénonciation en règle de ce que fut cette « grande catastrophe », cette « colossale escroquerie » pour reprendre ses mots.

Avec ses *Suixianglu*, Ba Jin a été le premier auteur chinois à discuter de son expérience de la Révolution culturelle, suivi en 1981 par Yang Jiang (1911-2016), avec ses *Six récits de l'école des cadres* (*Ganxiao liuji*), et en 1988 par Ji Xianlin (1911-2009), avec ses *Mémoires de l'étable* (*Niupeng zayi*)⁸⁹. Surtout, Ba Jin a cherché à exprimer la culpabilité qu'il éprouvait en repensant au rôle qu'il avait accepté de jouer pendant tout ce temps-là, tout en invitant ses contemporains, à leur échelle, à faire de même. On est loin, avec les *Suixianglu*, du détachement ironique de Yang Jiang. Le maître-mot des *Suixianglu* est celui de la peur : « Aujourd'hui encore, à l'évocation de ces jours, je frissonne d'effroi, écrit-il en 1983. Je ne saurais expliquer clairement moi-même comment j'ai réussi à les traverser » [SXL 110, p. 618]. Il relate de nombreux épisodes dont il a été alors le protagoniste, par exemple dans l'« étable » où il fut enfermé ou dans l'« école du 7 mai » où plus tard il fut interné, ou bien décrit des scènes auxquelles il a assisté, et qui lui reviennent parfois en cauchemars durant son sommeil [SXL 60 et 114]⁹⁰. Il évoque les tortures morales endurées, les vexations, les brimades et les humiliations qui lui furent infligées, certifiant toutefois, dans une bouleversante proclamation d'amour à son épouse défunte, Xiao Shan, qu'on a laissée mourir sans la soigner en raison du lien qui les unissait, que lui, au contraire d'elle, ne fut jamais frappé [SXL 5, p. 18].

Ba Jin, surtout dans les premiers *suixianglu*, on l'a vu, ne cesse d'incriminer la « Bande des Quatre » pour son rôle dans la Révolution culturelle. Au point que des étudiants de Hong Kong lui feront grief d'avoir utilisé quarante-sept fois la locution « Bande des Quatre » dans les trente textes qui composent le

89. YANG, 1983, et JI, 1988.

90. Voir, notamment, les *suixianglu* 3, 5, 13, 15, 22, 25, 36, 53, 60, 62, 67, 84, 104, 111, 114, 121, 124, 139, 148.

deuxième recueil de la série⁹¹. Et si, en réplique à ce reproche, et en manière de bravade, Ba Jin déclare qu'il a l'intention de consacrer davantage encore de place dans ses écrits à Mme Mao et à ses acolytes, il précise que le groupe qu'il forme ne se limite pas à eux :

On ne peut pas tout rejeter sur la « Bande des Quatre ». J'ai moi-même reconnu son autorité, j'ai baissé la tête, je me suis agenouillé devant elle et je me suis mis de mon plein gré à sa merci. N'ai-je donc pas de responsabilité ! Tous les autres n'ont-ils donc pas de responsabilité ! Quoi qu'il en soit, je veux écrire le bilan de mon expérience. [SXL II, Postface, p. 323.]

L'auto-analyse à laquelle Ba Jin s'est soumis en rédigeant ses *Suixianglu*, débouche sur la reconnaissance d'une responsabilité collective dans la naissance de la tragédie et dans son développement ultérieur :

Je pense souvent ceci : nous ne pouvons pas rejeter la faute sur le seul Lin Biao, en vouloir à la seule « Bande des Quatre », nous devons aussi nous blâmer nous-mêmes ! Nous avons nous-mêmes « avalé » cette série de camelotes féodales, et c'est cela qui a permis à Lin Biao et à la « Bande des Quatre » de prospérer sur ce commerce. Sinon, comment n'importe quel « ordre » écrit aurait-il pu amener à détruire des gens ? Sinon, comment aurions-nous pu, à une certaine période, clamer plusieurs fois par jour ces « souhaits respectueux » envers Lin Biao et Jiang Qing : « Que votre santé soit toujours bonne » ? [SXL 11, p. 61].

Cette responsabilité collective, Ba Jin l'impute tout net à l'esprit dans lequel sont élevés les Chinois, esprit qui veut que le sage soit celui qui sait se protéger. « Le sage protège sa personne » (*Mingzhe baoshen*), Ba Jin utilise l'expression à plusieurs reprises⁹².

Enfin, la réflexion de Ba Jin s'organise autour d'une thèse. Rien ne garantit, non, qu'une deuxième Révolution culturelle ne se produira pas en Chine. Et le mouvement lancé en octobre 1983, par exemple, pour « l'anéantissement de la pollution intellectuelle » (*qingchu jingshen wuran*) fournirait même, à ses yeux, la preuve du contraire [SXL 145, p. 820]. Pour éviter le retour d'une telle

91. SXL II, Postface, p. 322 ; et « Nouvelle Note », p. VII. Les étudiants désignés étaient des élèves du département de chinois de l'université chinoise de Hong Kong, ils s'étaient exprimés dans la revue *Kaijuan* (*Book Reviews Monthly*) : « Notre avis sur les "Suixianglu" de Ba Jin » (Women dui Ba Jin « Suixianglu » de yijian »).

92. Voir les SXL 45, 76, 81, 83, 144 et « Nouvelle Note ».

calamité, il importe de révéler ce qu'elle fut aux générations nouvelles. Et cette tâche incombe aux gens qui vécurent l'événement, les victimes aussi bien que les complices des bourreaux.

Pour aider à l'accomplissement de cette tâche, Ba Jin a proposé une mesure pratique : la création d'un musée qui conserve la mémoire de la Révolution culturelle⁹³, un musée...

... où seraient exposés des objets concrets et réels, et où seraient reconstituées des scènes frappantes qui témoignent de ce qui eut finalement lieu sur cette terre de Chine il y a vingt ans ! On y retracerait, à l'intention de tous, la marche des événements et on y rappellerait à chacun quel fut son comportement une décennie durant. On y ferait tomber les masques, on y creuserait les consciences, on y dévoilerait le vrai visage de chacun, on y rembourserait les petites comme les grandes dettes contractées dans le passé. [SXL 145, p. 823.]

Mais, malgré la personnalité de Ba Jin et les honneurs dont il était désormais couvert, c'est un projet qui a avorté⁹⁴, les autorités chinoises ne souhaitant pas qu'on remue cette période de l'histoire chinoise qui a fait l'objet, une fois pour toute, d'une appréciation officielle⁹⁵. Ba Jin a vécu assez longtemps pour le comprendre, et dans l'introduction à l'édition groupée et définitive des *Suixianglu*, après avoir déclaré : « J'ai dit la vérité, je peux quitter le monde la conscience en paix », il ajoute, comme pour se consoler de ses illusions perdues, qu'on peut tenir son livre, par les paroles vraies qui le composent, pour le « musée » où l'on dénonce la « Révolution culturelle » [« Nouvelle Note », p. XI].

L' « INCANTATION DE CONSTRICTION »

Arrivé au terme de sa réflexion, Ba Jin inscrit de fait la Révolution culturelle dans un *continuum* historique. Ainsi qu'il le remarque, la période qui s'est ouverte

93. J'ai recueilli et traduit tous les *suixianglu* qui se rapportent à ce projet : PA, 1996. Voir aussi PINO, 2000.

94. À l'inverse, la Maison de la littérature chinoise moderne (Zhongguo xiandai wenxue guan), l'autre projet qui tenait à cœur à Ba Jin et qu'il avait formulé dès avril 1981 [SXL 64 et 92], ce lieu où serait conservée, sans exclusive, l'intégralité du patrimoine littéraire chinois du XX^e siècle, a bel et bien vu le jour (PINO, 2000). Sise à Pékin, et ouverte provisoirement en 1982, elle occupe ses locaux définitifs depuis 1985 (SHU, 2004), lesquels furent inaugurés en présence de Ba Jin [SXL 150, p. 880].

95. Comité central issu du XI^e congrès du Parti communiste chinois 1981, p. 36-53.

en Chine après 1949 n'aura été qu'un enchaînement de campagnes politiques [SXL 49, p. 270], la répétition inlassable de mouvements pour lesquels l'intellectuel qu'il était aura, bon gré mal gré, été mobilisé chaque fois. Ba Jin en énumère trois, la « lutte contre la clique de Hu Feng », la « lutte contre les droitiers » et la « Révolution culturelle », dont rétroactivement il ne revient toujours pas d'avoir réchappé : « rien que de repenser à ces trois mouvements, j'en tremble encore. J'ai eu la chance de ne pas y être englouti définitivement. Comment expliquer cette chance à mes amis morts si injustement ? » [SXL 150, p. 880]. Aussi les pages qu'il consacre à la Révolution culturelle doivent-elles être lues comme le récit, *in medias res*, d'une existence dominée tout au long par le mensonge, la peur et l'avilissement. Voici le portrait qu'il brosse de lui durant les dix années qui ont précédé la Révolution culturelle, soit à partir de 1957 et de la campagne antidroitnière amorcée en juin de cette année-là :

Un intellectuel prêt à se réformer, passant ses journées dans l'angoisse, sans opinion personnelle, obéissant aux ordres d'autrui ; avançant pas à pas sur un chemin boueux en direction d'une lumière rouge qui brillait au loin, tombant à chaque pas, roulant dans la boue et se relevant avec difficulté ; exténué, continuant sa marche en avant tout en ayant l'impression de piétiner sur place. [SXL 125, p. 705.]

157

Un intellectuel qui entre deux mobilisations a su profiter parfois du bref répit que lui laissait l'apaisement des luttes entre factions rivales au sommet de l'appareil du pouvoir :

En 1956, durant la période de libre expression des opinions (*ming fang qijian*), j'ai écrit un article pour persuader les gens de penser par eux-mêmes⁹⁶. Mais bientôt le mouvement antidroitnier débutait, et de nouveau je me suis renié. Puis un vent chaud s'est mis à souffler, alors mon esprit s'est remis à fonctionner. Et c'est alors que la Révolution culturelle est arrivée : j'ai été jeté par terre, un pied m'a maintenu au sol, m'empêchant de bouger. Après la chute de la Bande des Quatre, je me suis relevé de nouveau, et j'ai pu réfléchir comme bon me semblait. [SXL 95, p. 533.]

Dans le monde tel qu'il était advenu, chacun taisait, dissimulait ou déguisait ses sentiments. Ba Jin, qui avait cessé d'écrire des romans, n'en avait pas complètement oublié d'observer la vie autour de lui, et ce fut pour

96. Ce texte, dont Ba Jin ne dit rien, s'intitulait « Penser par soi-même » (« Duli sikao »), il était signé du pseudonyme de Yuyi, et a paru dans le *Renmin ribao* [Quotidien du peuple] du 28 juillet 1956 (désormais dans BA, 1986-1994, vol. 18, p. 626-627).

constater « que le cœur des gens s'était replié sur lui-même ». « Je pouvais de moins en moins le toucher, se souvient-il, de moins en moins entendre des paroles sincères. Moi-même, je dissimulais mon cœur, je l'avais enfoui au plus profond » [SXL 49, p. 270]. Et puis :

Un jour est arrivé où, à mon tour je me suis mis sans honte à raconter n'importe quoi pour essayer de faire passer des vessies pour des lanternes. J'ai compris alors que les gens n'avaient à l'époque pas d'autre moyen de protéger leur vie que de se transformer en charlatans. Voilà à quoi la prétendue « Révolution culturelle » nous a réduits ! J'ai réalisé que, fort de l'entraînement acquis pendant cette période, j'étais capable moi aussi de mettre de beaux habits pour réaliser de sales besognes. Moi qui avais cru à la grandeur de la « Révolution culturelle », quand l'heure a sonné de composer des essais célébrant cette « grandiose » révolution, je n'avais que trop vu de ces choses sanglantes, immondes et hideuses à l'extrême. Si j'ai chanté ses louanges c'est contraint et forcé, sous la dictée. J'ai supporté cela parce que je cherchais à sauver ma peau. J'ai supporté cela parce que j'avais déjà percé à jour cette grande escroquerie. J'ai supporté cela parce que depuis mon enfance on me répète ce précepte que nous ont légué nos ancêtres : « Le sage protège sa personne. » [SXL 144, p. 816.]

158

Ba Jin compare la condition qui fut la sienne – et avec lui celle de tous ceux qui n'étaient plus regardés comme des « ingénieurs des âmes » (*linghun de gongchengshi*), selon la formule empruntée à Staline par les Chinois, mais comme les « puants de la neuvième catégorie » (*chou lao jiu*)⁹⁷ – à la condition de Sun Wukong, le roi des singes, le personnage légendaire parti en Inde avec son maître pour l'aider à en rapporter les écritures saintes du Bouddha. Son maître, un moine, afin d'avoir barre sur lui en toute circonstance, a ceint le front de Sun Wukong d'un cercle d'or qu'il a la possibilité de rétrécir à sa guise en récitant une « incantation de Constriction » dès que le singe se laisse aller à contrevenir aux préceptes du Bouddha : le cercle se resserre alors, infligeant à Sun Wukong, ainsi puni, une vive douleur⁹⁸. À propos d'un ami contraint

97. L'une des neuf « catégories noires », ou catégories de « mauvais éléments » sur lesquels devait s'appliquer la dictature du prolétariat, la dernière d'une liste dont, hormis les cinq premières, les appellations n'étaient pas toutes contrôlées.

98. Sun Wukong est un des personnages du roman de Wu Cheng'en (1500 ?-1582 ?), *Xiyou ji* [*La Pérégrination vers l'Ouest*], œuvre dont il existe plusieurs traductions françaises, dont celle d'André Lévy (WU, 1991), à qui j'emprunte la traduction « incantation de Constriction ».

comme lui de supporter les affres réservées aux intellectuels, voici ce que Ba Jin écrit :

Maintenant, quand je repense aux événements survenus il y a 27 ans, je me trouve tellement risible et pitoyable à la fois. Je me rends très bien compte qu'à partir du deuxième semestre de 1957, je portais un « cercle d'or ». Lui également. Tous les « intellectuels » que je connaissais étaient comme nous. Dès lors, nous avons vécu dans la peur, nous ne savions pas à quel moment les gens se mettraient à réciter « l'incantation de Constriction » qui nous ferait nous tordre de douleur, mais j'étais sûr que ceux qui récitaient les incantations ne nous relâcheraient pas impunément. [SXL 125, p. 704.]

Pour autant Ba Jin, dont on a déjà fait remarquer qu'il se gardait de manifester la moindre opinion touchant à la politique en cours au moment où il compose ses *Suixianglu*, ne tire évidemment aucune conclusion plus générale de ce qui précède quant au régime social qui a pu traiter les intellectuels de telle façon. On se plaît alors à imaginer le parallèle que le lecteur enthousiaste et appliqué d'Emma Goldman et de Berkman que fut Ba Jin n'aurait pas manqué d'établir avec ce passage tiré d'un livre qu'il s'était promis un jour de traduire complètement, *My Further Disillusionment in Russia*, passage dans lequel Emma, coïncidence amusante, utilise une image voisine de la sienne : après avoir dénoncé une « approche mécaniste de l'art et de la culture et l'idée fixe que rien ne doit s'exprimer de lui-même en dehors des canaux de l'État », idée qui avait eu pour conséquence d'abrutir « l'expression culturelle et artistique du peuple russe », Emma en conclut qu'on ne saurait « créer avec un cercle de fer comprimant son esprit – cercle de fer de méfiance, de persécution et de censure des Bolcheviks⁹⁹ ». L'ancien anarchiste contempteur du marxisme y aurait vu assurément une anticipation prémonitoire de l'expérience qu'il avait été appelé à vivre.

C'est donc en vain qu'on traquera dans les *Suixianglu* la moindre remise en cause d'un système, le système chinois, dont la filiation avec le système soviétique est assumée, et dont nombre des traits ont été décalqués sur lui, ni non plus la moindre distance avec ceux qui en furent les promoteurs, quand du moins ils n'avaient pas été voués aux gémonies de l'histoire.

Au contraire des premiers articles composés après la chute de la « Bande des Quatre », où Ba Jin multipliait les genuflexions à l'endroit de Mao et de sa conception en matière de littérature et d'art, et enfilait les épithètes homériques

Ailleurs, Ba Jin raconte qu'il fut un temps, au contraire, où il aurait aimé jouir des pouvoirs surnaturels de Sun Wukong pour s'extraire de certaine situation périlleuse [SXL 79, p. 439].

99. GOLDMAN, 1924, p. 115-116 et 117 (*idée fixe*, en français dans le texte).

– Mao « le grand dirigeant » ou Zhou Enlai le « premier ministre respecté et bien-aimé »¹⁰⁰ –, Ba Jin ne cite jamais ici les dirigeants que sous le simple intitulé de leur fonction, et encore ne fait-il que de très rares allusions à Mao, et guère plus à Zhou Enlai. Deng Xiaoping, l'artisan des Quatre modernisations devenu l'homme fort du pays, n'est quant à lui jamais mentionné, non plus que les dirigeants portés au pouvoir tandis que les *suixianglu* commençaient de paraître.

« LA TRAGÉDIE DES INTELLECTUELS CHINOIS »

Privé du droit d'écrire tant qu'a duré la Révolution culturelle, mais privé en réalité du droit de s'exprimer, de s'exprimer librement, depuis bien plus longtemps – et quand il prétend que les choses n'ont basculé qu'en 1957 il est difficile de le suivre, tant sa production d'après 1949 détonne d'avec ce qu'elle était avant cette date –, Ba Jin s'est-il définitivement affranchi, en reprenant la plume, des contraintes de l'autocensure, des astreintes de la censure, et plus encore des servitudes de la pensée dirigée ?

« Paroles vraies » (*zhenhua*), c'est là une tournure dont il use à différentes reprises, ce dont lui-même ne s'est avisé qu'après coup : « En feuilletant incidemment les *suixianglu* publiés ces dernières années, j'ai constaté que j'en avais écrit cinq où je prônais le parler vrai¹⁰¹ » ; mais pour reconnaître aussitôt que s'il brandissait aujourd'hui l'étendard de la vérité, après avoir failli naguère à la servir, il lui arrivait encore d'y manquer [SXL 131, p. 739]. En janvier 1986, dans la préface générale qu'il rédige pour ses *Ceuvres complètes*¹⁰², et qu'il publie en avant-première en tant que *suixianglu*, voici ce qu'il éprouve le besoin de préciser à ce propos :

L'heure des comptes vient de sonner. Je me sens comme un accusé devant le tribunal. Je ne souhaite pas me justifier et je n'ose pas non plus m'imposer des exigences trop strictes, craignant de ne pas pouvoir supporter l'épreuve. Toutefois je reste persuadé qu'un auteur doit se montrer exigeant envers soi-même. Je n'ai recherché ni les honneurs ni les lauriers. Toute ma vie j'ai écrit en étant obsédé par le refus du mensonge, je voulais mettre mes actes en conformité

100. BA, 1978, p. 2 et 5.

101. Ba Jin a ici en tête les opus 49, 51, 72, 82 et 83, qu'il a réunis par la suite, mêlés à 25 autres *suixianglu* de la même période, sous ce même titre de *Paroles vraies (Zhenhua ji)*, volume qui constitue donc le deuxième des cinq tomes de la série complète.

102. *Ba Jin quanji [Ceuvres complètes de Ba Jin]*, collection en 26 volumes parus entre 1986 et 1994, et rééditée en 2000.

avec mes paroles. Mais jusqu'à ce jour je n'y suis pas parvenu : mes actes n'ont pas été conformes à mes paroles. [SXL 134, p. 763.]

C'est sur ce point justement que vont se polariser les charges contre les *Suixianglu*.

J'ai évoqué, plus haut, l'accueil chaleureux qui avait été réservé aux *Suixianglu* par les pairs de son auteur, et encore récemment. L'honnêteté oblige à reconnaître, néanmoins, que ces textes n'ont pas été plébiscités, et ont fait l'objet d'attaques. Ba Jin a dû essayer des critiques de forme, comme celles, déjà mentionnées, où on raillait son absence de style, son ton verbeux et son emploi obsessionnel de l'expression « Bande des Quatre », mais également des critiques de fond. On a blâmé Ba Jin pour n'avoir pas, à l'époque où il rédigeait ses *Suixianglu*, ou par la suite, mis les « paroles vraies » dont il se gargarisait en accord avec ses actes, pour avoir abandonné son jugement individuel en faveur d'une allégeance collective, et pour n'avoir pas dénoncé la politique répressive que menaient les autorités chinoises à l'encontre de ceux qui les contestaient, tandis que lui acceptait les honneurs dont celles-ci le couvraient. C'est en substance le réquisitoire, en manière de nécrologie, que son compatriote Liu Xiaobo (1955-2017), le dissident lauréat du prix Nobel de la Paix, libéré *in extremis* de sa prison alors qu'il était mourant¹⁰³, a dressé contre lui :

Certes, dans les années 1980 de la politique de réforme et d'ouverture, Ba Jin a rédigé ses *Suixianglu* dans lesquels il prône « le dire vrai » et l'« esprit de repentir », disséquant le processus qui l'a conduit à se transformer « d'homme en animal ». Après la réhabilitation de Hu Feng, Ba Jin n'a pas eu le courage de revoir ce dernier et dans ses *Suixianglu*, il exprime son repentir envers lui et ses amis. Il lance un appel pour l'édification « d'un musée de la Révolution culturelle » afin de tirer les leçons de l'histoire et d'éviter qu'une tragédie comme celle-là ne se répète.

Et si Liu Xiaobo veut bien reconnaître que Ba Jin, ce faisant, a renoué avec celui qu'il avait été avant 1949, fût-ce simplement avec son « ombre vague », le reste de sa diatribe n'est guère plus amène :

Mais il faut bien voir que le dire vrai et le repentir de Ba Jin ont des limites et ne sortent pas du cadre fixé par les autorités du Parti communiste chinois. Par exemple, il ne pratique ce dire vrai qu'à propos de la Révolution culturelle, dont les autorités ont décrété

103. Sur Liu Xiaobo, voir HASKI, 2019.

qu'elle constituait « dix années de désastre », et ce n'est qu'après la réhabilitation de Hu Feng et de ses amis qu'il a manifesté son repentir. En revanche, dans les années 1980, lors de la critique du scénario *Amour amer* ou des autres campagnes de purge idéologique prônant « l'élimination de la pollution spirituelle » ou la « lutte contre la libéralisation », il n'a pas mis en pratique son dire vrai. Lors du massacre de Tian'anmen, le 4 juin 1989, et durant le grand silence de la décennie 1990, alors qu'il était urgent de dire la vérité, surtout pour une personnalité comme Ba Jin, celui-ci a préféré s'en tenir au proverbe « le silence est d'or¹⁰⁴ » !

Même appréciation négative de la part de Geremie Barmé, le traducteur anglais de Ba Jin, qui, en 1987 déjà, s'était ému de ce que l'écrivain, en contradiction avec le discours qu'il tient dans les *Suixianglu*, n'ait pas réagi publiquement à la purge par laquelle venait de se solder la « campagne contre le libéralisme bourgeois¹⁰⁵ ». Il s'en était étonné auprès de l'intéressé, lequel s'était gardé de répondre, et de ce jour, malgré les liens d'amitié qui les avaient unis jusque-là, Barmé s'était considéré comme « *a Ba Jin dissenter* », un dissident de Ba Jin¹⁰⁶. Aussi n'en a-t-il eu que davantage de raisons de saluer les positions prises par Ba Jin en avril-juin 1989 : avant de retourner à son silence, celui-ci avait notamment adressé une lettre ouverte aux étudiants qui occupaient alors la place Tian'anmen, lettre par laquelle il les félicitait de chercher à accomplir la tâche que leurs devanciers du 4 mai 1919 n'avaient pas réussi à mener à bien¹⁰⁷.

104. LIU, 2005 (le texte est daté du 25 octobre 2005). On trouve des arguments analogues dans un autre article paru au même moment, celui de Koo Tak-ming, un journaliste qui accusera Ba Jin de n'avoir, sa vie durant, jamais dit la vérité qu'une fois tout danger écarté pour sa personne : « A-t-il dit la vérité ? » (Ta shuo le zhenhua), *Pingguo ribao (Apple Daily)*, 29 octobre 2005 ; repris dans *Chang shan yue dan*, vol. 4, Ci wenhua tang (Subculture), Hong Kong, 2006, p. 190-191. Koo Tak-ming (Gu Deming, 1953-) s'était déjà attaqué à Ba Jin sur le même ton lorsque l'écrivain s'était vu décerner un doctorat *honoris causa* par l'université chinoise de Hong Kong (établissement pour lequel il travaillait alors). Ba Jin fait allusion à l'article que ce dernier avait publié alors (SXL 130, p. 742), dont il se contente de donner le titre. Ce texte, « Écrire la vérité » (Xie zhen hua), avait paru dans le *Xingdao ribao (Sing Tao Daily)* du 26 octobre 1984, avant d'être repris dans un recueil de textes du même auteur, *Ming yue wan tao*, vol. 1, Ci wenhua tang (Subculture), Hong Kong, 2004, p. 24-27.

105. Voir la note à la traduction anglaise de « A Cultrev Museum » qui figure dans la réédition de l'anthologie que Barmé a compilée avec John Minford, ainsi que la notice biographique correspondante qui est consacrée à Ba Jin (BARMÉ & MINFORD, 1989, p. 381 et 463). Sur l'événement lui-même : BA QI, 1987.

106. BARMÉ, 2005, p. 55.

107. Voir la « Lettre de Ba Jin aux étudiants de Pékin », trad. par Angel Pino, *Libération*, 16 novembre 1989, p. 31. Sur l'événement lui-même : HUANG & PINO, 1990.

Et tout bien pesé, en 2005, dans la nécrologie qu'il lui a dédiée, il lui reconnaît finalement le droit au silence :

Mais maintenant que Ba Gong, nom sous lequel je l'ai connu, n'est plus des nôtres et que son existence donne lieu à des interprétations louangeuses, je dois prendre moi aussi le temps de la réflexion. Ba Jin était sincère quand il coucha par écrit l'embarras qui était le sien face à de longues années passées à faire la promotion d'un système qui le couvrit de ses largesses. Il fut profondément émouvant lorsqu'il évoqua le souvenir de sa femme, Xiao Shan, et la mort de celle-ci ; et il fit preuve de sagesse quand il en appela à la création d'un musée de la Révolution culturelle.

Peut-être ai-je eu tort d'avoir espéré qu'il ferait entendre sa voix en faveur de ces figures de la culture qui étaient harcelées, entravées et opprimées à l'ère post-maoïste. Peut-être aurais-je dû comprendre qu'après 1978, tandis que nombreux étaient ceux qui se mettaient en quête d'une plus grande liberté d'expression, souvent en en payant le prix fort, pour certains écrivains comme Ba Jin, tout aussi précieux était le droit au silence¹⁰⁸.

Car ce mutisme dans lequel Ba Jin s'est muré après s'être juré qu'on ne l'obligerait plus à baisser la tête ou à s'agenouiller¹⁰⁹, tout autant que les blancs et les silences qui émaillent ses *Suixianglu*, ou bien encore les ellipses et les passages obscurs, pour ne rien dire des lacunes qui dénaturent ses *Œuvres complètes*, ne sont-ils pas l'illustration en creux de ce qu'ailleurs il a appelé, et ce furent pratiquement ses *ultima verba*, la « tragédie des intellectuels chinois¹¹⁰ », une tragédie à laquelle lui-même se désespérait de n'avoir pu se soustraire et dont il lui aura été donné de voir qu'elle n'était pas finie ?

108. BARMÉ, 2005, p. 55.

109. « Nouvelle Note », p. VI.

110. PA, 1995b, p. 46.

ANNEXE : LISTE DES « SUIXIANGLU »

La date indiquée est celle de la rédaction, et non de la première publication. La pagination renvoie à l'édition utilisée dans l'étude qui précède, à savoir la première édition groupée, en 2 volumes : *Suixianglu (heding ben)* 随想录(合订本) [Au fil de la plume : édition groupée], 2 vol., Sanlian shudian, Pékin, 901 p.

Certains titres ont été légèrement modifiés par Ba Jin lors de la republication de ses textes dans ses *Œuvres complètes*. Ce sont ces titres modifiés qui sont repris ici.

TOME I

1	Nouvelle Note sur l'édition groupée	19/06/1987	I-XI
2	Avant-propos général	01/12/1978	1

Vol. I – *Au fil de la plume* (Suixianglu)

164

	Titre	Date de composition	Pagination
1	Sur « Nostalgie du foyer »	01/12/1978	3-6
2	À nouveau sur « Nostalgie du foyer »	02/01/1979	7-8
3	Publions davantage de grandes œuvres littéraires occidentales	02/01/1979	9-12
4	« Mariage »	07/01/1979	13-15
5	En souvenir de Xiao Shan	16/01/1979	16-33
6	« La Maladie de l'herbe vénéneuse »	22/01/1979	34-36
7	« La Littérature aux ordres »	24/01/1979	37-40
8	« La Volonté des chefs »	25/01/1979	41-45

9	La Fonction de la littérature	27/01/1979	46-49
10	Donner son cœur aux lecteurs	03/02/1979	50-58
11	La Farce du noyau de pêche	12/02/1979	59-62
12	À propos du camarade Lini	09/02/1979	63-69
13	Trois portraits	17/03/1979	70-75
14	Pour le seizième anniversaire du mouvement du « 4 mai »	13/03/1979	76-80
15	Les Enfants, les adultes, les chefs	28/03/1979	81-85
16	Nouvelle Visite à Paris	22/05/1979	86-88
17	M. Noël Rist	02/06/1979	89-92
18	À Nice	17/06/1979	93-97
19	Retour à Marseille	06/07/1979	98-103
20	Lyon	09/07/1979	104-108
21	Château-Thierry	12/07/1979	109-115
22	« Un océan d'amitié »	16/07/1979	116-121
23	Les Chinois	22/07/1979	122-128
24	La Cause de l'amitié entre les peuples	24/07/1979	129-133
25	M. Nakajima Kenzo	30/07/1979	134-141
26	Observer les hommes	02/08/1979	142-146
27	Faut-il promulguer une « loi sur les arts » ?	05/08/1979	147-149

28	Nous ne devons jamais oublier	06/08/1979	150-152
29	À la mémoire de Xuefeng	08/08/1979	153-161
30	À l'occasion du vingtième anniversaire de la mort de Jin Yi	11/08/1979	162-165
	Postface à « Au fil de la plume »	11/08/1979	166

Vol. II – *Recherches* (Tansuo ji)

	Titre	Date de composition	Pagination
31	« Des paroles nobles et héroïques »	12/09/1979	169-172
32	Le Petit Escroc	28/09/1979	173-176
33	À la mémoire du camarade Fang Zhi	04/12/1979	177-180
34	À la mémoire du camarade Lao She	15/12/1979	181-190
35	Le Grand Miroir	23/12/1979	191-194
36	Le Petit Chien Baodi	04/01/1980	195-200
37	Recherches	09/02/1980	201-207
38	Recherches (suite)	15/02/1980	208-213
39	Recherches (III)	28/02/1980	214-219
40	Recherches (IV)	29/02/1980	220-222
41	L'Amitié	24/04/1980	223-226
42	Les Vers à soie du printemps	28/04/1980	227-231
43	En souvenir de Liewen	24/05/1980	232-242

44	Visite à Hiroshima	05/06/1980	243-250
45	Inculquer et Propager (Recherches [V])	15/06/1980	251-257
46	Fièvre	11/07/1980	258-260
47	« Complexité de la pensée »	13/07/1980	261-263
48	L'Espéranto	24/08/1980	264-268
49	Parler vrai	20/09/1980	269-272
50	« Au milieu de l'âge »	22/09/1980	273-276
51	Encore sur parler vrai	02/10/1980	277-282
52	Écrire vrai	04/10/1980	282-285
53	« L'Arrière-pays »	07/10/1980	286-289
54	Encore à propos des petits escrocs	09/10/1980	290-292
55	Le Camarade Zhao Dan	11-13/10/1980	293-297
56	« Rien ne saurait m'effrayer »	14/10/1980	298-299
57	Pour finir, à qui est-ce que cela appartient ?	15/10/1980	300-302
58	Les Écrivains	17/10/1980	303-305
59	Rêver de Nagasaki	20-21/10/1980	306-310
60	À propos des rêves	22/10/1980	311-313
	Annexe : La Littérature et moi	09/04/1980	314-319
	Postface à « Recherches »	26/10/1980	320-324

Vol. III – *Paroles vraies* (Zhenhua ji)

	Titre	Date de composition	Pagination
61	Une troisième fois sur les escrocs	29/01/1981	327-330
62	Les Lecteurs et moi	23/02/1981	330-336
63	Au regretté camarade Mao Dun	29/03/1981	337-341
64	Une maison de la littérature moderne	04/04/1981	342-346
65	En souvenir de grande sœur Fang Lingru	15/05/1981	347-359
66	Avant-propos au « Recueil de préfaces et de postfaces »	22/05/1981	360-363
67	En souvenir de M. Feng	31/05/1981	364-372
68	Nouvelle préface au « Recueil de préfaces et de postfaces »	11/06/1981	373-376
69	Dix années de cauchemar	06/1981, 2 ^e décade	377-385
70	À « Octobre »	25/07/1981	386-392
71	Postface au « Recueil de préfaces et de postfaces »	10/08/1981	393-397
72	À la mémoire de mon maître Lu Xun	07/1981	398-403
73	« Le Chant du faucon »	11/1981, 3 ^e décade	404-406
74	Préface au « Recueil en souvenir de »	13/01/1982	407-409
75	La Petite Duanduan	20/01/1982	410-414
76	En souvenir de grand frère Ma Zongrong	29/01/1982	415-427

77	Préface à l'édition japonaise d'« Au fil de la plume »	20/02/1982	428-430
78	« La Rue étroite »	02/03/1982	431-436
79	Une troisième fois sur les paroles vraies	12/03/1982	437-443
80	Préface aux « Œuvres choisies de Jin Yi »	22/03/1982	444-448
81	En souvenir du camarade Mantao	25/03/1982	449-454
82	Parler vrai (IV)	02/04/1982	455-459
83	L'Avenir (Parler vrai, V)	14/04/1982	460-464
84	Se disséquer soi-même	24/04/1982	465-469
85	Le Lac de l'Ouest	28/04/1982	470-474
86	Au fil de la pensée	06/05/1982	475-480
87	« Les rumeurs sont redoutables »	16/05/1982	481-484
88	Pour le trentième anniversaire des éditions Littérature et Art de Shanghai	27/05/1982	485-491
89	Troisième Visite à Paris	31/05/1982	492-498
90	Les Intellectuels	05/06/1982	499-504
	Postface à « Paroles vraies »	08/06/1982	505-507

TOME II

Vol. IV – *Dans la maladie* (Bingzhong ji)

	Titre	Date de composition	Pagination
91	« Interférences »	14/07/1982	511-516
92	À nouveau sur la Maison de la littérature contemporaine	17/08/1982	517-520
93	Sur l'affaire de la révision des manuels scolaires	06/09/1982	521-525
94	Une préface	04/10/1982	526-531
95	Une lettre en réponse	26/10/1982	532-537
96	Que je devienne terre	29/06/1983	538-542
97	Dans la maladie (I)	05/07/1983	543-548
98	La Réforme des caractères chinois	09/07/1983	549-552
99	Dans la maladie (II)	19/07/1983	553-558
100	« Donner quelque chose de soi »	23/07/1983	559-561
101	Dans la maladie (III)	03/07/1983	562-565
102	Mon frère aîné Li Yaolin	10/07/1983	566-579
103	En souvenir d'un pédagogue	22/07/1983	580-584
104	« Conserver son vrai visage »	07/09/1983	585-589
105	Sur le droit d'auteur	15-19/09/1983	590-593
106	Retour au lac de l'Ouest	19/10/1983	594-596

107	En guise de préface à la « Grande Collection de la nouvelle littérature »	22/10/1983	597-600
108	Mon « entrepôt »	20/11/1983	601-604
109	En souvenir de grand frère Junzheng	13/12/1983	605-614
110	Mon nom	29/11/1983	615-619
111	Mon journal	02/01/1984	620-623
112	« Les Entretiens de Mao Dun »	12/02/1984	624-627
113	Dans la maladie (IV)	20/12/1983	628-631
114	Mon cauchemar	09/01/1984	632-634
115	« L'Éducation approfondie »	17/01/1984	635-637
116	À propos de « Résurrection »	20/11/1983	638-642
117	Dans la maladie (V)	20/01/1984	643-648
118	Mon pays natal	06/02/1984	649-656
119	Les Mariages d'intérêt	09/02/1984	657-660
120	Encore à la mémoire de Xiao Shan	21/01/1984	661-663
	Annexe : Réponse à M. Inoue Yasushi	02/09/1982	664-668
	Postface à « Dans la maladie »	24/02/1984	669-672

Vol. V – *Sans titre* (Wuti ji)

	Titre	Date de composition	Pagination
121	De retour du Japon	03/09/1984	675-683
122	Le Bonheur	18-29/11/1984	684-689
123	Préface pour une réédition d'œuvres anciennes	11/12/1984	690-695
124	L'Humanisme	20/12/1984	696-700
125	« Le Mot magique qui resserre l'anneau »	25/12/1984	701-710
126	« La Liberté de création »	08/02/1985	711-716
127	« Tolstoï revisité » ?	30/03/1985	717-723
128	À nouveau sur Duanduan	25/05/1985	724-730
129	« À la recherche d'un idéal »	25/06/1985	731-738
130	« Au gré de ses désirs »	14/07/1985	739-744
131	Vendre des articles authentiques	08/1985	745-751
132	À nouveau sur les intellectuels	10/09/1985	752-756
133	À nouveau sur « la liberté de création »	25/12/1985	757-761
134	Préface à mes « Œuvres complètes »	10/01/1986	762-764
135	Une quatrième fois sur les escrocs	20/01/1986	765-768
136	Réponse à Wei Jinyun	25/01/1986	769-772
137	Un réalisme épouvantable	22/02/1986	773-775

138	Les Fils à papa	23/02/1986	776-777
139	« Les Étables »	25/02/1986	778-779
140	Se souvenir	01/04/1986	780-787
141	Kaiming et moi	03/05/1986	788-800
142	Mon éditeur	15/05/1986	801-807
143	« Les Opéras modèles »	28/05/1986	808-812
144	L'Air bureaucratique	s.d. [09/06/1986]	813-818
145	Un musée de la « Révolution culturelle »	15/06/1986	819-823
146	Il y a vingt ans	19/06/1986	824-834
147	À la mémoire de grand frère Ye Feiyang	03/07/1986	835-855
148	Une troisième fois sur Duanduan	23/07/1986	856-862
149	Devenir vieux	29/07/1986	863-869
150	À la mémoire de Hu Feng	20/08/1986	870-887
	Annexe : La Littérature à l'époque nucléaire : pourquoi écrivons-nous ?	s.d. [15/05/1984]	888-897
	Postface de « Sans titre »	29/07/1986	898-901

BIBLIOGRAPHIE

AGOSTINI Sophie, 2001, « Ba Jin, *Au fil de la plume* (Suixiang lu) : *Recherches* (Tansuo ji) [1981], mémoire de maîtrise, sous la direction d'Isabelle Rabut, Institut national des langues et civilisation orientales (Inalco), Paris, 249 + [7] p.

- ALAIZ Felipe, 1946, *Arte de escribir sin arte*, Editorial FIJL [Federación Ibérica de Juventudes Libertarias], Toulouse, 32 p.
- BA Jin 巴金, 1947, *Huainian ji* 怀念集 [Souvenances], in *Ba Jin jin zuo*, vol. 13, 1990, p. 467-537.
- BA Jin 巴金, 1958-1962, *Ba Jin wenji* 巴金文集 [Œuvres de Ba Jin], Renmin wenzue chubanshe, Pékin, 14 vol.
- BA Jin 巴金, 1978, *Ba Jin jin zuo* 巴金近作 [Œuvres récentes de Ba Jin], Sichuan renmin chubanshe, Chengdu, [2] + 158 p.
- BA Jin 巴金, 1980, *Ba Jin jin zuo* 巴金近作 [Œuvres récentes de Ba Jin], vol. 2, Sichuan renmin chubanshe, Chengdu, [3] + 323 p.
- BA Jin 巴金, 1982, *Ba Jin xuanji* 巴金选集 [Œuvres choisies de Ba Jin], Sichuan renmin chubanshe, Chengdu, 10 vol.
- BA Jin 巴金, 1983, *Ba Jin lun chuangzuo* 巴金论创作 [Ba Jin à propos de la création], Shanghai wenyi chubanshe, Shanghai, 731 p.
- BA Jin, 1984, *Random Thoughts*, traduit du chinois par Geremie Barmé, Joint Publishing Co., Hong Kong, xvii-200 p.
- BA Jin, 1985, *Gedanken unter der Zeit : Ansichten, Erkundungen, Wahrheiten, 1979 bis 1984*, traduit du chinois par Sabine Peschel, E. Diederichs, « Neue chinesische Bibliothek », Cologne, 223 p.
- BA Jin 巴金, 1986-1994, *Ba Jin quanji* 巴金全集 [Œuvres complètes de Ba Jin], Renmin wenzue chubanshe, Pékin, 26 vol.
- BA Jin 巴金, 1987, *Suixianglu (heding ben)* 随想录(合订本) [Au fil de la plume : édition groupée], 2 vol., Sanlian shudian, Pékin, 901 p.
- BA Jin 巴金, 1989, *Huainian ji* 怀念集 [Souvenances], édition revue et augmentée, Ningxia renmin chubanshe, Yinchuan, 3-333 p.
- BA Jin 巴金, 1996, *Ba Jin yiwen quanji* 巴金译文全集 [Œuvres traduites complètes de Ba Jin], Renmin wenzue chubanshe, Pékin, 10 vol.

- BA Jin, 2001, *Le Dragon, les tigres, le chien*, suivi de *Hors du jardin dévasté*, textes traduits et présentés par Philippe Denizet, You-feng, Paris, 189 p.
- BA Jin 巴金, 2005a, *Haiwai xingji : 1974-1984 nian chufang riji ji suixiang* 海外行记 : 1979-1984年出访日记及随想 [Notes de voyages outre-mer : journaux de voyage et pensées, 1979-1984], Shanghai shehui kexueyuan chubanshe, « Ni wo Ba Jin », Shanghai, 3-260 p.
- BA Jin, 2005b, *Selected Works of Ba Jin*, vol. IV (Earliest Memories and Other Essays), Foreign Languages Press, Pékin, 2005, [2] + 330 p.
- BA Jin 바진, 2006, « 매의 노래 » [Le Chant du faucon], trad. coréenne par Hong Seok-pyo, Gil Jeong-haeng et Lee Kyung-ha, Taurus, Séoul, 343 p.
- BA Jin, 2008, *The Autobiography of Ba Jin*, trad. par May-Lee Chai, University of Indianapolis Press, Indianapolis, 2008, xiv-87 p.
- BA Jin, 2009, *Cong zibenzhuyi dao annaqizhuyi* 从资本主义到安那其主义 [Du capitalisme à l'anarchisme], postface de Chen Sihe, Hong Kong, Xianggang wenhui chubanshe, 2-3-5-240 p. [Ouvrage tiré à 1000 exemplaires.]
- BA Kim, 1998, *Tùy tưởng lục* [Au fil de la pensée], trad. vietnamienne par Trương Chính & Ông Văn Tùng, NXB Văn hóa Thông ti, Hanoï, 448 p.
- BA Qi, 1987, « L'Avenir est à nous » : quelques remarques sur le mouvement étudiant chinois », *Iztok* (Paris), n° 14, septembre, p. 15-22.
- BARMÉ Geremie, 2005, « A Dissenting View on Ba Jin », *Far Eastern Economic Review* (Hong Kong), vol. 168, n° 10, novembre, p. 53-55.
- BARMÉ Geremie & MINFORD John (ed.), 1989, *Seeds of Fire : Chinese Voices of Conscience*, avant-propos par Orville Schell, Bloodaxe Books, Newcastle upon Tyne, xii-491 p.
- BARTHES Roland, 1960, « Écrivains et écrivants », *Arguments* (Paris), n° 20, p. 41-44.
- CASTRIOTTA Larissa, 2000, « Role Models in the Contemporary Chinese Essay: Ba Jin and the Post-cultural Revolution Memorial Essays in

Suixiang Lu”, MA Dissertation non publiée, University of Massachusetts Amherst, 83 p.

CHEN Sihe 陈思和, 1995, *Ba Jin zizhuan* 巴金自传 [Autobiographie de Ba Jin], Jiangsu wenyi chubanshe, « Mingren zizhan congshu », Nankin, 1995, 391 p.

Comité central issu du XI^e congrès du Parti communiste chinois, 1981, *Résolution sur l’histoire du Parti communiste chinois (1949-1981)*, éditions en Langues étrangères, Pékin, 141 p.

FABRE Guilhem 1990, *Genèse du pouvoir et de l’opposition en Chine : le printemps de Yan’an, 1942*, L’Harmattan, « Recherches asiatiques », 215 p.

HERZEN Alexandre, 1974, *Passé et Méditations*, trad., présenté et commenté par Daria Olivier, t. I, L’Âge d’homme, « Classiques slaves », Lausanne, 468 p.

GOLDMAN Emma, 1924, *My Further Disillusionment in Russia*, Doubleday, Page & Company, Garden City-New York, xv-178.

HASKI Pierre, 2019, *Liu Xiaobo, l’homme qui a défié Pékin*, Hikari/Arte Éditions, 211 p.

HU Jingmin 胡景敏, 2010, *Ba Jin « suixianglu » yanjiu* 巴金《随想录》研究 [Recherches sur les *Suixianglu* de Ba Jin], Fudan daxue chubanshe, « Ba Jin yanjiu congshu », Shanghai, 2010, 3 + 341 p.

HUANG San & Angel PINO, 1990, « Le Déclin de la dynastie Deng », *Iztok* (Paris), n° 18-19, juin, 160 p.

HUANG San, Angel PINO & Lionel EPSTEIN, 1980, *Un bol de nids d’hirondelles ne fait pas le printemps de Pékin*, Christian Bourgois, « Bibliothèque asiatique », Paris, 438 p.

JI Xianlin 季羨林, 1988, *Niupeng zayi* 牛棚杂忆 [Mémoires de l’étable], Zhongguo qingnian chubanshe, Pékin, 228 p.

KREBS Edward S., 1998, *Shifu, Soul of Chinese Anarchism*, Rowman & Littlefield Publishers, Lanham, xiv-289 p.

- L'AMINOT Tanguy, 2010, « Rousseau en Chine : *Le Jardin du repos* de Ba Jin et *La Nouvelle Héloïse* », in *Séries et variations : études littéraires offertes à Sylvain Menant*, sous la direction de Luc Fraisse, Presses universitaires de Paris-Sorbonne, Paris, 2010, p. 643-659.
- LEJEUNE Philippe, 1996, *Le Pacte autobiographique*, nouvelle édition augmentée (1^{re} éd. 1975), Le Seuil, « Points-Essais », Paris, 381 p.
- LI Jie, 2010, “The Past is Not Like Smoke: A Memory Museum of the Maoist Era (1949-1976)”, PhD Dissertation non publiée, Harvard University, Department of Asian Languages and Civilizations, Cambridge, viii-387 p.
- LI Yizhe, 1976, *Chinois, si vous saviez...*, trad. du chinois et présenté par les *niugui sheshen* de Paris, Christian Bourgois, « Bibliothèque asiatique », Paris, 159 p.
- LIU Xiaobo 刘晓波, 2005, « Ba Jin shi yimian xiachui de baiqi » 巴金是一面下垂的白旗 [Ba Jin est un drapeau blanc en berne] (25 octobre 2005), *Minzhu Zhongguo* 民主中国 [Chine démocratique], octobre.
- LU Xing (Lucy), 2004, *Rhetoric of the Chinese Cultural Revolution: Impacts on Chinese Thought, Culture, and Communication*, The University of South Carolina Press, Columbia (South Carolina), xxi-250 p.
- MA Xiaomi 马小弥, 2013, *Wan jin ji : lai zi Ba Jin de jia shu* 万金集 : 来自巴金的家书 [*Précieux Recueil : lettres familiales reçues de Ba Jin*], Fudan daxue chubanshe, « Ba Jin yanjiu conshu », Shanghai, 4-3-129 p.
- MAY Georges, 1979, *L'Autobiographie*, Presses universitaires de France, Paris, 229 p.
- MÜLLER Gotelind & BENTON Gregor, 2006a, “Esperanto and Chinese Anarchism 1907-1920: The Translation from Diaspora to Homeland”, *Language Problems & Language Planning*, vol. 30, n° 1, janvier, p. 5-73.
- MÜLLER Gotelind & BENTON Gregor, 2006b, “Esperanto and Chinese Anarchism in the 1920s and 1930s”, *Language Problems & Language Planning*, vol. 30, n° 2, janvier, p. 173-192.

- PA Chin, 1958, *The Family*, trad. anglaise par Sidney Shapiro, illustr. de Liu Tan-chai, Foreign Languages Press, Pékin, 320 p.
- PA Kin 巴金, 1982, *Zuisōroku* 随想录 [Au fil de la plume], trad. japonaise par Ishigami Takashi 石上韶, Chikuma Shobō, Tokyo, vi-221 p.
- PA Kin 巴金, 1983, *Tansakushū* 探索集 [Recherches], trad. japonaise par Ishigami Takashi 石上韶, Chikuma Shobō, Tokyo, 215 p.
- PA Kin 巴金, 1984, *Shinwashū* 真話集 [Paroles vraies], trad. japonaise par Ishigami Takashi 石上韶, Chikuma Shobō, Tokyo, 236 p.
- PA Kin 巴金, 1985, *Byochushū* 病中集 [Dans la maladie], trad. japonaise par Ishigami Takashi 石上韶, Chikuma Shobō, Tokyo, 204 p.
- PA Kin 巴金, 1988, *Mudaishū* 無題集 [Sans titre], trad. japonaise par Ishigami Takashi 石上韶, Chikuma Shobō, Tokyo, 284 p.
- PA Kin, 1992, *Au gré de ma plume*, trad. par Pan Ailian, Éditions en langues étrangères, « Panda », Pékin, 280 p.
- 178
-
- PA Kin, 1995a, *Destruction*, traduction du chinois, introduction et notes par Angel Pino & Isabelle Rabut, Bleu de Chine, Paris, 254 p. (En annexe, cinq autres textes de l'auteur se rapportant au roman.)
- PA Kin, 1995b, *À la mémoire d'un ami*, trad., annoté et présenté par Angel Pino et Isabelle Rabut, Mille et une nuits, Paris, 1995, 71 p. (Précédemment paru sous le titre « À la mémoire de Shen Congwen », *Les Temps modernes*, n° 572, mars 1994, p. 141-173.)
- PA Kin, 1996, *Pour un musée de la « Révolution culturelle » (Au fil de la plume)*, textes choisis, traduits du chinois, annotés et présentés par Angel Pino, Bleu de Chine, 151 p.
- PINO Angel, 1990, « Ba Jin : sur l'origine d'un nom de plume », *Études chinoises*, vol. IX, n° 2, p. 61-74.
- PINO Angel, 2000, « À propos de Pa Kin et sur deux lieux d'histoire », in *varii auctores, Où va la Chine ?*, éditions du Félin et librairie Sauramps, Paris, p. 121-139.

- PINO Angel, 2009a, « Ba Jin, la France et Château-Thierry », in *Ba Jin, un écrivain du peuple au pays de Jean de la Fontaine*, ouvrage publié à l'occasion de l'hommage rendu en 2009 par la ville de Château-Thierry à Ba Jin, Musée Jean de la Fontaine, Château-Thierry, p. 182-205.
- PINO Angel, 2009b, « La Réception de Pa Kin en France : un premier bilan », in *Chine-Europe-Amérique : rencontres et échanges de Marco Polo à nos jours*, sous la direction de Li Shenwen, Presses de l'université Laval, « Intercultures », Québec (Canada), p. 93-120.
- PINO Angel, 2010, « Ba Jin traducteur », in RABUT Isabelle (dir.), *Les Belles Infidèles dans l'empire du Milieu : problématiques et pratiques de la traduction dans le monde chinois moderne*, You-Feng, Paris, p. 45-110.
- PINO Angel, 2013a, « Ba Jin et Berkman, de la traduction à l'écriture palimpseste », in PINO Angel & RABUT Isabelle, *La Littérature chinoise hors de ses frontières : influences et réceptions croisées*, You-Feng, Paris, p. 255-279.
- PINO Angel 安必诺, 2013b, « Ba Jin yu Bali de Lusuo xiang » 巴金与巴黎的卢梭像 [Ba Jin et la statue de Rousseau à Paris], *Kua wenhua duihua 跨文化对话 (Dialogue transculturel)*, Pékin, n° 31, p. 361-364.
- PINO Angel, 2013c, « “Le ciel du fond d'un puits” : jugement rétrospectif de Ba Jin sur son engagement libertaire », *À contretemps : bulletin de critique bibliographique* (Paris), n° 45, mars, p. 61-65.
- RAPP John A. & YOUNG Daniel M., 2014-2015, « Ba Jin as Anarchist Critic of Marxism », *Contemporary Chinese Thought*, vol. 46, n° 2, Winter.
- ROUSSEAU Jean-Jacques, 1959, *Les Confessions*, in *Œuvres complètes*, t. I, édition publiée sous la direction de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond (avec la collaboration de Robert Osmond), Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, cxviii-1971 p.
- SHU Yi 舒乙, 2004, *Zoujin Zhongguo xiandai wenxue guan 走进中国现代文学馆 (National Museum of Modern Chinese Literature)*, Shanghai shudian chubanshe, Shanghai, 167 p.
- STAPLETON Kristin, 2016, *Fact in Fiction: 1920s China and Ba Jin's Family*, Stanford University Press, Stanford (Calif.), ix-280 p.

- WANG Miaomiao, 2014, “Canonization and Ba Jin’s (李尧棠) Work in Chinese and US-American Scholarship”, *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, vol. 16, n° 6, 7 p., DOI : 10.7771/1481-4374.2604.
- WEI Jingsheng, 1997, *La Cinquième Modernisation et autres écrits du « Printemps de Pékin »*, textes réunis, traduits du chinois annotés et présentés par Huang San et Angel Pino, préface de Francis Deron, suivi de « Wei l’enfermé, 1979-1996 » par Angel Pino, Christian Bourgois, « Bibliothèque asiatique », Paris, 379 p.
- WU Cheng’en, 1991, *La Pérégrination vers l’Ouest (Xiyou ji)*, texte traduit, présenté et annoté par André Lévy, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », Paris, 2 vol., cxxvi-1160 et 1192 p.
- XU Shanshu 许善述, 1995, *Ba Jin yu shijieyu* 巴金与世界语 [Ba Jin et l’espéranto], Zhongguo shijieyu chubanshe, Pékin, 2-8-4-403 p.
- XUE Jiazhu 薛家柱, 2008, *Ba Jin yu Xihu*, 巴金与西湖 (*Ba Jin and West Lake*), Hangzhou chubanshe, « Xihu quan shu », Hangzhou, 140 p.
- 180
- YANG Jiang, 1983, *Six récits de l’école des cadres (Ganxiao liuji)*, préface de Qian Zhongshu, trad. par Isabelle Landry et Zhi Sheng, Christian Bourgois, « Bibliothèque asiatique », Paris, 131 p.
- YU Hua 余华, 2006, « Ba Jin hen hao di zou le » 巴金很好地走了 [Ba Jin s’en est allé tranquillement], in Shanghai Ba Jin wenxue yanjiu hui 上海巴金文学研究会 (Ba Jin Literary Association of Shanghai), *Ba Jin jinian ji* 巴金纪念集 [Recueil commémoratif sur Ba Jin], Shanghai wenyi chubanshe, Shanghai, p. 157-158.
- ZHANG Huizhu 张慧珠, 1993, *Ba Jin Suixiang lun* 巴金随想论 [Sur les *Suixianglu* de Ba Jin], Baihua wenhyi chubanche, Tianjin, 10 + 6 + 773 p.
- ZHANG Wenhong 张文红 & LIU Luanjiao 刘銮娇, 2015, « *Shiqi nian* » *shiqi changpian xiaoshuo chuban yanjiu* “十七年”时期长篇小说出版研究 [Recherches sur les romans publiés pendant la période des « dix-sept années »], Qinghua daxue chubanshe, Pékin, ii-162 p.

- ZHOU Limin 周立民, 2006, « *Sui xiang lu* » *chuban ershi zhounian jinian* 《随想录》出版二十周年纪念 [À l'occasion du vingtième anniversaire de la parution des « Suixianglu »], Shanghai Ba Jin wenxue yanjiu hui (Ba Jin Literary Association of Shanghai), Shanghai, s.d., 77 p., illustr. [Plaquette tirée à 999 exemplaires numérotés, hors-commerce.]
- ZHOU Limin 周立民, 2012, *Ba Jin « Suixianglu » lungao* 巴金《随想录》论稿 [Essais sur les *Suixianglu* de Ba Jin], Fudan daxue chubanshe, « Ba Jin yanjiu congshu », Shanghai, [16] + 3 + 2 + 372 p.
- ZHOU Limin 周立民, 2015, *Ba Jin huazhuan* 巴金画传 (*A Pictorial Biography of Ba Jin*), Jiangxi renmin chubanshe, Nanchang, x-223 p.
- ZHOU Limin 周立民, 2016, « *Sui xiang lu* » *banben zhitan* 《随想录》版本摭谈 [Propos rapides sur les éditions des « Suixianglu »], Haitun chubanshe, Pékin, iii + 225 p., illustr.
- ZOLA Émile, 1881, *Les Romanciers naturalistes*, G. Charpentier, Paris (2^e éd.), 387 p.

L'art narratif et argumentatif dans les essais de Wang Xiaobo

Qualifié de son vivant de « génie en dehors du système », Wang Xiaobo (1952-1997) a été considéré après sa mort comme un « phénomène » par les historiens de la littérature chinoise. Si l'art romanesque de cet ancien « jeune instruit » est méconnu ou sous-estimé en Chine malgré sa notoriété posthume, son succès dans des récits non fictionnels (*zawen* ou bien *suibi*) fait en revanche l'unanimité. Cet article illustre l'art narratif et argumentatif du romancier Wang Xiaobo à travers deux de ses essais représentatifs, tout en effectuant une plongée dans les contextes culturels de la Chine des années 1980 et 1990.

Mots-clés : Wang Xiaobo, essai narratif, essai argumentatif, fièvre culturaliste, intellectuels chinois

The Art of Narrative and Argument in Wang Xiaobo's Essays

Hailed during his lifetime as a “genius outside the system”, Wang Xiaobo (1952-1997) was considered after his death as a “phenomenon” by historians of Chinese literature. Whereas the art of fiction of this former “*zhiqing*” is ignored or underestimated in China despite his posthumous notoriety, his success in non-fictional essays (*zawen* or *suibi*) is unanimously acclaimed. This article illustrates the art of narrative and argument of the novelist Wang Xiaobo through two of his representative essays, while delving into the Chinese cultural context of the 1980s and 1990s.

Keywords: Wang Xiaobo, narrative essay, argumentative essay, culturalist fever, Chinese intellectuals

L'ART NARRATIF ET ARGUMENTATIF DANS LES ESSAIS DE WANG XIAOBO

Mei Mercier

chercheuse associée à Institut français de recherche sur l'Asie de l'Est (IFRAE, UMR 8043)

Qualifié de son vivant de « génie en dehors du système » (*Wentan wai gaoshou* 文坛外高手¹), Wang Xiaobo (1952-1997) est considéré depuis sa mort comme un « phénomène culturel » (*wenhua shijian* 文化事件) par certains historiens de la littérature chinoise contemporaine². Si l'art romanesque de cet ancien « jeune instruit » est méconnu ou sous-estimé en Chine malgré sa notoriété posthume, son succès dans le genre *zawen* 杂文 (littéralement « textes mélangés ou composition à visée polémique ») ou *suibi* 随笔 (récit au fil du pinceau) fait en revanche l'unanimité.

D'après *Zhongguo wentixue cidian* 中国文体学辞典 (Dictionnaire des genres littéraires)³, le *zawen* est un genre argumentatif littéraire qui critique la vie sociale. Court et concis, il fusionne les éléments narratifs, lyriques, argumentatifs, avec une prédominance de ces derniers. Quant au *suibi*, le même dictionnaire le qualifie de style libre où se croisent la narration, la description, l'expression lyrique et le commentaire. À en juger par ces définitions, la frontière entre *zawen* et *suibi* reste assez floue. Nous ne discuterons pas ici de l'étymologie de ces deux termes qui sont apparus l'un comme l'autre dans le chinois classique⁴, ni de l'évolution que ces formes d'écriture ont connue avec la naissance de la Nouvelle Littérature (*Xin wenxue* 新文学) chinoise, la multiplication des écrits engagés en langue vernaculaire et le renouveau de la tradition des lettrés⁵. En effet, la nature de ces genres n'est pas figée : les

1. Cette appellation est apparue pour la première fois dans *Renmin ribao haiwai ban* 人民日报海外版 *Le Quotidien du Peuple* (édition d'outre-mer) du 5 octobre 1991, lorsque l'auteur a été primé par le *Lianhe Bao* 联合报 (aussi appelé *Unitas*) pour son court roman *L'Âge d'or*. Quant au système en question, il s'agit notamment de *Zhongguo zuojia xiehui* 中国作家协会 (La Fédération des écrivains chinois), organisation d'État dont l'objectif premier est de promouvoir l'idéologie orthodoxe en s'appuyant sur des talents disposés à coopérer.

2. HONG, 2010, p. 441.

3. ZHU, 1988, p. 106.

4. Le terme *zawen* est apparu pour la première fois comme titre du chapitre 14 du *Wenxin Diaolong* 文心雕龙 (*Le cœur de la littérature et la sculpture du dragon*), traité sur l'esthétique littéraire écrit par Liu Xie 刘勰 (465-520). Cependant, à l'époque de Liu Xie, le mot *zawen* ne désignait pas encore un genre mais des genres, ou plus précisément un amalgame de genres différents.

5. ZHAO 2003a et b (1935). Voir les préfaces rédigées respectivement par Zhou Zuoren 周作人 et Yu Dafu 郁达夫 pour les deux volumes consacrés aux récits non fictionnels recueillis dans cet

propriétés intrinsèques du *zawen* ou du *suibi* et leurs rapports avec le *sanwen* 散文 (prose, terme chinois générique pour différents types de récits non fictionnels) évoluent aussi avec le contexte social et politique chinois. Signalons toutefois que, longtemps considéré comme un dérivé du *sanwen*, le *zawen* a évolué progressivement pour devenir un genre à part entière, qui bénéficie d'une image positive grâce aux contributions des auteurs de différentes générations. Des historiens de la littérature chinoise tels que Hong Zicheng 洪子诚 (1939-) estiment que la sortie du *zawen* de la catégorie *sanwen*, ou du moins la distinction opérée entre eux, semble déjà faire « consensus⁶ ». À titre d'exemple, outre le prix littéraire Lu Xun (1881-1936) qui récompense les œuvres de la catégorie « *sanwen* et *zawen* 散文杂文⁷ », il existe aussi de nos jours un prix du *zawen* Lu Xun (Lu Xun *zawen jiang* 鲁迅杂文奖)⁸.

Quant à Wang Xiaobo, l'auteur lui-même a donné à une partie de ses récits non fictionnels la dénomination de « *wenhua zawen* 文化杂文 » (*zawen* culturel) et aux autres le nom de *suibi*. Il classe les *xu* 序 (préfaces) et les *ba* 跋 (postfaces) comme étant un genre à part dans son premier recueil d'essais *Siwei de lequ* 思维的乐趣 (*Le Plaisir de penser*)⁹. Cependant, ses éditeurs ont tendance à classer ces écrits de différents genres dans une même catégorie, celle de *zawen*¹⁰. Nous utiliserons donc le terme « essai » pour désigner les récits non fictionnels de Wang Xiaobo sans entrer davantage dans le débat sur les nuances entre les genres.

La position de l'essai dans l'histoire de la littérature moderne doit beaucoup à Lu Xun 鲁迅, chef de file du genre avec ses camarades de la revue *Yusi* 语丝¹¹ et dont les essais « sont des poignards, des lances, qui lui permettent de se frayer avec ses lecteurs un chemin sanglant » (是匕首, 投枪, 能和读者一同杀出一条血路的东西)¹². Les essais de Wang Xiaobo ressemblent quant à eux davantage aux balles lancées par les jongleurs : ce sont des kaléidoscopes de connaissances, de références ou d'allusions. Les lecteurs ont donc le plaisir de lire et de découvrir la vérité sur les paradoxes inhérents à

ouvrage en dix volumes. Il s'agit d'une synthèse des aboutissements de la Nouvelle Littérature durant ses dix premières années (1917-1927).

6. HONG, 2010, p. 397.

7. *Guangming ribao* 光明日报 *Quotidien Clarté*, URL : http://www.xinhuanet.com/politics/2018-08/12/c_1123257539.htm (consulté le 18/01/2020).

8. Prix décerné par *Quanguo zawen xuehui lianyihui* 全国杂文学会联谊会 l'Amicale nationale du *zawen* et *Hubei zawen xuehui* 湖北杂文学会 Association du *zawen* du Hubei.

9. WANG, 2007a, p. 1. Préface (1995) à *Plaisir de penser*.

10. *Ibid.*, les deux premiers volumes sont intitulés *zawen*.

11. YAN, 2010b, p. 83.

12. *Ibid.*, p. 88.

notre vie sociale grâce à la narration savoureuse et au raisonnement rigoureux de l'auteur. Si l'efficacité et l'humeur belliqueuse sont les marques de fabrique d'une partie des essais de Lu Xun, l'écriture de Wang Xiaobo est en général démonstrative, voire pédagogique. Il cherche souvent à montrer son esprit et son intelligence à travers un grand nombre de références ou de citations. Dans ses essais les plus représentatifs, l'auteur livre ses réflexions sur les débats intellectuels dans le contexte de l'économie de marché des années 1990, lesquels portent sur le destin de la culture chinoise et sur la mission séculaire des lettrés chinois. Ces réflexions sérieuses, mais non dépourvues d'humour, élèvent ses écrits bien au-dessus du niveau moyen des chroniques ordinaires de la presse des années 1990 et leur permettent de continuer à circuler de nos jours sous forme de recueils.

Les essais de Wang Xiaobo relèvent donc de la littérature narrative, réflexive et argumentative. La majorité d'entre eux incarnent une pensée libre. Certains critiques chinois tels que Fang Wei 房伟¹³ affirment qu'un lien généalogique unit Lu Xun à Wang Xiaobo. Toutefois si Lu Xun a eu une influence indéniable sur les générations suivantes compte tenu de la large diffusion de certains de ses textes, les essais de Wang Xiaobo affichent une évolution des stratégies discursives. L'auteur lui-même a exprimé son admiration pour Bertrand Russell (1872-1970), logicien et mathématicien anglais, dont il apprécie la vision du plaisir et la pensée libre. Bien que Wang Xiaobo ne se soit jamais réclamé d'écrivains chinois, si ce n'est qu'il tient en haute estime le poète Mu Dan 穆旦¹⁴, ses essais peuvent avoir un double héritage spirituel, celui de Lu Xun pour son engagement social et celui de Zhou Zuoren 周作人 (1885-1967) partisan du « refuge de l'expression individuelle » dans la littérature¹⁵. Wang Xiaobo a essayé lui aussi de se réfugier dans la littérature, qui lui a permis de concrétiser son droit à l'expression. L'auteur écrit dans son essai « La Majorité silencieuse » que la littérature est de la nature du « yin 阴 », ce qui lui confère la capacité d'attaquer le monde dominant du « yang 阳¹⁶ ». La démarche de Wang Xiaobo semble passive, mais elle est positive dans un pays où aucun contrepoids au Parti communiste chinois n'existe. Pour que la majorité silencieuse rompe son silence, il faudrait laisser entendre les différentes voix en renonçant à la pensée unique, censée être la meilleure. Wang Xiaobo a rompu son silence dans les années 1990 et ses réalisations dans la catégorie de

13. FANG, 2006.

14. Pseudonyme de Zha Liangzheng 查良铮 (1918-1977), membre du courant poétique *Jiuye* 九叶 Neuf feuilles et traducteur de la poésie russe et anglaise. Il a notamment traduit des poèmes de Pouchkine, dont le célèbre « *Qingtong qishi* 青铜骑士 Le Cavalier de bronze ».

15. BÊ DUC, 2010.

16. WANG, 2007a, p. 11.

l'essai peuvent s'expliquer d'une part par son parcours et d'autre part par sa double identité de romancier et d'intellectuel.

Nous allons donc d'abord présenter la biobibliographie de l'auteur, suivie d'une présentation du contexte de ses essais, avant d'illustrer l'art narratif, réflexif et argumentatif du romancier Wang Xiaobo en nous appuyant notamment sur deux essais représentatifs respectivement publiés en 1995 dans *Dushu* 读书 (*Lire*) et en 1996 dans *Sanlian shenghuo zhoukan* 三联生活周刊 (*La Vie Sanlian*) : *Hualazimo xinshi wenti* 花刺子模信使问题 (Le Dilemme du messager de Kharezem) et *Yi zhi teli duxing de zhu* 一只特立独行的猪 (Un cochon insolite)¹⁷. Ces deux essais nous permettront de saisir certaines idées et procédés d'écriture de leur auteur.

BIOBIBLIOGRAPHIE DE L'AUTEUR

188
Wang Xiaobo est né en 1952 à Pékin dans une famille d'intellectuels ; son père est un logicien célèbre que Mao Zedong 毛泽东 (1893-1976) a reçu une fois. À l'âge de 17 ans, sur une impulsion digne d'un adepte du romantisme révolutionnaire, Wang Xiaobo choisit de partir au Yunnan pour y être rééduqué par les paysans et il y perdit vite ses illusions. Tombé malade, il rentre à Pékin en 1973 pour travailler comme ouvrier avant d'être obligé de repartir à la campagne, dans la province du Shandong. En 1978, il intègre l'université du Peuple à Pékin, puis part en 1984 pour les États-Unis, où se trouvait déjà son épouse Li Yinhe 李银河, une sociologue de renom. Pendant son séjour aux États-Unis, il prépare un Master de littérature jusqu'en 1988 au Centre d'études orientales de l'université de Pittsburgh. Il y suit également l'enseignement de l'historien bouddhiste taïwanais Xu Zhuoyun 许倬云 (1930-). Xu recommandera plus tard le court roman de Wang Xiaobo *Huangjin shidai* 黄金时代 *L'Âge d'or*¹⁸ au journal taïwanais *Lianhe*, qui lui décernera en 1991 son prix du meilleur roman. De retour en Chine, Wang Xiaobo enseigne à l'université de Pékin et à l'université du Peuple avant de démissionner en 1992 pour devenir écrivain indépendant.

De son vivant, Wang Xiaobo était inconnu du grand public en tant que romancier. *L'Âge d'or* est sorti en Chine populaire en 1994 deux ans après sa publication à Taiwan et à Hongkong. En sus des difficultés de publication dues à ses descriptions audacieuses et directes de la sexualité, la distribution de ce roman imprimé souffrit de l'interdiction qui avait été faite à son auteur de « participer à des salons du livre, de profiter des promotions quelles qu'elles

17. *Ibid.*, p. 34-38 et p. 129-131.

18. WANG, 2000.

soient et d'entrer dans le réseau de distribution en librairie¹⁹ ». La même année Wang Xiaobo décrocha une deuxième fois le prix du meilleur roman décerné par le *Journal Lianhe* pour son court roman *Weilai shijie* 未来世界 *Le Monde futur*²⁰. La notoriété de ces romans ainsi que celle de son auteur n'ont pas pour autant décollé et sont restées malheureusement cantonnées au sein d'un petit groupe de gens : quelques critiques littéraires et éditeurs ainsi que les amis du couple. Les lecteurs de la Chine continentale ont commencé à découvrir le romancier Wang Xiaobo seulement après sa mort subite suite à une crise cardiaque en 1997. L'ensemble de ses courts romans les plus importants a été publié un mois après son décès. C'était la *Trilogie des temps*, à savoir *Qingtong shidai* 青铜时代 (*L'Âge de bronze*), *Huangjin shidai* 黄金时代 (*L'Âge d'or*) et *Baiyin shidai* 白银时代 (*L'Âge d'argent*).

Toutefois, Wang Xiaobo a joui de son vivant d'une certaine notoriété auprès des éditeurs en tant qu'essayiste. Les deux premiers volumes de la dernière édition des œuvres complètes de Wang Xiaobo recensent cent trente-huit essais, publiés à l'origine entre 1994 et 1997 dans des revues culturelles. Parmi elles, on trouve la revue mensuelle *Lire* déjà mentionnée, *Dongfang* 东方 (*Orient*), *Xianggang wenxue* 香港文学 (*Littérature de Hong Kong*), *Xianggang bishui* 香港笔荟 (*Penclub de Hong Kong*), *Chuban Guangjiao* 出版广角 (*Zoom sur les éditions*), *Bolan qunshu* 博览群书 (*Revue mensuelle des livres*), *Zhonghua dushu bao* 中华读书报 (*Journal des lectures de Chine*)²¹, etc.

Il est important de signaler que parmi toutes ces revues, *Lire*, mensuel créé en 1979 par la maison d'éditions *Sanlian Shudian* 三联书店²² (Librairie Sanlian), est une revue appréciée par les intellectuels chinois. Comme Wang Meng 王蒙 (1934-), écrivain et ancien ministre chinois de la culture, l'a très bien résumé, « *Keyi bu dushu, dan bu keyi bu du Dushu* 可以不读书, 但不可以不读“读书” » (Il se peut qu'on ne lise pas, mais il est impossible qu'on ne lise pas *Lire*). La revue se focalise sur les critiques de livres et l'introduction des nouveaux courants de pensée, toutes disciplines confondues. Quelques essais majeurs de Wang Xiaobo ont été publiés dans cette revue, à savoir : « *Siwei de lequ* 思维的乐趣 » (Le Plaisir de penser, *Lire*, n° 4, 1994), « *Le Dilemme du messager de Kharezem* » (*Lire*, n° 3, 1995), et « *Zhihui yu guoxue* 智慧与国学 » (La Sagesse et la culture chinoise) (*Lire*, n° 11, 1995).

19. HAN, 2009, p. 259.

20. WANG, 2013.

21. Ces deux dernières revues sont affiliées aux éditions du *Quotidien Clarté*.

22. *Sanlian* 三联 (trois volets) désigne trois thématiques préférées de la revue, à savoir la vie, la lecture et les nouveaux savoirs.

La librairie Sanlian a lancé le 14 janvier 1995 la revue *La Vie Sanlian*, inspirée par l'hebdomadaire des années 1920 *Shenghuo zhoukan* 生活周刊 *La Vie*. *La Vie Sanlian* se veut en effet un *Time* version chinoise, témoin des changements du temps et des mœurs. Généraliste, il couvre des sujets relatifs aux actualités sociales, culturelles, scientifiques et économiques. La revue d'abord mensuelle, puis bimensuelle, enfin devenue en 2006 hebdomadaire, a adopté un style d'écriture allègre pour parler de thèmes sérieux susceptibles d'intéresser des lecteurs de la classe moyenne. Le tirage de *La Vie Sanlian* atteint aujourd'hui 800 000 exemplaires.

Dès le mois de décembre 1995, Wang Xiaobo a commencé à écrire régulièrement des articles pour cette revue et a animé sa propre chronique durant les années 1996 et 1997. Cette chronique s'intitule « *wansheng xiantan* 晚生闲谈 » (les causeries d'un jeune disciple). Clin d'œil à l'expression idiomatique chinoise « *laosheng changtan* 老生常谈 » (les clichés répétés par un ancien), ce nom donne le ton des essais que Wang Xiaobo a écrits pour la revue : les sujets qu'il choisit peuvent sembler au premier abord banals, mais l'auteur livre à la fin des réflexions sur l'histoire et la culture chinoises. Inspirés souvent de ses propres expériences vécues, que ce soit celles de la Révolution culturelle (1966-1976) ou des années passées aux États-Unis, ses essais sont des expressions personnelles dans l'espace public. Chaque essai doit répondre à des contraintes matérielles telles que les considérations de délai et le format imposé, le texte, accompagné d'une illustration humoristique, devant tenir dans une page de la revue.

En 1996, Wang Xiaobo a publié son premier recueil d'essais intitulé *Le Plaisir de penser* chez Beiyue chubanshe 北岳出版社 (Éditions Beiyue), l'éditeur chinois de son court roman *L'Âge d'or*. Après sa mort, les essais de Wang Xiaobo ont été publiés par plusieurs maisons d'édition en peu de temps. En mai 1997 paraît *Wo de jingshen jiayuan : Wang Xiaobo zixuan zawen ji* 我的精神家园：王小波自选杂文集 (*Mon jardin spirituel : recueil d'essais choisis par Wang Xiaobo*)²³ ; puis, en octobre 1997, *Chenmo de daduoshu : Wang Xiaobo zawen suibi quanbian* 沉默的大多数：王小波杂文随笔全编 (*La Majorité silencieuse : recueil intégral des essais de Wang Xiaobo*)²⁴. En 2007, les *Cœuvres complètes de Wang Xiaobo* reprennent en deux tomes les essais de l'auteur. Enfin, en 2012, le premier recueil en français de neuf essais de Wang Xiaobo, intitulé *La Majorité silencieuse et autres essais*, paraît aux éditions You Feng²⁵.

23. WANG, 1997.

24. WANG, 2007 (1997).

25. WANG, 2012.

Tout cela témoigne du succès éclatant des essais de Wang Xiaobo. De son vivant, l'auteur fut même victime de ce succès, qui lui valut d'être harcelé par la presse. Zhu Xiaofeng 祝晓风, alors éditeur du *Journal des lectures de Chine*, se souvient que la presse s'arrachait tout ce que Wang Xiaobo écrivait entre 1994 et 1997²⁶. Las de ces sollicitations, Wang Xiaobo demanda à Zhu Wei 朱伟, l'éditeur en chef de *La Vie Sanlian*, d'interrompre sa chronique afin qu'il puisse se consacrer entièrement à l'écriture de ses romans. En effet, l'art romanesque était la véritable passion de Wang Xiaobo. Cela explique la présence de nombreux récits savoureux dans ses essais. L'art narratif du romancier Wang Xiaobo finit par contribuer au succès de ses essais en ajoutant une nouvelle dimension discursive à cette littérature réflexive et argumentative qu'est l'essai.

LA NOUVELLE VAGUE DE « FIÈVRE CULTURALISTE » DES ANNÉES 1990

Pour comprendre les stratégies discursives de Wang Xiaobo, il est indispensable de se replonger dans le contexte intellectuel des années 1990 marqué entre autres par une nouvelle vague de « fièvre culturaliste » : à l'époque, plusieurs débats ont eu lieu en Chine, dont le débat autour de « l'esprit de l'humanisme » (*renwen jingshen* 人文精神)²⁷, lancé par des universitaires de Shanghai entre 1993 et 1995 en réponse à la crise traversée par les sciences humaines en Chine. Notons qu'une première vague de « fièvre culturaliste » était survenue dans les années 1980. Son objectif était de réfléchir sur l'avenir de la société chinoise, qui venait de sortir des années sombres de la Révolution culturelle, par le biais d'une critique axée sur la culture. Des penseurs ou philosophes chinois cherchaient alors à reconstruire une nouvelle identité chinoise qui devait permettre à ce pays gigantesque longtemps replié sur lui-même de s'intégrer dans le monde. Certains s'inspiraient de modèles empruntés à l'Occident moderne, d'autres de la Chine antique. Avec cette première « fièvre culturaliste », sont apparues de nombreuses traductions de courants de pensée occidentaux et des ouvrages de réflexion sur l'histoire de la culture et de l'art chinois. Citons par exemple les ouvrages du philosophe Li Zehou 李泽厚 (1930-2021) consacrés à l'histoire

26. *Quotidien Clarté*, « Yi ge bianji shi nian hou dui Wang Xiaobo de huiyi 一个编辑十年后对王小波的回憶 » [Dix ans après, le souvenir de Wang Xiaobo par un éditeur].

27. Ce sujet a été lancé pour la première fois par Wang Xiaoming 王晓明, Chen Sihe 陈思和 et Li Jie 李劫. Les débats ont démarré avec une conversation entre cinq universitaires que Wang Xiaoming a retracée dans son article intitulé « Kuangye shang de feixu – Wenxue he renwen jingshen de weiji 旷野上的废墟 - 文学和人文精神的危机 » [La ruine dans la nature sauvage - La crise de la littérature et de l'esprit de l'humanisme], *Shanghai Wenxue*, n° 6, 1993.

de la pensée chinoise de l'Antiquité à nos jours²⁸ et à l'histoire de l'art chinois²⁹. Un autre ouvrage majeur est *Shi yu Zhongguo wenhua* 士与中国文化³⁰ *Les lettrés et la culture chinoise*, dont l'auteur est le célèbre néoconfucianiste sino-américain Yu Yingshi 余英时 (1930-2021). Yu remonte jusqu'à l'époque *Chunqiu* (Printemps et Automnes) pour expliquer la formation de la catégorie des lettrés chinois ainsi que leur évolution durant les deux mille ans suivants. La compréhension de la tradition des lettrés permet en effet de mieux saisir le fonctionnement politique de la société chinoise moderne. En fin de compte, cette première vague de « fièvre culturaliste » a été plutôt fructueuse aux yeux de Wang Xiaobo, qui a écrit lui-même des essais à propos de la nature des lettrés ou intellectuels chinois, par exemple « Junzi de zunyan 君子的尊严 » [La dignité de l'homme de bien]. En revanche, l'auteur s'est montré très négatif face à la nouvelle vague de « fièvre culturaliste » des années 1990, qui lançait un appel à « reconstruire l'esprit de l'humanisme ». Pour Wang Xiaobo, cette nouvelle « fièvre culturaliste » est surtout basée sur un point de vue exagérément moralisateur. Si l'auteur n'a pas participé aux débats de manière frontale, il a donné son point de vue entre 1995 et 1996 sur le prétendu « esprit de l'humanisme » et a signalé le danger de ce genre de fièvre dans son essai « Wo kan wenhua re 我看文化热 » (Mon point de vue sur la fièvre culturaliste).

这次热的文化，乃是一种操守，要求大家洁身自好，不要受物欲的玷污³¹。

Cette nouvelle vague culturaliste n'est autre qu'une ascèse qui exige de chacun une introspection morale et une résistance aux tentations matérielles.

En effet, le nouveau débat culturel des années 1990 porte principalement sur les rapports entre la littérature et l'économie de marché. Et durant ce débat l'écrivain Wang Shuo 王朔 (1958-)³² dont l'écriture était qualifiée de « littérature de voyou » (*pizi wenxue* 痞子文学), est devenu une des cibles de la critique. Contre l'opinion générale des intellectuels chinois, Wang Xiaobo

28. LI, 2017 (1979-1981).

29. LI, 2014 (1981).

30. YU, 2013.

31. WANG, 2007a, p. 65.

32. Dès 1988 a eu lieu un « phénomène Wang Shuo », conséquence du grand succès de cet écrivain reconverti en homme de télé et de cinéma. Cette année-là trois films adaptés des romans de cet écrivain pékinois sont sortis successivement. Entre 1988 et 1991, huit films adaptés ou écrits par Wang Shuo sont sortis.

a défendu Wang Shuo et a reconnu la valeur de certaines œuvres de ce dernier dans l'essai intitulé « Wang Shuo de zuopin 王朔的作品 » (Les œuvres de Wang Shuo)³³. Ce n'est pas ici le lieu de débattre des raisons pour lesquelles les romans de Wang Shuo ainsi que les séries télévisées qu'il a produites ont remporté un tel succès public dans les années 1980 et 1990. Wang Shuo lui-même a fourni plus tard à ce sujet une réponse simple mais assez claire : la Chine a besoin de produits culturels destinés au grand public, autrement dit d'une « culture de grande consommation » (*dazhong wenhua* 大众文化)³⁴. Farouche défenseur de la diversité culturelle, Wang Xiaobo est visiblement d'accord avec ce point de vue, sans pour cela avoir choisi lui-même cette culture comme positionnement de sa propre écriture romanesque. Dans son essai intitulé « Mon jardin spirituel », Wang Xiaobo, alors lui-même en dehors du système, a défendu Wang Shuo, sans le citer nommément, en préconisant la diversité culturelle et une « compétition équitable » (*gongping jingzheng* 公平竞争) :

我不大会下列说法的深奥之处：要重建精神家园，恢复人文精神，就要灭掉一切俗人——其中首先要灭的，就是风头正健的俗人³⁵。

Je n'arrive pas à comprendre le sens profond de l'opinion suivante : afin de reconstruire le jardin spirituel et de restaurer l'esprit de l'humanisme, il faudrait éradiquer tout homme vulgaire et notamment les hommes vulgaires en vogue.

Dans son essai « Le Plaisir de penser », Wang Xiaobo invite ceux qui appellent à la reconstruction d'une idéologie unique à s'examiner devant trois miroirs : l'histoire de la Chine, les cultures étrangères et enfin « la majorité silencieuse ». Ceux qui font partie de « la majorité silencieuse », lui compris, n'ont pas besoin qu'on leur inculque des idées sur la vie car ils sont capables de réfléchir et de bâtir eux-mêmes leur vie. Même si à première vue, une culture donnée, c'est-à-dire un ensemble de croyances et de vérités, semble avoir toujours raison notamment lorsqu'elle est transmise aux jeunes dont la capacité de discernement n'est pas encore bien développée, elle ne doit pas être imposée à l'esprit sous une forme dogmatique, car le but de toutes les cultures doit être d'apporter à l'esprit des possibilités de penser, de juger et de discerner plus tard ces vérités au lieu d'enseigner des vérités figées.

33. WANG, 2007a, p. 210.

34. WANG SHUO, 2000.

35. WANG, 2007b, p. 224.

Comme nous l'avons rappelé, dès 1992, Wang Xiaobo est devenu un écrivain indépendant vivant entièrement de sa plume. C'est aussi un écrivain qui revendique un esprit libre malgré la double censure, celle des autorités politiques et celle de l'économie de marché. L'auteur indique qu'il écrit pour le plaisir de penser. Et il expose sa pensée sur un ton tantôt allègre tantôt ironique, sans aucune intention moralisatrice. De son vivant, Wang Xiaobo s'est réclamé des libéraux et il a montré à travers ses essais sur quelle base est construit son jardin spirituel. L'auteur souligne que l'on ne peut pas se servir des méthodes scientifiques pour justifier ses propres points de vue dans le domaine éthique³⁶, mais il n'en estime pas moins, notamment vers la fin de sa vie, que les adultes ont le devoir de dire la vérité et de montrer ainsi l'exemple à leurs cadets, même si la prise de parole peut être un geste dangereux voire idiot, car la sagesse chinoise recommande de garder le silence pour se préserver³⁷.

Outre le contexte culturel et intellectuel des années 1990, le positionnement et le lectorat de la presse ont aussi un impact sur la longueur (par exemple une page illustrée pour *La Vie Sanlian*) et le ton (plutôt léger pour toucher un large public) des essais de Wang Xiaobo. Toutefois, de manière générale, les réflexions et les critiques de l'auteur restent cohérentes quel que soit le lieu où il publie. Notons que la classe moyenne chinoise s'est désintéressée de la vie politique après le mouvement des étudiants en 1989 : la liberté et la recherche du plaisir semblent l'inspirer plus que la revendication de la démocratie.

Dans ce contexte, les thèmes principaux des essais de Wang Xiaobo que l'on trouve notamment dans les revues élitistes sont les suivants : l'association entre l'absolutisme et le mensonge, le conscient et l'inconscient, l'abrutissement et l'ignorance ; la mission séculaire des intellectuels dans l'histoire et leur positionnement dans l'économie de marché ; le refus de l'inculcation de la pensée unique, le refus de laisser les autres disposer de sa vie (*shezhi shenghuo* 设置生活³⁸) et enfin l'éloge de la sagesse de l'homme, qui consiste surtout dans le bon sens et le discernement. « Le Dilemme du messager de Kharezm » et « Un cochon insolite » nous serviront d'exemples pour illustrer les stratégies discursives de l'auteur en réponse au contexte culturel et intellectuel des années 1990 décrit plus haut.

36. WANG, 2007a, p. 1. Préface au *Plaisir de penser* (1995).

37. WANG, 2007b, p. 1-3. La préface a été écrite le 20 mars 1997, trois semaines avant la mort subite de l'auteur.

38. WANG, 2007a, p. 129.

TROIS STRATÉGIES DISCURSIVES À TRAVERS DEUX ESSAIS

« Le Dilemme du messager de Kharezem » a été publié pour la première fois dans la revue *Lire* en 1995, à côté des essais d'auteurs de renom tels que Wang Meng et Liu Xinwu 刘心武 (1942-). Cet essai illustre parfaitement l'art narratif et argumentatif de l'auteur qui s'appuie sur trois stratégies discursives, à savoir l'utilisation fréquente de références et le recours à des anecdotes réelles ou fictives (art narratif) ; le raisonnement, fondé sur la logique et le bon sens (art argumentatif) ; enfin un ton satirique, ironique et humoristique.

Dès le début de ce texte d'environ 3800 caractères, d'une longueur moyenne si on le compare avec ses autres essais, l'auteur raconte une anecdote sur l'ancien royaume de Kharezem, situé dans l'Ouzbékistan d'aujourd'hui :

据野史记载，中亚古国花刺子模有一古怪的风俗，凡是给君王带来好消息的信使，就会得到提升，给君王带来坏消息的人则会被送去喂老虎。于是将帅出征在外，凡麾下将士有功，就派他们给君王送好消息，使他们得到提升；有罪，则派去送坏消息，顺便给国王的老虎送去食物³⁹。

D'après un récit pseudo-historique, le Royaume de Kharezem situé en Asie centrale avait une coutume étrange : les messagers qui apportaient de bonnes nouvelles au roi recevaient une promotion, tandis que ceux qui lui apportaient de mauvaises nouvelles devenaient la proie du tigre de sa majesté. Ainsi, les généraux qui se battaient à la frontière demandaient à leurs guerriers méritants d'être messagers de bonnes nouvelles afin que leur promotion puisse se concrétiser, tandis que les fautifs étaient envoyés pour apporter de mauvaises nouvelles au roi et finissaient donc dans la gueule du tigre.

Peu importe si le Royaume de Kharezem a réellement connu cette coutume, poursuit l'auteur, l'essentiel est la morale livrée par cette anecdote. L'auteur admet qu'en racontant cette histoire, il avait bien une intention qu'il ne révèle pas tout de suite. Et il en induit le raisonnement suivant : tuer le messager de mauvaises nouvelles ne permet pas d'éradiquer les mauvaises nouvelles. Ce qui relève du bon sens. L'auteur enchaîne tout de suite avec la narration d'une autre anecdote, cette fois-ci véridique, qu'il a vécue lui-même avec son épouse Li Yinhe lors de la publication de leur étude sur l'homosexualité en Chine. Il en tire donc la première conclusion :

39. *Ibid.*, p. 34.

对于学者来说，研究的结论会不会累及自身，是个带有根本性的问题。这主要取决于在学者周围有没有花刺子模君王类的人⁴⁰。

Pour les chercheurs, il est primordial de savoir quelle conséquence les résultats de leur recherche peuvent avoir sur leur vie. En fait, tout dépend s'il existe dans leur entourage des gens semblables au roi du Royaume de Kharezm.

Pour l'auteur, l'absolutisme a toujours raison, et les messagers peuvent choisir d'être des « malins » (*congming ren* 聪明人) et savoir tirer profit de la situation périlleuse sans se mettre en danger. Le « malin » de Wang Xiaobo nous fait penser à celui que Lu Xun a dépeint dans un essai ou plutôt une fable, « Congming ren he shazi he nucai 聪明人和傻子和奴才 »⁴¹ (Le malin, l'idiot et l'homme servile). On y trouve trois portraits de Chinois : le malin exprime sa compassion pour l'homme servile sans pour autant l'aider à changer sa situation ; l'idiot quant à lui passe réellement à l'acte pour libérer l'homme servile de sa chambre aveugle en perçant un mur. À ce moment précis, l'homme servile fait volte-face et dénonce l'idiot en l'accusant de cambriolage. Puis une bande d'hommes serviles se mettent à battre l'idiot. Le malin intervient lui aussi en félicitant l'homme servile d'avoir bien réagi. Au temps de Wang Xiaobo et même de nos jours en Chine, il existe toujours beaucoup de « malins » et d'« hommes serviles » ; rares sont les « idiots ». En racontant des anecdotes fictionnelles ou réelles, Wang Xiaobo entre dans le vif de son sujet et répond à la question déjà posée lors du grand débat des intellectuels autour de « l'esprit de l'humanisme » : pourquoi donc les sciences humaines sont-elles en crise en Chine ?

En fait, le raisonnement de Wang Xiaobo s'emboîte avec les anecdotes racontées. D'abord, l'auteur met en parallèle les messagers de Kharezm et les intellectuels contemporains pour signifier que les conclusions des chercheurs sont toujours récompensées quand elles sont positives. Selon l'auteur, de nombreux chercheurs en sciences humaines veulent donc être des messagers de « bonnes nouvelles », c'est pourquoi certains parmi eux affirment que la civilisation chinoise est la meilleure et qu'elle sera l'avenir du monde. L'auteur cite toutefois des messagers de « mauvaises nouvelles », tels que Ma Yinchu 马寅初 (1882-1982), éminent économiste chinois qui a soulevé en 1957 le problème de la croissance démographique en Chine, et donc plus de 200 articles, parus entre avril 1958 et octobre 1959, dénoncèrent la « xin renkou lun 新人

40. *Ibid.* p. 35.

41. Lu, 1926.

口论 » (nouvelle théorie de la population⁴²). Ce dernier fait partie donc des rares « idiots » qui ont existé. Ensuite, l'auteur met en lumière les causes de la crise des sciences humaines tant débattues par certains universitaires qui se sont pourtant trompés sur l'essentiel. Pour Wang Xiaobo, la crise provient en réalité de la peur de la répression politique et de la prise en compte de l'intérêt économique. Face aux autorités, les intellectuels chinois doivent choisir d'être des « malins » ou des « idiots sérieux » et à cause des lois de l'économie de marché, ils doivent aussi choisir le sujet de leurs études en fonction du profit susceptible d'être généré par leur recherche. Si l'on pouvait faire ses recherches librement tout en gagnant sa vie dignement, il n'y aurait plus de crise. L'auteur tire alors sa deuxième conclusion : les messagers de Kharezem deviennent tôt ou tard des « malins », puisque la liberté d'expression est absente et qu'ils doivent s'adapter à la réalité, tout comme les chercheurs chinois d'aujourd'hui. Voilà pourquoi les sciences humaines sont en crise en Chine.

Wang Xiaobo étend par la suite cette dernière conclusion à tous les intellectuels, des « malins » potentiels. Sur un ton ironique voire satirique, l'auteur met en cause l'intelligentsia chinoise. Pour l'auteur, les chercheurs ou les intellectuels sont en fin de compte des producteurs d'informations. Trois procédés existent pour leur permettre de mener à bien leur mission : *primo*, rechercher la vérité puis la publier ; *secundo*, réécrire les informations déjà publiées ; *tertio*, inventer des informations. La première façon d'agir est la plus laborieuse : pour l'auteur, Russell, qui a laissé derrière lui une histoire de la philosophie occidentale (*A History of Western Philosophy*) est exemplaire⁴³. La deuxième a quant à elle de nombreux adeptes : la majorité des intellectuels chinois, voire des hommes intègres tels que l'historien Feng Youlan 冯友兰 (1895-1990), relèvent de cette catégorie d'après l'auteur. En effet, Feng s'est attaché à réinterpréter ses travaux antérieurs et la philosophie chinoise en général à travers le prisme de la pensée marxiste, devenue l'idéologie orthodoxe de la Chine continentale sous le règne de Mao Zedong. Il est même allé jusqu'à dénoncer Confucius au cours des dernières années de la Révolution culturelle. Enfin, la dernière façon de fabriquer des informations est la plus rentable et la plus simple, et elle est pour cela recherchée par les hommes de peu. Wang Xiaobo a cité notamment l'exemple de Lin Biao 林彪 (1907-1971), militaire et homme politique. Avant d'être déchu en tant que successeur désigné par Mao Zedong, Lin Biao s'est acharné dès 1959 à promouvoir la

42. CHEVRIER, <http://maitron-en-ligne.univ-paris1.fr/spip.php?article184366>.

43. Russell est d'ailleurs admiré par bien d'autres intellectuels chinois grâce à sa sympathie envers la Chine dans les années 1920. Dans son livre *The Problem of China*, publié en 1922, Russell essaya de présenter la Chine aux Européens avec un regard proche de celui des Chinois. Il rédigea également entre 1958 et 1959 un petit livre de vulgarisation intitulé *Wisdom of the West* (*La Sagesse de l'Occident*) dédié à Mao Zedong. Voir XU, 2010.

pensée de Mao au sein de l'armée chinoise et a fait éditer les *Mao zhuxi yulu* 毛主席语录 (*Citations du Président Mao*) en 1961⁴⁴.

Ces trois façons de produire des informations sont liées au système de la censure et à l'interférence de l'idéologie dominante dans les travaux intellectuels. Wang Xiaobo souligne que les autorités chinoises ne sont plus du type de la tyrannie cruelle incarnée par le roi du royaume de Kharezem : elles essaient de rééduquer leurs messagers, qui finissent par devenir incapables de distinguer le vrai du faux. Dans ce contexte-là, la vraie question à débattre n'est pas la restauration de « l'esprit de l'humanisme », mais plutôt de savoir quel « esprit de l'humanisme » il convient de restaurer. Pour Wang Xiaobo, peu d'intellectuels d'aujourd'hui sont à la hauteur de Ma Yinchu, chercheur qui ose braver la tyrannie en disant la vérité.

Dans cet essai, Wang Xiaobo se montre plutôt cynique, voire pessimiste, face à la crise des sciences humaines en Chine. En tant que « Mozi de xuetu 墨子的学徒 »⁴⁵ (disciple de Mozi), il hérite non seulement l'esprit logique et scientifique de ce maître de l'Antiquité chinoise, mais aussi son franc-parler à propos de l'intérêt matériel. Pour l'auteur, la raison est essentielle dans la vie des intellectuels, même si parfois ils sont conduits à faire des compromis face à la domination de la pensée unique, et à placer la raison au même niveau que la croyance, en l'occurrence au niveau de l'idéologie d'État.

Ainsi Wang Xiaobo préconise-t-il « la diversité » dans ses essais tout en citant inlassablement Russell – « la diversité, source du bonheur⁴⁶ ». En effet, si la diversité est inexistante, les individus seront contraints par l'offre des choix même si l'État n'impose pas sa conception du bien. Par conséquent, la liberté de chacun est primordiale pour la diversité. « Un cochon insolite » illustre justement la recherche de la liberté individuelle.

« UN COCHON INSOLITE⁴⁷ »

« Un cochon insolite » peut également être considéré comme une fable. Cet essai brillant publié en 1996 dans *La Vie Sanlian* raconte l'histoire du « frère

44. NIVELLE, 2016.

45. Maître Mo (468 - 376 av. J.-C.), penseur, éducateur, scientifique et stratège militaire, auteur du traité *Mozi* 墨子.

46. Traduction à partir de la citation en chinois faite par Wang Xiaobo. La citation originelle de Russell : “Diversity is essential to happiness and in Utopia there is hardly any. This is a defect in all planned social systems” (*History of Western Philosophy*).

47. WANG, 2013, p. 106-115. La traduction française des deux extraits cités ici s'est inspirée de la traduction existante « Un cochon pas comme les autres », avec toutefois une légère modification pour être encore plus proche du texte de départ.

cochon » que le narrateur a rencontré à la campagne où il séjournait en tant que jeune instruit durant la Révolution culturelle. Par rapport à ses congénères, ce cochon a plusieurs traits particuliers :

长得又黑又瘦，两眼炯炯有光。这家伙像山羊一样敏捷，一米高的猪栏一跳就过⁴⁸，。。。

Il était noir, émacié et ses yeux brillaient d'un vif éclat. Ce gaillard était aussi lesté qu'un bouquetin et il franchissait d'un seul bond la barrière d'un mètre de haut qui entourait la porcherie...

Tous les jeunes instruits qui l'ont nourri l'apprécient et aiment son allure insolite. Au contraire, les paysans et les dirigeants le détestent, et vont jusqu'à décider de l'éliminer, mais il parvient sans mal à échapper à leurs poursuites et vit dès lors librement dans la nature. Le narrateur conclut son récit sur les réflexions suivantes :

我已经四十岁了，除了这只猪，还没见过谁敢于如此无视对生活的设置。相反我倒见过很多想要设置别人生活的人，还有对被设置的生活安之若素的人。因为这个缘故，我一直怀念这只特立独行的猪⁴⁹。

J'ai déjà quarante ans, et hormis ce cochon, je n'ai jamais vu qui que ce soit oser ainsi défier ceux qui prétendent disposer de sa vie. Au contraire, j'ai vu beaucoup de gens qui voulaient disposer de la vie des autres, ou bien qui trouvaient normal qu'on dispose de la leur. Pour cette raison, je pense toujours à ce cochon insolite.

Cet essai digne d'une fable exprime subtilement le thème de la recherche de la liberté à travers la métaphore zoologique. D'abord, on observe le contraste entre ce « frère cochon » et les humains : la plupart des gens, comme d'ailleurs la plupart des porcs, vivent une existence formatée et ils s'y sont habitués. Cette situation n'est pas propre à la Révolution culturelle et peut se rencontrer à tout moment. Toutefois, il peut aussi y avoir à tout moment une résistance à cette vie configurée et banalisée. C'est le cas de ce cochon insolite. Il ridiculise et irrite les humains par son manque de discipline ; il a réussi à se libérer lui-même de sa vie de porc formatée par l'homme grâce à son courage et à son intelligence. Cependant, lorsque le « frère cochon » était en danger, entouré

48. WANG, 2007a, p. 129.

49. *Ibid.*, p. 131.

par des chasseurs hostiles, le narrateur était plongé dans un dilemme : se battre aux côtés du cochon ou se plier à la volonté de son supérieur. Il a choisi de ne pas aider son « frère cochon », décidant ainsi d'agir comme un « malin » malgré sa culpabilité. Cela montre à quel point la volonté rebelle peut être fragile lorsqu'il faut passer à l'acte. Les comparaisons entre le cochon et les humains nous permettent donc de réfléchir sur la nature et la condition de l'homme.

« Un cochon insolite » a connu un grand succès à sa publication. Ce texte est devenu un des essais les plus représentatifs et les plus cités de l'auteur après sa mort. Ce cochon que l'auteur considère comme un « frère » est en fin de compte une métaphore de l'homme libre. À la fin de cet essai, l'auteur critique ceux qui essaient de « disposer de » la vie des autres, et déplore l'inconscience ou l'indifférence de ceux qui jugent normal qu'on dispose de leur vie. On retrouve ici le portrait de « l'homme servile » de Lu Xun. Ce « frère cochon » peut aussi être considéré comme un *alter ego* de Wang Xiaobo, qui ne cesse de réclamer dans ses essais au nom de la majorité silencieuse le plaisir de penser et la liberté de penser.

Enfin, cet essai est agréable à lire grâce à son ton allègre et humoristique, la troisième stratégie discursive mentionnée plus haut, et aux descriptions vivantes des comportements extraordinaires du cochon. Est-ce que ce cochon insolite a réellement existé ? Cela importe peu. En effet, le fictif et le réel se rejoignent fréquemment dans les essais du romancier Wang Xiaobo. Certes, l'insertion d'éléments fictionnels dans la prose non fictionnelle est un procédé qu'on trouve déjà chez des écrivains tels que Wang Zengqi 汪曾祺 (1920-1997), cependant rares sont les écrivains qui utilisent l'art narratif fictionnel dans leurs essais. Les essais mêlant la réalité à l'affabulation ont en revanche des précédents dans l'œuvre de Lu Xun.

En conclusion, la maîtrise de l'art narratif et argumentatif dont témoignent les essais de Wang Xiaobo, ainsi que leur ton humoristique, ont permis à l'écrivain de remporter la palme chez les intellectuels libéraux dans les années 1990 et auprès des lecteurs de la classe moyenne, dans une société qui s'était détournée des passions politiques. Son succès a été renforcé après son décès par les contributions des intellectuels libéraux tels que Xu Jilin 许纪霖 (1957-) et Qin Hui 秦晖 (1953-). Par ailleurs, le ton ironique et anti-moralisateur de ses essais, ainsi que son esprit libre et subversif remettant en question toutes les valeurs héritées du passé, ont trouvé des échos dans les générations suivantes. Au-delà de ses réflexions portant sur le rôle des intellectuels dans la Chine de l'économie de marché, l'auteur s'attaque ouvertement au fondement de la société chinoise confucianiste, dans la veine de Lu Xun. Il exprime sa volonté ferme de se débarrasser de cette vie formatée et c'est en écrivant, donc en s'exprimant, que Wang Xiaobo affirme sa posture – « pour soi mais

aussi pour la majorité silencieuse » (为自己, 也代表沉默的大多数⁵⁰). Toutefois, la négation du soi que l'on trouve largement dans les essais de Lu Xun est totalement absente dans ceux de Wang Xiaobo, et l'auteur n'a jamais eu l'intention, contrairement à son aîné, d'élever l'âme de ses lecteurs par le biais de sa plume. À la place, l'auteur valorise l'esprit libre et la capacité de penser de la majorité des Chinois. Ses essais naviguant entre le fictif et le réel arrivent souvent à délivrer des messages percutants tout en suscitant le plaisir de la lecture.

BIBLIOGRAPHIE

BÊ DUC Georges, 2010, *Zhou Zuoren et l'essai chinois moderne*, L'Harmattan, Paris, 526 p.

CHEVRIER Yves, URL : <http://maitron-en-ligne.univ-paris1.fr/spip.php?article184366> (consulté le 19 janvier 2020).

FANG Wei 房伟, 2006, « Zawan lishi xiaoshuo : chuanyue lishi he xianshi beilun de yizhong keneng – Lun Lu Xun « gushi xinbian » yu Wang Xiaobo de lishi xiaoshuo 杂文历史小说：穿越历史和现实悖论的一种可能 – 论鲁迅“故事新编”与王小波的历史小说 » [Essais et contes historiques : une des possibilités de surpasser l'histoire et les paradoxes du réel – Comparaison entre les *Contes anciens à notre manière* de Lu Xun et les courts romans historiques de Wang Xiaobo], *Dongyue luncong*, n° 6.

HAN Yuanhong 韩袁红 (dir.), 2009, *Wang Xiaobo yanjiu ziliao* 王小波研究资料 [Documents consacrés à l'étude de Wang Xiaobo], Tianjin chunfeng chubanshe, Tianjin, 416 p.

HONG Zicheng 洪子诚, 2010, *Zhongguo dangdai wenxueshi* 中国当代文学史 [Histoire de la littérature contemporaine chinoise], Beijing daxue chubanshe, Pékin, 506 p.

LI Zehou 李泽厚, 1994, *Li Zehou shinian ji* 李泽厚十年集 [Recueil des textes de Li Zehou de 1979-1989], vol. 3, en trois parties : *Zhongguo gudai sixiangshi lun* 中国古代思想史论 [Commentaire sur l'histoire de la pensée de l'Antiquité chinoise], *Zhongguo jindai sixiangshi lun* 中

50. WANG, 2007b, p. 3.

国近代思想史论 [Commentaire sur l'histoire de la pensée chinoise de la période qui précède la République] et *Zhongguo xiandai sixiangshi lun* 中国现代思想史论 [Commentaire sur l'histoire de la pensée moderne chinoise], Anhui wenyi chubanshe, Hefei, 469 p.

LI Zehou 李泽厚, 2000, *Mei de licheng* 美的历程 [Voyage dans la beauté], Guangxi shifan daxue chubanshe, Guilin, 291 p.

LU Xun 鲁迅, 1926, « Congming ren he shazi he nucai 聪明人和傻子和奴才 » [Le malin, l'idiot et l'homme servile], *Yusi*, n° 60, 4 janvier.

NIVELLE Pascale, 2016, *Histoire du Petit Livre rouge*, éditions Tallandier, Paris, 224 p.

WANG Shuo 王朔, 2000, « Wo kan dazhong wenhua gangtai wenhua ji qita 我看大众文化港台文化及其他 » [Mon point de vue sur la culture de grande consommation, la culture de Hong Kong et de Taiwan, etc.], *Tianya*, n° 2, 2000.

WANG Xiaobo 王小波, 1995, « Junzi de zunyan 君子的尊严 » [La dignité de l'homme de bien], *Sanlian shenghuo zhoukan*, n° 3.

WANG Xiaobo 王小波, 1997, *Wo de jingshen jiayuan : Wang Xiaobo zixuan zawen ji* 我的精神家园：王小波自选杂文集 [Mon jardin spirituel : recueil d'essais choisis par Wang Xiaobo], Wenhua yishu chubanshe, Pékin, 307 p.

WANG Xiaobo 王小波, 2000, *L'Âge d'or*, traduit du chinois par Jacques Surre, préface de Michel Bonnin, éditions du Sorgho, Versailles, 146 p.

WANG Xiaobo 王小波, 2007 (1997), *Chenmo de daduoshu : Wang Xiaobo zawen suibi quanbian* 沉默的大多数：王小波杂文随笔全编 [La Majorité silencieuse : recueil intégral des essais de Wang Xiaobo], Zhongguo qingnian chubanshe, Pékin, 236 p.

WANG Xiaobo 王小波, 2007a, *Wang Xiaobo quanji* 王小波全集 [Œuvres complètes de Wang Xiaobo], vol. 1, Yunnan Renmin chubanshe, Kunming, 219 p.

- WANG Xiaobo 王小波, 2007b, *Wang Xiaobo quanji* 王小波全集 [Œuvres complètes de Wang Xiaobo], vol. 2, Yunnan Renmin chubanshe, Kunming, 225 p.
- WANG Xiaobo 王小波, 2012, *La Majorité silencieuse et autres essais*, traduits par Luc ThomINETTE et Bai Yunfei, Editions You Feng, Paris, 169 p.
- WANG Xiaobo 王小波, 2013, *Le Monde futur*, traduit du chinois par Mei Mercier, Actes Sud, Arles, 190 p.
- XU Xiliang 许锡良, 11 août 2010, « Luo Su dangnian yan zhong de Zhongguo wenti 罗素当年眼中的中国问题 » [Les problèmes de la Chine dans le regard contemporain de Russell], URL : <https://chinadigitaltimes.net/chinese/2010/> (consulté le 29 août 2019).
- YAN Jiayan 严家炎, 2010, *Ershi shiji Zhongguo wenxueshi* 二十世纪中国文学史 [Histoire de la littérature chinoise au xx^e siècle], vol. 2, Gaodeng jiaoyu chubanshe, Pékin, 401 p.
- YU Yingshi, 2003, *Shi yu Zhongguo wenhua* 士与中国文化 [Les lettrés et la culture chinoise], Shanghai renmin chubanshe, Shanghai, 634 p.
- ZHAO Jiabi 赵家璧 (dir.), 2003a (1935), *Zhongguo Xinwenxue Daxi* 中国新文学大系 [Le recueil complet de la Nouvelle Littérature chinoise], partie *Sanwen* (vol. 1, sous la direction de ZHOU Zuoren 周作人), Shanghai wenyi chubanshe, Shanghai, 450 p.
- ZHAO Jiabi 赵家璧 (dir.), 2003b (1935), *Zhongguo Xinwenxue Daxi* 中国新文学大系 [Le recueil complet de la Nouvelle Littérature chinoise], partie *Sanwen* (vol. 2, sous la direction de YU Dafu 郁达夫), Shanghai wenyi chubanshe, Shanghai, 442 p.
- ZHU Xiaofeng, 2007, « Yi ge bianji shi nian hou dui Wang Xiaobo de huiyi 一个编辑十年后对王小波的回憶 » [Dix ans après, le souvenir de Wang Xiaobo par un éditeur], *Guangming ribao*, le 15 mai 2007.
- ZHU Zinan 朱子南 (dir.), 1988, *Zhongguo wentixue cidian* 中国文体学辞典 [Dictionnaire des genres littéraires], Hunan jiaoyu chubanshe, Changsha, 533 p.

La construction d'une identité cosmopolite depuis le cœur de la Chine : les « sanwen » de Yan Lianke

Notre article réfléchit sur la manière dont l'auteur chinois contemporain Yan Lianke, connu surtout pour ses œuvres de fiction, a utilisé l'essai littéraire pour définir son identité publique. À travers l'analyse de trois recueils en particulier (*Wo yu fubei*, *Faxian xiaoshuo*, *Chenmo yu chuanxi*), nous montrerons comment ses proses non fictionnelles résument, ou anticipent, les thématiques placées au centre de ses romans et de ses nouvelles, en contribuant en même temps à construire de lui l'image d'un intellectuel engagé, en particulier contre la censure, et cosmopolite, bien que profondément ancré dans le terroir chinois.

Mots-clés : Sanwen, Yan Lianke, construction identitaire, Chine, intellectuel

Building a cosmopolitan identity for oneself from the heart of China: Yan Lianke's "sanwen"

The paper shows how contemporary Chinese author Yan Lianke, whose fictional writing is well known by the critics, has used the literary essay to define his public identity. Through the analysis of three non-fictional collections (Wo yu fubei, Faxian xiaoshuo, Chenmo yu chuanxi), we will show how Yan's non-fictional prose sums up or anticipates the central topics of his fictional writing, while, at the same time, contributing to depict him as an engaged writer, especially against censorship, and a cosmopolitan intellectual, although deeply rooted in rural China.

Keywords : Sanwen, Yan Lianke, identity construction, China, intellectual

LA CONSTRUCTION D'UNE IDENTITÉ COSMOPOLITE DEPUIS LE CŒUR DE LA CHINE : LES « SANWEN » DE YAN LIANKE

Alessandra Pezza
Université de Milan-Bicocca

Notre article se propose de réfléchir sur la manière dont l'auteur chinois contemporain Yan Lianke, né en 1958 au Henan et connu surtout pour ses œuvres de fiction¹, a utilisé la forme de l'essai littéraire pour définir son identité publique, et se construire une image d'intellectuel engagé et cosmopolite. Les textes en prose non fictionnelle de Yan Lianke, s'ils ont reçu moins d'attention de la critique que ses romans et nouvelles, constituent un complément important à la compréhension du développement de l'œuvre fictionnelle de cet auteur, puisqu'ils résument, ou anticipent, les thématiques placées au centre de celle-ci. En même temps, jusqu'à aujourd'hui les essais ont constitué pour Yan Lianke une sorte de vitrine grâce à laquelle il s'est dessiné un personnage public caractérisé par la revendication d'appartenances multiples et parfois contradictoires. Le parcours de cette recherche identitaire complexe semble l'avoir conduit, dans les dernières années, à être de plus en plus obsédé par lui-même en tant qu'auteur, une tendance que reflète la dimension métanarrative, hyperréaliste et autoparodique de ses derniers romans.

LA CONSTRUCTION D'UNE IDENTITÉ INTELLECTUELLE PAR LE BIAIS DES ESSAIS

Plusieurs grands noms de la littérature chinoise du XX^e siècle, parvenus à la maturité, ont fait le choix de passer de la fiction à l'essai : comme le note Martin Woesler dans son *The Modern Chinese Literary Essay*, il s'agit d'une

1. En Chine, Yan Lianke a obtenu le prix Lao She en 2006 pour son roman de 2004 *Shouhuo* (受活 litt. « Profiter de la vie », traduit en français par *Bons baisers de Lénine*) et il est notamment apprécié pour ses romans à sujet rural, qui remontent en particulier aux années 1994-2005 (voir *infra*). Pour un aperçu de la critique chinoise sur Yan Lianke, voir par exemple LIN, 2013. En Europe et en Amérique du Nord, il est notamment connu pour les aspects subversifs de son œuvre souvent censurée, et les trois romans qui ont été interdits en Chine (*Wei renmin fuwu* 为人民服务 *Servir le peuple*, 2005 ; *Dingzhuang meng* 丁庄梦 *Le Rêve du village des Ding*, 2006 ; *Si shu* 四书 *Les Quatre livres*, 2011) comptent parmi les plus traduits en langues occidentales. En 2014, suite à la traduction en tchèque de *Si shu*, Yan Lianke a obtenu le prix Kafka.

tendance commune à des auteurs du niveau de Lu Xun, Ba Jin ou Wang Meng². Cette transition a parfois été motivée par un événement traumatique qui a eu lieu dans la vie de l'auteur ou dans la société qui l'entourait : c'est le cas, par exemple, chez Ba Jin qui, après la fin de la Révolution Culturelle, n'écrit plus que des essais. Comme Liu Ximin l'affirme, en effet, le *sanwen* "proved most capable of lending expression to chaos, fracture and trivia of the postmodern world"³. Le recours à la prose non fictionnelle correspond donc parfois à un besoin de contrôle sur un monde perçu comme changeant, pour lequel l'illusion de la fiction n'est plus suffisante.

Chez d'autres auteurs, comme chez l'écrivain contemporain Zhang Chengzhi 张承志 (né en 1948 à Pékin), le choix de s'exprimer par la prose non fictionnelle est lié à une prise de position radicale en faveur de la « réalité » des faits, qui implique un refus et, même, un jugement moral négatif par rapport à la fiction⁴. Selon Woessler, "[t]he increase of the essay production after the 'Cultural Revolution' might be explained with the ability of the essay to express personal experiences much more authentically than other genres because of its immanent claim of historical truth"⁵.

Dans d'autres cas encore, le choix d'utiliser la prose non fictionnelle à la place de la fiction va de pair avec la variation dans les contenus et/ou dans le public : nous pouvons citer à cet égard le cas de Yu Hua, qui, pour décrire les contradictions de la Chine contemporaine, s'adresse à un public étranger sous la forme de l'essai, et utilise au contraire la forme de la fiction pour ses compatriotes : un exemple en est le roman *Di qi tian* (第七天, *Le septième jour*), de 2013, où des épisodes dramatiques tirés de la presse sont racontés par la voix des victimes, que le narrateur du roman rencontre dans l'au-delà. Yu Hua parle en particulier à ce propos de deux modes d'écriture qui coexistent dans son parcours littéraire : le mode « du 35 mai », fictionnel et indirect, qui relève de sa routine de romancier en Chine⁶, et un mode plus direct, à savoir le mode

2. WOESLER, 2010, p. 17.

3. LIU, 2010, p. 227.

4. À partir du début des années 1990, en concomitance avec sa conversion à l'Islam, Zhang Chengzhi, qui était devenu célèbre dans les années 1980 pour ses nouvelles situées en Mongolie-Intérieure, a complètement abandonné la rédaction d'œuvres de fiction, afin de mieux se rapprocher de la « vérité » de son expérience réelle, et en proposant même une réécriture de certaines nouvelles et de son roman *Jin muchang* (金牧场 *Pâtures dorées*, 1986) dans une forme plus proche de l'essai. Voir : XU, 1996.

5. LEE & WOESLER, 2000, p. xxv.

6. Ainsi que de l'expérience de tout internaute chinois : l'expression vient de la périphrase utilisée sur le web pour contourner les contrôles en parlant des manifestations du 4 juin 1989 sur la place Tian'anmen. Pour une analyse de la différence de ces deux modes d'écriture chez Yu Hua, voir : YU, 2011 et WU, 2012.

« du 4 juin », qui traite directement les thèmes politiques. Il utilise ce dernier style non seulement dans *Shige cihui li de Zhongguo* (十个词汇里的中国, *La Chine en dix mots*, 2010)⁷, recueil d'essais rédigés en chinois et parus tout d'abord en traduction française, mais aussi dans les articles qu'il publie assez régulièrement dans la presse internationale⁸.

À la différence de ce qui se passe pour ces auteurs, chez Yan Lianke le choix de ne pas utiliser la fiction n'est pas motivé par le besoin d'une représentation plus directe du monde, ni par une réflexion sur le rapport entre genre littéraire et public. Chez notre auteur, la fiction est et reste le moyen d'expression par excellence. La production d'essais constitue néanmoins une étape dans sa maturation d'écrivain, qui lui sert à se dessiner une identité intellectuelle précise, et à théoriser des aspects qui apparaissent, ensuite, dans son écriture de fiction. La prose non fictionnelle lui sert d'appui dans sa réflexion : elle ne constitue pas le point d'arrivée ; au contraire, elle est plutôt utilisée comme un outil provisoire de définition de soi par lequel il revendique des identités diverses, voire contradictoires : celle d'un auteur ancré dans ses racines paysannes d'abord ; puis celle d'un lettré cosmopolite capable de formuler des théories générales vis-à-vis de la littérature chinoise contemporaine et mondiale ; et enfin celle d'un intellectuel engagé réduit au silence par la censure de son pays.

On conçoit que Yan Lianke ait éprouvé le besoin de se définir en tant qu'intellectuel, à ses propres yeux, aux yeux de son public et aux yeux des cercles académiques et intellectuels qui l'entourent : né dans un bourg de la campagne du Henan (la petite ville de Tianhu 田湖镇 dans la préfecture de Song 嵩县), il est issu d'un environnement qui n'a rien d'intellectuel. Sa mère est analphabète, son père était un paysan pauvre, ses frères et sœurs vivent encore aujourd'hui d'emplois modestes. Seul le choix d'intégrer l'armée, en 1979, lui a permis de quitter son pays natal, de poursuivre ses études et de se faire un nom en tant qu'écrivain. Son œuvre, d'abord constituée de nouvelles liées à la vie dans l'armée, prend un premier tournant en 1994, suite à la polémique ayant suivi la parution du roman *Xiari luo* (夏日落, litt : *Coucher de soleil estival*), qui traite de trahison et de suicide au sein d'un peloton de l'armée. À partir de ce moment, et pendant dix ans environ, Yan Lianke écrit surtout des nouvelles de terroir⁹ : c'est à cette période que remontent la plupart de ses œuvres situées dans les monts Balou (*Balou shanmai* 耙耧山脉), un monde

7. YU, 2010.

8. Une collection a été publiée pour la première fois en italien en octobre 2018 : YU, 2018. Il faut souligner que Yu Hua a également publié en Chine même plusieurs recueils d'essais, qui ne touchent pas à des questions politiques, mais plutôt à la littérature et à la musique. Sur ses essais littéraires voir : RABUT, 2013.

9. YAN, 2014, p. 136.

romanesque mythique perdu dans son Henan natal, qui ressemble au Gaomi de Mo Yan, au Hunan occidental de Shen Congwen, ou au Macondo de Gabriel García Márquez, et est le siège d'histoires utopiques et dystopiques à la fois¹⁰. En 2005, suite à un entretien sur une chaîne de Hong Kong concernant son roman *Shouhuo* (受活, litt : *Profiter de la vie*, traduit en français comme *Bons baisers de Lénine*), Yan Lianke est obligé de démissionner de l'armée du jour au lendemain, et devient un écrivain à temps plein¹¹. Son statut d'intellectuel reste toutefois à démontrer, et les essais sembleraient avoir, dans sa production, précisément cette fonction.

À ce jour, Yan Lianke a publié quatorze recueils d'essais qui relèvent de catégories différentes (nous avons des *sanwen* narratifs, en particulier des textes autobiographiques sur la vie de l'auteur ; des *biji*, écrits sur des sujets divers qui comprennent, dans le cas de Yan Lianke, aussi bien des – rares – notes de voyage et des essais théoriques sur la littérature, des *jiangzuo*, à savoir des textes tirés d'interventions et de cours donnés à l'université)¹². Nous prendrons en considération trois recueils en particulier, qui comptent parmi les plus significatifs de l'auteur, afin de dévoiler trois facettes différentes de l'identité de l'auteur, qui ont également une incidence importante sur son écriture de fiction : (ancien) paysan, érudit, écrivain subversif.

En ce qui concerne le premier aspect, l'œuvre la plus intéressante est sans doute *Wo yu fubei* (我与父辈, litt : *La génération de mon père et moi*), un recueil que Yan Lianke a composé en 2008 et qui a partiellement été traduit en français sous le titre *Songeant à mon père* (2010)¹³. L'ouvrage le plus représentatif de la tentative de Yan Lianke de se dessiner une identité de lettré cosmopolite est *Faxian xiaoshuo* (发现小说 *À la découverte du roman*) de 2011. Une édition ultérieure, légèrement modifiée par rapport à la première version, a été traduite en français sous le titre *À la découverte du roman* (2017)¹⁴. La troisième dimension que nous prendrons en considération est celle de la protestation sur fond politique. En 2014 Yan Lianke a publié, auprès d'une

10. Voir par exemple : *Balou shanmai* (耙耧山脉 litt. « Les monts Balou ») de 1994 ; *Nian yue ri* (年月日 Les jours, les mois, les années) et *Riguang liunian* (日光流年 *La Fuite du temps*) de 1997 ; *Balou tiange* (耙耧天歌 litt. « Le chant des Balou », traduit en français par « Un chant céleste ») de 1999 et *Shouhuo* de 2004.

11. YAN, 2014, p. 136.

12. Pour les différences entre les différentes catégories d'écrits non fictionnels, voir : RABUT, 1991.

13. YAN, 2016b, et YAN, 2017b pour la traduction. Le titre français correspond au titre de la section traduite. La traduction comprend aussi d'autres essais tirés du recueil *Yi ge ren de san tiao he* [一个人的三条河 *Les trois parcours d'un homme*] : YAN, 2012b.

14. Pour la première version chinoise, voir YAN, 2011 ; pour l'édition française, YAN, 2017a. La version révisée qui a été à la base de la traduction nous a été fournie par l'auteur : YAN, *xiugai gao*.

maison d'édition taïwanaise, un recueil d'essais tirés d'interventions faites dans des universités étrangères entre 2013 et 2014, avec pour titre *Chenmo yu chuanxi : Wo suo jingli de Zhongguo he wenxue* (沉默与喘息：我所经历的中国和文学, litt : *Silence et essoufflement : Mon expérience avec la Chine et la littérature*)¹⁵. Yan Lianke se pose ici en intellectuel subversif et, de quelque manière, engagé, qui conteste la situation politique de son pays par son écriture et par sa dénonciation, et qui est en lutte constante avec la censure (dont l'« essoufflement » et le « silence » du titre). C'est une position qu'il adopte de plus en plus souvent dans ses interventions publiques à l'étranger où, par ailleurs, il est souvent interrogé sur la situation politique de son pays et parle volontiers de son œuvre « censurée¹⁶ ».

Dans ce qui suit nous concentrerons notre attention sur l'analyse de ces trois recueils pour y retrouver les aspects qui contribuent le plus à définir l'identité de l'auteur et nous essaierons également de voir comment ses positions se reflètent dans son œuvre de romancier.

WO YU FUBEI : QUITTER LE VILLAGE, MAIS REVENDIQUER SON PASSÉ

Rédigé en 2008, à l'occasion du 25^e anniversaire de la mort du père de Yan Lianke, *Wo yu fubei* est composé de quatre parties, dont la première, « Wo de na niandai » (我的那年代 Moi à cette époque), est sans doute la plus intéressante du point de vue de la définition de l'identité intellectuelle de notre auteur. Dans les trois dernières, « Xiangnian fuqin » (想念父亲 Songeant à mon père), « Dabo yi jia » (大伯一家 Une seule famille avec mon oncle) et « Wo de si shu » (我的四叔 Mon quatrième oncle), Yan Lianke s'arrête sur différents épisodes de la vie de trois personnages centraux de son enfance et de sa famille, son père et deux de ses oncles. Dans

15. YAN, 2014. À noter que le *chuanxi* du titre est ambigu, car il pourrait aussi bien être traduit en français par « reprendre haleine », avec une connotation plus positive. Si l'on prend en considération le sous-titre (*Mon expérience avec la Chine et la littérature*), aussi bien que le contenu du recueil, il nous paraît néanmoins plus approprié de choisir la traduction « essoufflement » qui exprime en même temps une perception extrêmement négative du monde de l'édition et du système de contrôle chinois sur la littérature, et la volonté de Yan Lianke de s'exprimer à ce sujet (ni le *chenmo*, ni le *chuanxi* sont un choix de l'auteur, mais bien une description de son expérience avec le système éditorial chinois).

16. À ce propos, il faut aussi considérer qu'il existe, sans doute, une approche biaisée de la critique occidentale qui, même dans le domaine littéraire, a tendance à donner un relief particulier aux questions politiques concernant la Chine. Yan Lianke est par ailleurs parvenu à se ménager une place sur la scène littéraire internationale en tant qu'auteur « censuré », au point qu'il s'est vu confier la rédaction d'un article sur la censure littéraire en Chine dans *The Oxford Handbook of Modern Chinese Literatures* : YAN, 2016a.

ces trois parties, nous pouvons lire des passages qui comptent parmi les meilleurs, et les plus spontanés, de son écriture : la représentation de la vie dans les campagnes et de la manière dont cette vie dure est restée pour lui un point de repère incontournable. C'est l'attention aux détails qui domine dans ces pages, dans la description d'une existence dure mais néanmoins habitée par une certaine poésie :

而父亲那由直到弯的腰骨，这时会有一种柔韧的响声，像奔跑的汽车轧飞的沙粒样，从他那该洗的粗白布的衬衣下飞奔出来。父亲就这样一锄一锄地刨着，一个时辰、一个时辰在他的锄下流去和消失。

De tout son corps, mon père suivait le mouvement de la houe, son dos crissait, des grains de sable, tourbillonnant comme sous les roues d'une voiture lancée à toute allure, glissaient sous le grossier tissu blanc de son maillot de corps sale. Il creusait ainsi, heure après heure, et le temps s'écoulait sous la houe avant de disparaître.¹⁷

Les paysages de son enfance sont la source d'inspiration pour les Monts Balou, la région fictionnelle où, comme nous l'avons souligné, se situent de nombreux romans de Yan Lianke¹⁸. *Wo yu fubei* assume, dans ce sens, pour fonction de souligner la centralité de la campagne dans l'œuvre et dans l'imaginaire de Yan Lianke, en contribuant à renforcer son image d'écrivain « régional », telle qu'elle est soulignée par une partie de la critique chinoise¹⁹. Yan Lianke y affirme par exemple :

那个我有两个姐姐和一个哥哥的家庭，虽然充满着无边的贫穷，却也充满着无边富裕的恩受。父亲的勤劳和忍耐为他的子女树立着榜样，母亲的节俭、贤能和终日不停歇的忙碌，让我们兄弟姐妹过早地感受到了一种人生的艰辛

17. Essai « Tudi de shenyng » [土地的身影 Silhouette terrienne], YAN, 2016b, p. 59 ; traduction française : YAN, 2017b, p. 31. Nous nous référons aux traductions françaises des passages cités quand elles existent (comme dans ce cas), et nous proposons notre traduction pour les passages des essais qui n'ont pas été traduits en français.

18. Outre les romans que nous avons cités plus haut, même des romans moins centrés sur la représentation de la vie des campagnes, comme *Dingzhuang meng* (丁庄梦 *Le Rêve du village des Ding*) de 2006, *Zhalie zhi* (炸裂志 *Les Chroniques de Zhalie*) de 2013 et *Rixi* (日息 *La Mort du soleil*) de 2015 se situent dans les Balou.

19. Voir par exemple la critique de Liang Hong 梁红, qui a comparé l'œuvre de Yan Lianke avec celle d'autres auteurs henanais, et a publié un recueil d'entretiens avec Yan Lianke focalisés sur son écriture : LIANG & YAN, 2014.

和生命的世俗而美好。这成了我一生的巨大财富，也是我写作时用之不竭的情感之库房。²⁰

Ma famille, qui comprenait aussi deux sœurs aînées et un grand frère, bien qu'infiniment pauvre, m'a apporté énormément de bonheur. Le modèle de dur travail et de patience que mon père a montré à ses enfants, et ma mère, avec sa frugalité, ses capacités et son travail qui ne connaissait pas de repos, nous firent goûter, prématurément, les aspérités de la vie, ainsi que sa matérialité et sa beauté. Cette richesse m'accompagne depuis toujours ; elle est aussi un répertoire inexhaustible de sentiments pour mon écriture.

La première partie du recueil contient néanmoins aussi deux aspects qui anticipent des revendications identitaires centrales pour Yan Lianke dans la suite de son œuvre : l'aspect politique, qui prend ici la forme de la dénonciation de la soumission de la campagne à la ville, et la question de son identité d'intellectuel qui passe, dans *Wo yu fubei*, par la réélaboration de son choix de quitter la campagne pour devenir un écrivain.

Concernant la question politique, Yan Lianke condamne partiellement la révolution maoïste, coupable d'avoir oublié les campagnes chinoises et d'avoir concentré toute son attention sur les centres urbains :

乡村，解放前是中国革命的主要阵地；而在解放之后，除了“大跃进”和“三年自然灾害”，或多或少，已经有了角色的根本变化，只是社会主角的群体配角，是革命漫无边界的辐射地带，只是革命兴起时的必然牺牲和最终成就革命的辽阔地缘。²¹

Auparavant, les campagnes avaient été le front principal dans la guerre révolutionnaire ; après la Libération, toutefois, il y eut une inversion plus ou moins radicale, à part pendant le « Grand Bond en avant » et les « Trois ans de catastrophes naturelles », et les campagnes gardèrent uniquement un rôle secondaire dans la société : elles étaient la périphérie de l'expansion révolutionnaire, les victimes nécessaires de l'essor de la révolution et les régions où la révolution se réaliserait en dernier.

20. Essai « Hong lou meng » [红楼梦 *Le Rêve du pavillon rouge*], YAN, 2016b, p. 18.

21. YAN, 2016b, p. 26.

Ailleurs, l'auteur suggère aussi une vision alternative de certains épisodes historiques par rapport à celle répandue dans les cercles intellectuels. Un exemple en est la représentation de l'expérience des *zhiqing* (formule abrégée pour *zhishi qingnian* 知识青年, litt. : « jeunes instruits »), les étudiants en rééducation dans les campagnes, dont les récits, le plus souvent empreints d'un ton dramatique, ont dominé une partie de la littérature chinoise du début des années 1980²². Yan Lianke se montre, lui aussi, très critique vis-à-vis de ce mouvement, mais il l'aborde du point de vue des paysans, en suggérant, de manière provocatrice, que la « tragédie » des *zhiqing* n'est pas comparable, en ampleur, avec celle, millénaire, des paysans chinois :

[...] 在知青下乡之前, 包括其间, 那些土地上的人们, 他们的生活、生存, 他们数千年的命运, 那又算不算是一种灾难? ²³

[L]a vie, l'existence et le destin millénaire des habitants de ces terres avant ce mouvement, ainsi que pendant ces mêmes années, ne comptent pas comme une tragédie ?

214
— Les jeunes étudiants sont représentés comme des vacanciers²⁴, qui mangent à leur faim les succulents repas que les habitants du village affamés leur préparent pour un prix ridicule, qui détruisent et consomment sans rien apporter de positif à la vie de la communauté et qui ne se soucient jamais des réelles conditions de vie des gens autour d'eux.

Yan Lianke essaie ainsi de marquer sa différence par rapport à une génération d'intellectuels, en proposant une perspective alternative sur cet épisode. Sa condamnation de cette expérience est néanmoins parfois plus radicale encore que dans la représentation de nombreux ex-*zhiqing*, et devient le prétexte pour prendre ses distances vis-à-vis de la majorité des intellectuels :

直到今天对于知青我都没有如许多人们说的那样, 感到是因为他们, 把文明带进了乡村; 是因为他们在乡村的出现, 才使农村感受到了城市的文明和文化。于我最为突出

22. Bien évidemment, les réponses à ce déplacement dans les campagnes ont été diverses, dans le monde littéraire et dans la société chinoise entière (nous rappelons notamment l'exemple de Zhang Chengzhi, qui revendique son expérience de *zhiqing* en Mongolie-Intérieure comme l'illumination qui lui a permis de trouver son chemin dans la vie adulte). Sur cette expérience voir YANG, 2003.

23. YAN, 2016b, p. 30-31.

24. « Je me souviens qu'ils vivaient dans nos campagnes comme s'ils étaient en vacances », « 记住了他们在我们乡村如度假一样的生活 » : *Ibid.*, p. 33.

的感受，就是因为他们的出现，证明了城乡的不平等差距远远大于原有人以为的存在，远远不只是一般的乡村对都市的向往与羡慕，还有他们来自娘胎里的对农民和乡村的一种鄙视²⁵。

Jusqu'à aujourd'hui je n'ai jamais parlé des jeunes instruits de la même façon que la plupart des personnes, qui estiment qu'ils auraient porté la civilisation à la campagne ; que leur arrivée dans les campagnes aurait finalement permis aux paysans d'entrer en contact avec la culture et la civilisation urbaines. Mon sentiment principal, c'est plutôt que leur arrivée a démontré que l'inégalité entre ville et campagne dépassait de loin ce que les gens croyaient, il n'y avait pas seulement, de la part des campagnards, une attirance et une envie vis-à-vis de la ville, mais aussi, de la part des jeunes instruits, un mépris des paysans et de la campagne, hérité du ventre maternel.

Par ce genre de déclaration, Yan Lianke se pose en porte-parole du peuple. Ce trait est par ailleurs à la base de nombre de ses romans d'avant 2008, où les paysans ne sont pas seulement les protagonistes des intrigues, mais acquièrent aussi un véritable droit de parole par les choix linguistiques de l'auteur, qui leur emprunte leur langue, leur vocabulaire ainsi que le rythme de la narration, en s'inspirant, dans ses romans, du dialecte du Henan (ce qui le pousse parfois à intégrer à son texte un corpus de notes, comme dans *Riguang liunian* et, de manière encore plus évidente, dans *Shouhuo*²⁶), ainsi que du rythme de l'opéra du Henan (*Yuju* 豫剧²⁷).

La revendication de la dignité des paysans, ainsi que de l'importance de ses racines dans sa propre identité d'écrivain, contraste néanmoins avec la manière dont Yan Lianke décrit son expérience à l'école d'abord, puis avec l'écriture et, par la suite, sa formation en tant qu'écrivain, en dévoilant un rapport conflictuel avec son identité d'intellectuel. Tout ce parcours est en effet représenté comme

25. *Ibid.*, p. 35.

26. Sur l'influence du dialecte du Henan dans l'œuvre de Yan Lianke voir par exemple : TANG, 2013 ; WANG Hongsheng, 2013 ; WANG Hua, 2013. L'article de Wang Hua est particulièrement intéressant car il analyse aussi un certain nombre de choix de vocabulaire dialectal, en s'appuyant sur de nombreux passages du roman *Shouhuo*.

27. Pour une réflexion de Yan Lianke sur l'influence de l'Opéra du Henan dans son écriture voir : YAN & ZHANG, 2011, p. 24-33. L'opéra populaire est une source d'inspiration pour plusieurs auteurs chinois contemporains. Un exemple très évident est le roman *Qinqiang* (秦腔, litt. : Opéra Qin, 2005) de Jia Pingwa, mais nous en avons de traces aussi chez Mo Yan (*Tiantang suantai zhi ge* 《天堂蒜薹之歌》 *La mélodie de l'ail paradisiaque*, 1988 et *Tanxiang xing* 《檀香刑》 *Le supplice du santal*, 2001) et chez Yu Hua (*Huozhe* 活着 *Vivre!*, 1992 et *Xu Sanguan mai xue ji* 许三观卖血记 *Le Vendeur de sang*, 1995).

une tentative pour s'échapper de la campagne, en opposition radicale avec ses origines. Même l'idée de rédiger son premier roman, affirme-t-il, se fonde sur le désir égoïste de chercher une vie plus confortable en dehors du village : c'est la lecture du roman *Fenjiexian* (分界线, litt : *La Ligne de démarcation*, 1975) de Zhang Kangkang 张抗抗, et notamment le résumé de la quatrième de couverture où l'on disait que, suite à la publication du roman, l'auteur avait pu quitter la campagne pour s'installer à Shenyang, qui lui inspire l'idée de commencer à écrire pour publier. L'écriture devient ainsi, dans l'imaginaire du jeune Yan Lianke, un stratagème pour s'évader de son village²⁸.

Le rapport que Yan Lianke entretient avec sa campagne natale, qu'il visite encore régulièrement et où sa famille habite encore, demeure donc assez conflictuel : défenseur des droits des paysans vis-à-vis des politiques favorisant les villes, il est néanmoins victime d'un sentiment d'infériorité en raison de ses origines rurales. Même son choix d'entreprendre une carrière dans l'armée et en tant qu'écrivain est la cause d'un conflit intérieur : l'auteur le perçoit par lui-même comme le résultat d'un désir incontrôlable, mais aussi comme une trahison envers ses origines. Ce recueil d'essais en est la démonstration partielle, avec sa réflexion qui se partage entre les souvenirs chéris de son enfance et la représentation de sa carrière, décrite comme le résultat du besoin de s'affranchir de ses origines.

En 2005 Yan Lianke devient, comme nous l'avons dit, un écrivain à plein temps. C'est par l'écriture, donc, que l'auteur essaie graduellement de se redéfinir dans les années qui suivent. Après avoir posé son regard sur les campagnes qu'il a abandonnées, il se centre de plus en plus sur sa nouvelle identité d'écrivain et d'intellectuel. À cet égard, les essais qui traitent plus explicitement de littérature sont un tournant décisif.

FAXIAN XIAOSHUO : LA RECHERCHE D'UNE IDENTITÉ INTELLECTUELLE GLOBALE

Avec *À la découverte du roman* (*Faxian xiaoshuo*, 发现小说), publié en 2011, trois ans après *Wo yu fubei*, Yan Lianke se présente en théoricien des grandes tendances de la littérature globale, surtout, mais pas seulement, du XIX^e et du XX^e siècle. Cette définition identitaire en tant que critique littéraire continue par ailleurs avec la publication, en 2017, de ses cours de littérature moderne chinoise et occidentale à l'université du Peuple (*Yan Lianke de wenxue jiangtang*

28. Essai « Xiezu » [写作 L'écriture], YAN, 2016b, p. 36.

阎连科的文学讲堂, litt : *Cours de littérature de Yan Lianke ; shijiu shiji juan* 十九世纪卷 [XIX^e siècle] et *ershi shiji juan* 二十世纪卷 [XX^e siècle]²⁹.

Faxian xiaoshuo arrive dans un moment de maturation artistique assez avancée de l'auteur. Yan Lianke définit les textes réunis sous ce titre comme des *suibi* 随笔, des « écrits au fil de la plume », même s'il s'agit plutôt de chapitres à lire en continu, puisqu'ils dessinent un argumentaire logique. Il s'agit en effet d'un long essai en six parties, qui a deux buts principaux : d'un point de vue politique, il vise à critiquer le réalisme socialiste en littérature et, en particulier sa déclinaison dans le contexte chinois ; d'un point de vue personnel, il marque la volonté de Yan Lianke d'entrer dans un panorama littéraire global. *Faxian xiaoshuo*, de fait, montre de manière assez claire comment Yan Lianke utilise l'essai dans la construction de son identité intellectuelle : par ce texte, il vise à s'attribuer le statut d'érudit aux côtés de son rôle d'écrivain, ainsi qu'à souligner son approche « globale » de la littérature.

Dans les quatre parties centrales du texte, Yan Lianke prend en considération les œuvres les plus diverses (et célèbres) de littérature du monde entier (de *Gargantua* et *Pantagruel* à *Don Quichotte*, de *Madame Bovary* à *Anna Karénine*, de *Cent ans de solitude* à 1984) et chinoise (de *Jin ping mei* à *Hong lou meng*, de *Bian cheng* de Shen Congwen aux œuvres de Zhang Ailing, Mao Dun et Ba Jin). L'analyse du rapport de la littérature au réalisme et à la réalité assume néanmoins un ton essentiellement politique : elle devient en effet le prétexte pour une critique radicale de la scène littéraire chinoise actuelle, qui serait encore trop influencée, selon l'auteur, par les impératifs du « réalisme révolutionnaire » de l'époque maoïste.

现实主义小说在这个境层上，筑起了停歇深进的堤坝。
改变现实主义和翻越这一筑堤坝，竟成了这一写作千人早已越过而今却在此停滞的巨大门槛。

Le réalisme a édifié là une digue qui interdit d'aller plus loin. Il faudrait tout changer, la franchir – ce qui dans le passé est arrivé – mais aujourd'hui nous stagnons, comme face à un insurmontable obstacle³⁰.

En réponse à cette stagnation, Yan Lianke théorise l'existence, dans la Chine contemporaine, d'un style littéraire qu'il appelle *shenshi zhuyi* (神现实主义, terme couramment traduit en français par « mythoréalisme »). Il le définit comme la forme la plus accomplie et la plus profonde du réalisme,

29. YAN, 2017c & d.

30. YAN, 2011, p. 58-59 ; traduction française : YAN, 2017a, p. 60. La traduction a été légèrement modifiée pour la rapprocher de l'original chinois.

puisqu'il se baserait sur la redécouverte et la mise en valeur du principe de la « logique interne » (*nei guoyin* 内果因) dans la représentation du réel. La production littéraire mythoréaliste se caractériserait par une nouvelle manière de représenter les rapports de causalité, qui refuse les lois de la rationalité, et dont la justesse peut uniquement être perçue par l'esprit et la sensibilité³¹.

En développant la notion de mythoréalisme, Yan Lianke veut ainsi apparaître comme l'inventeur d'une écriture, ce qui pourrait lui procurer un statut plus élevé. L'écriture mythoréaliste, par ailleurs, est décrite non pas comme un trait propre uniquement à la littérature chinoise contemporaine, mais plutôt comme une tendance ayant caractérisé, de manière souterraine, une grande partie de la littérature dans le monde entier depuis l'antiquité : la Bible, qui est plus ou moins directement évoquée dans un grand nombre de romans de Yan Lianke³², est considérée comme « issue du mythoréalisme » (« 源于神实主义的 »), et la même origine est reconnue aux poèmes épiques d'Homère, l'*Iliade* et l'*Odyssée*³³. Yan Lianke retrouve néanmoins des traits mythoréalistes dans l'œuvre de nombreux auteurs chinois :

也正是从这个内因果出发，我们可以重新去认识《生死疲劳》《酒国》等那样的小说，可以重新理解《兄弟》中那被人诟病不齿的荒诞情节和描绘。还有《心灵史》、《马桥词典》、《白鹿原》、《九月寓言》、《古船》、《小鲍庄》、《无风之树》等一大批优秀作品中那些溢出现实主义框篮的某些奇异的神实与神实的奇异，理解它们走向“新真实”的一种努力与途径。

Partir de ce rapport interne permet de redécouvrir *La Dure Loi du karma* ou *Le Pays de l'alcool*, etc. De comprendre les détails, apparemment absurdes, qui ont fait vilipender *Brothers*. Mais on pourrait aussi parler d'*Histoire de l'âme* [...], du *Dictionnaire de Maqiao*, ou d'*Au Pays du cerf blanc*, de *La Fable de septembre*, du *Vieux Bateau*, du *Petit Bourg de Bao*, d'*Arbre sans vent*... De cette grosse masse d'excellents romans qui tous contiennent des éléments de magique mythoréel et de mythoréel magique tombés

31. YAN, 2011, p. 207.

32. Voir par exemple *Riguang liunian*, *Dingzhuang meng*, *Si shu* : Yan Lianke n'est pas de foi chrétienne mais il affirme que la Bible est pour lui une source d'inspiration littéraire importante (il s'agit par ailleurs d'une affirmation que nous trouvons chez plusieurs auteurs chinois contemporains, comme par exemple Yu Hua par rapport à son *Di qi tian*, que nous avons mentionné plus haut).

33. YAN, *xiugai gao*, et, en traduction française, YAN, 2017a, p. 178-179.

de la corbeille du réalisme et qu'il nous faut comprendre comme le chemin et les efforts qui mènent à ce nouveau « réel »³⁴.

Dans la première édition de *Faxian xiaoshuo*, cette liste se terminait ici : Yan Lianke ne se mentionnait pas parmi les auteurs « mythoréalistes » de sa génération. Ce n'est que dans la version révisée qui a servi de base à la traduction française de 2017, qu'il rajoute une liste de ses œuvres :

当然，这也包括着从《日光流年》、《年月日》和《耙耨天歌》之后我的一系列写作。包括着《受活》、《四书》、《炸裂志》、《日熄》等在这方面的成败与努力。

Bien sûr, dans cette liste il convient d'inclure ce que j'ai écrit depuis *La Fuite du temps, Les Jours, les Mois, les Années* et *Un chant céleste*. Aussi bien *Bons baisers de Lénine, Les Quatre Livres, Les Chroniques de Zhalie* que *La Mort du soleil* s'efforcent d'aller dans ce sens³⁵.

Cet ajout ultérieur nous montre que le but premier de l'essai n'est pas, à l'origine, d'expliquer sa propre poétique, mais plutôt de retracer une histoire de la littérature globale qui touche aux grands auteurs des derniers siècles et aux chefs-d'œuvre de la littérature mondiale, et qui puisse donc contribuer à donner une image « professorale » d'intellectuel et de critique littéraire à Yan Lianke. Dans sa réflexion sur la littérature, Yan Lianke se pose en somme plus comme l'historien du réalisme en littérature et le théoricien des nouvelles tendances de la littérature chinoise contemporaine, que comme l'écrivain qui nomme ses sources.

Faxian xiaoshuo témoigne donc d'une nouvelle centralité de la réflexion sur le rôle de l'écriture et des intellectuels chez Yan Lianke, qui se retrouve aussi dans son roman *Si shu* (四书 *Les Quatre Livres*), paru à Hong Kong la

34. YAN, 2011, p. 208 ; traduction française : YAN, 2017a, p. 186. Dans le texte chinois, les noms des auteurs des œuvres citées n'apparaissent pas ; dans la traduction de Sylvie Gentil à laquelle nous nous référons ici, la traductrice a choisi de mentionner uniquement le nom de Zhang Chengzhi, auteur d'*Histoire de l'âme*. Par souci de clarté, nous donnons ici les noms de tous les auteurs des œuvres citées, dans l'ordre : Mo Yan (*La Dure Loi du karma, Le Pays de l'alcool*) ; Yu Hua (*Brothers*) ; Zhang Chengzhi (*Histoire de l'âme*) ; Han Shaogong (*Dictionnaire de Maqiao*) ; Chen Zhongshi (*Au Pays du cerf blanc*) ; Zhang Wei (*La Fable de septembre, Le Vieux Bateau*) ; Wang Anyi (*Le Petit Bourg de Bao*) ; Li Rui (*Arbre sans vent*).

35. YAN, *xiugai gao* ; traduction française : YAN, 2017a, p. 186.

même année³⁶. *Si shu* décrit, sur un ton allégorique et au moyen d'une structure complexe, la vie dans un camp de rééducation pour intellectuels (fictif), à l'époque du Grand Bond en avant ; Yan Lianke considère ce roman comme sa première œuvre entièrement consacrée aux intellectuels³⁷. La parution de *Si shu* et de *Faxian xiaoshuo* marque un point de passage important dans l'écriture de l'auteur, révélant un déplacement dans les centres d'intérêt de Yan Lianke, des paysans vers les intellectuels chinois³⁸ : *Si shu*, ainsi que les trois romans qui ont suivi, *Zhalie zhi* (炸裂志, *Les Chroniques de Zhalie*, 2013), *Rixi* (日息, litt. : *La Mort du soleil*, 2015) et *Su qiu gong mian* (速求共眠, litt. : *Une Tentative rapide pour dormir ensemble*, 2017), ont tous au moins un personnage qui est écrivain de profession, et qui est obsédé par des interrogations sur sa fonction vis-à-vis du pouvoir et de la société.

Le troisième questionnement qui anime Yan Lianke vis-à-vis de son identité est en effet étroitement lié à la politique, un élément qui, comme nous l'avons souligné, est déjà présent dans *Wo yu fubei* et dans *Faxian xiaoshuo*. La question de la subversion et de la critique sociale représente en effet une composante importante de l'œuvre de Yan Lianke, ainsi que de la construction de son personnage à l'étranger, en particulier suite à l'interdiction de *Wei renmin fuwu* (为人民服务 *Servir le peuple*, 2005), de *Dingzhuang meng* (丁庄梦 *Le Rêve du village des Ding*, 2006) et de *Si shu* (四书 *Les Quatre Livres*, 2011) en Chine continentale. C'est ce dernier thème que nous prendrons en considération dans la partie suivante.

220

CHENMO YU CHUANXI : DE LA REVENDICATION D'UNE IDENTITÉ SUBVERSIVE AU REPLIEMENT SUR SOI-MÊME

Le recueil d'essais *Chenmo yu chuanxi: Wo suo jingli de Zhongguo he wenxue* (沉默与喘息：我所经历的中国和文学 *Silence et essoufflement : Mon expérience avec la Chine et la littérature*) a été publié en 2014 par INK, maison d'édition taiwanaise qui a publié la totalité des œuvres de Yan Lianke parues à Taiwan.

Comme Yan Lianke lui-même l'explique dans la préface, intitulée « Rang wo shuohua » (让我说话 *Laissez-moi parler*), il s'agit d'une réécriture

36. *Si shu* n'est pas publié en Chine continentale aujourd'hui : YAN, 2010 et 2012a pour la traduction française.

37. Interview avec l'auteur, septembre 2018.

38. Un premier exemple de cette attention portée aux lettrés remonte en réalité à 2008, avec le roman *Feng ya song* (风雅颂 *Airs, hymnes et élégies*), une critique des universitaires chinois qui a valu à Yan Lianke de perdre les faveurs d'une bonne partie du monde académique (Interview avec le critique littéraire Chen Xiaoming 陈晓明, janvier 2018).

des interventions qu'il a effectuées dans des universités de différents pays du monde entre mars et avril 2013 (États-Unis, Canada, Angleterre, Japon, mais aussi Hong Kong et Macao), et qu'il a ensuite reprises pour en tirer la matière de onze essais. Toujours dans la préface, l'auteur clarifie également l'esprit et l'intention de ces textes : il affirme qu'en particulier l'expérience qu'il a vécue en Amérique septentrionale (États-Unis et Canada) lui a donné une sensation de liberté dans l'expression de sa pensée à laquelle il ne se sent pas prêt à renoncer. À travers la révision et l'édition de ces essais, il souhaite donc revivre ce plaisir, tout en livrant au lecteur de langue chinoise ses réflexions sur la situation des intellectuels, des écrivains et de la littérature dans la Chine d'aujourd'hui, notamment, mais pas exclusivement, en relation avec le pouvoir et avec la politique.

À la différence de *Faxian xiaoshuo*, où Yan Lianke essayait de se présenter comme un intellectuel, et où donc il utilisait, comme nous l'avons souligné, une approche essentiellement « professorale » dans son analyse de la question du réalisme dans la littérature mondiale, la langue utilisée par notre auteur dans ces essais est assez simple et proche de l'oral, avec une tendance aux répétitions du vocabulaire et de la structure des phrases, qui renvoie à l'origine orale de ces textes.

À travers un style très chargé d'images et de métaphores, Yan décrit sa propre condition et la situation de ses collègues et de ses compatriotes. Dans la préface, par exemple, en parlant du sentiment de liberté qu'il a ressenti, il évoque l'image du fleuve qui déborde (*bengliu... de bedao* 橫流...的河道)³⁹, qui contraste de manière intéressante avec la « digue » mentionnée dans *Faxian xiaoshuo* par rapport à l'influence du réalisme et du contrôle politique sur la littérature chinoise. Les métaphores et les similitudes liées aux phénomènes naturels sont aussi très fréquentes, notamment en ce qui concerne la description de la censure, qui est l'un des thèmes principaux du recueil :

集权是文学阴霾的天空，相对宽松是从那天空漏下的明媚的目光。于是，文学就在这时候云时雨、时日时风的天空下生长、开花、歌舞和歎息。⁴⁰

39. Yan, 2014, p. 3.

40. Essai « Zai gaodu jiquan yu xiangdui kuansong de shuangchong tiankong xia » [在高度集权与相对宽松的双重天空下 Sous le double ciel de l'autoritarisme et de la relative ouverture], YAN, 2014, p. 155. Il faut souligner que la métaphore météorologique est un *topos* récurrent dans le discours politique chinois (voir par exemple LINK, 2000, p. 13-56). Elle souligne l'ambiguïté et l'arbitraire du processus de contrôle, basé, dans le cas de la censure sur l'édition, en très grande partie sur la perception de l'œuvre par la personne chargée d'effectuer le contrôle et non pas sur des critères standardisés. Yan Lianke revient sur ce thème dans un autre essai du recueil : « Zai Zhongguo xiezuo de teshuxing » [在中国写作的特殊性 Les particularités d'écrire en Chine], YAN, 2014, p. 113.

La dictature est le ciel brumeux de la littérature ; la relative ouverture, un regard lumineux qui filtre de ce ciel. Ainsi, la littérature se développe, fleurit, danse, chante et respire sous ce ciel tantôt couvert et tantôt pluvieux, tantôt serein et tantôt venteux.

Yan Lianke souligne dans plusieurs passages les nombreux changements que la Chine a connus depuis 1976. Il reconnaît que les risques pour les intellectuels aujourd'hui sont relativement moins graves que ceux que beaucoup d'écrivains ont dû affronter pendant les années de la Révolution Culturelle : ils étaient alors exposés à l'emprisonnement, aux tortures et même à la mort. Pour décrire la stratégie du gouvernement chinois, qui concède aujourd'hui un certain nombre de libertés, Yan utilise une image probablement inspirée de la célèbre « cage de fer » évoquée par Lu Xun dans la préface de *Nahan* (呐喊 *Cris*, 1923⁴¹). Lu Xun s'interrogeait sur l'utilité de réveiller des prisonniers qui seraient par la suite incapables de se libérer, et qui souffriraient par conséquent encore plus de leur mort qui s'approche. Yan Lianke décrit une condition de semi-liberté qui a des avantages, mais qui comporte aussi le risque que les gens se contentent de ce qu'ils ont, sans chercher plus loin :

222

— 一如长久关闭在黑暗监狱中的人，已经给你打开了一扇透光通气的窗户后，难道你还有权利要求狱门打开吗？⁴²

Si tu étais une personne qui avait été enfermée aussi longtemps dans une prison sombre, et qu'on t'ouvrait une fenêtre qui fait passer un peu d'air et la lumière, penses-tu que tu aurais le droit de demander que la porte de la cellule soit ouverte ?

Notre auteur ne nourrit aucun espoir que cette ouverture partielle puisse déboucher sur une plus grande liberté dans les autres domaines : bien au contraire, en reprenant implicitement l'idée de la « philosophie de l'aisance

41. « Imagine une pièce aux murs de fer, entièrement dépourvue de fenêtres et indestructible, dans laquelle beaucoup de gens, profondément endormis, ne vont pas tarder à mourir asphyxiés : au moins passeront-ils du sommeil léthargique à la mort sans ressentir la tristesse d'une fin imminente. Maintenant tu te mets à vociférer, faisant tressaillir les quelques personnes les plus conscientes et infligeant à cette minorité malheureuse la souffrance d'une agonie à l'issue inéluctable, crois-tu que ce soit juste envers eux ? » : LU, 2010, p. 15.

42. Essai « Guojia shiji yu wenxue jiyi » [国家失记于文学记忆 L'amnésie d'État et la mémoire de la littérature], YAN, 2014, p. 17-18. Ce passage a été traduit en anglais : "Someone who has spent years in a dark cell is bound to be grateful if a window in his cell is unshuttered and some light is allowed in. Would he dare to ask for the prison gate to be opened for him?" YAN, 1 avril 2013.

relative » de Liu Xiaobo 刘晓波 (1955-2017)⁴³, il souligne le danger de ce régime de semi-liberté qui remplit la panse du peuple et lui donne une impression de bien-être, en détournant son attention des problèmes réels, et très nombreux, qui sont loin d'être résolus. Cet adoucissement a mené de surcroît, selon l'auteur, à une normalisation de certaines pratiques aux yeux des gens, qui est d'autant plus préoccupante.

Pour sortir de cette condition ambiguë, Yan Lianke suggère à tous les écrivains de ne pas essayer d'adapter leurs romans aux conditions changeantes de la censure (ce qui mène à des pratiques d'autocensure, qu'il aurait lui-même expérimentées⁴⁴), mais plutôt de publier sur les marchés de Hong Kong et de Taiwan. Cette stratégie est détaillée dans le deuxième essai du recueil, intitulé « Meiyou zunyan de shenghuo yu zhuangyan de xiezuo » (没有尊严的生活与庄严的写作, litt : *Une vie sans dignité et une écriture honnête*), tiré de son intervention à Berkeley du 21 mars 2013⁴⁵. Yan y affirme, en particulier, que la seule condition pour que la magnificence et la dignité de la littérature soient restaurées dans la Chine d'aujourd'hui est que les intellectuels renoncent à être publiés en Chine continentale. C'est seulement ainsi qu'ils pourront écrire dans une condition de liberté réelle, et non pas à l'intérieur d'un régime de fausse liberté, octroyée par le gouvernement lui-même. Les maisons d'édition taïwanaises deviennent ainsi, à l'entendre, de véritables bastions protecteurs d'une culture qui sinon serait perdue :

尤其台湾的出版业，对中国文化、文学完整的尽力存留，一如一个智慧、善良的僧人，对所有乞讨者的爱。对中国大陆当代作家那些有价值而不一定真正赢利的文学、尤其那些种种原因无法出版或遭遇删改的作品，他们几乎是百分之百的出版和保存。台湾的出版业，对一个民族文本原貌完整性的尊重，如同一个母亲对一个个孩子无论俊丑、高矮，或者残疾的一视同仁和宽厚无边的爱。⁴⁶

En particulier, l'effort constant de conservation de la culture et de la littérature chinoise des maisons d'édition de Taiwan est

43. LIU, 2011, p. 158. Yan Lianke avait déjà exprimé une préoccupation similaire dans un article paru dans *The New York Times* : YAN, 20 avril 2012.

44. Essai « Wo de yi fen wenxue jiantao shu » [我的一份文学检讨书 Un morceau d'autocritique littéraire], YAN, 2014, p. 94. Sur l'autocensure dans *Dingzhuang meng*, voir aussi WATTS, 9 octobre 2006.

45. Une vidéo de cette intervention est disponible en ligne : UC BERKELEY EVENTS, 19 avril 2013.

46. Essai « Wo de yi fen wenxue jiantao shu » [我的一份文学检讨书 Un morceau d'autocritique littéraire], YAN, 2014, p. 96.

comme l'amour d'un moine bouddhique sage et honnête envers les mendiants. Elles publient et préservent la quasi-totalité de ces œuvres d'auteurs chinois contemporains qui ont une valeur mais ne garantissent pas de profit, et surtout celles qui, pour toute sorte de raisons, ne peuvent pas être publiées ou subissent des altérations. Le respect que l'industrie éditoriale taiwanaise porte à l'intégrité de tous les textes de la nation est semblable à l'amour qu'une mère porte à ses enfants, lequel est magnanime et égalitaire, et va au-delà de leur aspect physique, de leur taille ou de leurs difformités.

Il s'agit néanmoins d'une prise de position qui s'accompagne de nombreux doutes de la part de Yan Lianke. Dans un autre essai du même recueil, en effet, il observe que la publication de ses œuvres uniquement à l'étranger alimente en lui le sentiment d'avoir été abandonné par son propre pays :

你最希望读者读到的小说，不能用母语在本土出版时，你体会到一个人自己把自己的灵魂放逐到远方的“灵魂流放”的味道了。⁴⁷

Quand les romans que tu espères le plus faire lire à tes lecteurs ne peuvent pas être publiés dans leur langue maternelle ou dans leur terre natale, tu fais l'expérience d'un « exil de l'esprit » : c'est comme si tu avais toi-même exilé ton esprit dans un endroit reculé.

La description de ce sentiment d'« exil » participe d'une auto-représentation victimiste qui tend à caractériser de plus en plus le personnage de Yan Lianke, y compris dans ses romans, déjà à partir de 2008 (avec la publication de *Feng ya song*) mais encore plus dans les années 2010.

Dans *Chenmo yu chuanxi*, les lamentations de Yan Lianke tendent à garder encore un ton assez général, du moins dans les premiers textes. « Yi zhong xiezu de fengxian » (一种写作的风险 Les dangers d'un type d'écriture), par exemple, s'arrête sur la question des risques auxquels la littérature et les écrivains s'exposent par leur travail, et l'auteur souligne que le danger de la censure touche à l'essence de la littérature même : c'est le risque d'un arrêt de la créativité, de la transformation de la littérature en quelque chose de médiocre et de conformiste. Face à ce danger, Yan Lianke lance un appel aux intellectuels de son pays, en leur demandant une prise de conscience et un effort de mémoire. Il souligne la responsabilité des intellectuels de ne pas endosser le rôle d'enfants

47. Essai « Kongju yu beipan yu wo zhongsheng tongxing » [恐惧与背叛与我终生同行 La peur et la trahison m'accompagneront toute ma vie], *Ibid.*, p. 149.

obéissants du pouvoir (*tinghua de haizi* 听话的孩子⁴⁸), et de ne pas croire que le silence puisse être une forme de résistance muette, car c'est par ce silence que l'on finit par devenir muets⁴⁹ : Yan Lianke essaie donc de se tailler ici le rôle de porte-parole des inquiétudes d'une classe d'intellectuels.

Nous avons néanmoins la sensation, en lisant la manière dont ces essais progressent, qu'ils sont plus l'expression d'une souffrance personnelle que d'un plan politique précis ; l'auteur se sent incapable aussi bien d'occuper un rôle de premier plan dans la société chinoise (car il refuse la présence encombrante du contrôle politique), que de se poser en critique radical de cette même société, dont il ne veut pas se sentir « exilé ». Ce sentiment est strictement lié à la perception, de la part de notre auteur, d'une réception décevante de ses œuvres dans son pays.

Outre la fermeture croissante du marché éditorial chinois dans la dernière décennie, la diminution dans la disponibilité des œuvres de Yan Lianke en République populaire de Chine aurait aussi pour cause, selon Yan Lianke lui-même, le « préjugé » qu'il subit de la part des maisons d'édition et du gouvernement, préjugé qui l'empêcherait de publier ses œuvres en Chine continentale, avec des effets négatifs sur sa réception auprès du public chinois⁵⁰. À ce propos il faut pourtant souligner que, selon plusieurs spécialistes de littérature chinoise contemporaine que nous avons pu rencontrer en janvier 2018⁵¹, et même selon les déclarations de Yan Lianke lui-même, la disponibilité décroissante des romans de notre auteur dans son pays ne semblerait pas

48. Essai « Guojia shiji yu wenxue jiyi » [国家失记与文学记忆 « L'amnésie d'État et la mémoire de la littérature »], *Ibid.*, p. 18.

49. « 沉默毕竟不是发声，不是行动，如同长久不语就可能成为真的哑巴样。 » (« Après tout le silence n'est pas une prise de parole, ce n'est pas une action, de même que, à ne pas parler, on risque à la longue de devenir vraiment muets ») : *Ibid.*, p. 15.

50. À ce propos, voir par exemple le commentaire dans l'article de Sebastian Veg : « Yan dit en plaisantant que s'il avait écrit *Grenouilles* sur le contrôle des naissances, il aurait été refusé, alors que signé de la main de Mo Yan, le roman a obtenu le prix Mao Dun. » VEG, 2014, p. 13. Quant à la difficulté de donner une évaluation définitive sur les difficultés de Yan Lianke de publier en Chine continentale, il peut être intéressant de mentionner l'histoire éditoriale du roman *Su qiu gong mian – Wo yu shenghuo de yi duan fei xugou* [速求共眠——我与生活的一段非虚构, litt. : *Une tentative rapide pour dormir ensemble – Un morceau non fictionnel sur mon rapport avec la vie*]. L'œuvre paraît pour la première fois en juillet 2017 dans *Shouhuo*, revue littéraire publiée en Chine continentale ; au début de 2018, Yan Lianke expliquait cet événement comme la démonstration de la plus grande ouverture des revues par rapport au monde éditorial des romans, probablement en raison de leur public plus limité. Après avoir été publié sur le marché taïwanais auprès de la maison d'édition INK en mars 2018, néanmoins, en janvier 2019 le roman est aussi publié en République populaire de Chine par la Baihuazhou wenti chubanshe (百花洲文艺出版社), ce qui révèle l'existence d'un espace de liberté pour la publication de ses œuvres.

51. Nous remercions en particulier les professeurs Chen Sihe 陈思和, Chen Xiaoming, Liu Jianmei 刘建梅 et Zhang Xinying 张新颖.

pouvoir influencer de manière importante sa réception, d'autant plus que la complexité de ses œuvres au niveau de la langue et de la structure le relèguent nécessairement au rôle d'écrivain d'élite, dont les œuvres intéressent notamment ses pairs et n'ont pas une influence très forte sur le grand public⁵². L'« exil » perçu par l'auteur n'a donc qu'un sens symbolique : les intellectuels n'ont aucune difficulté à acheter ses romans à Hong Kong ou à Taiwan, alors que les lecteurs communs n'auraient sans doute pas acheté ses œuvres en masse, même si elles avaient été publiées en Chine. Yan se présente donc de plus en plus, et non sans souffrances, comme un auteur qui n'écrit que pour lui-même et pour un cercle élitare d'intellectuels, sans espoir d'influencer ou de sensibiliser la mentalité de ses concitoyens. Cela contredit et réduit la force critique de ses écrits, qui restent limités à un nombre restreint de lecteurs.

La réponse à ce dilemme est un repliement sur lui-même et sur son écriture. Dans le dernier essai du recueil, intitulé « Wo de lixiang jinjin shi xiang xiechu yi pian wo yiwei hao de xiaoshuo lai » (我的理想仅仅是想写出一片我以为好的小说来 Mon idéal est tout simplement d'écrire un « bon » roman), Yan s'interroge sur ce que l'on peut considérer comme de la « bonne » littérature, et il fait surgir la crainte (qu'il confirme, comme nous l'avons vu, dans ses déclarations des dernières années) que le « silence » imposé par une réception restreinte de son œuvre soit aussi, voire surtout, attribuable à une incapacité personnelle de parler à un vaste public, plus qu'à un blocage politique, si bien qu'il conclut l'essai, et le recueil, par une invitation à se replier sur soi-même et à repenser ses origines :

放下你所有的收获，
收回你所有的期待。
记住爱你的亲人，
感谢帮你的邻居，
向你的朋友作揖，
跪谢养你的土地。

如此而已，如此而已。⁵³

Abandonne tout ce que tu as engrangé
Renonce à toutes tes attentes.
Souviens-toi de tes parents, qui t'aiment,
Remercie le voisin qui t'aide,
Rends grâce à ton ami,
Agenouille-toi pour remercier la terre qui
te nourrit.

Voilà tout, voilà tout.

52. Cette impression, exprimée à différents titres par les spécialistes que nous avons rencontrés, est partagée par Yan Lianke lui-même : dans notre rencontre de janvier 2018, il affirmait que, si un roman de Yu Hua peut se vendre à dix mille exemplaires en Chine, il est fort probable qu'il soit lu par quinze mille personnes, car les gens auront tendance à le conseiller et le faire passer entre eux ; alors qu'un roman de Yan Lianke qui vend le même nombre d'exemplaires sera probablement lu en entier par cinq ou six mille personnes, les autres abandonnant à cause de la complexité et du ton sombre du texte.

53. Essai « Wo de lixiang jinjin shi xiang xiechu yi pian wo yiwei hao de xiaoshuo lai » [我的理想仅仅是想写出一片我以为好的小说来 Mon idéal est tout simplement d'écrire un « bon »

Cette invitation ne se traduit pas pour Yan Lianke par un véritable « retour aux origines » dans le sens d'une nouvelle attention portée à la représentation de la campagne ; elle anticipe plutôt la tendance de plus en plus narcissique que l'on peut lire entre les lignes de son œuvre de fiction déjà à partir de 2011, mais qui devient évidente dans les années qui suivent : le sentiment de frustration de Yan Lianke provoqué par son incapacité d'influencer la société apparaît en effet de plus en plus évident dans la manière dont il se représente lui-même en tant qu'intellectuel raté dans ses romans. Dans *Zhalie zhi* (2013), « Yan Lianke » est un écrivain chargé de raconter le développement de la ville de Zhalie ; dans *Rixi* (2015), il est un écrivain célèbre, mais qui a « épuisé son talent » (*jianglangcaijin* 江郎才尽⁵⁴) et qui est donc incapable de raconter les faits qui sont l'objet du roman ; et dans le roman suivant (*Su qiu gong mian* 速求共眠, litt : *Une tentative rapide pour dormir ensemble*, 2017), « Yan Lianke » raconte, à la première personne, sa tentative (vouée à l'échec) de réaliser un film à partir d'une de ses nouvelles.

Le « Yan Lianke » de ces textes est systématiquement ridiculisé et parodié et est incapable d'exercer la moindre influence sur le monde qui l'entoure. Ses œuvres sont soit rejetées par les autorités et le public (*Zhalie zhi*), soit appréciées mais profondément déformées, et elles se heurtent à l'incompréhension (*Rixi*), voire carrément au mépris de ses concitoyens (*Su qiu gong mian*) : l'essai n'étant plus suffisant, Yan Lianke s'adresse désormais à la fiction pour construire son personnage, en recourant, cette fois, à des solutions stylistiques hyperréalistes et grotesques dans la représentation de soi.

roman], *Ibid.*, p. 235. Dans l'essai, Yan Lianke définit ce passage comme une « chanson » (歌词 *geci*) « bouddhique » (佛教 *fojiao*). La citation nous semble plus probablement inspirée du roman *Anhun* (安魂 *La paix des esprits*, 2012) de Zhou Daxin (周大新, né en 1952), que Yan Lianke mentionne dans un billet Weibo du 12 septembre 2012 : « 收到尊敬的兄长周大新的新作<安魂>, 从第一页开始掉泪, 直至无法读下而去洗脸, 回来再读再泪, 当读至 " 放下你所有的收获 / 收回你所有的期待 / 记住爱你的亲人 / 感谢帮你的邻居 / 向你的朋友作揖 / 跪谢养你的土地 " 时再也无法读下。面对世界和生命, 使人一片茫然。也因此明白什么是真正的泣血之书! » (« J'ai reçu *Anhun*, le nouveau roman de mon cher ami Zhou Daxin. J'ai commencé à pleurer dès la première page, à un moment je n'ai pas pu poursuivre la lecture et j'ai dû me rincer la face, ensuite j'ai recommencé à lire en pleurant. Quand je suis arrivé à « Abandonne tout ce que tu as engrangé/Renonce à toutes tes attentes./ Souviens-toi de tes parents, qui t'aiment,/ Remercie le voisin qui t'aide,/ Rends grâce à ton ami,/ Agenouille-toi pour remercier la terre qui te nourrit. », j'ai dû interrompre la lecture à nouveau. Nous sommes perdus face au monde et à la vie. C'est ainsi que j'ai compris ce qui est vraiment un livre de sang et de larmes ! ») : YAN LIANKE DE WEIBO.

54. YAN, 2015, p. 18.

CONCLUSION

Par le biais des essais de Yan Lianke nous pouvons suivre un parcours intellectuel qui, comme nous l'avons vu, se reflète aussi dans l'œuvre de fiction de notre auteur. C'est d'abord une réflexion sur ses origines que nous lisons dans les essais de *Wo yu fubei* : Yan y revendique l'importance de ses racines paysannes et de son choix d'écrire autour d'elles, tendance qui se reflète dans sa production d'histoires à sujet rural, antérieurement à 2008. Dans la suite de son œuvre, nous assistons à un processus de recentrement de son monde littéraire sur la classe des intellectuels, qui est évident dans la réflexion de *Faxian xiaoshuo* et qui correspond à un éloignement progressif des thématiques rurales de départ, en faveur d'une littérature plus fortement urbanisée comme ce sera le cas par exemple dans *Zhalie zhi* ou dans *Su qiu gong mian*⁵⁵. Cela s'accompagne de la nécessité de se construire une image d'intellectuel à l'échelle nationale et internationale, qui se traduit, sur le plan des essais, par une attention croissante portée non seulement aux dissertations théoriques sur la littérature nationale, mais aussi à la question de la censure éditoriale en Chine, un thème qui l'a touché de près à plusieurs reprises, mais qu'il utilise aussi comme instrument de définition identitaire en particulier en dehors de la Chine, notamment avec le recueil *Chenmo yu chuanxi*, issu de ses interventions à l'étranger.

228

Yan Lianke semble ainsi avoir essayé de se couler dans plusieurs rôles, parfois contradictoires, dont les essais nous donnent un aperçu : paysan mais aussi intellectuel ; écrivain subversif mais étroitement lié à son pays et aux privilèges de sa vie en Chine⁵⁶ ; activiste désireux de laisser une trace dans la société à travers son œuvre, mais aussi artiste replié sur une littérature complexe et élitaire qui ne s'adresse qu'à un cercle restreint d'intellectuels. Et cela tout en veillant à rester en même temps toujours un peu en dehors de chacune de ces étiquettes. Cette opération complexe semblerait avoir conduit à une crise identitaire et à un repliement sur soi-même qui se reflète dans l'auto-représentation obsessionnelle de ses derniers romans, une crise qui n'est sans doute pas près d'être résolue.

55. Il faut remarquer que l'abandon de la scène rurale n'est pas définitif. *Rixi*, par exemple, se déroule dans un village sur les monts Balou. Le malaise de l'auteur et le sentiment de culpabilité de l'auteur vis-à-vis de ce monde est toutefois assez évident dans la manière dont il s'auto-représente comme quelqu'un d'incapable d'apporter la moindre amélioration à ce monde.

56. Yan Lianke demeure en effet un membre de l'Association des écrivains, il a un poste à l'université du Peuple de Pékin et voyage régulièrement en dehors de la République populaire de Chine (dans le monde entier pour les présentations des traductions de ses romans et à Hong Kong, où il est invité à l'université des Sciences et Technologies tous les printemps depuis quelques années).

BIBLIOGRAPHIE

- LEE Leo Ou-Fan & WOESLER Martin, 2000, *The Chinese Essay of the 20th Century*, Bochum University Press, Bochum, 496 p.
- LIANG Hong 梁鸿 & YAN Lianke 阎连科, 2014, *Wupo de hong kuaizi : Yan Lianke, Liang Hong duitan lu* [巫婆的红筷子：阎连科、梁鸿 对谈录 La baguette rouge du sorcier : Dialogue entre Yan Lianke et Liang Hong], Lijiang chubanshe, Guilin, 268 p.
- LIN Jianfa 林建法 (dir.), 2013, *Yan Lianke wenxue yanjiu* [阎连科文学研究 Recherches sur l'œuvre de Yan Lianke], Yunnan renmin chubanshe, Kunming, 634 p.
- LINK Perry, 2000, *The Uses of Literature: Life in the Socialist Chinese Literary System*, Princeton University Press, Princeton, 386 p.
- LIU Xiaobo, 2011, *La Philosophie du porc et autres essais*, traduit par Jean-Philippe Béja, Gallimard, Paris, 518 p.
- LIU Xinmin, 2010, "Deciphering the Populist Gadfly", in WOESLER Martin (dir.), *The Modern Chinese Literary Essay: Defining the Chinese Self in the 20th Century*, European University Press, Berlin, p. 227-237.
- LU Xun, 2010, *Cris*, traduit par Sebastian Veg, Éditions Rue d'Ulm, Paris, 304 p.
- RABUT Isabelle, 1991, « Le *Sanwen* : essai de définition d'un genre littéraire », *Revue de littérature comparée*, vol. 258, p. 153-163.
- RABUT Isabelle, 2013, « Une lecture empathique : Yu Hua et les littératures étrangères », in PINO Angel & RABUT Isabelle (dir.), *La Littérature chinoise hors de ses frontières : influences et réceptions croisées*, You Feng, Paris, p. 281-299.
- TANG Ling 汤玲, 2013, « Lun Yan Lianke xiaoshuo yuyan de minjianxing » [论阎连科小说语言的民间性 Sur les traits populaires de la langue dans les romans de Yan Lianke], in LIN Jianfa 林建法 (dir.), *Yan Lianke wenxue yanjiu* [阎连科文学研究 Recherches sur l'œuvre de Yan Lianke], Yunnan renmin chubanshe, Kunming, p. 475-482.

UC BERKELEY EVENTS, 19 avril 2013, “Living Without Dignity and Writing with Integrity: Chinese author Yan Lianke”, YouTube, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=t6o0AgdmtP4> (consulté le 19/07/2019).

VEG Sebastian, 2014, « La Création d’un espace littéraire pour débattre de l’ère maoïste. La fictionnalisation du Grand Bond en avant dans *Les Quatre Livres* de Yan Lianke », traduit par Céline Letemplé, *Perspectives chinoises*, 2014/4, p. 7-16.

WANG Hongsheng 王鸿生, 2013, « Fan wutuobang de wutuobang xushi » [反乌托邦的乌托邦叙事 Une narration utopique qui combat l’utopie], in Lin Jianfa 林建法 (dir.), *Yan Lianke wenxue yanjiu* [阎连科文学研究 Recherches sur l’œuvre de Yan Lianke], Yunnan renmin chubanshe, Kunming, p. 283-298.

WANG Hua 王华, 2013, « *Shouhuo* yu Yan Lianke de fangyan biaoda » [《受活》与阎连科的方言表达 *Shouhuo* et les expressions dialectales chez Yan Lianke] in LIN Jianfa 林建法 (dir.), *Yan Lianke wenxue yanjiu* [阎连科文学研究 Recherches sur l’œuvre de Yan Lianke], Yunnan renmin chubanshe, Kunming, p. 461-475.

230

WATTS Jonathan, 9 octobre 2006, “Censor sees through writer’s guile in tale of China’s blood-selling scandal”, in *zoniaeuropa*, URL: http://zoniaeuropa.com/culture/c20060327_1.htm (consulté le 30/08/2019).

WOESLER Martin (dir.), 2010, *The Modern Chinese Literary Essay: Defining the Chinese Self in the 20th Century*, European University Press, Berlin, 327 p.

WU Jenna, 2012, “China Through Yu Hua’s Prism”, in *American Journal of Chinese Studies*, vol. 19, no 1, p. 55-62.

XU Zidong 許子東, 1996, « Zhang Chengzhi : Shou zuori zhi meng : Cong *Jin muchang* dao *Jin caodi* [张承志:守昨日之梦 —— 从《金牧场》到《金草地》 Zhang Chengzhi : préserver le rêve d’hier : De « Pâtures dorées » à « Prairies dorées »], in Liu Qingfeng 刘青峰 (dir.), *Wenhua da gemin : shishi yu yanjiu* [文化的革命 : 史实与研究 La Grande Révolution culturelle : Évènements historiques et recherche]. Zhongwen daxue chubanshe, Hong Kong, p. 443-460.

- YAN Lianke 阎连科, (*xiugai gao*), *Faxian xiaoshuo (xiugai gao)*, 发现小说(修改稿) [À la découverte du roman (version révisée)], Manuscrit fourni par l'auteur.
- YAN Lianke 阎连科, 2010, *Si shu* [四书 Les Quatre Livres], Mingbao chubanshe, Hong Kong, 389 p.
- YAN Lianke 阎连科, 2011, *Faxian xiaoshuo: Wenxue suibi* [发现小说：文学随笔 À la découverte du roman. Essais sur la littérature], Nankai daxue chubanshe, Tianjin, 217 p.
- YAN Lianke, 20 avril 2012, "The Year of the Stray Dog", traduit par Jane Weizhen Pan et Martin Merz, in *The New York Times*, URL: <http://www.nytimes.com/2012/04/21/opinion/the-year-of-the-stray-dog.html> (consulté le 30/08/2019).
- YAN Lianke, 2012a, *Les Quatre Livres*, traduit par Sylvie Gentil, Arles, Philippe Picquier, 2012, 410 p.
- YAN Lianke 阎连科, 2012b, *Yi ge ren de san tiao he* [一个人的三条河 Les trois parcours d'un homme], Zhongguo Renmin daxue chubanshe, Pékin, 199 p.
- YAN Lianke, 1 avril 2013, "On China's State-Sponsored Amnesia", in *The New York Times*, URL: <https://www.nytimes.com/2013/04/02/opinion/on-chinas-state-sponsored-amnesia.html> (consulté le 30/08/2019).
- YAN Lianke 阎连科, 2014, *Chenmo yu chuanxi: Wo suo jingli de Zhongguo he wenxue* [沉默与喘息：我所经历的中国和文学 Silence et essoufflement. Mon expérience avec la Chine et la littérature], INK, Taipei.
- YAN Lianke 阎连科, 2015, *Rixi* [日熄 La mort du soleil], Maitian chubanshe, Taipei, 322 p.
- YAN Lianke, 2016a, "An Examination of China's Censorship System", in Carlos Rojas & Andrea Bachner (dir.), *The Oxford Handbook of Modern Chinese Literatures*, Oxford University Press, New York, p. 263-274.
- YAN Lianke 阎连科, 2016b, *Wo yu fubei* [我与父辈 Mon père et moi], Renmin wenxue chubanshe, Pékin, 239 p.

- YAN Lianke, 2017a, *À la découverte du roman*, traduit par Sylvie Gentil, Philippe Picquier, Arles, 208 p.
- YAN Lianke, 2017b, *Songeant à mon père*, traduit par Brigitte Guilbaud, Philippe Picquier, Arles, 128 p.
- YAN Lianke 阎连科, 2017c, *Yan Lianke de wenxue jiangtang : Ersbi shiji juan* [阎连科的文学讲堂：二十纪卷 Cours de littérature de Yan Lianke. Le vingtième siècle], Chunghwa Book, Hong Kong, 247 p.
- YAN Lianke 阎连科, 2017d, *Yan Lianke de wenxue jiangtang : Shijiu shiji juan* [阎连科的文学讲堂：十九世纪卷 Cours de littérature de Yan Lianke : Le dix-neuvième siècle], Chunghwa Book, Hong Kong, 311 p.
- YAN LIANKE DE WEIBO [阎连科的微博 Page Weibo de Yan Lianke], URL : https://www.weibo.com/u/2056049087?refer_flag=1005050010_&is_all=1 (consulté le 12/06/2019).
- YAN Lianke 阎连科 & ZHANG Xuexin 张学昕, 2011, *Wo de xianshi, wo de zhuyi: Yan Lianke wenxue duihua lu*, [我的现实, 我的主义: 阎连科文学对话录 Ma réalité, ma pensée : dialogues littéraires avec Yan Lianke], Zhongguo Renmin daxue chubanshe, Pékin, 271 p.
- YANG Guobin, 2003, "China's Zhiqing Generation: Nostalgia, Identity, and Cultural Resistance in the 1990s", in *Modern China*, vol. 29, n° 3, p. 267-296, DOI: 10.1177/0097700403029003001.
- YU Hua, 2010, *La Chine en dix mots*, traduit par Angel Pino et Isabelle Rabut, Actes Sud, Arles, 331 p.
- YU Hua, 24 juin 2011, "The Spirit of May 35th", in *The New York Times*, URL: <https://www.nytimes.com/2011/06/24/opinion/global/24iht-june24-ihmag-hua-28.html> (consulté le 23/08/2018).
- YU Hua, 2018, *Mao Zedong è arrabbiato : verità e menzogne dal pianeta Cina*, traduit par Silvia Pozzi, Feltrinelli, Milano, 185 p.

Le langage des « sanwen » de Mu Xin

Depuis la publication de sa première œuvre, mais surtout depuis son retour triomphal dans son pays natal, l'écrivain et peintre Mu Xin est devenu un phénomène voire un « mythe » dans le paysage culturel chinois, provoquant une longue polémique entre deux camps opposés. En dehors des effets de mode et de marketing propres à l'ère d'Internet, le style particulier de cet auteur joue un rôle important dans ce succès exceptionnel. Notre texte tente une première approche de cette œuvre en portant une attention toute particulière à son aspect langagier.

Mots clés : Mu Xin, sanwen, prose, tradition, nostalgie

The literary language of Mu Xin

Since the publication of his first work, but especially since his triumphant return to his native country, the writer and painter Mu Xin has become a sort of phenomenon, or even a « myth » in the Chinese cultural landscape, and has initiated a long-standing controversy between two opposing camps. Apart from the trend and marketing mechanisms unique to the Internet age, the author's particular style is one of the key factors to this exceptional success. Our text attempts a first approach to this work with a special focus on its language style.

Keywords: Mu Xin, sanwen, prose, tradition, nostalgia

LE LANGAGE DES « SANWEN » DE MU XIN

Shao Baoqing

Université Bordeaux Montaigne, Centre d'études et de recherches
sur l'Extrême-Orient (CEREO-Plurielles, UR 24142)

Pendant une dizaine d'années (à partir des premières publications de ses livres en Chine), l'écrivain Mu Xin 木心 (1927-2011) a été un véritable phénomène de la scène littéraire chinoise¹. Ses écrits d'un genre nouveau qui tranche radicalement avec celui des autres auteurs suscitent encore de nos jours une sorte de fascination, en particulier chez les jeunes lecteurs. Doté d'une riche culture aussi bien chinoise qu'occidentale, l'auteur crée des œuvres qui déplacent les repères habituels et obligent à changer de regard sur les genres littéraires, notamment sur la distinction fiction et non-fiction, la place du « moi » et la création stylistique.

UNE FIGURE « LÉGENDAIRE » ENTOURÉE DE MYSTÈRE

Mu Xin est le nom de plume de Sun Pu, homme de lettres issu d'une famille aisée de Wuzhen, petite ville de la province du Zhejiang. Il aurait eu pour maîtres des hommes illustres et aurait abondamment fréquenté la bibliothèque de Mao Dun, lui aussi natif de Wuzhen. Il aurait ainsi bénéficié d'une excellente instruction aussi bien en culture classique que moderne.

La vie de Mu Xin est entourée de mystères, notamment en raison des longs vides qui jalonnent sa biographie. En tout cas, du vivant de Mu Xin, les connaissances sur celle-ci semblent avoir été maintenues volontairement dans un état parcellaire. La chronologie de son parcours personnel, pour un auteur contemporain, semble étrangement incomplète. Ce n'est vraisemblablement pas un hasard, au contraire : il s'agirait d'une « nécessité littéraire » de la part de Mu Xin qui aurait tout fait pour cacher les détails de sa vie, se considérant comme un « Grec de Shaoxing² ». Depuis sa disparition cependant, de nouvelles recherches tendent à combler peu à peu ces vides (notamment une chronologie établie par Mu Xin lui-même durant son séjour à New York³).

Selon les informations disponibles, il aurait étudié la peinture occidentale à l'École des Beaux-arts de Shanghai (Shanghai meishu zhuanke xuexiao 上海

1. Depuis la date à laquelle la présente étude a été écrite, d'autres ouvrages sur Mu Xin ont paru, dont il n'a pas pu être tenu compte : TIE, 2020 ; XIA, 2021 ; XIA & TANG, 2022.

2. QIU, 2013.

3. XIA, 2015

美术专科学校) entre janvier 1946 et juillet 1948, mais les sources divergent sur la fin de ces études : le faire-part de son décès affirme qu'il en est diplômé⁴, alors que selon certaines études il aurait été renvoyé pour avoir participé à des mouvements étudiants et aurait trouvé refuge à Taiwan, pour ne revenir en Chine qu'en 1949⁵. Après ses études artistiques, il aurait enseigné pendant cinq ans au lycée Gaoqiao de Shanghai. Puis entre les années cinquante et soixante-dix, il aurait été *designer* industriel à Shanghai (1949-1966), éditeur de la revue *Beautifying Life* (Meihua shenghuo 美化生活) créée en 1982 à l'initiative de l'Association de l'artisanat de Shanghai et dont il a participé à la préparation du numéro d'essai, un des principaux designers pour la décoration des monuments issus des grands travaux des années 50 ainsi que pour la restauration du Palais du Peuple et du siège de la Foire de Canton après la Révolution culturelle. Parallèlement, il aurait écrit une grande quantité de poèmes, nouvelles, pièces de théâtre, prose littéraire, récits, réunis en vingt-deux volumes, tous détruits dès le début de la Révolution culturelle. Au début des années 70, pour avoir contredit Yao Wenyan – l'un des membres de la fameuse Bande des Quatre – (on ignore dans quelles circonstances), il a été emprisonné pendant plusieurs années, pendant lesquelles il aurait rédigé un manuscrit de soixante-six pages, dénommé plus tard *Notes de prison*⁶. Il aurait repris la peinture en sortant de prison. En 1982, il part pour les États-Unis et s'installe à New York où il réside jusqu'en 2006, année où il revient dans sa ville natale. Il y demeure jusqu'à son décès en 2011.

Pendant la vingtaine d'années qu'il passe aux États-Unis, il travaille comme peintre et écrivain et fait paraître ses premiers écrits dans des revues de la diaspora et de Taiwan. À l'en croire, à partir de 1983 et pendant les dix ans qui ont suivi, il aurait écrit des *sanwen* (prose non fictionnelle) non par choix personnel, mais pour répondre à la sollicitation de revues⁷. Ce n'est que plus tard qu'il commence à en écrire pour lui-même. Fin 1984, le premier numéro de la revue *Unitas* (Lianhe wenxue 联合文学) à Taiwan consacre un numéro spécial à ses essais en prose, sous le titre d'*Un Robinson littéraire*⁸ (Yige wenxue de Lubinxun 一个文学的鲁滨逊). Entre 1986 et 1999, douze recueils de

4. LIU, 2013.

5. LI, 2011.

6. Pour Tong Ming 童明 (Liu Jun 刘均 de son vrai nom), de l'université de Californie et son traducteur en anglais, il s'agit de 132 pages — recto-verso —, totalisant, à raison de cinq mille caractères par page, pas moins de 600 mille caractères, TONG, 2013.

7. « Durant de longues années, j'ai écrit tant de *sanwen* contre mon gré, comme pour quelqu'un d'autre, comme pour expédier une tâche de bureau, comme pour me racheter » (漫长的年月中, 我写那么多自己不愿写的散文, 像是在代笔、在办公、在赎身 : cf. Mu Xin, « Chichi gaobai 迟迟告白 » [Explications tardives], in MU, 2009.

8. Toutes les traductions françaises sont de nous.

ses œuvres sont publiés à Taiwan, dont un recueil de *sanwen* intitulé *Au fil des pensées de Jamaïca* (Qiongmeika suixianglu 琼美卡随想录). Quant à ses compatriotes du continent, ils devront attendre l'année 2001 pour découvrir les *sanwen* de Mu Xin avec la *Rhapsodie de Shanghai* (Shanghai fu 上海赋) dans la revue *Littérature de Shanghai* (Shanghai wenxue 上海文学), avant que, à partir de 2006 (l'année de son retour triomphal au pays), une dizaine de recueils de prose, de romans et de nouvelles ainsi que de poésie soient publiés par les éditions de l'école Normale du Guangxi. En fait c'est le recueil *Reflets de Columbia* (Gelunbiya de daoying 哥伦比亚的倒影) qui, en l'espace de quelques années, a suscité un engouement pour Mu Xin dans tout le pays, pour beaucoup grâce à l'internet.

Quant à sa diffusion dans le monde occidental, un recueil de ses nouvelles est publié en anglais aux États Unis⁹ en 2010.

Parallèlement à ses travaux d'écriture et de peinture, durant cinq ans (1988-1993), Mu Xin donne des cours d'histoire de littérature générale à un cercle privé de jeunes étudiants et artistes chinois et d'amateurs de littérature séjournant aux États Unis, cours dont Chen Danqing 陈丹青 (1943-), disciple fidèle et artiste célèbre, réunira les notes pour les publier en volume¹⁰, contribuant largement à sa célébrité en Chine. Il se révélera plus tard que ce cours est basé principalement sur *Les grandes lignes de la littérature mondiale* (Wenxue dagang 文学大纲) de Zheng Zhenduo, ouvrage rédigé dans les années 1920 et que Mu Xin affirme avoir étudié à l'âge de treize ans. Beaucoup loueront cependant la valeur ajoutée toute personnelle que Mu Xin a apportée à cette histoire littéraire.

Chen Danqing, qui a fréquenté Mu Xin pendant plus de vingt ans, le dépeint comme un « miracle » de la littérature chinoise qui n'a bénéficié d'aucune exposition au public : ni maître, ni camarades, ni même lecteurs, au moins pendant une grande partie de sa vie.

En 2006, année où son retour est accueilli en grande pompe dans son village natal, Mu Xin est présenté au public comme un écrivain de premier plan, égal voire supérieur à deux figures de proue de la période du 4 mai : Lu Xun ainsi que son frère Zhou Zuoren. L'effet d'étonnement est alors total face à cet écrivain « de stature mondiale » surgi de nulle part. La situation est comparable à celle qu'on avait observée à Taiwan quelque vingt ans auparavant au moment où Mu Xin publiait ses premières œuvres, lesquelles ne s'apparentaient alors à aucune école connue de part et d'autre du Détroit. Un critique a résumé le phénomène en ces termes : « On dirait qu'il a toujours séjourné là sans y être

9. MU & LIU, 2011.

10. MU & CHEN, 2013, vol. 2.

(ciren sihu yizhi shenghuo zai ta buzai de difang 此人似乎一直生活在他不在的地方)¹¹ ».

UN PERSONNAGE CONTROVERSÉ

Chen Danqing présente Mu Xin comme un écrivain de stature mondiale, le seul écrivain chinois contemporain à figurer dans des manuels de littérature en Amérique, à côté de Faulkner ou d'Hemingway¹². Il n'est d'ailleurs pas le seul à user de superlatifs : Chen Zizhan 陈子展 (1898-1990), professeur de littérature à l'université Normale de l'Est de la Chine, ainsi que les écrivains He Liwei 何立伟 (1954-) et Chen Cun 陈村 (1954-) se sont dits « sidérés » par les écrits de Mu Xin. Chen Cun conseille notamment à tous les écrivains chinois de lire cet auteur qui « a placé la barre très haut pour l'écriture chinoise (zhongwen xiezuo de biaogao 中文写作的标高) », et n'hésite pas à affirmer que ne pas le lire trahirait un manque de sensibilité et constituerait un sacrilège vis à vis de la belle langue chinoise.

Dans son discours pour le lancement du premier recueil de proses *Reflets de Columbia*, Chen Danqing définit Mu Xin comme « l'unique auteur contemporain à avoir hérité parfaitement de la tradition de la langue chinoise classique et de la tradition du 4 mai ». Cette insistance sur l'aspect traditionnel de l'écriture de Mu Xin doit se lire en parallèle avec le constat, selon lui, d'un manque d'éducation classique chez ses contemporains et d'une perte de l'habitude de lire. La plupart du temps, Chen estime qu'il ne reste aux auteurs contemporains que les traditions de Yan'an, de la Révolution culturelle ou des discours des vingt dernières années¹³. Cependant, après avoir consacré de nombreux discours à la promotion de Mu Xin, Chen Danqing choisit de cesser de disserter sur la valeur littéraire de Mu Xin, s'en tenant à sa qualité de peintre, et argue de sa seule loyauté envers son ancien maître pour expliquer son entreprise. Une façon élégante de couper court aux contestations sur sa légitimité dans le domaine littéraire et de se retirer ainsi de la mêlée.

D'autres chercheurs ont contribué à mettre en lumière les particularités de l'écriture de Mu Xin. Selon certains, les lecteurs retrouvent chez Mu Xin le style atypique des sanwen du 4 mai, combinaison de l'élégance classique et d'une solide culture occidentale (facilement vérifiable dans sa peinture), style qui a « enjambé » le style russe sinisé et l'héritage de la Révolution culturelle,

11. LIU, 2006.

12. Nous n'avons pas pu identifier ces publications.

13. Chen Danqing, « Mu Xin shi wo xiqu yidian yeman de genxing 木心使我洗去一点野蛮的根性 » [Mu Xin m'a lavé d'un peu de ma rustrerie], in LIU, 2015.

lesquels sont beaucoup plus familiers aux lecteurs chinois¹⁴. Tong Ming met davantage l'accent sur l'héritage du chinois ancien chez Mu Xin : selon lui, si les écrits de Mu Xin semblent à la fois étranges et nouveaux, la raison directe en est qu'il a injecté dans le *baihua* ce qu'il y a de meilleur dans la culture chinoise ancienne¹⁵.

Avec le recul néanmoins, il convient d'admettre que tout ce tapage médiatique fait penser étrangement à une opération de promotion éditoriale, dont le succès se base en grande partie sur la notoriété de Chen Danqing, considéré alors comme une véritable star « anti-système ». L'ambiance électrique s'explique aussi par un phénomène de masse assez typique des réseaux sociaux chinois, le regroupement de personnes autour d'une cause (les fameux *fan* 粉 prêts à en découdre pour défendre leur idole), virant aisément à la diatribe ou à l'injure. Une polémique se développe alors entre deux camps opposés : les « orthodoxes » ou ceux qui sont « dans le système » (*tizhi nei* 体制内), représentés essentiellement par des universitaires, hostiles ou indifférents à Mu Xin, et ceux qui se définissent comme « hors système » (*tizhi wai* 体制外) et revendiquent une certaine liberté de parole, et qui sont acquis à la cause de Mu Xin, à l'instar des vedettes comme Chen Danqing suivies par leurs fans.

Peu après la sortie du premier recueil de Mu Xin, Zhang Ning, professeur de littérature chinoise moderne à l'université Normale de Beijing, explique le succès de celui-ci par la vague de nostalgie dans la société pour l'époque républicaine, alors que sont remis au goût du jour des auteurs comme Hu Lancheng 胡兰成 et Zhang Ailing 张爱玲¹⁶ ainsi que certains auteurs taiwanais¹⁷.

Cet avis n'est pas réfuté par les soutiens de Mu Xin, quoique l'appréciation qui en découle chez eux soit tout autre. Ainsi, pour Sun Yu 孙郁, directeur du Musée Lu Xun qui reconnaît en Mu Xin le style de l'époque républicaine, la langue chinoise contemporaine s'est trop éloignée du style classique durant les cinquante dernières années (qui correspondent en réalité à la période de la Chine populaire), en particulier dans le domaine littéraire. La langue aurait ainsi perdu de son « épaisseur » et la médiocrité des nouveaux écrits les

14. WANG, 2012.

15. TONG, 2006.

16. Hu Lancheng (1906-1981) est un écrivain. Pendant la guerre sino-japonaise, il a servi dans le gouvernement fantoche de Wang Jingwei. À la fin de la guerre, il s'est réfugié au Japon. Entre 1972 et 1976, il a été invité pour enseigner à Taiwan. Zhang Ailing (Eileen Chang) (1920-1995) est romancière et a commencé à publier ses œuvres à partir des années 40. Elle a épousé Hu en 1944 et leur union a duré trois ans. Elle quitte la Chine en 1952 pour Hong Kong et s'installe plus tard aux États-Unis. Leurs livres ont été bannis en RPC jusque dans les années 80.

17. YANG, 2016.

destinerait à être privés de toute postérité, à quelques exceptions près comme ceux de Qian Zhongshu, ou encore de Zhang Zhongxing 张中行 (ancien mari de Yang Mo 杨沫, auteur du célèbre *Le Chant de la jeunesse* Qingchun zhi 青春之歌) dont les *sanwen* dans le style du 4 mai ont connu un immense succès dans les années 80.

UNE CARRIÈRE DE « STYLISTE »

Les *sanwen* représentent la partie la plus importante de l'œuvre littéraire de Mu Xin, à côté de ses nouvelles et de ses poèmes : ils sont au nombre d'une centaine, de longueurs disparates, et ont été publiés en Chine pour l'essentiel vers les années 2010 par les éditions de l'université Normale du Guangxi dans les recueils suivants, (à l'exception de *Reflets de Columbia* sorti en 2006) :

- 哥伦比亚的倒影 Reflets de Columbia,
- 琼美卡随想录 Mes pensées de Jamaica.
- 素履之往 Pures intentions.
- 即兴判断 Les pensées improvisées
- 爱默生家的恶客 Mauvais visiteurs chez les Emerson

240

Mu Xin y traite de sujets variés : souvenirs de jeunesse (« Tongnian sui zhi er qu 童年随之而去 » [Ainsi s'en va l'enfance], « Kongfang 空房 » [La Maison vide], « Zhuxiu 竹秀 » [Beaux bambous], « Zai Mao Dun shufang 在茅盾书房 » [Dans la bibliothèque de Mao Dun]¹⁸), récits de voyages (« Liangge shuonatina 两个朔那梯那 » [Deux sonatines]), anecdotes prenant la forme de nouvelles (« Tongcheren de chuoqi 同车人的啜泣 » [Les sanglots d'un compagnon de voyage]), contes philosophiques (« Yikuang pian 遗狂篇 » [Folies historiques]), réflexions sur l'histoire, l'art et la culture (« Mozi qingqing 眸子青青 » [Les yeux noirs], « Yiliang weihan 已凉未寒 » [Premières fraîcheurs], « Jiuyue chu jiu 九月初九 » [Le neuvième jour de la neuvième lune], « Daigen de liulang ren 带根的流浪人 » [Le vagabond et sa racine]), sur des questions philosophiques, sur les mœurs et les faits de société (« Gelunbiya de daoying 哥伦比亚的倒影 » [Les reflets de Columbia], « Mingtian bu sanbu le 明天不散步了 » [Demain je ne repartirai pas en promenade], « You ren pian 游刃篇 » [Promener le couteau]). Ces écrits sont en général relativement courts, dépassant rarement la dizaine de pages.

Si l'on en croit les propres explications de Mu Xin, son intérêt pour le genre *sanwen* est une adhésion consciente qui n'avait rien de naturel, puisqu'il s'agit

18. Comme Mu Xin l'explique, ce texte porte dans un deuxième temps le titre de « 塔下读书处 (谈自己的作品) », in MU & CHEN, 2015.

d'un genre qu'il n'a pratiqué ni du temps de sa jeunesse ni quand il était dans la force de l'âge¹⁹, mais qu'il a dû adopter sous les contraintes éditoriales que l'exil lui a imposées :

La clé du succès tenait au genre à adopter : la poésie souffre d'un lectorat trop restreint, surtout celui qui comprend réellement. Le roman est trop long à mettre en œuvre, et ne permet pas de montrer son talent. Quant aux textes critiques, ils n'intéressent guère la presse et ne trouvent pas d'éditeurs. Seul le *sanwen* permet d'user de la langue à sa guise et d'attirer l'attention. En adoptant le *sanwen* comme moyen de flatter les goûts du public, j'ai également choisi mon style : à rebours de la simplicité d'antan, je m'efforcerais de me grimer pour me faire remarquer²⁰.

S'il nous paraît prudent de ne pas prendre les propos de Mu Xin au pied de la lettre, il faut admettre que ces déclarations trouvent au moins en partie leur confirmation dans ses écrits qui se distinguent par plusieurs traits marquants :

- le *sanwen* comme jeu littéraire ;
- l'abondance des références ;
- la richesse lexicale ;
- la recherche de l'étrangeté.

241

Il semble que dans le contexte de son exil, la volonté de s'imposer sur la scène littéraire ainsi que le besoin de reconnaissance (son lectorat cible étant la diaspora plus que le public occidental) répondent, en dehors de besoins matériels, à un narcissisme prononcé qui se perçoit aisément dans ses écrits, notamment dans un ensemble de textes regroupés sous le titre *De Mu Xin par Mu Xin* (Mu Xin tan Mu Xin 木心谈木心)²¹, des explications de ses propres textes proposés à ses disciples lors de ses classes d'histoire littéraire susmentionnées. Là, à la demande de ses élèves, Mu Xin a consacré une partie de ses séances à sa propre création, à propos d'une dizaine de textes. Il y déplore entre autres le manque de reconnaissance de son talent par le public et montre son désir d'accéder à la postérité :

C'est une sorte de préface dans la préface. Pour être sincère, il s'agit de prendre une posture pour impressionner le public. Les

19. “忆昔自少及壮，我从未写过« 散文 »”，《迟迟告白》，in MU, 2009.

20. « Explications tardives », in MU, 2009.

21. MU & CHEN, 2015.

connaisseurs se diront : « Celui-là n'est pas n'importe qui, il va falloir s'en méfier ». Pour ça, il faut de solides savoirs²².

À la même occasion, il dit sa frustration car le texte n'a pas suscité les réactions escomptées :

C'est très frustrant. Personne ne s'est intéressé à ce texte ni n'a écrit aucune critique dessus. Pourtant j'écris mieux que tous les autres, comme l'atteste déjà ce texte, ce court texte. Même du temps du 4 mai, aucun écrivain n'a écrit de cette façon.

Cette préface peut atteindre la postérité. Elle n'a pas à rougir face aux Huit Grands du *sanwen* des Tang et des Song, moyennant quelques améliorations²³.

STYLE ET IDÉES

Pour Mu Xin lui-même, le style est de la première importance, et il affirme y avoir travaillé tout particulièrement :

242

Obtus de nature, j'ai passé de longues années pour me former un style n'ayant rien de fantastique mais qui me convient néanmoins. En France, être un styliste est le meilleur des compliments. Dans l'antiquité chinoise, c'était tout aussi prestigieux²⁴.

Il ajoute à un autre moment que tous les philosophes chinois anciens sont également de grands stylistes²⁵.

Quant au « styliste », il le définit d'abord comme un rhétoricien et un phonologue, lequel s'intéresse, au-delà des mots, à la mélodie des phrases à la manière des musiciens²⁶.

22. 这么一段序中之序, 说老实话: 搭架子。搭给人家看。懂事的人知道, “来者不善”, 不好对付。要有学问的。“谈自己的作品”, *ibid*.

23. 很委屈的。没有人来评价注意这一篇。光凭这一篇, 短短一篇, 就比他们写得好。五四时候也没有人这样写的。这篇序, 可传。和唐宋八大家比, 不惭愧, 稍微改改。《散文一集》序。*Ibid*.

24. “因为生性鲁钝, 临案试验了如许岁月才形成了这样一种不足为奇只供一己拨弄的文体。在法国, « 文体家 » 是最大的尊称, 中国古代也讲究得很...” 《海峡传声》, in MU, 2009.

25. 《仲夏开轩》, *ibid*.

26. « Explications tardives », *ibid*.

Mais d'aucuns lui reprochent son goût trop prononcé pour le style. Ainsi, tout en reconnaissant les qualités de styliste de Mu Xin dans les pièces de son recueil *Les Reflets de Columbia*, dont « chacune est d'un style différent et présente un visage particulier », l'auteur d'un article considère qu'une trop grande attention pour le style attente au naturel :

Le choix des mots, la syntaxe, la construction, la structure, le style et l'érudition, Mu Xin est parfait dans tout cela. S'il faut trouver à tout prix un défaut à ses écrits, c'est que ses phrases sont trop parfaites. L'auteur semble avoir travaillé pour faire de chaque phrase une sentence, aussi précise qu'originale, chaque phrase banale est ciselée de façon à provoquer un effet de surprise. Ceci atténue la liberté et le côté spontané, deux qualités qui sont les caractéristiques essentielles d'un essai en prose²⁷.

De là à affirmer que les mots de Mu Xin nuisent aux idées, il n'y a qu'un pas, que Zhang Ning n'hésite pas à franchir. Pour ce dernier, Mu Xin semble vouloir transformer chaque mot, chaque phrase en un collier qu'il pourra arborer à son cou²⁸.

Mais de quelles idées s'agit-il ? Plutôt que de faire disparaître les idées de fond, le style de Mu Xin aurait plutôt tendance à les dissimuler. En effet, les critiques semblent s'accorder pour dire que déchiffrer les idées de Mu Xin est tout sauf aisé, voire que c'est l'intention littéraire de Mu Xin que de soustraire ses idées à l'univocité, comme l'explique l'auteur de cette étude sur *La Rhapsodie des Temples de Luoyang* (Luoyang jialan fu 洛阳伽蓝赋) :

Les textes de Mu Xin présentent une forte résistance à l'herméneutique, qui telle quelle perd souvent son efficacité. Une grande partie de sa poésie refuse même toute tentative d'exégèse²⁹.

Mu Xin avoue volontiers cultiver l'ambiguïté (wo xihuan molengliangke 我喜欢模棱两可)³⁰, et ne s'inquiète pas que ses phrases ne soient pas comprises. Il déclare par ailleurs qu'il écrit ses *sanwen* selon la méthode du courant de conscience et que son écriture « présente des similitudes avec les concertos

27. LAO JIU, 2018.

28. Cité dans YANG, 2016.

29. ZHAO, 2017.

30. Mu Xin, « Tan *Sulü zhi wang* 谈《素履之往》 [À propos de *Sulü zhi wang*] », in MU & CHEN, 2015.

pour piano de Chopin »³¹. Ce point est particulièrement perceptible dans des textes assez longs comme « Les reflets de Columbia » et « Demain, je ne repartirai pas en promenade », deux textes ne comportant que des virgules en guise de ponctuation, en dehors du point final. Citant volontiers Nietzsche, Mu Xin affirme préférer raisonner « par la rhétorique » (comprendre les figures de style, selon la conception chinoise) plutôt que par un exposé méthodique³².

Quoi qu'il en soit, les phrases de Mu Xin frappent les lecteurs chinois du XXI^e siècle par leur « fraîcheur » : un vocabulaire volontiers archaïsant, des enchaînements surprenants en rupture avec les logiques de lecture habituelles, et par conséquent une interprétation difficile voire obscure. Un hermétisme de bon aloi, apprécié par un large public friand de nouveauté. Par ailleurs Mu Xin est également l'auteur de courts poèmes dans le style *haiku*. Pour les défenseurs de Mu Xin, ses tournures de phrases subtiles, au lieu de se réduire à de simples jeux de mots semblables à des acrobaties langagières, sont au contraire porteuses de messages importants et vecteurs de grandes idées (微言大义)³³.

Pour Li Jie qui lui a consacré un livre³⁴, Mu Xin est un génie de la phrase. Là où les autres auteurs ont besoin d'écrire un livre entier, il lui suffit d'une seule phrase. Selon lui, à la différence de Wittgenstein qui écrit en alphabet latin, les phrases de Mu Xin, en pictogrammes, présentent l'avantage de l'immédiat et du symbolique³⁵. Il reconnaît en Mu Xin un genre d'« intuition de la vérité » (*lingxin*, 灵性) et le considère comme le Dante chinois. Toutes ces raisons lui font placer ses *sanwen* au même niveau que les écrits des philosophes anciens comme Laozi et Zhuangzi, ainsi que des œuvres comme le *Classique des poèmes*³⁶ et *Les Chants de Chu*³⁷.

LE GOÛT POUR LES MOTS RARES

Comme beaucoup de critiques l'ont remarqué, Mu Xin a une conscience stylistique aiguë et cherche à tout prix à ce que son style se distingue de l'ordinaire. Pour certains, ce choix est lié à sa conception même de l'écriture,

31. Mu Xin, « Explications tardives », in MU, 2009.

32. TONG, 2015.

33. LONG, 2014.

34. LI, 2015.

35. *Ibid.*, 下二 (2^e partie, chap. 2).

36. Le premier recueil de poèmes chinois, dont la tradition attribue la compilation à Confucius et qui est considéré, à partir des Han, comme l'un des classiques du confucianisme.

37. Appelés aussi *Elégies de Chu*, il s'agit des œuvres d'un ensemble de poètes du royaume de Chu, dont le plus célèbre est Qu Yuan. Reconnus pour leur romantisme, ces poèmes constituent une autre source d'inspiration pour les poètes chinois traditionnels à côté du *Classique des poèmes*.

qu'il assimile à une cause personnelle : il ne s'agit ni plus ni moins que de se sauver par l'écriture (*yige zi yige zi de jiuchu ziji* 一个字一个字地救出自己)³⁸. Un des procédés qui en découle est le recours aux éléments de la langue classique. D'aucuns présentent cette pratique comme « l'emploi souple et tout personnel de mots rares 独具个人性之生僻字的活用³⁹ ». Ainsi, dès le premier texte de *Reflets de Columbia*, le premier des recueils présentés aux lecteurs chinois, « Le neuvième jour de la neuvième lune », en dehors d'un registre soutenu s'adressant à un public cultivé, Mu Xin multiplie mots anciens et expressions rares, tels que 钧天齐乐 (*juntian qiyue*, musique céleste), 薄海同悲 (*bohái tongbei*, tristesse partagée entre les mers), 蒔 (*shì*, transplanter), 休沐 (*xiuxiu*, se reposer et se laver, pour parler des congés de mandarins), 汗漫 (*hanman*, sans borne), qui renvoient tous à des références pour le moins peu communes. Le nombre élevé de ces termes dans un texte de quelques pages rend évident le désir de l'auteur de créer une impression d'étrangeté, objectif confirmé par lui-même dans ses confidences faites à ses disciples. Il apparaît tout aussi évident que Mu Xin, tout en revendiquant la tradition du 4 mai, choisit d'ignorer de façon tout à fait délibérée l'une de ses préconisations premières, l'une des règles proposées par Hu Shi, qui consiste justement de s'abstenir de recourir aux références et aux allusions, exprimées dès 1917 dans ses fameuses *Humbles propositions pour l'amélioration de la littérature* (*Wenxue gailiang chuyi* 文学改良刍议).

Mais il va encore plus loin, en inventant une série de néologismes, du moins si l'on se fonde sur le quasi exhaustif *Grand dictionnaire de la langue chinoise* 汉语大词典. Seule l'interprétation des caractères pris isolément et le contexte peuvent apporter quelque lueur au lecteur sur leur possible signification, sans toutefois aucune garantie quant à leur exactitude, comme dans les exemples suivants :

- 连绾 lier + nouer => en relation ;
- 梳剔 peigner + draguer => façonner (la poésie) ;
- 浮佻庸肤 flotter + léger + médiocre + peau => superficiel ;
- 涵融 contenir + fondre => se confondre ;
- 鐘毓 cloche + faire pousser => ? ;
- 猾癖 rusé + manie => ruse, fourberie ;
- 諦旨 axiome + sens => vérité ;
- 漫喻 déborder + métaphore => développer (une idée) ;
- 幸蹇 bonheur + honnête => vivre en harmonie (?)

38. ZIZHANG, 2017.

39. *Ibid.*

La construction de certaines de ces expressions, en particulier celles qui se composent de quatre caractères, fait penser aux nouvelles expressions⁴⁰ qui ont inondé l'internet chinois ces dernières années – par exemple 喜大普奔, contraction de 喜闻乐见 (qui a la faveur des masses), 大快人心 (à la satisfaction générale), 普天同庆 (célébré par le pays entier) et 奔走相告 (s'empresse de faire circuler une nouvelle), qui signifie à peu près « une excellente nouvelle » –, et dont la création est l'œuvre de jeunes internautes engagés dans une démarche ludique qui fait peu de cas des règles traditionnelles de création lexicale.

On se rend compte que, dans le texte de Mu Xin, une expression comme 浮佻庸肤 n'est finalement qu'une contraction de quatre adjectifs qui nous sont très familiers (轻) 浮, (轻) 佻, 庸 (俗) et 肤 (浅). Or il s'agit d'une pratique traditionnellement proscrite. Dans son article « Secret de composition en langue barbare à travers la technique de substitution de caractères » (Jianshu huanyifa de guihua zuowenfa mijue 检书换易法的鬼话作文法秘诀), Liu Dabai (1880-1932) explique que si les textes du grand savant Zhang Taiyan sont difficiles à déchiffrer, c'est parce que l'auteur pratique la technique de substitution de caractères *huanzifa* 换字法 : il s'agit de remplacer des caractères courants par des caractères rares, transformant ainsi un mot transparent en un mot totalement obscur. Une technique très ancienne, précise Liu qui cite une anecdote de Ouyang Xiu (1007-1072), lequel, pour se moquer d'un collègue qui se livrait à ce genre de pratique, a inventé l'expression *xiaomeifeizhen* 宵寐匪禎 à la place de *yemengbuxiang* 夜梦不祥 (faire de mauvais rêves, chacune de ces expressions, si l'on prend les caractères séparément, signifiant respectivement « nuit/ rêve/ non/ faste »). Si, dans ce jeu de substitution les caractères individuels gardent la même signification malgré leur différence de registre, seule la seconde expression a un sens puisque son usage est consacré alors que la première, qui est construite fortuitement, ne signifie rien. Selon Liu, ce style est qualifié depuis cette anecdote de « rugueux » (*seti* 涩体), qualificatif péjoratif.

ÉLITISME ET ÉTRANGETÉ : UN CHOIX DÉLIBÉRÉ

On trouve également cette pratique dans un autre texte tiré du même recueil, dont le titre « Liangge shuonatina » [Deux sonatines] étonne déjà le lecteur, car si une note de notre édition précise que 朔那梯那 équivaut à *sonatina*, ce dernier instrument bénéficie depuis au moins 1955 d'une transcription consacrée : 小奏鸣曲, terme que Mu Xin connaît forcément, lui qui a reçu une

40. 人艰不拆, 累觉不爱, 不明觉厉, 啊痛悟蜡, 男默女泪, 细思恐极, etc.

bonne éducation musicale dans sa jeunesse. Aussi est-il permis de supposer que cette création lexicale est un moyen de renouer avec les premières années ou décennies de la période républicaine, époque où la transcription phonétique est une pratique courante, avant qu'on ne lui préfère une traduction sémantique. Ainsi, dans sa traduction de *Jean Christophe* de Romain Rolland, publiée en 1937, Fu Lei traduisait le mot sonate par 朔拿大(shuonada).

Si l'on peut encore objecter que cette transcription phonétique présente l'avantage de l'univocité de par sa sonorité, ce n'est manifestement pas le cas pour d'autres mots qui ne semblent présenter d'autres qualités que celle d'être insolites, comme *diche* 地车 au lieu de *ditie* 地铁 (métro). Quant à retranscrire le nom du quartier new-yorkais de Jamaica en 琼美卡, si cela fait penser à des auteurs comme Xu Zhimo avec son 康桥 pour Cambridge, on peut aussi se demander si le choix de ces caractères n'est pas destiné à faire oublier la réputation peu flatteuse de quartier malfamé qui entoure le terme de 牙买加 connu des Chinois sur place.

Il y a d'autres explications possibles à ce choix stylistique de Mu Xin : la première est son élitisme, que d'aucuns assimilent à de la pédanterie : « On dirait un mot de l'époque du 4 mai, qui a été jeté à la corbeille à papiers au bout d'un certain temps. Quand on l'en ressort, on a bien sûr l'air érudit⁴¹. »

La seconde explication serait son rejet de la période de la Chine populaire. Tel qu'il se présente au public chinois, aussi bien dans ses écrits que dans ses entretiens publics (contrairement à des discussions privées), Mu Xin donne presque l'impression que cette période n'a jamais existé pour lui. Ses premiers écrits publiés datent des années quatre-vingt. Tout ce qu'il a écrit auparavant (une centaine de nouvelles et huit romans) aurait été perdu⁴², à l'exception de quelques rares poèmes inclus dans différents recueils – par exemple 思绝 (1956), 歌词 (1975) – et qui semblent n'avoir aucune prise sur le temps. Selon les quelques rares clichés disponibles, les *Notes de prison* sont quasiment illisibles, les caractères minuscules devenus très pâles. Par ailleurs, dans un entretien accordé à Tong Ming (Liu Ruilin)⁴³ en 2000, Mu Xin justifie sa réticence à publier ce texte par l'« illisibilité » de ce dernier ou plutôt son « incompréhensibilité », (Wo de zhebu shougao yi nanyi jiedu, bu xiwang dedao jiedu 我的这部手稿已难以解读, 不希望得到解读 Ce manuscrit est devenu difficilement compréhensible et ne cherche d'ailleurs pas à être compris⁴⁴). Par ailleurs, les photos que l'on trouve de lui (et dont on peut présumer que ce sont celles qu'il a laissées diffuser), ne concernent presque que

41. ZHUHAI, 2012.

42. LI, 2011.

43. TONG, 2013.

44. De courts extraits de ce texte ont été publiés à titre posthume in LIU, 2013.

sa jeunesse et la période américaine. Pourtant, il ressort d'articles de souvenirs publiés par ses amis et proches qu'il évoquait assez souvent ses années passées en Chine populaire, y compris pendant la Révolution culturelle. Aussi est-on tenté de présumer que le silence de Mu Xin sur ces sujets dans ses écrits est un choix délibéré qui répond à la volonté d'entourer d'un certain exotisme/mystère son image publique.

Il est peu aisé de définir l'état d'esprit de Mu Xin par rapport à la tradition littéraire. Sur le plan langagier en tout cas, il nous semble hâtif d'affirmer qu'il a hérité de l'esprit de la tradition du 4 mai. Si ses tournures de phrases et les termes qu'il emploie font penser aux écrits du début du ^{xx}e siècle, où les auteurs tâtonnaient encore pour trouver une nouvelle expression capable de remplacer celle dans laquelle ils avaient été formés, Mu Xin semble quant à lui se placer davantage dans une démarche de rupture par rapport à une tradition langagière qu'il maîtrise par ailleurs parfaitement, puisque son exposition à la langue chinoise moderne (*baihua*) ne doit pas faire de doute et que, pour le moins, il a constitué l'intégralité de son bagage occidental par le truchement de la traduction dans cette langue. Par rapport aux auteurs de la période du 4 mai (ceux qu'on rattache à la « tradition du 4 mai »), cela fait une différence de fond, puisque ceux-ci ont dans leur immense majorité choisi sans ambiguïté de s'exprimer en langue vernaculaire, même s'il leur arrive de recourir à des mots du registre écrit, et s'ils ne négligent pas l'élaboration d'une expression personnelle. La conscience stylistique est, comme on peut le concevoir aisément, le souci de tout bon écrivain. Mais si certains ont une écriture plus obscure, comme par exemple He Qifang dans sa première période, celle des *Rêves dessinés*⁴⁵ (*Huamenglu* 画梦录), c'est pour d'autres raisons, d'ordre conceptuel, et en aucun cas parce qu'il ferait usage de mots rares, voire inventés.

248

FICTION ET RÉALITÉ

Cette volonté de frapper les esprits par des écrits ciselés à dessein se retrouve dans un autre aspect du style de Mu Xin qui est le brouillage des rapports entre l'homme et l'auteur ainsi qu'entre la fiction et la non-fiction. Contrevenant à l'exigence de vérité du *sanwen*, Mu Xin plie la réalité à ses besoins d'auteur, comme le veut sa conception de l'écriture. En effet, pour Mu Xin, l'homme qui écrit n'est déjà plus exactement l'homme du quotidien. Aussi, invité par un journaliste à présenter Mu Xin, a-t-il répliqué : « Lequel ? », avant d'expliquer

45. Recueil de He Qifang publié en 1936, qui regroupe seize *sanwen* écrits entre 1933 et 1936. L'ensemble, fait de monologues d'un personnage solitaire, est dominé par un profond spleen et est considéré par certains critiques comme décadent.

que dans le cadre de l'entretien, c'est celui qui signe des chèques (sous-entendu *l'homo œconomicus*) qui présente celui qui signe des manuscrits⁴⁶.

Est-ce pour cette raison que les réponses qu'il donne dans le cadre d'une de ces *interviews* semblent concerner davantage le personnage de l'auteur, qui n'est pas forcément le personnage de la vie réelle ? Il explique ainsi, lors d'une confidence à ses disciples assistant à son cours d'histoire littéraire, que les réponses ainsi fournies n'ont pas à correspondre à la réalité car il s'agit de répondre « intelligemment ».

Il ne s'agit pas d'être naïf au moment des entretiens ou des *interviews*. Il faut cerner les intentions de l'*interviewer*. [...] Je devais savoir à qui je devais lancer mes piques⁴⁷.

Certes, ce jeu avec la vérité est sans doute une pratique courante chez les hommes de lettres dans la construction de leur image publique. Mais qu'en est-il alors des conventions du *sanwen* en tant que genre censé refléter la réalité ? Car si Mu Xin distingue ainsi l'homme de tous les jours et l'auteur, il hésite encore moins à transgresser les différences entre la fiction et la réalité et va jusqu'à affirmer que tout ce qui est imaginable est fictif :

Pour Nietzsche, le pensé est le fictif. Je dirais quant à moi : le pensable est le fictif.

249

Et d'ajouter plus loin :

Si le *sanwen* est une fenêtre et le roman une porte, il est fréquent de sauter par la fenêtre alors que normalement on devrait prendre la porte⁴⁸.

Après quoi il affirme que ses nouvelles ne sont rien d'autre que du *sanwen* narratif⁴⁹. En examinant les œuvres contenues dans ses différents recueils, on se rend compte que la distinction entre les deux genres est effectivement ténue.

Par ailleurs, Mu Xin précise dans le cadre de ses classes de littérature, que de nombreux faits relatés dans ses écrits sont inventés pour les besoins de la circonstance, notamment dans le texte intitulé « Dans la Bibliothèque

46. Mu Xin « Haixia chuansheng 海峡传声 » [Des voix d'outre-manche], in MU, 2009.

47. Mu Xin, « Tan ziji de zuopin 谈自己的作品 » [À propos de ses propres œuvres], in MU & CHEN, 2015.

48. *Ibid.*

49. “我的那些短篇小说，都是叙事性散文”，《谈访谈》，*ibid.*

de Mao Dun (Taxia dushu chu 塔下读书处) ». Dans son texte de 1998 « Explications tardives (Chichi gaobai 迟迟告白)⁵⁰ », il confie non sans fierté que des Indiens ont loué la qualité de son récit de voyage en Inde, pays où il n'a pourtant jamais mis les pieds.

LA RHAPSODIE DE SHANGHAI 上海赋

Parmi les *sanwen* de Mu Xin, généralement assez brefs, *La Rhapsodie de Shanghai* fait figure d'exception : cette pièce est la plus longue de Mu Xin, avec une cinquantaine de pages environ (26 000 caractères). Mais son caractère exceptionnel – « unique » est sans doute le mot le plus juste – ne réside pas seulement dans sa longueur. En effet, cette œuvre est considérée par beaucoup de spécialistes et d'écrivains comme la meilleure œuvre jamais écrite sur Shanghai. Elle est pour beaucoup la porte d'entrée qui a permis de découvrir le talent de Mu Xin. On peut même aller jusqu'à affirmer que cette œuvre seule peut valoir à Mu Xin son titre de styliste, tant sa maîtrise lexicale et syntaxique est éclatante. On notera également que le style de ce texte tranche avec ses autres *sanwen*, ce qui n'enlève rien au mérite de l'auteur, bien au contraire.

250
Ce texte se donne pour objet de dépeindre les Shanghaiens ordinaires de la période républicaine – en particulier les années trente et quarante –, leur mode de vie – habillement, nourriture, hygiène –, et leur mentalité⁵¹. Il faut admettre que le résultat est réellement un tableau vivant, peint dans un langage plein de saveur. L'auteur a redonné vie à la ville, et surtout a su décrire avec humour et bienveillance, et dans un style haut en couleur, le quotidien de ses habitants. Il manie l'ironie à merveille, multipliant les mots acerbes, les métaphores ingénieuses et les sous-entendus subtils. Les phrases mêlent volontiers et avec brio des styles et des registres de différentes époques, faisant penser, selon Li Jie, à la richesse de *La Comédie humaine* de Balzac, ou à la luminosité du premier concerto pour piano de Chopin⁵².

那時候，要在无数势利眼下立脚跟、钻门路、撑市面，第一靠穿着装扮。上海男女从来不觉人生如梦，却认知人生如戏。明打明把服装称为“行头”、“皮子”，四季衣衫满箱满橱，日日价叫苦，“嚙沒啥好著呀”，最难对

50. Mu, 2009.

51. L'œuvre demeure inachevée, car comme l'auteur l'explique dans la postface, le texte devait comporter neuf chapitres au lieu des six actuels, trois chapitres supplémentaires sur la mafia, le rêve de l'occidentalisation totale, et sur le fameux *haipai* (école de Shanghai). Malheureusement, après une pause, l'envie lui était passée, selon ses propres dires.

52. LI, 2015, 下 (2^e partie, chap. 1).

付的是腊月隆冬，男的沒有英国拷花开许米，女的沒有白狐紫貂，“不宜出门”，尤其别上人家的门。

À cette époque, dans une société formée d'innombrables esprits mesquins, si quelqu'un cherchait à y prendre pied, à tracer son chemin et à faire bonne figure, bien s'habiller devait être le premier de ses soucis. S'ils ne s'étaient jamais aperçus que la vie est comme un rêve, les Shanghaiens avaient eu tôt fait de comprendre que la vie est une comédie et pour cette raison, ils appelaient ouvertement les habits « accessoires », ou « peaux ». Quand bien même les habits de saison remplissaient valises et armoires, on se plaignait volontiers : « Ah mon Dieu, je n'ai rien à me mettre ». Les mois rigoureux d'hiver étaient particulièrement durs à gérer. Si un homme n'avait pas de cachemire anglais, une femme un manteau en renard polaire ou en zibeline, on était invité à rester sagement à la maison. Il leur était surtout fortement déconseillé de se montrer en société.

Le mélange de mots de différents registres, de mots vernaculaires – pour une majorité écrasante – mélangés à des mots relevant du registre davantage écrit (人生如梦, 认知, 满箱满橱), l'emploi du discours direct (“嚙沒啥好著呀”), ainsi que les structures symétriques (不发觉人生如梦, 却认知人生如戏), rendent la description particulièrement vivante et produisent un effet digne d'un roman.

Les mots vernaculaires tels que 势利眼 (flagorneur), 立脚跟 (s'installer), 钻门路 (tracer son chemin), 撑市面 (faire bonne figure), 装扮 (habillement), 明打明 (au grand jour), 价 (particule), pouvant sortir directement de la bouche de l'homme de la rue, créent un effet de proximité avec les lecteurs, et sont bien plus efficaces que leurs éventuels équivalents en langage soutenu. Un adverbe comme 别 (上人家的门), en impliquant la deuxième personne, produit le même effet d'immédiateté, ce que permet aussi l'utilisation du dialecte shanghaien : « 嚙沒啥好著呀 (Ah mon Dieu, je n'ai rien à me mettre !) ».

Cet effet de réalité se retrouve dans la manière qu'a l'auteur de restituer les paroles de chansons. Il utilise certains caractères dans le seul but de prolonger la voyelle du caractère précédent, une technique très rare (il en attribue néanmoins la paternité à Lu Xun⁵³ sans que nous ayons pu vérifier cette assertion), de sorte qu'on reconnaît la façon très particulière de chanter d'artistes de cette époque (Zhou Xuan par exemple, désignée comme « la Voix d'or » dans le passage ci-dessous) :

53. Mu Xin, « À propos de ses propres œuvres », in MU & CHEN, 2015.

另一只收音机认为“桃（噢）花江是美（唉）人窝，桃（噢）花啊千（哎）万（唉）万朵（喔喔喔），比不上美（唉）人（嗯嗯）多”。

夹忙中金嗓子开腔了：“粪车是我們的报晓（噢）鸡，多少的声音都被它唤（暖）起，前门叫卖（唉）菜（暖），后门叫卖（唉）米……”

Selon une autre station de radio :

« Le Fleuve des pêcheurs—eh est un nid de jolies personnes—E,
Mille—E dix mille—E fleurs—E de pêcheurs—eh,
Elles sont—onh moins—ain belles—E que les jolies—i
personnes. »

Et voilà que la Voix d'or ouvre la bouche :

« Le char à purin—ain est notre coq du matin—ain,
Il éveille—eh tant d'animation—on et de voix—ah.
À la porte de devant—an le marchand—an de légumes—euh,
À la porte arrière—euh le marchand de riz—i. »

Plus loin, dans un passage consacré aux robes mandchoues, Mu Xin cite d'une seule traite pas moins de trente tissus différents, en usant d'un procédé digne de la tradition des *fu* 賦 (*rhapsodies*), ce genre en vogue sous les Han qui se caractérise par des énumérations quasi encyclopédiques grâce auxquelles les auteurs peuvent faire valoir leur érudition. Mais ce qui est particulièrement remarquable dans le cas présent, c'est que ce procédé qui rappelle le genre noble des Han, produit paradoxalement un effet comique sous la plume de Mu Xin de par le caractère banal voire trivial des objets décrits, tandis que les *fu* véritables sont consacrés en général à des objets grandioses (palais ou jardins impériaux, mondes féériques...).

Les procédés rhétoriques énumérés ci-dessus ne donnent pourtant qu'un faible aperçu du talent de styliste de Mu Xin. Autant de figures qui font de son œuvre une réussite exceptionnelle et montrent sa grande maîtrise de la langue. Entre autres attraits, cette richesse stylistique contribue beaucoup à l'intérêt de l'œuvre, et lui confère un rythme, une respiration qui donne à la lire comme un roman. Or il faut bien admettre que c'est cette qualité qui manque à beaucoup d'autres écrits de Mu Xin qui ont souvent tendance à manquer d'accroches avec la réalité en privilégiant des réflexions abstraites, engendrant un effet de lourdeur. Raison sans doute pour laquelle il produit volontiers des écrits brefs, où il fait éclater des « étincelles » éparses.

CONCLUSION

Il y a fort à parier que Mu Xin restera un phénomène isolé. Appartenant à la dernière génération des intellectuels chinois à avoir reçu une formation en culture chinoise ancienne comme ceux de la génération du 4 mai, Mu Xin a malgré tout, avec presque un demi-siècle de retard par rapport à ses prédécesseurs, vécu cet héritage davantage par la lecture que de façon directe. Quant à l'ouverture à la culture occidentale qui a marqué la période républicaine, bien qu'il ne maîtrise visiblement aucune langue étrangère, il a pu en bénéficier fût-ce par le seul truchement des traductions de la même période. Pour couronner le tout, Mu Xin a également profité de son état d'exilé comme d'une occasion de rupture avec la tradition langagière continentale, effectuant par là même un pas en arrière d'un demi-siècle en quelque sorte. Il en résulte une sorte de mélange de langue traduite combinée à son riche bagage de chinois classique. C'est un dosage assez unique et dont il y aura probablement peu de chance de voir surgir d'autres exemples.

La ferveur populaire que cette œuvre a suscitée a surtout bénéficié d'un sentiment partagé de lassitude à l'égard de la langue ordinaire, et a largement profité des nouveaux médias. Comme il arrive souvent avec ce genre de phénomène de mode, la réflexion cède facilement le pas à la passion entre les défenseurs d'un côté et les détracteurs de l'autre. Il est à parier que cette ferveur est malheureusement appelée à durer. Par conséquent, il faudra être particulièrement vigilant et prudent dans l'approche de l'auteur en question. Il faudra sans doute des études plus approfondies pour évaluer la portée de la pensée de Mu Xin, les critiques actuelles, même les plus enthousiastes, se bornant à quelques remarques impressionnistes. On verra alors si les nombreuses « étincelles » qui jaillissent au détour des phrases dessinent un univers cohérent ou s'il s'agit *in fine* de réflexions sans profondeur.

BIBLIOGRAPHIE

- LAO JIU 老九, 2018, *Zai « Gelunbiya de daoying » li renshi Mu Xin* « 在《哥伦比亚的倒影》里认识木心 [Faire la connaissance de Mu Xin dans les *Reflets de Columbia*] », URL : http://blog.sina.com.cn/s/blog_475e8e0c010005dj.html.
- LI Jie 李劫, 2015, *Mu Xin lun : Yu guwu qifei, gong Mu Xin yise* 木心論：与孤鹭齐飞,共木心一色 [On Mu Xin's Self Enlightenment], Guilin, Guangxi shifan daxue chubanshe.

- LI Zongtao 李宗陶, 2011, « Wo shi Shaoxing Xilaren 我是绍兴希腊人 » [Je suis un Grec de Shaoxing], « 《南方人物周刊访谈》专访 », URL : <http://www.douban.com/group/topic/26032503/>.
- LIU Qiang 刘强, 2006, « Mu Xin sanwen jiqi xianxiang guankui 木心散文及其现象管窥 [Les sanwen de Mu Xin et le phénomène éponyme] », URL : http://www.fgu.edu.tw/~wclrc/drafts/China/liu-qiang/liu-qiang_01.htm.
- LIU Ruilin 刘瑞琳 (éd.), 2013, *Mu Xin jinian zhuanhao : "Wengu" teji* 木心纪念专号：《温故》特辑 [« Revoir le passé » – Numéro spécial de commémoration de Mu Xin], Guilin, Guangxi shifan daxue chubanshe.
- LIU Ruilin 刘瑞琳 (éd.), 2014, *Mu Xin shishi er zhounian jinian zhuanhao* 木心逝世二周年纪念专号 [Numéro spécial pour le deuxième anniversaire du décès de Mu Xin], Guilin, Guangxi shifan daxue chubanshe.
- 254
—
LIU Ruilin 刘瑞琳 (éd.), 2015, *Mu Xin shishi san zhounian jinian zhuanhao* 木心逝世三周年纪念专号 [Numéro spécial pour le 3^e anniversaire du décès de Mu Xin], Guilin, Guangxi shifan daxue chubanshe.
- LONG Fei 隄菲, 2014, « Wenxue de lingyizhong keneng 文学的另一种可能 » [Une autre possibilité de littérature], in LIU Ruilin, 2014.
- MU Xin 木心, 2009, *Yulizhiyan* 鱼丽之宴, Guilin, Guangxi shifan daxue chubanshe.
- MU Xin & LIU Jun Toming, 2011, *An empty room*, New York, New Directions Book.
- MU Xin 木心 et CHEN Danqing 陈丹青, 2013, *Wenxue huiyilu* 文学回忆录 [Mémoires littéraires] : 1989-1994, Guilin, Guangxi shifan daxue chubanshe.
- MU Xin 木心 et CHEN Danqing 陈丹青, 2015, *Mu Xin tan Mu Xin : wenxue huiyilu — buyi* 木心谈木心：文学回忆录—补遗 [Mu Xin par Mu Xin : supplément aux *Mémoires littéraires* : 1989-1994], Guilin, Guangxi shifan daxue chubanshe.

- QIU Zhimin 邱智敏, 2015, « Gelunbiya wu daoying 哥伦比亚无倒影 » [Columbia n'a pas de reflets] », in LIU Ruilin, 2015.
- TIE GE 铁戈, 2020, *Mu Xin Shanghai wangshi* 木心上海往事 [Les années de Mu Xin à Shanghai], Shanghai, Sanlian shudian.
- TONG Ming 童明, 2006, « Mu Xin fengge de yiyi 木心风格的意义 » [Le sens du style de Mu Xin], URL : http://blog.sina.com.cn/s/blog_475e8e0c010006by.html (consulté le 2 novembre 2018).
- TONG Ming 童明, 2013, « Guanyu Yuzhong shougao de duihua 关于”《狱中手稿》的对话 » [Entretien sur *Les notes en prison*], in LIU Ruilin, 2013.
- TONG Ming 童明, 2015, « Beijing zuotan shilu北京座谈实录 » [Compte-rendu de la conférence de Pékin], in MU Xin et CHEN Danqing, 2015.
- WANG Xiaoying 王晓瑛, 2012, « Yuedu Mu Xin, yuedu xiandai de gudian mei 阅读木心, 阅读现代的古典美 » [Lire Mu Xin, lire une beauté classique du temps moderne], URL : http://blog.sina.com.cn/s/blog_3caa7809010130tb.html.
- XIA Chunjin 夏春锦, 2015, « Mu Xin de yifen “zizhi nianbiao” 木心的一份“自制年表” » [Une « Auto-chronologie » par Mu Xin], in LIU Ruilin, 2015.
- XIA Chunjin 夏春锦, 2021, *Mu Xin xiansheng biannian shiji* 木心先生编年事辑 [Une chronologie de M. Mu Xin], Beijing, Taihai chubanshe.
- XIA Chunjin 夏春锦, TANG FANG 唐芳, 2022, *Wo zhi wei wo, zhi zai yi ren chu : zhongshuo Mu Xin* 我之为我, 只在异人处: 众说木心 [Je suis moi car je suis différent : Mu Xin par les autres], Changsha, Hunan renmin chubanshe.
- YANG Jianwei 杨建伟, 2016, « Shi wenxue dashi haishi gediao bugao ? Shi bei shenhua haishi bei digu ? 是文学大师还是格调不高? 是被神化还是被低估? » [Maître de littérature ou personnalité douteuse ? Déifié ou sous-évalué], URL : <https://www.jiemian.com/article/1026746.html>, consulté le 4 novembre 2018.

ZHAO Siyuan 赵思远, 2017, « Wang gu zuo you er yan ta de da ziyou : Jiema Mu Xin “Luoyang jialan fu” “王顾左右而言他的大自由” - 解码木心 《洛阳迦蓝赋》 » [La liberté de parler d’autres choses : Décodage de *Rhapsodie sur les temples bouddhistes de Luoyang* de Mu Xin], *Guandong xuekan*, Changchun, n° 18, juin, p. 68-74.

ZHUHAI ALONG 珠海阿龙, 2018, « Oumuya de shuonatina 欧穆亚的朔拿梯那 » [Sonatines de Oumuya], URL : http://blog.sina.com.cn/s/blog_470cfc750102dxze.html (consulté le 12 octobre 2018).

ZIZHANG 子张 et WANG Qiushuang 王秋爽, 2017, « Yige zi yige zi de jiuchu ziji 一个字一个字地救出自己... » [Se sauver par les caractères un à un], *Guandong Xuekan*, Changchun, n° 21, septembre, p. 124-131.

Les frontières de la vérité ? À propos d'une polémique suscitée par le genre « sanwen » dans le système des prix littéraires à Taiwan

À l'ère où les frontières entre fait et fiction deviennent de plus en plus floues, il pourrait sembler étrange que la part de « vérité » dans le genre littéraire *sanwen* se trouve encore au cœur d'une polémique à Taiwan, autour de 2012. Pour comprendre le fond de ces controverses, cet article se propose d'en clarifier les circonstances en retraçant dans un premier temps la genèse du *sanwen* moderne durant le premier quart du xx^e siècle et son évolution à Taiwan après 1949. Dans un deuxième temps, il sera question de la place du *sanwen* dans le système des prix littéraires à Taiwan, qui se présentent sous la forme de concours annuels. Après un résumé de la polémique qui a éclaté en 2012, s'ensuivra l'analyse des débats qui en ont découlé. Enfin, les perspectives dégagées nous permettront de reconsidérer la question de la (non-)référentialité soulevée par l'hybridité du genre *sanwen*.

Mots-clés : *sanwen* (prose libre), littérature moderne chinoise, littérature contemporaine taïwanaise, système des prix littéraires, référentialité

Where is the boundary of Truth ? An enquiry into the controversy of literary prizes in Taiwan sparked by the genre "Sanwen"

In the era when the frontier between fact and fiction has become increasingly blurred, it might seem strange that the part of "Truth" in the literary genre sanwen (free prose) was still at the heart of a controversy in Taiwan around 2012. In order to seize the substance of the disputes, this article proposes to clarify the circumstances by retracing the birth of modern sanwen during the first quarter of the 20th century and its evolution in Taiwan after 1949. It will also be the question of sanwen's place in the Taiwanese literary system, where literary prizes usually take the form of annual contests. After a summary of the 2012 controversy, some analysis on the issue will follow, which should enable us to reconsider the question of "(non-)referentiality" raised by the hybridity of the genre sanwen.

Keywords: Sanwen (free prose), Modern Chinese Literature, Contemporary Taiwanese Literature, Institution of literary prizes, Referentiality

LES FRONTIÈRES DE LA VÉRITÉ ?

À propos d'une polémique suscitée par le genre « sanwen » dans le système des prix littéraires à Taiwan

Tan-Ying Chou

Université Bordeaux Montaigne, Centre d'études et de recherches
sur l'Extrême-Orient (CEREO-Plurielles, UR 24142)

Dans une époque post-moderne où les frontières entre fait et fiction deviennent de plus en plus floues, les réflexions sur le fictionnel ne se limitent plus au cadre narratologique habituel des œuvres littéraires. Alors que depuis fin 1990, les théories du *storytelling* attirent l'attention sur la fiction politique à l'arrière-plan des récits factuels¹, il pourrait sembler à première vue étrange voire anachronique que la part de « vérité » dans le genre littéraire *sanwen* 散文 se trouve encore au cœur d'une polémique à Taiwan, autour de 2012. Pour comprendre le fond de ces controverses, cet article se propose d'en clarifier les circonstances en retraçant dans un premier temps la genèse du *sanwen* moderne durant le premier quart du XX^e siècle et son évolution à Taiwan après 1949. Dans un deuxième temps, il sera question de la place du *sanwen* dans le système des prix littéraires à Taiwan, qui se présentent sous la forme de concours annuels. Après un résumé de la polémique qui a éclaté en 2012, s'ensuivra l'analyse des débats qui en ont découlé. Enfin, les perspectives dégagées nous permettront de reconsidérer la question de la (non-)référentialité soulevée par l'hybridité du genre *sanwen*.

LE SANWEN MODERNE, PROSE HYBRIDE (RE)MODELÉE AU FIL DES DÉBATS SUR LA LANGUE LITTÉRAIRE

Les genres littéraires pratiqués dans la littérature contemporaine sinophone correspondent peu ou prou à leurs définitions occidentales, en ce qui concerne les romans et nouvelles (la fiction), la poésie (en vers libres), le théâtre et, plus

1. LAVOCAT, 2016, p. 31-56. Le chapitre évoque l'élargissement de la notion de fiction dans le monde anglo-saxon qui s'inspire de la « *French theory* », notamment de la narratologie française, pour développer les théories du *storytelling*. Or, contrairement aux travaux narratologiques portant sur les textes fictionnels, les théoriciens du *storytelling* traitent essentiellement des récits factuels, comme par exemple les discours politiques. L'indifférenciation entre fait et fiction y semble généralement acquise.

récemment, la « non-fiction », genre importé du monde anglo-saxon qui semble avoir inspiré la « littérature de reportage ». La majorité d'entre eux ont été adoptés dans le premier quart du xx^e siècle par les lettrés chinois du mouvement du 4 mai, à l'issue de la révolution littéraire qui avait pris pour modèle le concept occidental des genres littéraires. Le *sanwen* moderne, écrit en chinois vernaculaire mais réminiscent de la « prose antique » 古文, est quant à lui un genre rescapé de la littérature classique dont la définition a muté au fil des débats de la même époque.

Historiquement, l'appellation de *sanwen* fut principalement employée pour distinguer celui-ci du *pianwen* 駢文, prose parallèle, tous deux en chinois classique. L'abandon de la catégorisation traditionnelle des genres, suite à l'abolition des concours impériaux, a plus ou moins rendu caduque cette définition. Selon Chen Pingyuan, c'est à travers les débats sur la langue écrite confrontant le chinois vernaculaire au chinois classique (*wen bai zhi zheng* 文白之爭), qui ont eu lieu de la fin de l'empire Qing au mouvement du 4 mai, qu'on pourrait mieux comprendre l'avènement de la prose moderne, favorisé par le journalisme et la traduction d'œuvres étrangères. Dans son ouvrage *Zhongguo sanwen xiaoshuo shi*², il pointe d'abord le rôle émancipateur que les articles de presse ont joué dans cette évolution du *sanwen*, faisant émerger un nouveau style d'écriture en chinois vernaculaire. La traduction d'œuvres occidentales a quant à elle contribué à y introduire des néologismes et à en européaniser la syntaxe. Normalisé et érigé en langue nationale, ce chinois moderne est devenu, à l'orée des années 1920, la nouvelle langue littéraire. Dans ce processus de transformation de la langue écrite, Chen souligne l'influence décisive de l'*essay* non formel pratiqué dans la littérature anglophone sur le *sanwen* chinois moderne. Des écrivains comme Zhou Zuoren 周作人, Lin Yutang 林語堂 et Liang Shiqiu 梁實秋 ont successivement apporté leur concours à la fusion entre le style de l'*essay* anglais et celui du *xiaopinwen* 小品文 de la fin de la dynastie Ming. Riche en observations fines et subjectives, relevé de traits d'esprit, le *sanwen* moderne s'est transformé en un genre littéraire hybride qui penche davantage vers l'« expression des aspirations/sentiments personnels » (*yan zhi* 言志) de l'auteur.

Il convient de noter qu'à la même époque, Lu Xun 魯迅 a mis en avant l'esprit combattant du *sanwen*, rappelant la fonction traditionnelle du genre chargé de « véhiculer la Voie » (*zai dao* 載道). Seulement, cette dimension critique et argumentative du *sanwen* moderne était vouée à disparaître du champ de vision du milieu littéraire de Taipei après 1949. Dans un contexte politique sous haute tension, l'héritage partiel, ou plutôt sélectif de la littérature moderne chinoise a conduit à ce qu'un certain paradigme de « prose lyrique »

2. CHEN, 2014, p. 191-214.

(*shuqing sanwen* 抒情散文) domine la production contemporaine du *sanwen* à Taiwan. Dans les années 1950, ce sont notamment des écrivaines exilées de la Chine continentale qui ont contribué à forger collectivement ce style de *sanwen*, hautement personnel et non politisé, inscrit dans la continuité de la tradition des belles-lettres promue par Zhou Zuoren³. Ensuite, deux poètes, Yu Kwang-Chung 余光中 et Yang Mu 楊牧, sous l'influence du courant moderniste des années 1960, ont chacun à leur tour contribué à raffiner le langage de cette prose en la rapprochant de la poésie⁴. À partir de là, la qualité du langage est devenue à Taiwan un élément incontournable pour qualifier une œuvre de *sanwen*. Autrement dit, être considéré comme un véritable auteur de *sanwen* (散文家) implique d'avoir répondu à certains critères esthétiques, dans l'expression lyrique des sentiments ou des expériences vécues⁵.

LE SYSTÈME DES PRIX LITTÉRAIRES À TAIWAN ET LA PLACE SECONDAIRE ACCORDÉE AU *SANWEN* AU XX^E SIÈCLE

La révolution littéraire survenue au début du XX^e siècle a renversé la hiérarchie traditionnelle des genres littéraires dans le monde chinois. Le roman, longtemps marginal, a pris la place centrale qu'occupait autrefois la prose antique dans le paysage de la littérature chinoise moderne. Tout au long du siècle dernier, le *sanwen* moderne représentait un genre mineur par rapport aux nouvelles et romans, et cela s'est reflété aussi dans la création de prix littéraires à Taiwan, sous forme d'appels à candidatures avec des textes inédits, sans thème prédéfini et la plupart du temps, présentés anonymement au jury.

3. WANG, 2009, p. 72-86.

4. Les critiques et propositions de Yu Kwang-Chung sur le *sanwen* moderne se trouvent notamment dans l'article qu'il a publié en 1963 dans la revue littéraire *Wenxing* 《文星》, « Jiandiao sanwen de bianzi » 〈剪掉散文的辮子〉 [Couper la natte du *sanwen*], repris dans la nouvelle édition de son recueil de *sanwen*, *Xiaoyaoyou* 《逍遙遊》 [Errance libre de toute contrainte], Taipei, Jiuge 九歌, 2000. Yang Mu 楊牧 a quant à lui exprimé ses opinions sur le *sanwen* dans « Zhongguo jindai sanwen » 〈中國近代散文〉 [Le *sanwen* de la Chine moderne], introduction de *Zhongguo jindai sanwen xuan* 《中國近代散文選》 [An Anthology of Modern Chinese Essays], une anthologie de *sanwen* qu'il a éditée en 1981, publiée à Taipei chez Hongfan 洪範.

5. Suite à la démocratisation de Taiwan depuis les années 1980-1990, la multiplication des thématiques du *sanwen* semble quelquefois relayer au second plan les discussions sur les critères esthétiques. Toutefois, au milieu des années 1980, lorsque Cheng Ming-Li 鄭明嫻 a essayé de théoriser le *sanwen* moderne en définissant les exigences auxquelles doit satisfaire une œuvre de la genre *sanwen*, nous pouvons constater que, aussi bien sur le plan du contenu, du style que de la thématique, ses propos ont toujours mis en avant l'idée que le *sanwen* devait refléter le « moi créateur » et ses expériences de vie réelle. Voir par exemple *Xiandai sanwen zongheng lun* 《現代散文縱橫論》 [Essai transversal sur le *sanwen* moderne], Taipei, Chang'an 長安, 1986, p. 4.

Le système des prix littéraires existait déjà pendant la période de colonisation japonaise de l'île. Des revues littéraires basées à Tokyo ont quelquefois primé des auteurs japonophones issus des colonies. Des écrivains taiwanais comme Yang Kui 楊逵 et Long Yingzong 龍瑛宗 ont, respectivement en 1934 et 1937, reçu les prix littéraires de *Bungaku hyōron* 《文学評論》 [Critiques littéraires] et de *Kaizo* 《改造》 [Réforme], pour leurs œuvres de fiction. Yang Kui lui-même a organisé en 1936 un concours similaire dédié aux auteurs novices, à travers la revue bilingue japonais-chinois *Nouvelle littérature taiwanaise* 《台灣新文學》 qu'il éditait.

Cette forme d'échange littéraire entre la métropole et Taiwan a pris fin après la Seconde Guerre mondiale, mais le modèle allait trouver plus tard un écho sur cette île re-sinisée. L'écrivain taiwanais japonophone, Wu Zhuoliu 吳濁流 a, par exemple, fondé en 1965 le *Taiwan wenxue jiang* 台灣文學獎 [Prix littéraire taiwanais] pour encourager les jeunes auteurs à prendre la plume⁶. Il est par ailleurs intéressant de noter que seules la fiction et la poésie – cette dernière dans un second temps – faisaient partie des genres littéraires récompensés. Le Prix littéraire taiwanais, ultérieurement rebaptisé d'après le nom de son fondateur, continue d'exister aujourd'hui.

Sous le régime autoritaire du *Kuomintang*, cette lignée d'écrivains taiwanais japonophones n'a en réalité pas pu exercer une grande influence sur la littérature chinoise produite sur l'île. Il a fallu attendre la création vers la fin des années 1970 de prix littéraires par deux grands journaux, *The United Daily News* 《聯合報》 et *The China Times* 《中國時報》, pour que le système des prix littéraires réussisse à s'imposer⁷ en jouant le rôle de consécration que certaines revues littéraires modernistes assumaient dans les années 1960 : « être primé »

6. Il n'est peut-être pas inutile d'évoquer que l'un des lauréats du prix décerné par *Nouvelle littérature taiwanaise* en 1936 était justement Wu Zhuoliu (1900-1976), qui a non seulement commencé sa carrière littéraire grâce à cette revue, mais s'en est en outre inspiré pour créer *Taiwan wenyi* 《台灣文藝》 [La littérature et les arts taiwanais], qui abritait le Prix littéraire taiwanais. Le fonctionnement de celui-ci restait comparable à ceux organisés sous le régime japonais, même si entre 1965 et 1985 le jury délibérait plutôt sur les œuvres publiées pendant l'année dans *Taiwan wenyi*.

7. Dans les années 1950, l'organisme gouvernemental *Wenjianghui* 文獎會 [Comité des prix littéraires et artistiques chinois], subventionné par le KMT et dirigé par Chang Tao-Fan 張道藩, avait décerné des prix à des créations littéraires et artistiques qui répondaient à la thématique anti-communiste. Les œuvres primées ont été publiées dans la revue *Wenyi chuanguo* 《文藝創作》 [Création littéraire et artistique] éditée par le comité même, mais ces prix fondés à des fins de propagande n'ont pas obtenu les effets escomptés, et le comité a été dissous en 1956. Notons aussi que le *sanwen* ne figurait pas parmi les genres en compétition. Pour la création et le fonctionnement des prix littéraires de ces deux grands journaux taiwanais, voir CHANG, 2010.

signifiait désormais pour les lauréats d'obtenir un ticket d'entrée dans le milieu littéraire centré à Taipei⁸.

The China Times et *The United Daily News*, deux quotidiens « non gouvernementaux », ont été autorisés à s'établir dans les années 1950, alors que le KMT, le parti de Chiang Kai-Shek, avait son propre journal officiel *Central Daily News* 《中央日報》, qui s'était retiré de la Chine continentale avec l'armée nationaliste. Sous la loi martiale, les fondateurs respectifs des deux journaux Yu Jizhong 余紀忠 et Wang Tiwu 王惕吾 entretenaient des relations proches avec le pouvoir, tout en bénéficiant, sinon d'une certaine « liberté d'expression », du moins de « marges de manœuvre » qui leur permettraient d'exprimer des avis censés refléter l'opinion publique. Dans les pages consacrées à la politique, les rédacteurs en chef avaient l'obligation de se conformer à la direction du KMT, tandis que dans les suppléments littéraires (*fukan* 副刊), malgré la pression constante de la censure, les écrivains pouvaient aborder des sujets davantage diversifiés. Les suppléments littéraires jouissaient ainsi d'un fort taux d'audience.

Le prix littéraire sous forme de concours du *United Daily News* a été créé en premier, en 1976, puis celui du *China Times*, en 1978. Le contexte historique était alors marqué par le décès de Chiang Kai-Shek en 1975, et les débats sur la « littérature de terroir » (*xiangtu wenxue lunzhan* 鄉土文學論戰) autour de 1977, sous le régime relativement ouvert du fils de Chiang, Chiang Ching-Kuo 蔣經國. La littérature reflétait à demi-mots les débats politiques des années 1970, et les suppléments littéraires des deux journaux représentaient alors des lieux propices permettant aux débats virulents de se croiser.

En ce qui concerne les genres littéraires en lice pendant les sept premiers années, *The United Daily News* a privilégié la fiction : les nouvelles (*duanpian xiaoshuo* 短篇小說) ou romans courts (*zhongpian xiaoshuo* 中篇小說). Ce n'est qu'en 1994 que le *sanwen* a fait son entrée dans le concours. En revanche, dès sa deuxième édition en 1979, celui du *China Times* a ajouté à la compétition, outre la fiction et la littérature de reportage (*baodao wenxue* 報導文學), le *sanwen* et la poésie, pour se distinguer de son concurrent. Toutes les œuvres primées ont été publiées dans les suppléments littéraires avant d'être reprises dans un recueil des lauréats de l'année.

L'âge d'or des suppléments littéraires et de leurs prix allait courir au moins jusqu'aux années 1990. Après la levée de la loi martiale à Taiwan en 1987, les auteurs de la Chine continentale ont aussi été primés, soit sur recommandation du jury, ainsi Mo Yan 莫言 (1988), Han Shaogong 韓少功 (1989), Su Tong

8. Nous pouvons citer l'exemple de Li Ang 李昂. Dans la biographie de l'autrice, l'éditeur français Denoël n'a pas hésité à mentionner : « *Tuer son mari*, son premier roman, a obtenu en 1983 l'équivalent taïwanais du Goncourt. » Cette œuvre a remporté en 1983 le premier prix du « roman court » (中篇小說) du *United Daily News*.

蘇童 (1990), soit en passant par le concours comme Wang Xiaobo 王小波 en 1991 et 1994, et Hong Ying 虹影 en 1995. Le déclin a commencé avec la démocratisation de l'île. Dans les années 1990, les autorités locales ont mis en place leurs propres prix littéraires, dans le but de promouvoir leurs villes ou districts. La multiplication des prix a fini par dévaloriser chacun d'entre eux, mais la plus grande menace est venue d'Internet à l'orée du XXI^e siècle.

Pendant la première décennie du XXI^e siècle, les blogs suivis de Facebook ont graduellement sonné le glas des journaux papier traditionnels. Même si, en 2005, un troisième journal important fondé en 1980, *The Liberty Times* 《自由時報》, a doublé voire triplé la récompense attribuée aux lauréats en créant le Prix littéraire Lin Rongsan (*Lin Rongsan wenxue jiang* 林榮三文學獎) et a ainsi réussi à maintenir ce régime de concours littéraires à Taiwan, la jeune génération des écrivains s'est plus ou moins dirigée vers d'autres plateformes de publication. Certains d'entre eux se souciant désormais davantage d'être *leaders* d'opinion sur Internet, l'accès au milieu littéraire traditionnel et le fait d'être publié ont perdu leur importance d'antan, tout comme les suppléments littéraires. Cependant, ces derniers continuent de proposer un espace littéraire commun permettant de fédérer, à travers des thématiques transversales, différentes générations d'écrivains à Taiwan⁹. C'est pour cette raison que les débats autour de la polémique sur le genre *sanwen* ont, eux, pour champs de bataille principaux *The United Daily News* et *The China Times* : les deux suppléments littéraires se sont trouvés une nouvelle fois, de 2012 à 2013, au centre des controverses qui se sont étendues sur les réseaux sociaux.

264

LA POLÉMIQUE SUR LE « DEGRÉ DE FICTION » DANS LES ŒUVRES DE *SANWEN* PRIMÉES

Bien que le *sanwen* semble avoir formulé ses propres exigences formelles sur l'île depuis les années 1960, les genres littéraires ne sont en réalité jamais complètement étanches entre eux. Si nous n'avons pas de difficulté à nous figurer aujourd'hui ce que peut être un poème prosaïque ou poème en prose (*sanwen shi* 散文詩), il n'est pas rare que les lecteurs soient confrontés à des *sanwen* poétisés ou romanisés (*shihua huo xiaoshuohua de sanwen* 詩化或小說化的散文), aussi bien qu'à des fictions *sanwenisées* ou poétisées (*sanwenhua huo shihua de xiaoshuo* 散文化或詩化的小說). Ces pratiques ont été tolérées voire encouragées, et depuis les années 1990, certains auteurs n'ont d'ailleurs pas hésité à publier dans un recueil de textes fictionnels une œuvre pourtant

9. YUWEN, 2017, p. 159-171.

primée dans la catégorie *sanwen*¹⁰. Cette liberté prise avec les frontières des genres avait auparavant suscité quelques discussions, car le *sanwen* est, par définition, une prose non fictionnelle, mais sans avoir atteint les proportions d'une polémique. Alors, pourquoi en 2012, l'authenticité des faits relatés dans le *sanwen* est-elle devenue un sujet de controverse qui a divisé différentes générations d'écrivains ? Sachant que l'emprunt de procédés romanesques par un auteur de *sanwen* ne semblait pas rédhibitoire, et qu'il était généralement admis que tout écrit comprenait une part de sélection et d'interprétation des faits – dans lesquels il était dès lors vain de vouloir discerner la part de vérité – pourquoi la question de la vérité est-elle devenue problématique au XXI^e siècle dans le système des prix littéraires à Taiwan ?

Le 7 octobre 2012, le supplément littéraire du *United Daily News* a publié trois articles qui invitaient à réfléchir sur le régime des concours littéraires à Taiwan, parmi lesquels « Shenhua buzai » 〈神話不再〉 [Le mythe n'existe plus], l'article de Chong Yee-Voon 鍾怡雯, écrivaine et professeur d'université originaire de Malaisie. Dans son article, elle cite comme exemple un *sanwen* primé en 2010 par « un journal¹¹ », en révélant les coulisses des délibérations du jury auxquelles elle a assisté. Comme le jury avait des soupçons sur l'authenticité de ces *sanwen* soumis à l'anonymat, un employé du journal a appelé deux finalistes pour vérifier si le narrateur « je » correspondait bien au « je » de l'auteur dans sa vraie vie. L'un des finalistes, dont le texte en compétition portait sur les aborigènes, a avoué qu'il n'était pas lui-même aborigène, le second a *a priori* laissé croire qu'il écrivait sur ses propres expériences de lutte contre le Sida. Ce dernier a ainsi remporté le grand prix 2010. Chong se montre très critique envers ce genre de candidats, une espèce de chasseurs de prix qui selon elle utilisent des sujets phares pour gagner, et pointe du doigt le lauréat sans le nommer directement, lui reprochant d'« avoir exploité les thématiques du Sida et de l'homosexualité, en profitant de la compassion des lecteurs ou des membres du jury¹² ». De fait, lorsque l'identité de l'auteur primé, qui venait lui aussi de Malaisie, a été révélée, le soupçon de Chong quant à la fausseté de ce récit autobiographique s'est trouvé conforté : Chong laisse entendre dans son article que le cercle des écrivains sinophones de Malaisie est trop petit pour permettre à cette information de rester cachée.

10. Le phénomène a été évoqué ou commenté dans les trois articles suivants : *The United Daily News*, « Est-ce que la fictionnalisation est permise dans le *sanwen* ? » ; *The China Times*, « Le cœur d'or d'un lettré se meurt » ; *The China Times*, « Il distingue les genres et les caractéristiques, je casse leurs frontières ».

11. On saura par la suite qu'il s'agissait du Prix littéraire du *China Times*.

12. *The United Daily News*, « Le mythe n'existe plus » : 「這位作者消費了愛滋病，也消費同志，同時也利用了讀者或評審的同情心。」

Certains propos quelque peu déplacés qu'elle a tenus sur le Sida ont contribué à la polémique, par exemple :

L'auteur a prétendu avoir traversé l'épreuve de l'émergence de la maladie et celle des soins, y compris par un cocktail de traitements antirétroviraux et le recours au sport, etc., et avoir finalement réussi à combattre la maladie et à guérir au point qu'aucune trace de maladie ne soit plus décelable. Est-ce possible ? Il s'agit du Sida ! En plus, il a affirmé qu'il avait très peur que sa famille le sache, et qu'il s'était donc fait soigner dans le plus grand secret, alors pourquoi révèle-t-il tout maintenant par écrit¹³ ?

Ces passages ont tout de suite suscité des réactions contre Chong, accusée de méconnaître la maladie, et ont rouvert le débat sur la vérité dans les *sanwen*. *The United Daily News* a publié le 12 octobre 2012 deux billets qui lui répondaient¹⁴. Si, à ce stade-là, les points de vue de Chong sur le manque de moralité des candidats, à savoir des écrivains en herbe, et leur tendance à spéculer sur le politiquement correct, n'ont pas été remis en cause, ses critiques concernant le goût du jury et le système des prix littéraires ont semblé cependant passer au second plan.

Le 14 octobre 2012, la réponse du lauréat en question a été publiée dans le même supplément littéraire. Yang Bangni 楊邦尼, non content de reprocher à Chong sa méconnaissance du Sida, s'en est pris aux organisateurs du prix eux-mêmes, considérant que leur procédure de vérification constituait une atteinte à sa vie privée : « Avoir été personnellement contaminé par le virus du Sida ou non n'aurait pas dû devenir un sujet de discussion public¹⁵ ». Il réfute également l'accusation de Chong sur la motivation des candidats qui selon elle « écriraient pour le prix¹⁶ ». Cet article, en déplaçant l'attention

13. *Ibid.* : 「作者說自己歷經了發病和治療的過程，包括使用雞尾酒療法和運動等，最終戰勝疾病，現在痊癒得外表完全看不出。可能嗎？愛滋病耶。還說他得愛滋病很怕家人知道，治療過程極為保密。既然如此，為何寫出來？」

14. *The United Daily News*, « Aizi de keneng » 〈愛滋的可能〉 [Les possibilités du Sida] et « Sanwen zhong de xiangxiang » 〈散文中的想像〉 [L'imaginaire dans le *sanwen*]. Le premier apporte des connaissances complémentaires sur le Sida ; le second propose de réfléchir sur le genre dans lequel l'œuvre s'inscrit pour juger si l'auteur a le droit d'inclure ou pas des éléments fictifs.

15. *The United Daily News*, « "Le mythe n'existe plus" de Chong Yee-Voon » : 「個人感染與否都不該成為公眾討論的議題。」

16. *Ibid.* : 「如果參賽者承認是為獎金而寫，文學情操就降格了，銅臭了嗎？」 (Et si les candidats avouent qu'ils écrivent pour remporter les primes associées aux prix, les sentiments qu'ils éprouvent pour la littérature devraient-ils pour autant être considérés comme moins nobles et imprégnés de l'odeur de l'argent ?).

des observateurs vers les défauts de la procédure, a permis à l'auteur de se présenter comme victime d'une discrimination, d'un procès injuste. De jeunes écrivains ont commencé à le soutenir sur les réseaux sociaux, notamment après la publication le 17 octobre 2012 de la réponse de Chong, qui maintenait sa position et affirmait que Yang en brouillant les pistes n'avait révélé qu'une seule vérité : le « je » narrateur, contaminé par le VIH, n'était pas le « je » auteur¹⁷. La réitération de son accusation, quelque peu maladroite, et l'absence d'excuses sur sa méconnaissance du Sida ont alors noyé les débats dans des discussions sur l'abus de pouvoir de l'écrivaine déjà établie et le droit de se taire des patients, ou plutôt, le « droit à la fiction » des jeunes écrivains qui cherchent à percer à travers les concours littéraires. Les défauts du système et les conflits générationnels étaient alors au cœur de ces premiers échanges.

SYNTHÈSE DES DÉBATS ET PERSPECTIVES DÉGAGÉES

Fin novembre 2012, lorsque les échanges virulents sur les réseaux sociaux se sont calmés, *The United Daily News* a relancé les débats en publiant trois autres articles pour discuter de la part de fiction dans le *sanwen*. Trois perspectives y sont dégagées : Aiya 愛亞, écrivaine qui pratique parallèlement le roman et le *sanwen*, souligne de nouveau la distinction des deux genres en se fondant sur ses propres expériences¹⁸. Chi Li-Feng 祁立峰, écrivain et universitaire, évoque rapidement la part d'imaginaire et la « tradition » de l'écrivain comme « porte-parole » (*nidai chuantong* 擬代傳統) dans l'histoire de la littérature chinoise classique¹⁹, notamment dans les rhapsodies des Han (*hanfu* 漢賦) et celles des Six dynasties (*liuchaofu* 六朝賦), genre littéraire à mi-chemin entre la poésie et la prose, ou dans les poèmes *yuefu* (樂府), qui ont pour origine les chansons populaires collectées par le « Bureau de la musique » (*Yuefu*) dans l'administration impériale des Han²⁰. Chen Fang-Ming 陳芳明, prosateur et professeur de littérature taïwanaise, en commentant ponctuellement l'évolution des genres littéraires de l'époque moderne à l'ère post-moderne, reconsidère l'éclectisme du *sanwen* et tente quant à lui de réorienter les débats vers les rapports entre le référent, l'auteur et le lecteur²¹. Il affirme que la littérature, ou plus précisément le texte constitué de signes, ne reflète pas

17. *The United Daily News*, « Chengxin » 〈誠信〉 [La bonne foi].

18. *The United Daily News*, « Sur le chemin de l'écriture de romans et de *sanwen* ».

19. On sait par exemple que certains poèmes classiques exprimant les sentiments d'une femme qui pense à son mari, soldat envoyé sur le front (思婦詩), ont été écrits par des hommes. La notion de « poète porte-parole » a été bien accueillie dans la critique traditionnelle chinoise.

20. *The United Daily News*, « Petite histoire de la fictionnalisation ».

21. *The United Daily News*, « Est-ce que la fictionnalisation est permise dans le *sanwen* ? ».

forcément la vérité, et que le processus de création implique toujours une part de fiction ou de sélection. Ainsi conclut-il : « Si un auteur écrit sur ce qu'il a réellement ressenti et que ceci est accepté par les lecteurs, c'est donc la vérité. Fiction ou pas n'est pas un problème en soi pour l'écriture du *sanwen*²². » Ces trois articles constituent des réponses indirectes à la polémique du mois précédent, enterrant quelque peu les discussions sur ceux qui falsifient leurs expériences dans le but de gagner des prix littéraires.

Six mois plus tard, le 20 mai 2013, *The China Times* a rejoint les débats en publiant un article de Ng Kim-Chew 黃錦樹²³, dans lequel l'écrivain et professeur de littérature chinoise, originaire de Malaisie et réputé pour sa plume incisive, replace au cœur des discussions « le contrat d'authenticité » comme principe ou convention tacite qui régit le *sanwen* depuis le mouvement du 4 mai. Il critique violemment ce phénomène étrange qu'il a observé à Taiwan : dans un recueil de *sanwen*, l'auteur qui s'exprime à la première personne peut avoir plusieurs pères et mères de profils différents, qui ont tous vécu des expériences dramatiques et larmoyantes. Cela pose selon lui un grave problème éthique : les frontières des genres, notamment entre le roman et le *sanwen*, seraient justement établies pour défendre la valeur de l'authenticité dans ce dernier, et cela renvoie en définitive à ce qu'il appelle le « cœur d'or du lettré », symbole de pureté et de sincérité qui évoque la tradition de la poésie chinoise classique²⁴. Tang Juan 唐捐, poète et professeur de littérature chinoise, lui répond le 6 juin 2013 par un article²⁵ dans lequel il réfute le « principe d'authenticité » comme norme du *sanwen*, car sans qu'il soit besoin d'évoquer la tradition de l'écrivain porte-parole dans la poésie chinoise²⁶, c'est de son point de vue un fait

22. *Ibid.* : 「一個作者寫出他真實的感受，如果被讀者接受，那就是真實。虛構或非虛構，絕對不是散文書寫的難題。」

23. *The China Times*, « le cœur d'or d'un lettré se meurt ».

24. *Ibid.* : 「抒情散文以經驗及情感的本真性作為價值支撐，文類的界限就是為了守護它。讀抒情散文不就是为了看到那一絲純真之心、真摯的情感、真誠的抒情自我，它和世界的磨擦和和解。這興許是中國抒情詩遺留下來的的基本教養吧，那古老的文心。黃金之心。」 (La valeur du *sanwen* lyrique est soutenue par l'authenticité des expériences et des sentiments. Les frontières entre les genres sont justement tracées pour la protéger. Quand on lit un *sanwen* lyrique, ne s'attendrait-on pas à voir le reflet d'un cœur pur et innocent, de vrais sentiments, le moi lyrique et sincère, et les conflits et la réconciliation de ce dernier avec le monde ? C'est probablement la marque de l'éducation fondamentale que la tradition de la poésie lyrique chinoise nous a léguée, ce cœur ancien du lettré. Un cœur d'or.)

25. *The China Times*, « Il distingue les genres et les caractéristiques, je casse leurs frontières ».

26. Tang Juan, en développant davantage dans son article la tradition de l'écrivain comme porte-parole dans la poésie classique chinoise, répond indirectement à l'article de Chi Li-Feng précédemment cité : 「然而無論詩經或楚騷，假如要講真實，也只能說是一種「詩的真實」，特別是從詩經以下，漢語抒情詩本來自有豐富的「代言」、「擬作」的傳統——詩裡的說話者「我」，其實不全然等於詩人「我」。詩人能夠跳脫或擴

que le *sanwen*, depuis le mouvement du 4 mai, tend à se rapprocher du roman vernaculaire par ses aspects narratifs et descriptifs. Selon lui, l'origine de cette polémique se trouve plutôt dans le système de l'anonymat des concours, le genre du *sanwen* serait juste devenu un bouc émissaire dans les débats autour de la tricherie²⁷. Un troisième article signé par Liao Yu-Zheng 廖育正 vient conclure le 14 juin 2013 les échanges intéressants des deux précédents. Il propose d'une part de repenser le « contrat d'authenticité » soulevé par Ng comme une valeur éthique qui « soutient » le genre du *sanwen* et non comme une norme restrictive²⁸, et cela dans une époque où la pratique omniprésente qui consiste à se faire le « porte-parole » de quelqu'un d'autre s'est étendue bien au-delà du

展有限的自我，潛入他人的心思與情境。這在傳統文評裡，是可被稱許的。今天看來，也有一定的發展空間。」(Cependant, que ce soit dans le *Shijing* (*Livre des odes*), les *Chuci* (*Élégies de Chu*) ou le « Lisao » (« À la rencontre du chagrin »), si on peut parler de réel, c'est seulement au sens du « réel poétique ». Notamment depuis le *Shijing*, la poésie lyrique chinoise a été richement dotée d'une tradition de « l'écrivain comme porte-parole », qui « imitait la voix des autres » jusqu'à en faire des pastiches – l'énonciateur « je » dans le poème ne correspondait pas tout à fait au « je-poète ». Le fait que le poète pouvait dépasser son moi limité en s'y soustrayant ou en l'élargissant, et plonger dans les pensées et les situations des autres, a été loué par la critique traditionnelle. Aujourd'hui encore, il reste de ce côté-là des potentialités à explorer.)

27. *Ibid.* : 「我們其實都知道，這有一大半是文學獎「惹的禍」，卻由散文來擔其罪。散文的虛與實，並沒有傳說中那麼難以區分，只要不匿名。我們看多了特定作者的文章，便可得其身世之梗概。偏偏台灣式文學獎的一大特色，就是匿名，這在小說與詩似乎無多困擾，在散文獎裡便成了「問題」。」(Nous savons tous que la « faute » en revient en grande partie aux prix littéraires, mais le *sanwen* est devenu le bouc émissaire. Le vrai ou le faux dans le *sanwen* n'a jamais été si difficile à distinguer que la légende voulait nous le faire croire : il suffirait de ne pas adopter le système de l'anonymat. Quand on aurait lu beaucoup d'articles d'un auteur spécifique, nous aurions à peu près des connaissances sur ses origines. Or la spécificité des prix littéraires à la taïwanaise, c'est le système de l'anonymat. Celui-ci ne pose pas trop de soucis ni au roman ni à la poésie, mais soulève de graves problèmes pour le prix littéraire concernant le *sanwen*.) Par ailleurs, l'article « *Sanwen* dengyu shuqing? geng dengyu qinqing? » (散文等於抒情? 更等於親情?) (*Sanwen* égale expression des sentiments? ou encore plus affection familiale?), signé de Tang Mo 唐墨 et publié le 11 juin 2013 dans *The China Times*, soutient cette critique de Tang Juan sur le système de l'anonymat, en proposant quelques solutions pour y remédier. Comme il ne touche pas directement à la spécificité du genre du *sanwen*, mais au goût du jury et à la thématique dominante dans les prix littéraires taïwanais, qui serait celle de la famille, nous ne l'incluons pas dans la synthèse des débats.

28. *The China Times*, « Tu fais la pleureuse professionnelle, il joue au *Candy crush* » : 「依黃錦樹之意，應該是以『本真性』作為抒情散文的『價值支撐』，倒不見得真要上綱為『價值規範』。」(Selon Ng Kim-Chew, l'« authenticité » devrait être un « soutien » à la valeur du *sanwen* lyrique, mais son importance ne va pas forcément jusqu'à faire d'elle la « norme » qui déterminerait cette valeur.)

domaine littéraire, rendant invalide toute référence à une tradition historique²⁹. D'autre part, pour répondre à la position de Tang Juan que Liao qualifie de « libéralisme appliqué aux genres littéraires » (文類上的自由主義), il invite à réfléchir sur l'attitude que les critiques et les lecteurs pourraient adopter face à ce phénomène des « pleureurs professionnels » (*xiaonü Bai Qin* 孝女白琴) dans la littérature taïwanaise : qu'on continue de pleurer avec eux ou qu'on les ignore en jouant au *Candy crush*, tête baissée, tout est possible³⁰. Ici on revient à la question de la réception soulevée par Chen Fang-Ming, mais Liao interroge plus précisément l'image que les auteurs souhaitent donner au public et aborde la question du goût sous un angle qui semble vaciller entre régime démocratique de la littérature et loi du marché libéral.

ÉPILOGUE ET QUESTION DE LA (NON-)RÉFÉRENTIALITÉ DU *SANWEN*

En 2014, *The United Daily News* a transformé les concours littéraires en un grand prix annuel décerné à une écrivaine ou un écrivain ayant des publications importantes. Il se peut que la polémique sur la fiction et la vérité dans le *sanwen* deux ans auparavant ait en quelque sorte contribué à ce choix de positionnement. En 2015, Chen Hsuan-Ju 陳宣儒, *alias* Tanaka Mika 田中

29. *Ibid.* : 「正如唐捐所言，中國自古即有「代言」、「擬作」的傳統，包括詩、詞、曲、文，無不充斥著文人代言的痕跡。但也別忘了，古代的語境和當今徹底不同。現下的實況是：經紀人替名人寫臉書、作詞人為明星量身訂作歌詞、長官們唸著幕僚編寫的稿子、ghost writer 代人捉刀賣字維生。當代的「代言」無處不是，根本不限於文學散文。」(Tout comme Tang Juan l'a dit, la tradition de l'écrivain comme « porte-parole », et celle du « pastiche », existent depuis l'Antiquité chinoise. Partout dans la poésie, les poèmes chantés et la prose, on a des traces de cette présence du lettré comme porte-parole. Or il ne faudrait pas oublier que le contexte a radicalement changé entre la Chine ancienne et le monde actuel. La réalité actuelle est que les imprésarios publient des *posts* sur Facebook au nom des célébrités, les paroliers écrivent des chansons sur mesure pour les stars, les chefs lisent les textes que leur cabinet leur a préparés, les *ghost writers* vivent de leur travail d'écriture en écrivant à la place des autres. Dans le monde contemporain, la pratique du « porte-parole » est omniprésente, elle n'est pas du tout limitée au genre littéraire *sanwen*).

30. *Ibid.* : 「孝女白琴哭得慘烈，路旁幾人為之動容—但毫無所感、斷然忽略、低頭玩起 *Candy Crush* 亦是合理不過。」(La pleureuse professionnelle Bai Qin éclate en sanglots, et elle en a ému quelques-uns sur le bas-côté—qu'il y ait ceux qui restent impassibles, et qui l'ignorent en jouant au *Candy crush*, têtes baissées, c'est aussi plus que raisonnable.) Bai Qin, qui semblerait faire référence à Bai Qiong 白瓊, un personnage féminin du théâtre de marionnettes taïwanais (*Budaixi* 布袋戲), très populaire notamment dans les années 1970 quand elle a fait l'objet d'une série télévisée, est devenue une métonymie des pleureurs professionnels qu'on emploie pendant les funérailles pour jouer le rôle de la fille pieuse qui pleure les parents défunts.

實加, a produit un documentaire intitulé *Wansei Back Home*³¹, consacré aux Japonais nés à Taiwan avant 1945 et à leur vie après leur rapatriement. Elle a publié deux livres sur le même sujet avant et après la sortie du film³². Début 2017, la presse a révélé qu'elle avait menti sur ses propres origines en se faisant passer pour une descendante des Japonais nés à Taiwan. La question de l'authenticité des faits dans le documentaire et la littérature de reportage est remontée à la surface, faisant échos aux controverses précédentes sur le *sanwen*. De 2015 à 2017, des discussions éparses sur le sujet ont réapparu sur les réseaux sociaux. Alors que les uns prônent l'établissement d'un genre de la « non-fiction » comme dans le monde anglo-saxon, pour dissiper toute ambiguïté existant dans le genre du *sanwen*, d'autres continuent de poser la question de la vérité à deux niveaux : les tricheries dans les concours et la part de fiction dans le *sanwen*. Il semble qu'on condamne généralement les premières, mais qu'on tolère ou qu'on accepte plus facilement la seconde à condition que l'œuvre soit portée par une écriture puissante, qui ne s'appuie pas sur le *pathos* que certains faits pourraient susciter chez les lecteurs³³. Autrement dit, une forme convaincante semble primordiale par rapport à la vérité, le plus souvent « invérifiable ».

En suivant le fil des évolutions du genre *sanwen* et des débats qui l'ont entouré, nous pouvons constater que cette prose non fictionnelle pratiquée depuis cent ans dans la littérature sinophone, moderne et contemporaine, n'est pas uniquement une forme d'écriture qui n'existe que par défaut : ni poésie ni roman, son statut d'entre-deux a en effet été nourri de différents héritages littéraires au cours de la modernisation du monde chinois. Dans la polémique suscitée par la part de fiction/vérité d'une œuvre de *sanwen*, cette hybridité s'est d'abord reflétée dans l'éclectisme des discours tenus au cours des débats et la diversité des difficultés auxquelles on s'est heurté pour tracer les

31. HUANG Ming-Cheng 黃銘正 (réal.), 2015, *Wansheng huijia* 灣生回家 [Retour à la maison des Japonais nés à Taiwan], 111 min.

32. Il s'agit d'un livre éponyme de 2014, et de *Wo zai nanfang de jia* 我在南方的家 [Ma maison dans le Sud] publié en 2016. Les deux ouvrages sont épuisés aujourd'hui suite à la décision de l'éditeur de retirer tous les exemplaires de la vente, après le scandale du faux profil de Tanaka Mika qui a éclaté en 2017.

33. HUANG LI-CHUN 黃麗群, écrivaine et editrice de revue, avait par exemple exprimé cet avis sur sa page facebook, avant de le reformuler dans sa préface à *Jiuge 109 nian sanwen xuan* 《九歌 109年散文選》 [Sélection de proses libres publiées en 2020 par la maison d'éditions Chiuko], ouvrage édité en 2021 sous sa direction : 「我認為畫在虛構與非虛構寫作中間的一線，在於處理材料時一道關鍵的工序：「關於現實感的說服」。「現實感的創造與說服」是虛構的技藝核心，非虛構的內容得以跳過這道工序。報導文學或新聞或紀錄片的現實感近乎先驗。」 (Je pense que la démarcation entre l'écriture de la fiction et celle de la non-fiction réside dans la procédure clé mise en œuvre lors du traitement des matériaux « pour convaincre que ça soit réel ». « Créer l'effet de réel et convaincre avec » est au cœur de l'art de la fiction. Le contenu relevant de la non-fiction peut s'en passer. L'effet de réel dans la littérature de reportage ou le film documentaire est quasiment *a priori* ».)

frontières purement formelles du genre. L’embarras que les milieux littéraires taiwanais ont éprouvé face à la référentialité du *sanwen* reste palpable dans les échanges : certains ont tranché le phénomène de la fictionnalisation du genre en rattachant ce dernier au système de valeur de la littérature classique chinoise, au risque de donner à une question littéraire une dimension éthique qui va à contre-courant des tendances de l’époque ; d’autres, perplexes, ont cherché à défendre à demi-mot une autonomie du fictif, renvoyant à l’idée de la liberté créatrice qui s’exercerait au sein même du *sanwen* de par son ambiguïté constitutive. Nous pouvons alors tenter de poser les questions suivantes sur le paradoxe même du *sanwen* : malgré la convention qui lie le genre à l’existence d’un contenu authentique, le *sanwen* pourrait-il finalement, comme le roman, être entièrement soumis au régime de la non-référentialité établi dans l’espace littéraire autonome de l’Occident ? Auquel cas, la simulation trompeuse de certains textes pseudo-autobiographiques ne serait plus un sujet de discussion, y compris dans un concours littéraire. Ou devrait-on plutôt tâcher de distinguer les signaux fictionnels voire fictifs émis par certains *sanwen* qui se présentent comme des récits factuels, afin de les mesurer, notamment dans un concours littéraire, à l’aune des autobiographies ou des mémoires ? Les frontières entre la vérité et la fiction seraient alors tracées et réfléchies dans le cadre de cette écriture du moi, dont la référentialité compte autant que l’artefact littéraire.

CONCLUSION

En essayant de démêler les nœuds de la polémique de 2012 sur le *sanwen*, nous sommes conduits à constater qu’une entente tacite sur l’authenticité des faits relatés dans le *sanwen* avait constitué l’horizon d’attente projeté sur ce genre hybride. Les recours récurrents à la fiction dans les textes de *sanwen* faussement autobiographiques ont fini par soulever un problème d’éthique dans le système de l’anonymat des concours littéraires à Taïwan.

Quoique l’influence déclinante de la presse écrite réduise l’importance de ces prix littéraires, cela n’empêche pas d’observer à travers les controverses un point crucial dans l’évolution du genre du *sanwen* : comment repenser la (non-) référentialité de celui-ci au XXI^e siècle, où le brouillage entre fait et fiction est plus que jamais présent dans notre environnement quotidien ? En dehors d’un conflit générationnel, nous nous demandons si ces débats sur les frontières des genres littéraires et la part de vérité dans l’écriture du *sanwen* ne nous révèlent pas finalement une question encore plus essentielle : à part la spéculation sur les prix à laquelle se livrent certains en jouant sur le politiquement correct, qu’attend-on encore de la littérature, et comment se l’imagine-t-on, si ce n’est

à travers l'authenticité de la matière première, et ce notamment dans une ère numérique où des signes défilent sans cesse en abondance devant nos yeux ?

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES ET THÈSES

CHANG Li-Hsuan 張俐璇, 2010, *Liang dabao wenxuejiang yu Taiwan wentan shengtai zhi xinggou* 《兩大報文學獎與台灣文壇生態之形構》 [The Literature Award of *China Times* & *United Daily News* and The Formation of Taiwan Literati], Tainan shili tushuguan, Tainan, 336 p.

CHEN Pingyuan 陳平原, 2014, *Zhongguo sanwen xiaoshuo shi* 《中國散文小說史》 [L'Histoire du *sanwen* et du roman chinois], 2^e édition, Shanghai renmin chubanshe, Shanghai, 396 p.

LAVOCAT Françoise, 2016, *Fait et fiction. Pour une frontière*, Seuil (coll. Poétique), Paris, 640 p.

WANG Yu-Ting 王鈺婷, 2009, *Shuqing zhi chengji, chuantong zhi yanyi – wuling niandai nüxing sanwenjia meixue fengge ji qi celue yunyong* 《抒情之承繼，傳統之演繹—五〇年代女性散文家美學風格及其策略運用》 [Lyrical tradition and Taiwan women's prose writings in the 1950's], Thèse de doctorat non publiée, Université nationale Cheng Kung, Tainan, 259 p.

YUWEN Cheng 宇文正 (CHENG Yuwen 鄭瑜雯), 2017, *Wenzi shouyiren : yiwei fukan zhubian de zhijian kule* 《文字手藝人：一位副刊主編的知見苦樂》 [Artisan des mots : connaissances, expériences, amertume et joie d'une éditrice du supplément littéraire], Youlu wenhua, Taipei, 224 p.

ARTICLES DE PRESSE

AIYA 愛亞, « Zai xie xiaoshu he xie sanwen de lushang » 〈在寫小說和寫散文的路上〉 [Sur le chemin de l'écriture de romans et de *sanwen*], *Lianhebao fukan* 《聯合報副刊》 [supplément littéraire du *United Daily News*], le 25 novembre 2012, URL : <https://paper.udn.com/udnpaper/PIC0004/227527/web/index.html>.

CHEN Fang-ming 陳芳明, « *Sanwen keyi xugou ma ?* » 〈散文可以虛構嗎?〉 [Est-ce que la fictionnalisation est permise dans le *sanwen* ?], supplément littéraire du *United Daily News*, le 25 novembre 2012, URL : <https://paper.udn.com/udnpaper/PIC0004/227527/web/index.html>.

CHI Li-Feng 祁立峰, « *Xugou xiaoshi* » 〈虛構小史〉 [Petite histoire de la fictionnalisation], supplément littéraire du *United Daily News*, le 25 novembre 2012, URL : <https://paper.udn.com/udnpaper/PIC0004/227527/web/index.html>.

CHONG Yee-Voon 鍾怡雯, « *Shenhua buzai* » 〈神話不再〉 [Le mythe n'existe plus], supplément littéraire du *United Daily News*, le 7 octobre 2012, URL : <https://paper.udn.com/udnpaper/PIC0004/224680/web/>.

LIAO Yu-Zheng 廖育正, « *Nizuo xiaonü Bai Qin, ta wan Candy Crush* » 〈你做孝女白琴, 他玩 Candy Crush〉 [Tu fais la pleureuse professionnelle, il joue au *Candy crush*], *Renjian fukan* 《人間副刊》 [supplément littéraire du *China Times*], le 14 juin 2013, URL : <https://www.chinatimes.com/newspapers/20130614000784-260115?chdtv>.

NG Kim-Chew 黃錦樹, « *Wenxin diaoling* » 〈文心凋零〉 [Le cœur d'or d'un lettré se meurt], supplément littéraire du *China Times*, le 20 mai 2013, URL : <https://www.chinatimes.com/newspapers/20130520000767-260115?chdtv>.

NG Kim-Chew 黃錦樹, « *Sanwen de zhuaya* » 〈散文的爪牙〉 [Les griffes du *sanwen*], supplément littéraire du *China Times*, le 10 juin 2013, URL : <https://www.chinatimes.com/newspapers/20130610000683-260115?chdtv>.

TANG Juan 唐捐, « *Ta bianti, wo poti* » 〈他辨體, 我破體〉 [Il distingue les genres et les caractéristiques, je casse leurs frontières], supplément littéraire du *China Times*, le 6 juin 2013, URL : <https://www.chinatimes.com/newspapers/20130606000973-260115?chdtv>.

YANG Bangni 楊邦尼, « *Chong Yee-Voon de "Shenhua buzai"* » 〈鍾怡雯的“神話不再”〉 [« Le mythe n'existe plus » de Chong Yee-Voon],

supplément littéraire du *United Daily News*, le 14 octobre 2012,
URL : <https://paper.udn.com/udnpaper/PIC0004/225099/web/index.html>.

PRÉSENTATION DES AUTEURS

Angel Pino, sinologue, professeur des universités, enseigne au Département d'études chinoises de l'université Bordeaux Montaigne. Il est responsable du Centre d'études et de recherches sur l'Extrême-Orient (Plurielles, UR 24142) de ce même établissement. Spécialiste de Ba Jin, il a consacré à l'écrivain de nombreuses études et a traduit plusieurs de ses œuvres.

Isabelle Rabut, professeur émérite à l'Inalco, est spécialiste de la littérature chinoise moderne et contemporaine et de la littérature taïwanaise. Elle a également traduit les œuvres de nombreux écrivains, parmi lesquels Shen Congwen et Yu Hua.

Céline Barral est maître de conférences en littérature générale et comparée à l'université Bordeaux Montaigne, membre de l'équipe Littératures et mondes, au sein de l'Unité de recherche Plurielles. Elle travaille sur les écritures polémiques dans la littérature mondiale. À paraître en 2023 : *Le Tact du polémiste : Charles Péguy, Karl Kraus, Lu Xun* (Classiques Garnier) et *Écrivains polémistes dans la littérature mondiale*, codir. C. Barral et T. Leperlier, numéro de la *Revue des sciences humaines*, Presses universitaires du Septentrion. Elle a récemment publié « Suggestions criminelles dans la polémique littéraire. Charles Péguy / Jean Jaurès, Lu Xun / Liang Shiqiu et les références révolutionnaires », in É. Benoit et J. de Sermet (dir.), *La Suggestion*, Presses universitaires de Bordeaux, coll. Modernités, 2022, p. 371-392.

Diplômé de l'Inalco, **Georges Bê Duc** a consacré l'essentiel de ses travaux à l'œuvre de l'écrivain Zhou Zuoren (1885-1967) ainsi qu'au genre du *sanwen* (texte littéraire en prose non fictionnelle) qui constituent les thèmes majeurs de ses recherches. Il a notamment publié *Zhou Zuoren et l'essai chinois moderne*, L'Harmattan (2010).

Maître de conférences à l'université Picardie Jules Verne, il y est l'actuel doyen de l'UFR de langues et cultures étrangères. Par ailleurs, il est président de l'Association française des professeurs de chinois (AFPC).

Tan-Ying Chou est maître de conférences à l'université Bordeaux Montaigne. Ses travaux de recherche portent sur l'écrivaine bilingue Eileen Chang. Actuellement, elle mène un projet de recherche collectif sur la traduction des littératures étrangères et leurs paradigmes de réception en France.

Mei Mercier, docteur en études chinoises, professeur agrégée de chinois et chercheuse associée à l'IFRAE. Auteur des articles "The Concept de Zhiyin 知音 (Perfect Connoisseur) : from Imagery Intuition to Poetic Intention" (2022) ; « L'Étincelle de l'inspiration, de Michel Tournier à Wang Xiaobo » (2020).

Alessandra Pezza a obtenu son doctorat à l'Inalco et est actuellement chercheuse à l'université de Milan – Bicocca, où elle est aussi responsable pour la communication du laboratoire de recherche sur la traduction littéraire "Officina di Traduzione Permanente". Elle travaille sur la représentation et la transmission de l'histoire et du patrimoine culturel chinois dans la littérature de fiction.

Shao Baoqing est maître de conférence à l'université Bordeaux Montaigne. Il y enseigne la littérature chinoise et la traduction. Il est également traducteur et a traduit notamment en français des romans de Chi Li, de Chen Zhongshi et de Dong Xi.

Achévé d'imprimer en mars 2023

par ISI Print

139 rue Rateau

93120 La Courneuve

N° d'impression : 202301.0354

Imprimé en France